

RASSEGNA IBERISTICA

16

marzo 1983

SOMMARIO

Giuseppe Bellini: *Tres momentos quevedescos en la obra de Miguel Angel Asturias* . . . Pag. 3

Fondi iberici a stampa nelle Biblioteche del Ducato: I. La biblioteca Maldotti di Guastalla (F. Meregalli) p. 21; AA.VV., *Textos de apoyo a la enseñanza de la Lengua Castellana. Ciclo Superior* (B. Hernán-Gómez) p. 21; M. Ruggeri Marchetti, *Un approccio all'interpretazione testuale: il discorso scientifico spagnolo* (A. Paba) p. 23; F. González Ollé, *Lengua y literatura medievales* (T.M. Rossi) p. 24; R. Puddu, *Il soldato gentiluomo. Autoritratto d'una società guerriera: la Spagna del Cinquecento* (E. Pittarello) p. 27; F. Carrillo, *Semiolingüística de la novela picaresca* (M.G. Chiesa) p. 31; P. Fernández-Quintanilla, *La mujer ilustrada en la España del siglo 18* (G. Bellini) p. 34; J.C. Clemente, *Las guerras carlistas* (M.L. Alares Dompnier) p. 35; AA.VV., *Homenaje a López-Morillas. De Cadalso a Aleixandre: estudios sobre literatura e historia intelectual españolas* (F. Meregalli) p. 38; R. Del Valle-Inclán, *La lampada meravigliosa, a cura di G. Allegra* (F. Meregalli) p. 41; A. Carreño, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara. Unamuno, A. Machado, Fernando Pessoa, V. Aleixandre, J. L. Borges, Octavio Paz, Max Aub, Félix Grande* (A. Crespo) p. 42; F. García Lorca, *Lola la comedianta*, prólogo de G. Diego, ed. crítica y estudio preliminar de P. Menarini (G. Morelli) p. 46; F. García Lorca, *Viaje a la luna (Viaggio verso la luna)* (G.B. De Cesare) p. 48; P.J. de la Peña, *Juan Gil-Albert* (A. Crespo) p. 49; A. Colinas, *Poesía, 1967-80* (G. Morelli) p. 54.

T. Todorov, *La conquête de l'Amérique, la question de l'autre* (S. Regazzoni) p. 56; G. Guariglia, *Messico. Le piramidi degli dei*, testo di G. Guariglia, fotografie di M. Yamamoto (G. Bellini) p. 58; AA.VV., *Aguirre il traditore*, a cura di P.L. Crovetto e E. Franco (G. Bellini) p. 60; Salarrué, (S. Salazar Arrué), *Cuentos de cipotes* (D. Liano) p. 62; M.L. Guzmán, *iQué viva Villal!*, trad. e note di L. Panunzio Cipriani (G. Bellini) p. 64; C. Mastronardi, *Poesías completas* (A.N. Marani) p. 66; A. Arias, *Después de las bombas* (D. Liano) p. 70; R. Blanco Moheno, *Un son que canta en el río* (S. Serafín) p. 72; J. Rulfo, *Il gallo d'oro*, a cura di D. Puccini (G. Bellini) p. 73; D. Escobar Galindo, *Sonetos penitenciales* (G. Bellini) p. 75; E. Noriega, *Post Actus (poesías)* (D. Liano) p. 76.

S. João da Cruz, *Cântico Espiritual e Outros Poemas*, tradução e nota de J. Bento (M. Simões) p. 78; M. Boggio, *La monaca portoghese* (S. Regazzoni) p. 79; J.J. Cesário Verde, *Poesie*, saggio introduttivo, trad. e note di P. Ceccucci (C. Garcia) p. 81.

J. Ruyra, *Jacobé i altres narracions* (M.Ll. Julià i Capdevila) p. 83; M.A. Cerdà i Surroca, *Els pre-rafaelites a Catalunya. Una literatura i uns símbols*, próleg de D. MacDermott (G. Allegra) p. 85; S. Espriu, *Les roques i el mar, el blau* (R.M. Delor i Muns) p. 88.

“RASSEGNA IBERISTICA”

La *Rassegna iberistica* si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico, con particolare attenzione per quelli usciti in Italia. Ogni fascicolo si apre con uno o due contributi originali.

Direttore: Franco Meregalli.

Comitato di redazione: Giuseppe Bellini, Ángel Crespo, Giovanni Battista De Cesare, Mario Eusebi, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Carlos Romero, Manuel Simões, Giovanni Stiffoni.

Segretaria di redazione: Elide Pittarello.

Diffusione: Maria Giovanna Chiesa.

Col contributo del Consiglio Nazionale
delle Ricerche

[ISSN: 0392-4777]

[ISBN 88-205-0447-2]

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

Redazione: Seminario di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane – Facoltà di Lingue e Letterature Straniere – Università degli Studi – S. Marco 3417 – 30124 Venezia.

© e distribuzione:

Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica s.a.s.

Via Bassini 17/2 – 20122 Milano (Italia)

Finito di stampare nel marzo 1983

dalle Grafiche G.V. – Milano

Fascicolo n. 16/1982 L. 8.000

TRES MOMENTOS QUEVEDESCOS EN LA OBRA DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS

1. En un trabajo reciente sobre el tema ¹, que viene a añadirse a otros míos dedicados a estudiar la huella de Quevedo en la literatura hispanoamericana ², puse de relieve algunos puntos en los que la presencia del escritor español aparece evidente en Asturias. También añadía otros datos, referentes a lecturas particulares del escritor guatemalteco, de páginas de la obra en prosa de Quevedo, y publicaba dos poemas inéditos, los últimos de Asturias, escritos en su lecho de muerte, donde el escritor español del siglo XVII aparece directamente mencionado, y citados algunos de sus versos. Vuelvo ahora al tema para profundizar en la narrativa asturiana momentos en los que la huella de Quevedo me parece más determinante.

Repetiré aquí que nunca Asturias reveló su afición a Quevedo sino en época muy tarda, cuando con relación a sus novelas yo había aventurado algunas posibles conexiones ³. ¿Por qué este silencio? No sabría explicarlo con seguridad. Aunque me parece cierto que Asturias nunca debió de hacer esta omisión por deseo de ocultar algo. Es posible que le pareciera demasiado imitativo de Nerudá hacerlo, en su declarada adhesión al español del Siglo de Oro. O bien le pareció, en su posición comprometida, de "cristiano de izquierda", demasiado pasible de fáciles críticas. O también, es posible que sólo más tarde se diera cuenta de lo que había significado realmente para él Quevedo, autor que en su

¹ G. Bellini, *Miguel Angel Asturias y Quevedo (documentos inéditos)*, en *Homenaje a F. Sánchez Castañer*, "Anales de Literatura Hispanoamericana", V, 6, 1976).

² G. Bellini, *Quevedo nella poesia ispano-americana del Novecento*, Milano, Viscontea, 1967, y *Quevedo in America*, Milano, Cisalpino, 1974 (luego en castellano, en *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX*, New York, Torres, 1976).

³ G. Bellini, *La narrativa di Miguel Angel Asturias*, Milano, Cisalpino, 1966 (ed. castellana: Buenos Aires, Losada, 1969).

obra más significativa religiosa y filosóficamente llegaría a ser, en los años finales de su existencia, lectura constante, lección viva y alentadora frente a la enfermedad, preparación serena a la muerte.

Coincidencia curiosa: como en el caso de su gran amigo Neruda, Quevedo fue para Asturias compañero fiel hasta el final. Entre los lectores hispanoamericanos del gran autor español, Neruda y Asturias fueron seguramente los que más seriamente lo vivieron. Para los dos Quevedo representó una dimensión vital, no solamente, como se expresó el poeta chileno, la sorpresa de encontrar en él la expresión inesperada de sus mismos “oscuros dolores”, que “vanamente” había intentado formular ⁴, sino el consuelo en los últimos días de su vida. Si consideramos la poesía póstuma de Neruda, Quevedo vuelve en ella, como ya había vuelto en *Incitación al nixonicidio* ⁵, a ser punto de referencia inmediata. En *Jardín de invierno*, segundo de los libros póstumos nerudianos, el escritor español preside en el poema “Con Quevedo en primavera”. La condición del poeta, ya enfermo mortalmente, se hace patente frente a la primavera recién llegada, en un verso que directamente lleva a la poesía de Quevedo, estableciendo el contraste primavera-invierno, vida-muerte: “Sólo no hay primavera en mi recinto”.

Volodia Teitelboin afirmó no hace mucho que a través de los años “varias veces” le oyó recitar a Neruda “ese poema favorito, un melancólico poema de Quevedo, quien cuando tiene la cabeza cubierta de nieve, exclama: ‘Siento la primavera en mis entrañas’. Al final de sus días [Neruda] retoma el tema en su poema ‘Con Quevedo en primavera’” ⁶. Hace falta una pequeña rectificación: la referencia de Neruda es al verso de Quevedo “Sólo no hay primavera en mis entrañas”, del soneto titulado “Obstinado padecer, sin intercadencia de alivio” ⁷; y es más tajante, porque aquí también se evidencia el contraste, y no entre

⁴ P. Neruda, *Viaje al corazón de Quevedo*, en *Viajes*, Santiago de Chile, Nascimento, 1955, p. 18.

⁵ Ver los poemas XV, “Leyendo a Quevedo junto al mar”, y XXX, “Mar y amor de Quevedo”. Para un comentario, cfr. G. Bellini, *Neruda*, Milano, Accademia, 1978, 2ª, p. 168.

⁶ V. Teitelboin, intervención en el “Coloquio sobre literatura chilena de la resistencia y del exilio”, en “Casa de Las Américas”, XIX, 112, 1979, p. 79.

⁷ A su vez imitación del soneto IX de Petrarca, “Quando ’l pianeta che distingue l’ore”, según aclaró J.G. Fucilla, en *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid 1960, p. 198.

un Quevedo ya cano y el amor, sino entre la vitalidad de la que Neruda llama “primavera exterior” y el tormento interior del amor. Escribe Quevedo:

“Sólo no hay primavera en mis entrañas,
que habitadas de Amor arden infierno,
y bosque son de flechas y guadañas”⁸.

En su poema Neruda expresa la conciencia de la fin, cuando el amor es ya inútil tormento, como lo son fugaces regresos vitales; aunque, como anoté en otra ocasión⁹, este tormento luego se aplaca en un deseo de paz y comunicación.

En los últimos días de Asturias la presencia de Quevedo también preside. Lo documenta no tanto el breve escrito donde el guatemalteco menciona al español en su habilidad de representar en una mujer “[...] el reflejo // de la fealdad de la muerte” — referencia al *Sueño del Infierno*, donde el sueño es “imagen de al muerte”¹⁰ —, sino la nota que acompaña al soneto que comienza con el verso “Oropéndola en péndulo de oro”, y en la cual Asturias recuerda de Quevedo la expresión del soneto en que “Representase la brevedad de lo que se vive y cuan nada lo que se vivió”, en su comienzo” ¡Ah de la vida! ¿Nadie no responde?” Impresiona Asturias la expresión “[...] y he quedado // presentes sucesiones de difunto”. El escritor guatemalteco, con referencia autobiográfica evidente, anota: “y voy quedando / presente sucesiones de difunto”.

El poema no incluye la expresión anotada de Quevedo, aunque domina en él el concepto que ella manifiesta. Asturias contempla, o sueña, el va y ven de la oropéndola y en ella ve la imagen de la vida que se le va escapando, mientras por contraste cobra valor más amplio el instante en que vive. En su condición el poeta se ve obligado a añorar sea el dolor, sea el gozo, únicos que dan significado a la vida, en “[...] los engaños / del llorar y el reír ...”, “únicos dones” del hombre “en el

⁸ Cfr. en F. de Quevedo, *Obras Completas, Poesía original*, I, ed. de J.M. Blé-cua, Barcelona, Planeta, 1963, p. 517, soneto 480.

⁹ G. Bellini, *Continuidad y novedad en la poesía póstuma de Pablo Neruda*, “Quaderni di letterature americane”, 1, 1976, p. 29.

¹⁰ F. de Quevedo, *Obras Completas*, I, Prosa, edición de L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1945³, p. 212.

combate incierto” de un existir que lo lleva — otro concepto hondamente desarrollado por Quevedo — a la muerte: “[...] que al cabo de los años, / sin consuelo ninguno ni perdonos/ hará de mí, el consabido muerto”.

Nunca la vena poética de Miguel Angel Asturias había llegado a tan honda amargura, en un contacto íntimo con el Quevedo más desengañado.

2. Como ya dije, la presencia de Quevedo en Asturias es remota y se evidencia en gran parte de su obra, como sustancia ética, además que como lección artística y de estilo. Se la nota especialmente en algunas de sus novelas, en temas prolijamente tratados por el escritor español, en arquitecturas estructurales y en expresión lingüística que remontan a la poesía, pero sobre todo a la prosa de *Los Sueños*. Es así como en la narrativa asturiana encontramos tres momentos que podemos llamar “quevedescos”, de singular relieve. Me refiero sobre todo a la representación del infierno en *El Señor Presidente*, la abominación del dinero y la riqueza, especialmente en *Mulata de tal*, el triunfo de la muerte en *Viernes de Dolores*.

El primer capítulo de *El Señor Presidente* representa ya el infierno, con su pórtico de estremecedoras onomatopeyas y la presencia incorpórea de un Luzbel que todo lo domina:

“¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldobestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbre de alumbre sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbre! Alumbra, alumbre, lumbre de alumbre ... alumbra ... alumbra ... alumbra, lumbre de alumbre ... alumbra ... alumbre ...”¹¹.

Sobre el mundo de los pordioseros incumbe este pórtico, con el significado patente del letrero de la *Comedia* dantesca: “per me si va nell’eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente”. Sólo que la “perduta gente” en la novela de Asturias no son los condenados sino los verdugos del Señor Presidente. El clima oscuro, infernal, se impone ya en este primer capítulo; la ciudad está sumida, con sus habitantes,

¹¹ M.A. Asturias, *El Señor Presidente*, Buenos Aires, Losada, 1948, p. 11.

en la oscuridad más angustiosa y en ella velan sólo los centinelas, demonios quevedescos, que cuidan de su Luzbel, el fantasmal dictador, “cuyo domicilio se ignoraba porque habitaba muchas casas a la vez, cómo dormía porque se contaba que al lado de un teléfono con un látigo en la mano, y a qué hora porque sus amigos aseguraban que no dormía nunca”¹².

La misma oscuridad del infierno quevedesco rodea a las desgraciadas criaturas injustamente condenadas al infierno de la dictadura; y la oscuridad exterior resuena de los “rechinos” de botas militares, a los que responde “el graznido de un pájaro siniestro”, mientras la noche se presenta “oscura, navegable, sin fondo”¹³.

En el segundo capítulo de la novela Asturias nos presenta las bartolinas en donde están metidos los pordioseros, a merced de la policía, que con tormentos mira a obtener una falsa confesión, que denuncie la culpabilidad de personajes caídos en desgracia.

Son tantas pocilgas quevedescas, cuyo modelo transparente se encuentra en el “sueño” *Las Zahurdas de Plutón*. Y de nuevo es la pesadilla de la oscuridad. Los compañeros de “El Mosco” “lagrimeaban como animales con moquillo, atormentados por la oscuridad que sentían que no se les iba a despegar más de los ojos por el miedo [...]”¹⁴.

Rodea a los infelices presos gente dudosa, policías con “caras de antropófagos”, “los cachetes como nalgas”¹⁵, de voz tiple, “voz de mujer”¹⁶, figuras siniestras como las que encontramos en *Los Sueños*, especialmente en *El Alguacil endemoniado*. Un demonio más es el “Auditor de Guerra”, quien, montado “en un carricoche tirado por dos caballo flacos que llevaban de lumbre en los faroles los ojos de la muerte”¹⁷, es alegoría aterradora del clima de la dictadura.

En *El Señor Presidente* los que penan son seres inocentes, mientras que en *Los Sueños* trátase de pecadores, de culpables sobre los que ha caído la justicia divina. Lo que acerca el infierno de Asturias al de Quevedo es la nota lóbrega y de dolor, la omnipresencia de la muerte; que si en la obra del escritor español se presenta justa, justiciera, en la del novelista guatemalteco es expresión injustificada de violencia, de

¹² *Ibí*, p. 14.

¹³ *Ibí*.

¹⁴ *Ibí*, p. 17.

¹⁵ *Ibí*.

¹⁶ *Ibí*, p. 19.

¹⁷ *Ibí*, p. 20.

un atropello constante que el poder ejerce sobre el ciudadano indefenso. Y todo en un juego verbal extraordinariamente vigoroso, que se califica por la inagotable veta inventiva, los juegos de palabras, la onomatopeya, las metáforas inéditas, dominio en el cual Miguel Angel Asturias válidamente compite con Quevedo.

3. En *Mulata de tal* damos con otro infierno en la tierra. La contienda entre demonios terrígenos y demonios cristianos se desarrolla en Tierrapaulita, ciudad que los primeros abandonarán luego, viendo con amargura la llegada de “los que exigirán generaciones de hombres sin razón de ser, sin palabra mágica, desdichados en la nada y el vacío de su yo”¹⁸. Es en esta novela donde Asturias desarrolla cabalmente un tema que con seguridad se remonta, en el ámbito de sus lecturas, a Quevedo, el del dinero y la riqueza.

Tema de honda raigambre en la obra asturiana, ya en *Viento fuerte* el novelista denunciaba el efecto deshumanizante del oro, en el poder hiperbólico del “Papa Verde”, personaje que, según Lester Mead, “tiene a sus órdenes millones de dólares”¹⁹ para hacer cualquier barrabasa:

“Dice una palabra y se compra una República. Estornuda y se cae un Presidente, General o Licenciado. Frota el trasero en la silla y estalla una revolución”²⁰.

En *El Papa verde*, segundo libro de la “trilogía bananera”, destacan, con intención bien clara de denuncia, los reflejos de las “muelas de oro” del “senador por Massachussets”, que con el secretario de Estado norteamericano está proyectando golosamente la anexión de Guatemala a Estados Unidos”²¹. Chicago, la ciudad donde vive la gente del dinero, la presenta Asturias como “próspera porcópolis, donde en cada puerta había un Papa Verde”²². La representación de esta ciudad tiene un sello surreal y nos recuerda no solamente la pintura del Bosco en su aspecto deformante, sino *Los Sueños* de Quevedo; por la fuerza de las imágenes desacralizantes y la expresión lingüística. Con

¹⁸ M.A. Asturias, *Mulata de tal*, Buenos Aires, Losada, 1974⁴, p. 174.

¹⁹ M.A. Asturias, *Viento fuerte*, Buenos Aires, Losada, 1955², p. 99.

²⁰ *Ibid.*

²¹ M.A. Asturias, *El Papa Verde*, Buenos Aires, Losada, 1954, p. 112.

²² *Ibid.*

el personaje aludido, el “Papa Verde”, anteriormente definido, y condenado, como “señor de cheque y bolsillo, gran navegante del sudor humano”²³, penetramos en un mundo alucinante, efecto de la fuerza deshumanizante del dinero, donde “las calles hieden a intestinos largos y las bocacallas son como anos cuadrados adonde asoman los transeúntes no suficientemente digeridos por la miseria de la vida, pues se les ve desaparecer por otros callejones intestinales y salir a otras calles [...]”²⁴.

Miguel Angel Asturias trata a sus personajes con la misma técnica destructiva de Quevedo; el rico es un esclavo, es basura, inhumanidad. El mismo Jinger Kind, empleado de la “Bananera”, manifiesta su vergüenza por lo que con el dinero están haciendo los norteamericanos en Centroamérica, donde todo lo cubren “con el unto del metal amarillo, oro que hiede a *merde*, porque eso hemos hecho, transformar el oro en porquería...”²⁵. De modo que resulta justificada la lamentación indignada de Sabina Gil: “Se acabaron las personas [...] y es tal vez más una escoba, que una gente”; porque la gente se ofrece por el oro, “para que barran con ella”²⁶.

El poder corruptor del dinero es tal, según Asturias, en *Los ojos de los enterrados*, que los mismos Lucero, herederos, de pata en el suelo que eran, de parte de las acciones de la Compañía, a más de haberse vuelto “viejos, panzones, con anteojos, canosos y desconfiados”²⁷ — retrato destructivo eficaz del rico —, cierran ya sus oídos a los dolores de los pobres. Y al famoso “Papa Verde”, viejo ya, achacoso, en fin de vida, todo ojos y mandíbulas, no vale a prolongarle la existencia el tubo de platino que los médicos le meten por la garganta “a martillazos”. Justa condena, por Asturias, para quien del dinero hizo su único dios y el instrumento de la opresión.

Son todos pasajes interesantes, relacionados con la condena quevedesca del “Poderoso caballero / don Dinero”. Pero es en *Mulata de tal* donde la condena de la riqueza llega a su cumbre, y no solamente en el significado general que se desprende de la novela, la punición de

²³ *Ibi*, p. 85.

²⁴ *Ibi*, p. 112.

²⁵ *Ibi*, p. 86.

²⁶ *Ibi*, p. 136.

²⁷ M.A. Asturias, *Los ojos de los enterrados*, Buenos Aires, Losada, 1961², p. 413.

Celestino Yumí, reo de haber vendido por la riqueza su esposa al demonio Tazol (una riqueza para ser envidiado, mezquina, fin a sí misma), sino en una suerte de tratado contra la misma, presentado en las primeras páginas del libro. Es el momento en que Celestino Yumí platica con Tazol y se aviene a sus consejos, con tal de enriquecer y hacer rabiar a su compadre Timoteo Teo Timoteo, el más rico, hasta la hora, de Quiavicús, “barrigón de como y tomo”²⁸.

Asturias penetra hondamente la situación del pobre, para el cual la riqueza, puesto que nunca tuvo trato con ella, queda algo inconcreto, exterior, sólo una manera para salir de un estado de humillación frente a los ricos. Celestino siente el peso del pacto con el diablo, precisamente porque la riqueza la desea sólo por eso, “por capricho, para que todos se fijaran en él, pobre, mal vestido por mucho que se echara mudada nueva, sin buen caballo, sin pisto y sin queridas”²⁹. Por eso en Asturias, a pesar de la condena, hay cierta comprensión humana hacia Celestino Yumí, del cual evidencia el dolor al deshacerse de “Niniloj, su costilla”³⁰. Dimensión que nunca encontramos en Quevedo y que en el escritor guatemalteco procede de una honda comprensión por la pobreza, la ingenuidad que la caracteriza, la que hace de Yumí un ser aceptable, que al final se rescata por el amor a su mujer, diminuta muñequita en el Nacimiento diabólico.

Desde el comienzo hay en Yumí una posible disculpa a su acción, debida precisamente a la situación de postergado frente a los que todo lo pueden, los ricos. Estos consideran suyo hasta el río de la aldea, denuncia Asturias, disponen de los árboles, que talan sin piedad, “¡Ingratitud de las ingraticudes!”³¹. Pero por la riqueza, al fin y al cabo Celestino delinque; Asturias, como Quevedo, denuncia, entonces, el poder corruptor que ella representa:

“[...] Y qué no hace uno por ser rico: delinque, mata, asalta, roba, todo lo que el trabajo no da, con tal de tener buenas tierras, buen ganado, caballos de pinta, gallos de pelea y armas de lo mejor, todo para disfrutarlo con quién, con la mujer ...”³².

²⁸ M.A. Asturias, *Mulata de tal*, ob. cit., p. 9.

²⁹ *Ibi*, p. 21.

³⁰ *Ibi*, p. 12.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibi*, p. 15.

Tazol, demonio sabio, moralista serio a pesar de explicar su función de diablo, pondera ante el iluso Celestino los efectos de la riqueza. Asturias introduce en estas páginas una nota más de denuncia, representada una vez más la condición humana del pobre — “— Los pobres procuramos no pensar...”³³, se justifica Celestino con Tazol —; según ya había expresado Quevedo en la letrilla satírica mencionada, dedicada al poder del dinero, que “da y quita el decoro / y quebranta cualquier fuero”, el demonio explica al acobardado Yumí que “al amanecer rico, como te despertarás uno de estos días, todos afirmarán que entiendes de todo, de finanzas, política, religión, elocuencia, técnica, poesía, y se te consultará...”³⁴. Y a la ingenua observación del pobre, “— Por el hecho de ser rico, no porque sepa...”³⁵, contesta: “— Sencillamente...”³⁵.

El demonio Tazol cumple con su deber, tentar al hombre, pero está en la línea de los demonios de Quevedo, moralistas severos frente al hombre, que sí es realmente demonio. Tazol tiene en *Mulata de tal* la función de denunciar la naturaleza negativa de la riqueza, mientras parece ilustrarle a Celestino sus ventajas. Al aconsejarle que pegue fuego a la casa de su compadre le recomienda que lo haga sólo cuando ya sea rico:

“[...], pues entonces no habrá juez, policía ni magistrado que imagine, ya no digo que te acuse, que fuiste tú, aunque te vieran con la tea en la mano, porque luego vendrán a tu casa a pedirte dinero prestado, que les acordarás con largueza. [...]”³⁶.

Y de nuevo Tazol incita a Yumí a no ser “rico pobre”, o sea “rico que antes de gastar piensa como pobre, sino rico rico, rico que gasta sin pensar lo que vale lo que gasta”³⁷. A continuación el demonio terrígena denuncia otra cualidad negativa del rico; cuando Yumí le suplica que no haga sufrir a su pobre esposa, “porque pensar en eso me amargará la riqueza”, le contesta: “— ¡No pensarás! ¡Los ricos no piensan en los que sufren!”³⁸.

³³ *Ibi*, p. 16.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibi*, p. 19.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

La posición de Miguel Angel Asturias es mucho más honda y dura que la de Quevedo frente a la riqueza y los ricos. Ello procede de un compromiso sincero con el hombre de su mundo, compromiso que caracterizó toda su actividad y su vida.

Con la desaparición de la Catalina Zabala, “arreatada por el huracán de garras de obsidiana y ulular de buho”³⁹, empieza el desasosiego de Celestino Yumí, su pensar con nostalgia en los tiempos buenos de la pobreza, en el “compañerismo” de su esposa, en la falta de medios, cuando era “alegre y amiga de cantar, como si fuera dichosa, porque su dicha, a decir verdad, consistía en hallarle a todo el lado bueno y a nada el lado malo”⁴⁰.

Es cuando Tazol se ve obligado a intervenir otra vez sin demora, para evitar que Celestino se ahorque de un árbol, y a tentarlo con la visión de las inmensas riquezas que le esperan. Como en el *Evangelio* el diablo, en la tercera tentación, lleva a Jesús en la cumbre de un monte y le enseña todos los reinos del mundo “con su gloria” prometiéndole que serán suyos si lo adora⁴¹, así Tazol, en forma de horrible pajarraco, después de haberle salvado la vida a Celestino picoteándole la soga con que pensaba ahorcarse, le muestra desde la increíble altura alcanzada por el árbol en que está — “no parecía de la tierra”⁴² — la inmensidad de sus riquezas:

“Pues bien, desde esa altura dominaba todo el mundo y al solo echar la vista abajo, a sus pies, abarcó con sus ojos tierras cultivadas de maíz, caña, cacao, tabaco, algodón, frutas, un gran río con sus puentes, una casa de dos pisos, rodeada de rancherías, potreros llenos de ganado, caballos sueltos, otras en establos, vacas en ordeño, toros magníficos, perros de raza, aves de corral de todas las que hay en la región, y algunas jamás vistas”⁴³.

El pobre Celestino Yumí, al contrario de Jesús, se deja tentar; el pajarraco, a partir de ese instante, “le pareció un ave sublime, un hermoso heraldo de los dioses”⁴⁴, anota con sorna Asturias, y en un rá-

³⁹ *Ibi*, p. 22.

⁴⁰ *Ibi*, p. 27.

⁴¹ *Evangelio*: Mateo, 4, 8.

⁴² M.A. Asturias, *Mulata de tal*, ob. cit., p. 32.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

pido pasaje humano le hace exclamar al tentado: “— ¡Entonces, sí se jodió el compadre!” Forma que todavía le salva, en su dimensión de pobre que ve en la riqueza sólo un medio para imponerse a los que siempre lo han humillado.

Pero de nuevo Tazol denuncia los poderes negativos del dinero:

“[...] el dinero es el mejor escudo: contra Dios, dinero; contra justicia, dinero; dinero para la carne; dinero para la gloria; dinero para todo, para todo, dinero. [...]”⁴⁵.

Y contra los ricos: “... Rico quiere decir vago. Vago por el que otros trabajan”⁴⁵. Es lo que piensa Celestino, contra la necesidad de trabajar que Tazol le impone para que su riqueza no llame la atención tan de repente; y adivinándole el pensamiento, nuevamente moralista a lo Quevedo, el demonio le advierte que “la riqueza, Yumí, es como un nudo corredizo ...”⁴⁷, y que para el avaro “es el peor de los ahorcamientos, y también para el dadivoso, el manirroto ...”⁴⁸.

Tazol, demonio terrígena, quiere probar a Celestino por medio de la riqueza, sabiendo muy bien lo que ella significa. Y al final se lo manifiesta, como descubriendo de repente su juego:

“[...] al darte la riqueza, como una cuerda, y colocártela al cuello, como la más valiosa condecoración humana, la soga del millonario, de ti depende que te ahorques por avaro o pródigo, avaricioso o derrochador”⁴⁹.

El demonio de Quevedo, en su infierno, tiene frente a sí sólo criaturas condenadas porque pecaron. La enseñanza moral puede sólo aprovechar al visitante, Quevedo mismo. Tazol tiene frente a sí solamente a un hombre que se dispone a pecar, y cuando lo haga perderá todo aspecto humano, y hasta el esqueleto se le transformará en oro, rematando su condena⁵⁰.

El dominante motivo moral y el prodigioso juego de la fantasía hacen de estas páginas de *Mulata de tal* las más interesantes en el ámbito

⁴⁵ *Ibi*, p. 35.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibi*, p. 36.

⁵⁰ *Ibi*, p. 49.

de la relación Asturias-Quevedo. La atmósfera de pecado que domina toda la novela, el hervidero de demonios que hay en ella, nos hace remontar irresistiblemente a *Los Sueños*, aunque el novelista guatemalteco presente mayor pasión, mayor humanidad que su lejano maestro.

4. Tema dominante en la narrativa de Miguel Angel Asturias, como en la obra de Quevedo, es el de la muerte. Podríamos formar una amplia antología en este sentido, desde las muertes violentas de *El Señor Presidente*, hasta las míticas de *Hombres de maíz* y *El espejo de Lida Sal*, las de *Viento fuerte* cargadas de valor simbólico, como la del “Papa Verde” en la novela del mismo nombre, la patética, por inocente, de Natividad Quintuche en *Week-end en Guatemala*, la desamparada e inútil del nieto del poderoso señor de la “Bananera” en *Los ojos de los enterrados*, la heroica del guerrero Mam en *Maladrón ...* Pero la muerte como tema general, como escarmiento universal, a la manera de Quevedo, la trata Asturias en *Viernes de dolores*.

El infierno de Tierrapaulita, en *Mulata de tal*, entre demonios terrígenas y cristianos, gigantones y enanos, mágicos, brujos, ensotanos y sacristanes, vive en un lugar mítico, distorsionado. En *Viernes de dolores* los capítulos iniciales nos presentan otro infierno en la tierra, una extraordinaria danza de la muerte. El cementerio de las afueras de la capital guatemalteca es el teatro de la poderosa representación de la muerte, donde el escritor destaca los símbolos más aterradores de lo que condiciona en todo momento al hombre, clima inquietante de ultratumba, tan cercano del por excelencia cantor de la muerte, Quevedo.

Además de una terminología que irresistiblemente nos llama a *Los Sueños*, uso quevedesco de verbos, toda la lóbrega mitología de la muerte en su significado escarmentador, subrayado con transparente complacencia por el autor castellano del siglo XVII, vuelve a nueva vida en las páginas de Asturias. No importa tanto en la novela la ficción, como las páginas iniciales donde el escritor pinta su inmenso lienzo fúnebre. El lector, tiene la impresión de estar metido en un mundo terrible, alucinante. Sin embargo, en estas páginas de Asturias la muerte no se presenta con atuendo quevedesco, como en *El sueño de la Muerte*, entre medieval y barroca, “muy galana y llena de coronas, cetros, hoces, abarcas, chapines, tiaras, caperuzas, mitras”, etc.⁵¹. El personaje

⁵¹ F. de Quevedo, *El Sueño de la Muerte*, en *Obras Completas*, I, Prosa, cit., p. 237.

desaparece en su sentido alegórico, para construirse en la total alegoría de la muerte a través del infinito reino de los muertos, sepulcro inmenso del cementerio, cuyos límites van marcados por el muro: “Cal y llanto. Cal y llanto. Fuera la ciudad. Dentro las tumbas”⁵². Trátase de un nuevo y original “mundo por de dentro”, como lo hiciera Quevedo en el sueño omónimo. Reino de dolor y amargura, va presidido por un quevedesco sentido del tiempo: si la tierra es allí “tierra sin historia”⁵³, las señas de identidad de los difuntos en el bronce y el mármol denuncian su inutilidad frente al tiempo, más confirman “la eterna brevedad del tiempo”⁵⁴. Es ésta la “última frontera sin aduanas”⁵⁵ — definición que bien podría ser de Quevedo —, y en acentuado juego de palabras, recinto delimitado por un muro “que une tantas cosas separando tanto”⁵⁵.

Con expresiones que encierran verdades aterradoras, Asturias forma el pórtico al reino de la muerte: “Por la puerta principal entran los que ya no regresan”⁵⁷. Como los diablos de *El Sueño del Infierno* el guardián del cementerio, no sin razón apodado Tenazón, gran Carón de la tierra, repite, cada vez que recibe a un nuevo huésped: “Más combustible ... adelante ... aquí la muerte es natural como la vida”⁵⁸. Honda filosofía en palabras escuetas.

También pone de relieve Asturias como la frecuentación de la muerte transforma a los que todavía viven; entre la baraúnda de flores, Cristos, cruces, retratos, coronas, etc., se les comunica un sentido de provisionalidad, y la gente “parece desorientada, sin saber qué hacer, sin rumbo, sin saber si marcharse a la ciudad en seguida — tranvías, carruajes, automóviles de alquiler —, o quedarse por allí, [...]”⁵⁹.

La lectura de *Los Sueños* da frutos originales en estas páginas del escritor guatemalteco, particular hondura en la contemplación de un mundo, el de los vivos, que de la muerte se nutre, dominado por el tiempo que adelanta su lección hasta en un viejo almanaque “hojeado

⁵² M.A. Asturias, *Viernes de dolores*, Buenos Aires, Losada, 1972, p. 7.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibi*, p. 8.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

por el viento”, porque “Ni en la basura pierde sus ínfulas el tiempo. Marca días antiguos, fechas”⁶⁰.

Las cantinas que rodean al mundo de los muertos llevan nombres eficazmente alusivos: “El Ultimo Adiós”, “La Flor de un Día”, “Los Siete Mares”, “Las Movidas de Cupido”, “Los Angelitos”, “Sepulcri” es el nombre del genovés “propietario de la marmolería más importante de por allí”⁶¹ — la broma está al servicio del horror —; el mármol presenta manchas que para Asturias son “¡El vómito de los siglos!”⁶². El extraordinario poder del humor negro y las definiciones califican un mundo ya difunto en vida, el que rodea al cementerio; allí, en sus cantinas, se sirven bebidas de sugestión mortuoria, que se llaman “pésame con sonrisa de marqués”⁶³, y por estar a tono con el ambiente se come “mortadela”, “que así la muerte no faltaba ni en sus alimentos”⁶⁴. Y al levantarse, los sepultureros rezan: “¡Los muertos nuestros de cada día dádnoslos hoy, Señor ...!”⁶⁵.

Asturias acude al humor negro, de gran efecto, para pintar su gran mural de la pesadilla. La fúnebre atmósfera cobra así evidencia aterradora, fundándose en la originalidad de las imágenes y la expresión. Doquiera asoman los “efectos de la muerte”. El dolor y la borrachera son hermanos. Figuras inolvidables llenan el mundo de los vivos-muertos. Son el borracho “pequeñito y pestañado, como *poney*”, que — nota viva de humorismo — “era del mismo alto sentado que parado”⁶⁵; borrachines “paralizados, mineralizados casi por el aguardiente que ingerían, más piedra lumbre que aguardiente”, quienes despiertan “del sueño despierto, sueño de antesala, en que esperaban no se sabía qué”⁶⁷. Gente que baila, “más era zangoloteo”, en “Los Angelitos”, donde se lloran los “*tiernos*”, para no mojarles las alas, no con lágrimas sino con danza, “al compás de la música valseada, que molía un fonógrafo de entraña negra y trompetón de pico de ave marina”⁶⁸.

La gran farsa de la muerte alcanza hasta el dominio de lo erótico.

⁶⁰ *Ibi*, p. 13.

⁶¹ *Ibi*, p. 14.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibi*, p. 17.

⁶⁴ *Ibi*, p. 36.

⁶⁵ *Ibi*, p. 38.

⁶⁶ *Ibi*, p. 17.

⁶⁷ *Ibi*, p. 16.

⁶⁸ *Ibi*, p. 18.

Con hábil sorna Asturias denuncia “la curiosidad militar y eclesiástica”⁶⁹ que se detiene a “figuear” los retretes abiertos de “Los Angelitos”, donde se les da a las damas máscaras para que encubran pudores, en una taza que también remeda grotescamente el luto: “La taza blanca y la tabla como salvavidas negro para traseros de personas de luto”⁷⁰.

El juego alcanza resultados extraordinarios en el humor desquiciado. Muy quevedesco es también el juego soez en la descripción divertida de los defecantes⁷¹, como lo es el juego de palabras: “Cagatintas”, “Cagaluto”, “Cagaaceite”, “Cagachín”, “Cagarriendo”⁷².

Con evidente deleite y eficacia representativa Asturias denuncia, en este sector, la grafomanía de los anónimos pintores de excusados, más pornografía macabra que otra cosa:

“[...] paredes convertidas en pizarras de locos sexuales sueltos, delirantes, que dibujan, más allá del amor carnal, en el reino del amor óseo, esqueletos y esqueletas poseyéndose: besos, no de labios, sino de engranajes blancos, dientes contra dientes, dedos de manos radiografiadas en busca de senos y pezones en los vacíos intercostales, piernas entrelazadas como compases, y sobre estas figuras acopladas, esqueléticas, rodillas y codos de varillas de paraguas, la artillería gruesa: calaveras de frasco de veneno, falos en lugar de tibias, y un miembro viril que recorría las paredes, desplegando en su avanzar irrefrenable su nombre, “el filarmónico”, escrito con letra de carta, y sexos de mujeres pintados del suelo al techo volando como mariposas entre cortinas de telarañas, [...]”⁷³.

La muerte triunfa con su presencia doquiera, se impone en su poder absoluto, en el “golpe fofo de la argamasa que pegaba sus cachetes a la sepultura ya cerrada”⁷⁴, en el “frote arcilloso del afinador”⁷⁵, en el “plin-plin-plan ..., plin-plin-plan ...” de la cuchara del albañil de los sepultureros⁷⁶, en el ruido espeluznante del féretro que “a duras se

⁶⁹ *Ibi*, p. 19.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibi*, p. 22.

⁷³ *Ibi*, p. 20.

⁷⁴ *Ibi*, p. 38.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

desliza [...] hacia adentro de la tumba con ruido arenoso de arrastre sin mulillas”⁷⁷, en toda una serie de personajes de última hora: postillones, quevedescamente definidos “jinetes de la muerte, recostados en un gran silencio de sepelio”⁷⁸, aurigas, con juego de palabras llamados “Exequiosos”⁷⁹, no obsequiosos, que guardan sus distancias de los sepultureros; carpinteros y ebanistas, con metáfora eficaz definidos “grandes sastres del vestido de madera a la medida”⁸⁰, extraordinarios artistas de la escena, como los “que por las calles céntricas de la urbe representaban el paseo funeral conduciendo carruajes negros, tirados por caballos negros, gualdrapados de negro, enjaezados de guarniciones principescas, [...]”⁸¹. En este inmenso cuadro está reunida toda la “funérea aristocracia hedionda a caballeriza y el proletariado sepulcral con olor a tierra de huesos”⁸². La misma que, como en repetición de un rito, se junta en la cantina “Las Movidas de Cupido” hermanada por la muerte y el alcohol:

“Los cocheros, postillones, palafreneros y maceros de pompas fúnebres, enlatados, como conservas de la muerte, en sus cuellos, pecheras, y puños de almidón y pez, charolados, emplumados, espejeantes, brindaban, entre nubes de humo de tabaco, con los sepultureros rojizos de polvo de ladrillo de tumba, marmoleados de cal, con los tipógrafos de esquelas mortuorias, con los carpinteros de ataúdes y con todo aquel que algo representaba en la próspera industria funeraria. Caían de paso a tomarse su traguito, sólo de paso, curas de responso y hoyo, notarios de última voluntad, médicos de acta de defunción, oradores fúnebres de voz temblona, periodistas de necrologías, [...]”⁸³.

Por encima de la honda huella de *Los Sueños*, no cabe duda, destaca en este tema de la muerte la gran originalidad de Miguel Angel Asturias. La seriedad dramática que la muerte representa se impone en el juego de palabras, el derroche de las imágenes y los conceptos, en un fúnebre escenario donde se representa al vivo la danza gigantesca

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibi*, p. 45.

⁸³ *Ibi*, pp. 44-45.

de la muerte. Bien pudo firmar estas páginas el gran artista del siglo XVII; pero en ellas vive una humanidad desconocida a Quevedo; muy lejos del dejo de dómine que caracteriza *Los Sueños* por su acento moralizador, las páginas de *Viernes de dolores* representan una honda participación de su autor al drama que envuelve todo lector, sin que el juego del humor y el grotesco dejen de apasionarle.

Infierno, dinero, muerte, grandes temas de Quevedo, lo son también de Asturias; él los remoja con su originalidad poderosa, por encima de la adhesión apasionada al maestro.

Giuseppe Bellini

RECENSIONI

Fondi iberici a stampa nelle Biblioteche del Ducato: I. La biblioteca Maldotti di Guastalla, Parma, Università, Istituto di Lingue e letterature romanze, 1982, pp. 103.

L'esplorazione delle biblioteche italiane al fine di reperire vecchi libri e manoscritti di argomento iberistico continua e continua a proliferare cataloghi. Una lista ne dà Gaetano Chiappini, già noto per imprese del genere, introducendo questo repertorio; e potremmo prolungarla: senza uscire dal mio studio, ho sotto gli occhi il *Contributo a un repertorio bibliografico di Ispanistica*, pubblicato a Torino nel 1976 e riguardante le Biblioteche Nazionale e Reale, e il *Repertorio dei fondi Manoscritti di interesse iberistico*, pubblicato a Palermo nel 1978 e riguardante quelle Biblioteche Comunale e Reale. Maldotti era un abate del Settecento, evidentemente interessato in modo particolare ai gesuiti.

Il catalogo descrive 34 testi del 500, 76 del 600, 101 del 700, ed alcuni moderni. Come è giusto, tra le cinquecentine si trova la vita di Ferrante Gonzaga, che di Guastalla fu signore: redatta da Alfonso de Ulloa e pubblicata a Venezia, naturalmente (nell'indice dei tipografi Venezia domina), a Venezia è introvabile. Se volete leggere le *Opera omnia* di Francisco Suárez, in ventun volumi, andate a Guastalla!

Chiappini annuncia altri cataloghi del genere, riguardanti altre "Biblioteche del Ducato". Non sarebbe opportuno riunirli in un unico volume, in modo da rendere più facile la consultazione?

Franco Meregalli

AA.VV., *Textos de apoyo a la enseñanza de la Lengua Castellana. Ciclo Superior*, Madrid, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1982, pp. 358.

Este libro constituye el Número 1 de la serie "Innovación. Estudios y experiencias educativas", publicado por el Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Educación Básica. El trabajo ha sido realizado por un equipo

de profesoras del Colegio Público "Ramiro de Maeztu" de Madrid y experimentado con alumnos del Ciclo Superior de E.G.B. Como viene expresado en la introducción, pretende colaborar al desarrollo de los Programas Renovados del lenguaje.

El material reunido en este libro ha sido seleccionado para apoyo del profesor en la enseñanza de la lengua y, a su vez, para ayudar al alumno a comprender los problemas gramaticales, yendo del ejemplo a la teoría; para habituarle al trabajo reflexivo y activo, para acercarle a los textos literarios, para fomentar su capacidad lectora y para formar su sensibilidad estética. Está estructurado mediante fichas de trabajo, cada una introducida por un esquema con los puntos esenciales sobre los cuales se trabajará en el texto, es decir tema de trabajo y objetivos. Una primera parte está reservada a un texto literario que puede ser utilizado no sólo para lengua sino también para introducir argumentos literarios y que ha sido especialmente seleccionado de acuerdo con el argumento lingüístico. La segunda parte abarca una serie de actividades que, como media, plantea seis problemas o preguntas y que pueden ser ampliadas, reducidas o cambiadas, según las características de los alumnos.

El libro está dividido en cuatro 'bloques temáticos'. El bloque n. 1, *Uso de la lengua*, presenta 6 temas de trabajo que en total abarcan 62 fichas y que son distribuidos de la siguiente manera: 1) lengua hablada (6 fichas); 2) lengua escrita (13 fichas); 3) vocabulario (25 fichas); 4) uso correcto de la lengua (10 fichas); 5) medios de comunicación (1 ficha); 6) lectura y comentario de textos (7 fichas). El bloque temático n. 2, *Técnicas del trabajo*, con un solo tema, lleva el mismo título del bloque (11 fichas). El bloque n. 3, *Información sobre la lengua*, presenta 4 temas; 1) fonética y fonología (2 fichas); 2) morfología (19 fichas); 3) sintaxis (9 fichas); 4) léxico y semántica (3 fichas). El bloque temático n. 4, *Literatura* (16 fichas).

Hay que tener en cuenta que este libro ha sido pensado para estudiantes de E.G.B., por lo que las actividades con frecuencia tienen en cuenta la psicología y edad de los estudiantes. Esto no impide considerar este material como muy valioso, con grandes posibilidades de aplicación en la enseñanza y aprendizaje del castellano por parte de los extranjeros. Exige una preparación y selección previa de los textos aquí presentados, por parte del profesor, que modificará o ampliará los argumentos planteados. Se puede considerar como una guía práctica de la lengua castellana.

Beatriz Hernán-Gómez

Magda Ruggeri Marchetti, *Un approccio all'interpretazione testuale: il discorso scientifico spagnolo*, Roma, Bulzoni Editore, 1982, pp. 86.

M. Ruggeri Marchetti, in questo volume, evidenziandole praticamente da un

articolo apparso su una rivista specialistica spagnola, esamina ed espone le caratteristiche proprie di un testo scritto di tipo "scientifico", mettendo a nudo i criteri e i meccanismi sui quali esso poggia per ottenere il massimo dell'efficacia.

Pur riconoscendo la difficoltà di elaborare una grammatica del testo, l'A. afferma che due sono i fattori che ne condizionano la formulazione: il destinatario del messaggio e, soprattutto, lo scopo di esso, ossia quali fini si prefigge l'emittente. Dopo aver accennato alle differenze fra un testo scritto e un testo orale, procede a una prima distinzione sul carattere: informativo o letterario, a seconda che prevalga o meno l'intenzione estetica. Nel primo tipo, d'accordo con F. Marcos Marín, l'A. afferma che prevale la funzione denotativa del linguaggio, ritenuta il veicolo più idoneo per un messaggio che voglia essere oggettivo. Deve riconoscere però, subito dopo, che l'obiettività del testo è sacrificata spesso a una serie di scopi quali, per esempio, persuadere il destinatario, sviarne l'attenzione o modificare addirittura la ricettività stessa.

Ribadendo i presupposti più elementari della comunicazione, l'A. sottolinea che, affinché sia possibile un'effettiva trasmissione di informazione, occorre una omogeneità di codice tra emittente e ricevente e la reciproca conoscenza del contesto extralinguistico. Per una esatta decifrazione del messaggio a volte è importante anche l'appartenenza del lettore alla stessa scuola o corrente di pensiero dell'autore. Quest'ultima considerazione va a inficiare, come si vede, quanto detto a proposito dell'oggettività del testo, che deve essere universalmente riconosciuta e accettata, chiunque ne sia il lettore.

Questo libro, che trova la sua giusta collocazione fra i lavori concepiti per la didattica della lingua, mostra chiaramente come va letto un testo scientifico, illustrando le varie fasi dell'analisi di esso. Secondo l'A. occorre innanzitutto studiare gli aspetti che caratterizzano l'apparenza esterna (le forme sintattiche impersonali, il loro collegamento alla presenza del locutore nel testo e la sua organizzazione temporale) per passare poi all'aspetto "retorico". E' da notare come venga approntata qui una strategia di esposizione che, come più volte sottolineato dall'A., è finalizzata alla trasmissione dell'intenzionalità dell'emittente, "non sempre sostenibile da argomenti logici corretti". E' per questo che un capitolo intero affronta la questione della presenza dell'emittente nel testo. Nel caso specifico dell'articolo analizzato, scritto in spagnolo, si fa notare come l'autore del testo (pur non usando mai la prima persona singolare) si celi dietro alla prima persona plurale, al *nos*, al *nuestro*, alle forme impersonali, alle forme *cabe*, *conviene*, *es necesario* e a quella passiva con *se* o *ser*. Anche se lo spagnolo rifugge dall'usare la forma passiva con *ser*, peculiare invece della lingua inglese.

Antonina Paba

Fernando González Ollé, *Lengua y literatura españolas medievales*.
Textos y glosario. Barcelona, Ariel, 1980, pp. 586.

Fernando González Ollé publica *Lengua y literatura españolas medievales* en la colección "Letras e ideas" dirigida por Francisco Rico; al propósito último de la colección, "el estudio completo de los textos", la cretomatía contribuye proporcionando un instrumento para investigar acerca del elemento básico de la creación literaria en particular y de toda comunicación en general, un instrumento para el estudio de la lengua.

La selección textual de F.G.O. delinea un panorama lingüístico, tanto bajo el perfil histórico como estético, desde los orígenes hasta comienzos del S. XVI. Los textos seleccionados están presentados con la consagrada distribución por siglos y dentro de esta repartición temporal están divididos en dos sectores distintos de documentos literarios y no literarios, división ésta que ilustra diferenciada y, a la vez, globalmente el desarrollo paralelo de distintas modalidades lingüísticas. La secuencia de los textos en el ámbito de sendos sectores también es cronológica, se funda en la fecha de composición y es relevante para la perspectiva histórica que se indique la fecha del manuscrito cuando su redacción resulta tardía. Todos los textos, literarios y no literarios, pero sobre todo éstos, presentan una selección interna dirigida a ofrecer los pasajes más representativos del aspecto lingüístico. Por fin, hay que anotar cómo los textos no literarios, gracias a su distribución por áreas geográficas, ilustran el mapa de las variantes lingüísticas peninsulares más próximas a la castellana.

Esta presentación estructural de la cretomatía puede bastar, creo, para aseverar que su finalidad primaria es la de "servir como materia de estudio de la lengua castellana medieval" según reza el "Prólogo"; he suplido "primaria" porque, a mi manera de ver, considero subordinada e indirecta la de servir también para el estudio "de la correspondiente historia literaria".

Para semejante aprovechamiento literario la cretomatía requiere al usuario la operación previa de desgajar unos textos, operación desde luego facilitada por cómo la obra está estructurada; sin embargo, los que nos enfrentamos diariamente con los problemas de la didáctica reconocemos la ineficacia de enseñar más material de lo que vamos a aprovechar. También creo que merma su utilidad de instrumento para el estudio de la historia literaria la presentación de los textos pertinentes, la cual, por obedecer al solo criterio cronológico, no los agrupa por géneros ni escuelas. Estas reservas, que aduzco únicamente desde el punto de vista de la didáctica, no quitan un ápice al valor representativo de los textos escogidos, que ilustran egregiamente la literatura medieval española, ni a su validez como medios para una aproximación filológica a dicha literatura. La inevitable discrepancia de los criterios con que están editados, la analogía temática con que se ha tratado de escogerlos y el abundante glosario (unos tres mil lemas) con que están aclarados, facilitan en extremo el aprovechamiento filológico de estos textos.

Por encima de su utilización didáctica, primaria y/o subordinada, la cretomatía en su totalidad textual resulta, decíamos, un instrumento eficaz para la investigación lingüística, en particular para una investigación de lexicografía histó-

rica para la que no podemos contar con un lexicón. A la hora de trabajar en este sector tenemos que rellenar la laguna acudiendo a diferentes recursos cuales, p. ej., la lectura "especial" del vocabulario de sendos autores, del glosario de sendas obras, del diccionario etimológico y de aquel léxico que se ha vuelto "anticuado".

Vamos a comprobar nuestro aserto con dos breves ejemplificaciones de cómo la crestomatía se presta a cierta lectura "especial" dirigida a producir unas indicaciones útiles a orientarnos hacia una sistematización histórica del léxico español.

A) El sustantivo hereditario *ejido* 'descampado común de todos los vecinos de un pueblo donde suele reunirse los ganados o establecer las eras' es el único residuo en el español actual de la vigencia que en el castellano de los orígenes tuvo la familia léxica de *exir* en conformidad con la de *salir*. Por haber entrado sólo en la época clásica no viene al caso mentar el culto *éxito* 'resultado de un negocio o una actuación' que normalmente se emplea con connotación positiva; su empleo con valor neutro es propio del uso de un autor (cfr. Moratín) o de un ámbito geográfico (la Argentina, donde con toda probabilidad se debe a la influencia del italiano *esito*); cfr. DCELH s.v. *ir*.

Ahora bien, si queremos intentar un esbozo de aquella antigua vigencia en sus rasgos léxico, semántico y de frecuencia, tenemos que juntar las piezas de un mosaico con vistas al único dato histórico que nos proporciona el DCELH: "*Exir*. Anticuado ya en el S. XIV." (s.v. *ir*); y he aquí cómo el muestrario textual de FGO puede acorrernos con su despliegue ordenado de piezas. Encontramos el verbo *exire* en los textos latinos hispanos anteriores al S. XII con el significado de 'salir' (1.35) y de 'transitar' (1.35 repetido dos veces más); luego su resultado romance *exir* introduce el significado primario 'salir' en los textos del S. XII (2.3, 2.4, 3.5, 3.12, 3, 3.13 y 3.15), del S. XIII (4.1 v. 40, y 49, 4.5, 4.8, v. 180b, v. 185b y 186b, 5.27, 5.34, 5.64, 5.65, 5.73 y 5.74), mientras que en los textos del S. XIV sólo lo encontramos en un documento jurídico aragonés (7.22 repetido dos veces).

La crestomatía también nos ilustra una mengua en el uso, ya de por sí más reducido, de *exir* con significados específicos determinados por el contexto: 'salir por destierro' en el S. XII (2.3 v. 672), en el S. XIII (5.24 y 5.65) y 'acabar(se)' en el S. XII (2.3 v. 667 y 2.4 v. 3); por supuesto que, menguando su frecuencia, disminuye la posibilidad de cierta especificación contextual, así que el empleo ya esporádico de *exir*, antes de desaparecer definitivamente, queda ceñido al mero significado 'salir'.

El sustantivo *exit-us*, *-um* aparece en los textos latinos hispanos anteriores al S. XII, donde puede significar tanto 'derecho de acceso a una heredad' como 'terreno circundante una heredad' (1.5). En el S. XII lo encontramos inequívocamente con el primer significado como parte integrante de la fórmula latina "*exitus et regrexitus*" que repiten los documentos notariales redactados en romance (3.16), mientras que su segundo significado se polariza en su derivado romance *exido* (3.4 y 3.13), destinado a sobrevivir hasta la actualidad en la misma acepción y con la consabida evolución gráfico-fonética. Sin embargo, las fórmulas latinas están destinadas al vulgarizamiento incluso en los textos técnicos, entonces, el

derecho de acceso' se indica con el mismo derivado pero con la marca de género, *exida* (S. XIII 5.13 y 5.14), es decir, aprovechando el mismo sustantivo que introduce la acción verbal de *exir* (5.21 y 5.73) y que la introduce en concomitancia con el sustantivo *salida*, el cual va ganando terreno hasta en las propias fórmulas notariales (5.13.1 y 5.55) para llegar a su total monopolio léxico-semántico.

B. La selección textual de F.G.O. también se presta para el intento de ilustrar y distribuir, p. ej., la familia léxica de *catar*, verbo que en los orígenes ha conocido una gama amplia de acepciones según todavía hoy comprueban ciertos usos esporádicos por encima de su empleo corriente con el significado de 'probar'.

Ya el frecuentativo latino *captare* desarrolló la acepción inicial 'tratar de coger' hacia la de 'tratar de percibir con los sentidos' (cfr. *Thesaurus Linguae Latinae*, Leipzig, 1900, s.v.). La selección textual me permite ilustrar como su derivado castellano *catar* precipuamente significó 'un percibir intencional y deliberado con la vista', o sea, que introdujo como peculiar la acepción que luego, a partir del S. XIV, fue adquiriendo *mirar*; para el S. XII cfr. 2.3 v. 2 y v. 371, 2.6 v. 9; para el S. XIII 4.2 v. 481 y v. 1367, 4.3 v. 27, 4.5 v. 439 b, 4.9 LII 49c, 4.11 vv. 205ab, 4.12 v. 28, 4.16 repetido dos veces, 4.19, 4.21, 5.44 repetido dos veces (no estoy conforme con la acepción 'tomar' sugerida por F.G.O.), 5.66 repetido dos veces; para el S. XIV, 6.12, 6.26. 1, 7.2, 7.6, 8.40 v. 126h; para el S. XV, 8.8, 9.8. El contexto puede especificar esta acepción primaria de *catar* en la de 'registrar'; para el S. XII cfr. 2.3 vv. 121 y 164; para el S. XIII, 4.3 v. 10.

La acepción concreta de 'mirar' con los ojos de la cara se acompaña con la figurada de 'mirar' con los ojos de la mente y, entonces, *catar* adquiere concomitantes matices semánticos según el contexto: 'considerar' (S. XIII 4.10 v. 356d, 4.20 v. 15, 5.47 y S. XV 9.7.5 repetido tres veces); 'cuidar' (S. XIII 5.23 [no comparto la acepción 'tomar' que sugiere F.G.O.], S. XIV 6.1); 'buscar', acepción ésta aún propia del gallego, (S. XIII 4.17; S. XIV 6.24 v. 163c [cfr. la acepción 'tomar' que sugiere F.G.O.]; 'elegir' (S. XIII 4.11 v. 2307a [puntualizo la acepción 'tomar' sugerida por F.G.O.]; 'interpretar' (S. XIII 5.25). Siempre con valor figurado, también adquiere *catar* diferentes matices semánticos debido a la sintaxis: 'tener cuidado', cuya connotación monitoria remata el modo imperativo (antes del S. XII 1.1; S. XIII 5.51; S. XIV 6.13 v. 1655a; S. XV 8.57 v. 168); 'hacer caso de', significado debido al régimen *por* (S. IV 6.9); 'precaver(se)', según la determinación adverbial *adelante* (S. XIV 6.24 v. 301d [puntualizo la acepción 'cuidar, recatar' que sugiere F.G.O.]).

La percepción sensorial introducida por *catar* no se limita a la vista; también está documentada en la fase medieval la que hoy en día le es peculiar, la del gusto: 'probar' (S. XIII 4.15 repetido cuatro veces) y la del tacto con la frase "catar el pulso" (S. XIV 6.13 v. 1419c) que corresponde a la clásica y actual "tomar el pulso" 'reconocer la calentura'.

El derivado *catadura* introdujo la acción y el efecto de *catar* en su acepción primaria 'mirar' (S. XIII 4.2 v. 220 [no estoy conforme con la acepción 'gesto' que sugiere F.G.O.]; de 'mirada' también es propia de la redacción francesa; cfr. la ed. de M. Alvar, Madrid, 1972] 4.5, v. 439c), de la cual se desprendió la de

'semblante' que aún hoy mantiene con una connotación despectiva y en un empleo esporádico.

De entre los textos seleccionados sólo los del S. XV presentan el sinónimo verbal *acatar* introduciendo la misma acepción primaria 'percibir intencionalmente con la vista' (8,21, 9.8 repetido dos veces) y las figuradas 'considerar' (8.21 repetido siete veces, 9.9; la presencia de *acatar* con este significado en *Cid* 371, que señala DCELC s.v., se debe a una mala lectura; cfr. *Cantar de mio Cid*, ed. por R. Menéndez Pidal, Madrid, 1964, 4^a) y 'tributar sumisión' (9.10.1), que hoy es la única; a la par presentan el derivado *acatamiento* con la acepción primaria de la percepción visiva (8.59 [no comparto la de 'presencia' sugerida por F.G.O. ya que *acatamiento* como calco del latino *conspectus* en la frase preposicional "in conspectu" es insólito incluso en los romanceamientos bíblicos; cfr. M. Morreale, "Apostillas lexicales a los romanceamientos bíblicos: letra A" en *Homage to John Hill*, Indiana Univ., 1968] 9.8), como metonimia con la acepción 'semblante' (8.48) y con las secundarias 'consideración' (9.9.1) y 'sumisión' (9.13.1), que, obviamente, es la actual.

Teresa M. Rossi

Raffaele Puddu, *Il soldato gentiluomo. Autoritratto d'una società guerriera: la Spagna del Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 279.

Questo libro, secondo quanto sintetizza l'autore nella *Premessa*, "non è dedicato all'analisi delle istituzioni militari spagnole, né al racconto delle straordinarie gesta compiute dai soldati dei Re Cattolici, di Carlo V e di Filippo II, e tanto meno ai problemi del reclutamento, del finanziamento, del supporto logistico e dell'organizzazione degli eserciti. Son tutte questioni che s'affacciano spesso nella trattazione, ma in modo soltanto accessorio rispetto al tema principale, che è l'ideologia militare castigliana, con le sue immagini, i suoi miti, i suoi sistemi di valori" (pp. 7-8). La prima parte, intitolata *Da Granada a Mühlberg*, prende soprattutto in considerazione le guerre d'Italia, nella prima metà del '500, come terreno prediletto su cui misurare i risultati bellici e le ripercussioni speculative conseguenti alla crescente affermazione, nell'esercito, della fanteria — forza tattica assai più mobile ed efficace della cavalleria — e, in particolare, l'adozione da parte di quella di armi da fuoco portatili, la cui vantaggiosità venne definitivamente sancita con il trionfo degli spagnoli alla Bicocca (1522). Ma la mutata composizione dell'esercito, la dotazione di nuove armi e la modificazione delle tattiche del combattimento non producono, insieme al successo militare, rotture ideologiche ed economiche come in altri paesi europei: l'"archibugio" supera la "lancia"; il soldato plebeo, per lo più mercenario, diviene elemento più importante del guerriero aristocratico; il principio della professionalità retribuita intacca la supremazia gerarchica data dal lignaggio. Eppure, malgrado i valori borghesi che la mutata situa-

zione avrebbe potuto sviluppare, rinnegando l'esperienza, l'ideale cavalleresco rimane in Spagna un punto di riferimento prestigioso, un ordine cui tendere: gli ingombranti riti bellici del cavaliere, scaduti per inefficacia nell'esercizio pratico della guerra, ridiventano socialmente funzionali nell'immaginario collettivo, sia attraverso rappresentazioni ludiche di giostre e tornei assunti a spettacolo di corte, che nella produzione letteraria del romanzo di cavalleria, elevato a propaganda "interclassista" di valori aristocratici tradizionali. E ciò mentre sul piano pragmatico il codice di comportamento subisce realistici aggiustamenti, diretti in primo luogo a imbrigliare l'individualismo del cavaliere entro la disciplina dei quadri militari: per un efficace servizio del re e della sua politica è necessario che la gratuita ricerca di gloria e la dimostrazione dell'*esfuërço* personale si immettano nella struttura sociale guidati dalla prudenza, tipica virtù razionale dei *letrados*, che sempre più frequentemente ricoprono cariche civili. Si verifica a poco a poco un singolare rimiscolamento: i nobili devono conquistarsi in guerra la collaborazione dei plebei, indispensabile alla loro funzionalità sul campo di battaglia; i plebei, che possono distinguersi e arricchirsi grazie al nuovo modo di combattere, cercano di mutuare dagli aristocratici l'immagine di una nobiltà "originaria", da acquistare se non per nascita almeno per virtù personale, esorcizzando così incompatibili questioni venali (la "hacienda" si fa il giusto sostegno della "honra"), nel comune incremento dello spirito nazionalista.

La seconda parte del libro, dedicata a *L'età di Filippo II*, mostra il rafforzamento post-tridentino dello Stato, per il quale "la teoria e la prassi della milizia" fungevano "da efficacissimo supporto all'autorità della corona, all'ortodossia religiosa e a un assetto sociale e culturale dai tratti accentuatamente aristocratici" (p. 118). Il diffondersi della Riforma e la necessità di difendere la religione dall'eresia porta in primo piano la funzione degli intellettuali, sia religiosi che laici, in concorrenza con i soldati nel servizio della corona e della fede, che possono essere difese oltre che con la "spada", anche con la "lingua". Si acutizza in tal modo la disputa sulla superiorità delle armi o delle lettere; la cultura, pur in assenza di natali illustri, comincia ora a diventare anch'essa "veicolo di mobilità sociale, inaugurando la tendenza all'*anoblissement* dei funzionari civili" (p. 127). In ogni caso, però, si tratta di una gara all'interno di quella fabbrica del consenso intorno all'autorità regia e divina cui sia i *soldados* che i *letrados* contribuivano attivamente, con il reciproco scambio di funzioni: i religiosi "consigliano il sovrano sulla liceità della guerra, ne propagandano i fini tra le truppe e si misurano talvolta coi problemi tecnici della milizia, ma soprattutto s'impegnano a tracciare un ritratto ideale di guerriero cristiano" (p. 249); d'altra parte i soldati pongono la religione al sommo delle virtù dell'*ordo*, combattendo al tempo stesso "per Dio e per il re", secondo un'immagine agiografica che, al modo antico, deriva da quella sintesi "di *orator* e di *bellator*" (p. 250) perfettamente reincarnabile, come aveva dimostrato Ignazio di Loyola.

Su questa figura emblematica si chiude l'opera di R.P., scritta con molta eleganza nel fluido intrecciarsi del discorso critico e delle abbondantissime citazioni, direttamente riferite o parafrasate da trattati militari, politici, filosofici e pedagogici, da biografie, cronache e testi letterari, soprattutto di Cervantes. Non vi compaiono praticamente documenti di archivio (tra l'altro, le poche lettere citate sono

prese da epistolari pubblicati in epoca moderna) né testi inediti di alcun genere: i materiali su cui l'autore basa le proprie indagini sono tutti a stampa e forse questa è una delle ragioni per le quali questo libro sembra offrire più conferme che novità anche a chi si occupa solo di letteratura e in genere ha poche occasioni di frequentare opere che trattano di arti marziali. Il versante ideologico privilegiato da R.P. è quello ufficiale, per costituzione ortodosso quanto basta ad ottenere il mecenatismo dei potenti e i permessi burocratici e inquisitoriali indispensabili all'*imprimatur*: fonti scritte, dunque, che al di là della loro specificità tematica, mettono in luce un sistema di valori omogeneo a quello che comincia a circolare in modo settoriale in alcuni testi letterari del '500, e che si affermerà poi in modo generalizzato soprattutto nel secolo successivo, dove le figure del "soldato gentiluomo" sono assai più abbondanti, tanto nella versione idealizzata quanto in quella derisoria. Nell'epoca in cui questo diverso momento di integrazione socio-economica si sta sviluppando viene invece ripristinata nelle lettere la figura individualistica del cavaliere medievale, iperbolicamente ingigantita in quei tratti che meglio possono collocarla nella sfera della finzione di genere fantastico. Peculiarità, questa, che anche all'interno dell'estetica rinascimentale scopre il conservatorismo del potere spagnolo, attento a manipolare le mentalità attraverso la diffusione di mitologie anti-erasmiste che, trascurando aspetti contingenti della realtà, agivano su piani simbolici astratti (eroismo, onore, lealtà, fede religiosa, ecc.) e unificanti. Ma la funzione di questo sfasamento fra l'immaginario della letteratura e il reale da cui essa estrae i suoi materiali non mi sembra sia sufficientemente sottolineata da R.P. quando p. es. utilizza l'Amadigi o il Chisciotte; o forse la cosa è data per scontata come risultato di ricerche critiche già note, al pari di tante altre questioni interpretative riguardanti la storia economica, politica, militare e culturale in genere, per le quali l'autore si appoggia a nomi noti come quelli p. es. di Vicens Vives, Maravall, Domínguez Ortiz, Elliot, Yates, Parker, Braudel. Tuttavia, questa volontà da parte di R.P. di far parlare più i testi d'epoca che la critica, di voler *mostrare* più che *raccontare* il tessuto della storia — come sembra avvertire il sottotitolo (*Autoritratto ...*) — rende più che mai necessaria una preliminare rassegna delle fonti — ormai consuetudine dello storico —, che ci permetterebbe di meglio intendere i criteri di selezione e utilizzazione adottati. L'autore di questo libro, invece, non ci fornisce in proposito alcuna indicazione di metodo, né precisa delimitazione di campo a tale indeterminatezza — anche se può essere di stimolo per il lettore, sollecitato a un lusinghiero esercizio di memoria sia per quanto riguarda la struttura delle istituzioni che la diaspora dei luoghi letterari in cui queste sono differenzialmente riversate (o rimosse) — genera un certo disagio al momento operativo della valutazione dei risultati, non prescindibile dagli obiettivi che li hanno predisposti. Se R.P. si proponeva con questo libro di offrire un *quadro* della "ideologia militare castigliana, con le sue immagini, i suoi miti e il suo sistema di valori" (cit.), bisogna dire che egli non ha mancato il suo proposito; il *quadro* però ha *confini* molto labili e nel vastissimo campo del suo referente è legittimo chiedersi se gli elementi che sono entrati nella *rappresentazione* siano stati intenzionalmente posti a detrimento di altri oppure no. Fra i tanti esempi possibili, citerò il solo caso della conquista delle Indie, al cui riguardo l'autore scrive: "Gli sconfinati orizzonti del nuovo mondo assistevano alle spettacolari imprese dei Conquistadores; erano tuttavia il Mediterra-

neo e i Paesi Bassi le autentiche palestre della milizia, i soli teatri di guerra capaci d'assicurare ai combattenti un prestigio e una fama a tutta prova. Non diversamente dai Cortés e dai Pizarro, anche Julián Romero, Cristóbal de Mondragón, Francisco de Valdés, Cristóbal Lechuga, Sancho de Londoño, Francisco Verdugo, i celebri eroi dei *tercios* di Fiandra, s'erano innalzati da origini oscure, spesso addirittura umili, grazie alla forza del loro braccio. Pure, nel pantheon dei soldati spagnoli, era loro riservata una posizione di assoluta preminenza: contrariamente agli avventurieri d'oltre oceano, si battevano infatti contro nazioni civili, ancorché eretiche o infedeli, le cui tecniche ed istituzioni militari erano ben più evolute di quelle degli infelici indios, né era la brama dell'oro a muovere le loro spade, bensì il desiderio di gloria, l'onore e il servizio di Dio e del re" (p. 154). Non mi sembra fuori luogo chiedersi a questo punto se R.P., nell'emettere il proprio giudizio di storico, abbia abbracciato la tesi dell'autore del tempo (D. García de Palacio) che cita, o se continui a divulgarne semplicemente il testo, perché uno sguardo anche rapidissimo alle cronache della conquista mostra chiaramente come l'ideale militare-cavalleresco fosse tutt'altro che estraneo agli spagnoli approdati alla terra americana, sia dal punto di vista della lettura (penso al classico studio di I.A. Leonard, *Los libros del Conquistador*, México-Buenos Aires 1953), che da quello della scrittura. Nelle varie fonti storiografiche in prosa e versi, infatti, è praticamente luogo comune paragonare l'eccezionalità delle imprese d'oltre oceano alle gesta degli eroi dei romanzi di cavalleria, cui si aggiunge la funzione evangelizzatrice che, nei casi di resistenza da parte degli *indios*, tende a dare della conquista anche un'immagine di guerra santa. La "spada", quindi, nelle testimonianze dei protagonisti, è più che mai al servizio della "croce" e della "corona", e le possibilità di arricchimento vi compaiono come elementi accessori, utili ma non indispensabili. Per quanto riguarda poi gli aspetti tecnici delle attività marziali, le fonti storiografiche delle Indie sono un campo non trascurabile per l'osservazione di una più acuta schizofrenia fra prassi e modello teorico, leggibile fin dai registri stilistici del linguaggio.

Prendiamo p. es. Cortés, nominato da R.P.: mi pare sintomatico che nelle sue *Cartas de relación* il condottiero proceda a indicare sistematicamente il numero degli uomini a cavallo, dei "ballesteros", "escopeteros" e "rodeleros" che formavano le sue squadre, per riferire poi quasi invariabilmente che gli *indios* finivano soltanto "alanceados". Altrettanto significativo è, ancora, il caso di Ercilla, il quale nobilita i nemici per una maggiore gloria degli spagnoli che li vogliono sottomettere: come esempio menziono solo un episodio riferito a Caupolicán che si sdegna all'idea di ricevere la morte attraverso la "bruta mano" di un carnefice negro, reclamando invece di venir passato a fil di spada da spagnoli di elevato grado gerarchico (*La Araucana*, c. XXIV, Madrid, Aguilar, 1968, p. 810); inoltre è da ricordare che fin dal primo canto Ercilla si preoccupa di descrivere con cura l'organizzazione dell'esercito avversario, inserendovi allusioni recriminatorie nei confronti della Spagna: "Los cargos de la guerra y preminencia / no son por flacos medios proveídos, / ni van por caridad, ni por herencia, / ni por hacienda ni ser mejor nacidos; / mas la virtud del brazo y la excelencia: / esta hace a los hombres preferidos; / ésta ilustra, habilita, perfecciona / y alquilata el valor y la persona. // Los que están a la guerra dedicados / no son a otros servicios constreñidos, / del traba-

jo y labranza reservados / y de la gente baja mantenidos; / pero son por las leyes obligados / de estar a punto de armas proveídos, / y a saber diestramente gobernallas / en lícitas guerras y batallas" (*ivi*, p. 62).

In queste due ottave sono concentrati molti dei temi trattati da R.P. e se, come egli scrive, nel panorama europeo la storia e il mito "erano sincronici e, si affrontassero mulini a vento o ci si battesse contro i ribelli d'Olanda, l'immaginario imprimeva sul reale un segno straordinariamente profondo" (p. 10), dal continente americano il binomio si affacciava alla Spagna in termini ancora più stridenti. Come per altre questioni "periferiche", non averne tenuto conto può essere più che legittimo, data la vastità dell'argomento, a patto però di non dare per scontate le proprie opzioni di centralità geografica, la cui rilevanza per l'ideologia poteva a sua volta essere disgiunta dal peso per la politica (vedi il caso dell'Italia). L'autore di questa piacevolissima "iconografia", che comunque ci consente di accostarci a tante testimonianze lontane, preferisce invece non rivelarsi troppo sul piano del metodo e tenere parzialmente nascosti alcuni suoi "ferri del mestiere" fino alla fine, non permettendoci di curiosarvi neanche attraverso una bibliografia generale, la cui assenza non può essere compensata da un pur utile indice dei nomi.

Elide Pittarello

Francisco Carrillo, *Semiolingüística de la novela picaresca*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 190.

La picaresca è una letteratura impegnata; non si limita ad una critica puramente negativa, propone anche una nuova ideologia. Questa la sorprendente conclusione cui giunge F. Carrillo, che può farci pensare ad un tipo di letteratura illuminista *ante litteram*.

Dopo un'ampia ed esauriente premessa metodologica nella quale espone il metodo interdisciplinare proposto dalla semiolinguistica e da lui scelto per superare i limiti dello strutturalismo, Carrillo passa all'analisi dei testi, limitandosi a tre opere: il *Lazarillo*, il *Guzmán* e il *Buscón*. Se da un lato mi sembra sarebbe opportuno giustificare tale scelta, che viene invece data per scontata, dall'altro il tentativo di sviluppare un discorso unificato per tre testi così diversi porta a volte ad errori e confusioni, e non poteva essere altrimenti, se non altro perché — torcendo contro Carrillo i suoi stessi argomenti — il contesto in cui nacque il *Lazarillo* non era quello del *Guzmán* e del *Buscón*, né la mentalità di Alemán aveva molto a che vedere con quella di Quevedo. A parte queste riserve di base, il saggio è perfettamente strutturato: analisi del testo, analisi del contesto, studio delle relazioni tra testo e contesto.

All'analisi del testo viene concesso ampio spazio. Un dettagliato esame dei segni più significativi e ricorrenti dimostra che essi si presentano in opposizione dialettica, così come in opposizione vengono presentati i due protagonisti principali,

il *pícaro* e l'*hidalgo*, caratterizzati nelle tre opere da un sistema comune di segni invariabili. Anche il comportamento dei *pícaros* (all'origine non sono *pícaros*; lo diventano a causa di determinate circostanze; dopo un periodo di avventure decidono di abbandonare la vita picaresca e di venire a patti con la società) e la struttura narrativa (la carenza iniziale è il motore che spinge il personaggio a diventare *pícaro*; quest'ultimo agisce in contrapposizione ai valori vigenti perché non crede in essi; alla fine però si integra nel mondo che aveva rifiutato e perde la sua libertà) risultano identici nei tre romanzi. L'asse semantico intorno al quale gira la picaresca è costituito dal binomio *pícaro*/società, attraverso il quale si presentano due visioni diametralmente opposte della realtà: quella dell'*hidalgo*, per esempio, che rimane ancorato ai valori tradizionali e si cristallizza in formalismi senza senso, e quella del *pícaro*, che disprezza i valori vigenti ed aspira alla libertà e al progresso. L'analisi del testo — che a mio avviso costituisce la parte più valida del saggio — apporta nuovi contributi critici per l'approfondimento di un fenomeno letterario così complesso come la picaresca e sistematizza, estraendole direttamente dal testo, idee non nuove, ma che finora erano state esposte in modo piuttosto frammentario, a livello più di intuizioni che di deduzioni scientifiche. Ciò non toglie che, in ossequio all'uniformità, si svisi a volte il significato dell'una o dell'altra opera; bastino due esempi captabili a prima vista (per non addentrarci nella complessa, ma fondamentale questione se tutto ciò è veramente applicabile all'opera di Quevedo): l'aggettivo *bueno* si enumera tra i *signos de torpeza* (p. 51), tuttavia nel *Lazarillo bueno* vuol dire molte cose, generalmente vuol dire "ricco", e quando Lazarillo parla del "bueno de mi ciego" non vuol certo dire "torpe"; tra i segni invariabili che caratterizzano il *pícaro* vengono enumerati il sangue ebreo (p. 53) e la vergogna delle proprie origini, ma questo non è applicabile a Lazarillo.

Passando all'esame del contesto, Carrillo ci offre un quadro riassuntivo della struttura sociale e mentale dell'epoca. La situazione sociale, politica, economica e religiosa viene descritta in 11 pagine e presenta necessariamente gravi lacune (per esempio, non si accenna neppure ai *campesinos* nel fare l'analisi delle classi sociali), generalizzazioni che a volte svisano una determinata realtà (per esempio quando si afferma che "Villalar ... fue un hecho histórico capital para entender lo que pensaba el pueblo español" (p. 106), mentre tutt'al più ci può fare un'idea di che cosa pensava l'incipiente borghesia) o addirittura errori (come parlare di *judíos* in Spagna (p. 111), errore ripetuto a p. 155), mentre dal 1492 c'erano solo *conversos*; o affermare che "España se paraliza económicamente por el excesivo aflujo de dinero y el parasitismo de las rentas. Creemos que ésta es una de las razones del desastre económico español y no la expulsión judía" (p. 110), mentre le due interpretazioni non si escludono, dato che il *parasitismo de las rentas* fu in parte dovuto al fatto che nessuno voleva svolgere quelle attività produttive che avrebbero potuto far sospettare sangue ebreo). Interessante ai fini della picaresca risulta l'interpretazione data al problema dei *conversos*, che non sarebbe né razziale né religioso; si tratterebbe invece di un nuovo atteggiamento — non esclusivo dei *crístianos nuevos* — basato sul lavoro e sulle capacità personali, sorto in una società in cui cominciava a circolare il denaro.

Circa la struttura mentale dell'epoca Carrillo afferma che, per quanto il potere politico e religioso cercasse di imporre l'unità ideologica, "los españoles seguían pen-

sando como querían” (p. 26), perché erano fondamentalmente pluralisti ed individualisti. Esempio di pluralismo sarebbe Las Casas (che com'è noto fu un'eccezione; no, il Broncese, i fratelli Valdés, Fox Morcillo, Felipe de la Torre) che “por su nivel de pensamiento analítico superior representan la conciencia española y son portadores de su modo de pensar y ver al mundo y al hombre” (p. 134). Non si capisce però in base a che criterio questi — tutti per qualche verso eterodossi — e non altri — per esempio Lope — abbiano il privilegio di rappresentare il pensiero spagnolo. Prima di concludere, vengono infine analizzati brevemente il contesto letterario (3 pagine) e quello linguistico (1 pagina). Lo squilibrio, non solo in ampiezza, tra l'analisi del testo e quella del contesto risulta evidente; forse il metodo interdisciplinare adottato richiederebbe un lavoro di *équipe*, con specialisti per ogni settore.

Nell'ultima parte del saggio Carrillo tenta di scoprire il significato e l'intenzione della picaresca stabilendo i punti di connessione tra testo e contesto, che in sintesi sarebbero i seguenti: i segni in opposizione del testo rifletterebero i conflitti ideologici e i problemi di casta del contesto; la struttura narrativa sarebbe il riflesso dell'opposizione esistente nel contesto tra individualismo e libertà da un lato, spersonalizzazione e accettazione di convenzionalismi senza senso dall'altro; il farsi *pícaro* risponderebbe nel contesto alla proposta di valori nuovi, mentre il fallimento del *pícaro* dimostrerebbe che il contesto non consente all'uomo nuovo di realizzarsi. Il *pícaro* rifletterebero insomma i problemi sociali del contesto, soprattutto quelli dei *conversos*, ai quali è applicabile la sequenza infamia-lotta-fallimento propria del *pícaro*.

Le relazioni tra testo e contesto sottolineate da Carrillo sono di estremo interesse ed aprono il campo a nuovi approfondimenti critici, anche se alcune risultano un po' forzate. Completamente gratuita mi sembra invece l'affermazione che la popolarità del *Guzmán* e del *Buscón* si dovette al fatto che rappresentavano “un signo expresivo que todos tenían necesidad de comunicar” (p. 156), perché “los españoles se han convencido ... del valor de la cínica negación de los supuestos valores sociales que ridiculizaba el ‘Lazarillo’” (p. 151). Il contesto ci dice infatti esattamente il contrario, dato che chi leggeva la picaresca (considerandola probabilmente una letteratura solo divertente) affollava contemporaneamente i *corrales* e applaudiva le opere di Lope. Per quanto riguarda invece la proposta di valori nuovi, Carrillo ammette che poté coglierla solo una minoranza di intellettuali.

Per concludere con le parole dell'autore, l'intenzione ultima della picaresca sarebbe attaccare “la barrera que impide conquistar nuevas metas en el progreso humano” e allo stesso tempo “transcribir una nueva ideología e inscribirla en el pensamiento colectivo. Si por un lado ataca, por otro construye. La forma nueva está planteada en el concepto de libertad en función de principios religiosos y morales, y en la valoración del esfuerzo personal” (p. 162). Questa conclusione, che chiude un'analisi generalmente rigorosa, mi sembra non solo poco scientifica (nel senso che non è deducibile dal testo), ma anche estremamente improbabile. Innanzitutto concetti del tipo “conquistar nuevas metas en el progreso humano” sono di stampo illuminista e nasceranno solo un secolo dopo; in secondo luogo il *pícaro*, che non è un ribelle ma un conformista un po' scettico, non mi sembra il personaggio più adatto ad incarnare una nuova ideologia; in terzo luogo non si giu-

stificherebbe il profondo pessimismo della picaresca se i suoi autori avessero veramente creduto nella possibilità di un cambiamento. Sembra pertanto più logico continuare a pensare ad autori *desengañados*, che avevano una profonda sfiducia nella struttura e nei valori della loro società, ma che non vedevano una via di uscita né avevano una nuova ideologia da opporre a quella delle classi dominanti.

Maria Giovanna Chiesa

Paloma Fernández-Quintanilla, *La mujer ilustrada en la España del siglo 18*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 176.

E' il momento senza dubbio della rivendicazione femminile, ma questo libro della Fernández-Quintanilla nulla ha di gratuitamente polemico o di accesamente femminista. Esso si presenta invece come una scrupolosa e avvincente ricostruzione della condizione femminile nel secolo XVIII, nel momento in cui la vita della donna incomincia a cambiare sostanzialmente anche in Spagna, almeno per la donna "ilustrada" che appartiene alle classi privilegiate, in particolare alla nobiltà, e che quindi ha già di per sé la possibilità di difendere le proprie idee e le cosiddette "stravanganze" che la "pretesa" di emancipazione fa ancora condannare dal sesso maschile.

Il libro illustra efficacemente, con apporti di prima mano, frutto di ricerche d'archivio — archivi mai esplorati prima —, la condizione della donna nella società borbonica del secolo decimottavo, si sofferma sul protagonismo femminile nella vita spagnola del secolo, apre spiragli inattesi sui "Salones ilustrados", della contessa di Lemos, della contessa-duchessa di Benavente, della contessa di Montijo, della duchessa d'Alba — meno rilevante — e della marchesa di Fuerte Hajar, si sofferma sul significato che ebbe anche per l'emancipazione femminile la "Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País". Ma nella sostanza, il panorama della condizione femminile in Spagna rimane ben misero. L'emancipazione, se di emancipazione si può trattare, dà qualche frutto significativo, ma stentato; risultato di una lotta senza sosta, senza mai abbassare la guardia, quasi esclusivamente nella capitale spagnola, intorno alla corte, sotto l'impulso interessato — per la sua politica — di Carlo III.

Solo perché erano personaggi altolocati, appartenenti a famiglie influenti anche a corte, perché tra esse si trovavano le stesse Infante, queste donne "ilustradas" non furono messe a tacere nelle loro pretese, spazzate via dall'attività della "Sociedad Económica de Amigos del País", come i più "illuminati" dei componenti maschi avrebbero certo voluto. Ed è anche rattristante vedere come gli ordinamenti per l'istruzione alle arti e mestieri consacrassero i caratteri più retrivi di una società bigotta e repressiva, che considera la donna non più di un oggetto, nonostante talune — ma non eccessive, del resto — espressioni di apparente progressismo.

La seconda parte dello studio della Fernández-Quintanilla tratta dell'attività delle "Damas de Honor y Mérito", ed è qui dove si coglie la faticosa lotta della donna per giungere a qualche, scarso, risultato di miglioramento di una condizione ancora servile. La figura di María Francisca de Sales y Portocarrero, contessa di Montijo, del tutto incompresa nella sua opera dai contemporanei, maschi, e quelle di altre titolate influenti a corte, con sufficienti protezioni per poter svolgere la loro opera, sono poste in adeguato rilievo.

Nella terza parte del volume la studiosa si dedica a chiarire il panorama della produzione intellettuale delle dame "ilustradas" del secolo esaminato: scrittrici, traduttrici, poetesse e drammaturghe. Una produzione più che altro volenterosa, vista a distanza di tempo, anche se rilevante per l'assunto della Fernández-Quintanilla, che ha preso, e legittimamente, su di sé il compito di riscattare dall'oblio e dall'ingiusta emarginazione le sue "eroine" — sia detto senza alcuna ironia — vittime di una storiografia fatta da uomini, che sistematicamente ha dimenticato "su lucha y su esfuerzo, relegándolas al papel de oscuras comparsas que siguen de lejos, palmoteando, a la cola de nuestra Ilustración". (p. 136). E ciò non perché le "Ilustradas" non fossero interessanti in sé, ma perché, "muchos de nuestros historiadores del siglo XVIII no las consideraban dignas de sus investigaciones" (*ivi*). Non ha torto la studiosa spagnola di dire che senza la conoscenza di queste donne avremmo una "visión coja" del secolo spagnolo "de las luces" — quella che abbiamo avuto finora —, mentre con esse acquista un valore nuovo, una più complessa dimensione che permette una comprensione più adeguata del fenomeno.

Chiude lo studio della Fernández-Quintanilla un interessante capitolo dedicato ai giornali e alle fonti documentarie. Segue una breve *Appendice* di curiosi documenti sull'argomento di studio e una esauriente *Bibliografia*, generale e specialistica.

Giuseppe Bellini

Josep Carles Clemente, *Las guerras carlistas*, Barcelona, Ediciones Península, 1982, pp. 284.

La historiografía sobre las guerras carlistas es bastante nutrida. El A. (alumno de Vicens Vives y de Jutglar), en la bibliografía que ofrece al final de su trabajo, enumera casi doscientos títulos, muchos de los cuales han sido publicados en estos últimos diez años, claro indicio de un creciente interés por esta página importantísima de la historia de España del siglo XIX. Sólo que una gran parte de la producción historiográfica sobre este argumento ha seguido unas vías de interpretación viciadas por fuertes motivaciones ideológicas en pro o en contra del fenómeno carlista.

El presente volumen tiene el mérito de presentarse como un trabajo de síntesis que intenta no sólo afrontar el problema de las guerras carlistas aproximándose a ellas sin un juicio ideológico preconcebido (aunque a veces trasluce su simpa-

tía por el objeto histórico examinado), sino como una tentativa de “historia total” o “macrohistoria”— éste es el ambicioso propósito del A. —, “incorporando a los estudios carlistas los aspectos sociales, económicos, autonómicos, sociológicos, demográficos e incluso psicológicos de comportamiento de masas” (p. 113). Cosa que se evidencia inmediatamente al principio de la obra, ya que 99 buenas páginas preceden al comienzo del análisis de la primera guerra carlista, en las cuales el A. traza un cuadro sintético y puntual de la economía (el Estado, la agricultura, la industria) y de la sociedad (movimientos demográficos, sectores privilegiados, sectores populares y burguesía ascendente) de la época de Fernando VII, de las crisis políticas internas de su reinado y de la compleja diferenciación político-ideológica que constituyen el contexto en que se coloca el estallido de la primera guerra civil de la historia de la España contemporánea.

El A. subraya como factor determinante la fallida solución del problema campesino sea por parte de las Cortes de Cádiz, como por parte de Fernando VII y del régimen liberal que intervala su reinado (trienio liberal) y que después le sucede. “Los campesinos vieron que las tierras pasaban de manos de unos terratenientes a otros, en el mejor de los casos. La mayoría de los ‘señores’ pasaron a ser, merced a intrincados manejos jurídicos, ‘propietarios’. Las reformas liberales, pues, no variaron en nada la penosa e injusta situación del campesino. Aunque con distinta denominación, el feudalismo agrario permanecía intacto” (p. 17). Después de haber individuado en el “Manifiesto de los Persas” no sólo el fundamento ideológico-programático de la Regencia de Urgel (1822), sino la fuente doctrinal de uno de los sectores del bando carlista (realistas y absolutistas moderados), el A. subraya que la colocación social de los dos bandos en lucha, el liberal (grandes propietarios, comerciantes e industriales) y el carlista (arrendatarios, pequeños propietarios, jornaleros y asalariados urbanos) es sí fundamentalmente exacta, pero sin embargo susceptible a una mayor articulación. Por ejemplo “no puede asegurarse totalmente que el mundo rural estaba con los carlistas y el urbano con los liberales” (p. 87). De la misma manera que no puede ser ya aceptada la vieja interpretación liberal de una Iglesia completamente partidaria del bando carlista: “el alto clero en ningún momento estuvo a favor decidido de Don Carlos” (p. 86). La Iglesia, y en primer lugar la Santa Sede, está interesada a una alianza con los moderados en el poder. El clero rural, “un auténtico proletariado eclesial”, es el que se bate en las filas carlistas.

Por lo que se refiere al ejército, en el bando carlista encontramos sólo la presencia de aquellos pocos oficiales que no superaron las “purificaciones” de 1833, es decir que no pasaron a depender del Ministerio de la Guerra. Y en cuanto al aparato estatal, sostuvieron la causa carlista sólo las instituciones forales, concretamente las vascas, incluyendo en ellas a las navarras. El elemento foral jugó un papel fundamental, y esto se explica por el hecho de que en el País Vasco la propiedad estaba muy distribuida, y existía una clase de pequeños propietarios y baja nobleza sin recursos que se oponía al nuevo sistema económico burgués, como se oponían las masas campesinas, que gracias a los Fueros gozaban, por ejemplo, de la exención del servicio militar y de impuestos y además del derecho a las tierras comunales.

Pasando por alto los detalles de las campañas militares que tuvieron lugar du-

rante los siete años de la primera guerra carlista, el A. subraya el hecho de que “la lucha armada transcurriera y triunfara en las áreas más ricas y mejor desarrolladas de España (área vasca y área de los Países Catalanes) (p. 113). Por lo que se refiere al área vasca las razones hay que individualizarlas en el paulatino empobrecimiento del campesinado, causado por las desamortizaciones eclesiásticas pero sobre todo comunales, que arrastran en la crisis al bajo clero y al pequeño noble rural. El progreso económico guiado por los comerciantes y los grandes propietarios de la tierra, lesiona a mucha gente, y “la guerra catalizará todo este descontento, pero el resultado de la misma — y la derrota carlista — dará el triunfo a la tesis de la burguesía liberal” (p. 118). En cambio, en lo referente al área catalana, el descontento del proletariado urbano, causado por la crisis económica a raíz del colapso americano, “conectó con las antiguas reivindicaciones agrarias de los ‘malcontentos’, que achacaban a los postulados liberales y al fracaso de los burgueses, así como a la proclividad centralista de la clase dirigente, su desastrosa situación” (p. 120).

Lo que no convence es que el A. impute la derrota carlista a las intrigas internas del gabinete de Don Carlos y a la “traición” de Moroto en Vergara. Vinculado a una concepción de la historia de España como enfrentamiento entre foralismo y centralización, y colegando los dos, a mi parecer de una manera excesivamente esquemática, a campesinado y burguesía capitalista, el A. ve, con valoración negativa claramente, en la derrota carlista el elemento propiciador de que España devenga un país a sistema capitalista. Lo cual es exacto sólo en parte, porque el triunfo del liberalismo burgués corresponde al triunfo no tanto del capitalismo (en el sentido europeo), cuanto a una equívoca y en el fondo paralizante alianza entre sectores de la burguesía financiera, de la aristocracia terrateniente y de la administración central, que impiden un verdadero despegue de España hacia nuevos equilibrios capitalistas de producción y obligan a las burguesías industriales y comerciales periféricas a fatigosos compromisos con el poder político. Lo que sí es cierto y es además el elemento de mayor importancia histórica del carlismo, es que éste catalizó la “toma de conciencia nacional” autónoma de los Países Vascos y de Cataluña.

La segunda guerra carlista (1846-49), cuajó sólo en Cataluña, y esta guerra de los *matiners* es la menos estudiada y aun negada por algunos como tal. A diferencia de la primera se presenta bajo forma de guerrilla, “con una estrategia política con visos de guerra de liberación nacional y de conflicto social” (pp. 154-55). El abandono por parte de Carlos VI del absolutismo teocrático y la aceptación de algunos postulados del liberalismo (que le valió el apoyo de Inglaterra) decidieron la significativa alianza entre carlistas, radical-progresistas y republicanos catalanes, que se habían alzado a consecuencia del '48 francés, alianza que ha sido sistemáticamente silenciada por los historiadores carlistas. El fruto más interesante de esta unión (que ve significativamente acusados los *matiners* de “comunistas” por parte del gobierno de Madrid) es, según el A., el proyecto del democrático Tomás Beltrán y Soler de crear un Estado catalán.

Con la gloriosa revolución del '68 la tentativa del partido progresista de entregar el trono vacante a Carlos VII, frustrada por el predominio en el partido carlista del grupo neocatólico y de los *moderados* y por la emarginación de los jefes popu-

lares del carlismo, es interpretado por el A. como una maniobra para “instrumentalizar al carlismo contra la democracia y los sentimientos populares” (p. 197). En la tercera guerra carlista, que el A. trata con excesiva prisa, reenviando al documentado pero discutible estudio de Vicente Garmendia (1976), se entrelazan varios planos que habrían de haber sido examinados con mayor detalle, como por ejemplo las razones del rechazo por parte del partido carlista de la legalidad parlamentaria después del importante éxito electoral. Este va visto no tanto como efecto del contraste interno entre neocatólicos y cabreristas, cuanto como efecto de la ilusión de recuperar las masas campesinas y proletarias que habían pasado al internacionalismo anárquico, recuperación que, a pesar de las resistencias de Cabrera, es llevada a cabo por la derecha y resulta perdedora. La guerra se limita casi exclusivamente al territorio vasco, y aquí también nos parece poco convincente imputar la derrota a los acostumbrados “elementos de la retroguardia, corroídos por la intriga y la ambición” (p. 215). Lo que ocurre es que foralismo y voluntad popular ya no se pueden conyugar a través de la sola mediación carlista, aunque no haya duda de que en el carlismo “lo autonómico no es un medio, o una excusa propagandística, sino un bien insoslayable” (p. 219).

El A. concluye afirmando que ya no es sostenible la tesis de que “las guerras carlistas tuvieron como causa principal una motivación de tipo dinástico”: éstas tienen, sin embargo, que ser interpretadas como “expresión del malestar de los labriegos, artesanos y pequeños notables frente a los ricos propietarios, comerciantes y ferreteros liberales, y la concreción de una verdadera lucha de clase” (p. 219). Conclusión que nos parece sólo parcialmente aceptable, siempre que no se olvide — como a veces suele hacer el A. a través de una aplicación excesivamente esquemática de la metodología marxista — que estas motivaciones estructurales se insertan en otras motivaciones ideológicas y mentales, y que la historia del carlismo como una trama ambigua de mentalidades populares y mentalidades aristocráticas está todavía por hacer.

María Luisa Alares Dompnier

AA.VV., *Homenaje a Juan López-Morillas. De Cadalso a Aleixandre: estudios sobre literatura e historia intelectual españolas*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 502.

José Amor y Vázquez ed A. David Kossoff, professori della Brown University, presentano questo volume in onore di López-Morillas, che nella stessa insegnò trentacinque anni. Poiché troppi avrebbero voluto partecipare all'omaggio, procedettero a un “deslinde cronológico (siglos XVIII a XX) y temático”. Il “deslinde temático” era piuttosto un ampliamento alla storia intellettuale, indispensabile, poiché, come è noto, più alla storia intellettuale che alla storia propriamente letteraria dedicò la sua attività il destinatario dell'omaggio, i cui lavori sul krausismo e la “Institución libre de Enseñanza” hanno messo in rilievo l'importanza, “in-

justamente disminuida tal vez por el efecto deslumbrante posterior de la Generación del 98", como rileva Geoffrey W. Ribbans nella sua breve e densa "semblanza" preliminare, degli uomini usciti dalla rivoluzione di settembre.

Al volume partecipano trenta studiosi, in maggioranza spagnoli di Spagna o degli Stati Uniti (come lo stesso López-Morillas, nato in provincia di Jaen nel 1913, emigrato negli Stati Uniti nel 1935 e dal 1942 cittadino americano). Non sarà qui possibile riferire di tutti i contributi, per un verso o per l'altro importanti, tali cioè che chi si interessa degli argomenti trattati (cinque soltanto dei quali si riferiscono all'epoca anteriore alla rivoluzione di settembre, come è naturale, poiché mai López-Morillas di tale epoca si occupò) difficilmente potrà non tenerne conto.

La maggior parte degli scritti raccolti ha qualche riferimento, diretto o indiretto, ai temi prediletti dal festeggiato, ed anche, in qualche modo, alla sua situazione vitale. Due riguardano gli spagnoli emigrati, prima o dopo lo scoppio della guerra civile: uno più descrittivo, di Emilia de Zulueta, sugli intellettuali spagnoli in Argentina; l'altro, di Juan Marichal, sui rapporti tra Américo Castro, Francisco Ayala e José María Ferrater Mora, incisivo nell'analisi dei giudizi dati dagli ultimi sulle note prese di posizione del primo: per Ayala, Castro "solidificaba" il passato spagnolo, dimenticando che lo storicismo aveva mostrato che non si può mai parlare di un unico passato collettivo; senza negare la validità dell'obiezione, Ferrater "sintió y comprendió que Américo Castro no se había meramente abandonado a la desesperación, sino que había ahondado valientemente en el complejo problema de la relación entre una cultura y sus componentes humanos" (332). Non meno penetrantemente, Evelyn López-Campillo studia l'atteggiamento di Manuel García Morente, in cui vennero a conflitto la militanza tra gli intellettuali "vanguardistas y orteguianos, universitarios y políticos de los medios liberales, institucionistas muchos de ellos" (312) e l'educazione religiosa che gli veniva dalla madre. Nel 1936 García Morente fu destituito dalla cattedra dalla commissione repubblicana di epurazione; un suo amatissimo genero fu fucilato a Toledo dagli anarchici. Fuggito a Parigi nel mese di settembre, si fece prete. E' insufficiente l'importanza che si suole attribuire "en la historia de las ideas, creencias e ideologías al substrato afectivo e irracional que permanece implícito, no-dicho, en los individuos estudiados, mientras que se supervalora el elemento racional de lo ideológico por ser lo que llega más fácilmente a ser explicitado a nivel de discurso" (315), è la conclusione dello scritto, che rivela un retroterra di ironia e di riflessione la cui portata va al di là del caso singolo.

Alcuni contributi sono soprattutto importanti come apporto documentario a momenti della storia intellettuale spagnola: accanto a quello di Andrés Amorós, che pubblica quindici lettere a Pérez de Ayala, e alla storia della "Residencia de Estudiantes" fatta non senza una vena di personale rimpianto da William L. Fichter, rileverò qui lo studio di E. Inman Fox, *Sobre el liberalismo socialista (Cartas inéditas de Maeztu a Ortega)*, che evoca una fase (1908-1915) dei rapporti tra i due, in cui Maeztu, che viveva in Inghilterra o era appena tornato dall'Inghilterra, sostiene un tipo di socialismo fabiano (il Labour Party fu fondato nel 1900), contrapposto al socialismo marxista. In quel torno di tempo, "a partir del otoño del 1909, por su actitud antieuropeizante y antiferrerista, Unamuno se había distanciado de Ortega, y de Maeztu" (232), che dunque rappresentavano una sini-

stra, nei confronti di Unamuno e di Azorín. Si giunse nel 1913 alla "Liga de Educación Política Española" ispirata da Ortega: una nebulosa, avente come punto di riferimento un liberalismo socialista, in cui si trovano insieme Maeztu e Azaña, Morente e Castro. La successiva catalogazione derivata dall'atteggiamento assunto negli ultimi anni trenta non spiega la vera qualificazione di questi personaggi; li fissa in un gesto e interpreta tutta la loro vita in funzione di quel gesto, che così viene esso stesso deformato.

Qualche cosa di simile deve essere osservato a proposito dello studio su *Los socialistas españoles contra el armonismo institucionista: 1883-1885*, in cui Carlos Blanco Aguinaga contrappone la posizione di Jaime Vera e di Pablo Iglesias alla posizione degli istituzionalisti: "es enorme el abismo que separa el socialismo humanista de un de los Ríos o de un Besteiro de la ortodoxia revolucionaria del Partido Socialista Obrero de los años ochenta", rileva giustamente Blanco Aguinaga, con ovvia scelta per l'ortodossia; solo bisognerebbe vedere se tra i deplorabili revisionisti non si debba mettere, per la sua successiva evoluzione, lo stesso Pablo Iglesias. Di Besteiro e Los Ríos si occupa anche, nel suo scritto *Institucionistas y socialistas en la España contemporánea*, Elías Díaz, che li ricollega al "reformismo social-krausista e institucionista" (175) e alla "denominada generación de 1914", "que tuvo en Ortega y Gasset su más simbólico y activo exponente" (178). Scopriamo così che si può parlare di una generazione del 1914 ("denominada", pre-pone, per distanziarsi dalla formula, Elías Díaz); ma Ribbans qualifica Ortega piuttosto come "epígono" (14) della generazione del 98, badando alla data di nascita. A me sembra una stonatura chiamare Ortega "epígono" di Unamuno e Machado; quest'ultimo si considerò, malgrado l'età, quasi discepolo di Ortega, e lo stesso Maeztu, nato, come Machado, nel 1875, giunse (cfr. lo scritto cit. di Fox, 229) a chiamare Ortega "maestro": il concetto di generazione può ritornare su Ortega, che lo elaborò, come un "boomerang": ironie delle etichette.

Inevitabilmente, in un omaggio a López-Morillas si parla parecchio di Ortega, cui egli significativamente dedicò parecchi scritti; specificamente lo fa, nel suo saggio *Ortega y Gasset: práctica y teoría de la lectura*, Ciriaco Morón Arroyo, il quale, da vero orteghiano, individuata in Ortega l'idea della critica come arricchimento dell'opera (cita da I, 325: "La obra se completa completando su lectura"), medita su Ortega, partendo da Ortega, anche oltre Ortega e magari contro Ortega, secondo il vero spirito di Ortega. Non sorprende che termini citando Wolfgang Iser.

Così ci siamo avvicinati alla critica letteraria, esercitata largamente nel volume, anche se in modi strettamente collegati alla "historia intelectual", come è necessario. A Unamuno sono specificamente dedicati tre scritti: uno di Aranguren su *Abel Sánchez* (scritto che risulta, cosa non sorprendente, tra i più incisivi, benché, o forse perché, tra i più brevi); uno di Julián Marías che pone il problema di cosa sia "testo" di un autore e cosa non lo sia; uno di Paul R. Olson *Sobre las estructuras quiásticas en el pensamiento unamuniano*. Ma di Unamuno si parla in parecchi altri scritti, come risulta dall'indice dei nomi molto opportunamente redatto da Mary E. Lemire: per esempio nel saggio di Leon Livingstone, che ha letto Unamuno (come il "suo" Azorín) per vivere, non per "fare una pubblicazione", come succede.

E qui potrei continuare a citare: se gli scritti di Javier Herrero e di Alexander A. Parker penetrano molto nell'opera di Gánivet, pure, più o meno, lo fanno nei rispettivi autori coloro che si occupano di Galdós e di altri. Per me e per altri della mia età costituisce una suggestiva apertura ciò che dicono, su *Vivencia y conciencia del tiempo: de Antonio Machado a la poesía española de posguerra*, José Olivio Jiménez e, su *El surrealismo y el lenguaje poético español*, Arthur Terry; avrei parecchio da osservare sullo studio *Alcalá Galiano y la literatura dieciochesca* di Russel P. Sebold, particolarmente sulla sua idea di romanticismo, che mi sembrerebbe da precisare; potrei riferire sulle "pintorescas hostilidades a que era tan proclive" J.R.J., riferite in modo alquanto pungente da Francisco Ayala, che si direbbe più incline ai "recuerdos" che agli "olvidos". Ma si tratta di temi troppo disparati, ognuno per suo conto interessanti: "felix culpa" del volume, non è possibile riferire di tutte le cose e idee che in esso si trovano.

Franco Meregalli

Ramón del Valle-Inclán, *La lampada meravigliosa*, a cura di Giovanni Allegra, Lanciano, Carabba, 1982, pp. 151.

Chi da anni segue l'attività quasi solitaria, coraggiosa, personalissima di Giovanni Allegra non può essere sorpreso dal suo interesse per *La lámpara maravillosa* di Valle Inclán. E chi ha tra i suoi remoti ricordi la collezione *La cultura dell'anima* di Carabba, e con lieta sorpresa ne scopre la rinascita (questo volumetto è il nono della nuova serie), non può che rilevare l'opportunità della collocazione in essa di un'opera che qualcuno avrebbe potuto inserirvi, e felicemente, sessanta anni or sono, e che tuttavia appare ancora vivissima, in un contesto, si intende, di cultura esoterica ("tutto il versante magico del simbolismo" si trova qui; tutta la ripulsione valleinclanesca per la ragione, la tradizione classicistica, il dominio della borghesia): pensiamo al successo in Spagna di Sánchez Dragó e alla presenza in Italia di Elémire Zolla. L'ampia introduzione e le impegnate note colgono con precisa documentazione le implicazioni e i riferimenti dello "hapax teorico" di Valle Inclán. Poiché mi occupo di Ramón J. Sender, che per certi aspetti fu l'erede di Valle Inclán, così come ne fu amico nella vita quotidiana, mi chiedo fino a che punto *La lámpara* sia nelle premesse della parte più sconcertante e infatti meno compresa della sua opera. Valle Inclán e Sender sono insieme profondamente radicati nella tradizione iberica e in intima conversazione con la cultura europea, anche se "ai margini di ogni ortodossia e ufficialità".

Franco Meregalli

Antonio Carreño, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara. Unamuno, A. Machado, Fernando Pessoa, V. Aleixandre, J.L. Borges, Octavio Paz, Max Aub, Félix Grande*, Madrid, Editorial Gredos, 1982, pp. 254.

El ambicioso y loable propósito de este libro, en el que se recogen estudios publicados en su mayoría en revistas, pero en el que también aparecen algunos inéditos, es el de llegar a conclusiones válidas sobre los muchos aspectos del desdoblamiento de la personalidad del poeta realizado en el acto de escribir; pero este propósito, que A.C. trata de poner en práctica mediante el estudio de ocho autores entre los que se dan diferencias estilísticas y psicológicas — y aun de categoría literaria en algún caso — no me parece que llegue a cumplirse cabalmente, tal vez, entre otras cosas, debido a una falta de exactitud en los datos aducidos, a la que — en atención al limitado espacio de esta recensión — me referiré examinado únicamente el estudio sobre Fernando Pessoa.

El capítulo III, dedicado a Pessoa, comprende las páginas 99 a 126 del libro, y lo primero que llama la atención en él es que, siendo este poeta el único de expresión no española, no contenga referencias a la difusión de su obra en el ámbito hispanoparlante, tanto a través de sus ya abundantes traducciones como de los escritos críticos publicados por sus estudiosos en el ámbito mencionado, si excluimos el del mejicano Octavio Paz y el del Prof. Alexandrino Severino aparecido en el núm. 296-297 de *Ínsula*, si bien es cierto que tampoco se citan, además de otros estudios imprescindibles, el *Fernando Pessoa ou o Poetodrama* (São Paulo, Perspectiva, 1974), de José Augusto Seabra, tan importante para el enfoque de los heterónimos desde el punto de vista de la estética de Roland Barthes, ni, en lo que se refiere al supuesto heterónimo Alexander Search, los estudios de Y.K. Centeno y Stephen Reckert recogidos en el libro de ambos autores *Fernando Pessoa: Tempo, Solidão, Hermetismo* (Lisboa, Moraes, 1978), escritos, todos ellos, de destacada calidad científica.

Procederemos, pues, a una comprobación de los datos objetivos — y algunos críticos — aportados por A.C. en este estudio y, para su más rápida localización, lo haremos encabezando cada una de las comprobaciones con el número de la página en que cada una de ellos se encuentra.

Pág. 100. “(Pessoa) llega a sostener una breve correspondencia con el conocido satanista inglés Aleister Crowley, quien se propuso, en cierta ocasión, la fundación de una orden místico-erótica”. La noticia nos parece un tanto imprecisa, dada la gran importancia que el ocultismo tiene en la obra de Pessoa y en la creación de los heterónimos. Pessoa, no sólo sostuvo la aludida correspondencia con Crowley, sino que se encontró con él en Lisboa y se vió complicado en una de sus aventuras satánicas, la cual tuvo repercusiones en la prensa portuguesa y en la extranjera (Conf. J.G. Simões, *Vida e Obra de F.P.*, vol. II, Lisboa, Bertrand, s.d., pero 1951, pp. 261-275). Crowley es una figura de interés en el estudio del caso Pessoa, aunque sólo sea porque formó parte de la Golden Dawn, sociedad secreta a la que también perteneció su enemigo W.B. Yeats, poeta cuya problemática es muy semejante a la de los estudiados por A.C. en este libro (Conf. Richard Ell-

mann, *Yeats, the Man and the Masks*, New York-London, Norton, 1979); y porque fue después de haber sido expulsado de dicha sociedad debido a las maniobras del poeta irlandés cuando Crowley, no sólo se propuso crear una sociedad místico-erótica, sino que ya la había creado cuando se encontró con Pessoa. Sus miembros se instalaron en una casa de campo de Cefalú a la que Crowley dió el nombre de Abbey of Thelema (Conf. Francis King, *The Magical World of Aleister Crowley*, New York, Coward, McCann & Geoghegan, 1978), y porque es notable, siempre en relación con la inspiración esotérica de Pessoa, que su trato con el mago británico fuese motivado por un error astrológico de éste, denunciado por el poeta portugués y noblemente admitido por él, lo que demuestra la profundidad de los conocimientos esotéricos de Pessoa.

Pág. 103. "Alberto Caeiro reafirma su identidad con la oda 'O Guardador de Rebanhos'. "No se conoce ninguna oda del heterónimo Alberto Caeiro, ni sus poemas pueden ser calificados de tales; "O Guardador de Rebanhos" es el título de uno de sus libros, mientras el heterónimo al que F.P. atribuye sus odas es Ricardo Reis.

Pág. 103. "Ricardo Reis se arraiga en la antigüedad y en el paganismo con sus odas *Ficções do Interlúdio*". *Ficções do Interlúdio* no es el título del libro de Reis, que se titula *Odes* (Conf. *Obras Completas de Fernando Pessoa. IV, Odes de R.R.*, Lisboa, Ática, 1946), pues dicho título corresponde a un conjunto de obras de los heterónimos, de acuerdo con el plan de publicación de sus libros, no realizado durante su vida, de F.P. (Conf. Jorge Nemésio, *A Obra Poética de F.P.*, Estrutura das Futuras Edições, Bahia, Progresso, 1958, p. 49 y *passim*; y F.P., *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, Lisboa, Ática, s.d., pero 1966, pp. 105-106, obra citada por A. C.; y conf. asimismo la carta de F.P. a J.G. Simões, de 28 de julio de 1932, en *Cartas de F.P. a J.G.S.*, Lisboa, Europa-América, 1957, pp. 115-120, en la que el poeta habla con toda claridad del asunto).

Pág. 103. "Y Álvaro de Campos lanza su "Ultimatum" en 1917, en la revista que dirige Almada Negreiros, titulada Portugal Futurista". Almada Negreiros no figuró en dicha revista como director, sino como colaborador, pues su director fue Carlos Filipe Porfírio, según se desprende de la consulta de sus páginas.

Pág. 103. "En la misma fecha [1917] publica Pessoa su poesía inglesa: 35 *Sonnets* y *Antinous*". F.P. no publicó su poesía inglesa en 1917, pues las fechas de publicación de los libritos en que ésta apareció son las siguientes: en 1918, *Antinous*, A Poem by F.P., Lisboa, Monteiro & Co.; y en 1921, *English Poems, I. Antinous - II. Inscriptions*, Lisboa, Ed. Olisipo, y *English Poems, III. Epithalamium*, Lisboa, Olisipo.

Pág. 103. En un largo párrafo en el que A.C. se refiere a los heterónimos y otros personajes creados por F.P., hay una abundancia de datos que nos obliga a dividirlo en varios puntos:

a) "Alexander Search (bajo este nombre escribe un total de ciento siete poemas en inglés, que se publican entre 1909-1913)". Dejando aparte la discutible cuestión de si Search es un heterónimo o, como más bien parece, un pseudónimo, fundamental para este estudio, hay que observar que los poemas conocidos atribuidos a él son, según George Lind, *Die englische Jugendichtung Fernando Pessoes*, en "Portugiesische Forschungen der Goerresgesellschaft", núm. 6, 1966,

pp. 130-163, ciento trece — y no podemos ahora averiguar los demás descubiertos, probablemente, después de la fecha de publicación de este trabajo —, la inmensa mayoría de los cuales permanecieron inéditos hasta después de la muerte de su autor, y que ésta es la fecha en que no ha sido publicada sino una parte de ellos, que no detallamos en mérito a la brevedad, si bien puede consultarse el título de los publicados en las “Notas bibliográficas” de Catarina T.F. Edinger, en *A Metáfora e o Fenómeno Amoroso nos Poemas Ingleses de F.P.*, Lisboa, Brasília, 1982, pp. 157-160.

b) “Bernardo Soares (fantasma del fantasma Vicente Quedes: un auxiliar de contaduría)”. Aparte de que “Quedes” parece errata por “Guedes”, hay que decir que F.P. dudó en atribuir la obra en prosa *O Livro do Desassossego* al heterónimo V. Gedes, un poeta del que se conocen varias composiciones, o a un nuevo personaje llamado Bernardo Soares, al que consideró como un semiheterónimo, casi un pseudónimo (Conf. *O Livro do desassossego* de Bernardo Soares, vols. I y II, recolha e transcrição dos textos: Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha, prefácio e organização: Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, 1982, pp. VII-VIII del vol. I). Según el propio F.P., a quien Bernardo Soares se parecía no era a Guedes, como se deduce de estas líneas de la carta a Casais Monteiro, citada por A.C. en la p. 102: “O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos...”.

c) “Cesário Verde (cuyo libro lee ansiosamente Caeiro)”. Cesário Verde no es un heterónimo de Pessoa, sino, como es bien sabido, un poeta portugués que existió, real y civilmente, de 1855 a 1886, año de su muerte. Es una de las figuras más importantes de la poesía portuguesa del siglo XIX y uno de los precursores de la del siglo actual, sobre todo a través de su influencia en F.P. La primera edición venal de sus versos fue publicada póstumamente en *O Livro de Cesário Verde*, en 1900, y a partir de este año se inició su mencionada influencia en las letras portuguesas. Por lo demás, no parece que fuese Caeiro, dado su carácter, quien leyese ansiosamente dicho libro, sino Álvaro de Campos, otro de los heterónimos pessoanos, quien, en sus *Poesias* (p. 158), escribe: “E que misterioso o fundo unânime das ruas, / Das ruas ao cair da noite, ó Cesário Verde, ó Mestre, / Ó do ‘Sentimento de um Ocidental!’” Lo que parece provocar la admiración de Campos por Cesário Verde es la comprensión por parte de éste del ambiente ciudadano y su simpatía por el mundo del trabajo, así como su “desejo absurdo de sofrer”, al que C.V. se refiere en la poesía citada en los versos transcritos, y que es paralelo al deseo de sufrir expresado por Álvaro de Campos en la “Ode Marítima”, la “Ode Triunfal” y otras composiciones. Nada semejante se encuentra en Caeiro.

Pero lo que más nos preocupa es dónde pudo originarse este grave desliz de A.C., y pensamos que bien pudo ser en la costumbre de F.P. de tratar a sus heterónimos como si fuesen personajes reales, con lo que los personajes reales pueden parecer, a quien no tenga noticia de ellos, heterónimos cuando son citados al lado de éstos. Léanse, en este sentido, las siguientes líneas pessoanas: “Se a avaliação dos movimentos literários se deve fazer pelo que trazem de novo, não se pode pôr em dúvida de que o movimento Sensacionista português é o mais importante da actualidade. É tão pequeno de aderentes quanto grande em beleza e vida. Esboçou-o levemente, sem querer, Cesário Verde. Fondou-o Alberto Caeiro, o mestre glorioso

[...] Tornou-o, lógicamente neoclásico o Dr. Ricardo Reis. Moderniza-o, paroxiza-o — verdade que descrendo-o (?) e desvirtuando-o — o estranho e intenso poeta que é Álvaro de Campos. Estes quatro-estes três nome(s) são todo o movimento. Mas estes três nombres valem toda uma época literária”. (*Páginas íntimas e de Auto-interpretación*, pp. 168-169, obra citada por A.C.). Es claro que a lo que F.P. se refería era a una poesía de la que veía como antecedente a la obra de Cesário Verde y, dado que Caeiro era considerado como el maestro de los otros heterónimos, había que hablar de una influencia supuesta de Cesário en su obra, influencia, desde luego, muy discutible. Ahora bien, quien podía leerle “ansiosamente”, con paroxismo, era Campos.

Pág. 105. “El resto de los poemas salen a la luz en *Poemas de Alberto Caeiro* (ed. de João Gaspar Simões y Luís [en realidad, Luiz], de Montalvor, y forman parte de la ed. de las *Obras Completas de Fernando Pessoa* (vol. 3), publicadas por Edições Ática (Lisboa, 1963)”. No viniendo ahora a cuento la fecha de publicación de las demás obras de Pessoa, precisemos que la primera edición del libro del heterónimo Caeiro no es de 1963, sino de 1946.

Pág. 109. Habría sido conveniente precisar que la “Ode Triunfal”, “que publica — escribe A.C. — *Orpheu*, en 1915”, apareció en el núm. 1 de dicha revista, dado que los dos únicos aparecidos son del mismo año.

Pág. 109. “... su extenso poema “Ode marítima” (...) canto a la vocación navegante del pueblo lusitano”. Sin entrar en discusiones sobre el influjo que esa vocación marinera haya podido tener — cosa que no parece evidente — en esta oda, lo cierto es que sus más destacados personajes son unos piratas ingleses y un viejo lobo de mar que enseñó al poeta a lanzar un grito en inglés y que, entre otras cosas, Pessoa-Álvaro de Campos se remite desde la tercera estrofa del poema a una vida marítima “fora do Espaço e do Tempo”, cuyo sentido aclara en términos esotéricos en la tirada siguiente, cuando habla del “Cais Absoluto”, del “Grande Cais Anterior, eterno e divino”, y que en las tiradas finales apela a un cosmopolitismo que no puede, por definición, considerarse como exclusivamente portugués. Pero lo más destacable de la “Ode Marítima” parece ser el sado-masquismo que F.P. atribuye a Campos y que domina, por su intensidad, a los demás materiales poéticos. (Sobre el tema de la sexualidad de A. de Campos, conf. Eduardo Lourenço, *Pessoa revisitado*, Porto, Inova, 1973, *passim*).

Pág. 112. “Nace Reis, nos indica Pessoa, de la composición de unos poemas de índole pagana, que escribió hacia 1912 ...” Lo cierto es que Fernando Pessoa había pensado en 1912 en un poeta de su invención llamado Ricardo Reis, del que no volvió a ocuparse hasta que, el 12 de junio de 1914, escribió sus seis primeros poemas.

P. 117. “‘Autopsicografía’ es un poema de simetría perfecta: tres cuartetos heptasilábicos, con rima consonante alterna (abab)”. Imprecisión técnica, puesto que en español, lo mismo que en italiano, llamamos octosilábicos a versos como los de “Autopsicografía”, mientras los portugueses, que sólo cuentan las sílabas hasta la última tónica, les dan el nombre de “heptasilabos”, y porque una composición de arte menor puede estar escrita en cuartetos, caso de la que nos ocupa, pero no en cuartetos, que son estrofas de arte mayor.

Faltos de espacio, sólo podemos añadir, en lo que a la metodología de este

capítulo se refiere, que habría sido de desear una consideración seria del esoterismo de F.P., así como de los autores que se han ocupado de él, puesto que el mismo es determinante en su poesía y, por supuesto, en su heteronimia.

Ángel Crespo

Federico García Lorca, *Lola la comedianta*, prólogo di Gerardo Diego, ed. crítica y estudio preliminar de Piero Menarini, Madrid, Alianza Tres, 1981, pp. 215.

La commedia comica in un atto di Federico García Lorca, intitolata *Lola la comedianta*, che compare inedita e in ed. critica a cura di Piero Menarini, fu composta come libretto teatrale per Manuel de Falla, che avrebbe dovuto trasformarla in opera musicale. La collaborazione fra i due autori, accomunati da un'identità di gusti e di ideali artistici, coltivati attraverso un proficuo rapporto personale sfociato nella partecipazione all'allestimento della festa del *Cante jondo*, è attestata dal breve ma intenso carteggio epistolare che fa riferimento appunto al libretto di *Lola la comedianta*. Naturalmente è Federico a ricordare al prestigioso maestro il progetto teatrale, mentre l'amico si schermisce adducendo ironicamente problemi d'ordine metafisico, quali per es. quelli di dover cercare "la quarta dimensión". L'intervento di de Falla è comunque documentato, sino ad una fase della redazione del testo, dalla serie delle annotazioni a margine che Federico registra nei fogli dei manoscritti formanti la tormentata genesi dell'opera.

Il testo, come avverte la nota iniziale del curatore, proviene dall'integrazione del ms. F con la parte finale del ms. C, appartenente a una diversa (per quanto cronologicamente vicina) epoca creativa. Si tratta di un'opera composta verso il 1922-23 il cui tema, apparentemente semplice e brillante, si distribuisce armoniosamente nelle XIV brevi scenette di carattere comico. La protagonista, una comedianta che canta, balla, vive con spensieratezza un'imprevista avventura amorosa, è donna perfettamente conscia della propria bellezza e intelligenza: a tutti dispensa frizzi e lazzi indugiando in un linguaggio pieno di grazia e di ironia. È stato scritto, e il Menarini lo assegna alle osservazioni del critico lorchiano Mario Hernández, che *Lola la comedianta* nasce come parodia dell'opera italiana e in generale del sentimentalismo romantico; per cui la presenza della musica diviene elemento essenziale al raggiungimento degli effetti parodistici sottesi all'azione scenica dell'opera. Ciononostante, venendo meno l'apporto personale di de Falla, il testo, concepito da Lorca con perfetto intuito musicale, è ugualmente in grado di sopprimere al presupposto farsesco che ora si appunta in direzione del sentimentalismo sdolcinato e romantico più che nei confronti dell'opera italiana.

Sul rapporto di collaborazione instaurato fra Federico e de Falla, quale indicazione di lettura del libretto mancato, insistono tanto Gerardo Diego nel suo *Prólogo* di sapore memorialistico, quanto Piero Menarini, che illustra, con perfetta aderenza alla genesi della scrittura, le alterne e movimentate fasi che si sovrappon-

gono al lavoro redazionale della commedia. Nella fortunata relazione inaugurata col maestro, Federico si comporta con assoluta obbedienza: consegna all'amico il primo abbozzo del progetto attendendo le osservazioni e i suggerimenti di de Falla prima di stendere il testo definitivo. Come giustamente osserva Menarini, Lorca dà al maestro un libretto già fortemente "musicale", in quanto comprende numerose indicazioni musicali e persino strumentali: "es. V: Lola canta el romance, guitarra; es. VII: trío; es. X: Lola canta la habanera; es. XII: la orquesta continúa; es. última: madrigal, etc.". Al punto che quando de Falla legge l'opera la trova perfettamente definita anche come commedia musicale; in tal caso, commenta Menarini, "la música tendría que haberse debido adaptar y doblegar, y no viceversa".

È difficile stabilire se questa fu la ragione plausibile al graduale disimpegno da parte del maestro granatino alla realizzazione del progetto: di certo le due personalità si assomigliano troppo perché uno (e cioè Federico) si disponga ad accettare (anche se questo fu l'atteggiamento mostrato) le esigenze artistiche dell'altro.

Ma tornando al testo della presente edizione in cui il libretto della commedia compare all'inizio, dopo il prologo di Gerardo Diego e prima dello studio introduttivo di Menarini, ci pare estremamente utile l'aver riportato nella seconda parte del volume gli originali dei 7 mss. che compongono l'operetta. Possiamo in tal modo seguire "in presa diretta", attraverso la disordinata e stupefacente grafia lorchiana, debitamente trascritta a lato dalla mano attenta di Menarini (che ancora elogliamo per l'esposizione accurata della redazione rispettosa dell'originale), le fasi evolutive della genesi dell'opera caratterizzata da un continuo processo di varianti (correzioni, cancellature, rifacimenti, ecc.) inerenti al testo. I mss. provengono dalla famiglia Lorca, ad eccezione del ms. C, appartenente all'archivio de Falla. I primi [A, B (A + B), C e D] costituiscono la versione in prosa dell'argomento, scritto per il maestro granatino, mentre i restanti (mss. E, F e G) rappresentano la redazione in versi e in forma dialogata della commedia giunta ormai alla fase più avanzata.

Nello studio introduttivo Menarini ricostruisce con precisione i diversi momenti che contrassegnano la storia esterna dell'opera, affrontando *in primis* il problema della datazione. La redazione avvenne in epoche diverse: la prima fra il 1922-23, relativa alla stesura del canovaccio, la seconda attorno al 1922-24, comprendente anche la partecipazione del maestro. Ancora Menarini esamina il rapporto Lorca-de Falla che segna profondamente l'elaborazione dei manoscritti, riconducibile a tre fasi creative: la I^a, legata ai mss. A+B e C; la II^a, al ms. C (con note di de Falla) e D; la III^a, ai mss. E, F e G. Infine, il curatore del libro illustra con precisione l'argomento della commedia, passa in rassegna i singoli manoscritti, ne interpreta le varianti, arriva a una definizione organica e completa della struttura del libro.

Con questa pubblicazione — che si lascia ammirare anche per la veste tipografica — l'opera letteraria di Federico García Lorca, lungi ancora dall'apparire nella sua edizione definitiva, recupera un altro importante momento del suo commovente processo creativo.

Gabriele Morelli

Federico García Lorca, *Viaje a la luna (Viaggio verso la luna)*, "In forma di parole", Libro IV, Reggio Emilia, Eliotropia Edizioni, 1982, pp. 92.

Di Federico García Lorca appare ora questo testo cinematografico, fino a qualche anno fa sconosciuto. Per la verità, apparizioni tardive di scritti lorchiani si sono già avute nel passato. E non si è trattato del caso. Il fatto è collegato, da un lato, agli eventi drammatici della guerra civile della Spagna che appena sul nascere inghiottì la vita del poeta, dall'altro, alla tradizionale ripulsa ispanica ad accogliere le "scabrose" tematiche esistenziali affrontate da Lorca nei suoi ultimi anni, quando, forse anche perché infastidito dal cliché di poeta gitano piovutogli addosso a seguito del successo riscosso dal suo *Romancero gitano* (1928), si diede a sperimentare forme espressive diverse nella trattazione di una serie di tabù di quella società.

È noto del resto che Lorca non limitò la propria rappresentazione del mondo alla pratica dei generi letterari tradizionali e che la sua arte si esprime anche in immagini, in gestualità teatrale, in suoni (si pensi ai disegni, alla produzione teatrale, all'amore per la chitarra e la musica in genere). Ed è pure noto che analogo polimorfismo artistico è presente in vari suoi amici e compagni generazionali, come e più di lui assetati d'Europa: Rafael Alberti, Salvador Dalí, Luis Buñuel. Tutti essi perseguirono uno svecchiamento della cultura spagnola mettendo in cantiere nuove modalità espressive nell'alveo del fecondo ventennio avanguardistico. E tutti essi appartennero alla generazione che nacque con il cinema e che il cinema intese come un moderno linguaggio dell'arte, il quale avrebbe inevitabilmente interagito con quello letterario dando origine a nuove forme espressive che caratterizzeranno gran parte della letteratura del nostro secolo.

In questo senso, la breve opera che vede la luce con tanto ritardo appare di grande interesse; essa rappresenta l'unica testimonianza di scrittura cinematografica lorchiana e, quindi, consente di completare, o comunque di arricchire, il quadro delle conoscenze che del geniale andaluso finora possediamo. L'opera in questione è una scenggiatura per un cortometraggio della durata di mezz'ora nella quale confluiscono i temi e le angosce maggiormente ricorrenti nella produzione letteraria del poeta, soprattutto quella degli anni 1929-36. Simboli e segni del linguaggio letterario lorchiano trovano qui rappresentazione e trovano spesso corrispondenza, a volte precisa a volte generica, nel macrotesto della produzione surrealista coeva. Numeri, mani, piedi, teste che vomitano, teste morte, organi sessuali, gambe, occhi, bambini, insetti, serpenti, granchi, pesci, rane, cielo con luna, costume di Arlecchino, donne in gramaglie, fil di ferro, treno, sbarre, orchidee, narici sanguinanti, ragazzo nudo, muscoli, vene, tendini, bocca che grida, ragazzi in smoking, baci sensuali e baci di sapore esperpentico, chitarra, forbici, rubinetti, letto, tomba. È la caotica rappresentazione di un ingarbugliato micromondo, sognato, o esorcizzato, a seguito del viaggio effettuato negli Stati Uniti nel 1929.

Il motivo centrale del *Viaggio alla luna* è costituito dalla problematica amorosa (rappresentata con immagini che fluttuano tra il sogno e l'angoscia), è legato agli incubi della produzione coetanea (*Poeta en Nueva York, El Público*) ed anticipa la tematica erotica delle liriche del *Diván del Tamarit*. L'amore è "radice"

che presuppone inevitabilmente un rapporto con l'altro. Il sogno dell'unità è impossibile perché l'erotismo e la sessualità non trovano fusione né identità. L'"amara radice" lorchiana scandisce, nel rapporto tra gli amanti, una distanza analoga a quella che media tra anima e corpo, e, sopra i simboli della vita e dell'amore, esibisce l'immagine della morte. Il finale della sceneggiatura è una smorfia: due amanti disegnano un baffo a una orribile testa di morto mentre si baciano sghignazzando; l'immagine si dissolve dando luogo a un cimitero dove, sopra una tomba, gli amanti si baciano ancora. Un primo piano del goffo disegno di un bacio conclude la sceneggiatura.

Le difficoltà tecniche connesse alla realizzazione cinematografica possono risolversi ricorrendo a trucchi filmici di vario tipo: primi piani, sovrimpressioni a uno, due o tre livelli, porta chiusa o che si chiude o che si apre, passaggio dal positivo al negativo e viceversa, caleidoscopio, rallentamento della ripresa, spostamento rapido dell'obiettivo, dissolvenze frequenti che determinano la congiunzione di un discorso facendo sfumare una scena là dove un'altra succede.

Difficile dire se sia un testo letterario di genere poetico; certamente non è di genere narrativo: non ha una storia e la successione delle settantuno sequenze che lo compongono non è strutturata secondo una logica con-sequenziale propria del racconto.

In *Viaggio alla luna* il lettore ritrova il senso della rappresentazione lorchiana del mondo; ma questa volta lo ritrova mediato da una figurazione filmica che gli nasce spontanea ed immediata dalla lettura, e questo non in virtù del semplice fatto che sa di trovarsi di fronte a un testo cinematografico scritto. È dunque un testo che possiede in sé la qualità dinamica della rappresentazione figurativa e che fa sentire e vivere al lettore la propria poeticità filmica. Anzi, in questo caso, l'opera presenta un duplice piano del poetico: in primo piano riguarda la poeticità della lingua impiegata come veicolo di comunicazione al regista; su un secondo piano scorre la carica poetica interna alla rappresentazione filmica che il lettore si figura.

Dopo la notizia della tragica morte di Lorca, l'amico pittore e cineasta messicano Emilio Amero, al quale il poeta aveva affidato il testo appena scritto, provò a realizzarlo cinematograficamente senza però portarlo a termine. Il testo apparve la prima volta, soltanto in traduzione inglese (nel "Windmill Magazine", n. 5), nel 1963, e, più tardi, nel 1980, in spagnolo (a cura di Marie Laffranque nelle Braad Edition di Loubressac). Quello ora edito in Italia è accompagnato da dodici disegni lorchiani, dalla traduzione italiana e da notazioni della Laffranque, di Paola Micheli, di Maria Grazia Profeti e di Antonio Melis.

Giovanni Battista De Cesare

Pedro J. de la Peña, *Juan Gil-Albert*, Madrid, Ediciones Júcar, 1982, pp. 396.

El descubrimiento, más que recuperación, de Juan Gil-Albert (Alcoy, 1906) a principios de los años 70 tiene, a nuestro juicio, un gran contenido moral en

cuanto puede suponer — y creemos que, en efecto, supone — el comienzo de una revisión de categorías y valores poéticos, no sólo en relación con la poesía llamada social o comprometida, de la que hay obras gilalbertianas escritas durante la guerra civil, sino en relación con la puramente lírica; una revisión, claro está, de la precipitada, aunque comprensible, valoración hecha, más que por los críticos, por los actores literarios en general — de entre los que no hay que excluir a los lectores — de los años de la dictadura.

G.-A., que, además de poeta, es un original prosista, publicó seis libros entre 1927 y 1938 y siete entre 1943 y 1968, pero el titulado *Fuentes de la constancia* (Antología poética), Barcelona, 1972, “significa — según oportuna nota de P.J.P. a la bibliografía — el punto de partida del ‘descubrimiento’ de G.-A.” (p. 390), un descubrimiento en el que, si bien participaron escritores de generaciones ya maduras o históricas, entre los que se cuentan Gerardo Diego, José Luis Cano, Antonio Sánchez-Barbudo, Francisco Brines, Caballero Bonald y Jaime Gil de Biedma, jugaron el papel principal jóvenes poetas y críticos tales como José Luis Giménez-Frontín, Pere Gimferrer, Abelardo Linares, Alejandro Amusco, José Luis García Martín, Antonio Colinas, Luisa Capecchi y Luis Antonio de Villena. Los juicios críticos — y las admirativas y merecidas expansiones líricas — de quienes han escrito sobre G.-A. son muy tenidos en cuenta, con buen criterio selectivo, en el estudio de P.J.P., el cual ocupa las pp. 7-219 del libro que comentamos y precede a la antología poética realizada por el mismo (pp. 221-330) y a una breve selección de textos en prosa (pp. 331-387) a los que más adelante nos referiremos.

El largo e intencionalmente exhaustivo estudio de P.J.P. no disimula, ni tenía por qué hacerlo, la simpatía que despierta en su autor la personalidad del poeta estudiado. Se trata de un acercamiento a la obra por medio y a través de la humanidad, por decirlo de alguna manera, de G.-A. Aunque la crítica española no se ha mostrado inmune a las veleidades excesivamente “textualistas” de buena parte de la crítica extranjera, lo cierto es que la obra de G.-A. ha solido ser abordada, si bien, y hasta ahora, en trabajos de menor extensión que éste de P.J.P., con una metodología que no sólo no prescinde de ella, sino que tiene muy en cuenta la biografía del autor de los textos. Digamos ya que semejante metodología, sobre dejar abierto el camino a cuantas lecturas textuales — pero siempre complementarias de ella — se desee, permite una de carácter biográfico cuyas desventajas, si no prescinde de los aspectos formales de la obra considerada, nunca hemos alcanzado a comprender; antes al contrario, opinamos que la crítica que contempla al texto en su contexto (la totalidad de las obras del autor) y en su circunstancia (su biografía literaria y civil) ofrece la ventaja de eliminar hipótesis arriesgadas y, en ocasiones, verdaderos caprichos interpretativos. Es claro que todo tiene sus límites y, así, nos parecen excesivos los personalismos que se manifiestan en párrafos de este libro cuya naturaleza polémica está destinada a combatir a quienes no participan de las convicciones de G.-A. La objetividad crítica debe, sí, exponer pero no polemizar, ni mucho menos mostrarse emocionalmente agresiva, frente a los más o menos probables aristarcos, lo que no es sino una manera de “aristarquizar”. Sea de ello lo que quiera, lo cierto es que el estudio de P.J.P. consigue interesar en la obra de G.-A. y proporciona una serie de datos, en general no anecdóticos, que permiten enfocarla con objetividad y conocimiento de causa. Y, dicho sea también en

honor de la objetividad, quizás no sea del todo inoportuno destacar, como se destaca en este estudio, el injusto trato a que ha sido sometida, por omisión, que no por acción, la obra de uno de los más importantes poetas españoles de nuestro siglo. Tal vez pueda ello inducir a continuar la necesaria revisión de la poesía española de postguerra, tema al que esperamos tener la oportunidad de seguir refiriéndonos en el futuro.

En todo caso, y volviendo sobre los aspectos biográficos del estudio de P.J.P. — nunca indiscretos ni proclives a lo novelesco —, hay que recordar que el lirismo es una actitud individual y que, por lo tanto, no empece, sino todo lo contrario, a su estudio el tener en cuenta las circunstancias del acontecer humano del autor de los textos sometidos a estudio. Por poner un ejemplo egregio, ¿cabe en estudio serio y completo de los *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca en el que no se tenga en cuenta los datos autobiográficos proporcionados, por ejemplo, por el *Secretum*, el epistolario y los poemas latinos del solitario de Valclusa, y no sólo aceptándolos ingenuamente, sino tratando también de confrontarlos con cuanto de la realidad histórico-biográfica haya podido revelar la erudición?

El sino de la deseada revisión de valores, cuestión en la que, por honestidad científica, nunca se insistirá lo suficiente, es la desmitificación, entre otras cosas, de obras que nunca han merecido objetivamente ser elevadas a la categoría de mitos. Así, P.J.P. se refiere — a nuestro juicio con absoluto respeto a la grandeza poética de Antonio Machado — a la “baja calidad de los poemas de guerra” (p. 129) de este autor. “Pero es un ejemplo — continúa el párrafo que citamos — superado con creces por Rafael Alberti, que se transforma en un poeta lamentable cuando habla con la voz de Juan Panadero, y aún éste parece bueno si se le compara con el risible Pablo Neruda de ‘Canción de gesta’ o ‘Invitación al Nixonicidio’. Las excepciones son poquísimas. Con verdadera dignidad, con altura que llegue a la emoción, la poesía política ha dado pocos textos. Y quizá sólo Maiakovski, Nicolás Guillén y César Vallejo hayan sabido salir del trance” (*loc. cit.*). En la propia poesía política de G.-A., si bien es cierto que su autor logra mantener una dignidad de dicción, no se descubren demasiados momentos líricos, y puede que ello sea el motivo de que P.J.P. haya seleccionado únicamente dos textos directamente políticos (pp. 225-226) para la antología que sigue y complementa a su estudio.

El primero de cuyos capítulos, “Juan Gil-Albert: La persona” (pp. 7-25) exordia el estudio con un retrato, no carente de toques líricos, en el que se pone de relieve la indudable calidad de clásico (p. 8) de nuestro poeta; clásico por mediterráneo, encarnado en un “yo omnipresente (que) está, por tanto, en relación identificativa con los valores estéticos de su obra” (p. 17). “Tal obra es, en gracia de lo expuesto, la de un idealista en los múltiples sentidos de este término” (p. 19), y en ella se muestra G.-A. “consciente de ser un fin de época” (p. 20). Para entender rectamente el alcance de esta afirmación es preciso referirse al catálogo de sus autores preferidos, esbozado en la p. 14: Saint-Simon y Proust, Dostoievski y Tolstoi, Valle-Inclán y Gabriel Miró, los dos últimos claros inspiradores de la primera prosa gilalbertiana.

Creemos que la poesía de G.-A. se halla bien definida en el siguiente párrafo: “Este mismo carácter de su obra — su esterilidad práctica, su vinculación decidida

al goce de los sentidos y las apreciaciones de la inteligencia — conlleva una cierta sensación de arcaísmo” (p. 22), y más si se tiene en cuenta una aguda matización, según la cual “Armoniza lo que es ilusión del sentimiento con lo que son las cenizas de la experiencia. Armonía de la cual el enorme peso vitalista — y aun humorísticamente mesiánico — de Gil-Albert sabe sacar las vetas salvadoras, los gruesos tablones que amparan del naufragio a quien escribe y, de resultas de ello, a sus lectores” (p. 23). Poesía, pues, de un solitario, de un inadaptado, capaz, en su puro lirismo, de expresar con más eficacia que la poesía política el clima de sofocación moral propio de la dictadura.

De gran interés resulta ser el capítulo II, titulado “Su tiempo” (pp. 27-89), en el que se estudian los años de formación de G.-A. durante la época de entreguerras y se alude al peso de los mitos familiares en su obra (p. 30), y a su actitud decididamente legitimista durante la guerra civil, actitud que le llevó a ser uno de los redactores de la memorable revista *Hora de España* y uno de los organizadores del II Congreso de Escritores Antifascistas. Mas para comprender bien su actitud en relación con su pensamiento estético, nada proclive a la politización de la poesía, es preciso consultar los textos en prosa que siguen a la antología poética, en uno de los cuales, “Cartas bajo el mismo techo”, aparecido en el núm. VI de la mencionada revista, en junio de 1937, se lee: “Porque arte y artista sólo pueden moverse en espacios rigurosamente humanos. Y si lo social es precisamente eso, está impregnado de eso, de humanidad, lo político no, es otra cosa, y aunque lo político se mueva, actúe, exista para conseguir aquello, es decir, algo humanístico, su movimiento, su actuación, su existencia misma no lo es, no lo puede ser” (p. 338). Texto en el que la castigada sintaxis no suaviza — si es que fue esa su intención — la radical inconformidad de G.-A. respecto a la politización de la poesía. El poeta distingue bien entre su actuación como ciudadano y sus deberes de artista. Y matiza en otro texto — tal vez inédito, pues el antologista no da lugar y fecha de publicación —, titulado “(AR. G.)” y escrito en Valencia en mayo de 1937: “El confusionismo respecto a estas cuestiones del artista y su labor social es culpable de los mayores desatinos, y los confusos no siempre los son por motivos turbios, incontables [recordamos aquí un texto que figura en la página 1015 de la *Antología Jeneral en Prosa*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, de Juan Ramón Jiménez], o simplemente de mediocridad, sino que también por entusiasmo, ya que las posibilidades entrevistas de una revolución que se cuple en el mundo con lentitud tan apremiante, bien valen la pena de que muchos hayan acabado por perder la cabeza” (p. 343).

En el capítulo al que nos referimos, queda claro que la madurez de la poesía de G.-A. se inicia durante su exilio en Méjico, “Penumbroso país donde los hombres / pueden aún hundirse en los vergeles / de la miseria” (“A Méjico”, del libro *Las ilusiones*, p. 244). De vuelta en España, a la que llega en 1947, se inicia una época de soledad y una abundante producción, totalmente aislado el poeta de los ambientes literarios, que sólo empezará a ser reconocida, como ya se ha dicho, en 1972.

De ésta, y de las demás obras en prosa y verso de G.-A., se ocupa P.J.P. en los capítulos III, “Su escritura” (pp. 91-114), y IV, “Su poesía” (pp. 115-212). El crítico estudia con detenimiento y agudeza todos y cada uno de los libros publica-

dos por G.-A. y pone de relieve, en el primero de estos capítulos, la influencia que en la formación de la prosa gilalbertiana ha tenido Valle-Inclán, Nietzsche y André Gide. Estudia, aismismo, la sinuosidad y lentitud de los relatos de nuestro poeta: "Por eso — escribe — el resumen de un texto de G.-A. supone tanta dificultad: no pasa nada y, sin embargo, no dejan de pasar cosas a cada instante. Habría que añadir: son cosas que pasan para que lo esencial — el tiempo — no pase; al menos, vanamente" (p. 101), lo que es una manera indirecta de definir el lirismo esencial de esta prosa.

Resulta imposible resumir aquí el estudio de la trayectoria poética del nuestro realizado por P.J.P., y por ello nos limitamos a referirnos a algunos aspectos de la misma que se prestan a mayores dilucidaciones. Uno de ellos es el de la concepción religiosa de G.-A. ¿Se trata de un neopaganismo, que estaría muy de acuerdo con la inspiración clásica y mediterránea de esta poesía? P.J.P., que califica a *La ilusiones* de "libro pagano y ritual" (p. 131), y que pone de relieve la opinión del poeta estudiado de que la naturaleza es "el velo de la divinidad" (p. 137), lo que parece acercarle al esoterismo, se cuida, sin embargo, de matizar que en los poemas de *El existir medita su corriente* "Lo helénico y lo bíblico se fundirán en una atmósfera singular y brillante que permite la sinceridad del poeta como intérprete religioso, casi brujo, de las apreciaciones sobrenaturales" (p. 143). La cuestión queda abierta para futuros estudios, y es mérito de P.J. P. el haberla suscitado; el cual señala, poco más adelante, que lo arcaico, otro de los puntos candentes de la poesía de G.-A., es en él "mucho más modernista — nada envejece tanto como la actualidad — que lo dedicado al mundo antiguo, sea esto lo presocrático, lo oriental o lo romano" (p. 144), lo que parece consonar con el elenco, ya citado, de autores preferidos por G.-A.; no obstante lo cual, creemos que la cuestión queda abierta, pues parece indudable que las raíces del paganismo — y si se quiere del hermetismo, tan levemente expresado como se quiera — de este poeta merecen una investigación minuciosa.

Por lo demás, no cabe sino estar de acuerdo con la apreciación de nuestro estudioso sobre la sabiduría formal de este poeta, en el que el ritmo del frecuente endecasílabo muestra una inagotable y expresiva flexibilidad, más aparente cuanto más va siendo limado el a veces excesivo relieve adjetival (en el poema "El corazón de Chopin", de *El existir medita su corriente*, pp. 256-257, de 31 endecasílabos, hemos contado 22 adjetivos, 7 de ellos situados al final de sendos versos).

Otra cuestión que queda abierta, y que nos permitimos sugerir, sería el estudio comparativo — no de fuentes — del bello poema *La siesta* (pp. 315-330) con la poética de Parini, sublimadora, como la de G.-A., de lo cotidiano. Es muy posible, o así lo creemos, que dicho estudio confirmase la concepción clásica a que obedece la poética del nuestro.

El estudio que comentamos se cierra con un "Umbral que puede servir de colofón" (pp. 213-219), en el que nos parece muy acertado cuanto se dice sobre la universalización a través y por medio de lo particular, en este caso, de lo local, es decir, de lo levantino o mediterráneo.

La antología de textos poéticos que sigue al estudio la estimamos realizada con excelente criterio puesto que da una idea clara de la evolución de esta poesía y de sus valores estéticos. Habría sido de desear que se indicase en ella la proce-

dencia de cada uno de los textos que la integran. Por nuestra parte, y con ánimo de ayudar a sus lectores evitándoles constantes consultas, indicamos entre paréntesis las páginas en que se encuentran los textos tomados de cada uno de los libros citados a continuación: *Misteriosa presencia* (223-224), *Candente horror* (225-226), *Son nombres ignorados* (227-230), *Las ilusiones con los Poemas del convaleciente* (231-248), *Poemas (El existir medita su corriente)*, (249-257), *Concertar es amor* (258-263), *Poesía (Carmina manu trementi ducere)*, (264-266), *A los presocráticos seguidos de Migajas del pan nuestro* (267-277), *La meta-física* (278-283), *Homenajes e in promptus* (284-302), *El ocioso y las profesiones* (303-314) y *La siesta* (315-330).

Una bibliografía suficiente cierra las páginas de este libro.

Ángel Crespo

Antonio Colinas, *Poesía, 1967-80*, Madrid, Visor Poesía, 1982, pp. 236.

L'opera, a cui è stato recentemente assegnato il Premio nazionale di poesia, riunisce dodici anni di attività poetica, costantemente segnata dal successo e dall'attenzione della critica più qualificata. Si tratta di un caso più che unico nel panorama dell'odierna letteratura spagnola, che vede appunto un giovane (il poeta nasce a León nel 1946) presentarsi con un'opera completa comprendente tutta la precedente produzione versificatoria, che va dalla raccolta giovanile intitolata *Poemas de la tierra y de la sangre* (1969) fino all'ultima, *Astrolabio*, uscita dieci anni dopo, cui si aggiunge una decina di liriche inedite, raccolte sotto il titolo generico di *Otros poemas*.

L'edizione, stampata a cura della Collezione Visor Poesía, una casa editrice particolarmente attenta nell'opera di diffusione di giovani talenti ma anche nella rivalutazione di opere dimenticate, è preceduta da uno studio introduttivo di José Olivio Jiménez, che illustra le tappe fondamentali percorse dalla poesia del giovane leonese.

Antonio Colinas è comunque noto in Italia per avere soggiornato per alcuni anni come docente di Lingua spagnola presso la Facoltà linguistica dell'Università di Milano e di Bergamo (quest'ultima città ispirerà molti versi riuniti in *Piedras de Bergamo*, poi confluiti in *Sepulcro en Tarquinia*). E del resto la conoscenza e la frequentazione della cultura italiana sono documentate dall'interesse letterario del Colinas per alcuni autori italiani; in particolare per Leopardi, al quale ha dedicato un commosso profilo critico (*Leopardi*, Madrid, Ediciones Júcar, 1974), e di cui ha presentato in Spagna la traduzione della sua opera in versi e in prosa (*G. Leopardi, Poesía y prosa. Cantos, diálogos, pensamientos*, Madrid, Ediciones Alfabeta, 1979); interesse diretto anche alla recente letteratura, come è dato vedere dalla silloge *Poetas italianos contemporáneos*, del 1977.

Ma per tornare alla sua produzione poetica, appunto a questa *Poesía, 1967-1980*, diciamo subito che essa, fin dalle liriche giovanili *Poemas de la tierra y de la*

sangre (1967), lascia intravedere le radici neoromantiche e simboliste (e d'ora in avanti dovremo parlare delle ascendenze tutelari di Hölderlin, Novalis e Rilke) che alimentano la parola poetica di Colinas: una parola tutta tesa alla ricerca di un linguaggio intimo, depurato, in cui la misura musicale del verso (si tratta in genere di endecasillabi e alessandrini) rivela un'esigenza formale in connessione con una visione emozionata della bellezza e della creazione, che ora il poeta intravede e canta. Appare inoltre evidente l'affermarsi di una concezione esistenziale che traduce ogni istanza di carattere culturale (il "culturalismo" caratterizza la poetica di molti "novísimos" appartenenti all'ultima generazione spagnola) in un atto costante di conoscenza e di vita. I connotati esterni di un paesaggio familiare e personale (León, Sahagún, Orbigo, ecc.) si tramutano in simboli esterni di una regione dell'anima, ora piegata nella recezione della parola suprema, quale strumento indispensabile di rappresentazione e sintesi poetica. Di qui le componenti primarie, e già rilevate, che contraddistinguono l'esperienza giovanile di Colinas, e cioè: esteticismo, intimismo, cosmovisione.

Con *Preludios a una noche total* (1967-68) fa ingresso la nota amorosa, vissuta in un paesaggio mistico-notturno, di chiara ascendenza alexandrina (si avverte secondo noi la lettura di *Ámbito*): nel quale traluce un atteggiamento di serena contemplazione che non esclude comunque il senso sottile di una malinconia sognante connessa alla cognizione del tempo che fugge. L'immagine della bellezza, e di una bellezza misteriosa, suscitatrice di intime emozioni, ispira molti versi del libro fissandosi sovente nel tema dell'eterno infinito, indubbiamente legato a suggestioni di ispirazione hölderliana e novaliana. Quindi con *Truenos y flautas en un templo* (1972), passiamo dalla geografia sentimentale a una geografia più concreta e spagnola; in particolare il Nord familiare della Spagna, presente con le sue vestigia storico-culturali (Santillana del Mar, Comillas, Astorga), ma anche il Sud arabo-andaluso proposto nella visione del passato della città di Cordova. Ora l'itinerario culturale si arricchisce, si trasfigura in un paesaggio emblematico che sovente congiunge i segni e le presenze della realtà. La ricerca dell'emozione poetica nasce dal confronto tra la visione emozionata del passato e la sua immagine presente. Sarà comunque con *Sepulcro en Tarquinia* (1975), la raccolta legata al soggiorno italiano, che la poesia di Colinas maturerà, raggiungendo i migliori risultati. Partito dall'altopiano dell'assolata terra leonese, il giovane poeta trova nel terreno culturale dell'Italia rinascimentale e romana il clima rispondente a quell'ideale interiore di bellezza che col tempo è andato maturando, divenendo in ultimo motivo di ricerca esistenziale. Scrive a proposito del libro il poeta Francisco Brines: "*Sepulcro en Tarquinia*, su tercera entrega, sintetiza los libros anteriores, y afirma la honda madurez del poeta. Lo literario se ha trasfigurado en vida. Persiste la emocionante pureza de la mirada. Amor, cultura y naturaleza alientan ahora en el ámbito real de lo cotidiano: todo es ya experiencia quemada, y salvada en la palabra".

Il confronto naturale istituito fra le immagini italiane sollevate dalla memoria (in particolare quelle dedicate alle vestigia marmoree della città bergamasca riunite nel gruppo *Piedras de Bérghamo*) e le presenze vivificanti della nativa regione leonese, identificate nel nome latino "Castrum Petavovium", suggeriscono un congiungimento di ideali umani attuati al di là del tempo e della distanza geografica: tempo e realtà, o meglio "carne y tiempo", come ancora suggerisce Francisco Brines.

L'ultimo libro, *Astrolabio* (1979), continua il cammino di approfondimento iniziato: la domanda, l'interrogazione metafisica muovono verso il vuoto astrale nel cui centro il poeta colloca l'uomo con tutta la sua capacità di sogno e di amore. Il processo di confrontazione fra il mondo mediterraneo e la severa pianura leonese, simbolo di storia e di patria, determina momenti di alta dialettica interna in cui il senso del dolore, connesso alla consunzione del tempo e alla presenza della morte, condiziona parimenti il destino umano. Poesia, quest'ultima, gravida di preoccupazione etica e morale (compaiono ora i temi della libertà, della verità, dell'affermazione della vita e del rifiuto della civiltà moderna), che comunque non giunge mai alla condanna, alla censura, piuttosto delinea e indica, quale forma possibile di superamento, il ricorso alle virtù trascendentali del sogno e alle forze vitali dell'uomo. Il poema finale, "Penumbra de la piedra", torna a cantare, nella tessitura del dialogo amoroso, il mistero insondabile della bellezza quale aspirazione e aspettazione suprema dell'uomo. Per concludere, questa giovane poesia di Colinas sembra già inserirsi nel panorama recente dei "novísimos" con un accento personale che raggiunge negli ultimi libri un elegante equilibrio tra afflato romantico e rigorosa preoccupazione formale.

Gabriele Morelli

* * *

Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique, la question de l'autre*, Paris, Ed. Seuil, 1982, pp. 289.

L'ultima pubblicazione di uno dei più noti critici francesi, Tzvetan Todorov, è un libro sull'America, che già nel sottotitolo spiega l'ottica con cui viene affrontato l'argomento: la problematica del diverso come esterno e lontano, motivo studiato attraverso la lettura di testi dell'epoca, ampiamente riportati attraverso continue citazioni.

A voler riassumere in due parole il procedimento seguito dall'A., si potrebbe dire che *La conquête de l'Amérique* è uno studio strutturalista della scoperta del "diverso", in questo caso l'America e i suoi abitanti.

Prendendo ad esempio alcuni protagonisti emblematici della conquista, Todorov presenta una tipologia di relazioni con l'"altro", nella quale predomina non il riconoscimento del diverso, ma la totale negazione o — pur nel riconoscimento — il completo rifiuto della diversità, arrivando a metterne in discussione l'identità.

Per analizzare le varie fasi della conquista l'A. si serve di quattro categorie, che corrispondono ai quattro capitoli del libro: 'scoprire', 'conquistare', 'amare' e 'conoscere' che si collocano in relazione di prossimità maggiore o minore, d'assimilazione e di rispetto verso un'altra cultura.

Cristoforo Colombo, preso a soggetto protagonista della prima fase, prigionie-

ro dell'ideologia dell'epoca, è incapace di riconoscere l'alterità: gli *indios*, in quanto soggetti autonomi non esistono; o sono evangelizzati, e perciò sono degli uguali, o sono schiavizzati, e perciò sono inferiori.

Hernán Cortés, al centro della seconda fase, ha come unico scopo la conquista. Uomo abile ed intelligente, per realizzare il suo scopo si impadronisce di strumenti di conoscenza che accrescono il suo potere.

In questo capitolo Todorov cerca di spiegare uno dei perché, non l'unico, di una conquista così facile e rapida, attraverso l'esame delle caratteristiche del tipo di comunicazione stabilitasi tra queste due culture, quella spagnola e quella indigena, in particolare con quella atzeca. Infatti, se la prima, cioè quella spagnola, capisce, benché con molti limiti, la seconda, e usa di questo suo sapere come potere, la seconda, al contrario, non trova all'interno del suo sistema di segni una risposta ai quesiti posti dall'arrivo degli uomini bianchi; nella ricerca della comprensione c'è l'attesa, la non azione, l'incomunicabilità, la sconfitta. Emblematica in questo senso è la figura di Moctezuma, che perde il dominio della comunicazione, e preso dal dubbio e dall'inerzia, non opporrà una vera resistenza a Cortés. Infatti, l'universo fortemente ritualizzato dagli atzechi non riesce ad assimilare l'evento nuovo, lasciando spazio alla determinazione del capitano spagnolo.

Rispetto alle teorie esposte dall'A. in questo capitolo, sarebbe opportuno ricordare il comportamento diverso del successore di Moctezuma, Cautemoc, che invece capisce immediatamente le intenzioni degli spagnoli e non si arrende agli invasori. Ma Cautemoc perde, e così tutta la razza *india*, perchè essi non riescono a capire la guerra totale e d'assimilazione che gli spagnoli adottano. Gli *indios*, benché ormai diffidenti dello straniero, non riescono a staccarsi dall'universo fortemente ritualizzato della loro cultura.

Da ricordare, inoltre, in questo senso, sono gli araucani, il popolo abitante l'estremo sud del Cile, che non si arrendono all'arrivo dei bianchi, creando serie difficoltà fino all'epoca dell'indipendenza.

Il terzo personaggio è Bartolomé de Las Casas, simbolo della fase dell'amore, ma un amore non ancora rispettoso dell'alterità, anzi in un primo momento completamente assimilatore, dove l'*indio* viene, ancora una volta, spogliato della sua identità culturale. Con le sue idee umanitarie Las Casas accelera il processo di colonizzazione che succede a quello di conquista, esigendo l'integrazione degli *indios* nella religione cristiana. La conquista, infatti, si giustifica moralmente come opera di evangelizzazione. Lo spagnolo deve convertire, è lo scopo di ogni "guerra santa". Ma questa giustificazione subisce subito un processo di slittamento, trasformandosi in feroce soggiogamento quando si scoprono le enormi ricchezze del continente.

Infine, per illustrare l'ultima fase, Todorov si serve di due frati, Diego Durán e Bernardino de Sahagún, entrambi autori di opere fondamentali per la conoscenza naturalistica e culturale del mondo indigeno; essi mettono per primi il loro sapere al servizio della preservazione della cultura americana. Questo continuo contatto provoca nei due spagnoli una profonda ammirazione, che non riesce ancora a trasformarsi in dialogo, reputandosi essi, sempre e comunque, superiori.

Nel dilagare di opere sulla conquista dell'America, *La conquête de l'Amérique* trova una sua ragione d'essere particolare. In effetti, se la scelta dei fatti riportati e degli scrittori citati non può essere considerata nuova, si riscontra una certa originalità nel tipo di focalizzazione del problema. Per esempio, la spiegazione semiotica della rapidità della conquista, problema su cui si sono spesi mari di inchiostro, è certamente nuova, anche se è soprattutto da ammirare la capacità dell'A. nell'adattare un sistema di solito da lui applicato a temi di critica letteraria ad un argomento questa volta storico. Per quel che riguarda *La question de l'autre* non lo si può ritenere elemento nuovo, in quanto tutta la storia della scoperta dell'America è segnata da un'ambiguità di conoscenza del diverso, verificata e rifiutata, fino a raggiungere il fascino spesso falso dell'esotismo odierno.

L'interesse di questo libro non è, e credo non sia stato neppure nelle intenzioni dell'A., specificatamente per specialisti, che potrebbero riscontrare osservazioni a volte un po' scontate, ma senz'altro per un pubblico più vasto. Il merito di Todorov è di aver raccolto tutta una serie di argomentazioni, aggiornandole alla luce delle nuove tecniche critiche.

Infine, mi pare intelligente la scelta del procedimento di scrittura, che scarta l'onnipresenza dello scrittore e la falsa obiettività, riportando numerosi brani originali delle cronache americane accompagnati dalle parole dell'Autore.

Susanna Regazzoni

Guglielmo Guariglia, *Messico. Le piramidi degli dei*, testo di G. Guariglia, fotografie di Masakatsu Yamamoto, Milano, A. Mondadori, 1982, pp. 138.

Nella collana "L'Universo dello Spirito" appare questo splendido volume, curato dall'etnologo Guglielmo Guariglia, ordinario della citata disciplina nell'Università Cattolica di Milano. Corredano il volume, in un sovrappiù visuale del testo scritto, come è carattere di questa collana, le suggestive fotografie di Yamamoto.

L'abilità del fotografo riesce a riprodurre con rara efficacia lo straordinario paesaggio di resti monumentali, facendolo, in alcuni casi, per tinte sapientemente rese, ancor più suggestivo, se possibile, dell'originale. Una luce di mistero, una sottile nota di magia, fa vivere la fotografia, dando ragione di un mondo irripetibile che, a distanza di secoli, ripropone quasi intatti i suoi enigmi e in essi la continuità di una carica spirituale che si impone alla nostra sensibilità, soprattutto ora che le conoscenze intorno al mondo precolombiano sono enormemente migliorate.

Detto questo è doveroso rilevare che agli interrogativi, agli enigmi riguardanti l'area azteco-maya della civiltà precolombiana reca un contributo originale il Guariglia, del quale si apprezza non solo l'entusiasmo di studioso, ma la serietà della documentazione scientifica. Un testo, il suo, che fa provare un vero e proprio "piacere della lettura", mano a mano che ci si addentra nel suggestivo groviglio di

ipotesi e di certezze su cui si reggono le attuali conoscenze intorno a questa parte del mondo precolombiano. Il Guariglia si giova degli apporti dei maggiori studiosi della civiltà azteca e maya, tra essi Miguel León-Portilla, al quale tanto devono gli studi specifici quanto ad ampliamento del significato spirituale e culturale delle civiltà di cui si tratta.

Una felice ricostruzione del Messico azteco, fondata sui riferimenti ai codici, alla memoria tramandata dai vinti, ai loro sentimenti, ripropone origini e vicende degli aztechi, penetra la struttura intima della loro civiltà, nel suo significato di vita e di morte, negli usi e costumi, nel codice di comportamento, fino al drammatico tramonto, non certo compreso dal Cortés nel suo impressionante significato di sottomissione fatalistica al destino.

La documentazione grafica delle "immagini degli dei" funge da suggestivo intermezzo all'argomentazione serrata del Guariglia e al tempo stesso da introduzione al rilevante capitolo dedicato ai luoghi sacri e alle divinità, ai sacerdoti, al calendario e ai giochi. Particolarmente approfondita è la trattazione della concezione religiosa. Una intelligente rivisitazione dei grandi centri del culto permette di ritrovare le coordinate nel tempo e nello spazio della composita religione azteca, assimilatrice esperta di altri culti di popoli assoggettati.

La concezione cosmologica della religione maya è ugualmente approfondita e spiegata, traendo dal *Popol-Vuh* e rilevando come questo popolo di intelligenza e operosità straordinarie, posto in una natura lussureggiante, abbia capito che solo con l'aiuto della divinità poteva riuscire a dominare il cosmo. Per i maya il mondo è non solo splendida dimora, ma oggetto di studio. Il Creatore è "madre e padre della vita". Giustamente segnala il Guariglia che gli aztechi ebbero concezione ben più drammatica della vita, in una visione che ripropone continuamente, nel rapporto col Creatore, il tema della "morte e rinascita". Dalla concezione filosofico-religiosa dell'Uno procede la dualità della coppia generante e infine lo sdoppiamento, la "quaternità", fino alla "molteplicità".

La concezione cosmogonica azteca e maya è particolarmente studiata dal Guariglia, così come il complesso pantheon. Ugualmente efficace è l'interpretazione del mito e del rito, del calendario e dei giochi. Particolare attenzione è prestata al problema del sacrificio umano presso gli aztechi, mezzo per assicurare la vita dell'universo mediante l'immolazione di vite, alla "guerra fiorita", alla concezione ciclica del tempo, alla sacralizzazione dello spazio, al significato di un coscientemente raggiunto "spiritualismo puro".

L'Autore correda il suo testo di un'utile "Cronologia", di un non meno utile "Glossario" e di essenziali riferimenti bibliografici. Il risultato è un'armonica fusione di scienza e di immagine, in un volume certamente di sempre gradevole fruizione.

Giuseppe Bellini

AA.VV., *Aguirre il traditore*, a cura di P.L. Crovetto e E. Franco, Genova-Ivrea, Herodote, 1982, pp. 204.

La fortuna, anche italiana — almeno tra i nostri ispanoamericanisti — della figura di Lope de Aguirre sembra continuare. Abbiamo appena recensito su queste pagine *La veridica istoria di Lope de Aguirre*, cronaca di Francisco Vázquez — uno dei protagonisti della avventura e principale accusatore del “tiranno” —, edita in traduzione a cura di A. Morino sul finire del 1981, e nuovamente torniamo sull’argomento, per segnalare questa antologia di testi dedicata a tracciare “La figura del Tiranno nelle cronache contemporanee e nelle storie della Colonia”, curata dal Crovetto e dal Franco, che è anche il traduttore dei testi.

Una “Nota introduttiva” spiega il meccanismo, la struttura di questa antologia, in realtà “montaggio”, che da un lato tende a costruire “un puzzle che restituisca la storia lineare dell’anti-eroe, quale tutti e ciascun cronista, con sostanziale accordo, ci riferiscono”, dall’altro a “scomporre il mosaico appena allestito, riconferendo autonomia e specificità a ciascuna tessera, risolvendo i sintagmi narrativi in opposizioni testimoniali, agglutinando la storia all’intorno dei nuclei problematici (El Dorado, il femminile, ecc.)”.

I curatori si dilungano ancora sulla struttura del volume, ma credo basti quanto trascritto per comprendere l’originalità del libro, entro le cui pagine, di autori vari, continuamente richiamati, si muovono vivi i protagonisti del difficile momento americano, dal marchese di Cañete, che denuncia le violenze dei numerosi soldati rimasti senza impiego, dopo le grandi imprese di scoperta e di conquista, a Pedro de Ursúa, infelice governatore della spedizione al Dorado, da don Fernando de Guzmán, proclamato dai ribelli principe “da burla”, al feroce Lope de Aguirre, da doña Inés de Atienza, amante di Ursúa, a Elvira de Aguirre, dal padre barbaramente trucidata prima di cadere nelle mani dei soldati del re.

L’atmosfera fosca e affascinante, al tempo stesso, in cui si svolge la sanguinosa avventura, rivive in queste pagine attraverso le voci molteplici dei cronisti, puntualmente rientranti in campo. Il sapore quasi magico della cronaca ripete qui la sua suggestione, in una versione italiana ben riuscita. I brani, le citazioni, sono scelti con fine intuito, con conoscenza approfondita dei testi, non certo frutto di improvvisazione. Ne viene un tutto armonioso, una sorta di avvincente romanzo, che conferma il valore della cronaca come testo narrativo; romanzo che si fonda solidamente sulla realtà, ma che l’eccezionalità dei fatti e dello scenario carica di tonalità proprie della “ficción”.

La nota del dramma è ancora accentuata dall’impegno degli accusatori di Aguirre, gente tutta implicata nell’avventura fallita, ma tesa spasmodicamente a liberarsi delle proprie colpe attraverso un instancabile esercizio lapidatorio del tiranno, indicato quale responsabile unico e demoniaco dell’aberrante tentativo di rivolta contro l’autorità costituita, il re.

Due commenti dei curatori chiudono il volume. Il Franco si sofferma a trattare de “I testi”, sottolineando, ed è interessante, come essi si impegnino a orientare la memoria. Come sempre, la storia, quando è contemporanea, si presenta a voce unica quanto a orientamento politico. Per quanta sia la varietà degli storici, dei narratori, essi sono unicamente al servizio del potere costituito.

Il Crovetto tratta de “La storia”, ponendo l’accento su ciò che l’America rappresenta come “ribaltamento dell’esperienza”, almeno nella fantasia di colui che si accinge a varcare l’oceano. Le favoleggiate Indie sono ormai, al tempo di Aguirre, una cruda realtà, comunque ben diversa dal passato, ora che è subentrata la burocrazia che reprime l’avventura per necessità di ordine, o che talvolta la provoca per fini che sempre alla necessità di ordine riconducono. L’abolizione delle “encomiendas”, con le immediate conseguenze di torbidi e di ribellioni, segna concretamente l’imposizione di tale ordine da parte della madrepatria. Aguirre è, perciò, prodotto e vittima, in un certo senso, del tempo in cui gli toccò di vivere, già epoca di crisi profonda per il mondo coloniale americano. La sua ribellione è, paradossalmente, alla fine, più utile che dannosa alla Spagna. Lo nota acutamente il Crovetto (pp. 197-198). E’, infatti, il conseguente trionfo del legalismo, della legalità, dell’ordine, rappresentato dalla Chiesa e dalla Corona, uniche fonti, strettamente unite, della legittimità. Di qui anche la terribile arma del perdono per i collaboratori, per i colpevoli ma di rango inferiore, arma potentissima per isolare i perversi ribelli. La Gasca aveva impiegato sottilmente questa stessa arma contro Gonzalo Pizarro.

Colpire al cuore l’Istituzione, appunto perché splendente di legittimità, quindi sempre temibile, è il progetto finale, disperato, dell’ormai perduto Aguirre. Ed è la sua fine, poiché il potere, lasciata la selva, dove la sua suggestione sembrava essersi appannata, perduta, torna a esercitare la sua attrazione quale dispensatore del perdono magnanimo. Il ritorno al mondo abitato accresce il prestigio dell’Istituzione e provoca l’abbandono del ribelle, la sua morte come responsabile dell’attentato al Potere. Ineluttabilità della sconfitta — sottolinea il Crovetto (pp. 201-202) —; ma nel destino di Lope de Aguirre, che lo aveva portato a inseguire un mito, sta l’assunzione personale a categoria mitica, sia pure “massimamente negativa”, fino a divenire esempio: dissepolto, il suo teschio sarà posto a eterna memoria della sua “tirannia”, come si esprime Toribio de Ortiuguera.

L’attrazione sui cronisti degli “eccessi grandguignoleschi dell’epopea aguirriana”, come scrive il Crovetto, li spingerà a “redigerne il romanzo”. Per tal modo “Il cerchio chiuso tra emittente della storia e destinatario (tra committenza reale e adempimento da parte dello scrivano) si apre su di un lettore virtuale [...] che aggiunge al *dettato* sensi nuovi e inediti” (p. 203).

Il saggio del Crovetto rivela acume ed equilibrio nell’affrontare un argomento, come quello della rivolta di Lope de Aguirre, che fatalmente può trascinare a interpretazioni pre-rivoluzionarie, indipendentiste. Aggiungerò, *en passant*, che il “potere” non si mostrò tanto indeciso, come ritiene l’autore del saggio, di fronte a “una epopea consumatasi fuori dei teatri del mondo, nella selva muta” (p. 204): fu invece risoluto nell’additare l’impresa di Aguirre come esempio demoniaco sul quale si esercitava la giustizia esemplare del re. Di qui, per contrasto — vecchi e nuovi motivi antispagnoli —, il richiamo della vicenda su taluni americani, che la assunsero, con discutibilissimo criterio, nel significato positivo, e ciò partendo da Bolívar, fino ai recenti romanzieri. Miguel Otero Silva, Arturo UsLAR Pietri, Abel Posse. “Principe della libertà” lo interpreta il Silva; ma di quale libertà? Quella del tiranno. E tuttavia il Crovetto ha ragione quando afferma che questo rivivere di Aguirre e della sua impresa costituisce una “postuma rivincita”, alla quale anche i

curatori del volume che qui si illustra recano un loro interessante contributo.

Giuseppe Bellini

Salarrué (Salvador Salazar Arrué), *Cuentos de cipotes*, San Salvador, Ministerio de Educación, Dirección de Publicaciones, 1974, pp. 183.

Una de las figuras más representativas, no sólo de la narrativa centroamericana, sino del ámbito latinoamericano, lo constituye la del salvadoreño Salvador Salazar Arrué (Salarrué) (1899-1975). Aunque generalmente es conocido por sus famosos *Cuentos de barro* (1927), de tinte criollista, Salarrué es autor de varias novelas en las que su estilo va evolucionando hasta desembocar en la total libertad lingüística de los *Cuentos de cipotes* (1ª, edición completa: 1961).

“Cipote”, en El Salvador, significa “niño” y podría creerse que nos encontramos ante un común cuento infantil. Se trata, en cambio, de todo lo contrario. En un prólogo escrito por el autor, se nos explica en qué consiste el “cuento de “cipotes””: “son cuentos de niños, primero, y cuentos de niños cuscatlecos, después”. Se trata de cuentos que los niños inventan para los adultos, invirtiendo completamente los roles del narrador y del “narratario”. El secreto de los cuentos, dice el autor, está en que son “los cuentos más estúpidos del mundo”, pero de esa estupidez que da risa.

Naturalmente, se trata de una tomadura de pelo: los cuentos no son para nada “estúpidos”, sino que han logrado captar la hábil ingenuidad de los niños para contar las cosas de una manera simpática y para “estrafñar” los elementos de la realidad.

El argumento de los cuentos es la vida cotidiana y tiene como actores a los niños o a los objetos y animales que pueblan su mundo. Así, por ejemplo, “El cuento de las pensadas de Monchete con cabeza y todo”, relata los diversos pensamientos de un niño hasta que su tío lo regaña; “El cuento del gusano Banderola Limosín que no quiso caminar sin gasolina”, narra de dos hormigas que pretendían que un gusano les sirviera de automóvil; y “El cuento del dichoso Turis Turista”, trata de las aventuras de un alfiler viajero. En realidad, no se narran *acontecimientos* ni *historias* propiamente dichos. Si, en el cuento tradicional, la irrupción de lo excepcional o de lo fantástico trastorna la realidad “real”, aquí, en cambio, la trama gira alrededor de las pequeñas inquietudes (sangre de narices, una primera comunión, el juego callejero, algo que se ha visto en el mercado, la relación con los animales domésticos) de los protagonistas.

Estos tienen nombres insólitos, fruto de la fantasía lingüística de Salarrué: Olis Catrín, Dundo Cirujía, Triste Voy, Punce negroide, Menchedita Copalchines, Matanzinga, Chunchujú, etc. Como se puede ver, la finalidad del autor es, ante todo, divertir. Tal vez por eso se apresura a advertir, en el “prólogo” mencionado, que su estilo de contar es otro, “bien conocido”. Yo me atrevería a decir

que éste también es el estilo de Salarrué y que es fruto del otro. Que constituye la etapa culminante de su evolución artística.

Aun cuando el mundo infantil se encuentra retratado de una manera excepcional, el único y verdadero protagonista es el lenguaje. Comenzando por los títulos que podríamos clasificar, sin ser exhaustivos, en tres tipos: a) *títulos que banalizan términos solemnes, cultos o burocráticos*: p. ej.: “El cuento del tucucú y los cocos proletarios”; “El cuento del despejismo término medio casi imposible de describir pero que permanece en la fotografía de la memoria de modo indeleble”; “El cuento de la ponencia trágica, la vigilancia fructífera y la sorpresa cancerosa, que muera ninguna monja mareña sino la purísima muerte repentina”; “El cuento del hijo prodigio que jue asomando a deshoras de la comedia y que oportunamente se le dio su ejercicio cotidiano”. En estos títulos, como ocurrirá después en el texto del cuento, ninguno de los cultismos o tecnicismos está usado en su significación exacta, sino que están totalmente vacíos de significado y son empleados sólo por el gusto de usar un lenguaje “literario”; b) *títulos con juegos de palabras*: p. ej. “El cuento del cuento que descuenta”, “El cuento de la barbería donde hacían barbariencias”, “El cuento de ojos color colorado, mistiris cuquis cantis rompís verbis calaveris coquis sacalamatruquis trofis, safety matches”, “El cuento de gorro gorrito y gorro gorrión con la trompeta y el cajón”; c) *títulos con rima*: p. ej.: “El cuento del gringuito regalante que da zapatos y no guante”, “El cuento del pato suicidante que no se quitó el guante ni por atrás ni por delante”, “El cuento de puya puya saquito lechero que te pongo el sombrero”, “El cuento de la serenata lata”.

Come he dicho antes, un estudio detenido puede hacer una clasificación más detallada de los títulos. Por ahora, nos interesa señalar cómo ya desde allí el autor juega con el lenguaje de la misma manera que lo hace en el texto de los cuentos. Una primera característica de este juego es la imitación del habla popular salvadoreña a través de la grafía misma. Así, “allá” está escrito “ayá”; “había” se reduce a “bía”; “gallina” se hace “gayina”; “canastillo” es “canastío”; “fondillo” es “jundío”; “infeliz” es “irfeliz”; “lo oíste?” es “aloishte?; “furibundo” se hace “jurigundo”, etc. Es frecuente el uso de onomatopeyas, tanto las muy conocidas en lengua española como otras inventadas por el autor, como: juiyofiyo, chinchifiyo, chinchinfichifiyo, joy, joy, joy!” (silbido); “ber, ber, ber” (avispa); “clock” (gallina); “cuik, cuik” (garrapata), etc. Otro de los recursos en el tratamiento del lenguaje es la invención de expresiones, como “ñame, ñame”, que equivale, junto con: “es la pura mar y sus arenas” a “algo muy bueno”; “maquiniado al cero cuero” tiene el significado de “pelo cortado a rape”; “guépiles”, funciona con el sentido de exclamación; “a toda virazón” indica “rapidísimo”; “sapurrruca” significa “de baja estatura”, etc. Estos vocablos no son, en realidad, fruto de la sola imaginación de Salarrué: se pueden escuchar en las calles de El Salvador. Más personal es la invención obtenida por la duplicación de una palabra: “turis turista”, “solerne soledad de la asoleada soledad”, “Cápolis Capulín”, “el infortunio desafortunado”, y así sucesivamente. O, si no, se acude a la deformación: p. ej.: “proverbio” se convierte en “adverbio”, “oficios domésticos” se hace “ojicios cosméticos”, “preciso instante” deviene “precipicio instante”, “telégrafo” se convierte en “teléforo”; “catalepsia” se vuelve “catalercia” y así por el estilo. Desta-

ca, dentro de la invención, el uso de un latín macarrónico: “secula culantron cuscumaten reclinarum eternis chuchus y zorriyes mea”, en donde el efecto cómico se logra al “latinizar” palabras de uso vulgar (chucho, por ejemplo) o de origen indígena (culantro, por ejemplo); asimismo, la imitación del español pronunciado por un norteamericano: “Esho, por qué shin vestido y con mucho tierero encima?; no andar lavando, coshino ser, zapato te lo pongas caminar, regaña papá”, o por un hablante francés: “Os delantégos no demasiad depagsia y sin jalando al compañego”.

Aparte de un total dominio sobre la lengua, la elevación del lenguaje a protagonista de los cuentos es signo de una elección artística. La anécdota, que hasta ese momento ha sido considerada como esencial para el cuento, es suprimida; o, mejor, pasa a un segundo plano. El ligamen con un cuentista fundante como Horacio Quiroga se deshace. Y se abre la puerta a la irrupción de las palabras en libertad, dominadas sólo, en su fluir incesante, por el atento gusto del artista. La cuestión es anómala, por dos motivos: en primer lugar, porque los estudios sobre la narrativa de El Salvador no informan de una gran tradición en ese sector; en segundo lugar, porque en aquel país se da ese desfase de tiempos literarios que es tan común en América Latina: la coexistencia de estilos anacrónicos con innovadores de estructura internacional. Así que no podemos atribuir a la historia literaria ni al contexto cultural una evolución que es solamente personal. Con *Cuentos de cipotes*, Salarrué anticipa a la joven narrativa hispanoamericana que, sobre la huella de José Agustín, se consolidará un decenio después. Esta evolución corresponde, ciertamente, al genio del maestro salvadoreño. Pero sus causas, tanto en el intertexto como en el contexto, deben establecerse con un estudio detallado, en profundidad.

Una última observación: considero que el mérito de *Cuentos de cipotes*, la característica que eleva a este libro de mera diversión a alta creación artística, es el de haber logrado *crear* un mundo a través del lenguaje. No se trata de una mayor o menor aproximación en el reflejo del mundo del niño. Ni tampoco de una recreación. A través de una sabia combinación de elementos lingüísticos y con una actitud antisolemne, Salarrué ha sido capaz de violar una de las fronteras de la realidad más difíciles de alcanzar: la del niño. Y, en ese espacio vivo, ha sabido crear, con las palabras, un mundo nuevo: el de los “cipotes”. Lo cual, a mi modo de ver, eleva la obra a altos planos de excelencia artística.

Dante Liano

Martín Luis Guzmán, *iQué viva Villa!*, traduzione e nota di Lucrezia Panunzio Cipriani, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 194.

La rivoluzione del 1910 ha assunto categorie radicalmente mitiche nella storia del Messico moderno, che da essa è uscito. E presenza mitica è divenuta anche nell'arte, dai “murales” di Rivera e di Siqueiros, al romanzo, tanto che si parla addirittura di un “romanzo della rivoluzione”. Anche scrittori dei nostri giorni ne so-

no stati attratti e più volte hanno preso la rivoluzione messicana, o personaggi, veri o fittizi, in essa vissuti o da essa usciti, ora quale sfondo, ora quali protagonisti delle loro opere narrative. Di un notevolissimo narratore messicano, Carlos Fuentes, ricorderemo lo straordinario romanzo *La morte di Artemio Cruz*, e di un altro non meno interessante scrittore, Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. Ma il grande romanziere della rivoluzione fu Mariano Azuela (1873-1952), in diversi libri, tra i quali è rimasto giustamente famoso *Quelli di sotto* (1916), il suo capolavoro.

Con Azuela il romanzo della rivoluzione contò altri scrittori di rilievo, prima di Rulfo e di Fuentes. Essi si dedicarono generalmente al tema per aver vissuto direttamente il clima tragico ed esaltante, al tempo stesso, dell'evento rivoluzionario, per aver condiviso della rivoluzione gli ideali e averne sperimentato anche le molte e cocenti delusioni. Ricorderemo Gregorio López y Fuentes, José Rubén e Martín Luis Guzmán (1887-1976), che con Azuela fu lo scrittore più rilevante e appassionato.

Attivo rivoluzionario il Guzmán parteggiò per Madero e dopo il suo assassinio, nel 1913, da parte di Huerta, si schierò con Pancho Villa contro Carranza, il quale riuscì a farlo catturare e lo imprigionò. In seguito visse in esilio, dapprima negli Stati Uniti, poi in Spagna. È a Madrid, nel 1928, che pubblica il suo romanzo più importante, *L'Aquila e il Serpente*. Ritorna nel Messico nel 1936 e ricopre diversi incarichi di rilievo, politico e culturale, fino alla morte.

Gran parte della sua attività il Guzmán la dedicò, nelle sue opere di narrativa, alla evocazione di situazioni e di uomini che ne costruirono la storia. Ne vennero romanzi vigorosi, vivi per tragici bagliori, per l'individuazione di un mondo di cupe passioni, ma anche di fulgidi ideali, un caos primitivo nel quale regnano il bene e il male, bontà e malvagità, rettitudine e corruzione, coraggio e vigliaccheria. Lo scrittore vede con dolore consumarsi senza frutto l'eroismo dei singoli, di fronte allo sfruttamento che della rivoluzione è fatto seguendo interessi meschini, personali. Così nel romanzo citato, ma anche in *La sombra del Caudillo* (1929) e nelle *Memorias de Pancho Villa* (1934).

Da *El Aguila y la Serpiente* sono tratti i capitoli che compaiono in *¡Qué viva Villa!* La curatrice li ha scelti seguendo il suggerimento implicito dato dal Praz, allorché nel 1941 traduceva per la rivista "Bianco e Nero" alcune pagine del romanzo, vale a dire preoccupandosi dell'intensità narrativa. Il Guzmán vi appare osservatore efficace dei personaggi chiave della rivoluzione. Dalle pagine qui presentate prende corpo un mondo di fosca violenza, un panorama inquietante di delitti, compiuti all'insegna della giustizia rivoluzionaria, di slanci generosi e di tradimenti. Nella galleria indimenticabile di personaggi il più notevole, il più interessante, è Pancho Villa, dalla cui personalità, nonostante l'affettato distacco, lo scrittore è evidentemente soggiogato.

Se gli atti di barbarie — come la fredda uccisione di trecento "colorados" nemici da parte di Rodolfo Fierro, a colpi di pistola, con allucinante sistematicità —, danno tinte d'incubo alla lotta, in altri momenti essa presenta anche il segno di un'alta esigenza morale. Ciò che il narratore sottolinea del clima rivoluzionario è il contrasto. Egli tende ad accentuare un suo ruolo personale di osservatore distaccato dei fatti. È l'atteggiamento dell'intellettuale davanti a personaggi — generali e ufficiali in genere — che dispongono di poteri di vita e di morte, ma sono

istintivi, privi di istruzione. Un atteggiamento che probabilmente si impose, proprio per il prestigio dell'uomo colto, ai personaggi indicati. Il terribile Villa dimostrò sempre al Guzmán una particolare benevolenza, permettendogli osservazioni e critiche ardite, che altri avrebbe pagato con la vita. Questo tiene a sottolineare lo scrittore, che non dimentica di costruire nella descrizione dei fatti il proprio monumento. Villa è qui studiato, più di ogni altro protagonista rivoluzionario, come un caso clinico, con acuta psicologia. Ne esce una figura di rilievo straordinario, quella stessa che il mito alimenta.

I capitoli riuniti in *¡Qué viva Villa!* valgono a dare al lettore un'idea efficace del momento rivoluzionario messicano. Lo stile di Martín Luis Guzmán è incisivo, ricco di ombre e di luci, tale da dare un efficace affresco della rivoluzione, quadri al vivo di personaggi indimenticabili, primo tra tutti Villa, appunto. Più volte è stato detto che se *Los de abajo* di Mariano Azuela è la storia della rivoluzione vista dal basso, il romanzo di Martín Luis Guzmán rappresenta la rivoluzione vista dall'alto, cioè dalla parte dei grandi protagonisti. Alla grande impresa, certo, la delusione che domina lo scrittore finisce per dare un'aria di enorme tragedia, che alla fine ne costruisce ancor più l'alone mitico, fatto di cupi splendori.

Giuseppe Bellini

Carlos Mastronardi, *Poesías completas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1982, pp. 172.

A poco más de un lustro de la muerte de Mastronardi, ocurrida el 5 de junio de 1976, la Academia Argentina de Letras, que lo contaba entre sus miembros, acaba de ofrecerle el único tributo que hubiera agradecido su sosegada modestia: la edición de sus cantos. *Poesías completas* es el título del volumen conciso: pero el adjetivo parece discutible pues el ordenador, Jorge Calvetti, dejó fuera del texto — obediente a la voluntad del autor, aunque en detrimento del interés de lectores y críticos — las composiciones del *Tratado de la pena* aparecido en 1930 y que Mastronardi, renegándolo casi de inmediato, persiguió inquisitorialmente hasta recobrar y destruir uno a uno los escasos ejemplares impresos. Tampoco figuran, obviamente, los acentos brotados del inicial entusiasmo modernista, que le hizo emular los temas y el estilo de Lugones y de Herrera y Reissig en el manejo de versos recogidos por la revista *Nosotros*, en junio de 1925, bajo el nombre común de *Mañanas provinciales*. Y en el otro extremo del itinerario, también fueron descartados los poemas posteriores a 1963, que la severa autocrítica de Mastronardi rehusó juntar en un libro; en fin, las versiones de Mallarmé, que solicitaron su esmero durante años, “no fueron halladas entre los papeles del poeta”.

Quiere decir que la voz del “gran ejecutor de toda delicadeza del idioma”, como lo definió Borges, nos llega a partir de *Tierra amanecida*, publicada por la Editorial Latina en 1926, el mismo día y con las mismas características gráficas que *El juguete rabioso* de Roberto Arlt. Se había arremansado ya la insurrección ultraísta

con sus pretensiones de una nueva sensibilidad: los integrantes de la alianza iconoclasta — Borges, Guillermo de Torre, Norah Lange, Leopoldo Marechal, Ricardo Molinari, Oliverio Girondo, a quienes también Mastronardi sumó osadías —, tras perseguir una lírica purificada de anécdotas y sentimientos, hecha de esplendores autónomos, de metáforas sorprendentes, de velocidad y síntesis, procuraban acertar, atentos a la propia naturaleza, con el camino más adecuado para una expresión personal. Borges lo descubrió en el arrabal porteño, Marechal en una compleja trascendencia, Mastronardi en la suave geografía de su comarca natal.

Había nacido en octubre de 1900 en Gualeguay, al sur de la provincia de Entre Ríos, y allí vivió hasta que los estudios universitarios — estudios de Derecho, nunca demasiado sentidos y, por tanto, abandonados antes de la meta — lo dirigieron a Buenos Aires. En ese espacio encariñado y múltiple, cuyos tonos vela o exalta la nostalgia, se asientan casi todos los poemas de *Tierra amanecida*. En sustancia, es el mismo campo que fue escenario de la épica gauchesca, una amplia llanura cortada por algún molino:

El molino hila un viento haragán y delgado ...

y animada de pronto por vuelos y reclamos de pájaros:

Calladas aves cruzan buscando la alborada ...
El grito de algún tero se afila entre los pastos ...

pero que Mastronardi presente en sus ciertas transformaciones futuras:

Verdecidas cuchillas serán blancas de casas.
Irán midiendo leguas, villajes y poblados ...

cimentadas en el aporte decisivo del trabajo y la tenacidad, del inmigrante:

Después tornan los peones que en amistad derecha
de campo y cielo abierto se unieron a los gringos ...

Italianas con ojos color de madrugada.
Firmes varones hondos de vida y entusiasmo ...

No son, evidentemente, imágenes realistas, de directa inmediatez: el hogar de heredadas usanzas, los sembradíos, los yuyales, las arboledas, además de respetar modelos literarios todavía válidos, pasan por el filtro de una memoria que tiñe de emoción las evocaciones y da al tiempo una medida existencial, no cronológica:

El mundo era aquel trompo veloz entre mis manos.
Como un aro de mimbre rodaba mi destino ...

Un bosque de silencio creció en los viejos patios.
Comparsas de minutos arriaron mis caminos
y fantasmas de ángeles sepultaron mis voces.
El Tiempo me esperaba desnudo como un grito ...

Después de *Tierra amanecida* Mastronardi volvió por un largo período a Entre Ríos: sólo en 1937, cuando apareció *Conocimiento de la noche*, Buenos Aires lo recuperaría definitivamente. Durante ese entreacto meditativo elaboró su poética de madurez, un credo estético en el que la influencia de Valéry alcanzó peso determinante: el fervor artesanal, el laboreo lúcido y prolongado del verso, la sujeción de los afectos a normas razonadas, resultaron las sendas que le prometían concretar su nueva idea del poeta, el artífice sensato capaz de construir un mecanismo que cautivase al lector y lo conmoviera. Mucho más tarde, en 1955, en ensayo titulado *Valéry o la infinitud del método* vino a expresar la inmutada adhesión al autor de *Charmes* y al “vigilante recelo de su arte que crea un orden semejante al de los cuerpos celestes”: la parentela espiritual sería tan plena que, hablando del francés, el argentino va precisando sus propios intentos, sus propios amores y aversiones. “Todo artista es el costado en penumbras, la faceta no desbastada de otro artista”, explicará con sencilla discreción.

Pero, antes de que esa doctrina de exactitud y destreza se fijara en el modo discursivo de la prosa, sus cánones presidieron la génesis de los poemas reunidos en *Conocimiento de la noche* y, en especial, de la composición más perfecta y renombrada de Mastronardi, *Luz de provincia*. Acerca de su nacimiento confiesa el mismo autor: “En un pueblo entrerriano, tras una larga abstención no exenta de experiencias estéticas y de arduos planteos dirigidos al encuentro de una expresión menos vana y desprevénida, me arriesgué a copiar nuevamente mi comarca, ahora en función del modelo inmediato, *d’après nature*, y no a través de libros influyentes. Desde luego, no anhelaba una reproducción fac-similar o solamente plástica sino un trato más íntimo con la tierra, una fijación de sus tonos esenciales, un acuerdo que no excluyese la añoranza ... Sueño dirigido o trance consciente, así se plasmaron en mí las estrofas de *Luz de provincia*, poema donde la tierra aparece sometida al curso de las horas...”.

Ningún otro canto es más extenso en la obra de Mastronardi, ni requirió un tan prolongado proceso de elaboración, un rigor tan tesonero. El primero acabamiento llevó seis años de insistente forjadura, y los años siguientes instaron a retomar y rehacer los alejandrinos de sus cincuenta y siete cuartetos hasta la final edición de *Conocimiento de la noche*, lograda en 1956 por el amistoso empeño de Vicente Barbieri.

La rara excelencia del himno resalta más aún si se lo parangona con otros no menos dilatados y famosos de las letras argentinas, la *Oda a los ganados y las mieses* de Leopoldo Lugones o la *Oda a los padres de la patria* de Enrique Banchs. Pero la primera, locuaz y retórica, sólo en algunos pasajes consigue un decir espontáneo y fresco, y tampoco la segunda se salva de desigualdades, acaso porque el tema imponía un estilo celebratorio de difícil modulación. Mastronardi, en cambio, tuvo el acierto de no ceñirse a ningún arquetipo — geórgico o épico —, y en sus estrofas alternó momentos narrativos y líricos buscando una suerte de equilibrio clásico, un contrabalanceo entre la imagen objetiva y la exaltación sentimental.

La múltiple materia — el ámbito rural, sus habitantes, las épocas diversas, los singulares recuerdos del poeta — quedó articulada en torno de motivos cardinales:

primero es la provincia en su realidad presente, con sus lomas, sus costas, sus estancias, sus isleños, troperos y colonos en ocio o en labor, en penuria o en ganancia; después es un soñar el pasado, las selvas de antaño, los hombres primitivos, el paisaje bravío, por fin es una síntesis de ambos tiempos en las vivencias del autor, que en primera persona y primer plano rememora las felicidades de la infancia, las fiestas del pueblo, el cobijo de su casa, y alaba las distancias, las aguas, las noches, las frondas: “como proyectada hacia lo extinto, el alma gusta de llamar las alegrías que se perdieron en el flujo de las horas” y que tiemblan en los acordes últimos, de melancólica aceptación:

Este ocaso confunde mis tiempos. Vuelve un canto
siempre dulce. La dicha se parece a esta ausencia.
Quedo en la brisa, tierno de campo, libre, oscuro.
Una vez yo pasaba silbando entre arboledas ...

A contar de 1956 las publicaciones de Mastronardi fueron muy escasas, retaceadas por la lenta y minuciosa lima de los textos. En 1963 se conocieron *Siete poemas* y en 1966 los *Poemas no publicados en libro* — trece en total —, elegidos con devota inteligencia por Jorge Calvetti. La unidad temática que hizo compactos e inusuales sus primeros volúmenes aquí es dejada a un lado: “aspira a lo vario y diverso este cuaderno de poesías”, consignará en la “Anotación preventiva” del manojito de 1963; y aunque persiste, como en *Conocimiento de la noche*, el empecinado despojo de lo circunstancial, el poeta se desancla ahora tanto del sitio que había impregnado sus versos como del pasado que se le había vuelto sinónimo de poesía: “A diferencia de los ejercicios que jalonaron muchos años míos, ninguno de estos versos dice del mundo externo, ni quiere ser expresión de un lugar determinado”.

Sin embargo, la estampa de Mastronardi con que tercamente lo evocamos es la del lírico enraizado en un terruño de cuya savia nunca pudo prescindir. Con razón, al escribir en 1967 por estímulo de Conrado Nalé Roxlo su vida sin sucesos visibles, gastada en la rutina de redacciones periodísticas y paladeada sólo en la operosa intimidad de las horas nocturnas, pudo titular *Memorias de un provinciano* la relación ascética y confidente. Del tono gris de su existencia lejos de Entre Ríos, de su extraneidad al bullicio inútil de la capital cosmopolita, hablan a las claras los ritmos de *El forastero* que hacen de pórtico a la biografía y que disfuman a su protagonista en la humildad de la tercera persona:

Renuncia este hombre opaco y extraviado
al juego de los otros, a la unánime empresa
de probar el sabor del mundo cierto,
como si el tiempo que iracundo arroja
el hueso del presente cotidiano
a la despierta voluntad de todos,
nunca lo hubiera visto,
como si la hermandad innumerable

que rueda hacia el dolor y la delicia
no pudiera rendirlo a sus verdades ...

Alma Novella Marani

Arturo Arias, *Después de las bombas*, México, Mortiz, 1972, pp. 195.

Arturo Arias (1950) es uno de los valores más interesantes de la joven narrativa guatemalteca. Enseña en la Universidad Nacional Autónoma de México y ha ganado dos veces (ensayo y novela) el premio Casa de las Américas. La novela que nos ocupa es la primera, y sigue a una colección de cuentos (*En la ciudad y en las montañas*, Guatemala, 1975) en donde ya se perfilaban las obsesiones temáticas del autor.

La novela cuenta como protagonista a Máximo, quien crecerá a la par de ciertos acontecimientos fundamentales de la historia reciente de Guatemala. De este modo, la novela se abre con el golpe contrarrevolucionario de 1954 (de allí "las bombas" que dan título a la obra) y se cierra durante el régimen del feroz coronel Arana. Los acontecimientos históricos, en un principio paralelos, se hacen convergentes con la vida del muchacho, en la medida que éste toma conciencia de su responsabilidad social. Y, asimismo, el mensaje se va volviendo optimista, hasta terminar en un exilio que promete la total identificación del protagonista con la causa de la libertad de su pueblo.

El material histórico que da pie a la narración es de rasgos dramáticos, más bien trágicos. Represión sobre represión, las aspiraciones de justicia social del pueblo de Guatemala han tenido como respuesta un baño de sangre y dolor. Se corría el riesgo de caer en el melodrama o en la novela de llanto fácil y falso. Arias, para evitar este riesgo, recurre a lo grotesco. La deformación de los nombres propios: Foster Sucks, Castillo Cañones, Idigyoras, Arriando el Bosque, Araña Sobrío; la invención de topónimos jocosos: Avenida de los Atletas, Callejón de los Cojos, Avenida de la Desventura, Paseo del Macho de Pelo en Pecho, Callejón de los Desalojados, Plaza del Maíz Molido, Callecita de los Meados de Gato (p. 127); se unen a la exasperación de la realidad hacia tonos caricaturales; así, por ejemplo, un empate electoral se resuelve con el duelo a balazos, programado, escenificado y narrado como un encuentro de fútbol, entre el General Díaz y el General Nóchez; otro ejemplo: el protagonista es perseguido por la policía luego de haber hecho "un papelón" delante del cadáver del embajador americano y se escapa del país a ritmo de fiesta.

El lenguaje es rápido, de frases cortas, en busca de un ritmo frenético, en el que los juegos de palabras, las aliteraciones y las repeticiones dan el tono lúdico al contenido grotesco. A veces, el período se alarga, en un discurrir que sirve de desahogo al estilo paratáctico. Pero es sólo un balance rítmico para la elaboración de un estilo ágil y nervioso. A nivel de léxico, el autor se preocupa del rescate de dos formas lingüísticas: el lenguaje "popular" guatemalteco y el habla de los jóve-

nes. El frecuente uso del diminutivo, aun en las formas adverbiales (“Y corriendito para afuera ...”, p. 8) el “bien” como equivalente de “muy”, y el uso de regionalismos como “patojo”, “elote”, “torojil”, etc., constelan toda la novela.

Está articulada, la obra, en siete capítulos. El hilo conductor de ellos es el personaje, cuya vida va tejiendo la trama narrativa. Otro recurso para hacer el todo narrativo es el uso de motivos, los cuales, asimismo, cumplen una función alegórica. El motivo que abre la novela es el de la alergia, enfermedad que representa a la mala conciencia y que abandona al personaje en la medida que éste se identifica con la causa popular. Un motivo de especial interés los constituye la reflexión sobre la palabra, pero de esto hablaremos enseguida. Por último, especialmente trabajado aparece el motivo del fútbol, que aparece a lo largo de la novela. El protagonista pateo una lata, tratando de centrar un tragante, y falla. Sólo al final, cuando su “toma de posición” es definida, logrará anotar ese tanto personal.

Personal que se hace social en los temas obsesivos para el autor: la historia de Guatemala, la historia personal del autor, un retrato de la juventud burguesa y su cultura, el amor a la patria.

Mas, sobre todo, la obsesión fundamental es la palabra. Creo que es en esta clave de lectura donde encontramos, no sólo la ideología subyacente al texto, sino también una de las preocupaciones más auténticas del autor y de la literatura a la que representa. Repetidamente encontramos alusiones a la palabra como magia. No se trata solamente de la palabra como fuente de conocimiento, sino de la palabra como redención, como artilugio para cambiar la realidad. Podemos afirmar que es aquí en donde hallamos lo guatemalteco de Arias. No es en el nivel superficial, en su constante referencia a la historia del país, sino cuando afirma:

Construiré una catedral de palabras. Crearé al país con mis palabras. En mis palabras encontraré al universo y entenderé el eterno presente a través de mis palabras. En mis palabras encontraré, acabaré, me volveré las palabras mismas, seré palabras, palabras palabras, encarnaré palabras, palabras, palabras.

(p. 147)

Entonces, hallamos la raíz mágica de Arias, su ser profundamente guatemalteco: la fe en la magia. Si reflexionamos en que lo mágico consiste en cambiar la realidad a través de actos análogos a los procesos reales, entonces tendremos que leer la novela de Arias de otra forma. Ella es una invocación mágica: recitando la historia de otra manera, se pretende cambiarla, transformarla, hacerla nueva. Y esa creencia en lo mágico no le viene a Arias de una fuente diferente a la guatemalteca. Es la escritura, la tradición narrativa nacional, que se filtra en las páginas de un narrador seguramente hábil y moderno.

Defectos: alguna ingenuidad en la interpretación de los hechos históricos y la presencia de vocablos como “disrupción” que no pertenecen al ámbito de lo hispánico. Por lo demás, una novela construida con oficio, con voluntad (con arte, en pocas palabras), un novelista que promete engrosar el número de valiosos narradores hispanoamericanos.

Dante Liano

Roberto Blanco Moheno, *Un son que canta en el río*, México, Bruguera, 1981, pp. 178.

La tematica di R.B.M. centrata sulla critica delle strutture sociali — da sempre oggetto d'analisi delle sue pubblicazioni, siano esse libri di saggi (*La corrupción en México*, *La otra política de México*) o di narrativa (*Cuando Cárdenas nos dio la tierra*, *En este pueblo no pasa nada*) —, è presente anche in quest'ultimo romanzo.

Il tempo della storia, come esperienza, porta il lettore nel mezzo di una situazione vissuta e definitivamente allontanata: quella mitica dell'infanzia a Sotaventi, villaggio di “pescadores maldicientes y santos” (p. 177), dove la vita trascorre lentamente, con ritmi prevedibili, secondo ricorrenze fisse: le calamità stesse si succedono a intervalli regolari. Ogni sei o sette anni, infatti, il fiume “saltaba furioso los márgenes y se derramaba salvaje, incontenible, fatal” (p. 172), entrando distruttore attraverso strade, sommergendo case. La gente, tuttavia, per la ripetizione dell'evento, per l'amore alla terra e alla tradizione, aveva creato un'architettura anfibia, con edifici che “tenían puerta a la calle y embarcadero en el tapanco” (p. 172).

Non ci sono individualità, ma rituali, occasioni comunitarie, feste o drammi che assicurano nel tempo l'identità della comunità, il cui vero volto è quello dell'amicizia, della solidarietà e dell'amore. Solo in superficie vediamo aggrovigliarsi un'aneddotica comica, anche farsesca, animata dalla fantasia e dall'invenzione di Macario, elemento dinamizzatore della storia, personaggio amato da tutti per l'abilità dialettica e l'umorismo sottile. È lui, infatti, ad escogitare il metodo — sia pure inefficace — per riconciliare il paese con quello, eterno rivale, dell'altra sponda del fiume; a procurare marito alla figlia del *gachupín*, a risolvere i mille problemi del parroco, suo inseparabile compagno e amico.

Ciò nonostante il vero *deus ex machina* è il fiume, “nuestro padre el río”, come lo definisce ripetutamente l'autore, ora quieto e tranquillo mentre riflette pigramente “el hacerse y deshacerse de las nubes en un cielo dulcísimo” (p. 116), ora nemico, mostro avido che divora uomini e cose; sempre, comunque, simbolo di vitalità e di potenza.

L'uomo si scopre quando si misura con l'ostacolo e nel fiume in piena: puntigli, esasperazioni, guerre paesane non esistono più. Si risolve, così, l'antico rancore di due paesi “que estando tan cercano y viviendo del mismo río han andado a la guerra desde que se fundaron” (p. 150). Nella lotta per la sopravvivenza ognuno tende una mano per aiutare l'amico e il nemico, che si accomunano in un abbraccio fraterno, unendosi per sempre “en el fuego eterno de la vida y de la muerte, en la aventura incomparable de la bondad humana” (p. 176). Il rumore dell'acqua diviene un sussurro di pace, “un son que canta en el río” (p. 178).

È ancora il fiume a risolvere il dramma del sacerdote, tormentato dalla fede alla quale non ha mai aderito completamente. Nel momento del bisogno, “la maldita sotana” (p. 176) gli impedisce di rendersi utile, e finalmente con un gesto deciso, contento si libera dell'abito e dell'angoscia.

La critica alla Chiesa è pungente e non viene solamente da un massone liberale come può esserlo Macario, o da un prete fallito come il parroco, ma dallo stesso vescovo che definisce l'istituzione religiosa “una calamidad, un monstruo antipatriótico y subversivo” (p. 110).

Il romanzo gioca sull'ambigua frontiera della finzione e della verità, il tempo "de mi infancia vieja", scrive l'autore, "cuando ocurrían, sobre poco más o menos, más bien menos, las cosas que vengo recordando" (p. 123). L'universo esterno, mediato costantemente dall'emozione dello scrittore, rinvia ai personaggi che agiscono in una dinamica di gruppo, in una serie di rapporti sempre legati ai luoghi. La terra non ispira a R.B.M un senso di geloso possesso, né di tetra condanna, in cui l'uomo è prigioniero di un ciclo inesauribile di miseria e di ferocia, ma appagamento, pace e serenità.

Un son que canta en el río è un'opera di intensa vitalità, carente di nuovi artifici, profondamente fedele a se stessa, in cui l'azione prende forma in uno spazio orale e uditivo e si sviluppa secondo una costruzione logica, attenta alle linee essenziali e razionali della storia. La comunicazione sociale dei personaggi, quella verbale o quella mimica, si svolge in modo convenzionale, secondo modelli prestabiliti; il che comporta l'uso di un linguaggio consono alla condizione del personaggio. Non manca, quindi, l'utilizzazione di un idioma colorito, il cui antecedente letterario risale certamente all'"habla de los pelados" di Fernández de Lizardi. Ma se la fedeltà nel registro colloquiale rende a volte difficile la comprensione del testo, è lungi dal provocare lo scandalo suscitato nel XIX secolo, quando la si interpretava come corruzione idiomatica. Proprio nell'accettazione dell'espressione paesana e nell'evocazione degli aneddoti di sapore antico, si affermano l'identità culturale messicana e l'umanità del racconto.

Accanto alle descrizioni liriche, all'amore per la natura, alla fabulazione sorridente si sviluppa la tematica della critica al potere, alla dominazione spagnola, il cui "merito" è di aver dato vita alla categoria dei *gauchupines*, negozianti che imbrogliano i poveri pescatori, "robándoles en la operación y en el crédito, y robándoles luego, más aún, en la compra del pescado" (p. 13), di aver lasciato come legato la religione cattolica, "todo ese cuento divino, mil veces más idiota que cualquier cuento de Salgari" (p. 39), e il concetto dell'onore, "una de las mil pen-dajas que nos dejaron los españoles (p. 131), come dice Macario.

Tuttavia, ciò che prevale nel libro non è l'aspetto tematico, o quello tecnico, o la nitida presentazione dei personaggi, ma l'equilibrio degli elementi mediati da una prosa semplice, da un'emozione contenuta, né esagerata, né occulta, dalla freschezza quasi ingenua della confessione intimistica, mai portata in primo piano. Più che stimolare sensibilità intellettuali e artistiche, il libro risveglia l'emotività del lettore, attratto dalla realtà messicana, che con le sue tensioni, gelosie, affetti, sensualità, codardie, audacie, scherzi e sberleffi, è espressione di un reale vivo.

Silvana Serafín

Juan Rulfo, *Il gallo d'oro*, a cura di D. Puccini, Roma, Editori Riuniti, 1982, pp. 132.

Qualche anno fa, nel 1980, le Ediciones Era davano alle stampe i testi "cinematografici" ora presentati in traduzione italiana dal Puccini, con breve commen-

to finale. Curava il libro messicano Jorge Ayala Blanco, con l'intenzione di riscatto e diffusione di quanto rappresentava l'attività del Rulfo per il cinema, offrendo preziosi chiarimenti, dei quali si giova il curatore dell'edizione italiana.

Di Juan Rulfo, uno dei più notevoli scrittori messicani contemporanei, sono ben noti due libri, *El llano en llamas*, del 1953 (tradotto in italiano col titolo *La morte al Messico*, nella "Medusa" di Mondadori, 1963), libro di racconti il cui nucleo originale si è venuto accrescendo di qualche nuovo apporto in successive edizioni, e *Pedro Páramo*, del 1955, (pure tradotto in italiano e per ben due volte), libro nel quale, come ha scritto Carlos Fuentes, sono superati gli schemi tradizionali del romanzo messicano della Rivoluzione — quella del 1910, dalla quale uscì il Messico contemporaneo —, e in cui si manifesta una concezione nuova del romanzo stesso.

Notevolissimo scrittore, l'apporto di Rulfo alla narrativa ispanoamericana è di fondo e di struttura. Certamente *Pedro Páramo* è uno dei testi più rilevanti della "nueva novela". Il suo spaziare tra realtà e irrealtà, il richiamo continuo al lettore per renderlo partecipe e complice della costruzione del romanzo, inaugura un'idea nuova del genere narrativo, oltre che una dimensione inedita nella visione, e nella presentazione, della realtà. Che è sempre quella cruda, raccapricciante, del mondo rurale messicano, popolata di un'umanità angariata e violenta, distrutta dalla miseria. Nella resa di questo mondo Juan Rulfo è maestro, non seguendo le usate tendenze del realismo, bensì incidendo in una dimensione magica, che costruisce internamente il suo universo.

E tuttavia Rulfo ha faticato per imporsi. Anzi, altri, come Fuentes, lo hanno imposto all'attenzione della critica. Anche in Italia la sua "fortuna", se così si può dire, è stata più che lenta. Non deve, infatti, ingannare il fatto che *Pedro Páramo* abbia avuto da noi ben due traduzioni e due editori diversi. Feltrinelli ed Einaudi, rispettivamente nel 1960 e nel 1977. Anni prima un altro editore. Lerici, aveva rifiutato di tradurre il romanzo, ritenendolo, probabilmente, poco significativo. Ma nel 1960 Rulfo era ancora uno scrittore sconosciuto, praticamente, per gli italiani, e continuava più o meno a esserlo nel 1977. È tutto dire! Del resto la stessa cosa era avvenuta per Alejo Carpentier, uno dei primi scrittori latinoamericani a essere tradotto sistematicamente in Italia, tra gli anni cinquanta e sessanta, ma che vide una certa notorietà solo per i riflessi del cosiddetto "boom". Infatti, l'editore Longanesi riprende solo nel 1977 opere come *I passi perduti* — già tradotto nel 1953 —, dopo, cioè il successo di *Il ricorso del metodo*, apparso nel 1976 presso gli Editori Riuniti.

Tornando a *Il gallo d'oro* viene spontanea una domanda. In primo luogo, perché la traduzione italiana di quest'opera? Da qualche tempo taluni nostri editori ripropongono in scritti marginali nomi di autori latinoamericani affermati, ormai noti al nostro pubblico. Ciò facendo, essi ritengono, con ogni probabilità, di esercitare un sicuro richiamo, quindi di andare incontro a un successo di vendita. Che *Il gallo d'oro* di Rulfo sia un libro interessante è fuor di dubbio, ma soprattutto per chi concentra la sua attenzione su questo scrittore da studioso. Il lettore comune ha però esigenze diverse; vuole un libro quanto più possibile fruibile, non un documento, e frammentario per di più. Voglio dire che per specialisti *Il gallo d'oro* è fondamentale; ma lo specialista il testo lo acquista nell'originale.

In *Il gallo d'oro*, il testo che il lettore di narrativa può godere è il lungo racconto che dà titolo al volume. Poco o nulla può, invece, interessarlo il restante materiale che lo accompagna: sequenze di "La spoliazione", scarni testi di "La formula segreta", per i quali è necessario far ricorso al chiarimento finale, cioè alla fonte originale. Libro di un racconto è, dunque, questo di per sé interessante, ma non nuovo, poiché immette nel consueto clima rurale, presenta i soliti personaggi, la "imagería" tipica di Rulfo. E tuttavia qualcosa di rilevante c'è — nonostante manchi nel testo quella porosità di stile propria di uno scritto che sia volutamente letterario —, ed è una certa dimensione irrealista, quasi magica, che promana dal potere misterioso della bella "Caponera", capace non solo di innamorare gli uomini, ma di arricchirli al gioco con la sola sua presenza. Interessante è anche la dimensione "esemplare" data alla sua morte, che provoca la rovina dell'uomo dal quale, proprio per egoismo, fu sfruttata, mai compresa.

Il testo si legge con piacere, pur nella sua schematica semplicità. Ma lì si rimane, e forse — nota positiva —, col rimpianto degli altri testi di Rulfo, quindi col desiderio di tornare a leggerli.

Giuseppe Bellini

David Escobar Galindo, *Sonetos penitenciales*, El Salvador, Editorial Ahora, 1982, pp. 72.

Con il titolo *Sonetos penitenciales* il poeta salvadoregno — uno dei più ragguardevoli dell'America Centrale — pubblicò nel 1979 una "plaquette" contenente pochi sonetti il cui punto di riferimento, nella contemplazione dolente della situazione nazionale, era Quevedo. Successivamente, nelle due edizioni del 1980 e in quella del 1981, il numero dei sonetti andò aumentando, finché, nella presente quinta edizione, la raccolta ha raggiunto un'estensione notevole, è divenuta un vero e proprio libro.

Ha ragione Escobar Galindo di avvertire, nella *Nota* preliminare, che questo è un libro "obsesivo, visceral y creciente", che si è andato facendo "al ritmo de una realidad angustiosa y llena de reflejos, tra le bombe notturne e "el valor diurno de la gente". Il poeta reca il suo apporto personale alla denuncia della tragedia che, da anni, lacera il suo paese, non in forma distaccata, bensì con un'adesione frutto di diretta sofferenza, per l'oggi e per il domani.

Si spiega così l'adesione al Quevedo espressione della tragedia ispanica del suo tempo, del deterioramento politico e morale della Spagna asburgica del secolo XVII. Il ricorso alla forma classica del sonetto non deve ingannare: non è un esercizio gratuito, di bravura artistica. Il poeta salvadoregno lo intende piuttosto come "una forma abrasiva y extraña de irrenunciable libertad", che nulla toglie all'ossessiva tensione del testo. Nel quale, anzi, vivono verità "tumultuosas y hurañas", soprattutto l'amore "hincado y vivo" dell'autore per la sua terra, "volcánica y florida donde se desarrolla — con la torpeza ideológica que caracteriza a este siglo repe-

titivo y emasculado — un drama de época: un terrible drama de época”, ma anche la speranza di un recupero futuro, dopo il dramma.

Se il primo sonetto richiama provocatoriamente, si direbbe, il verso quevedesco “miré los muros de la patria mía”: se il quarto grida disperatamente, “Ya no más sangre, no. Ya no más huesos / descuajados, quebrados. (...)”; se nell’ottavo il giorno “revienta” “más nublado que un rito de entrecasa”; se nell’undicesimo appare una non più dimenticabile “mano asida, / del cuerpo que en lo oscuro se debate”; se ancora prorompe il grido “Ya no más muerte, no, ya no más vida / temblando en la furiosa telaraña”, nel sonetto quattordicesimo, nell’ultimo, il sessantaseiesimo, si conferma la speranza, il poeta incita a essa: “No temas — te decía — el viento fuerte ... / —; ¡Y vos, país, callando laborioso; / y vos, país, más fuerte que la muerte!”, richiamo anche questo quevedesco, al noto sonetto “Amor fuerte más allá de la muerte”, ma con ben diverse implicazioni.

Sonetos penitenciales è un libro *in progress*. La sua ultima composizione coinciderà certamente col mutamento di clima politico nel Salvador.

Giuseppe Bellini

Enrique Noriega, *Post Actus* (poesías), Guatemala, Ediciones Taller, 1982, pp. 52.

Editado en papel de estraza, el libro, bajo la apariencia modesta, esconde una presentación cuidadosa. El autor, Enrique Noriega, ganó el Certamen Centroamericano “15 de septiembre” con “*Oh banalidad?*” (Guatemala, Ed. Pineda Ibarra, 1975). *Post Actus*, su segundo libro, lo confirma como uno de los poetas más sólidos y preparados del ámbito guatemalteco.

El libro tiene cuatro partes. La primera contiene dos poesías que sirven de marco inicial a la colección. En “Poesía menor”, el poeta hace una especie de mínima estética personal, en donde explicita lo que después será confirmado por el conjunto: su temática es íntima, subjetiva, dominada por un obsesivo “Ojo de la conciencia”, que, con bíblicas reminiscencias, está atento a todo el devenir, filtrando cuidadosamente la experiencia. “Preciado don de la vida”, en cambio, es una especie de profesión de fe. Acostumbrados a un tono taciturno y melancólico, cuando no descaradamente incrédulo, los lectores se encuentran con un apasionado agradecimiento por la vida: “Alabo al que se da / Y no se da cuenta de sí” (p. 5).

La segunda parte, “Canciones para un violín derruido”, recoge temas de índole general, aunque hay una marcada preferencia por los asuntos de reflexión artística. El verso que da título a esta parte, está contenido en “Poeta”, retrato ácido del poeta provinciano. Aquí se estigmatiza lo que no se quisiera ser: el poeta-ornamento, el poeta-folklore, el poeta-bufón, trampa y destino de los muchos que se contentan con tocar su “violín derruido”: “Como si siempre / Viviera y feneciera / En lo profundo / Del azogue / Réquiem por él” (p. 19). Hay dos espléndidos

poemas basados en cuadros del Martirio de San Lorenzo, en donde la ironía del poeta se ejercita sobre la veleidad de los estilos pictóricos. Más recogido, en cambio, es "Dn. Matías", dedicado al filólogo del barrio, cuya muerte sin pena ni gloria es cantada por el poeta. Dos poemas muestran una violenta desagración: uno es "CONFESIONES DE UN PEQUEÑO Burgués" y desarrolla una cómica opulencia contrastada por la delicadeza (pretendida) del autor; es un poco una broma acerca de la abundancia alemana, pero también es una autoironía en contra de los gustos clásicos de los intelectuales hispanoamericanos. En este poema, el autor declara su admiración por el "exponente de la grandiosidad alemana" cuyas obras son, "como todo EL, VOLUMINOSA: MI MAGNIFICO MAESTRO BRAHMS!" (p. 12); el otro poema es "Historia de dos niñas", que toma a la familia burguesa como blanco de la desmitificación.

La tercera parte, llamada "El deseo inconcluso", contiene una serie de poemas eróticos, la mayoría de los cuales toma la forma del epigrama. A la manera de Catulo, el poeta ironiza cruelmente sobre las cualidades eróticas de la mujer, o, más graciosamente, sobre los propios y fallidos intentos de abordar a una muchacha. El tono jocoso y ligero se pierde en "Como un viejo oso hormiguero", intensa descripción de las relaciones sexuales, en donde la compañera es alabada por el placer que es capaz de aportar en la relación erótica. El tema es afrontado sin falsos pudores y la fuerza misma del lenguaje poético lo sitúa en una dimensión estética bastante diferente a un parámetro moral o de gusto.

La cuarta parte está compuesta de cinco poemas basados en un número igual de grabados de Posada. Aquí se retorna a la forma epigramática y la brevedad del lenguaje es llevada a sus límites. Probablemente, influye en ello el hecho de que el autor considera su poema como un pensamiento apenas esbozado sobre las ilustraciones, las cuales son, de por sí, suficientemente expresivas.

En el plano de los recursos estilísticos, sobresalen los destinados a subrayar la brevedad de la composición poética. La parataxis está presente a lo largo de todos los poemas, como desde el primero: "Qué quedará anotado / Qué no" (p. 4). Ya aquí advertimos que el autor juega sus cartas sobre sintaxis cuyas figuras utiliza constantemente. Por otro lado, evita cuidadosamente las figuras semánticas. De este modo, a través del hipébaton, la elipsis y el encabalgamiento, obtiene un verso desnudo, sustantivo, conciso, que es la forma más apropiada para los temas que desarrolla. En efecto su óptica es la introspección fría e intelectual. Hay un deliberado alejamiento de la experiencia, y el autor es siempre una tercera persona, aun cuando habla de sí mismo. Su visión del mundo es desolada, irónica, burlona y al mismo tiempo cínica y doliente de la realidad. Aun cuando habla de sus aspectos íntimos, no puede dejar de extrañarse, de alienarse, ya sea a través de los recursos sintácticos que hemos mencionado, como del uso de vulgarismos o tecnicismos que rompen la tensión casi dramática de algunos versos.

En conjunto, el libro presenta una calidad homogénea y una tensión poética que se mantiene. La brevedad realza el rigor estilístico de Noriega, aunque deja la añoranza de una obra de mayor aliento, en donde se puedan calibrar mejor las cualidades del autor.

Dante Liano

S. João da Cruz, *Cântico Espiritual e Outros Poemas*, tradução e nota de José Bento, Lisboa, Assirio e Alvim, 1982, pp. 93.

Depois das antologias poéticas de Vicente Aleixandre (Porto, 1977) e de Luis Cernuda (Porto, 1981), José Bento proporciona-nos agora a segunda edição da antologia dedicada a San Juan de la Cruz, cuja 1.^a ed. era de 1979. Se a este importante trabalho de divulgação juntarmos ainda a antologia de Pablo Neruda (Porto, 1977), alguns poemas de Borges incluídos na tradução de *Conhecer Borges e a Sua Obra*, de M. Ricardo Barnatán (Lisboa, 1980) e a colectânea de César Vallejo (Porto, 1981), podemos avaliar a amplitude de uma operação empreendida pelo tradutor, mais relevante ainda se se tiver em conta o grande silêncio que pesa em Portugal sobre as literaturas de uma área geográfica que lhe é afinal adjacente.

O volume compreende quase todo o breve *corpus* poético de San Juan de la Cruz, deixando de fora apenas os nove *romances*, a glosa a *lo divino* “Sin arrimo y con arrimo”, dois pequenos poemas (“Del Verbo divino” e “Suma a la perfección”) e a conhecida glosa do salmo *Super flumina Babylonis* cuja inclusão, porém, teria sido pertinente pela tradição intertextual que o salmo encontra na poesia portuguesa. Na nota introdutória, por seu turno, José Bento elabora, para além da biografia sucinta, o itinerário poético de San Juan, analisando o sistema místico do canto cruziano, servindo-se para isso de dados fornecidos pelo próprio poeta e sobretudo pela crítica, em especial por Carlos Bousoño, cujo ensaio *San Juan de la Cruz, poeta contemporáneo* é ali considerado como “argumento de autoridade” pelo seu carácter de exemplaridade e de agudeza. A nota, muito clara e bem delimitada, aborda ainda o problema da “distância” entre o poema (ou entre cada verso) e o comentário em prosa que lhes dedicou o poeta, o que, segundo José Bento, se deve à “tensão entre duas forças: uma, a sua formação doutrinal e a sua intenção apologética, que eram a base dos comentários; a outra, o poderoso impulso lírico a que o poeta se abandonava” (pp. 9/10).

A tradução obedece ao princípio de respeitar na íntegra o tecido poético cruziano, mantendo por isso, quase até ao limite do impossível, não só o ritmo mas igualmente a rima de modo a não trair o texto de origem, portador de todo o seu sentido. Mas a pura repetição não existe e, como é inevitável ao assumir-se uma tal metodologia, acaba por surgir o campo duma palavra nova, transposta do texto inicial. A transposição que resulta só dificilmente pode ser fidelíssima e o tradutor não raro se encontra, com plena consciência, num labirinto de opções em geral por obrigatoriedade da rima. José Bento, por exemplo, traduz “aqueel que yo más quiero, / decilde que adolezco, peno y muero” (p. 14) por “aquele a quem mais quero, / dissei-lhe que agonizo enquanto espero” (p. 15); é uma tradução aceitável do ponto de vista rítmico e rimático, embora se pudesse ter sacrificado a rima pela assonância átona, seguindo mais rigorosamente a substância do conteúdo: “aquele que eu mais quero, / dissei-lhe que adoeço, peno e morro”. Uma tal opção permitir-lhe-ia resolver, como se compreende, não poucas dificuldades que teve de vencer à custa duma nova criação poética de inegável transparência, diga-se de passa-

gem, como neste outro exemplo “Mas ¿cómo perseveras, / ¡oh vida!, no viviendo donde vives, / y haciendo por que mueras” (p. 18), transposto contudo transversalmente, por exigências de rima: “Mas como perdurar, / oh vida!, não bebendo onde tu bebes, / querendo-te matar” (p. 19).

A via escolhida por José Bento é sem dúvida a mais árdua, a mais difícil e representa uma opção metodológica entre as várias possíveis. De acordo com essa opção, a transversalidade é inevitável conduzindo à transformação do discurso de partida. O novo produto é, porém, qualitativamente exemplar e respeita inegavelmente a atmosfera poética de San Juan de la Cruz, aspectos que, como se compreende, não podem aqui ser transcurados.

Manuel Simões

Maricla Boggio, *La monaca portoghese*, Roma, Bulzoni editore, s.d., [1982?], pp. 103.

Le lettere d'amore di una monaca portoghese, vissuta nel seicento, sono sempre state un testo che ha provocato l'interesse di intere generazioni, e a prova di questo sono le numerose edizioni apparse in vari paesi e in diverse epoche. Interessante è oggi verificare la vitalità di questo testo, e le molteplici ottiche con cui è stato valutato.

Apparse in edizione francese, le lettere, fanno subito scattare una polemica sulla loro autenticità, e considerate enigmatiche, affidano, a tutt'oggi, anche agli interrogativi sorti intorno all'autore il loro fascino, rimanendo al centro di un dibattito interpretativo ancora aperto e ben lungi dall'essere archiviato.

Il successo delle *Lettres Portugaises* (in totale cinque) in un primo momento fu dato dal considerarle come il modello anticipatore del romanzo epistolare, successo che continua anche nel secolo successivo, che vede la grande fioritura di tale genere. Infatti *Portugaise* nel '600 diviene sinonimo di lettera appassionata; in quest'ottica la *Lettres* verranno in seguito incluse nei *Recueils*, insieme a quelle di altre amanti famose, e si allacciano a tutto un sorgere di corrispondenze amorose che, con la pubblicazione di missive antiche e recenti, purchè presumibilmente autentiche, si affaccia in quell'epoca alla ribalta.

Il romanticismo vede naturalmente in questo testo l'esaltazione della centralità di un sentimento passionale infelice.

Maricla Boggio, una delle responsabili nella collana in cui appare il volume, chiamata emblematicamente *Dimensione donna*, fornisce anche una bibliografia, purtroppo incompleta, sulle differenti edizioni e studi critici di queste lettere, che non include il libro di Giovanna Malquori Fonti, *Le "Lettres Portugaises" di Guilleragues* (Napoli, Liguori Editore, 1980: recensito da Manuel Simões negli "Annali di Ca' Foscari", XIX, 1, 1980), tra i più interessanti apparsi in questi ultimi anni; da ricordare inoltre numerosi studi francesi recenti, ripresi e riportati dalla stessa Malquori.

Ultimamente *Le lettere* hanno visto un rinnovato interesse, tanto da ispirare un testo come quello delle "tre Marie", cioè Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, *Le nuove lettere portoghesi* (Milano, Rizzoli, 1977) che tanto scalpore destò all'epoca della pubblicazione.

Gli ultimi libri di cui si è parlato, assieme a quello preso in esame, appartengono al gruppo di opere che si occupano maggiormente della dimensione socio-storica della vicenda, d'altronde considerata emblematica della condizione della donna, senza barriere d'età o di condizione.

La Boggio infatti, pur ponendo in risalto la poeticità del testo ed il suo intrinseco valore letterario, non si limita alla sola valutazione estetica dell'opera, ma focalizza la sua attenzione sul discorso sentimentale della monaca, considerandolo come una presa di coscienza del suo essere donna, e attualizzando così il personaggio, che diviene un ulteriore simbolo del movimento femminile universale. Naturalmente per far questo l'A. non entra nella ormai secolare polemica sull'attribuzione delle lettere, limitandosi a scrivere: "Un eccesso di discussione sulla falsità o sull'autenticità delle lettere, è solo ridicolo, in ogni caso inutile (...). È in una visione moderna del sentimento, e della sua rivalutazione femminista che gli dà il diritto di porsi in maniera determinante rispetto alle tematiche portate solitamente avanti dal mondo maschile in termini di potere, le 'lettere' di Mariana sono comunque 'vere'" (p. 28).

Scorrendo l'indice ed esaminando le varie parti che compongono il libro, si individua immediatamente la chiave di lettura seguita dall'A. Il testo è formato da sette capitoli: 1) La monaca portoghese. 2) Sono vere? Sono false?: un dilemma inconsistente. 3) La centralità del sentimento. 4) Le cinque lettere d'amore. 5) Le edizioni delle lettere nel mondo. 6) Dimensione femminile: tensioni religiose e movimento attuale. 7) La rinuncia al mondo è il prezzo per entrare nel mondo.

Negli ultimi paragrafi sta l'originalità del libro. Mariela Boggio compie in queste pagine un'operazione pericolosa, in quanto a mio parere un po' forzata, ma comunque interessante, mettendo in luce come l'esigenza femminile di realizzare la propria personalità e di realizzarsi nel sociale, nel Seicento — non non solo allora, ci dice la Boggio —, trovi spazio soprattutto nella dimensione del sacro, dove le donne sono delle protagoniste tollerate.

Questa tesi porta l'A. a ipotizzare nelle prime congregazioni femminili monastiche l'origine dell'odierno movimento rivendicativo delle donne, rilevando in entrambe le situazioni, comunità religiose femminili, iniziatesi a formare nel Medio Evo (e c'è un capitolo dedicato alla storia di alcune protagoniste di queste congregazioni monastiche, da Gertrude Nivelles, Eloisa, Caterina da Siena, Teresa di Avila, fino ad arrivare a Teresa di Calcutta, solo per nominarne le più importanti), e movimento femminista attuale, alla ricerca da parte delle donne di uno spazio proprio dove potessero e possano esprimere liberamente la loro individualità o semplicemente una non ben specifica eguaglianza. Tesi pericolosa, come sottolinea Luigi M. Lombardi Satriani nella prefazione, (ed è perlomeno curioso che sia proprio un uomo a rilevarla), che si può sintetizzare in uno slogan in voga nelle manifestazioni femministe degli ultimi anni, che per quanto inelegante resta comunque efficace: "Né sante né puttane". Momento in cui le donne esprimevano la volontà

di essere persone libere e uguali in quanto: “la negazione di una sostanziale eguaglianza si realizza non solo attraverso l’attribuzione ideologica di inferiorità, ma anche attraverso l’esaltazione acritica di una non meglio specifica “superiorità” (p. 8).

Infatti dalla iniziale negazione dell’anima della donna, vedi S. Tommaso, alla sua santificazione, che raggiunge l’apogeo nel Dolce Stil Novo, la donna è stata inequivocabilmente circoscritta e perciò delimitata da un sapere maschile, tramutato come sempre in potere. Ma pare, quest’ultima, l’argomentazione più importante rispetto alle tesi della Boggio; ma non è da tralasciare un’altra ancora più efficace, che ci ricorda che per ogni Caterina da Siena, divenuta in seguito Santa, vi sono decine di Virginia de Leyva, divenuta in seguito Gertrude.

Susanna Regazzoni

J.J.Cesário Verde, *Poesie*, saggio introduttivo, traduzione e note di Piero Ceccucci, Perugia, Umbria Editrice, pp. 204.

O aparecimento de uma tradução em italiano de um autor português não é ocorrência comum. Mas quando, por ventura, o facto se verifica com um escritor de nomeada, como acontece agora com o traduzido por Ceccucci, o caso toma proporções de acontecimento. E não pode deixar de ser assim, tendo em conta as dificuldades de natureza diversa que sabemos serem intrínsecas ao estilo de Cesário, as quais, consequentemente, põem à prova as capacidades do tradutor.

Antes de apreciar a tradução, direi alguma coisa sobre os objectivos que Ceccucci se propôs realizando-a, os critérios que adoptou na apresentação dos poemas, e, ainda, a interpretação que deu da poesia de Cesário.

A finalidade da tradução é sintetizada na “Premessa”, onde se afirma que, para além de se pretender tornar conhecida a poesia do autor português em Itália, existe ainda a de proporcionar ao público, através da leitura dos seus poemas, a possibilidade de percorrer o itinerário poético do autor de “Cristalizações”. Julgou o tradutor, justamente, que para concretizar o primeiro propósito não bastava editar a versão italiana do texto português, mesmo que acompanhada, como é, daquele em língua original, mas que conviria fornecer algumas informações sobre a vida do poeta, como cidadão e homem de letras. Desempenha essa função a ficha biográfica, elaborada por Joel Serrão, que se segue à “Premessa”, como honestamente Ceccucci declara em nota, e, também, a referência à incompreensão dos contemporâneos perante a obra de Cesário, o que esclareceria, segundo Ceccucci, “il quasi assoluto silenzio critico, che accompagnò la sua vita letteraria” (p. XV). Ainda como comentário aos dados biográficos apresentados, Ceccucci explica o “profondo dissidio interiore, che lo portò inevitabilmente ad isolarsi dagli altri” (p. XVII), com a dupla actividade de Cesário, comerciante e poeta. Parece-me que essa situação terá derivado, também, de outros factores: o problema da saúde e as caracte-

rísticas de Portugal na sua época (vida provinciana, a pobreza do ambiente cultural, a desagregação social do país nos últimos anos do século XIX).

Contribui identicamente para alargar o conhecimento do autor traduzido, a parte da introdução intitulada “Il realismo in Portogallo” (pp. XXIII a XXVIII), em que Ceccucci descreve, em breve panorâmica, o período histórico-cultural em que Cesário viveu.

Relativamente à intenção do tradutor, manifestada na “Premessa”, de possibilitar ao leitor italiano o itinerário poético de Cesário, por ser o único modo de permitir uma apreciação pessoal, livre e unitária da obra (veja-se o que a esse respeito escreve na “Premessa” e a p. XXII da “Introduzione”), tal propósito, dizia, implicou, por parte de Ceccucci, algumas escolhas prévias, e, se quisermos, até polémicas. Na verdade, para a ordenação dos poemas de Cesário, o tradutor dispunha de mais de uma hipótese, impondo-se, portanto, uma opção, ou seja, a explicitação de um critério de apresentação dos mesmos. Ceccucci preferiu ordenar as composições segundo a data de publicação, contrariando, desse modo, o método adoptado na 1ª edição, a de Silva Pinto, bem como o das sucessivas. O tradutor motiva a sua decisão ilustrando e analisando as diferentes posições da crítica acerca do problema no capítulo “Il libro di Cesário Verde” (pp. XVIII a XXVIII), da sua introdução. Rebelou-se ainda contra a decisão de Silva Pinto de banir 19 composições da edição que publicou, seguindo a de Cabral do Nascimento, que apenas exclui 5.

Expostos e motivados os critérios da sua edição, Ceccucci criara não só as condições para poder traçar a trajectória poética do autor de “Nós”, mas, estabelecidos estes, obtivera a possibilidade de comentá-la, satisfazendo, portanto, uma das outras intenções, referidas no início destas notas. A essa tarefa dedica o capítulo conclusivo da sua introdução, “Itinerario poetico di Cesário Verde”, detendo-se na descrição e análise dos diferentes momentos da sua poesia, o que lhe permite aprofundar a caracterização anteriormente esboçada no enquadramento histórico-cultural do poeta, além de lhe dar oportunidade de pôr em foco as particularidades consideradas típicas do seu estilo, mas ignoradas do leitor italiano, como a visualidade, o pictórico, o modo de compor as cenas de vida quotidiana inseridas nos poemas, a presença do real, como dado visto ou recordado, etc. Pareceu-me ser o melhor capítulo da introdução, em especial a partir da p. XXVII até à sua conclusão, pelas observações pessoais de leitura do tradutor quanto ao argumento em questão, e ainda, pelo que demonstra de conhecimento, amplo e actualizado, da bibliografia crítica sobre Cesário.

Discordo, porém, de uma das interpretações propostas: a referida no último parágrafo da p. XXVII, onde afirma que “Ma il passato non è mai rivissuto da Cesário in contrasto con il presente”. Como explicar, então, a seguinte quadra de “O sentimento de um ocidental”: “Ah! Como a raça ruiva do porvir, / E as frotas dos avós, e os nómadas ardentes / Nós vamos explorar todos os continentes / E pelas vastidões aquáticas seguir”, que se conclui, como discurso, nos dois versos da posterior: “Mas se vivemos, os emparedados, / Sem árvores, no vale escuro das muralhas ...” ? Acerca das justas considerações tecidas por Ceccucci sobre Cesário poeta-pintor, talvez se pudesse acrescentar, em paralelo com essa particularidade, a de Cesário narrador, detectável em “Cristalizações”, “Num bairro moderno”,

por exemplo, mas não só, em que o poeta conta breves episódios, perfeitamente estruturados, de modo que, confirmaria o seu bom aproveitamento da lição parnasiana.

Resta-me aludir à tradução. Se considerarmos as dificuldades apresentadas por textos como “Deslumbramentos”, “Num bairro moderno”, “Manhãs brumosas”, “Nós”, “Verão”, sob o aspecto vocabular — entendido como rigor de correspondência entre uma língua e outra, e, até, de carácter especialístico, como sucede com as duas últimas duas composições indicadas —, de expressões idiomáticas, que o tradutor teve de enfrentar, parece-me que, de um modo geral, se pode considerar que as resolveu com probidade, e, por vezes, até de maneira feliz. Devo confessar, no entanto, que algumas soluções me levantaram dúvidas. Por exemplo: a p. 18, a expressão italiana “in un angolo” não será limitativa da portuguesa “aos cantos”, que significa “por toda a parte da casa?”; na p. 66, à expressão portuguesa “tão de sala”, Ceccucci fez corresponder o vocábulo “compassato”, mas não obteria maior exactidão, empregando “così salottiero?”; a p. 86, o tradutor encontrou como equivalente à expressão “ao desprezo”, “nel disprezzo”, mas o vocábulo “ignorata” não reflectiria melhor o sentido português, tendo em conta a situação vivida pela personagem do poema? Concluo: certamente dever-se-á a um lapso, mas já Horácio os tinha, o ter traduzido a forma verbal “volveste-me”, que se encontra a p. 154, com “ti sei girata”, quando, dado o teor do discurso, lhe corresponde “rispondestemi”.

As dúvidas indicadas não infirmam, de modo algum, como é evidente, o incontestável préstimo do trabalho apresentado por Ceccucci, nem o contributo inegável que representa para a divulgação da literatura portuguesa, junto do público italiano. Em vista de uma futura edição, permito-me recomendar uma revisão do texto de um ponto de vista tipográfico, pois se registam várias incorrecções, quer em português, quer em italiano.

Carlos Garcia

* * *

Joaquim Ruyra, *Jacobé i altres narracions*, Barcelona, Edicions 62 i “la Caixa”, 1979, pp. 208.

Una de les últimes tasques més reeixides per al coneixement de la literatura catalana ve constituïda per la col·lecció MOLC (= les Millors Obres de la literatura Catalana). Els escriptors clàssics antics i moderns són presentats al lector d’avui, en un afany divulgatori, en una edició força acurada i encomanada als especialistes del tema. Ara que està arribant a la seva fi, pocs obllits hi podem contabilitzar a part dels forçosos per qüestions editores.

El fet de publicar aquestes narracions de Joaquim Ruyra deu voler dir dues coses: en primer lloc que Ruyra es considera un escriptor consagrat de la primera meitat del segle XX i, en segon lloc, que la seva obra interessa en l’actualitat. Val a dir que pocs escriptors han aconseguit tant d’èxit i reconeixement ja a partir de

la seva primera publicació i amb una obra tan reduïda. En el cas de Ruyra, l'obra de 1903 era la culminació d'un dilatat espai de temps: des del 1972 quan es trasllada a Blanes amb la seva família als 14 anys, fins al final de segle quan aconseguix alguns premis florals que culminen amb *Jacobé* (1902), tots ells publicats l'any següent amb el títol de *Marines i boscatges* (Aquest llibre amb el títol de *Pinya de rosa* va ésser reeditat el 1920 de manera definitiva). Entremig, un llarg camí de fracassos i renúncies que podem inventariar: abrandat romàntic en la seva adolescència a Blanes i joventut a Barcelona, havia aspirat a ésser un gran escriptor en llengua castellana; però ja llicenciat en Dret als 21 anys, s'adonà que la seva extensa producció inèdita en llengua castellana — narracions, peces teatrals i poemes — no es trobava dins la sensibilitat de l'època, imbuïda de les tècniques realistes i naturalistes. Desil·lusionat, deixarà d'escriure per convertir-se en un petit terratinent a Blanes. És a la dècada dels 90 quan provarà sort diverses vegades als Jocs Florals. Els seus èxits foren escassos, però mentre ell se sentia menysvalorat com a poeta, els intel·lectuals del moment creien veure néixer un narrador excepcional. Menà una vida retirada, s'entossudí en el conreu de la poesia i el teatre, però hagué de reconèixer que no trobava el to en la majoria dels seus poemes i que el seu teatre no passava d'ésser un conjunt de peces circumstancials. Sols faltà que Joan Maragall — poeta d'autoritat reconeguda en aquell moment — argumentés a favor de la narració *Jacobé* perquè tothom la ponderés com la més aconseguida. Curiosament, a partir d'aquell moment quan es fa referència a Joaquim Ruyra es parla de "l'autor de *Jacobé*"; així el trobem citat a "La Nova Revista" en anunciar un nou recull del "mestre" i en diversos diaris de l'època. Els dos reculls posteriors, *La parada* (1919) i *Entre flames* (1928), així com diverses narracions publicades en revistes, no fan oblidar aquella imatge primera. Àdhuc l'edició que comentem s'afegeix a aquesta tradició, cosa certament perillosa perquè assimila Ruyra a un tipus exclusiu de la seva narrativa. En la *Justificació*, J. M. Batllori assenyala com l'extraordinària capacitat descriptiva de Ruyra es planteja en termes naturalistes a *Jacobé*, realistes o purament descriptius en d'altres narracions d'aquest primer recull. Aquesta ha estat la imatge tradicional de l'escriptor. Hom creu desenfocada aquesta denominació; en primer lloc perquè les narracions on es treballa amb material oníric queden relegades a segon terme en aquest llibre o atípiques i, en segon lloc, perquè no ens trobem davant de narracions realistes ni naturalistes en el sentit directe dels termes; hi ha altres elements que distorsionen o, millor dit, configuren diversament la narració. Ens referim al fet ben plausible que totes les narracions — i també *Jacobé*, — es plantegen a partir d'un personatge — a vegades espectador atent, a vegades protagonista — que no és altre que el propi Ruyra. L'afecte amb què parla dels seus personatges, les reflexions d'àmbit general que s'hi intercalen i la preponderància de la fantasia (així titula tot un apartat del llibre) com a element ordenador del real, ens fa concloure que *Marines i boscatges* cal situar-la fora de tot moviment realista o naturalista, i que malgrat coincidir amb elements modernistes inaugura una nova manera d'escriure. Realment, allò que el mou a escriure no el pot incloure dins de cap escola i, alhora, ens pot dur a incloure'l dins de varies. En diverses declaracions afirma que les rebutja i les tem; sols es deleja per la bellesa, concretament per la dels clàssics. Bellesa que comporta la recerca de l'originalitat basada en imatges sorprenents,

sempre noves i contrastades.

Aquesta tipificació que converteix Ruyra en el narrador del mar mediterrani, del sol i dels mariners blanencs ha privat d'observar l'evolució de la seva obra. Si *Marines i boscatges* és el llibre on predominen els *espais oberts*, plens de llum, *La parada* — les tres narracions que han estat escollides ho exemplifiquen a bastament — no és tant sols el llibre on predominen els records infantils, que ja es trobaven a *Marines i boscatges*, sinó el llibre dels *espais tancats* i asfixiants, de llums esmorteïdes: hi domina el món del somni, l'ensomni i les al·lucinacions. Narracions que mostren l'advers d'aquell espectador plàcid; per què no anomenar Ruyra "l'autor de *La fi del món a Girona?*" Això ens presenta una visió ben diversa de l'escriptor; justament el mar és un element absent de tot aquest recull, sols apareix reelaborat en termes comparatius o metafòrics. A *Entre flames* Ruyra, ja amb 70 anys, retroba el mar amb bonhomia i placidesa, ironia i humor, com una cosa que es mira de molt lluny perquè realment se sent fatigat i més a la vora d'una altra vida. Ell, escriptor, s'incorpora, en la seva darrera al·lucinació: *Sociòlegs d'ultratomba* (1929), al món literari com un personatge més de *La divina commedia* presentat a Dante per Sòcrates:

“— El nou visitant que ens arriba — diu indicant-me — és aquell escriptor català que sovint ens ha interessat per la seva bona escola. No és pas un home extraordinari, però té el veritable seny de l'Art i una certa gràcia que l'emparenta amb els nostres poetes del temps d'or” (p. 211).

Així es veia ell en una imatge justa que desafia tot aquell que intenti d'incorporar-se al món literari actual.

Ma Lluïsa Julià i Capdevila

Maria Àngels Cerdà i Surroca, *Els pre-rafaelites a Catalunya. Una literatura i uns símbols*, pròleg de Dòreann MacDermott, Barcelona, Curial, 1981, pp. 425.

Scrive la prefatrice di questo primo lavoro inteso a ricostruire organicamente linee e diramazioni del preraffaellismo catalano che "l'Anglaterra del secolo dinovè apportà una bona part de la tecnologia que permeté a Barcelona d'esdevenir la gran ciutat que avui coneixem; igualment hi aportà les llavors d'enlletgiment, pol·lució i materialisme agressiu que, dissortadament, sempre acompanyen el progrés industrial" (p. 8). L'attenzione costante su tale contrasto insanabile, sulla drammaticità con cui esso fu vissuto dagli artisti che più da vicino assistettero alle grandi trasformazioni industriali dell'Ottocento, dà il tono gradevolmente partecipe al volume della Cerdà che si segnala anche per il suo collegarsi a una pleiade di studi rivolti, negli ultimi anni, a penetrare il senso che unifica tante espressioni della cul-

tura europea di fine secolo. Oggi infatti man mano che l'indagine storiografica va rintracciando le coordinate di quel tempo, man mano che ci si affranca da pregiudizi che hanno caratterizzato circa mezzo secolo di critica, appare evidente l'estrema coerenza tra i segni di uno stato d'animo che, lí per lí, sembrò fatto di contraddizioni e dissonanze.

L'area catalana è tra quelle europee in cui l'eredità preraffaellitica largisce i frutti più vistosi sia nel campo delle arti (per il quale si rimanda alle interpretazioni, di diverso orientamento ma di pari impegno esegetico, di Ràfols e di Cirici Pellicer) che in quello delle lettere. Tra gli introduttori del movimento promosso in Inghilterra da Dante Gabriel Rossetti spiccano due figure a lungo travisate e intorno alle quali solo di recente si è tornati con la dovuta scorta di conoscenze estetiche, Alexandre de Riquer e Santiago Rusiñol. Entrambi pittori, entrambi scrittori, entrambi "dilettanti", entrambi di livello disuguale in quanto a valore intrinseco delle rispettive opere, Riquer e Rusiñol svolgono un ruolo primario nel rinnovamento culturale del primo Novecento. La studiosa Cerdà, che è stata alunna del compianto Antoni Comas, analizza autori di varia provenienza culturale ma di approdi paralleli (Cobrià de Montoliu, Manuel de Montoliu, Raimon Casellas, Apel·les Mastres, Alexandre de Riquer, Santiago Rusiñol, Adrià Gual, Jeroni Zanné, Jaume Bofill i Mates), pur se intorno alla consapevolezza preraffaellitica di alcuni ci sarebbe da discutere.

Nella prima parte del volume si esaminano le spinte ideali della Confraternita britannica così negli esponenti figurativi come nelle prossimità poetiche swinburniane e nel memorabile avallo di Ruskin. Ne risulta l'evidenza di un conflitto (non banalmente constatato) tra poesia e progresso, tra natura non ancora oltraggiata e orrori fabbrili e minerari, tra solitudine visionaria dell'artista e dilagante opacità dell'uomo-massa, tra idea dimorante del mito e terreni prodigi delegati all'utopia. Quale contraccolpo all'incremento dell'urbanesimo e agli effetti ad esso correlati, si fa strada un contro-immaginario: selve nordiche, cavalieri aggirantisi tra castelli fatati e dame malefiche, monarchi e mendicanti, arcangeli e gigli. D'altronde, l'apocalitticità e l'angelismo preraffaellitici hanno già un antesignano in William Blake e non sono pochi i legami di parentela tra insorgenze preromantiche e nuovo idealismo sorto nel pieno tripudio delle conquiste borghesi. Ora, se una stima dei preraffaelliti in quanto artisti deve attenersi a prospettive che non ci trasmettono, per ciò che li riguarda, opere sempre eccelse, diverso è il discorso sul significato della loro impresa e sull'ascendente esercitato dalla *Brotherhood* nel quadro di un'epoca oggi meritatamente riscattata, quella del decadentismo. E i documenti studiati in questo libro lavorano nel senso di tale riscatto.

Vediamo più da vicino i due esponenti dianzi citati del preraffaellismo catalano. Alexandre de Riquer mosse i primi passi sotto la guida di maestri che avevano appreso a Roma, nell'Accademia di San Luca, il fervore nazareno per i Primitivi, e fin da bambino fu portato a immaginare evi remoti, intrisi di una pietà che in lui si sarebbe tinta di speciali colori dopo la lezione rossettiana e il contatto con altri ambienti del *revival* europeo. Del modello italo-inglese giunse a percorrere analoghe sventure familiari e personali, a tentarne la trasposizione poetica: la giovane moglie scomparsa è la *Beata Beatrix* della sua poesia; la sua "musa verde" è, più che l'assenzio simbolista, una letea bevanda rossettiana. Dipinti e poesie della pri-

ma sua maniera risentono del neofrancescanesimo d'epoca, e i ricordi d'infanzia sono come benedetti da voli di colombe, rondini e capinere. Dai primi versi di Riquer vapora una mestizia molto vicina a quella di certi nostri crepuscolari, con in più una sincera e a volte premiata volontà di trasfigurazioni simboliche. Ma è sulla tematica propriamente preraffaellitica che la Cerdà pone maggiore attenzione, proiettandone gli stilemi su tutta l'area che di lì a poco si sarebbe chiamata modernista; i componimenti arturiani del *Poema del bosch* sono quelli che più consapevolmente testimoniano di tale incidenza, e quelli che per la "horreur sacrée" di cui sono impregnati suscitarono le lodi di Frédéric Mistral. La coppa del Graal si fa oggetto emblematico della rivendicata sacralità dell'arte, secondo un'iconografia che in quegli anni contamina di pittura la poesia e viceversa (da Burne-Jones al primo George), mentre il motivo del bosco traspone quello del labirinto in cui si muove il nuovo Perseo a simboleggiare il luogo in cui è ritualizzato l'amor poetico ("altar y font d'hont brolla Poesia"). E' qui, secondo l'autrice, che il poeta "ens mostra el neguit anhelant de qui se submergeix en la solemne soledat i en l'inquietant santuari de les grans metaforosis, com dins un mar, en la simbòlica nau, mot ambivalent que pot significar vaixell o temple" (p. 300).

Il *Poema del bosch* ospita infatti una galleria abbastanza coerente — non si dice ispirata, ché raramente il lavorare su "repertori" facilita le visite della musa — i cui significati sono quelli comuni allo *Jugendstil* neoceltico: "Druides", "Escalibor", "L'Alba Blanc".

Come tanti contemporanei e come il modello Walter Pater, Riquer aveva il gusto dell'accumulo e dell'intensificazione di nomi giustapposti e tuttavia già ricchi di potere suggestivo. Tristani, Lionelli, Merlini e Viviane modulano nei suoi versi una stessa protesta contro lo strumentalismo dei tempi moderni, contro la loro sordità al verbo della "bellezza", con una sincerità talora purtroppo insidiata dalla modestia della resa poetica.

Di Santiago Rusiñol si ama solitamente ricordare più il "personaggio" che non l'artista e tanto meno lo scrittore. In questo libro si mette in giusto risalto la parentela tra il suo temperamento avventuroso e l'intensa religiosità che egli pose nell'interpretazione di certi aspetti del revivalismo, si comprendono le ragioni di chi operò quale "autor d'una faisó que sembla l'eco de William Morris, de Ruskin, com un lligam entre el país de les boires i el del sol, que ataca el maquinisme, l'automatisme, la industrialització aliendadors" (p. 316).

Dove è evidente il dissenso da chi, come Joan Fuster, ha detto che "Rusiñol professà un escepticisme trivial i desorientat del qual no més s'escapava per l'esclatxa d'un càndid amor a l'art" (J. Fuster, *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial, 1978, p. 97). In realtà è in lui ben precisa la formulazione di addebiti verso le dottrine prassistiche del suo tempo. Si leggano le parole premesse alle *Oracions* (1897) e se ne avrà conferma. ("Ells ens han tret la major part de creències, i no els ho agraim per res. Al contrari neguem de sa memòria i creiem que, si ne vénen altres idees modernes que procurin el benestar de l'esperit com fins ara s'han cuidat dels egoismes del cos, més valia no omplir-nos d'una cultura que mata les il·lusions sense fer néixer esperances". (S. Rusiñol, *Obres completes*, Barcelona 1973³, I, p. 4).

Vero e proprio "libro d'ore" modernista, il volumetto rusiñoliano ci si rivela

in questo studio un testo eloquente e datato a un tempo: lo stile è un esempio di quella poesia in prosa che caratterizza tutto un filone dell'estetismo, i temi ricordano riflessioni ruskiniane trapelanti dagli stessi titoli. Natura e arte si compenetrano in una lode creaturale all'universo e al sommo artefice, in un'aereità di immagini donde ogni cosa è dislocata in poetiche evanescenze, a volte insistite e prevedibilmente codificate. Meno estrinseco anche se prevedibile è l'amore per i nostri Primitivi e in particolare per l'Orcagna; Rusiñol visitava il Camposanto pisano per esaltarsi alla vista del *Trionfo della Morte* quando l'attribuzione al maestro toscano era unanime. Ed è qui che è individuata dalla Cerdà la contaminazione già avvenuta tra il primo apprendistato preraffaellita (che a differenza di Riquer vediamo mutuato dai francesi e specialmente da Puvis de Chavannes) e il più generale movimento europeo: "el simbolisme l'havia — sortosament — guanyat i representa tota una ascensió del seu art, una aspiració a la condició musical sublim" (p. 317). Ne seguono la nota posizione di rottura contro i mercanti d'arte, la polemica contro le leggi già ferree dell'industria culturale, l'orgoglioso e bizzarro romitaggio del Cau Ferrat.

Tema complesso, affrontato con grande entusiasmo e con notevole sensibilità per il documento — letterario e grafico — d'epoca, cui non mancano buoni sussidi critici attenti ad aree extraispaniche (il Bachelard de *L'eau et les rêves* ecc.) dei quali a volte non è però percepita la tendenza a ricacciare nel "patetico" un'epoca soprendentemente desta della cultura europea, perpetuando per altri versi gli equivoci sul "malatismo", la "morbosità", l'"evasione" e gli altri epiteti consueti a tanta storiografia sulla *décadence*.

Giovanni Allegra

Salvador Espriu, *Les roques i el mar, el blau*. Barcelona, Edicions del Mall, 1981, pp. 183.

El llibre s'estructura a partir de la fusió del món mític espriuà de Sinera i la mitologia grega sistemàticament ordenada des dels orígens i els grans déus olímpics, fins els herois mítics de l'*Odissea* i la *Ilíada* i els cicles tràgics dels llinatges Labdàcida i Àtrida. L'autor empra el mateix sistema d'intersecció de plans narratius que tant de rendiment dóna a *Primera història d'Esther*, principalment, i a tantes altres narracions com ha escrit. La intenció és de crear un temps aturat en un present absolut que anul·li la linearitat temporal de la història. També com a *Primera història d'Esther* el relat presentat com una representació per a titelles, aquesta visió calderoniana del món com a teatre que és una de les característiques fonamentals de la visió del món d'Espriu. Darrera el titellaire que amaga el *jo* del narrador s'insinua el *Deus absconditus* — "la indiferent immortalitat" que des de l'etern espai infinit "resta sorda i cega per als pobres homes". Aquell déu de Pascal i Malebranche que es reconeix per aquesta Moira que, a manera d'ordre anterior a la creació del món, s'identifica d'una manera necessària amb la voluntat mateixa

de Déu: “Ès probable que la Moira existeixi des dels orígens, darrera el Caos, possibilitant i potser exigint, per la seva intrínseca autoritat, que el Caos adquirís a poc a poc estabilitat i forma”. Així la concepció d’ordre assumeix el significat mateix de creació literària i *Les roques i el mar, el blau*, com qualsevol altra de les obres d’Espriu s’ordena curiosament dins un pla formal on res mai no és accidental. Perquè l’obra com la vida és el camí d’un llarg aprenentatge que ha de culminar, si això és possible, en l’autoconeixement, única possibilitat de saber — per a l’home, individualitat raonadora, igual i intercanviable a un altre nombre il·limitat d’individus, que destrueix la idea de comunitat, de la mateixa manera que la idea d’espai infinit destrueix el concepte d’univers ordenat aristotèlic. Aquest *Jo* “un fons d’home solitari i secret”, abocat al “silenci absolut d’una destrucció total” ha d’acatar humilment el seu “particular i alhora comú destí”, la seva particular Ker. L’home honest, si algun cop existeix, ell com Themis, hauria de guardar la mesura i conèixer “els seus límits, les seves fites, la qual cosa l’honora i l’enalteix”. Ordre, mesura, serenor d’esperit. Coherència que intenta de recuperar un univers que ha esdevingut *Eternitat*, “un concepte intel·ligible que ens comporta una sofrença intel·lectual contínua” i que es metaforitza en “l’engolidora basarda del mar”. Aquesta visió tràgica del món és superada a voltes per les enraonies del sentit comú dels mífics sinerencs. La innesborrable Magdalena Blasi, un dels més recixits personatges que Espriu fa parlar, comenta la llarga desfilada de les “aparences”, a “la força platònica” com assenyala l’oncle Nicolau Mutsu-Hito, a través d’un no del tot imaginari llibre de “sants” que els titellescos personatges miren i glossen amb l’ajut de la soferta documentació erudita de l’inefable Pulcre Trompe·lli. De fet un nombre important de les narracions provenen d’un text publicat al 1.976 intitulat *Dibuixos (amb algun mot sobre temes clàssics)*, text que Espriu amplia i reordena de bell nou. Aristocles, vell pescador d’Ítaca, és el personatge que l’autor insereix en la nova estructura del llibre amb la funció explícita d’enllaçar els dos nivells narratius — Sinera i el món grec — convergint en un sol espai que instaura el temps del mite i reconstrueix la fragmentació de l’univers en recuperar el vell concepte de comunitat. La funció del simbòlic, la funció mateixa de la literatura, aboleix la linearitat del temps i reinstal·la la mort en el centre mateix de la vida, complementarietat necessària que instaura la vida perdurable en un món/text que és presentat com a espai geomètric infinit del qual Déu ha desaparegut per esdevenir absència que roman, espectador indiferent de “rialla inextingible”. El llibre és ple, també, de reflexions lingüístiques sobre el que Espriu anomena “Rosalcavà” — “aquesta petita llengua inconeguda” — i “els puristes correctors d’impremta, únics autors de tots els escassíssims llibres publicats en aquella llengua”. La sàtira punyent es revela, sobretot, a les narracions *Hals*, on és subtilment criticat el Riba traductor, o a *Dracs i serpents*, on els titelles grotescos parodiïen a la Sala Mercè de Sinera les picabaralles més o menys històriques de Koniòsia. Però ja se sap que en el fons serpents i dracs en realitat es confonen. Visió esperpèntica d’una realitat alhora propera i allunyada per virtut de la ficció narrativa que situa els fenòmens en un equilibri cruel per indiscriminador: “Cap diferència no hem de discernir, en les converses, entre bons i dolents, entre convents i bordells. Sols una boca ens parla de debò i a riallades, tant si vetllem com si dormim”. Les narracions, en nombre de cent, són ordenades en

grups de trenta-tres, vint-i-dos i trenta-tres que marquen tres moments concrets per als personatges a cadascun dels nivells narratius en què són situats, és el moment de la posta del sol en què els personatges sinerencs, els herois mitològics grecs, el vell Arístocles, pescador d'Ítaca, convergeixen en una sola jornada i es fonen en la mateixa calma de l'hora foscant, possiblement la mateixa en què se celebra la solemne incineració del cadàver de Salom, darrera pàgina del text.

D'aquesta manera el relat s'esmuny pels cercles de la ment del narrador, "voluntat arbitrària": "jo, ajagut solitari a frec de rompent, em recito uns versos en els quals es canta que una llengua, tallada en la seva última rel, damunt la terra negra tremola, murmura i, com acostuma d'agitar-se la cua d'un serpent mutilat, palpita i busca, en morir, 'dominae vestigia'".

Rosa Maria Delor i Muns.

PUBBLICAZIONI

del Seminario di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane
dell'Università degli Studi di Venezia

1. C. Romero, <i>Introduzione al "Persiles" di M. de Cervantes</i> , 1968.	L. 3.500
2. <i>Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801, in possesso delle biblioteche veneziane</i> (a cura di M.C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero), 1970.	L. 6.000
3. Alvar García de Santa María, <i>Le parti inedite della Crónica de Juan II</i> (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro), 1972	L. 5.000
4. <i>Libro de Apolonio</i> (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare), 1974.	L. 3.200
5. C. Romero, <i>Para la edición crítica del "Persiles"</i> (Bibliografía, aparato y notas), 1977.	L. 6.000
6. <i>Annuario degli Iberisti italiani</i> (1980)	L. 5.000
7. G. Bellini, <i>Bibliografia dell'ispanoamericanismo italiano</i> (1980)	L. 5.000
8. A. Albónico, <i>Bibliografia della storiografia e pubblicistica italiana sull'America Latina (1940-1980)</i> (1981)	L. 7.000

Rassegna Iberistica: Direttore Franco Meregalli

<i>Rassegna iberistica</i> , n. 1 (gennaio 1978).	L. 3.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 2 (giugno 1978)	L. 3.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 3 (dicembre 1978).	L. 3.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 4 (aprile 1979)	L. 4.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 5 (settembre 1979)	L. 4.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 6 (dicembre 1979).	L. 4.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 7 (maggio 1980)	L. 5.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 8 (settembre 1980)	L. 5.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 9 (dicembre 1980).	L. 5.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 10 (marzo 1981).	L. 6.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 11 (ottobre 1981)	L. 6.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 12 (dicembre 1981).	L. 6.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 13 (aprile 1982)	L. 7.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 14 (ottobre 1982)	L. 7.000
<i>Rassegna iberistica</i> , n. 15 (dicembre 1982)	L. 7.000

PUBBLICAZIONI IBERISTICHE DELL'ISTITUTO EDITORIALE
CISALPINO - LA GOLIARDICA

G. Bellini, <i>Teatro messicano del novecento</i> (1959)	L. 2.000
G. Bellini, <i>L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz</i> (1964)	L. 2.500
G. Bellini, <i>La narrativa di Miguel Angel Asturias</i> (1966)	L. 2.500
G. Bellini, <i>Il labirinto magico. Studi sul nuovo romanzo ispano-americano</i> (1974)	L. 4.000
G. Bellini, <i>Quevedo in America</i> (1974)	L. 1.600
G. Bellini, <i>Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez. Studi sul romanzo ispano-americano della dittatura</i> (1976)	L. 3.500
G. Bellini, <i>Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola</i> (1977)	L. 5.000
A. Bugliani, <i>La presenza di D'Annunzio in Valle Inclán</i> (1976)	L. 5.000
M.T. Cattaneo, <i>M.J. Quintana e R. Del Valle Inclán</i> (1972)	L. 2.500
A. Del Monte, <i>La sera nello specchio</i> (1971)	L. 1.600
F. Meregalli, <i>La vida política del canceller Ayala</i> (1955)	L. 1.200
F. Meregalli, <i>Semantica pratica italo-spagnola</i>	es.
G. Morelli, <i>Linguaggio poetico del primo Alexandre</i> (1972)	L. 1.400
S. Sarti, <i>Panorama della filosofia ispano-americana</i> (1976)	L. 8.000
<i>Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas</i> (1980)	L. 7.000

Studi di letteratura ispano-americana: Direttore Giuseppe Bellini

<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. I</i> (1967)	L. 2.300
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. II</i> (1969)	L. 2.500
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. III</i> (1971)	L. 2.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. IV</i> (1973)	L. 2.200
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. V</i> (1974)	L. 3.200
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. VI</i> (1975)	L. 4.200
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. VII</i> (1976)	L. 5.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. VIII</i> (1978)	L. 6.500
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. X</i> (1980)	L. 6.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. XI</i> (1981)	L. 8.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. XII</i> (1982)	L. 8.000

STUDI E TESTI DI LETTERATURE IBERICHE E AMERICANE

Collana diretta da G. Bellini

1. P. Neruda, *Memorial de Isla Negra*, a cura di Giuseppe Bellini (1978) L. 5.500
2. F. Cerutti, *Sei racconti nicaraguensi*, a cura di F.C. (1978) L. 4.200
3. S. Serafin, *Miguel Angel Asturias, Bibliografía italiana y antología crítica* (1979) L. 4.500
4. M. Simões, *García Lorca e Manuel da Fonseca. Dois poetas em confronto* (1979) L. 6.000
5. G. Morelli, *Strutture e lessico nei 'Veinte poemas de amor...' di Pablo Neruda* (1979) L. 5.000

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE

diretti da *Giuseppe Bellini* e *Mariateresa Cattaneo*

N. 1

Sommario: 1. — Alfonso D'Agostino, *La morte per acqua del conde de Niebla*; 2. — Mariarosa Scaramuzza Vidoni, *Una scenografia del subconscio ispanico: Il "Don Julián" di Juan Goytisolo*; 3. — Giuseppe Bellini, *Asturias y el conflicto de la expresión: un documento inédito*; 4. — Dante Liano, *Sobre la joven narrativa guatemalteca*; 5. — Manuel Simões, *O impacto de Neruda em Portugal*; 6. — Fernando G. da Costa Andrade, *Miguel Torga numa perspectiva do seu destino de poeta*.

Redazione: Istituto di Lingue e Letterature Neolatine — Sezione Iberica e Iberoamericana — Facoltà di Lettere e Filosofia — Università degli Studi di Milano, Via Festa del Perdono, 7 — 20100 Milano.

© e *Distribuzione:* Istituto Editoriale Cisalpino — La Goliardica s.a.s., Via Bassini 17/2 — 20122 Milano (Italia).

REVISTA IBEROAMERICANA
Organo del Instituto Internacional de
Literatura Iberoamericana

DIRECTOR-EDITOR: Alfredo A. Roggiano
SECRETARIO-TESORERO: Keith McDuffie
DIRECCION: 1312 C.L. Universidad de Pittsburgh.
Pittsburgh, PA 15260. U.S.A.

SUSCRIPCION ANUAL (1983):

Países latinoamericanos:	25 dls.
Otros países:	30 dls.
Socios regulares:	35 dls.
Patrones:	50 dls.

SUSCRIPCIONES Y VENTAS:

Cecilia Rodríguez Javonovich

CANJE:

Lillian Seddon Lozano

Dedicada exclusivamente a la literatura de Latinoamérica, la *Revista Iberoamericana* publica estudios, notas, bibliografías, documentos y reseñas de autores de prestigio y actualidad. Es una publicación trimestral.

The Canadian Journal of Italian Studies

(Organo ufficiale della CSILLT)

Direttore: Stelio Cro, McMaster University, Hamilton, Ontario (Canada)

Il CJItS è una pubblicazione trimestrale trilingue (Italiano, Inglese e Francese) che si occupa della lingua, della letteratura, della filosofia e della storia italiane. In ogni volume si pubblicano contributi originali ed inediti di scrittori italiani, italo-americani. Lo scopo della rivista è quello di applicare una metodologia interdisciplinare alla conoscenza e diffusione della cultura italiana e alle novità e recensioni di libri italiani e stranieri sulla lingua e la letteratura italiane.

Abbonamento annuale (Canada, USA)
Individui: \$15.00
Istituzioni: \$20.00
Numeri arretrati: \$56.00 l'uno
Volumi arretrati rilegati: \$30.00 l'uno
Per gli abbonamenti in Italia e altri paesi esteri
aggiungere \$3.00 per le spese postali.

CANADIAN
JOURNAL
*of Italian
Studies*

CJItS: P.O. Box 1012, McMaster University, Hamilton, Ontario, Canada L.8S IC0

ANALES GALDOSIANOS

publica anualmente artículos, reseñas, noticias y documentos sobre la obra de D. Benito Pérez Galdós; textos y documentos para la historia intelectual de la España de Galdós, artículos y reseñas de libros sobre los problemas teóricos de la novela realista; y una bibliografía descriptiva clasificada sobre Galdós.

Director: Rodolfo Cardona

Subdirector: Anthony N. Zahareas

Redactores: Alfonso Armas Ayala, Juan Bautista Avalle-Arce, Carlos Blanco Aguinaga, Stephen Gilman, Peter B. Goldman, John W. Kronik, Geoffrey Ribbons, Gonzalo So-bejano.

Recensiones: Peter A. Bly

Redactor bibliográfico: Manuel Hernández Suárez.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

745 Commonwealth Ave.

Boston University

Boston, MA 02215

U.S.A.

En España a: Editorial Castalia, Zurbano, 39, Madrid (10).

CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE "LETTERATURE E CULTURE DELL'AMERICA LATINA"

Collana di studi e testi diretta da
Giuseppe Bellini e Alberto Boscolo

Volimi pubblicati: 1. — G. Bellini, *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*; 2. — A. Albònico, *Bibliografia della storiografia e pubblicistica italiana sull'America Latina: 1940-1980*; 3. — G. Bellini, *Bibliografia dell'ispano-americanismo italiano*; 4. — A. Boscolo - F. Giunta, *Saggi sull'età colombiana*; 5. — S. Serafin, *Cronisti delle Indie: Messico e Centroamerica*.

