

RASSEGNA IBERISTICA

17

settembre 1983

SOMMARIO

Carlos Romero Muñoz: *Breve historia de las historias de la literatura catalana*. Pag. 3
Rossend Arqués: *Glosses a la malenconia en Ausias March* " 35

J. Borrego, J.G. Asencio, M.J. Mancho, M. Marcos, E. Prieto, *Así es el español básico* (P. Stocco) p. 51; J. Arce, *Literatura italiana y española frente a frente* (F. Meregalli) p. 53; P. Tafur, *Andanças e Viajes de un hidalgo español* (F. Meregalli) p. 55; J. Battesti-Pelegrin, *Lope de Stúñiga. Recherches sur la poésie espagnole au XVème siècle* (D. Ferro) p. 56; J.D. Fogelquist, *El Amadís y el género de la historia fingida* (E. Pittarello) p. 58; J.H. Elliot, *La Spagna imperiale 1469-1716* (D. Ferro) p. 61; F. López de Ubeda, *La pícaro Justina*, edición de B.M. Damiani (M.G. Chiesa) p. 62; M. Bermúdez de Castro, *Primero al Rey que al honor*, edición crítica y estudio por C. Faliu-Lacourt (M.G. Profeti) p. 65; P.A. de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, edición de L. Bonet (F. Liberatori) p. 69; G. Allegra, *Il regno interiore. Premesse e sembianze del modernismo in Spagna* (F. Meregalli) p. 72; P. Collard, *Ramón Sender en los años 1930-1936 (Sus ideas sobre la relación entre literatura y sociedad)* (D. Pini Moro) p. 75; F. Ayala, *Recuerdos y olvidos: 2. El Exilio* (F. Meregalli) p. 80; J.E. Cirlot, *Obra poética* (A. Crespo) p. 81; S. Truxa, *Die Frau im spanischen Roman nach dem Bürgerkrieg* (C. Romero) p. 86; J. Goytisolo, *Paisajes después de la batalla* (J.M. Martín) p. 88.

F. Albizúrez Palma-C. Barrios, *Historia de la literatura guatemalteca* (D. Liano) p. 91; Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesie*, Introduzione, scelta, traduzione e commento di R. Paoli (G. Bellini) p. 94; A. Villanueva, *Lunfardópolis* (G. Meo-Zilio) p. 95 E. Rivero, *Una luz de almacén (El lunfardo y yo)* (G. Meo-Zilio) p. 99; AA.VV., *Especial Neruda, "Ventanal"* 6 (G. Bellini) p. 103; J.L. Borges, *Nueve ensayos dantescos*, Introducción de M.R. Barnatán, Presentación por J. Arce (O. Chiarenó) p. 104; M. Luzi, *Poemas*, Selección y traducción de G. Fernández (D. Liano) p. 106.

L.F. Barreto, *Descobrimentos e Renascimento. Formas de ser e pensar nos séculos XV e XVI* (M. Simões) p. 108, AA.VV., *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, organização e prefácio de H. Godinho (G. Maddalon) p. 110; A. O'Neill, *Poesias Completas (1951-1981)*, prefácio de C. Rocha (A. Crespo) p. 113; A.N. Trentin, *Barcas e arcas* (B. Cinti).

F. Mercadé, *Cataluña: intelectuales políticos y cuestión nacional* (P. Rigobon) p. 119; J. Iborra, *Fuster portátil* (G. Grilli) p. 122; L. Racionero, *Cercamon* (R. Arqués) p. 123.

Franco Meregalli: *Ricordo di Angela Mariutti*, p. 126.

“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 88-205-0472-3]

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 settembre 1983

dalle Grafiche G.V. — Milano

Fascicolo n. 17/1982 L. 8.000

BREVE HISTORIA DE LAS HISTORIAS DE LA LITERATURA CATALANA

0.0. Debemos a Jordi Rubió Balaguer (1949) y a Josep Massot i Muntaner (1979,1980) las únicas contribuciones dignas de ser tenidas en cuenta a la hora de trazar un esquema de las sucesivas formulaciones de la Historia de la Literatura Catalana ¹. En las páginas del primero (una muy inteligente introducción a “la suya”) ² es posible reconocer también el germen de otra paralela, y más ambiciosa, historia de la catalanística, que el segundo ha enriquecido y sistematizado posteriormente ³, pero que queda muy por encima de mis posibilidades — no sólo en este momento. Aquí y ahora, he debido renunciar, en términos — digamos — programáticos, a la ilustración sistemática del desarrollo de actividades tan estrechamente ligadas a la que me interesa como son la bibliográfica, la filológica, la crítica e incluso la historiográfica, cuando se expresa en artículos o volúmenes misceláneos o bien atiende a un solo “género”. Ello — y sólo ello — explica la aparente paradoja de que no hallen lugar en mi panorama nombres y títulos entre los más prestigiosos e influyentes, mientras que resultan incluidas historias literarias, generales o limitadas a una época, en más de un sentido descuidables. Pero mi propósito es, precisamente, hablar

¹ De poco sirve, a tal fin, lo escrito por Manuel de Montoliu en el prólogo a la *Història sumària de la Literatura Catalana*, de Manuel Garcia Silvestre (Barcelona [= B.] 1932, pp. V-VIII) y por Joan Ruiz i Calonja y Josep Vallverdú en sus respectivas *Hist. de la Lit. Cat.*, (B. 1954, pp. XXI-XXII; B. 1981, pp. 199-201).

² En la *Historia General de las Literaturas Hispánicas* [= *HGLH*], dirigida por Guillermo Díaz-Plaja, B. 1949 (I, 645-651).

³ En artículos publicados, en su mayoría, en la revista *Serra d'Or*, ahora recogidos e integrados en el vol. *Trenta anys d'estudis sobre la Llengua i la Literatura Catalana*, Abadia de Monserrat, 1980, y, de manera más sintética pero más orgánica, en la voz “Història Literària” del *Diccionari de Literatura Catalana* [= *DLC*], publicado bajo la dirección de Joaquim Molas y del propio Massot i Muntaner (B. 1979).

de estos *libros*. Sin olvidar uno solo, ya que todos tienen el valor, por lo menos, de síntomas de la cultura — o, *tout court*, de la sociedad — que los produce y, además, por su misma índole, tienden a organizarse en serie, en tradición, a su vez genérica, de algún modo autónoma. Era conveniente dedicar un espacio relativamente mayor a los primeros testimonios de esa tradición. A medida que van pasando los años, el número de las cosas “consabidas” aumenta, lo que permite — y aun aconseja — una más escueta ilustración de los sucesivos eslabones de la cadena. En cualquier caso, las notas procuran rebajar el índice de alusividad e incluso de abstracción quizá inevitable en un trabajo como éste, más interesado por la evidenciación de la problemática de fondo que por la abundante causística de “aciertos” y de “errores” de detalle.

1.0. La constitución de una historia de la literatura nacional es empresa que algunos países europeos han llevado a cabo de manera satisfactoria, siquiera en términos relativos, ya en el siglo XVIII; sin embargo, la generalización de este tipo de estudios más bien puede considerarse propia del XIX, en cuyas primeras décadas se difunde la idea de que precisamente la literatura constituye la más auténtica expresión, el vehículo privilegiado del “espíritu” de todo un pueblo. En torno a 1850 es ya rara la nación que, de una manera o de otra, no dispone de una o más compilaciones intencionalmente exhaustivas, síntesis “críticas” y “filosóficas”, contribuciones sistemáticas al estudio de una época o de algunos autores de particular relieve. Los grandes problemas de este ramo de la historiografía son objeto de planteamientos cada vez más complejos y ambiciosos, incansablemente sometidos a prueba, perfeccionados y vueltos a proponer en nuevos términos.

¿Cuál es, en esta misma época, la situación por lo que se refiere a la Literatura Catalana? Toda una serie de circunstancias, entre las que destaca su peculiaridad (compartida si acaso con otras pocas, raramente de una tradición tan ilustre) de ser la expresión de una “nación sin estado” en los tiempos modernos, explica que todavía en la fecha arriba citada no sea posible hablar de una historia digna de tal nombre. Hay todavía demasiados puntos oscuros y, sobre todo, tienen todavía eficacia casi general algunas afirmaciones — o negaciones — perentorias, que es preciso remover antes de que se pueda hablar de fundar algo con bases seguras. Complementariamente, los catalanes sienten ahora como quizá nunca antes la necesidad de apoyarse en esa literatura

que, en realidad, no conocen, conscientes como son de que de ella, tanto o más que de la lengua (que siguen usando, pero con funciones en la mayoría de los casos dialectales) depende su continuidad misma como pueblo portador de una visión colectiva del mundo lo suficientemente diferenciada de la de los vecinos. Fuerte tensión afirmativa, pues, que choca una y otra vez con una realidad difícilmente sondeable y, menos, dominable. Los trabajos de reconocimiento, las bibliografías, típico fruto en otras partes de la erudición de los siglos XVII y XVIII, no llegan a cubrir todo el ámbito de los Países Catalanes hasta ya bien entrado el XIX, incluso después de la fecha que nos está sirviendo de referencia ⁴; falta la posibilidad de acceso directo a los textos de la época antigua, en su mayoría manuscritos ⁵ y, aun en el caso de los impresos, de difícil consulta, dada la carencia de reediciones ⁶; falta un esfuerzo de investigación rigurosa que se encargue de lanzar el puente con el pasado y, al mismo tiempo, una crítica ágil y eficaz, que filtre los resultados obtenidos en los últimos decenios.

Me he referido hace un momento a la necesidad ahora sentida por los catalanes de apoyarse en una literatura que en realidad no conocen. Convendrá recordar ahora un hecho no privativo de Cataluña, de Valencia o de las Islas, porque interesa a toda España, en cuanto Estado centralizado (y con vocación, en esta época, de serlo cada vez más, siguiendo el ejemplo francés): la entrada en vigor, en 1845, del plan de estudios conocido con el nombre del ministro Pidal, que, entre otras innovaciones, contempla la inclusión de la "Literatura Española" en la recién creada Segunda Enseñanza y en la también nueva Facultad de Letras. Aunque hasta 1850, con el plan Seijas Lozano, no sea posible

⁴ Aparte la *Bibliotheca Hispana*, de Nicolás Antonio (*Nova-Roma*, 1672 - y *Vetus - ibid.*, 1692-; con reimpresión, notablemente ampliada, de las dos partes en Madrid, 1783-88) se trata de la *Biblioteca Valentina*, de Josep Rodríguez, completada por Ignasi Savalls (Valencia 1747); los *Escritores del Reino de Valencia*, de Vicent Ximeno (V. 1747-49), complementados por Just Pastor Fuster (V. 1827-30); las *Memorias para ayudar a formar un Diccionario crítico de los Escritores Catalanes*, de Fèlix Torres Amat (B. 1836), con el *Suplemento* al mismo, de Joan Corminas (Burgos 1849); el *Catálogo de Obras en Lengua Catalana impresas desde 1471 hasta 1860*, de Marià Aguiló i Fuster, en realidad no impreso hasta 1923 (Madrid) y la *Biblioteca de Autores Baleares*, de Joaquim Maria Bover (Palma 1868).

⁵ M. Aguiló i Fuster declara en 1860 que la literatura catalana es "esencialmente inédita" (*Catálogo*, p. XV) y que, por cada libro, "en El Escorial, en la Biblioteca Nacional tienen diez códices" (p. XVII).

⁶ El *Catálogo* de Aguiló i Fuster es buena prueba de ello.

hablar de auténtica obligatoriedad de la materia ⁷, es evidente que nos encontramos ante algo muy importante, por lo menos desde nuestro punto de vista. A partir de 1845 (o quizá mejor 1850: carezco de datos seguros al respecto) los estudiantes de lengua madre catalana del Estado Español se encuentran en las mismas condiciones que los catalanoparlantes del Estado Francés desde hace ya algunos años: sin enseñarles la historia de la literatura expresada durante siglos en su propio idioma (que aún no ha sido compuesta, que no se prevé cuándo podrá serlo y que, sobre todo, no se tiene la menor intención de promover “por decreto”), han de estudiar la escrita en otro idioma (impuesto y siempre extraño para muchos), que desde este momento contribuirá de manera notable a aumentar el índice de enajenación de los mismos, debido a la “complicidad”, sólo a primera vista cultural, que no dejará de crearse mediante la entrada en circulación de unos conocimientos infinitamente más “incluyentes” y “excluyentes”, en la vida cotidiana de una sociedad tan peculiar, que los relativos, por ejemplo, a las matemáticas o la medicina. En el plan Pidal o/y en el Seijas Lozano parece, pues, legítimo reconocer una de las muchas concausas de que, precisamente en 1850, alguien se lance a publicar, sin duda alguna antes de tiempo, desde un punto de vista científico, la primera de las obras que aquí nos interesan.

1.1. No se puede negar que el *Bosquejo de Historia de la Lengua y Literatura Catalana, desde su origen hasta nuestros días*, de Magí Pers i Ramona ⁸, más que un libro de la índole aludida en el título, es un libro de “fe, esperanza y caridad” a uso de los catalanes sensibles a las nuevas instancias autonomistas. Es ya grave que en un trabajo de intención prevalentemente lingüística, como al fin y al cabo es el *Bosquejo*, no se tengan en cuenta los de un Friedrich Diez ⁹, pero mucho más lo es su ignorancia de los estudios más innovadores en el cam-

⁷ Cfr. José Simón Díaz, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, vol. I (Madrid 1950), pp. 3-4.

⁸ B., Imprenta de J. Tauló, 1850, 112 pp.

⁹ Cfr. Rubió Balaguer, I, p. 647. Pero la *Grammatik der romanischen Sprachen* (Bonn 1836-44), en parte también debido a la barrera lingüística, no debió de estar al alcance de un hombre como Pers i Ramona, autodidacta que ha dejado libros sobre muchas — y demasiado heterogéneas — materias: del “arte de la sastrería” a la gramática catalana, a la frenología y al magnetismo (Cfr. *Corminas* y *DLC, ad vocem*).

po, precisamente, de la historia literaria ni su correlativa dependencia de otros de autoridad ya menos que dudosa en ciertas cuestiones. Sea como fuere, lo cierto es que tales ausencias y presencias “explican” las aserciones de Pers i Ramona acerca del origen de la literatura catalana y de sus relaciones con la provenzal, que él supera considerando, sin más, catalanes a los autores de la lengua de *oc*, al menos hasta principios del siglo XII¹⁰. Admitida, a partir de entonces, una cierta “diferenciación”, limita ya su atención a la literatura propiamente sudpirinai-ca, que periodiza por siglos, sin otra aparente preocupación que la de la ya aludida *continuidad*, auténtico hilo conductor de todo el *Bosquejo*. La cual lo induce a una nivelación inaceptable de géneros y personalidades, que no deja de manifestarse en la ilustración — puramente casual — de cada época con algún que otro ejemplo en verso. A pesar de lo cual, la “solución” constatable en los siglos de la llamada *Decadència* no puede dejar de preocuparlo. Con la consecuencia de que en alguna ocasión la acepta de manera inequívoca¹¹, mientras que en otras parece reducir notablemente su duración y — lo que más importa — sus dimensiones¹². La incoherencia es lampante pero se explica, en parte, con la confusión, característica de Pers i Ramona, entre cosas tan distintas como son una literatura abundantemente documentada y las puras posibilidades expresivas de la lengua y, en parte, con el ejercicio de cierto “optimismo de la voluntad”, que no pocas veces le obtenebra el gusto, induciéndolo a formular juicios temerarios, en su misma generosidad¹³. Este optimismo justifica también una afirmación que hoy puede parecer perfectamente obvia, pero que en la é-

¹⁰ Cfr. pp. 32-36. Tal afirmación tiene precedentes objetivos ya lejanos: A. Bastero, preliminares de la *Crusca Provenzale* (Roma 1724); J.F. Masdeu, vol. preliminar de la *Storia critica di Spagna e della Cultura Spagnola* (Foligno 1781, pp. 206-207); J. Andrés, *Dell'Origine, de' Progressi e dello Stato attuale d'ogni Letteratura*, vol. II (Parma 1782; por la ed. de Venezia, 1783, pp. 301-304). Lo más probable, sin embargo, es que Pers i Ramona derive sencillamente de Torres Amat, en cuyo *Diccionario* (pp. XXVII-XXXVIII) ocurre la especie. Por su parte, Rubió recuerda a Raynouard.

¹¹ Cfr. p. 83.

¹² Cfr. pp. 88-89.

¹³ Los tacaños elogios tributados, p. ej., a Ausias March y a Jaume Roig (p. 64), autores, en apariencia, no más importantes que los muy mediocres con quienes aparecen recordados, hacen parecer aún mas exagerados los dispensados al Rector de Vallfogona (pp. 71 y 78), a ciertos modestos rimadores del siglo XVIII, a los de principios del XIX e incluso a los primeros representantes “oficiales” de la *Renaixença*.

poca en que fue hecha no lo era, ni mucho menos: para Pers i Ramona, las suertes de la resurgida cultura en lengua catalana del siglo XIX han estado — y estarán — indisolublemente ligadas a las de las libertades políticas. Sin ellas, no habría sido posible salir — o intentar salir — de los angostos límites del dialectalismo ¹⁴.

1.2. El *Essai sur l'Histoire de la Littérature Catalane*, de François R. Cambouliu (1857) ¹⁵ cumple puntualmente lo que promete: es una verdadera historia (bien concebida y realizada, dentro de su extrema brevedad, a partir de la interrogación sistemática del *Diccionario* de Torres Amat y de la consulta de manuscritos custodiados en bibliotecas francesas) de una literatura realmente comenzada durante el reinado de Jaime I y prácticamente concluida con el de Fernando el Católico. Lo anterior pertenece, en última instancia, a la provenzal y lo posterior apenas tiene para él valor artístico ¹⁶. A primera vista, cabría pensar que tales límites cronológicos son un modo de respuesta — exagerada, por lo reductiva — a las también exageradas ampliaciones operadas por Pers i Ramona, tanto hacia los orígenes como hacia el presente. No hay tal. Cambouliu (que no conoció el libro de Pers hasta muy poco antes de publicar el suyo) ¹⁷ está haciendo en realidad obra reivindicativa, frente a historiadores como Sismondi y el propio Ticknor, que agotan las expresiones literarias en catalán dentro del ámbito de lo provenzal, mientras que Pers supera la cuestión de la manera — inaceptable — que sabemos. La escasa atención prestada a las manifestaciones posteriores al siglo XV derivan de un concepto riguroso de

¹⁴ Cfr. pp. 97-98 y 100. Pers i Ramona vuelve a publicar su obra en 1857, ahora con el título de *Historia de ...* (B., Imprenta de J. Tauló, 351 pp.). En realidad, el texto no ha sido alterado hasta la parte relativa al siglo XIX, que resulta ampliado con las "últimas novedades" en el campo de la poesía. Justifica el aumento de las páginas la inclusión de traducciones castellanas de cada una de las piezas catalanas, un curioso ejemplo de prosa "científica" en catalán moderno (debido al propio Pers) y cuatro apéndices, alguno de veras peregrino.

¹⁵ Paris, Durand Libraire, 70 pp. (de las que tan sólo 56 corresponden al *Essai* propiamente dicho: el resto está ocupado por un apéndice sobre los trovadores catalanes — de la 57 a la 67 — y por la reseña de Milà a la *Historia* de Pers i Ramona).

¹⁶ En ese arco de tiempo, Cambouliu distingue tres períodos: el primero ocupa el siglo XIII y la primera mitad del XIV; el segundo, de mediados del XIV a mediados del XV; el tercero, empieza a mediados del XV y, como se ha dicho, acaba, prácticamente, a finales del mismo o principios del XVI (cfr. pp. 6-8).

¹⁷ Cfr. p. 67, nota.

lo “literario”, que volveremos a encontrar una y más veces a lo largo de nuestro recorrido. En fin, el silencio, absoluto, acerca de las últimas tentativas de resurgimiento literario en los Países Catalanes no sorprende al lector del *Essai*, que se concluye con la constatación de la brusca, lamentable cesación de una tradición por tantos motivos gloriosa. De semejante creencia mal podría en verdad disuadirlo la ilustración del “siglo XIX” hecha por Pers. La cual, considerada sin pasión, resulta más bien desoladora que exaltante, a pesar — y quizá precisamente a causa — del optimismo bien poco sustanciado que la informa ¹⁸.

1.3. Entre 1857 y 1876, fecha de la publicación del discurso *De la Literatura Catalana*, de Víctor Balaguer ¹⁹, habían ido apareciendo los trabajos fundamentales de Milà i Fontanals ²⁰, la monografía de Helfferich ²¹, los amplios y documentados capítulos de Amador de los Ríos ²²; siquiera a nivel de estudiosos, se conocía el alcance de las investigaciones bibliográficas de Aguiló i Fuster y, paralelamente, la literatura “viva” se iba consolidando, abriéndose a nuevas perspectivas. Balaguer, sin embargo, no da indicio en su discurso de haberse apoyado en otros autores que Pers i Ramona, Cambouliu y el Milà menos significativo, a los que cita aquí y allá y cuyas ideas procura conciliar, hasta donde es posible. Del primero toma los “mil años” de actividad literaria, apenas interrumpidos de 1715 a finales del propio siglo XVIII, la influencia de la lengua y la literatura catalana en la provenzal y, sobre todo, la idea de la interrelación del progreso de la *Renaixença* con el de las libertades políticas en los

¹⁸ Hay una 2ª ed. del *Essai* (Paris, Durand, 1858, 187 pp.). La parte “histórica” es idéntica a la primera. La novedad consiste en la publicación de la *Comèdia de la Glòria d'Amor*, de Fra [Bernat Huc] de Rocabertí, y de un fragmento de la traducción de la *Divina Commedia* llevada a cabo por Andreu Febrer.

¹⁹ “Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Excmo. Sr. don V — B — el día 10 de Octubre de 1875”. B., Imprenta de Narciso Ramírez y Cía. Con traducción catalana del texto de Balaguer, por Antoni Aulèstia Pijoan, 190 pp. (El volumen se completa con la contestación de J. Amador de los Ríos).

²⁰ Las *Observaciones sobre la Poesía Popular* son de 1853; *De los Trovadores en España*, de 1861; la *Ressenya històrica i crítica dels antics poetes Catalans*, de 1865.

²¹ *Lull und die Anfänge der catalanischen Literatur*, Berlin, 1858.

²² En la *Historia crítica de la Literatura Española*, Madrid, 1863 (vol. IV, cap. XV) y 1865 (VI, c. XIII y XIV, con un apéndice sobre Ausias March; VII, c. XV).

tiempos modernos²³; del segundo, la periodización, tripartita, de la “antigua”²⁴. Por lo que se refiere a la moderna, se limita a hablar de los líricos, dejando para una larga nota la simple lista de los autores que a lo largo del Ochocientos han escrito en su lengua materna. Sin especificar, aunque está claro que la “conquista de la prosa” es la cuestión del momento, tal vez superada únicamente por la proclamada necesidad de “modernidad”, de andar al paso con los tiempos, si no se quiere reducir culpablemente el alcance del Resurgimiento, todavía sospechoso para muchos, no sin razón, de pasadismo en todos los campos²⁵.

1.4. Poco después del discurso de Balaguer, la *Historia del Renacimiento literario en Cataluña, Baleares y Valencia*, de Francisco M. Tubino (1880)²⁶ parece venir a darle la perspectiva, la sustancia filosófica de que aquel rápido panorama carece en su parte “moderna”. Parece, porque la verdad es que el lector corre el riesgo de perderse entre los pliegues de la larguísima — y no poco prolija — exposición histórica que ocupa la primera parte, o en la selva de nombres y obras presentes en la segunda. Todo sumado, lo que resiste de la mastodóntica contribución es la “brava mina” de noticias todavía hoy aprovechables y la reaparición del hilo interpretativo que ya hemos identificado en Pers i Ramona y en Balaguer, aunque con una notable corrección: el Renacimiento fue hecho posible por las libertades políticas del primer tercio del siglo; sólo que Cataluña, puesta a elegir entre tradición y progreso, privilegió la primera. Las actividades liberal-democráticas de un Víctor Balaguer son, si bien se mira, una de las pocas excepciones dignas de nota. Tan sólo a partir de 1859 — o, mejor, de la Revolución de 1868 — se puede hablar de un auténtica alternativa progresista al conservadurismo. Que, de todos modos, sigue siendo el protagonista en el momento mismo en que se concluye la *Historia*, como, en términos específicamente literarios, lo sigue siendo, a pesar de todo, la poesía. Hay ya una prosa *lato sensu* científica e incluso una prosa periodística, pero falta una novela moderna, el gran género de la época. Sin narradores, el Renacimiento corre el riesgo de perder su empuje,

²³ Cfr. pp. 126-136 (pero también 36-40) y 136-138, respectivamente.

²⁴ Cfr. pp. 32-34.

²⁵ Cfr. p. 154.

²⁶ Madrid, Tello, 796 pp.

de agotarse o de dirigir su potencialidad energética en otras direcciones. Y ésta es la posibilidad más temida por el autor.

1.5. La *Einführung in der Geschichte der altcatalanischen Literatur, von deren Anfängen bis zum 18. Jahrhundert*, de Otto Denk (1893)²⁷, es para Rubió Balaguer “un libro tan bien intencionado como voluminoso, pero en el cual el entusiasmo y la simpatía por el tema no compensan las deficiencias de comprensión y de crítica”²⁸. No seré yo quien se tome el — no leve — trabajo de reivindicarlo. De todos modos, tal juicio me parece excesivo. ¿Cómo negarle el mérito de haber procurado dar en su honrada contribución un puntual “estado de los estudios” sobre la materia, que cabe considerar como el más completo y sistemático hasta entonces disponible, en términos absolutos? No es poco, a mi parecer, haber puesto en circulación, a nivel de manual, los nombres de ciertos autores hasta entonces poco menos que ignorados, o bien de obras tan sólo muy recientemente pasadas a formar parte del canon de la mejor literatura catalana²⁹. Dicho lo cual no he de callar el límite mayor de la obra: la distribución de la materia. Que se presenta rígidamente dividida en prosa y poesía, a su vez seccionadas en períodos (y la prosa, en sucesivas especializaciones). Semejante estructuración tiene como inevitable consecuencia la “explosión” de la individualidad de los grandes autores, que saltan en añicos y han de ser recompuestos por el lector, si es que lo consigue, dado que Denk no ofrece en estos casos una clave de lectura inequívocamente unificante³⁰.

1.6. El vol. III de la *Historia de la Literatura Española del siglo XIX*, del P. Blanco García (1894)³¹, está en buena parte dedicado a

²⁷ München, Druck und Verlag (...) M. Poessl, XXVIII + 510 pp. Otto Denk es, en realidad, el pseudónimo de Otto von Schaching.

²⁸ HGLH, I, 648.

²⁹ Es el caso, p. ej., de *Curial e Güelfa*. Denk, que depende de Milà y Rubió i Lluch, se limita a dar una breve noticia y a copiar un fragmento de la novela. ¿Demasiado poco? Sin duda, pero, como es sabido, ésta no fue publicada hasta 1901.

³⁰ Característica, no poco curiosa, de Denk (imagino que inducida por Torres Amat) es la de dar todos los nombres propios catalanes en su forma castellana. Lo que, si se puede comprender en el *Diccionario crítico*, resulta del todo incoherente en este caso y ya en estos años.

³¹ Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos, 403 pp.

la literatura catalana de la *Renaixença* ³². Se trata de un panorama sólido, rico en informaciones de todo tipo, perfectamente puesto al día y notable por lo certero de los juicios ³³, al menos cuando el autor no se deja influir demasiado por su condición sacerdotal, que tiende a ofuscar la de crítico, o por sus suspicacias castellanistas, que lo inducen a observar con una desconfianza ya muy próxima a la alarma las consecuencias, en el plano político, del mismo fenómeno literario que estudia ³⁴. De cualquier modo, el lector sabe en todo momento a qué atenerse, porque la línea de la historia está a la vista ³⁵.

1.7. Las apretadas páginas que Alfred Morel-Fatio dedica a la literatura catalana en el *Grundriss der romanischen Philologie* dirigido por G. Gröber (1897) ³⁶, constituyen, para Rubió Balaguer, un inventario global de la misma, “desde sus orígenes hasta finales del siglo XIX. Seco, despectivo a veces, más bibliográfico que históricamente orgánico, conserva aun hoy su valor de índice” ³⁷. Cabe preguntarse por qué es insignificante en Denk lo que en Morel-Fatio parece fundamentalmente positivo. Me figuro que tan sólo porque la concisión es siempre preferible a la prolijidad. Por lo demás, la distribución que Morel-Fatio hace de la materia es la misma, bimembre, de Denk: poesía y prosa. Con la diferencia de que el eruditísimo rosellonés, que enriquece el “catálogo” de la literatura catalana con los fondos manuscritos de varias bibliotecas, no se para a distinguir períodos, corrientes, escuelas en el interior de esos bloques. Da dos largas series de datos, con algún perentorio juicio ³⁸, y basta. Su interés, como punto de partida para futuras investigaciones, es notable; como reflexión personal de una historia, por el contrario, bien escaso.

³² Por la ed. que manejo (la 3ª: Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos, 1912), pp. 1-191).

³³ Cfr. p. ej., el dedicado a las *Poesies Fantàstiques* de Tomàs Aguiló (pp. 37-39) o a la *Atlàntida* y, en general, a todo Verdaguer (103-119).

³⁴ Cfr., p. ej., el juicio sobre V. Balaguer (esp. pp. 63-65).

³⁵ Blanco García se esfuerza por poner una y otra vez en evidencia el miedo que en algunos protagonistas de la *Renaixença* provocaba la previsión de “desbordamientos” incontrolables. En este sentido cfr., p. ej., pp. 20-22 y 65-66.

³⁶ Strassburg, Karl J. Trüber, II. Band, 2. Abteilung, pp. 70-128.

³⁷ *HGLH*, I, p. 648.

³⁸ Cfr. p. ej., los relativos a Ausias March (p. 79) o al *Tirant* (p. 124).

1.8. El *Breu Compendi de la Història de la Literatura Catalana*, de Robert Font i Sagué (1900)³⁹ constituye un buen indicio de la pervivencia de ciertas actitudes, más sentimentales que científicas, ya a las puertas del nuevo siglo. Exteriormente se caracteriza por haber sido el primero escrito en catalán, adoptando la fórmula de preguntas y respuestas (como los catecismos postridentinos de la doctrina cristiana o los “cívicos”, tan abundantes a partir de la Revolución Francesa) y, quizá sobre todo, por su condición de instrumento al servicio de la idea nacionalista⁴⁰. Para la parte antigua, depende nada menos que de Pers i Ramona⁴¹ y de Balaguer⁴². Los juicios (que, como suele suceder en este tipo de obritas, son literalmente “intercambiables” entre no pocos autores de una época) alcanzan a los de la más rigurosa actualidad⁴³.

1.9. El *Sumario de la literatura Española*, de Antoni Rubió i Lluch (1901)⁴⁴ es, en realidad, el “programa” de la cátedra regentada en la Universidad de Barcelona por su ilustre autor, sin una sola página discursiva. Arranca del “Ciclo Hispano-latino” y, pasando por el “Hispano-oriental”, llega al “Nacional”, dividido en Literatura Castellana, Literatura Gallego-portuguesa y Literatura Catalana. En la parte relativa a la catalana⁴⁵, el autor amplía el alcance del concepto de “literatura”, que vuelve a ser sinónimo, sin más — como en el siglo XVIII — de cualquier tipo de cultura escrita. Precisamente en este nuevo ensanchamiento del cauce y en la escrupulosa organización del conjunto, donde nada queda descuidado, consiste la importancia de este programa. Cuyo puntual desarrollo se acabará convirtiendo en la razón de vi-

³⁹ B., Estampa “La Catalana”, de J. Puigventós, 61 pp.

⁴⁰ Cfr. pp. 49 y 58-59. Font i Sagué declara haber escrito el *Compendi* en torno a 1895-1896, a los 20-21 años de edad, antes de iniciar la carrera sacerdotal (p. 6).

⁴¹ En lo relativo al origen de la lengua catalana y los textos elegidos para ilustrar la época ahora llamada “provenzal” (pp. 15-18) y hasta del XVII (p. 23).

⁴² En lo referente, p. ej., a la nominación de los períodos (p. 13), que calca la del *discurso* de 1876.

⁴³ Estos últimos se deben a “otra mano” (cfr. pp. 6-7) y atañen a Rusiñol, A. der Riquer, Massó, Maragall, Gual e Iglésias. (pp. 58-59). No faltan descuidos increíbles. En la p. 27, p. ej., hablando del *teatro*, se afirma que Andreu Febrer “traduí tres comèdies de Dant”.

⁴⁴ B., Casa Provincial de Caridad, 107 pp.

⁴⁵ Pp. 65-107.

da del autor durante casi treinta años. Y no sólo de él, sino de toda una escuela que bien pronto podrá disponer de un marco nuevo y de notable eficacia. En 1903 comienza efectivamente a funcionar la “Càtedra lliure de Literatura Catalana”, patrocinada por los Estudis Universitaris Catalans y profesada por Rubió i Lluch, y en 1907 se crea el Institut d’Estudis Catalans, puesto bajo la dirección del propio estudio.

2.0. Parece, pues, justificado identificar en el citado *Sumario* la línea de sutura entre el primer período de la historiografía literaria catalana y el segundo, que, en perfecta sincronía con la historia general del Principado y, hasta cierto punto, con la de los restantes territorios de los Países Catalanes, podrá beneficiarse de los adelantos (en algún caso clamorosos, como la constitución de la Mancomunitat Catalana, en 1914), obtenidos por la comunidad en el proceso de su renacionalización plena. La literatura viva se halla en uno de los mejores momentos de su historia; la investigación se consolida sobre bases rigurosas; el único peligro — si de peligro cabe hablar — consiste precisamente en la ambición misma del proyecto. La ampliación del saber comporta, en los mejores, una agudización, incluso obsesionante, de la consciencia de lo que se ignora — y se adivina fundamental. Rubió i Lluch, que tanto sabía de la materia en que se especializó cada vez más, no se decidió nunca a escribir una síntesis, un manual, que con toda evidencia le parecía aún prematuro. (Su caso es, en este sentido, idéntico al de Menéndez Pelayo, al que por otra parte tanto se parece). Pero la necesidad objetiva de esos manuales, de esas síntesis de urgencia se hacía sentir: las llevarán a cabo sus discípulos, de manera más o menos coherente con el proyecto en que participaban, más o menos intensa y problemática, más o menos — por el contrario — reductiva y nocio-nista.

2.1. La primera de todas es *Literatura catalana. Perspectiva general*, de Lluís Nicolau d’Olwer (1917)⁴⁶. Como en casi todos los escritos del autor, predomina en éste una voluntad de arquitectura, de linealidad clara, evidente. En cierto sentido, el librito se resiente de un

⁴⁶ B., Ediciones de “La Revista”, 120 pp.

exceso de intelectualismo pero constituye, sin duda, una contribución más impregnada de preocupación por la teoría historiográfica específicamente literaria que todas las precedentes “historias”. No se busca en esta *Perspectiva* una prestigiosa exhibición de conocimientos concretos, por otra parte bien poseídos, sino más bien un intento de aislar las corrientes fundamentales, desde los orígenes a 1833. Nicolau sigue considerando a la literatura como la expresión más intensa — y necesaria — de un pueblo en cada momento de su evolución: busca, pues, lo “representativo”, los textos que mejor caracterizan a ese pueblo y, así, tiende a dejar en segundo plano, no siempre justificado por la falta de espacio, a los de alta calidad pero de bajo índice innovador ⁴⁷.

2.2. De muy distinta estructura, pero derivada de la misma matriz (el programa de Rubió i Lluch) es la extensa *Història de la Literatura Catalana* del presbítero Josep Comerma Vilanova (1923) ⁴⁸. Así lo demuestra la periodización, la división en géneros y subgéneros (con el complementario respeto por la unidad de las grandes personalidades) y, sobre todo, la ambición de dar una suma, más que de la literatura, de la cultura catalana, en su conjunto, desde los orígenes hasta el más riguroso presente. Comerma, sin embargo, se queda muy por debajo de lo que con toda evidencia se propuso: más que un libro terminado, redondo, nos ofrece un proyecto de libro. El tejido conectivo, las alusiones a la historia civil, al proceso de aglutinación, desintegración y fatigosa reconstitución falta casi en absoluto. La serie literaria, en sentido lato, vive, en apariencia, de manera autónoma. No se trata, sin embargo, de una precisa concepción historiográfica sino, mucho más sencillamente, de una extrapolación injustificada. La relativa validez de esta contribución consiste en lo más extrínseco de la misma: las indicaciones bibliográficas, colocadas al final de cada capítulo, y el puro registro de las últimas novedades en todos los campos considerados ⁴⁹.

⁴⁷ La *Perspectiva* es, en realidad, la cuarta parte de una larga *Introducción al estudio de la Lit. Cat.*, publicada en la revista “Estudio” (Barcelona 1914-15). Acerca de este trabajo, cfr. J. Molas, *Lluís Nicolau d’Olwer, historiador de la Literatura Catalana*, en “Serra d’Or”, enero de 1963, p. 38.

⁴⁸ B. Editorial Políglota, 479 pp.

⁴⁹ Cfr. p. ej., las pp. 365-374, dedicadas a la más reciente poesía del Principado, donde es explícita — y total — su dependencia de las antologías y los ensayos críticos de Alexandre Planas, Joaquim Folguera y Albert Schneeberger. No sería justo olvidar algunos juicios más elaborados, como el de Torras i Bages (pp. 450-

Como en el caso de Font i Sagué, el nacionalismo es quizá la nota que más vistosamente caracteriza la *Història* ⁵⁰.

2.3. Nicolau d'Olwer vuelve a publicar la *Perspectiva* de 1917, ahora con el título de *Resumen de Literatura Catalana* (1927) ⁵¹. Con los añadidos (a decir verdad, no muy extensos), el libro llega ahora a la actualidad pero, *sustancialmente*, sigue siendo el mismo.

2.4. Como un típico producto del grupo de estudiosos que, en la "Oficina Romànica", desarrollan una actividad paralela pero con *distintos* de diverso tipo a la del Institut, se nos presenta la *Història sumària de la Literatura Catalana*, del jesuita Manuel Garcia Silvestre (1932) ⁵², la primera publicada tras la Dictadura de Primo de Rivera ("congeladora", ya que no despiadada perseguidora, de las instituciones, culturales y políticas, del Principado) y la instauración de la II República, que las reconoce y amplía. En sus rasgos fundamentales, deriva también del *Sumario* de Rubió i Lluch y, por tanto, coincide en cierto modo con la *Història* de Comerma. La diferencia, programática (presente ya en el *sumària* del título) consiste en la nueva reducción del concepto de literatura, que vuelve a ser equivalente de "bellas letras", o poco más. Volvemos a la desmembración de los grandes autores en géneros y subgéneros dentro de períodos escandidos con un rígido ritmo secular. No se puede decir, por otra parte, que la experiencia de Comerma haya servido a Garcia Silvestre para superar ciertos problemas — de "discurso histórico", por ejemplo. Algo, en fin, no poco importante, distingue a esta "historia eclesiástica" de la precedente: a partir de la segunda mitad del siglo XIX el libro se hunde, de manera lamentable, y el XX (quizá por reacción al "actualismo" pasivo de Comerma) falta, en absoluto ⁵³.

454). Sólo que su misma excepcionalidad pone en mayor evidencia, si cabe, el excesivo número de "los otros".

⁵⁰ Cfr., en este sentido, la "Mirada de resum sobre l'Edat d'Or de les Lletres Catalanes" (pp. 261-267), y, en especial, la p. 53, donde se postula nada menos que un primado europeo de la lírica medieval catalana, "tot i no tenir nosaltres cap Petrarca ni cap Dant".

⁵¹ B. Editorial Barcino, 'Col.lecció Popular Barcino', n. 33, 131 pp.

⁵² Pròleg i bibliografia de Manuel de Montoliu. B., Editorial Balmes, XVII + 424 pp.

⁵³ Sobre lo absurdo de esta suspensión de tratamiento, siempre discutible pero más aún cuando se trata de una literatura como la catalana, cuya modernidad

2.5. *La Littérature Catalane Contemporaine (1833-1933)*, de J.J.A. Bertrand (1933)⁵⁴ colma dignamente el vacío. Por lo menos en lo relativo a la poesía, con capítulos sobre Verdaguer, los mallorquines, Maragall y los que marchan “sur les pas de Maragall”. En los dedicados a visiones más o menos completas de otros géneros, volvemos a caer en el mero catálogo, o poco más, de autores y obras⁵⁵.

3.0. Una guerra, y de las devastadoras consecuencias de la de 1936-39, separa lo que podemos considerar el segundo período de la historiografía literaria catalana del tercero. Arrasado prácticamente todo cuanto a nivel institucional, e incluso de cotidianidad, pudiera presentarse como una amenaza al nuevo omnipotente centralismo, la cultura catalana vive en los años cuarenta una de las décadas más negras de los últimos siglos. No sorprende que en esta época de general desaliento sean los historiadores, tanto o más que los políticos militantes, dentro y fuera del país, quienes se encarguen de revitalizar el espíritu de la nacionalidad. Y, entre los historiadores, destacan, como es natural, los de la literatura: los depositarios y actualizadores de la palabra creadora. En un principio, la actividad de estos estudiosos tiene un carácter casi literalmente “catacumbal”; más tarde, ya es posible abrirse una brecha por entre las incoherencias del nuevo régimen e intentar una especie de restauración semiclandestina de algunos ilustres organismos⁵⁶. Se reanudan las actividades de investigación y, por fin, es posible incluso volver a escribir historias de esa literatura que, como en tiempos de Felipe V, se ha pretendido declarar “conclusa” por medio de decretos. Poco a poco, a pesar — y quién sabe si también gracias a — la dificultad objetiva de las circunstancias, la labor de estos estudiosos, sean cuales fueren sus ideas, adquiere una importancia, y una resonancia, sin precedentes. Hasta el punto de que es precisamente a lo largo de los casi treinta y tantos años que abarcan todo el régimen franquista y la sucesiva instauración de la Monarquía democrática cuando la historia de la litera-

ya está empezando a equivaler a la parte antigua, cfr., p. ej., la reseña de E. Allison Peers en “Bulletin of Spanish Studies”, X (1933), p. 155.

⁵⁴ Paris, Belles Lettres, 191 pp.

⁵⁵ Cfr. en este sentido, *Théâtre, Roman* (pp. 127-146) y *Science et critique* (pp. 147-152).

⁵⁶ Cfr., p. ej., Massot i Muntaner, *DLC*, p. 316.

tura catalana alcanza su madurez, en todos los sentidos.

3.1. No es casual que el primer libro del género publicado en la postguerra sea el *Resumen de Literatura Catalana*, de Martí de Riquer (1947)⁵⁷, quien se propone, con toda claridad, llevar a cabo *no sólo pero también* una operación de remoción de “incrustaciones”, de restitución a esta serie de la cultura catalana de una especie de virginidad precisamente “literaria”. Lo que aquí importa, sin embargo, es la notable contribución historiográfica y su influencia (por adhesión o por repulsión) entre los especialistas. Es decir, entre destinatarios en principio no previstos (Riquer declara explícitamente dirigirse a principiantes) que, sin embargo, pronto se darán cuenta de que éste no es un *Resumen* más, sino el resultado de una visión coherentísima y de estudios muy concretos, finalizados al afinamiento de la misma. La parte más personal, y objetivamente también la más valiosa, es sin duda la dedicada a la literatura antigua. La información sobre lo hecho por otros es completa; el aprovechamiento de las propias investigaciones, repensadas para la ocasión, eficacísima. La parte relativa a la *Decadència* quizá sea menos convincente en su conjunto, pero está introducida por unas páginas muy importantes, sea cual fuere la actitud que el lector asuma a su respecto⁵⁸. Las reservas, en algún caso sustancia-

⁵⁷ B., Ed. Seix Barral (Colección Estudio, de Conocimientos Generales), 177 pp.

⁵⁸ Cfr. pp. 138-142. Algunas de las causas de la misma, como la desaparición de la corte y hasta la tendencia al desplazamiento hacia el sur del centro intelectual no son, en realidad, cosa nueva; la originalidad de esta reflexión consiste en poner a su lado el hecho de que Italia pasa “de ser empresa particular catalana a ser empresa general española con predominio castellano”, la admiración por el deslumbrante florecimiento de la literatura castellana en la Edad de Oro y, en fin, “el medievalismo y la cida poco brillante de las universidades catalanas frente al humanismo y la trascendencia mundial de las universidades castellanas, como las de Salamanca y Alcalá”, Rubió Balaguer reaccionó a estas tesis en *Eclipsi i Decadència en la història de les Lletres Catalanes* (“Bulletin of Spanish Studies”, XXIV, 1947, pp. 186-187; ahora recogido, con el título de *Un acte de fe com a epíleg*, en el vol. *La cultura Catalana del Renaixement i de la Decadència*, B. 1964, pp. 155-156) y en *Sobre les causes d'una decadència* (“Ariel”, III, B. 1948, pp. 2-5; ahora en la *ob. cit.*, pp. 131-137). Años más tarde, admitió algunos de los asertos más polémicos de Riquer, como es el relativo a las universidades (cfr. *L'ambient literari de la Catalunya del segle XVI*, en “Revista de Catalunya”, XXI, pp. 7-11, São Paulo 1956, ahora en la *ob. cit.*, pp. 107-111, en espec. la 110 y, más explícitamente, en las pp. 138-139 de la misma *ob. cit.*).

les, se refieren a la parte moderna, de la *Renaiença* a nuestros días. Riquer pasa por este siglo de actividad literaria con una rapidez a todas luces excesiva. Sin duda, la probidad del estudioso, que no había tratado antes este período, puede justificar en parte tan apresurado tratamiento. Sólo en parte, sin embargo. Hay en estas páginas reducciones y hasta silencios clamorosos, que tal vez pudieran explicarse en un crítico hipocondríaco, pero no en un historiador ⁵⁹.

3.2 A partir de 1949 empiezan a aparecer las contribuciones de Jordi Rubió Balaguer a la *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, de las que, por comodidad, hablaré en este lugar unitariamente ⁶⁰. Por desgracia no es un trabajo completo (se detiene al final del siglo XVIII) pero sí, de cualquier modo, el más ambicioso publicado hasta ese momento sobre la materia. Fiel continuador de los métodos de Rubió i Lluch, su padre, el autor no ofrece clamorosas novedades en el repensamiento y exposición de la literatura medieval, sino más bien matizaciones, integraciones de detalle, y sobre todo, una sistematización de solidez impresionante. Lo mismo, más o menos, se puede decir para el siglo XVI, también denso y rico en datos de primera mano, en el que destacan unas páginas iniciales del mayor interés acerca del concepto de “decadencia” ⁶¹, donde se perfilan conceptos ya tratados y se proponen otros que serán desarrollados años más tarde ⁶². De cualquier modo, todo lo anterior, con ser considerable, palidece, pierde importancia si se lo compara con el tratamiento reservado a los siglos XVII y XVIII, que muy bien pueden considerarse la obra maestra, el más alto resultado de la buena vejez del historiador. El cual reconoce haber cambiado de perspectiva y procurado acomodarse a la peculiarísima problemática de estas dos centurias tan poco conocidas, aban-

⁵⁹ La Edad Media está ilustrada en 136 pp.; la *Decadència*, en 14, a decir verdad suficientes para quien piensa como el autor. De 1800 a ¿1936?, todo resulta en cambio vertiginoso. Una atención quizá, en términos relativos, suficiente recibe la poesía hasta Maragall, pero la sucesiva, con toda la prosa y todo el teatro de este más que siglo quedan expuestos en dos páginas exactas. ¿Hay que pensar tal vez en intervenciones externas (censorias) para entender, p. ej., que en ellas no aparezca siquiera el nombre de Josep Carner?

⁶⁰ B., Ed. Barna, vol. I, 1949, pp. 645-746; III, 1953, pp. 729-930; IV, 1953; pp. 495-597; V, 1958, pp. 215-337.

⁶¹ Cfr. II, pp. 886-888.

⁶² Cfr. los estudios hoy recogidos en el vol. cit. *La Cultura Catalana del Renaixement i de la Decadència*.

donando el precedente criterio de "literariedad" más o menos amplia y adoptando — sobre todo para el siglo XVIII — el de "cultura", en una acepción vastísima ⁶³. Rubió tenía ante sí la posibilidad de insistir en trabajos de más inmediata satisfacción pero ha preferido, en cambio, reducirse a una interminable serie de investigaciones aparentemente poco gratificantes de las que, sin embargo, ha salido nada menos que la prueba de la continuidad de un sentimiento nacional catalán a lo largo de más de cien años de anulamiento oficial. Debemos estarle agradecidos.

3.3. La *Història de la Literatura Catalana*, de Joan Ruiz i Calonja (1954) ⁶⁴, no pretende ser, explícitamente, otra cosa que una presentación del "estado actual de los estudios". Cumple lo prometido, sin particulares dificultades, en lo relativo a la Edad Media, la época más frecuentada por los especialistas, pero a partir del siglo XVI empieza a revelar no pocas lagunas de información, que resultan más evidentes según se entra en el XVII y XVIII y son graves en la parte que más interesante podría haber resultado, dada la falta de tratamientos recientes, a nivel de manual, de la *Renaixença* y, sobre todo, de las manifestaciones posteriores, desde el *Modernisme* al *Noucentisme* ⁶⁵. A pesar de lo cual ha tenido el privilegio — debido a causas, desde luego, extrínsecas — de ser durante muchos años el único instrumento de consulta accesible a muchos estudiosos, sobre todo los jóvenes, no siempre en condiciones de remontarse a otras fuentes más seguras, que aquí encontraban incluso noticias útiles para empezar a orientarse entre las — escasas — publicaciones de la postguerra.

3.4. Poco hay que decir de la ilustración de la literatura en lengua catalana hecha por Joan Sebastià Pons en el II vol. de la *Histoire des Littératures*, publicada dentro de la *Encyclopédie de la Pléiade* (1955) ⁶⁶. El espacio a disposición es sin duda escaso pero una ma-

⁶³ Cfr. V, 215-219 y, sobre todo, 323-324.

⁶⁴ B., Ed. Teide, XXIV + 645 pp.

⁶⁵ En realidad, seguimos a un nivel y con unos métodos no poco parecidos a los de Comerma, si bien Ruiz i Calonja supere a éste en la habilidad por así decir "narrativa" y se aproveche, con abundancia, del — legítimo — recurso a las citas poéticas.

⁶⁶ "Volume publié sous la direction de Raymond Queneau". Paris, pp. 757-773.

yor intensidad de la escritura tal vez habría permitido otro resultado ⁶⁷.

3.5. Entre 1957 y 1962 van apareciendo los ocho volúmenes de *Les grans Personalitats de la Literatura Catalana*, de Manuel de Montoliu ⁶⁸. “Una història, molt *sui generis*” ⁶⁹, que, a primera vista, podría constituir el resultado, bien digno de ser tenido en consideración en el presente panorama, de una coherente ampliación del “monografismo” propuesto muchos años atrás por Benedetto Croce como la única alternativa filosóficamente válida a la historiografía literaria tradicional. Sólo que esta “atribución de intenciones” hondamente problemática resulta contradicha por la precedente adhesión de Montoliu a las historias más convencionales ⁷⁰ y, lo que es peor, por el efectivo contenido de estos volúmenes. Los cuales vienen a ser poco más que una simple recopilación de viejos trabajos, más bien que un orgánico y persuasivo repensamiento de la materia ⁷¹.

3.6. La *Literatura Catalana Antiga* publicada en cuatro pequeños volúmenes por Joaquim Molas y Josep Romeu i Figueras (1961-1964) ⁷² es, como los resúmenes de Nicolau y Riquer, de esas obritas que ofrecen más de lo que a primera vista cabría esperarse de ellas. Lo que en este caso interesa poner de relieve es la nitidez, el vigor en el nuevo tratamiento de cosas ya bien conocidas ⁷³.

⁶⁷ Cfr. en este sentido la — aún más breve — voz “Literatura Catalana” firmada, en el *DLC*, por Joaquim Molas. Hay una nueva ed. de esta *Histoire* (1969), ahora con la colaboración de Josep Maria Castellet para el período posterior a 1939, que no he podido consultar.

⁶⁸ B., Ed. Alpha: I, *La Llengua Catalana i els Trobadors*, 1957; II, *Ramon Llull i Arnau de Vilanova*, 1958; III, *Les quatre grand Cròniques*, 1959; IV, *Eixemenis, Turmeda i l'inici de l'Humanisme a Catalunya: Bernat Metge*, 1960; V, *Un escorç en la poesia i en la novel·lística dels Segles XIV i XV*, 1961; VI, *Ausias March*, 1959; VI, *Aribau i el seu temps*, 1962; VIII, *La Renaixencia i els Jocs Florals*. Verdaguier, 1962.

⁶⁹ Así los define Joan Lluís Marfany en el *DLC*, voz “Montoliu”.

⁷⁰ Cfr. la *Literatura Castellana*, B. 1929, varias veces reeditada.

⁷¹ Cfr. Massot i Muntaner, *Trenta anys ...*, p. 18.

⁷² B., Ed. Barcino, “Col·lecció Popular Barcino”, n. 193, *El Segle XIII* (Joaquim Molas), 1961, pp. 122; n. 194, *El segle XIV* (Josep Romeu), 1961, 130 pp.; n. 203, *El Segle XV, primera part* (J. Molas), 1963, 142 pp.; n. 207, *El Segle XV, segona part* (J. Romeu), 1964, 125 pp.

⁷³ Massot i Muntaner (*Trenta anys ...*, p. 16) pone en evidencia el cap. dedica-

3.7. Los tres volúmenes que Martín de Riquer dedica a la parte antigua de la *Història de la Literatura Catalana* (1961-1964) ⁷⁴ constituyen una auténtica cima en el presente esquema. Estamos ante la obra magna de un investigador, un crítico y un verdadero historiador. Dicho lo cual convendrá añadir que las novedades, a nivel interpretativo, de visión general de toda la Edad Media catalana, con el añadido de los siglos XVI y XVII, son — relativamente — menos numerosas que las registradas en el denso *Resumen* de 1947. En realidad, lo que Riquer hace ahora es multiplicar los análisis, ahondar en una materia que conoce como pocos, retocar retratos ⁷⁵, autorizar mejor algunas afirmaciones ⁷⁶ y, por fin, repropone, casi intactas en el fondo, pero más persuasivamente formuladas, las tesis de hace veinte años ⁷⁷.

3.8. El *Compendi de Literatura Catalana*, de Albert Vila Llusilla (1967-68) ⁷⁸ constituye el primer ejemplo catalán, si no me equivoco, de “antología general con introducciones críticas”, modalidad de — o instrumento paralelo a la — historia, que en otros países tiene una tradición ya larga y en más de un caso ilustre. La idea es, en principio, interesante; lástima que la realización sea bien poco convincente ⁷⁹.

do a Ramon Llull en el vol. I. Recordaré, por mi cuenta, el dedicado al *Tirant*, en el III.

⁷⁴ B., Ed. Ariel, I, 1961, 707 pp.; II, 1964, 741 pp.; III, 1964, 729 pp. Con numerosísimas ilustraciones, incluso a toda plana. Hay 2ª ed. (B. 1980).

⁷⁵ Algunos se convierten en verdaderas monografías. Así, los dedicados a Ramon Llull (I, 167-352), Turmeda (II, 265-308) Bernat Metge (II, 357-432) o Ausias March (II, 471-567). No desmerecen, ni mucho menos, a su lado los de Andreu Febrer (I, 592-611) o Joan Roís de Corella (III, 254-320).

⁷⁶ Cfr. p. ej., lo relativo a la pretendida “épica” catalana, que para Riquer habrá consistido más bien en una serie de “cantos noticieros” (I, 373-394), o a la posibilidad de que el *Tirant* sea, efectivamente, siquiera en un principio, algo parecido a una traducción (II, 652-660 y 704-707).

⁷⁷ Cfr. III, 574-585. A los argumentos expuestos en 1947 vienen ahora a añadirse la progresiva penetración del castellano en la corte de los Trastámaras, objetivamente favorecida también por su fuerte parecido con el aragonés, una de las lenguas oficiales de la Confederación; la larga guerra civil en tiempos de Juan II; el carácter tradicionalmente cortesano, curial o eclesiástico de una literatura que, con toda evidencia, no logró arraigar en la burguesía y, en fin (“plutarquianamente”) la ausencia de un gran autor capaz de animar una recuperación todavía posible en el siglo XVI.

⁷⁸ B., Ed. Bruguera, I, 1967, 111 pp.; II, 1967, 112 pp.; III, 1968, 108 pp.

⁷⁹ Hay reedición: *Literatura Catalana*, B., Col·lecció Quaderns, 1976, 197 pp.

3.9. La *Història de la Literatura Catalana Contemporània*, de Joan Fuster (1971)⁸⁰ se propone ilustrar la actividad intelectual (una vez más en términos muy amplios) entre los años posteriores al *Modernisme* y el presente más riguroso. El corte del libro es el del ensayismo congenial al autor: siempre agudo, cáustico en ocasiones, no exento de una punta de sobria participación sentimental en otras. El margen de riesgo propio en una empresa de este tipo (dos tercios de los escritores aquí estudiados están — o estaban — vivos) resulta peligrosamente aumentado por la tendencia de Fuster a formular drásticos juicios de valor, que en algún caso pueden parecer injustos, si bien en él no sorprendentes⁸¹. Sin embargo, ese riesgo quizá sea necesario a la hora de hacer un honrado — y aun despiadado — balance de las realizaciones, y una sensata previsión de los futuros desarrollos de esta cultura, de esta sociedad que por un lado la hace posible y por otro no acaba de seguirla como debiera. Fuster no duda en privilegiar la poesía, que le parece el género que durante estos años ha alcanzado mayor altura, pero no descuida la prosa (tanto la novelesca como la de ensayo) ni el siempre problemático teatro. Cuando se disponga de otras síntesis literarias del siglo XX, escritas desde otras perspectivas — y en muy distintas circunstancias — será posible calibrar hasta qué punto estas primeras acotaciones, siempre insidiadas por la provisionalidad, han pasado a convertirse — a decantarse — en verdadera historia. De ella tienen, por lo menos, la última trabazón entre las partes, la capacidad de organizarse en sistema autosuficiente.

3.10. La prematura desaparición de Antoni Comas no ha permitido más que la publicación del primero de los tres volúmenes programados como integración a la monumental *Història* iniciada por Riquer. Se trata del dedicado al siglo XVIII (1972)⁸². El autor aplica en él un método que, alejándolo sensiblemente del de su maestro y compañero, lo acerca a — por no decir que lo identifica con — el del último Rubió Balaguer. Con la diferencia, si acaso, del modo de ilustración del material examinado, que Rubió presenta por períodos y subperíodos, en su

⁸⁰ B., Curial, (Biblioteca de Cultura Catalana, n. 23). Yo cito por la 3ª ed., de 1978, 442 pp.

⁸¹ Cfr. p. ej., los muy reductivos que le merecen no sólo los “ruralistas” menores de principios del siglo XX sino la propia Víctor Català (pp. 82-83).

⁸² B., Ed. Ariel, 857 pp. Hay 2ª ed. (B. 1980).

homogéneo crecimiento por así decir horizontal, mientras que Comas elige una serie de cortes verticales, dedicados, monográficamente, a las instituciones y manifestaciones culturales que le interesan. La adhesión a este método “de orígenes” es sólo ocasional, sugerida por la índole misma de la materia tratada, ya que en los siguientes volúmenes Comas se proponía volver a un concepto más bien “beletrístico” de la literatura. La idea guía de todo el libro no es otra que demostrar la continuidad del uso y del cultivo de la lengua y, sobre todo, que la pérdida de la conciencia nacional no llegó a ser nunca total. La masa de datos utilizados, resultado en muchos casos de investigaciones de primera mano, es impresionante, aunque — por fuerza de cosas — todavía no exhaustiva. La tesis queda al final bien demostrada, por lo que se refiere tanto a Cataluña como a los restantes Países Catalanes.

3.11. Martí de Riquer vuelve a tratar la *Literatura Catalana Medieval* (1972) ⁸³. Como se ve, el alcance de sus *historias* sigue disminuyendo por lo que se refiere a la extensión temporal (aquí ya no pasa del siglo XV), pero, complementariamente, la intensidad va en aumento. Contra lo que pudiera pensar el lector apresurado, esta contribución no es una mera reducción, en tono casi oral, de la extensísima obra de 1961-64, sino también una parcial reelaboración, resultado de nuevas investigaciones y reflexiones. Resultado de ello son ciertas ausencias ⁸⁴, correcciones de detalles ⁸⁵ y aun novedades ⁸⁶, que en nada cambian la estructura pero que sirven para poner, una vez más, de manifiesto la capacidad de fecunda insistencia en el tema de su autor.

⁸³ B., Ayuntamiento, Delegación de Servicios de Cultura, n. 4 (Publicaciones del Museo de Historia de la Ciudad, n. 25), 142 pp.

⁸⁴ P. ej., la *Cançó de Santa fe*, presente en el *Resumen* de 1947 (pp. 9-14), con bien pocas reservas por parte del autor, y todavía en la *Història* de 1961, donde ya son mayores (I, 197-200).

⁸⁵ P. ej., aquí ya no se habla de la posible homosexualidad de Ausias March (cfr. *Història* de 1964: II, 474-475 y 519) y se renuncia a identificar en una Teresa Bou a la destinataria del ciclo “Lir entre cards” (cfr. p. 89; en la *Història*, II, 500).

⁸⁶ P. ej., lo relativo al “ciclo de poesías de 1285” (pp. 25-26) y la alusión a la posibilidad de que el anónimo autor de *Curial e Güelfa* fuera “un urgelista nostálgico” (p. 111).

3.12. La *Catalan Literature*, de Arthur Terry (1972)⁸⁷, está explícitamente destinada a lectores no sólo no especialistas sino poco o nada familiarizados con la materia. Ello explica, en buena parte, el tono de esta síntesis. Cuya incisividad, de cualquier modo, muy bien podría haber sido notablemente mayor. Citados en la bibliografía pero no — con especial hincapié — en el prólogo, Riquer y Rubió Balaguer ofrecen la sistematización y, en más de un sentido, el “corte” del libro, hasta finales del siglo XVIII. La época moderna, susceptible de haber sido tratada de manera más personal, dados los prevalentes intereses del autor, resulta en cambio superficial, por no decir banalizada⁸⁸.

3.13. Más o menos lo mismo (¡menos!) cabe decir del librito de Rudolf Brummer *Katalanische Sprache und Literatur — Ein Abriss* (1975)⁸⁹, siquiera para la parte literaria.

4.0. La promulgación de la Constitución de 1977, en que las distintas lenguas nacionales del Estado Español ven sancionada su cooficialidad al lado de la castellana, y, sobre todo (desde nuestro punto de vista, no cabe duda de que sobre todo), el hecho de que decretos complementarios de ese texto fundamental promuevan la enseñanza generalizada de las correspondientes literaturas en todos los centros docentes dependientes de las Comunidades Autónomas en cuestión permite hablar con todo derecho del comienzo de un cuarto período en el campo que nos interesa. Es evidente que, a partir de 1977-78, resulta

⁸⁷ Octavo y último volumen, por otra parte independiente, de la *Literary History of Spain*, coordinada por R.O. Jones, Ernest Bell Limited-New York, Barnes & Nobles Books, 136 pp.

⁸⁸ Si la poesía de finales del siglo XIX y de todo el XX está en general “reducida” de manera poco justificable, peor suerte aún cabe a la prosa y al teatro. A pesar de lo cual, la síntesis de Terry ha sido traducida al castellano: *Introducción a la Lengua y la Literatura Catalanas*, B., Ed. Ariel, Colección Letras e Ideas, 1977, 223 pp. De la parte de la lengua es responsable Joaquim Rafel. Se ha añadido un muy útil apéndice bibliográfico, a cargo de Alberto Hauf y Enric Sullà. Terry, por su parte, no parece haber reelaborado su texto. Cosa que habría sido muy oportuna, al menos en mi opinión. (Coincidente, por otra parte, con la de Massot i Muntaner: cfr. *Trenta anys ...*, pp. 108-109 y, sobre todo, 160).

⁸⁹ München, Wilhelm Fink Verlag, 86 pp., de las que 54 están dedicadas a la lengua.

creada una demanda de historias de la literatura — por ejemplo, catalana — absolutamente sin precedentes. (En términos de Estado y de Literatura española, sí cabe recordar los planes de Pidal o de Seijas Lozano, a que me refería al principio con finalidad bien distinta, pero conviene precisar que la escolaridad era entonces muy limitada). Esa demanda, destinada a extenderse y consolidarse, exige ser satisfecha con manuales y libros de consulta en teoría bien diferenciados, en relación a sus concretos destinatarios, que todo induce a “confeccionar” lo más pronto posible. Y, en efecto, se confeccionan. ¿De qué manera?

4.1. Incluyo en este panorama el volumen de Jaume Vidal Alcover *Trets Fonamentals de la Literatura catalana* (1978)⁹⁰ no tanto por lo que en él se dice acerca de los tales “rasgos”⁹¹, sino por cuanto acerca de la *historia* hay en sus páginas. La misma estructura — liberísima, por así decir “gaseosa” — del libro permite a Vidal “reaccionar” de manera asistemática pero estimulante. Entre estas reacciones resultan de particular interés, destinadas a un arrastré polémico, las relativas a la *Decadència*⁹², el *Noucentisme*⁹³ y ciertas manifestaciones de últi-

⁹⁰ B., Dopesa, 125 pp.

⁹¹ Para las “características” de la literatura catalana (que aquí no puedo tomar en consideración) cfr. Cambouliu, *Essai*, pp. 3-5, 42; Balaguer, *De la Lit. Cat.*, pp. 98-100; Font i Sagué, *Compendi*, pp. 11-12 y 24; Rubió i Lluch, *Algunes consideraciones sobre la antigua Lit. Cat.*, B., 1901; Nicolau d’Olwer, *Perspectiva*, pp. 43-60 o *Resum*, pp. 43-70. Más en general, en torno a la visión del mundo propia de este pueblo, cfr. J. Torras i Bages, *La tradició Catalana*, B. 1892; J. Ferrater Mora, *Les formes de la vida catalana*, Santiago de Chile 1944, y J. Vicens Vives, *Notícia de Catalunya*, B. 1954.

⁹² “El panorama és desolador, no ja perquè hi hagi o no hi hagi literatura en llengua catalana — n’hi hauria pogut haver en castellà o, durant el XVIII, en francès —, sinó perquè sembla que, de cop i volta, tots varen tornar ximplés” (p. 69). Cuanto sigue es más matizado, pero no menos claro. A. Comas, p. ej., parece ser que no le perdonó nunca a Vidal éste y posteriores desahogos sobre el tema.

⁹³ Que Vidal ataca a partir, en parte, de una concepción policéntrica de la literatura catalana y, en parte, porque le resulta sencillamente “antipático”, en su autosatisfacción (pp. 102-105). Ocasión más o menos explícita de estas tomas de posición suele ser Fuster, en cuya *Lit. Cat. Contemp.* se había defendido la necesidad de un solo centro, con autoridad suficiente para hacer posible el paso de una federación de culturas dialectales a una verdadera cultura nacional (cfr. pp. 28-32) y donde no faltan precisamente elogios a los efectos “normalizadores” del *Noucentisme*. Al que Vidal, por su parte, reconoce que hizo posible una escritura serena tras la derrota (pp. 112-113).

ma hora ⁹⁴. Puesto a buscar un hilo conductor, una línea interpretativa unitaria, siquiera limitada a los últimos dos siglos, Vidal constata un paulatino desplazamiento de la derecha (*Renaiença* y, en cierto modo, *Noucentisme*) a la izquierda (en cierto modo, *Modernisme* y, sobre todo, la literatura de postguerra). Nada nuevo, en términos absolutos, pero que cobra interés dicho — y de esta manera — por un incorregible *enfant terrible*, rebelde a cualquier tipo de encasillamientos, que hoy teme la perduración, con valencias cambiadas, de cierto comportamiento incurablemente snob y exclusivista, siempre peligroso pero nefasto en un mundo reducido — y, en el fondo, hasta demasiado controlable, siquiera sea en el ámbito que nos ocupa — como es el catalán ⁹⁵.

4.2. Con la *Història de la Literatura Catalana*, de Josep Vallverdú (1978) ⁹⁶ volvemos al “manual” tradicional, cuya programática objetividad podría hacerlo, sin más, aconsejable a sus naturales destinatarios: el hombre de media cultura y, ya, los estudiantes de escuela secundaria. Es necesario, sin embargo, hacer notar la frecuente falta de profundización en los principales problemas suscitados por la materia (en muchas ocasiones se tiene la impresión de que Vallverdú no ha leído muchos de los textos de que trata) y la casi total ignorancia de la ya larga tradición del “libro de historia de la literatura catalana” (baste decir que su guía reconocida, para todas las épocas tratadas, es el envejecido — y nunca excelente — de Ruíz i Colonja) ⁹⁷. Pasando por otras carencias, no menos dignas de recuerdo en este lugar, como la continua “reducción” de los autores, mediante fórmulas de muy escasa capacidad de caracterización ⁹⁸ y, sobre todo, los errores a nivel de datos positivos, casi nunca graves pero de difícil disculpa en un libro de este ti-

⁹⁴ Aparte la fobia por Pla (cfr. pp. 83-84, 94, 105, 107-108) cfr. el ataque frontal a los “oportunistas”, que Vidal cifra en el caso de B. Porcel (pp. 118-119).

⁹⁵ Cfr. pp. 116-117.

⁹⁶ B., Ed. Miquel Arimany, 208 pp. En la 3ª ed., “revisada i ampliada”, por la que cito (1981), 212 pp.

⁹⁷ Que Vallverdú aduce como texto “de autoridad” al menos en las pp. 54, 98, 106, 109, 111, 115, 138 y 142, con el inesperado — y, a decir verdad, innecesario — añadido de Terry (pp. 117 y 137).

⁹⁸ Es “ejemplar” en este sentido el juicio dedicado a Ausias March (pp. 52-53), y más aún si se lo compara con los que le merecen Vicens Garcia (66-68) y el infame Barón de Maldà (84-85).

po, y ya en estos años ⁹⁹.

4.3. La *Història de la Literatura Catalana amb Textos*, de Jaume Cabré, Joan F. Mira y Josep Palomares (con la colaboración de Adorada Blai) (1979) ¹⁰⁰ constituye un adelanto en el campo de las antologías con introducciones históricas y críticas destinadas a la enseñanza secundaria, pues de esto se trata, al fin y al cabo (la parte directamente atribuible a los redactores no pasa, en efecto, de un tercio de la extensión total). La declarada consciencia de los límites, a nivel de repensamiento personal de la materia, resulta compensada por una notable dignidad expositiva. Cabe estar en desacuerdo con los autores en cuestiones de detalle pero, en general, el libro es útil y fiable.

4.4. Antoni Carbonell, Anton M. Espadaler, Jordi Llovet y Antònia Tayadella explican con toda claridad en la introducción a su *Literatura Catalana, dels inicis als nostres dies* (1979) ¹⁰¹ que, más que otra historia de corte prevalentemente positivista, rebotante de obras y datos consabidos, lo que han pretendido dar es una serie de visiones de conjunto; en una palabra, una ilustración satisfactoria del “marco estructural” que explica la aparición de los autores y de sus obras. Ello comporta una selección rigurosa, dentro de la serie literaria, y la puesta a punto de un complejo sistema de relaciones de dicha serie con la totalidad de la historia de los Países catalanes, sin excluir la ampliación a otras historias europeas. ¿Hasta qué punto es posible afirmar que el buen propósito se ha cumplido, y que la declarada disponibilidad metodológica del equipo responsable de la obra ha funcionado de manera persuasiva? ¿Qué partido han sacado del material, primario y secundario, a su disposición? La impresión general es que, quien más

⁹⁹ Cfr., entre los tantos recordables, lo dicho acerca de la división del *Libre dels Feyts* de Jaime I en “capítols curts: 566 capítols” (p. 21). Pero se trata de una intervención — muy discutible — de algunos editores modernos, ya que el texto original es, en cambio, macizo, sin la menor pausa a no ser entre las tres “partes”. O la aclaración de que *Tirant* es “anomenat lo Blanc per la color de l'epidermis” (p. 56). Hace ya bastante años que se conoce — y se escribe, incluso en manuales — la verdadera explicación: el *Blanc* no es más que una catalanización de *Valacus* (= ‘oriundo de Valaquia’).

¹⁰⁰ B. Rosa Sensat Ed., 1962, 251 pp. Hay una 2ª ed., de 1980.

¹⁰¹ B., Edhasa, “El Punt”, 540 pp. Hay 2ª ed., “corregida i ampliada”, 1980, 610 pp., por la que cito.

quien menos, a fuerza de desplazar la atención al *marco* (con frecuencia demasiado amplio) han acabado dejando en la sombra bastante más de lo aconsejable las “figuras” y los “objetos” literarios del *cuadro*, que — no lo olvidemos — es lo que parece justificar, siquiera en un primer momento, el interés hacia el libro por parte del muy variado destinatario previsto. Urge decir, sin embargo, que en los no muy abundantes casos en que el responsable de turno se detiene a considerar con puntualidad *un* autor o *un* texto consigue casi siempre poner en evidencia dimensiones y aspectos de los mismos en general descuidados. No es poco, desde luego, pero incluso estos casos de más personal y encarnizada interrogación producen cierta impresión de “casualidad”, no de coherente “conveniencia” o “necesidad” bien explicada¹⁰². Y, frente a ellos, abundan más de lo razonable las “citas de citas”¹⁰³ o las asunciones, más bien pasivas, de juicios ajenos. Superada esta reserva de fondo y algunas otras de detalle¹⁰⁴, no cabe la menor duda de que nos encontramos ante una obra de “calibre” superior al normal en estos últimos años, que debe ser saludada como una buena, auténtica promesa de resultados cada vez más convincentes.

¹⁰² Cfr., p. ej., las consideraciones, por otra parte muy interesantes, acerca del deslizamiento de la “crónica” del ámbito de la épica al de la novela (pp. 73-79) o a la “qüestió dels exorcismes”, hablando de Verdaguer (pp. 314-316), con una innecesaria excursión al psicoanálisis, donde se hallará incluso una cita del “siempre cautelós Michel Foucault” (quien, francamente, poco nos descubre al relacionar esta peculiar terapéutica con la confesión católica), etc. etc.

¹⁰³ Fragmentos presentes no en monografías superespecializadas sino en la *Història* de Riquer-Comas (1961-1972) se reproducen, indicando — eso sí — la “fuente”, en las pp. 82, 86-87, 91-92, 223-224, 233-237, 253, 255-256, 259-260.

¹⁰⁴ En la bibliografía de cada capítulo no se da cuenta de los libros o artículos “de apoyo” citados en el texto, incluidos los que los autores consideran “fundamentales” y no siempre son archiconocidos. Puesto que no hay notas, el lector tiene que remontarse a las fuentes de los responsables como puede. A mí, p. ej., me habría interesado poder identificar pronto, en Venecia, donde escribo, cierto art. de Riquer acerca de Juan Fernández de Heredia, considerado “indispensable” por el redactor (p. 117). No he podido dar con él. Y lo siento, porque me figuro que, para Riquer, no constituirá un “embolic (...) considerable”, el pasaje de la *Gran Crònica d’Espanya* donde se narra la lactancia de Hércules, dado a “nodrir a una cabra, segunt dize Dante en *El Libro del Infierno*, a la qual cabra dixieron Comedia ...” Heredia será el responsable de la confusión de Hércules con Júpiter y aun de la atribución a Dante de algo no dicho en el *Inferno*, pero no de la de *Comedia* con *Amaltea* (o de *cabra* con *obra*), que más bien parece imputable al copista. Sin “líos” excesivos.

4.5. Tampoco *La Letteratura Catalana. La diversità culturale nella Spagna moderna*, de Giuseppe Grilli (1979),¹⁰⁵ es una historia, en el sentido tradicional del término, ni siquiera en el más restringido o más amplio — según se mire — de la obra precedente. Grilli dedica la primera parte de su contribución a la relectura, en clave marxista, de los últimos siglos de actividad literaria, y no solo literaria, de Cataluña. Vuelven aquí conceptos ya conocidos por el lector de este panorama acerca de la *Decadència* y la *Renaixença*, ahora desde un punto de vista fuertemente crítico — aunque siempre comprensivo — de las “ragioni della storiografia positiva”¹⁰⁶, con una notable investigación acerca del poder fecundador y al mismo tiempo mixtificante de lo que, en términos rénovieranos, yo preferiría llamar la *ucronía catalana*¹⁰⁷. Es interesante la propuesta de reperiodización del Ochocientos¹⁰⁸, como muy personal y agudo resulta el examen de las dimensiones más propiamente literarias de las obras aquí y allá objeto de más concreta atención. La segunda parte está constituida por una serie de ensayos sobre el siglo XX, donde se mantiene el mismo alto índice de tensión ideológica y estilística que, a fin de cuentas, viene a ser la verdadera cifra de todo el libro¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Napoli, Guida Editori, 216 pp.

¹⁰⁶ Cfr., en especial, pp. 22-28.

¹⁰⁷ Al tema se podría — habría, quizá, que — dedicar un ensayo o quién sabe si un libro. Todas las sociedades sueñan, inventan su historia alternativa, pero pocas con el encarnizamiento de la catalana. Sin necesidad de salirnos de la serie de textos examinados en este breve panorama la vemos aparecer, p. ej., en *Pers i Ramona* (p. 88: “Sin los acontecimientos fatales [de 1714], no nos cabe la menor duda, la rica colección de documentos históricos de Capmany y la preciosa historia de Masdeu se hubieran publicado en catalán ...”) o en el prólogo de *L’Orfeneta de Menargues*, de Antoni de Bofarull (1862: cito por la *Lit. Cat.*, de Carbonell-Espadaler-Llovet-Tayadella, p. 352), donde la *Renaixença* es interpretada en términos, precisamente, de “recompensa que el país ha de dar als que en mereixeren i no en tingueren, és el pedestal nou on s’ha de tornar a aixecar l’estàtua que la injustícia, la desgràcia o la desídia havien tirat per terra”. Hacer la historia que pudo ser y no fue. O soñarla.

¹⁰⁸ Cfr. pp. 29-31.

¹⁰⁹ En positivo y también, ¿por qué no decirlo?, en negativo, al menos por lo que se refiere al gusto por la alusión difícilmente descifrable por el no “cómplice” y a una invencible tendencia a las fórmulas “prestigiosas”, que en más de una ocasión hacen recordar las típicas de cierta crítica italiana de los años 30 y 40, tan graciosamente parodiadas por L. Russo en *Dal Serra agli ermetici*, Bari 1943 (ahora incluido en *La critica letteraria contemporanea*, Firenze 1967).

4.6. La *Historia de la Literatura Catalana*, de Juan V. Solanas (1980)¹¹⁰ es una nueva manifestación de un método — e incluso de una escritura — mucho más tradicionales, por no decir anticuados o, sin más, vetustos. A lo largo de sus páginas, algo superficiales, triunfan la sensatez y, en no pocas ocasiones, la obviedad. Se trata, sin embargo, de un trabajo honrado y, hasta cierto punto, útil¹¹¹.

4.7. La *Literatura Catalana*, de Antoni Comas y Antoni Carbonell, publicada en 1980 dentro del más amplio manual de *Literaturas hispánicas no castellanas*¹¹², no pasa de ser un diligente digesto de cosas ya punto menos que consabidas. La parte medieval parece derivar de las *historias* de Riquer y Rubió Balaguer. Como es natural, la relativa a la *Decadència* resulta mucho más “auténtica”. Antoni Carbonell, por su parte, se ha limitado — o casi — a traducir al castellano la parte correspondiente de la obra reseñada más arriba¹¹³.

4.8. Jaume Vidal Alcover traza en 1980 una *Síntesi d'Història de la Literatura Catalana*¹¹⁴, muy digna de ser tenida en cuenta cuando se trate de escribir una monografía sobre el propio Vidal Alcover pero de menor interés para quien, hoy por hoy, esté interesado en los adelantos de la materia nombrada en el título. Con envidiable desparpajo el autor declara de entrada que las tradicionales quejas acerca de las dificultades objetivas para llevar a cabo un trabajo de este tipo han sido superadas y que la base documental ya al alcance de cualquiera, más los trabajos de Riquer y de Rubió Balaguer (para la parte antigua) y de Fuster (para la contemporánea) le bastan y sobran para lanzarse a su labor de repensamiento. *A pesar de lo cual*, y de la continua

¹¹⁰ Miami, Ed. Universal (Colección Polymita), 318 pp.

¹¹¹ ¿Quién se atreve a hablar hoy de “verdadera poesía? Solanas lo hace al referirse — precisamente — a Teodor Llorente (p. 130). ¿Caben dudas acerca de la intención de Llorenç Villalonga de burlarse de muy concretos miembros de la “Escola Mallorquina” en *Mort de Dama*? Para Solanas no pasa de ser una maliciosa sospecha (pp. 245-246).

¹¹² Planeada y coordinada por José María Díez Buarque, Madrid, Taurus, pp. 429-579.

¹¹³ Cfr., para muestra, la formulación, en las dos obras, de los juicios sobre Jeroni Zanné (en *Lit. Cat.*, pp. 386-387; aquí, 535) o sobre el *Primer llibre de Sonets* de Josep Carner (en *Lit. cat.*, p. 440; aquí, 551).

¹¹⁴ B., Ed. de la Magrana (Col·lecció Els Orígens, nn. 4-5), 275 y 273 pp.

insidia de una personalidad exuberante en demasía, no faltan en la *Síntesi* páginas muy dignas de ser tenidas en cuenta ¹¹⁵. Y hasta hay alguna que otra de veras memorable, debida a un noble impulso reivindicativo ¹¹⁶ o a una incontenible propensión al sarcasmo aniquilatorio ¹¹⁷.

4.9. *La literatura en lengua catalana*, de Jordi Galí (1981) ¹¹⁸, es un breve y digno resumen de la materia para castellanos.

4.10. Como la *Histoire de la Littérature Catalane*, de Pere Verdaguer (1981) ¹¹⁹, lo es para franceses ¹²⁰.

4.11. Mucha mayor densidad tiene *Die katalanische Literatur von der Renaixença bis zur Gegenwart*, de Johannes Hössle (1982) ¹²¹, notable contribución, auténticamente personal, al mejor conocimiento del período ¹²².

5.0. No me sorprendería que el último título fuera ya el penúltimo y quién sabe si el antepenúltimo de la serie. Antes de poder averi-

¹¹⁵ Cfr., p. ej., las relativas al acierto — contra lo que se suele afirmar — de Jaume Roig al escribir su *Spill* precisamente en verso (I, 221-222) o a la pocas veces feliz práctica de la “reescritura” por parte de Llorenç Villalonga (II, 148-150).

¹¹⁶ Cfr. la defensa no tan sólo de la figura de Víctor Català sino, más concretamente, de su novela *Un film* (II, 64-65).

¹¹⁷ Aparte las nuevas arremetidas contra J. Pla (II, 198-201) y B. Porcel (II, 182), cfr. la “destrucción” de Terenci Moix (II, 185-187).

¹¹⁸ Madrid, Cincel, Serie Literaria, n. 31, 95 pp.

¹¹⁹ B., Ed. Barcino (Manuals Lingüístics i Literaris, n. 12), 379 pp.

¹²⁰ Los cuales encontrarán en el nuevo manual un “relato” absolutamente puntual pero también, ya, casi absolutamente *poncif*. En él convendrá corregir lo que, a todas luces, no pasa de ser un descuido. Al referirse a los problemas del *otro Verdaguer* el autor alude (p. 169) a la “frequentation de croyants exaltés qui pratiquaient le spiritisme”. Pero más que de *spiritistas*, se trata de — presuntos — *espíritados* (= ‘posesos’), que indujeron a Mossèn Cinto a la práctica immoderada de los exorcismos.

¹²¹ Tübingen, Max Niemayer Verlag, 97 pp.

¹²² Cfr. p. ej., la nueva atención a *Un film*, de V. Català, tal vez inducida por Vidal Alcover y, antes, por Maria Aurèlia Capmany (en el postfacio a las *Obres completes*, 2a ed., B. 1972) o la finas páginas a propósito de Josep Carner (46-48) y de Gabriel Ferrater (75).

guarlo, debo poner punto final a un ensayo en que, por fuerzas de cosas, se concentra una investigación concebida en términos bastante más amplios. Mejor así, de todos modos. No obstante el riesgo de que el índice de “refracción” llegar a ser excesivo ¹²³, no obstante las quizá discutibles dosificaciones de la atención, me parece que ahora resultan más claras las líneas de tendencia, las realizaciones, las carencias constatables en las historias de la literatura catalana, desde su primera manifestación hasta las más recientes. ¿Será posible “comprimir” todavía más, para sacar unas conclusiones? Probemos, a partir, por ejemplo, de la división en cuatro períodos adoptada en la exposición.

Durante el primero, los libros que nos interesan reflejan una determinación cada vez más correcta de los orígenes de la literatura catalana y de sus relaciones con la provenzal, una notable ampliación del *corpus* y una periodización ya poco menos que definitiva. El concepto de “literatura” que los substancia acaba casi coincidiendo con el de lo que solemos decir “ciencias humanas”. La época medieval es, en conjunto, la mejor estudiada; la peor, la llamada *Decadència*. La literatura moderna, objeto de más de un examen sistemático, sigue siendo considerada como algo todavía demasiado flúido, necesitado de una previa sedimentación antes de ser históricamente comprensible. El positivismo — entendido en términos latos — es el método que en general los informa.

Los del segundo reflejan la nueva ampliación del canon de los autores y de las obras, pero tanto el índice de interés por las distintas épocas como la orientación metodológica continúan, en el fondo, inalteradas.

En los del tercero prosiguen, y alcanzan un notable grado de eficacia, las sistematizaciones y repensamientos de la Edad Media y se refleja la explosión de los estudios, más “culturalistas” que estrictamen-

¹²³ Alberto Asor Rosa, en la introducción a la *Storia della Letteratura Italiana* por él coordinada (en curso de publicación: Torino 1983, I, p. 6), escribe: “Si potrebbe dire che la conoscenza del testo letterario ha qualcosa del fenomeno fisico della rifrazione: nel momento in cui, infatti, lo sguardo dell’osservatore, metodologicamente orientato, cerca di passare attraverso la grande massa di materiali accumulati sul testo, c’è qualcosa che lo spinge al di fuori dell’asse originario e, anche inconsapevolmente, anche con traslazioni impercettibili, lo orienta in modo diverso da quello originario”. Semejante dislocación aumenta cuando se trata de interrogar textos que, como las *historias literarias*, son ya refracciones de refracciones.

te literarios, dedicados a los siglos XVI, XVII y, sobre todo, XVIII. También el XX encuentra al fin sus historiadores. Relativamente, la época más descuidada es ahora la segunda mitad del XIX. El viejo positivismo — pero, en realidad, sería más exacto hablar ya de neopositivismo — convive en ellos, al principio, con ciertas manifestaciones del idealismo; a partir de los publicados en los años sesenta, con el sociologismo marxista y, luego, también con el estructuralismo (en teoría desinteresado por la problemática historiográfica, aunque al final acaba recuperando la insuperable dimensión diacrónica de los textos: los “signos”, en otras palabras, vuelven a ser restituidos al “tiempo”).

En los del cuarto, apenas iniciado, resulta clara una tendencia — hasta cierto punto inducida por las circunstancias — a soluciones prematuras o con exceso optimistas. Más que de una profunda crisis de métodos (por otra parte detectable en los mejores testimonios) cabe hablar en general de eclecticismo, de inesperadas presencias de procedimientos siquiera a primera vista contradictorios. ¿Se trata de una desorientación pasajera, cuya no lejana superación dejan entrever ciertos indicios? Ojalá. Porque la historia literaria, esa actividad ya secular también en el ámbito de la literatura catalana, no solo “existe” y sigue siendo útil (lo más que algunos, no hace todavía tantos años, estaban dispuestos a concederle) sino que, poco a poco, va recuperando la confianza en sí misma, la solidez de su propio — y peculiarísimo — estatuto.

Carlos Romero Muñoz

GLOSSES A LA MALENCONIA EN AUSIAS MARCH

La “duresa” del llenguatge marqujà, que alguns crítics han comparat al Dante de les “rime petrose”, no pot fer-nos oblidar que els intersticis d’aquella aspror traspuen malenconia, cosa difícil d’entendre per al lector modern avesat, més aviat, a fer correspondre aquesta paraula a aquell “torpor mentis et corporis” tan característic de Petrarca i del “Weltschmerz” romàntic. Amb tot, no podem deixar de banda que “malenconia” és, des d’un punt de vista diacrònic, un mot polisèmic, i que engloba moltes de les afeccions que la moderna psiquiatria ha batejat amb diversos noms. De manera que, a fi de veure els límits del pensament i de la psicologia de l’autor del *Cant espiritual*, ens cal començar l’anàlisi a partir dels anomenats *Cants de mort*, que ens lliurarà la perspectiva necessària per a les nostres cales en la producció anterior (cicles *Plena de seny*, *Llir entre cards*, *Folla amor*, *Amor amor*) a la llum dels conceptes medievals de “tristitia”, accídia i malenconia. Hem de dir, de bell antuvi, que el nostre examen seguirà sempre la perspectiva textual, es a dir, del jo poètic ¹, deixant de banda la vida de l’autor, bé que més d’un element ens autoritzaria a passar d’un punt de vista a l’altre.

La condició psicològica que March descriu en els poemes 92-97 ² és la de qualsevol persona que ha perdut l’objecte del seu amor, com el mateix poeta veu clarament: “dolre’s del mort ve d’amor comuna” (94, 65). El dol que segueix comporta — segons Freud ³ — una pèrdua d’interès vers tot allò que no sigui el

¹ Esperem que no ens passi com al Pagès que buscava l’autor i va acabar trobant l’home (A. Pàgès, *Etude sur la chronologie des poésies d’A.M.*, “Romania”, XXVI (1907), p. 223).

² Citaré sempre el número del poema, seguit del número del vers en cursiu, segons l’edició de Ferrater (Ausias March, *Poesies*, MOLC, Barcelona 1979), que és, de fet, la de Pagès, i Bohigas.

³ Vegi’s S. Freud, *Trauer und Melancholie*, en *Gesammelte Werke*, band 10, Frankfurt, 1969 ⁵, p. 429: “Die Melancholie ist seelich ausgezeichnet eine tief schmerzliche Verstimmung, eine Aufhebung des Interesses für die Aussenwelt, durch den Verlust der Liebesfähigkeit, durch die Hemmung jeder Leistung und

record de l'amada traspassada ("Fugir les gents quisque sien alegres/ i haver despit que jamés lo dol fine" (94, 62-63)), displicència vers qualsevol altre amor ("... tota amor me da fàstic/ i sembla a mi ser cosa abominable" (94, 77-78)), estat dolorós (aquí els exemples son innúmers: "... dolor ma arma és embolcada,/ de què llur plor e plant per null temps callen./ En tal dolor tots los conhortos me fallen/ com, sens tornar, la que am és anada" (92, 26-29)), indiferència envers el món i les seves coses, que ell considera perdudes — i perdoneu-me la repetició — ("estrany, e molt, mas prestament perdut,/ és tot ço quant en lo món he häüt:/ la mort l'ha tolt e portat no sé on" (92, 18-20)). L'explicació d'aquest malestar ens la dona Abraham, i, més tard, Freud⁴, a partir del desplaçament de la càrrega libidinal de l'objecte a l'individu passional mitjançant un procés narcisista. L'amant s'identifica amb l'objecte del seu amor i el devora, esdevenint l'objecte mateix⁵. Aleshores, el plany per la dama, passa a ser plany per si mateix i voluntat de mort, a causa d'una mena de sentiment de culpa per la mort de l'amada ("sia tornat mon ésser en no res,/ e majorment si en lloc tal [l'infern] per mi és") (96, 22-23); "mas, puix no muir, de poca amor m'acús" (97, 56)).

La tristesa del poeta correspon, en aquests poemes, a un estat conscient, real, de pèrdua. És allò que hom anomena dol. Nogensmenys, però, hi trobem

die Herabsetzung des Selbstgefühls, die sich in Selbsvorwürfen und Selbstbeschimpfungen äussert und bis zur wahnhaften Erwartung von Strafe steigert. Dies Bild wird unserem verständnis näher gerückt, wenn wir erwägen, dass die Trauer dieselben Züge aufweist, bis auf einen einzigen; die Störung des Selbstgefühls fällt bei ihr weg".

⁴ Abraham en un estudi sobre la malenconia ("Zentralblatt für Psychoanalyse", II, 6, 1912) posà les bases de la teoria freudiana de la incorporació de l'objecte al jo. Per l'autor de la *Interpretació del somnis*, el mecanisme és el següent: "... sondern ins Ich zurückgezogen. Dort fand sie aber nicht eine beliebige Verwendung, sondern diente dazu, eine Identifizierung des Ichs mit dem aufgegebenen Objekt herzustellen. (...) Auf diese Weise hatte sich des Objektverlust in einen Ichverlust verwandelt, der Konflikt zwischen den Ich und der geliebten Person in einen Zwiespalt zwischen der Ichkritik und dem durch Identifizierung veränderten Ich". S. Freud, *op. cit.*, p. 435. Vegi's March: "oblida mi membre't de la qui só" (61, 16); "per molt amar en altre mi tresport" (54, 21).

⁵ G. Agamben, *Stanze*, Torino, 1977³, p. 27: "E come il feticcio è, insieme, il segno di qualcosa e della sua assenza, e deve a questa contraddizione il proprio statuto fantomatico, così l'oggetto dell'intenzione malinconica è, nello stesso tempo, reale e irreal, incorporato e perduto, affermato e negato. Non stupisce, allora, che Freud abbia potuto parlare, a proposito della malinconia, di un "trionfo dell'oggetto sull'io", precisando che l'oggetto è stato, sì, soppresso, ma si è mostrato più forte dell'io".

alguns elements que ultrapassen la sofrença per la mort de l'esser amat ⁶. Per exemple, la forta càrrega d'automenyspreu, d'indignació vers la pròpia persona, de poca consideració de si mateix, i un desig de punició i càstig dirigit contra el seu jo culpable ("Si algun delit entre mes dolors mescle,/ de fet lo perd e torn a ma congoixa" (94, 79-80); "que per null temps delit jo sentiré/ me planc lo dan per on ma dolor ve (...) No em dolré tant que en dolor sia fart,/ ans ma dolor jo prenc per mon mester" (95, 22-23, 41-42); [dolor] "dóna'm tant mal que me'n planga cascú,/ tant com tu pots lo teu poder m'estén!" (96, 39-40); "... com puc jo em dolc e dolre'm vull/ e, com no em dolc, assats pas desplaer,/ car jo desig que perdes tot plaer/ e que jamés cèssàs plorar mon ull" (97, 45-48)). Fins arribar en aquells tons altíssims de pulsio de mort, en el poema 99 — que, si la cronologia i l'ordre de les edicions més autoritzades no ens traeixen, seguiria els *Cants de mort* —, on demana per a si mateix una mort vexadora i salvatge:

No dec morir solament ab coltell:
mon cos mig mort deu ser vianda als cans,
mon cor, partit entre corbs e milans.
Mon espirít, tinga lo lloc d'aquell
qui volc trair, besant, lo Fill de Déu (vv. 81-85)

Expressions d'una dolença que, comptat i debatut, no difereixen gaire del llenguatge del poemes anteriors, en algun dels quals justifica el suïcidi (57) o ens descriu la temptació de posar fi als seus dies ⁷. Tot això ens autoritza a considerar el *jo poètic* de March com a un temperament malenconiós ⁸. Com enten-

⁶ Vegi's nota 3; i també, des d'una perspectiva distinta, Agamben, *op. cit.*, p. 123: "...volendo conservare l'analogia col lutto, si dovrebbe dire che la malinconia offre il paradosso di un'intenzione luttuosa che procede e anticipa la perdita dell'oggetto".

⁷ Vegi's principalment el poema 57, però també: 20, 1; 59, 17-21, 36. També P. Bohigas, Introducció a A. March, *Poesies*, vol. I, Barcelona 1952, pàgs. 35-36. Aristòtil és una de les primeres autoritats que relaciona la malenconia amb el suïcidi (*Problemata*, 30, I. Citem segons l'edició i traducció italiana, a cura de C. Angelino i E. Salvaneschi: *Aristotele, La "melanconia" dell'uomo di genio*, Genova 1981): "Quando il calore è spento bruscamente, i più si tolgono la vita". De fet, però, el model és Ajax, l'heroi suïcide de Sòfocles ("Aiace in mortem egit furor, in furorem ira", Seneca, *De ira*, II, XXXVI). I llarga és la llista d'aquells que el seguiran, com bé ens diu Burton, *The Anatomy of Melancholy*, vol. III, II, IV: "Proprioque in sanguine laetus, / Indignatem animam vacuas affludit in auras".

⁸ Per altres vies, i amb l'intent de descriure un estat inconcret de tristesa, alguns crítics han titllat March de "malenconiós". A. Pagès, però, creu que la

dre, sinó, el seu dubte davant el desig de mort?, per què no demana a Déu que el fulmini tot seguit per atènyer aquella que l'ha deixat? No, ell vol romandre en el calvari i solament ara que l'agulló de la carn no el degrada pot finalment, com Petrarca, amar la seva dama amb tota puresa:

Si la que am és fora d'aquest segle,
la major part d'aquella és en ésser
e, quan al món en carn ella vivia,
son esperit jo volguí amar simple
e, doncs, quant més que en present res no em torba!
(94, 113-117)

Ben mirat, tant ell com tota la tradició del *fin'amors* no ha amat mai la dama, sinó l'Amor, la passió (*amabam amare*, ens diu sant Agustí), com March sembla adonar-se'n: "Amor jo am ..." (55, 13). De fet, la interiorització, el canibalisme de l'objecte amat, és la condició *sine qua non* d'aquest tipus d'amor que té com a paradigma la mort d'amor. És precisament per aquesta alterofagia que esdevé possible el diferiment *sine die* del fet. Tota consumació de l'amor, tota possessió suposa la mort del desig. Però, si hom vol perllongar infinitament la passió, no té altre remei que fixar-la sobre un objecte no pas real, sinó imaginari, fantasmàtic, ja que aquest és inassolible i present. Ço que importa, en la simptomatologia dels hipocondríacs és que, malgrat que no hagin perdut res, ells estan predisposats a sentir com a irremeiable l'absència, la pèrdua, d'un objecte que inequívocament resultava inassolible. D'aquí que es parli d'una "pèrdua desconeguda" en la patologia dels malenconiosos.

La mort de l'*aimia* permet a March d'exterioritzar, justificar i alliberar els fantasmes indefinibles i incorporis de la seva *malaltia d'amor*⁹. El dol condensa i fa conscients els turments de la seva ànima amb el mateix llenguatge amb què, abans, sense pèrdua "conscient", però no pas menys real per al subjecte, ens havia parlat de les seves contradictòries passions.

causa de la melangia marquiana resideix en el fet d'haver "assigné comme fin à sa vie l'amour de la femme" (*Auzias March et ses predecesseurs*, París 1912, p. 218).

⁹ ¿Com és possible afirmar, com fa M. Claire Zimmerman (*Metàfora i destrucció del món den A.M.*, "Actes del 5è col·loqui de llengua i literatura catalanes", Barcelona 1964, p. 139), que "l'aventura amorosa no és l'essencial en Auzias March"? En qualsevol cas, caldria parlar de l'ambivalència d'aquesta aventura, que li permet, al mateix temps, de reflectir els conflictes d'amor i els del seu jo escindit. De totes maneres, sempre som en el terreny del fantasma, si és això el que ella vol dir.

Probem, doncs, d'analitzar, des d'aquest angle, l'estat i el moviment de l'ànima marquiana en els poemes anteriors als "cants de mort", partint, en primer lloc, de la determinació d'allò que podríem qualificar com el component narcisista del seu temperament.

Pigmalió, abrandat per l'"ymage", es desespera perquè aquesta no li dona "mercè":

Ensi Pygmalions estrive,
A son estrif n'a pez ne trive.
En un estat point ne demore:
Or aime, or het, or rist, or plore
Or est liés, or a mesaise,
Or sec tormente, or se rapaise;¹⁰

i es compara a Narcís, que encara va ser més foll que ell¹¹. Així també el nostre poeta es lamenta de les dames que estima i les denigra perquè no responen a les seves peticions d'amor o bé no ho fan amb aquella intensitat que ell voldria i que la seva "metafísica de l'amor" o *meteròtica* — com deia Unamuno — li exigeix (aquest és el cas del maldit furient dirigit a Na Montbohí (42)). Tot i que el poeta presenteix que la responsibilitat pot ser d'ell, perquè no comunica, no dona cap mostra de la passió en la qual es crema, de fet l'amada, freda i viva imatge del desamor, no cull cap dels petits detalls d'aquest seu estat interior igni. Sobretot, és la dama que s'amaga sota el "senhal" "Plena de seny" la que s'emporta més vituperis:

Oh cruels fats, vós qui fés jutjament
que jo amàs un cor de carn tan dur¹²,

Fins que aquesta crítica a al *donna petra* esdeve blasme d'ira i d'aflicció contra el "femení llinatge", que ratlla la misogínia. Però, és una acusació que, més que referir-se a la dama (la tradició última i el mateix March consideraven que el cap de les dones "no val, perquè no hi ha cervell", es a dir, no tenen enteniment¹³), el

¹⁰ *Roman de la rose*, vv. 20.931-36, a cura de D. Poirion, Garnier - Flammarion, París, 1974.

¹¹ "Maint ont plus folement amé/ N'ama jadis au bois ramé/ Narcissus sa propre figure,/ A la fontaine clere et pure/ Quant cuida son ombre embracier?", *Roman de la rose*, vv. 20.875-79.

¹² Vegi's també: 16, 15-16; 17, 3-5; 19, 19-20; 21, 24; 22, 20; 71, 15, 66-68.

¹³ R. Nelli, *L'érotique des Troubadours*, Tolosa, 1963, p. 250.

denuncia davant del propi desig d'arribar a l'amor *alt*, i denuncia també els seus errors, la dificultat de l'autor per deixar de banda els plaers de la part apetitiva o concupiscible. En qualsevol cas, aquestes diatribes indiquen l'existència d'un obstacle. Una és freda com el glaç, una altra casada, l'"aimia" és morta, i altres senyals donen a entendre amors deshonestos. Entre ell i elles s'entremet sempre un obstacle. I això és així, perquè el poeta cerca un altre cel ¹⁴, enllà i a partir de la carn, i aquelles "dones" (imaginàries, com bé indiquen els senyals) són només un mitjà, el primer grau, o sensible, d'aquell camí que mena al saber d'Amor. D'aquí que ell vol i no vol; vol que la dama li demostrï estimació, perquè això l'ajuda a superar-se, a enaltir i purificar el seu desig, la seva passió, però no vol caure en el "fet", no gosa i tem de consumir amor, la qual cosa significaria l'apagament del desig, i, endemés, perquè ell "sap" que per arribar on vol li cal passar plagues i sofriments tan fortes com les que travessà Jesuscrist. Per això, la dama, com la font de Narcís, és una mena de llenç on l'individu pot desplegar tots els seus fantasmes, és a dir, la capacitat d'autoanàlisi; perquè interiorització, sofrença, equival a cognició. L'altre esdevé mirall on el jo pot projectar la imatge de l'altre, però que, de fet, no és més que això, imatge, fantasma ¹⁵; i aquest espill neix en funció, no del plaer de la carn, sinó del desig de coneixement, com March no es cansa de repetir, la qual cosa el pot menar a la unió amb el suprasensible ¹⁶.

¹⁴ És possible que March conegués la poesia arabigo-andalusa i la producció eròtica-mística d'aquella regió musulmana, tota vegada que vivia rodejat d'àrabs. En qualsevol cas, ja sigui directament, ja sigui a través dels trobadors, March demostra conèixer els secrets d'aquell "amor" que perseguïen molts poetes andalusos, i que oposava el món de l'esperit al de la carn — com veïeu, la relació és immediata —, Recordem Al Hallai, Al Gazali, Suhrawardi, Ibn Dawoud, Ibn Hazm, etc. Vegi's R. Nelli, *op. cit.*, pags. 40, 54; H. Perès, *La poésie andalouse en arabe classique*, Paris 1953, pags. 408-409; D. de Rougemont, *L'amore e l'Occidente*, trad. it., Milà 1977, pags. 149-155. La tesi ens la resumeix Nelli (*op. cit.*, p. 250) "L'Islam a réussi beaucoup plus tôt que l'Occident chrétien à spiritualiser l'amour. Peut-être même lui a-t-il fourni le premier modèle d'amour pur inter-sexuel".

¹⁵ "Secondo il manicheismo iranico, cui s'ispirano i mistici della scuola illuminante di Suhrawardi, un'abbagliante fanciulla, attende il fedele allo sbocco del ponte di Cinvat e gli dichiara: 'Io sono te stesso'. D'altronde, secondo taluni interpreti della mistica dei trovatori, la "Dame des pensées" altro non sarebbe che la parte spirituale e angelica dell'uomo, il suo vero *io*. Il che potrebbe orientarci verso una nuova comprensione di ciò che noi chiamiamo il 'narcisismo della passione'", D. de Rougemont, *op. cit.*, p. 155. També March: 73, 45-46; 54, 21; 61, 16: "oblida mi, membre't de la qui só".

¹⁶ "... per un autore arabo, un'immagine può ben essere il punto in cui chi vede si unisce a ciò che è visto. Se, per l'ottica medioevale, lo specchio era, infatti, per eccellenza il luogo in cui "oculus videt se ipsum" e la medesima persona è, a

Un altre element que ens dóna la mesura del seu narcisisme és allò que Starobinski anomena “l’immortalité mélancolique”¹⁷; que Cotart, un metge adjunt de la “Maison de santé de Vanves”¹⁸, qualificava de “délire d’enormité” i que més tard Freud atribuirà al component narcisista de la depressió malenconiosa. Aquest “deliri d’enormitat”, el cas més extrem del qual porta les persones a considerar-se “à la fois Dieu et le diable”, duu també a la mortificació i a considerar tot el mal com una culpa personal. D’ambdós sentiments el nostre poeta ens en lliura proves a bastament. Ell es considera un elegit, el millor amador que hi ha, avui, sobre, la terra i que mai hagi existit, un mestre d’amor — com el titlla Riquer¹⁹, o “un cas aberrant de megalomania eròtica” — com el batejà Fuster²⁰:

entre els mellors sols me trobara fènix,
car jo tot sols desmpare la mescla
de lleigs desigs qui ab los bons s’emboquen. (18, 21-22)

tal passió jamás home sostenc (22, 6)²¹

I com a únic amador, li cal passar les pitjors penes, els més grans turments. D’aquí els símls, les comparacions i les metàfores que tenen com a punt central un màrtir o un sant que endura, o els morts d’amor. L’amor ha caigut en desgràcia. El segle ja no estima amb aquell amor que fina en deien. Ara tot és amor bestial. Ell és, només, aquell que encara pot donar exemple, i, morint de mort d’amor, sofrint una passió com la de Crist per la humanitat, pot redimir, potser, la gent que descreu en Amor:

Per mal servir no crec l’haja perdut
car, si els treballs hagués sofert per Déu,

un tempo, vedente e veduta, d’altra parte l’unione con la propria immagine in uno specchio perfettamente ludico simboleggia spesso, secondo una tradizione mistica che influenza profondamente gli autori arabi, ma che è ben familiare anche alla tradizione mistica medioevale, l’unione col sovrasensibile”, Agamben, *op. cit.*, p. 102.

¹⁷ J. Starobinski, *L’immortalité mélancolique*, “Le temps de la reflexion”, 1982, III, pàgs. 231-251.

¹⁸ *Ibid*, p. 231.

¹⁹ M. de Riquer, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, 1964, vol. II, pàgs. 541-542.

²⁰ J. Fuster, *Obres completes*, vol. I, Barcelona 1968, p. 226.

²¹ Vegi’s també: 11, 33; 17, 26; 35, 3-6; 79, 33-38; 87, 330: “Jo defallint, amor farà eclipsi”.

cos gloriós fóra en lo regne seu (7, 57-58)

mor l'ignocent e per amor-vos martre (13, 38) ²²

Aquesta recerca del despullament dels racons més recòndits del jo, aquesta *denudatio*, és possible a partir de l'objecte interioritzat. Aquest fa viable la persistència de la imaginació dins el cercle clos del fantasma. L'escriptura de March, insistent i repetitiva, que no para de martellejar una i altra vegada sobre els mateixos i obsessius temes amb idèntiques paraules (com una mena de complanta o cançó de l'enfadós), no és més que unes variacions entorn als seus fantasmes interiors.

I el fantasma apareix, mostrant el recorregut imparable del desig del poeta que es debat entre allò que la carn deleja i això que l'enteniment demana. No és que ell vegi una contraposició absoluta entre cos i ànima, amor sensual/ amor pur, no, perquè sap que l'home no pot atènyer aquest sense que el desig, esperonat per la passió, passi la prova dels sentits ²³. Amb tot, serà sempre un plaer que anirà acompanyat de dolor. Tantes vegades, però, cova en el seu si l'anhel de no sentir cap més batzac, de no pensar, d'ésser estult, foll, perquè amor és el pitjor dels mals, més atziac que la mateixa mort, que tantes vegades — com veïè Zimmerman — és dolça ²⁴, justament perquè allibera els màrtirs d'Amor de les seves cadenes i turments. Aquest no-desig és el port del desig al qual espera arribar — com

²² Vegi's també: 18, 25-56; 22, 6-8, 33-36; 53, 21-24. Pel que fa la relació passió amorosa / passió gloriosa, vegi's E. Auerbach, *Gloria passionis* (trad. it. *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano 1960, p. 70): "È l'amore di Dio, che lo indusse a prendere su di sé le sofferenze degli uomini, anche questo un *motus animi* smisurato e sconfinato". També E. Trías, *Tratado de la pasión*, Madrid 1979, p. 121. En aquesta "passió" trobem un eco del furor platònic o "deliri diví". Altres metàfores ens porten a la voluntat de morir cremat: 63, 41-44; "Pour l'atrabile, s'enflamer c'est littéralement s'endiabler. Il faut une flamme surnaturelle pour la calciner et la fer passer a l'état "aduste" où le mat et la noirceur se trouvent à l'état de suprême concentration", J. Starobinski, *L'encre de la mélancolie*, "NRF", CXXXIII, 1963, pp. 412-413.

²³ "L'Église a toujours répugné à admettre que l'instinct fût capable de se purifier de lui "même, à l'intérieur de l'amour, et de conduire l'âme à sa perfection. Elle n'a jamais voulu voir que lubricité dans tout attachement d'essence charnelle contracté hors du mariage", R. Nelli, *op. cit.*, p. 249. S. Bernat fou un dels pocs que reconeixia que tot amor derivava dels sentits, però no creia en la possibilitat d'una unió "pura" entre els sexes, que considerava herètica. Vegi's també D. de Rougemont, *op. cit.*; i, pel que fa la influència de la mística àrab: *Cahiers du Sud: "L'Islam et l'Occident"*, Marseille 1947.

²⁴ M.C. Zimmerman, *op. cit.*; també D. de Rougemont, *op. cit.*, p. 132.

sant Antoni al desert assetjat per les al·lucinacions —, una recerca — infinita — de l'absolut, de la quietut (“que ab mi mateix fes pau”, 65, 33). Mentre, però, ens descriu amb “desesperat dolor” aquesta mort dolça que és l'amor que el fa desesperar i dirigir els dards contra si mateix.

D'aquí la seva fixació, la seva obsessió, que és, per altra banda, un dels trets distintius que els tractats medievals conferien al malenconiós. Girant entorn d'un únic centre, March, percaça el seu jo dividit entre apetits, volers i enteniment. Vol arribar a saber què és amor, i és conscient que està jugant amb un enemic terrible com el verí (“Si col malalt que el metge lo fa cert/ que no es pot fer que de la mort escap/ si doncs no beu de verí un anap/ e lo perill no li està cubert,/ ne pres a mi, qui vull esperiment/ molt perillós e sens ell no pusc viure:/ lo dilatar per mort se pot escriure/ e tem l'assaig amb la mort egualment ... 59, 1-8). Delera abordar, si més no, al plaer *alt* de l'amor, a l'amor *pur* (de l'esperit) que els seus predecessors, els trobadors, han descrit i, qui sap-lo, viscut fins a la mort, i que la recent tradició, a la qual estaven lligats l'oncle i el pare del poeta de Gandia, l'Escola de Tolosa, havia traït, esmenant-ne de bon tros les bases més corrosives pero l'ortodòxia catòlica. March reacciona contra aquesta situació i, fent una crítica al present que jutja “debilitat”, com “tèbeus” són els amadors, es considera l'últim representant d'aquella estirp de l'Església d'Amor.

Amor oblidà en el seu buirac una fletxa d'or i amb ella ferí de mort d'amor el jo poètic de March (“Pau ha lo món e guerra jo tot sol, 79, 37). Per això ell afirma que el seu desig no té fi (“... propi só comparat/ a Tantalús, per continuu desig”, 31, 41-42), i no el pot tenir si la mort no el consumeix. En aquest món de covards i “poc amadors”, ell encarna la fi de l'amor cortès²⁵ i de l'esperit de la ca-

²⁵ Nelli (*op. cit.*, p. 274) és categòric en aquest sentit, quan diu, referint-se a March: “bien qu'il eût redonné apparence de vie (...) a l'Amour provençal (...) Amors disparut de la Catalogne comme il avait disparu d'Occitaine”. I March tenia consciència d'aquest fet — ens cal només fer memòria d'aquells versos que citàvem bo i parlant del seu narcisisme. D'aquí la seva crítica al present i l'exaltació del passat, que, però, només és record. I el futur, dolor. No és estrany, doncs, que el nostre poeta no trobi ni un lloc ni un temps i que una de les imatges redundants sigui la del vagabund; vegi's Klibansky, Panofsky, Saxl, *Saturn and Melancholy*, Nendeln 1979, p. 205: “and Saturn that of poor and appressed preasants, beggars cripples, prisoners and criminals”; J. Starobinski, *L'immortalité mélancolique* cit., p. 244: “l'attente immobile équivaut à une quête sur place; le vagabondage ne conduit nulle part. L'un n'en finit pas de ne pas recevoir ce qu'il attend; l'autre, de ne pas trouver le repos qu'il cherche à travers toutes les routes du monde. Le prisonnier (ou le reclus) et le vagabond figurent l'un et l'autre dans le triste troupeau des enfants de Saturne, selon le répertoire dressé par l'imagerie astrologique”.

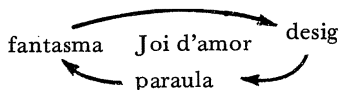
valleria. És un cavaller ²⁶ i com a tal reivindica a ple dret el seu estament amb tota fortalesa i gallardia. Es l'últim portaveu del *fin d'amors*, però potser per aquest mateix fet, és més entusiasta i menys retòric que la majoria dels trobadors. Despullat d'al·legories i llocs comuns — bé que no del tot, com és de suposar —, i armat d'uniques poques personalitzacions de sentiments (ira, amor, dolor ...) i d'un reduït nombre de metàfores (el vaixell a la deriva, el mar ²⁷, l'ermità, el castell assetjat, el malalt ²⁸, etc.) emprèn l'aventura de descriure la seva "malaltia mortal". L'escriptura és l'únic camí possible per intentar de copsar el fantasma; i l'escriptura segueix els camins de la passió i molts d'altres en desperta, de manera que de nou ens tornem a trobar en un cercle "viciós" i infinit ²⁹.

²⁶ March pren d'Aristòtil i del tomisme la divisió ternària: defecte — virtut — excés, cos — ànima — esperit (ment), amor sensual (bestial, natural) — amor humà (homenívol) — amor espiritual (pur). Ordres que, des d'un punt de vista social, corresponen, seguint la classificació de G. Duby (*Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Barcelona (1980), a predicadors, cavallers i llauradors. I March dins d'aquestes tres categories s'identifica amb la del mig; al menys, des d'una òptica imaginària, és l'estatus que voldria assolir, i que, aristotèlicament parlant, correspondria a la virtut. A més, per acabar de rematar el fet de la sectorialització, el nostre poeta sent certa proximitat als clergues, i odi, en canvi vers els plebeus. Vegi's A. Pagés, *A.M. et ses prédécesseurs* cit., p. 65.

²⁷ "... rowing on the ocean of the world was a common medieval allegory for man's life on earth.", S. Wenzel, *The sin of Sloth*, p. 129. Sobre el mar en A. March, vegi's R. Leveroni, "Bulletin of Hispanic Studies", XXVIII, p. 161.

²⁸ A. Pagés, (*A.M. et ses prédécesseurs*, cit., p. 62) ens recorda que "la Médecine (...) fut un des arts majeurs auxquels s'attacha Auzias March". Moltes són les vegades que el poeta de Gandia empra el símil del metge o el del malalt. Una veritable processó de malaurats desfila davant nostre: 3, 8, 15; 17, 41-44; 59, 1-4, etc. La teoria mèdica que, segons sembla, millor coneixia era la hipocràtica o dels "humors", com ho demostra, entre altres, el poema 94, 16-19: "Dins lo cos d'hom les humors se discorden./ De temps en temps llur poder se transmuda:/ en un sol jorn regna malenconia,/ n aquell mateix, còlera, sang e fleuma. Cal recordar que aquesta teoria ha dominat en el terreny mèdic fins no fa gaire temps (vegi's J. Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Basel 1960). A ella se sumaren, a més, els components astrològics, els colors, els elements, les estacions, etc.; el temperament malenconiós estava determinat, doncs, pels següents factors: terra, sequedat, Saturn, escorpí, tardor, bilis negra. Difícil, resulta, però, estudiar l'ús d'aquests elements en March, perquè tot sembla indicar que no sempre tenen un sentit metafòric, o, si més no, ell, com sempre, en fa una utilització *sui generis*.

²⁹ L'esquema d'Agamben (*op. cit.*, p. 152) sintetitza aquest moviment:



Si fins ara hem intentat de traçar d'alguna manera el lligam entre narcisisme i melangia, ara ens toca fer una breu — per manca d'espai — confrontació amb algunes de les descripcions cabdals de la malaltia sagrada en l'Edat Mitjana. Orígenes, que March cita en un vers (26, 40), ens parla de l'accídia com d'un assalt dels dimonis que colpeï — en paraules de Wenzel — “against us when they arouse in us, now desires, then irritation, and on another occasion both furor and concupiscence in the same person”³⁰. I més tard, sant Gregori, unint els conceptes de *Tristitia* i d'*Acedia* de Cassià, col·loca sota *Tristitia*, que és l'equivalent medieval de *malenconia*: *malitia, rancor, pusillanimitas, desesperatio, torpor circa praecep et vagatio erga illicita*. Ensenms a aquesta exposició, sant Pau distingia entre una tristesa positiva (*tristitia secundum Deum*) i una altra de negativa (*tristitia saeculi*). També altres textos derivats de Raban Maur consideraven l'accídia com una plaga que menava al desig carnal. Alcuí diu que l'ànima en tres parts, posposant a cada una els vicis que se'n deriven:

<i>concupiscentia</i>	— gastrimargia, fornicatio, phylargiria.
<i>ira</i>	— tristitia, acedia.
<i>ratio</i>	— superbia, cenodoxia.

que corresponen a la divisió platònica de l'ànima. La luxúria és, pera Aristòtil i els tractadistes medievals, un dels elements propis de la malenconia³¹, que ja Arnau de Vilanova considerava com la quarta espècie d'*alienatio* — essent la malenconia la tercera — (*alienatio quam concomitatur immensa concupiscentia et irrationalis: et graece dicitur heroys... et vulgariter amor, et a medicis amor heroycus*³²), i que correspon a allò que la psicofisiologia medieval denominava *amor hereos*, que venia a ser un error de la part estimativa de l'ànima. Error que feia desencadenar el desig “e il desiderio spinge immaginazione e memoria a volgersi ossessivamente intorno al fantasma che vi si imprime sempre più fortemente in un circolo morbo-

³⁰ Wenzel, *op. cit.*, p. 8.

³¹ Aristòtil, *op. cit.*: “I temperamenti “melanconici” son per la maggior parte, lussuriosi, proprio perchè l'impulso erotico è caratterizzato da un'emissione d'aria”. Hem d'evocar, per altra banda, que l'estagirita és el creador del concepte de “malenconia del geni”, que lliga la tradició hipocràtica amb la platònica — el “furor diví”. Al defora de la melangia com a “genialitat”, només hi ha espai per a la malaltia mental. Per tant, ens trobem davant de l'antecedent directe de la divisió de sant Pau. Allò que ens cal retenir, tanmateix, és aquella sugerència d'Aristòtil que vinculava la malenconia al vi a través de l'aire que ambdós contenen, i d'aquí a l'escuma, *ἀσπρος*. Un dels significats d'aquest mot grec era, precisament, *semen* (Esiode, *Theog.* 188-200; Orfics, fr. 101; 104 Abel), d'on Afrodita, la qual cosa ens retorna al principi de la nota.

³² Arnau de Vilanova, *Liber de parte operativa, Opera*, Lugduni 1532, foll. 123-150, cit. en Agamben, *op. cit.*, p. 21.

so in cui ambito Eros viene ad assumere la fosca maschera saturnina della patologia malinconica”³³.

Els lectors de March ja hauran emmarcat dins d'aquesta breu, esquemàtica i massa resumida descripció d'algunes de les posicions més importants del pensament clàssic i medieval (d'aquelles, òbviament, que ho són en funció del nostre autor) entorn a la malenconia, alguns dels trets fonamentals del seu humor, per dir-ho hipocràticament.

Sense cap mena de dificultat podem establir un pont entre el món psicològic del nostre autor i l'*amor hereos*, que porta el “malalt” a venerar la dona (“que vos confés per un terrenal déu”, 37, 40; “lo vostre cos per deessa vull colre”, 36,28), i a desitjar-la amb totes les parts del seu cos, de tal manera que ella es converteix en l'únic objecte del seu pensament³⁴ i del seu desig. De luxúria, March ens n'ofereix exemples a cabassets en els diàlegs irats entre cos, volers i enteniment. La seva carn no es resigna a obeir el desig cast de la ment i vol romandre en l'estadi on troba el seu plaer. Les contradiccions que el poeta de Gandia ens presenta, sembla que deriven de la impossibilitat de reduir els esperons “baixos” de la carn (bé que en altres moments és el voler “natural” de l'amada l'irreductible). En qualsevol cas, *amor hereos* vol dir idolatria (que en March potser s'amagui sota el nom de “foll amor”), i qui més fervent escolar de l'església d'Amor, bé que en el seu ocàs, que el nostre poeta? Aquesta adscripció esdevé més clara, si subratllem aquells versos on March empra el símil del mal camí i té la sensació de no trobar la via que mena al lloc que ell sap, però del què tota senda l'aparta. Com dirà més tard Kafka: “hi ha un lloc d'arribada, però cap camí”, així March:

Qui son camí verdader ha errat
per anar lla on vol sojorn haver,
és-li forçat que prenga mal sender
e mai venir a son lloc desitjat. (6, 9-12)³⁵.

³³ Agamben, *op. cit.*, p. 134.

³⁴ “E così alterato è il giudizio della ragione, che continuamente immagina la forma della donna e abbandona le sue attività, tanto che, se qualcuno gli parla, a stento riesce a intendere. E poiché è in incessante meditazione, viene definita angoscia malinconica”, *Lilium medicinale* de Bernardo Cordonio (Montpellier, 1285), cit. en Agamben, *op. cit.*, p. 132.

³⁵ Pocs anys més tard, M. Ficino (*De Amore*, ed a cura de R. Marcel, París 1978²) ens lliura la seva interpretació de la causa d'aquesta peregrinació: “Quis qui istorum naturali amisso exulat domicilio. Nam cogitatio omnis non ad animi sui disciplinam et tranquillitatem sed ad dilecti hominis se vertit obsequia (...).

És aquest el seu drama, aquesta la seva desesperació, sempre més enfonsat en la tristesa quan voldria alçar-se, sempre voltant com un vagabund quan voldria atènyer un lloc, sempre irat contra si mateix qual voldria ésser en pau amb el seu propi i interior enemic i amb el món que l'envolta. Tot i que, com a parroquià d'Amor ens confessa manta vegada que estima el mal que amor par amar "follament" o amb ardor li crea ³⁶.

Primum exitum insania et inquietudo, secundum debilitas mortisque formido, tertium trepidatio, pavor et suspirum comitatur. Quocirca propriis Laribus, naturali sede, optata quiete privatus est amor. (...) Quis item neget amorem sine tegmine nudumque vagari?" (*Oratio*, VI, IX).

³⁶ Una de les possibles interpretacions de la "culpa", de l'"home pec", de l'"hom fora seny", podria ben ser de caràcter amorós: un davallar del cos en els vicis, en l'amor carnal, "bestial", enlloc de fitar objectius elevats. (Nelli diu que "le 'desespoir' de l'amant tenait surtout à ce qu'il ne croyait suffisant pour qu'il pût affronter sans s'y abolir, l'épreuve de l'acte", *op. cit.*, p. 172). I això, principalment, quan el poeta era jove. Donat que ja en les primeres poesies el veiem angoiat per aquesta "culpa" secreta — Zimmerman parla de "dolor inexplicable, injustificat o, més exactament, desproporcionat", d'una "angoixa existencial" (*op. cit.*, p. 142-143) — "misteriosa" (un cop més apareix el caràcter enigmàtic de l'autopunició que ja Aristòtil (*op. cit.*) trobava en la melangia: "spesso avvertiamo un senso di afflizione, di cui non sapremmo spiegare la causa". D'aquest estat d'ànim, elevat, però, a la enèsima potència, derivaren aquells dos poemes apocalíptics i ombrívols (46; 47).

També podria ser, que aquell "pecat" fos d'amor homòfil, donant raó a la interpretació homosexual d'aquell document trobat per J. Rubió en el qual la reina Maria adverteix el batlle de València sobre la possible perdició del vailet que, fugint de casa seva, se n'anà amb Ausias March (Sobre la polèmica, vegi's: Riquer, *op. cit.*, p. 474; C. Romero Muñoz, *Re-imaginaciones de Ausias March*, "Rassegna Iberistica", 4, Venezia 1979; A. Carbonell, A.M. Espadaler, J. Llovet, A. Taya-della, *Literatura catalana*, Barcelona 1979; entre altres). De totes maneres, es fa difícil d'afirmar amb absoluta seguretat que el nostre poeta era una mena de Jupiter raptor de Ganimedes. La cosa més versemblant és que, considerant el significat que "foll amor" tenia en aquell temps — i del que ens informa una imatge del costat esquerra del portal de Notre Dame —, a saber, la idolatria, el poeta s'auto-acusés d'aquest excés de desig envers la dona. La qual cosa, com veiem, es relaciona molt bé amb tot el que hem dit sobre l'"amor hereos".

Una altra hipòtesi que em ve al cap és que la seva falta, el seu error, fos de tipus religiós, però alhores ens caldria interpretar la seva desesperació a la llum, tal vegada, d'aquelles heretgies que tan vinculades estaven a l'amor cortés, com han demostrat R. Nelli i D. de Rougemont, i que de fet March sembla estar-ne al corrent ("... Arnau Daniel/ e de aquells que la terra els és vel", 49, 26-27). Mes això ens encaminaria cap a altres camins, i, a més, ens obligaria a fer un altre tipus d'anàlisi. Sempre resta, però, la imatge d'aquest home que com digué Menéndez Pelayo, sobtat per pessimisme i la melangia de March, és el primer poeta romàntic

La paraula *ira* ha pogut portar més d'un lector a interpretar el jo poètic d'Ausias en funció d'aquell humor que els hipocràtics anomenaven "colèric". Encara que això sigui correcte en algunes ocasions — com quan blasma les dones —, l'anàlisi textual ens diu que en la majoria dels casos, March volca l'ira contra la seva pròpia persona:

Iniquitat met l'hom en desesper,
avorrint Déu, senyor qui l'ha creat: ³⁷
ço fa lo seny de l'hom, quan és irat,
se avorrint, amant-se tant primer. (40, 17-20)

Versos que, a més de ser un retrat de l'accídia medieval, ens acaben de fer emmotllar March dins la constel·lació de l'astre fosc dels infants de Saturn, precisament sota l'aspecte *iracundia* que, com ja hem vist, Alcuí considerava com el terreny de la tristesa, la qual era el contrari de *fortitudo* ³⁸. Aquest frenesí el porta a plorar contínuament, a apartar-se dels altres mortals, al mutisme i a pensaments suïcides ³⁹. Com no recordar aquells versos que són la imatge viva del dolor:

Colguen les gents ab alegria festes,
lloant a Déu, entremesclant deports,
places, carrers e deleitables horts
sien cercats ab recont de grans gestes,
e vaja jo los sepulcres cercant,
interrogant ànimes infernades, (13, 1-6) ⁴⁰

Per últim, i donada la limitació d'espai, voldria fer un breu coment sobre el

d'Europa, i que moltes vegades ens obliga a donar la raó a Zimmerman quan ens parla d'una "condemna a l'angoixa".

³⁷ Hildegard de Bingen (*Hildegardis causae et curae*, a cura de P. Kaiser, Leipzig, 1903) deia que la melangia feia l'home incrèdul. Orígenes considerava la malenconia un caure en la temptació de la carn i en els negocis de la terra, i, per tant, en l'oblit de Déu.

³⁸ Hem de recordar la divisió que establia sant Pau entre *tristitia secundum Deum* (positiva) i *tristitia saeculi* (negativa), aquella era considerada com un bé perquè en tal estat l'home sentia la diferència que el separava de Déu; aquesta, en canvi, era tinguda per un pecat.

³⁹ Vegi's nota 7.

⁴⁰ "... sub Saturni potissimum potestate en in signo terreo, melancolicus erit, corpulentus, iracundus, fraudulentus deoque in actibus suis contraris", Oxford, Boll, Digby MS 159, fol 5^v, cit. en Klibanky, Panofsky, Saxl, *op. cit.*, p: 129, n. 8.

mutisme, que és una altra de les constans de l'obra marquiana. Deixant de banda el silenci sinònim de custòdia del "secret", que tot bon amant devia celar gelosament — caldrà recordar que un dels consellers del Déu d'Amor, en *La Joyosa Garda* de Jaume March, oncle d'Ausias, és Secret? —, resulta palès que som davant d'un home profundament trist, sigui per temperament, sigui per ideologia amorosa. I en molts moments és la tristesa allò que el fa emmudir:

puix que amor m'ha tolt parlar (12, 44)

dins mi plor e calle com a mut (17, 10)

quan entre gens estic mut e pensiu (37, 34)

No trop en mi poder dir ma tristor (69, 41)

Haurem d'evocar, en aquest sentit, allò que diu Starobinski bo i parlant de l'accídia: "une tristesse que rend muet, comme una aphonie spirituelle, véritable "extinction de voix" de l'âme. (...) L'être intérieur s'enferme dans son mutisme et refuse de se communiquer au dehors (Kierkegaard parlara d'*hermetisme*) (...). Les *accidiosi* [en l'infern de Dante] sont enfouis dans la vase d'un immense borbier, et ils font entendre des sons qui se bornent à des gargouillements confus. (...) l'impossibilité de s'exprimer est figurée par l'image allégorique le plus vigoureuse: les *accidiosi* sont des vaseaux (...) et par conséquent ils sont les prisonniers du limon"⁴¹.

Quest'inno si gorgolian ne la strozza
ché dir nol posson con parola intera⁴².

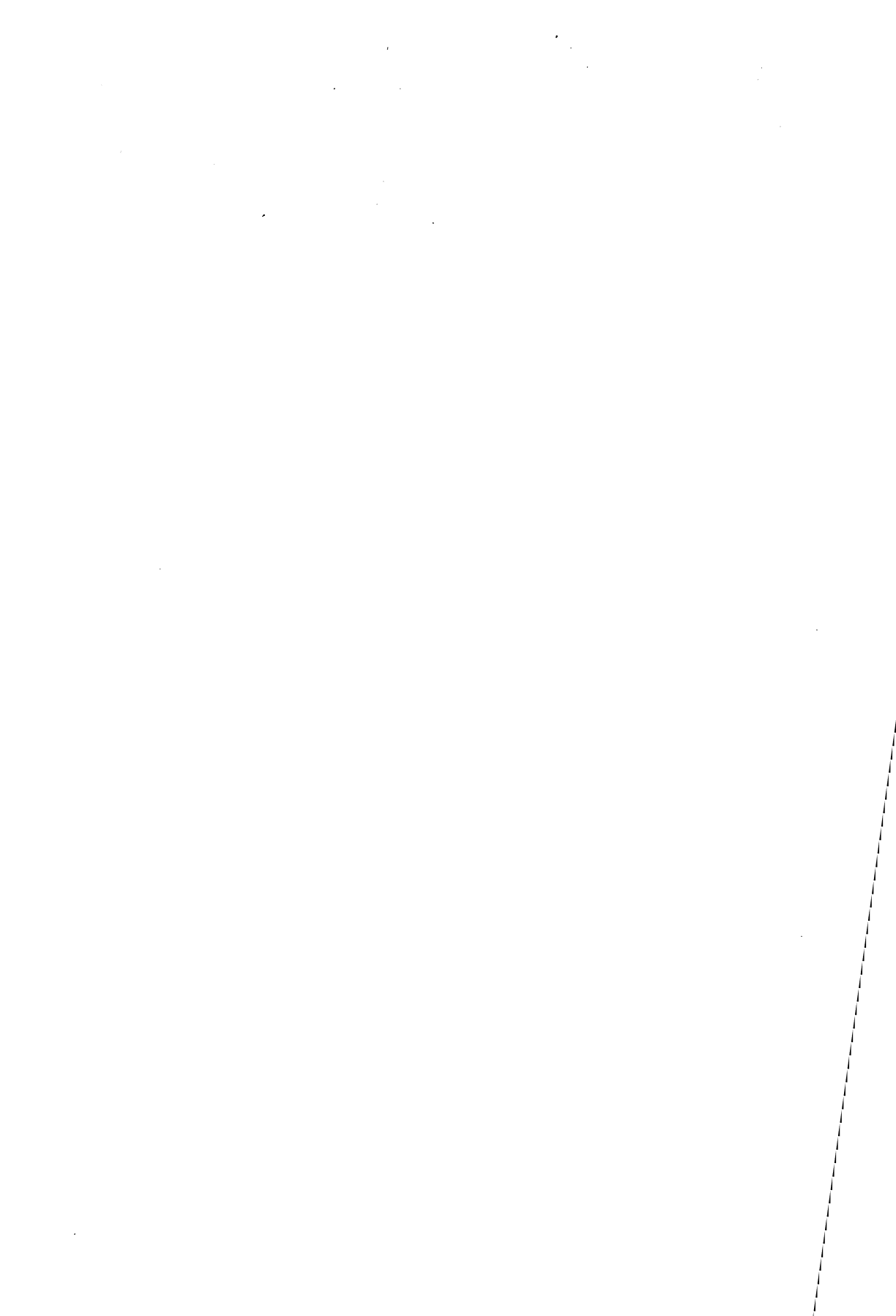
Així, March, reclòs i mut en el castell assetjat, en la presó de la carn o de l'amor, s'aboca a l'escriptura per retre'ns compte de l'afàsia, la por, l'ira i la tristor que el consequen i lliurar-nos la seva novel·la psicològica⁴³.

Rosend Arqués

⁴¹ J. Starobinski, *Histoire du traitement* cit., p. 31.

⁴² Dante, *La Divina Commedia*, VII, 125-126.

⁴³ C. Romero Muñoz, *op. cit.*, p. 19, seguint A. Pagès, *A.M. et ses prédécesseurs* cit., p. 31.



RECENSIONI

J. Borrego, J.C. Asencio, M.J. Mancho, M. Marcos, E. Prieto, *Así es el español básico*, Salamanca, Editorial Universidad de Salamanca, 1982, pp. 267.

Así es el español básico es el fruto de la experiencia de un equipo de profesores que, además de ejercer su labor docente con estudiantes españoles en la Universidad de Salamanca, se dedican a la enseñanza del español a alumnos extranjeros en los Cursos Internacionales de verano de esta Universidad.

El texto está concebido, según reza el propio título, para la enseñanza del español en un nivel básico y está dirigido a aquellas personas que, deseosas de aprender el español, acuden a Salamanca a tal fin.

Para la elaboración del texto, los autores han tenido en cuenta las orientaciones más recientes de la glotodidáctica; sin embargo, como ellos afirman en la introducción, han “intentado conjugar equilibradamente las pautas metodológicas estructurales ... con directrices de carácter funcional” (p. 7). De hecho la novedad del texto estriba precisamente en que, sin exceder ni en un sentido ni en el otro, revalora el método estructural, parcialmente arrinconado, y se alinea con las posturas de tipo funcional, propuestas, para los países de la Comunidad, por el Consejo de Europa, cuya eficacia, sin embargo, está aún por comprobar, por lo menos en el ámbito hispánico.

El texto consta de 15 unidades, que presentan el material didáctico con un criterio de evolución en espiral — de una forma más simple a una más compleja —, lo que favorece la adquisición — y asimilación — de nuevos hábitos lingüísticos mentales, respetando, al mismo tiempo, los momentos del proceso didáctico y apuntando, sobretodo, a las habilidades activas en el aprendizaje de L2.

Cada unidad, cuya estructura general describo a continuación, está dividida en “sub-unidades”, introducidas por un diálogo que propone modelos de comportamiento lingüístico-sociológico y que, a la vez, media la estructura gramatical, tratada sucesivamente en el apartado de los ejercicios, junto con el léxico que va en negrita. Estas palabras, aisladas del contexto en que aparecen, están, a su vez, esquematizadas en el margen derecho del texto y llevan la indicación del género y, tratándose de verbos, de regulares o irregulares. Otras van marcadas con un asterisco y son las que ofrecen al profesor la posibilidad de ampliación. (días de la semana, colores etc.), sin esperar a que aparezcan seguidamente en otra unidad.

La selección de diálogos tiene como ambientación Salamanca, desde el momento en que el estudiante extranjero acude a ella "Vamos a Salamanca" hasta cuando, ya dueño de un acervo lingüístico que le permite la comunicación con los naturales, se dispone a regresar a su país ("Tenemos que irnos"). Es muy acertada esta estrategia dialógica, por ser motivante para el que aspira a convertirse en hispanohablante.

Además de los diálogos introductorios, a los que ya me he referido, hay un apartado ("Ahora ya sabes cómo") que proporciona información para expresar determinadas funciones que han de usarse en un tipo de comunicación interpersonal y de interacción social y que constituye una referencia para los estudiantes, siempre necesitados de puntualización.

Por lo que atañe al apartado gramatical, se ha resuelto el problema con la presentación de esquemas, evitando explicaciones y, por consiguiente, la terminología especializada.

Sigue el apartado dedicado a los ejercicios, que son en parte de tipo estructural, realizables individualmente, y, en su mayoría, de tipo funcional, realizables en pareja y en grupo, resultando esto muy estimulante para el fin comunicativo y a menos para el alumno. Sin embargo, a mi parecer, no hubieran sobrado más ejercicios estructurales, cuya práctica, aunque resulte repetitiva y monótona, es siempre muy útil para la fijación mental de las estructuras de L2. Quizás hubiera sido productivo, como complemento al texto, acompañarlo de un cuaderno de ejercicios para prolongar la operación didáctica incluso después de las horas de clase.

Noto, al final de la unidad, la falta de un apartado con sugerencias y propuestas de actividades que tengan por objeto la práctica global de la creatividad y originalidad en la producción de la lengua.

Digna de mención es la presentación iconográfica del texto que, como soporte visual al corpus lingüístico, acompaña tanto los diálogos como los ejercicios, facilitando la comprensión del mensaje.

Al final del texto aparecen dos índices: uno de funciones — por unidades y de materias — y el otro gramatical — también por unidades y de materias —, pareciéndome los de materias de poca práctica consulta, al menos por parte del alumno; un vocabulario, con la referencia al diálogo donde la palabra aparece por primera vez, y un apéndice con la conjugación verbal regular e irregular. Cierra el texto el índice general, por cierto claro y de fácil localización.

En su conjunto, desde una perspectiva personal e italiana, el texto no defrauda las expectativas de un "adetto ai lavori" que se acerca a él con el intento de encontrar un instrumento actualizado de trabajo, utilizable por los que nos dedicamos a la enseñanza — y al aprendizaje — del español fuera de las fronteras de Salamanca e incluso de España. Sin embargo, haría falta retocar su barniz tan caracterizador — o "salmantizador" — para ajustarlo a las necesidades de una franja de usuarios más amplia, pues no todos los alumnos gozan del privilegio de haber ido o de poder ir a Salamanca; con ese retoque nos resultaría más productivo aprovechar este valioso instrumento en el cuadro de la práctica escolar cotidiana de nuestro sistema educativo nacional.

Paola Stocco

Joaquín Arce, *Literaturas italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, pp. 357.

Nella sua non lunga vita (egli morì cinquantanovenne nel 1982), Joaquín Arce si occupò ampiamente dei rapporti letterari tra l'Italia e la Spagna, oltre che nei suoi volumi *España en Cerdeña* (1956) e *Tasso y la poesía española* (1973), in più di cento scritti brevi. Risulta naturale che egli pensasse a "sacar del olvido, rescatar a la luz una serie de artículos que se hallaban, algunos de ellos, desperdigados por raras revistas, otros perdidos en olvidados actos de congresos, y muchos aparecidos, y nunca traducidos, en lengua italiana", come egli dice nella *Advertencia preliminar* di questo volume. In genere, simili operazioni si fanno citando il luogo dell'originaria pubblicazione, in modo che risulti chiara l'occasione, il contesto, la datazione; e conservando il testo originario. Per esempio, ripubblicando, una ventina d'anni fa, dieci suoi scritti apparsi in diverse occasioni, alcuni in inglese, nel volume *Intelectuales y espirituales*, Juan López-Morillas affermò che in qualche caso sentì la tentazione di "rectificar criterios y suprimir pareceres"; egli tuttavia pensò che "hacer tal cosa supondría desvirtuar por modo radical el carácter de "fe de vida" que deben tener estos estudios, independientemente de su posible valor objetivo". Non a caso, cinque degli scritti raccolti da López-Morillas riguardavano Ortega. Altri, tuttavia, ripubblicano i loro scritti ritoccandoli, talora fino a far dire quasi il contrario di ciò che dicevano originariamente. Il risultato, in generale, in questi casi è sconcertante e sfuocato, in quanto le due situazioni si sovrappongono senza unificarsi.

Arce ha scelto di rivedere gli scritti già pubblicati in modo che risultino "enfocados a otro objetivo": "todo está estructurado en función del conjunto". L'insieme ha per scopo di "poner de relieve en qué divergen y qué distingue" i due paesi, "por un lado, sin olvidar, por otro, la fecunda deuda mutua que han contraído en la formación de su doble personalidad cultural y literaria". Lo spirito dell'insieme del volume viene espresso nello scritto introduttivo, che infatti ha il suo stesso titolo. In esso, Arce afferma che si è esagerato nel "tópico de la hermandad"; che in realtà le due letterature sono "entidades radicalmente diferenciadas"; che c'è una "diferencia de comportamiento entre nuestras dos literaturas". Affermazioni sostanzialmente accettabili, benché non riesca a comprendere a chi Arce alludesse dicendo che si è esagerato a proposito della fratellanza. E' notorio che già l'assurgere del toscano e del castigliano a lingua letteraria è avvenuto in modi ben diversi; che l'unificazione politica del regno di Castiglia e León avvenne nel secolo XIII e quella della Spagna attuale nel XV, mentre l'unificazione italiana è un fatto del secolo XIX; che la società fiorentina, come la genovese, la veneziana ed altre, in Italia, ebbe un carattere essenzialmente borghese, mentre la castigliana fu predominantemente agricolo-militare; è quindi del tutto naturale che le due letterature abbiano avuto uno sviluppo profondamente diverso.

Può sembrare "un miracolo" il fatto della "repentina madurez" della letteratura italiana solo a chi non tenga conto della diversa diffusione della letteratura mediolatina e delle altre letterature volgari in Italia e in Spagna.

È rilevabile nel punto di vista di Arce una certa tendenza al "sostanzialismo", un ricercare i tratti peculiari delle due letterature col vago sottinteso che si tratti

di caratteri fondamentali ed ineliminabili, piuttosto che di aspetti storici che possono col tempo cambiare e addirittura essere capovolti. "La preocupación por buscar rasgos distintivos a la propia literatura ha sido dominante en la historiografía española", egli nota (14). Pensiamo subito a Menéndez Pidal, in effetti echeggiato in queste pagine; e ci viene in mente anche la vicenda di Américo Castro, che, secondo Francisco Ayala, "solidificaba" il passato spagnolo, affermando la continuità di una "esencia" nazionale.

Comunque sia, non mi pare che l'operazione di ristrutturare gli studi che compongono il volume sia riuscita ad arruolarli sotto la bandiera delle due letterature "frente a frente". Ben pochi di essi riguardano la letteratura italiana, e meno ciò che la letteratura italiana ha assimilato dalla spagnola, sicché non si vede dove venga, per questo aspetto, dimostrata la "fecunda deuda mutua" che pure, secondo Arce, si nota in esse.

In alcuni scritti riguardanti la ricezione spagnola della letteratura italiana nei secoli XIV-XVIII è individuabile il nerbo del volume: si vedano i capitoli "Boccaccio humanista y la literatura castellana", "De Sannazaro a Garcilaso y a los garcilasistas dieciochescos", "Lope de Vega y la cultura italiana". Si tratta di contributi puntigliosamente documentati, molto utili alla comprensione di alcuni svolgimenti di tradizioni letterarie specifiche, ed anche contribuenti alla storia della lingua letteraria spagnola. (Rafael Lapesa cita spesso Arce nella sua *Historia de la lengua española*; rileva p. es., 286 dell'8a edizione, il "muy fino análisis estilístico" che fa Arce del Diario di Cristoforo Colombo in uno scritto che ritroviamo in questo volume). Direi tuttavia che essi dimostrino piuttosto la disponibilità spagnola alla ricezione di elementi della civiltà letteraria italiana che una reazione che metta le due letterature "frente a frente". Il "setoso cinghiale" di Sannazaro diventa il "jabalí cerdoso" di Garcilaso, e Arce lo segue giù giù fino a Meléndez Valdés.

Altri studi raccolti hanno un obiettivo così specifico che risulta difficile che potessero servire alla causa: per esempio, Arce dimostra in cinque pagine che in un verso della *Diana* di Montemayor si deve leggere "días" e non "ojos", come ripetono tutte le edizioni, tranne quella di Alfonso de Ulloa, Venezia 1568; non dice come tale risultato possa servire ai suoi fini.

Quasi tutto il volume riguarda la letteratura spagnola anteriore alla fine del secolo XVIII. Poiché i rapporti tra le due letterature in quei secoli furono certamente diretti (anche quelli del secolo XVIII, che in realtà sono in buona parte la continuazione delle anteriori), come è naturale, dati gli stretti rapporti politici tra le due penisole, il tipo di comparatismo bilaterale che pratica Arce nel complesso funziona. (Non occorre dire che restano immensi vuoti anche per quanto riguarda quell'epoca: basti pensare che dello stesso Cervantes, che ebbe rapporti strettissimi colla letteratura italiana, si fa solo qualche cenno del tutto marginale). Ma quando veniamo a una epoca più recente, diventa indispensabile un'ottica multilaterale. Lo si vede anche esaminando il pochissimo che nel libro riguarda quest'epoca. Con comprensibile sorpresa Arce osserva (303) che un libro di Cesare Cantù fu tradotto in spagnolo, nel 1847, dal francese. Un fatto simile dà la misura di quanto pesante fosse la mediazione francese tra le due penisole. Arce cita due miei scritti, uno su *Manzoni in Spagna* ed un altro su *Venezia en las letras hispánicas*, e li utilizza, dichiarandolo. Ma significativamente non raccoglie il mio sforzo di col-

locare le due ricerche in un contesto multilaterale; si direbbe che per lui l'Europa non importi, ai fini della comprensione dei rapporti tra le due letterature. In realtà, anche se "España es diferente", la Spagna, come l'Italia, è in Europa, lo fu sempre.

Franco Meregalli

Pero Tafur, *Andanças e Viajes de un hidalgo español*, Barcelona, El Albir, 1982, pp. X:93:XXVII:618:27.

Concludendo la mia recensione del *Libro del conocimiento de todos los reinos* nel n. 13 di questa "Rassegna Iberistica" (36-8), mi auguravo che all'edizione *fac simile* di essa seguisse quella "dell'altra opera, di ben maggior rilievo, letterario non meno che documentario, curata dallo stesso Jiménez de la Espada: le *Andanças e Viajes* di Pero Tafur". Non pensavo che il mio auspicio, grazie ai moderni mezzi di riproduzione, ma anche alla diligenza della casa editrice El Albir e all'attività incredibile di Francisco López Estrada, fosse soddisfatto così presto ed in un modo così grandioso. Alla riproduzione dell'unico manoscritto esistente pubblicato nel 1874 da Jiménez de la Espada, che ampiamente lo commentò, López Estrada ha preposto il noto scritto pubblicato, nel 1938, e poi nel 1949, da José Vives, senza dubbio ancora lo studio moderno più impegnato sull'opera (*Andanças e Viajes de un hidalgo español* è il titolo che diede al suo lavoro Vives, ed è il titolo che risulta sul frontespizio di questa edizione; confesso che avrei preferito che si conservasse il titolo di *Andanças e Viajes por diversas partes del mundo avidos* che dal manoscritto prese Jiménez de la Espada). Carmen Sáez, Rafael Morales e Juan Luis Rodríguez hanno aggiunto un nuovo *Índice onomástico y toponomástico*, il cui esame è strumentalmente utile, ma anche in se stesso suggestivo. Poiché, come è naturale, mi interessa particolarmente la permanenza veneziana di Tafur, alla quale in effetti dedicai le pp. 6-9 del mio *Venezia en las Letras hispánicas* (troppo brevi, ma corrispondenti alle esigenze prospettiche dello scritto, pubblicato in questa "R.I.", n. 5), ho voluto confrontare in quante pagine del testo, come è pubblicato da Jiménez de la Espada, Tafur parli delle città da lui visitate: il risultato è il seguente: Venezia 70, Costantinopoli 46 (oltre a Pera 10), Gerusalemme 42, Genova 40, Il Cairo ("Babilonia") 30, Roma 23, Siviglia 16, Firenze 13, Bruges 10, Trebisonda 9, Caffa 9, Basilea 8, Bologna, 5, Milano 4, Colonia 4, Strasburgo 4, Napoli 4, Gallipoli 4, Nicosia 4, Bruxelles 3. Questo elenco dimostra da una parte che lo specifico interessamento per Roma è di Vives, non di Tafur, dall'altra quanto ampio sia stato l'orizzonte di esperienze di Tafur in Europa e nel bacino del Mediterraneo. Se Tafur fosse stato francese, inglese, tedesco, magari anche italiano, egli sarebbe considerato a ragione una delle fonti più importanti e più suggestive della storia evenimenziale, e ben più del costume, di tali zone, nel Quattrocento. Il fatto che venisse da Siviglia caso mai aggiunge a tale importanza:

non è da dimenticare che Siviglia fu la placenta in cui si sviluppò uno degli avvenimenti fondamentali della storia della civiltà, la "scoperta" per eccellenza. (A ragione quindi questo volume apre una serie di "Publicaciones conmemorativas" in occasione del non lontano centenario della scoperta dell'America). Se tale importanza non si concede a Tafur, è tutta colpa della difettosa informazione degli storici, di cui sono in larga parte responsabili gli storici spagnoli e gli ispanisti. Responsabili, comunque, fino ad ora, poiché ora gli storici del Quattrocento europeo e mediterraneo hanno a disposizione la fonte in una presentazione di tutto rispetto, anche se Jiménez de la Espada e Vives sono ben lontani dall'aver risolto tutti i problemi ecdotici ed esegetici riguardanti il testo.

Anche l'*Indice de materias*, aggiunto dai citati compilatori, sarà da consultare per i più diversi argomenti: dai cammelli, elefanti e coccodrilli alla diffusione della moneta veneziana, il ducato; dalle inevitabili reliquie alle fiere; dal traffico degli schiavi alle pestilenze.

Franco Meregalli

Jeanne Battesti-Pelegrin, *Lope de Stúniga. Recherches sur la poésie espagnole au XVème siècle*, Aix en Provence, Université de Provence, 1982, 3 voll., pp. 1365.

Questo imponente lavoro è la tesi di dottorato che Jeanne Battesti-Pelegrin ha presentato all'Università di Parigi IV il 29 giugno 1978, ed è frutto di molti anni di studio, quindici, come la stessa autrice confessa nella *Introduction*; lo si deduce anche da una precisazione bibliografica riguardante un'opera uscita nel '68 e posteriore alla stesura del II capitolo, e dalla bibliografia non sempre aggiornatissima. E' molto difficile recensire un'opera come questa perché facilmente ci si perde nel mare di cose che l'autrice propone e forse questo, il troppo, è l'unico neo di un'opera che merita ogni elogio.

Nella storia poetica del Medioevo spagnolo il XV secolo appariva agli occhi di alcuni critici come un'epoca di decadenza, e ad altri come un momento di transizione. La poesia dei *Cancioneros*, colta, di corte si ricordava generalmente come preannuncio del Rinascimento, e si consideravano rare eccezioni poeti come Santillana, Juan de Mena, Jorge Manrique. Ben altro giudizio, entusiastico, si riservava ai *Cancioneros* tradizionali, tipicamente ispanici. Jeanne Battesti-Pelegrin vuole sfatare questa dicotomia dimostrando che la lunga coabitazione tra poesia "colta" e poesia "tradizionale" ha favorito un congiungimento non solo di temi, ma anche di forme, cioè di tecniche poetiche, come eredi di una comune tradizione.

Lope de Stúniga è un nome ben conosciuto, ma un poeta mal conosciuto; la Battesti ha deciso di ovviare a questa lacuna della critica studiando appunto la sua opera (26 poesie) e la sua vita di famoso cavaliere. Il filo conduttore del lavoro è costituito dalla vita e le opere di Lope de Stúniga, ma molte volte il filo si perde nella marea montante di notizie.

Nella prima parte (*Esquisse pour un portrait*) l'autrice studia il personaggio nella sua vita privata e pubblica: il risultato è il ritratto del perfetto cavaliere della fine del Medioevo. Questa ricerca occupa più di trecento pagine ed è un saggio di trattato storico sulla vita europea del XV secolo. Le testimonianze di fatti sono innumerevoli, tutte puntualissime e molte di prima mano frutto di lunghe ricerche in archivi spagnoli e stranieri. Questo quadro storico, ripeto, modello di serietà investigativa, è quasi rinnegato dall'autrice stessa nella *Introduction*; giustifica la puerilità del metodo storico annunciando l'impiego di altri più moderni. La seconda parte, *Poésie de circonstance et circonstance de la Poésie*, si colloca infatti nella critica sociologica: la poesia di Lope de Stúñiga, elemento costitutivo del corpus dei *Cancioneros*, è vista come specchio di una società.

La poesia di Lope de Stúñiga e dei *Cancioneros* in generale non è certo originale, perciò per apprezzarla bisogna rivedere il concetto di gusto ristudiando secondo nuovi concetti l'opera medievale: è ciò che si propone la Nostra nella terza parte del suo lavoro, *Verbe poétique et vision du monde*. Il primo capitolo è dedicato allo studio degli elementi costitutivi del linguaggio poetico, soprattutto dell'aggettivo, categoria grammaticale molto poco significativa nella poesia di Lope de Stúñiga rispetto al verbo e al sostantivo; ma l'autrice spiega questa scelta come occasione per offrire un esempio parziale di una ricerca più vasta, da non collocare certo in questo ambito, e anche per riempire un vuoto, vista l'assenza di ricerche globali sull'aggettivo medievale. Lo studio è eccellente e paradigmatico per chi volesse allargare il campo ad altre categorie. Il secondo capitolo di questa parte è intitolato *Le décodage du message poétique* in cui si studiano i vari livelli fonici, sintattici e semantici, ma solo per ragioni di comodità metodologica poiché la percezione del testo è globale e questa analisi linguistica è solo un metodo per un'interpretazione.

Il terzo capitolo è dedicato alle tecniche poetiche e alla concezione del mondo. Si constata una contraddizione tra l'ideale cavalleresco che il poeta incarna durante la sua vita e l'ideale cortese che manifesta nella sua poesia, discrepanza che origina nella studiosa suggestivi quesiti sul rapporto tra le due ottiche.

L'edizione critica che occupa il terzo volume dello studio, ed è pubblicata a parte come opera autonoma priva di riferimenti ai due volumi introduttivi, non tradisce il rigore scientifico dimostrato continuamente dalla curatrice.

La Battesti dà a volte l'impressione di paventare accuse di superficialità da parte dei critici per i vari metodi d'indagine impiegati, perciò cerca di prevenire polemizzando, soprattutto nell'*Introduction*, con ipotetici interlocutori, e difendendo poi con i fatti conducendo un'analisi esemplare del testo.

Per completare le angolature dei metodi critici, la Battesti aggiunge un *Supplement de lecture* in cui si rifà a interpretazioni psicanalitiche per un avvicinamento più globale ed emozionale al testo, quasi per ricucire ciò che era stato sezionato nel corso delle precedenti indagini.

La metodologia variata non disturba, anzi è un ottimo strumento per penetrare nel mondo della poesia di Lope de Stúñiga e dei *Cancioneros*.

Il pericolo sarebbe stato appunto la superficialità dell'indagine, ma non è certo il nostro caso perchè tutto è perfettamente dominato dalla Battesti che con maestria usa la materia senza nessuna forzatura rendendo i diversi approcci com-

plementari e dando così una nuova dimensione alla conoscenza della poesia di Lope de Stúñiga.

Donatella Ferro

James Donald Fogelquist, *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982, pp. 253.

Da un'attenta lettura del prologo dell'*Amadís* di Montalvo parte l'attenta riflessione di J.D.F. intorno alla necessità di ridefinire, dalla parte dell'emittente, quel genere letterario che a tutt'oggi — contenutisticamente — va sotto il nome di "novela de caballería", e che invece nel secolo XVI l'autore denominava "historia fingida" in concorrenza con il genere della "historia verdadera" e della "historia de afición". Quella che potrebbe sembrare una semplice questione classificatoria, di ordine pragmatico, assume al contrario conseguenze di rilievo per un riesame del rapporto fra il celebre testo cavalleresco e le sue fonti, approfondendo questioni sia di ordine formale che sostanziale, nelle varie connessioni con l'evoluzione del sistema letterario del tempo e, più in generale, con le strutture socio-politiche in cui esso era compreso.

Il critico procede per gradi, illustrando per prima cosa le somiglianze ideologiche e stilistiche fra i primitivi testi storiografici (cronache alfonsine) e i coevi testi di finzione (ciclo troiano e ciclo bretone), di cui l'*Amadís* cinquecentesco reca evidenti tracce: il criterio cronologico che regge gli eventi; il continuo richiamo alle fonti autorevoli della classicità; la funzione didascalico-moraleggiante di personaggi che sono innanzitutto *exempla*. I valori sociali circolanti sono comuni e il critico ne mette in luce alcuni aspetti fondamentali attraverso l'analisi di un gruppo di parole-chiave ("bondad de armas", "honra", "fama", "gloria", "lealtad", "cortesía", "hermosura", ecc.), insistentemente ricorrenti nel testo, che "definen tanto la jerarquía social, como los deberes e ideales del caballero y de la dama" (p. 60).

Per quanto riguarda il tema amoroso, invece, J.D.F. rileva soprattutto il processo di trasformazione che l'originario "fin amor" trobadorico subisce nell'opera di Montalvo, con un considerevole restringimento della deroga all'ortodossia cattolica: seguendo il modello del romanzo sentimentale castigliano, la religione dell'amore viene subordinata al rispetto dell'ordine sociale e morale; sparisce per esempio il tipico triangolo amoroso fra la dama, il marito e il suo amante, attraverso la sostituzione della donna sposata con una fanciulla, e del marito con il padre; l'infrazione dell'adulterio, e quindi la macchia della "honra", diviene soprattutto una questione di disobbedienza filiale in rapporto all'istituto del matrimonio, regolato dalle ragioni del censo più che da quelle del cuore.

Per quanto riguarda la struttura narrativa dell'*Amadís*, l'"entrelazamiento" di più avventure, le formule di connessione fra i vari episodi, le anticipazioni e le retrospezioni sono tecniche comuni tanto alla storiografia alfonsina quanto alle narrazioni arturiche in prosa. Appartiene per lo più a queste ultime, invece, l'elemen-

to profetico che presenta in forma sintetica un episodio sviluppato successivamente in forma più ampia allo scopo di dare particolare risalto agli avvenimenti più importanti della vita dell'eroe e di sottolinearne allo stesso tempo la ciclicità o "ritmo ripetitivo, el cual es, por esencia, el ritmo de lo histórico verdadero" (p. 139). Ancora più strette sono poi le affinità fra i due campi sul terreno del didatticismo, cui il critico dedica un nuovo capitolo, leggendo l'opera — secondo i suggerimenti dello stesso Montalvo — come un manuale per cavalieri e governanti, il cui senso, esplicito o traslato, egli ritaglia attraverso elementi di contenuto e di forma: in tal modo, per esempio, i conflitti personali e interpersonali di *Amadís* possono essere interpretati anche come "pugnas entre virtudes cristianas y pecados capitales" (p. 159).

Continuamente, nelle varie parti del suo studio, J.D.F. dissemina opportune osservazioni sulle istanze ordinatrici e sui successi politici dei Re Cattolici che il nuovo *Amadís* cinquecentesco accoglie e rappresenta; ma, nel penultimo capitolo, il tema viene affrontato in modo specifico, tenendo conto soprattutto della continuazione *Las sergas de Esplandián*, che ancor meglio del suo illustre precedente rivela la preoccupazione di Montalvo, tutto preso da un antislamico spirito di crociata, di offrire ai suoi lettori "un sistema de valores caballerescos arraigados en las virtudes cristianas y de utilidad en su propio presente histórico" (p. 186), trasformando i "caballeros literarios" in un suggestivo modello di "caballeros verdaderos".

Non mi soffermerò, invece, sul capitolo conclusivo, riguardante le redazioni primitive dell'opera, il quale ha più che altro il carattere di una rassegna delle ipotesi finora avanzate dalla critica, ma vorrei piuttosto dedicare un po' d'attenzione all'*Epilogo*, in cui si ribadisce l'utilità di ripristinare oggi per l'*Amadís* e gli altri libri di cavalleria la definizione di "historia fingida", che, secondo J.D.F., ha il pregio di riunire *alla lettera* le caratteristiche del genere letterario di appartenenza. Tuttavia, al di là dei felici apporti che il critico ha dato alla questione vista dalla parte dell'emittente, una moderna ed esclusiva sostituzione della definizione "novela de caballeria" con la definizione di Montalvo finirebbe per far torto al ricevente, che pure cifra nell'uso di certa terminologia una propria storia culturale. Essa, infatti, se da un lato implica una inevitabile perdita del dominio del codice di partenza, da un altro lato significa anche un positivo arricchimento dell'esperienza critica quale risultante delle trasformazioni avvenute semplicemente nel tempo (cfr. C. Segre, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, p. 15). Perciò, l'auspicabile recupero della definizione di genere "historia fingida" non ci impedisce oggi di considerare l'*Amadís* una "novela", in quanto, nell'attualità, storiografia (come discorso *événementiel*) e letteratura (come discorso di finzione) appartengono da qualche secolo a categorie o generi di scrittura diversi, in teoria ancorati rispettivamente alla "verità" e alla "falsità" (sia questa verosimile o meno). E' vero che negli ultimi decenni i confini si sono notevolmente assottigliati (e, semplificando, paradossalmente avvicinati alla problematica che pone la definizione di Montalvo), riconoscendo che la storia si manifesta comunque nel discorso e che quindi essa stessa è una narrazione, un "intreccio" (cfr. P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, trad. it. Bari, Laterza, 1973, pp. 61-63), il cui linguaggio difficilmente ormai potrebbe essere considerato alla stregua di un passivo strumento di

comunicazione, al servizio di un'entità trascendentale e indipendente; ma proprio per questo oggi appare più che mai necessario fissare preliminarmente in quale accezione si usi il concetto di genere letterario e con quali finalità esso venga impiegato. La prospettiva adottata da J.D.F. si avvicina a quella storico-introductiva (cfr. M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, p. 153), chiarendo utilmente il fenomeno testuale esaminato, sia nei suoi specifici costituenti letterari che nelle sue implicazioni socio-politiche; il critico, tuttavia, sembra portato ai concreti risultati dell'analisi più che a premesse di ordine teorico e, in generale, egli rivela un approccio piuttosto eclettico ai vari problemi, sfiorando molti metodi diversi, da quelli più tradizionali a quelli formalisti e semiotici, senza però che se ne possano trovare esplicite menzioni bibliografiche. La cosa in sé, quale indice di una sicura padronanza dei problemi, è tutt'altro che un titolo di demerito; tuttavia non possono non sconcertare, a volte, tracce di un apparato critico un po' *naïf*: come quando, per esempio, egli chiama le opere storiografiche "crónicas legítimas" e i loro autori "cronistas rigurosos" (p. 16), per distinguerli rispettivamente dalle cronache fittizie dei libri di cavalleria e dai loro falsi compilatori; o quando spiega al lettore che cos'è l'allegoria, partendo dalle più elementari definizioni di Angus Flechter (p. 145); o, ancora, quando chiarisce chi erano le amazzoni (p. 213). Per la verità, anche in tema cavalleresco la bibliografia è piuttosto lacunosa e, campanilisticamente, mi limito a notare che, tranne lo studio di Erilde Reali, mancano del tutto gli apporti italiani (G. Di Stefano, G. Mancini, J. Scudieri Ruggieri...). Ma a parte questi aspetti, per quanto riguarda questioni di carattere più generale, specialmente teoretico, devo dire che mi lasciano perplessa alcune osservazioni finali di J.D.F., laddove afferma che all'inizio del secolo XVII, esaurito il genere dei romanzi di cavalleria e assimilato lo stupore delle scoperte americane, "todavía no se había resuelto de forma conclusiva el problema de la ambigüedad del empleo genérico de la palabra historia. A pesar de los amonestaciones de los moralistas, seguía empleándose dicho término referido a relatos fabulosos" (p. 216); e più oltre conclude che "en España, el término historia sólo adquiere definitivamente el sentido genérico moderno de una narración de hechos verdaderos, tanto en los lectores relativamente iletrados como entre los eruditos, después del éxito de Don Quijote. En efecto, por medio del *Quijote* Cervantes pone punto final al género medieval de la historia fingida en la Península Ibérica. Asienta así firmemente la distinción moderna entre el relato de hechos imaginarios y el de hechos verdaderos, o sea, entre historia y ficción, entre crónica y novela, distinción ésta que habían intentado fijar desde el siglo XIV los moralistas castellanos" (p. 218). A parte il fatto che il critico forse non ha fatto caso alla intatta e contraddittoria polisemia che, nelle lingue romanze, mantiene ancor oggi il lessema "historia", "histoire", "storia", ecc. (a differenza dell'inglese "history" e "story", per esempio), credo che per quanto riguarda le testimonianze della conquista delle Indie, i cronisti — al di là di più o meno convenzionali comparazioni con gli eroi cavallereschi — fossero ossessionati dal timore di non ottenere credito presso mecenati e lettori in genere, e che, con una radicata coscienza pragmatica della scrittura, non abbiano inteso far altro che "historia verdadera" anche quando scrissero in versi opere testimoniali che noi oggi chiamiamo poemi epici (valga per tutti l'esempio di quanto scrive Ercilla nei prologhi della I e II parte de *La Arauca-*

na), adoperando strutture formali e sostanziali del letterario a scopo puramente esornativo. Dalle cronache indiane al *Quijote*, poi, il salto teoretico è, in proporzione al numero degli anni intercorsi, qualitativamente molto elevato, data la diffusione che ebbero nel frattempo i trattati di poetica, italiani e spagnoli. All'inizio del '600 la *sostanziale* (e non *formale*, secondo il punto di vista aristotelico) distinzione fra l'ambito storiografico e quello letterario era perciò un fatto acquisito anche senza il capolavoro di Cervantes. Ma queste, considerato l'insieme del lavoro, non sono che osservazioni marginali e, per restare nell'ambito del Siglo de Oro, che fu epoca di grandi cambiamenti nella teoria e nella pratica (o viceversa) di vari tipi di scrittura, possiamo dire che merito non secondario dello studio di J.D.F. sul più celebre libro di cavalleria del '500 è anche l'aver approfondito il panorama culturale che ne precedette l'avvento, mettendo in rilievo gli ideogrammi e gli stilemi che, a vario titolo, vi sarebbero stati incorporati e trasformati. Fra i due estremi di Montalvo e Cervantes resta poi ancora da dare nuova e più organica sistemazione alla nutrita fioritura di libri di cavalleria del secolo XVI, riguardanti i Floriseo, Cifar, Rogel, Primaleón, nonché i vari Amadises e Palmerines, ecc. Non mi consta che, nella prospettiva aperta dallo studio di J.D.F., questi aspetti siano stati recentemente affrontati; segnalo soltanto che li ha studiati con taglio formalista F.F. Curto Herrero in una tesi di dottorato del 1976 (*Estructura de los libros de caballería en el siglo XVI*), discussa alla Complutense de Madrid e finora non pubblicata, e di cui si può leggere il promettente riassunto in un opuscolo diffuso dalla fondazione Ausias March (*Estructura de los libros de caballería*, Madrid 1976), che ne aveva precedentemente approvata una più ridotta redazione.

Elide Pittarello

John H. Elliott, *La Spagna imperiale 1469-1716*, Bologna, Società Editrice Il Mulino, 1982, pp. 477.

Poche righe per lodare l'iniziativa della Società Editrice Il Mulino di Bologna per aver pubblicato in traduzione italiana il libro dello storico inglese John H. Elliott *Imperial Spain 1469-1716*, uscito a Londra nel 1981 e che tanti consensi ha raccolto tra gli specialisti.

La visione che Elliott dà della storia di Spagna è, evidentemente, non spagnola e non solo per motivi di nascita, ma per il modo in cui vengono trattati i vari argomenti. In uno stile piacevole e discorsivo, dove tutto è consequenziale in una schematizzazione che non è affatto riduttiva Elliott non ha paura di dare una rappresentazione un po' dissacrante della guerra di *reconquista* vista anche come migrazione di popoli o meglio di "una società pastorale e di abitudini nomadi" (p. 30). In termini molto spicci ed umani spiega i motivi per cui Isabella ha scelto come sposo Fernando, i rapporti intercorsi tra i due coniugi durante il regno, le furbizie del vedovo Fernando, e gli esempi potrebbero seguire numerosi.

E' sempre complicato spiegare gli ordinamenti statali e le istituzioni di tempi lontani un po' per la macchinosità degli stessi e un po' per l'impossibilità di proporre riferimenti concreti ai nostri giorni. Elliott riesce a superare anche questo ostacolo offrendo una relazione essenziale, chiara ed esauriente.

Una bibliografia aggiornata e brevemente commentata chiude questo libro che così risulta anche un ottimo strumento bibliografico per ulteriori specifici approfondimenti.

L'opera, insomma, non propone idee e interpretazioni sconvolgenti, ma il tutto viene esposto con molta chiarezza, caratteristica rara, e perciò più apprezzabile, negli studi letterari e storici.

Donatella Ferro

Francisco López de Ubeda, *La pícaro Justina*, edición de Bruno Mario Damiani, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982, pp. 494.

A cinque anni dal saggio di Damiani su *Francisco López de Ubeda* (Boston, Twayne Publishers, 1977) — da me recensito in "Rassegna Iberistica" n. 11 — esce, a cura dello stesso autore, un'edizione critica di *La pícaro Justina*. Problemi di natura editoriale hanno invertito l'ordine di pubblicazione: l'edizione critica era infatti pronta fin dal 1972 e la stesura del saggio era stata successiva. Questo ritardo di ben 10 anni non ha certo favorito l'opera di Damiani. Se nel 1972 era sentita l'esigenza di una nuova edizione critica — l'ultima attendibile era infatti quella di Julio Puyol Alonso del 1912 (Madrid, Bibliógrafos Madrileños), sulla quale si erano basate le edizioni successive, moltiplicandone le *errata* —, nel 1977 la bella edizione di Antonio Rey Hazas (Madrid, Editorial Nacional) ristabiliva fedelmente il testo dell'edizione *princeps* del 1605 e lo corredeva di abbondanti note e di un glossario. Da questo momento l'opera di Damiani, che si propone di "hacer fácilmente asequible una obra poco entendida e injustamente censurada, de presentar un texto íntegro y corregido y facilitar su lectura por medio de notas aclaratorias y un glosario bastante comprensivo" (p. 28), correva il rischio di trasformarsi in un doppione se non avesse contenuto — come effettivamente contiene — degli apporti diversi.

L'edizione si apre con una *Introducción biográfica y crítica* che fornisce un'ottima sintesi di alcune questioni ampiamente trattate nel saggio (questione dell'autore, contenuto e struttura del testo, finalità dell'opera); nessun cenno invece allo stile di López de Ubeda, mentre la parte più nutrita e forse più valida del saggio riguarda proprio l'analisi stilistica degli aspetti barocchi di *La pícaro Justina*. Questa lacuna non viene colmata neppure nelle note a pie di pagina, per cui il lettore rischia di perdere molti dei virtuosismi verbali di López de Ubeda (per esempio, bisticci come *Móstoles ... desmostolé* di p. 114, bisemie come *pasteles* di p. 126 o *cardenales* di p. 189, calembour come *empanada ... en pan nada* di

p. 175, dilogie come *Noé* / “no he” di p. 104, ecc.) se non ricorre costantemente al saggio critico.

Il testo segue l'edizione *princeps* del 1605 conservata presso la Biblioteca Nacional di Madrid (R/9128), correggendone le *errata*; tuttavia “dado el carácter de la presente edición — scrive Damiani — no ha sido posible dar cuenta detallada de todas las correcciones y enmiendas a la edición *princeps* que se han hecho para establecer un texto intelegible” (p. 28). Il criterio di non segnalare la forma errata del testo del 1605 può andar bene quando la sua interpretazione è univoca (per esempio, a p. 122 è forse inutile sapere che l'originale *cadarme* è stato corretto in *cadáver*, dato che il modificatore *de embalsamado añejo* chiarisce il senso del sostantivo), ma non quando l'*errata* dell'edizione *princeps* può dar luogo a interpretazioni diverse (per esempio, a p. 96 dove Damiani scrive direttamente *enseñar*, mentre nel testo del 1605 al posto della ñ c'è una doppia s alta o una doppia f, per cui potrebbe anche trattarsi di un neologismo, *ensesar*, con il senso di *meter en seso*, secondo l'interpretazione di Rey Hazas; oppure a p. 113, dove scrive direttamente *prólogo de burlas*, secondo la correzione di Puyol, mentre nell'originale si legge *bulas*, che potrebbe anche avere un senso in quel particolare contesto).

I criteri seguiti nella trascrizione dell'opera sono stati i seguenti: modernizzare la punteggiatura, l'uso delle maiuscole, l'accento, l'ortografia per quanto riguarda l'uso di *b e v, u e v, g e j, q e c e l'h* iniziale, rispettando invece “las formas léxicas y sintácticas, como también las morfológicas y fonéticas de la prosodia de la época” (p. 28). Si notano però certe incongruenze, come *veía* a p. 42 al posto di *via*, mentre altrove viene rispettata la forma originale (per esempio a p. 145), o come *visperas* a p. 182 per *vispras*, mentre la nota 166, che commenta la frase in cui è inserita la parola *visperas* riporta la forma originale *vispras*). Nella maggior parte dei casi, comunque, Damiani si attiene alla normativa esposta nella *Nota Previa* e riporta la forma moderna a pie di pagina. Queste note ci pongono però il quesito di quale sia il destinatario di quest'edizione critica; molte infatti sono superflue per un lettore con un minimo di cultura ispanica (per esempio, n. 13 *Captiva: cautiva*; n. 36 *Do: por donde*; n. 55: *Ansí: por así*; n. 155 *Priesa: por prisa*; n. 403: *Flablé: por hablé*). Tuttavia, se si è ritenuto opportuno inserirle, andava rispettato un criterio uniforme, per cui se si mettono delle note a *spirituales* (n. 16), *preguntalde* (n. 307) o *terné* (n. 56), dovrebbero esserci anche a *sciencia* (p. 45), *bebeldo* (p. 162) o *ternía* (p. 107).

Non è chiaro inoltre il criterio con cui Damiani separa il lessico da spiegare a pie di pagina e quello da inserire nel glossario. Per esempio, il lessico del Siglo de Oro, come si è visto, generalmente viene modernizzato in nota; tuttavia a volte si riporta sia in nota che nel glossario (per esempio, *ansí* n. 155 e glossario) e a volte solo nel glossario (per esempio, *agora*). Per quanto riguarda il glossario si nota inoltre che a volte non rispetta la grafia del testo (per esempio: *jervillas* a p. 61 e *jervillas* nel glossario; *bocirrubios* a p. 77 e *boquirrubios* nel glossario).

Queste piccole incertezze e imperfezioni sono probabilmente frutto dei successivi rimaneggiamenti cui il testo è stato sottoposto; resta comunque il fatto che la mancanza di criteri uniformi — unita a qualche errore tipografico che mal si sopporta nell'edizione critica di un testo letterario (per esempio: *contábense* per *con-*

tábanse a p. 114; *sa echa per se echa* a p. 119; *tamblada per temblada* a p. 143) — disturbano il lettore.

L'apporto originale più valido di Damiani è invece costituito dalle belle note di carattere esplicativo. Importanti per la comprensione di un testo così difficile come *La pícara Justina* sono, per esempio, i costanti riferimenti ad altri testi letterari del Siglo de Oro che usano la parola o la frase nella stessa accezione in cui la usa López de Ubeda (per esempio, note 33, 156, 367) o che esprimono in altri termini lo stesso concetto (per esempio, n. 194); importanti anche le numerose citazioni di bibliografia critica (per esempio, note 67, 141), che orientano il lettore interessato ad un determinato aspetto dell'opera.

Estese e dettagliate sono anche le note di carattere storico e mitologico, che rivelano il lungo ed accurato lavoro di Damiani. Anche in questo caso ritorna però l'interrogativo di prima: a chi dirige Damiani la sua edizione? Alcune note fanno infatti pensare ad un lettore completamente sprovvisto, come quelle che spiegano chi sono Circe (n. 18), Pandora (n. 65), Bacco (n. 432), Fernán González (n. 303), Almanzor (n. 489) o quella che illustra che cos'è il Corano (n. 390). La mancanza di altre note fa invece supporre un lettore di media cultura — non vengono per esempio sottolineate le false attribuzioni usate da López de Ubeda per parodiare le opere erudite (come la n. 77 che dice "*Poeta de las Odas: Ovidio, poeta latino...*", ma non mette in evidenza che l'autore attribuisce coscientemente ad Ovidio le opere di Orazio) — e abituato a frequentare testi del Siglo de Oro — non sono messe in rilievo, per esempio, le frequenti allusioni al sangue ebreo. In relazione a quest'ultimo aspetto dell'opera, Damiani rimanda una volta per tutte a Bataillon (n. 166) e suppone che il lettore capterà da solo, per esempio, le allusioni alle origini ebraiche dei nonni di Justina ("se mató en la cruz", p. 109; "eran un poco más allá del monte Tabor y uno se llamó Tabor-da", p. 110; "no hay niño que no se acuerde de cuando se quedaron en España por el amor que tomaron a la tierra ... y con qué gracia respondían al cura a cuanto les preguntaba", p. 111) o la bisemia del consiglio dell'ostessa alle figlie ("Nunca digáis que vuestra ropa no es limpia, que en España es cosa afrentosa", p. 126).

Abbondantissime infine le note relative ai geroglifici — per la spiegazione dei quali Damiani rimanda generalmente alle opere di J.R. Jones — e ai proverbi, che Damiani sottolinea puntualmente e spiega dettagliatamente, permettendo così al lettore di apprezzare l'importanza del linguaggio colloquiale e della cultura popolare in quest'opera per altri versi così colta ed elitaria (per esempio, la n. 144 collega per la prima volta la data di nascita di Justina, 6 agosto, con un proverbio che allude a tale data per designare una persona dissipatrice che causa la rovina della sua famiglia).

In queste note di carattere esplicativo risiede oggi l'importanza dell'opera di Damiani. Se l'edizione fosse uscita nel 1972 avrebbe tempestivamente colmato quel vuoto che si era fatto maggiormente sentire dopo la pubblicazione degli studi critici di Bataillon su López de Ubeda e la sua opera, e avrebbe costituito un testo imprescindibile per l'avvicinamento alla lettura di *La pícara Justina*; ma a causa del ritardo nella sua pubblicazione, il valore del libro di Damiani risiede adesso solo in quegli aspetti che risultano carenti nell'edizione di Rey Hazas, e cioè negli abbondanti riferimenti ai testi letterari del Siglo de Oro e agli studi critici esistenti,

nelle note di carattere storico e mitologico e nelle puntuali segnalazioni di gergolifici e proverbi.

Maria Giovanna Chiesa

M. Bermúdez de Castro, *Primero al Rey que al honor*, Edición crítica y estudio por C. Faliu-Lacourt, in "Críticón", 15, 1981, pp. 93.

Il n. 15 della giovane ma vivacissima rivistina dell'Università di Toulouse, "Críticón", è costituito quasi interamente dalla edizione di *Primero al Rey que al honor*, allestita da Christiane Faliu-Lacourt. La studiosa sta da tempo occupandosi di Guillén de Castro, e nell'esame della produzione del valenciano si è imbattuta nel ms. 17.263 della Nacional di Madrid, relativo ad una commedia che a lui è stata talora attribuita, ma che sua non sembra davvero — *Primero al rey que al honor*, appunto, — e che invece va ascritta ad un drammaturgo più tardo e meno conosciuto, Miguel Bermúdez de Castro. Forse si tratta dello stesso autore a volte indicato più sbrigativamente come Miguel Bermúdez, anche se La Barrera e Simón Díaz distinguono le produzioni assegnate rispettivamente ora a Miguel Bermúdez de Castro ora a Miguel Bermúdez; la questione viene lasciata aperta dalla Faliu, che però ne riunisce tutti i dati conosciuti.

Questa stessa prudenza contraddistingue tutto il lavoro, orientato ad illustrare motivi e testi senza mai calcare la mano: il paragrafo 2 dell'introduzione è dedicato all'analisi della commedia, analisi descrittiva più che interpretativa; ed il 3 al "Drama de honor". Problema questo inquietante quanti altri mai, come osservavo su queste pagine pochi mesi addietro (vedi "Rassegna Iberistica", n. 12, 1981, pp. 56-59). Qui poi il caso trattato è tra i più insanabili, giacché fonte del disonore è il re stesso, dal quale invece l'onore dovrebbe promanare. La Faliu ha ragione a sostenere che la maniera in cui il tema è affrontato, appare più tarda rispetto a quella messa in atto da Guillén de Castro; rimanda poi a un lavoro successivo, in fase di compilazione, e che sarà bene aspettare per maggiori dettagli e chiarimenti. Forse perché si tratta di una primizia rispetto a questo più complesso intervento, le quattro paginette dedicate a una questione tanto sfaccettata ed elusiva non mancano di deludere, arrivando a dichiarazioni felicemente ingenue come la seguente: "El conflicto es tanto más desgarrador cuanto que este mismo honor proviene del Rey como representante de Dios. Estas consideraciones, ajenas a nuestras mentalidades actuales, hacen más complicada la comprensión de los dramas de honor y suscitan vanas polémicas" (p. 16). Ogni bibliografia critica riferita al tema è poi assolutamente assente. Bene mi pare il selezionare la caterva di interventi al riguardo, ma questo assoluto quanto drastico distacco dalla letteratura critica mi pare eccessivo.

Chiudono la introduzione una "Sinopsis de versificación" ed i "Criterios de transcripción", che sono i seguenti: "Modernizamos la ortografía, acentuación, empleo de mayúsculas y puntuación, salvo en los casos en que se reflejan cambios

fonéticos: así conservamos formas como *ansí, estimalda, estremos, inconveniente, instantes, mesmos, quistion*, etc. Todas las abreviaturas de desarrollan. Todas las correcciones o añadiduras se señalan en nota o se ponen entre paréntesis cuadrados ...” (p. 19). La modernizzazione completa — come si sa — è uno dei criteri che l’editore di testi teatrali b̄arocchi può scegliere. Qui trattandosi di un ms., testo unico dell’opera, forse non mi sarebbe dispiaciuto un criterio diverso, che conservasse la grafia dell’originale, distinguendo solo nei casi di u/v i/j; la regolarizzazione rischia infatti di distruggere particolarità molto interessanti, anche se talora la Faliu le salva mettendole in nota, dove lo studioso di grafia seicentesca può recuperarle. Tale mi sembra la lettura “ymundación” per “i[n]undación” del v. 304; o “átamo”, che si ripete due volte, ai vv. 1256 e 1955, e che vedo documentato nell’*Enciclopedia del Idioma*; sia pure come forma salmantina: non mi par quindi vi siano ragioni per preferire la *facilior* “átomo”.

Direi di più: le correzioni in itinere paiono indicare un ms. d’autore più che di copia. Quindi molta prudenza nell’emendare: per es. al v. 1572 si può conservare la lezione “de honor” supponendo uno iato; la Faliu però preferisce regolarizzare “del honor”. Anche nel caso del v. 967 l’emendamento è innecessario: si punteggi correttamente il ms. e si legga: “y mi honor viene a perder: / puesto esto, llegará a ser ...”. In un luogo non riesco a capire se ci sia stato o no un intervento editoriale: il v. 1807 ha una nota da cui parrebbe che la lezione originale fosse “volvió del susto el alma”, con “el alma” come soggetto, felicemente in accordo con “y la razón” del v. seguente; ma nel testo si legge “volvió del susto del alma”, forse ancora lettura della Faliu per evitare lo iato “susto / el”; siccome prò l’editrice in casi analoghi usa le parentesi quadre, non si riesce a recuperare con esattezza la lettura del ms.

Má solo raramente gli interventi della Faliu, forse un po’ incline alla regolarizzazione, sono innecessari o fuorvianti per il senso; citerò solo questo caso, dove sarebbe bastata una corretta punteggiatura per aggiustare a meraviglia il passaggio:

Testo Faliu (con emendamento)

Agora falta un solo advertimiento
de la queja que en ti, don Lope, siento:
[es] que tú apasionado,
vencido del dolor, no has reparado
pedir a mujer propia, Lope, celos.
Es ocasión de trágicos desvelos,
pues quien deja llevarse de esta pena,
gusta de que su esposa no sea buena; (vv. 277-84)

Lettura del ms. conservata con idonea punteggiatura

Agora falta un solo advertimiento
de la queja que en ti, don Lope, siento,
en que tú, apasionado,
vencido del dolor, no has reparado:

pedir a mujer propia, Lope, celos
es ocasión de trágicos desvelos,
pues quien deja llevarse de esta pena,
gusta de que su esposa no sea buena.

Anche i vv. 495-496 possono essere considerati non lacunosi, qualora li si dividesse così: “el inventario que / quedó entre otros papeles” con iato tra “quedó” ed “entre”; qui tuttavia son meno tassativa, perché versi tronchi in “que” erano ammessi, ma non considerati del tutto regolari nella commedia barocca; e si dovrebbe conoscere meglio il sistema metrico di Miguel de Bermúdez.

La trascrizione Faliu comunque è pulita ed accurata; segnalerò solo alcuni accenti omessi (vv. 1198 “jardín”; 1471: “tú”; 1932: “mármol”; ecc.); in un caso poi l’omissione ipoteca il senso: v. 2175: “lúcida antorcha”, direi, e non “lucida antorcha”.

E veniamo alle note, pochissime e quasi squisitamente testuali, anch’esse inquadrate, quindi, in una pulizia ed essenzialità di presentazione. Qui avrei da dire forse che quelle alle pp. 43-44 sono innecessarie perché il gioco scenico è perfettamente comprensibile, inserito com’è in una maniera recepta: quella degli equivoci e degli scambi di persona; mentre avrei derubricato in nota le linee che alle pp. 69-71 sono state inserite nel testo, e che indicano luoghi di particolare densità retorica; e questo sí, mi sarebbe sembrato bene segnalarlo. Perché certe caratteristiche letterarie avrebbero ben meritato una sottolineatura, un rilievo: interessante soprattutto il lessico, dove spicca come vero e proprio *tic* stilistico l’impiego di *postrar*, che appare secondo mie episodiche indagini ai vv. 50, 76, 114, 163, 168, 512, 951, 1383, 1589, 2009, 2040, 2314).

Talune altre annotazioni invece mi lasciano un po’ perplessa, come quella di p. 22, dove si indicano gli Orsini come “famosa familia florentina”; laddove forse l’uso del cognome (di origine romana, come si sa) è topico, ad indicare un ambiente italiano più o meno remoto e di maniera; e per questa obbedienza alla convenzione meriterebbe di essere sottolineato, non certo per una aderenza alla veridicità storica. Lo stesso per il cognome della protagonista “Paz”, che non credo sia “equivalente de *Pazo* o *Pazzi*” (p. 28): basti leggere i vv. 531-532, dove il cognome stesso serve quale pretesto per un gioco di parole (“Si en Paz procuraba estarme, / ¿para qué me has dado guerra?”) purtroppo non rilevato dalla Faliu.

E qui coglierò l’occasione della presentazione della commedia per indulgere ad una mia lettura, che è un modo per dialogare non solo con un testo piacevole, ma anche con la discreta curatrice che ne ha resa possibile la fruizione al lettore di oggi. La chiave fondamentale di *Primerò al rey que al honor* è la sua obbedienza alla “maniera delle decadi alte”, cartellino che adottato per non ricadere nell’abusata ed impropria definizione di “ciclo di Calderón”. Mi è capitato poco tempo fa di dedicarmi — non so con quanta fortuna — alla formalizzazione delle caratteristiche di questo teatro (nel quadro del IV convegno interuniversitario di Bressanone), e la commedia di cui ci occupiamo può essere presa proprio a suo modello. Procedendo dalla forma dell’espressione noterò: una serie di immagini topiche; fonti, e dere, l’armamentario mitologico ad adornare i pezzi di bravura dei vari personaggi, soprattutto di Claudia e del marito (pp. 62-63, 81, 90-92, ecc.); impiego di formu-

le retoriche fisse del tipo “¿No has visto? ...” (pp. 69, 70-71, 91, ecc.); veri e propri virtuosissimi, come la ripetizione di *que* in inizio di verso per ben 15 volte (p. 74), o il bisticcio su *ser*, che vorrei ripassare insieme al mio lettore:

En su ser está mi ser,
mi ser en su ser está,
y si el ser un ser nos da,
es fuerza constante ser;
ser ingrata era perder
el ser que el cielo nos dio;
luego en ser tan suya yo
doy ser al ser que me anima,
que la que su ser estima
ser honrada mereció (vv. 2077-87).

Ancora: presenza di uno stile fortemente parentetico (p. 88, per esempio), o la tecnica dei mezzi versi alternati (pp. 84-85). E certe rime assolutamente scontate, con un effetto d'eco, di saturazione dell'attesa dell'ascoltatore (pp. 62, 75, ecc.).

Tutto uno spesseggiare retorico, dunque, molto vicino a quello che rilevai in Montalbán, e che ovviamente campiona qui a volo d'uccello, ma che forse la stessa Faliu potrebbe in un secondo momento studiare. Esso rimanda macroscopicamente a quel *dire che prevale sul mostrare*, che secondo me costituisce l'asse portante di un teatro obbediente alle esigenze di un moralismo timoroso della rappresentazione diretta, considerata capace di sommuovere incontrollati “afectos”. Non a caso si utilizza qui il meccanismo assolutamente topico del sonno che coglie la dama (p. 63), nuova raffigurazione della “bella dormida”, succosamente indagata da Alberto Porqueras Mayo nel teatro di Calderón; e che mi è parsa emblema e simbolo della fuga dall'azione (vedi *La “bella dormida”: repertorio e codice* in “Quaderni di Lingue e Letterature”, 7, 1982).

Ogni vero problema in questo teatro viene esorcizzato, sostituendolo con la sua “illustrazione”, catalogazione, racconto; cosicché la stessa questione dell'onore si sfalda nella dizione: Claudia non esce dal palazzo anche se lo potrebbe, perché quel che importa non è il rischio effettivo della violenza del re (procrastinata ed impedita dalla “parola”), ma la illustrazione della costanza della dama. E lo spettatore abbia sempre presente che di una commedia si tratta, che le angosce “rappresentate” non sono reali, ma appunto “raffigurate in scena”; cosicché amplissimo spazio avrà il meta-discorso, il gioco degli equivoci, la rottura della illusione scenica (pp. 34, 57, ecc.). Si veda tutto il lungo passaggio (pp. 58-61) in cui il *gracioso* racconta gli “extremos” cui i dubbi e la gelosia hanno spinto il padrone; che lo spettatore non *vede*, ma che *ode*; e il modo del racconto avrà la meglio sulla “sostanza” stessa. Da ciò l'estrema malizia compositiva ed il gusto di un taglio scenico consapevole: indicherò solo la chiusa dell'2ª *jornada* (p. 68), con il protagonista che sollecitato da destra e da sinistra, dalle invocazioni di aiuto della moglie e del re, tituba, misura i propri obblighi, per correre poi in aiuto del sovrano al grido di “Primero al rey que al honor”.

Maria Grazia Profeti

Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, edición di Laureano Bonet, Madrid, Taurus, 1982, pp. 216.

Fra le numerose ristampe delle opere alarconiane *El sombrero de tres picos* ricopre un posto privilegiato, nonostante lo scetticismo dello stesso autore che — come afferma nella *Historia de mis libros* (in *Obras Completas*, Madrid, Fax, 1954², p. 20) — era arrivato a detestare e a giudicare come insignificante quest'opera che tutti mostravano di apprezzare. Infatti, parlando de *El sombrero* coincidono i giudizi positivi dei lettori e della critica, per una volta uniti sul nome di Alarcón che spesso sembra essere pretesto per diatribe ben più vaste. (Sulla discrepanza fra lettori e critica basti ricordare i recenti: F. Pérez Gutiérrez, *El problema religioso en la generación de 1868*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 97-98, ribadito su "Insula", n. 426, maggio 1982, p. 15; J. Fernández Montesinos, *Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Castalia, 1977, p. 11 e sgg.; il mio *I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón*, Napoli, IUO, "AION-S.R." Studi 6, 1981 e lo stesso curatore di questa edizione, p. 9 ss.).

Dopo le edizioni curate da Arcadio López Casanova, Vicente Gaos e Jacinto Pérez Moreta — rispettivamente editate da: Cátedra, Madrid 1974 (uso la ristampa del 1977); da Espasa-Calpe ("Clásicos Castellanos" n. 200: è un'edizione critica), Madrid 1975; e da Ediciones S.M. ("Textos Literarios"), Madrid 1978 — quella attuale, apparsa nella collana "Temas de España", mi sembra particolarmente degna di nota e per modernità di taglio metodologico e per i risultati cui perviene.

Partendo dall'emarginazione letteraria dello scrittore andaluso, Laureano Bonet, avvalendosi anche di studi teorici di Umberto Eco, di Roland Barthes, di Roman Jakobson, Henry Bergson ed altri, nella sua analisi — che si protrae per circa 80 pagine — suggerisce nuovi spunti e forse una migliore fruizione del testo.

Difficile sintetizzare i paragrafi più interessanti (dovrei citarli tutti): mi limiterò a ricordare che Bonet, accettate le indicazioni espresse dallo Pardo Bazán nei vari saggi dedicati ad Alarcón (ora reperibili nel III volume delle sue *Obras Completas*, pubblicato da Aguilar nel 1973) e la teoria di Umberto Eco sulla "mid-cult" (*Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1965), afferma che Alarcón, pur facendo una letteratura "media" per le classi "medie" spagnole, in quest'opera offre una "rasgadura estética ante la propia vanguardia literaria de la Restauración (...) sugiriendo unas estilizaciones surreales que van mucho más lejos que el realismo decimonónico y que, entre nosotros, cuajarían muchos años más tarde en las farsas de Valle-Inclán y Lorca" (p. 20, n. 20). Dall'accostamento a Valle-Inclán — già segnalato da Vicente Gaos nella citata introduzione all'opera, p. XXXIII — il critico passa ad altre forme artistiche quali la commedia dell'arte ed il cinema muto. In particolare per Bonet le affinità individuate da Mario Castelnuovo-Tedesco fra il libretto di Martínez Sierra (che sarà poi musicato con tanto successo da Manuel de Falla) e la commedia dell'arte sono applicabili anche al testo alarconiano. Il movimento, il ritmo e la comicità che scaturiscono dai travestimenti dei personaggi maschili, e portano a quello che Matías Montes Huidobro ha definito "juego contrapuntístico que ... nos recuerda la musicalidad

de Mozart" (*P.A. de Alarcón: armonía y contrapunto de las superficies*, in *XIX: Superficie y fondo del estilo*, "estudios de Hispanófila", Department of Romance Languages, University of North Carolina — Madrid, Castalia, 1971, p. 13), secondo Bonet costituiscono un curioso precedente del cinema comico (Buster Keaton, Chaplin o i fratelli Marx), in cui "los personajes se apelotonan unos con otros, chocan entre sí, saltan, caen, tropiezan ..." (p. 65). Con puntuali ed efficaci confronti con il testo il critico mette in evidenza la rigidità plastica, psichica e linguistica del *Corregidor*, il personaggio più caricaturizzato, "cosificado": ricorderò con Bonet che già il titolo alarconiano opera una "curiosa transferencia de la imagen arquetípica del 'Corregidor' que protagoniza el romance anónimo en un sombrero de tre picos" (p. 40). Mi è sembrata molto valida anche l'analisi che il "planteamiento alarconiano" del tema *honra-honor* suggerisce all'introduttore, il quale sottolinea la "transferencia sexual" introdotta dallo scrittore andaluso: è la donna che difende il proprio onore, anzi, le donne (Frasquita e Mercedes: p. 29).

Partendo dagli studi di Flügel e di Barthes (rispettivamente esposti in *Psicología del vestido* e *Sistema de la moda*) Bonet dimostra che Don Eugenio, costretto ad indossare i vestiti di Lucas, sente di avere perso il proprio prestigio e con esso la propria individualità: il travestimento opera come metafora psichica e sociale e solo chi lo gestisce — Lucas — dimostra, accanto ad una maggiore ricchezza interpretativa, maggiore temperamento e spessore umano.

L'altro personaggio *vero* che si oppone al burattino *Corregidor* è *doña Mercedes*, la cui maestosa apparizione — magistralmente resa dall'autore — mette termine ai gesti e alle grida scomposte dei burattini "como si el film se hubiera inmovilizado, convirtiéndose en una foto fija" (p. 72).

Anche il linguaggio, — sottolinea il critico, segue l'andamento ora veloce ora lento delle azioni: la vivacità è espressa dal gerundio, la serenità della *Corregidora* e la lentezza dei suoi gesti dall'imperfetto e dal participio passato. Lo stesso procedimento si può notare nel I capitolo, in cui risalta il contrasto fra la cadenza lenta, addormentata, della vecchia Spagna (espressa al passato) ed il ritmo veloce imposto dagli avvenimenti napoleonici (espresso al gerundio); l'epilogo a sua volta ha un ritmo temporale *rivoluzionario e attivo* (pp. 71-75).

Analoghe convergenze sono evidenziate nello spazio narrativo: allo spazio contestuale "desvaído, sin rugosidades paisajísticas, simple 'noticia'" (p. 75) dei capitoli iniziali, fa seguito lo spazio domestico del mulino, prima tranquillo e poi aspro, ingrato e pieno di ostacoli, cui succede — verso metà dell'opera — lo spazio esterno, la campagna e infine la città. Qui, in casa del *Corregidor*, ha luogo la soluzione in uno scenario che a Bonet ricorda l'estetica operistica e che dimostra come l'autore si fosse imposto ai materiali folcloristici, adottando anche questa forma "tan típicamente aristocrático-burguesa" (p. 79).

Nel passaggio dal *romance* anonimo alla forma letteraria mi è apparsa molto interessante l'applicazione, da parte del curatore di questa edizione, della tesi di Roman Jakobson, per cui Alarcón, con un certo tradimento delle fonti popolari, accoglie e rafforza "algunos de los 'signos' formales primigenios, sin duda los más pintorescos o nostálgicos, y ciertamente no los más provocativos" (p. 33). Pertanto *El sombrero* offre un evidente dualismo: da un lato guarda al passato, verso il *romance*, adottando la retorica popolare, e dall'altro si muove "en la nueva tie-

rra *culta*, abstracta, del 'burgo', a la par libresca y clasista ..." (*ibidem*). Il carattere orale del *romance* sarebbe mantenuto da Alarcón grazie all'uso reiterato di sintagmi quali "lo que vais a oír", "exclamaréis interrumpiéndome", "ya veis", "dicen", "añade la tradición", "de que ya nos habló Garduña"; con questi "disparos semánticos" lo scrittore fungerebbe da intermediario fra l'autore anonimo, collettivo, e l'ascoltatore o, meglio, il lettore del libro. L'ipotesi, per quanto suggestiva, non sembra esauriente, giacché si scontra con la frequenza di costrutti analoghi nella narrativa alarconiana. Nel caso concreto Arcadio López Casanova (p. 36 dell'edizione già ricordata) parla di "actitud de dominio", aggiungendo che Alarcón si limita a rispettare "los supuestos de creación de la novela del XIX"; e questa forse è la lettura migliore di tali sintagmi, che spesso lo scrittore andaluso adotta per rafforzare il carattere "rigurosamente histórico" degli avvenimenti che narra.

Il gusto estetico ed i valori mentali del pubblico borghese per Bonet sono invece espressi dall'intervento moralizzatore operato da Alarcón nei confronti del *romance*, visibili nel prologo e nella creazione di un personaggio come *doña Mercedes*, "verdadero *super-ego* de la ficción y notable ejemplo de personaje 'ideológico'" (p. 39). A questo proposito forse non è inopportuno ricordare che, mentre per Vicente Gaos (introduzione citata, p. XXXVIII ss.) l'epilogo risponde più a motivi estetici che morali, la maggioranza dei critici fa leva sull'aspetto moralistico dell'opera, a volte con chiare intenzioni polemiche nei confronti dell'autore.

Laureano Bonet, coincidendo con la mia interpretazione (pp. 99-103 della monografia cit.), sottolinea la valenza ideologica de *El sombrero de tres picos*; ma, nonostante "el culto necrófilo hacia un pasado agrario y aristocrático" (p. 43) — cui l'opera dovrebbe gran parte del successo decretatole dai lettori del XIX secolo —, egli precisa che "frente al implacable costumbrismo nostálgico de Pereda (...) Alarcón — sintonizando inteligentemente con el frío canovismo — se percató de lo vano que resulta la defensa de una España ya muerta y, por el contrario, lo útil, estéticamente hablando, que puede resultar una breve 'excursión', gratificadora y amable, por el *Ancien Régime*" (p. 25).

Credo che questa introduzione dimostri pienamente la validità del testo alarconiano, la godibilità della sua lettura e soprattutto la sua coerenza interna "entre los diversos elementos 'significantes' de orden estético y las correspondientes 'significaciones' de orden sociológico, psíquico o moral" (p. 80).

Per chiudere, qualche parola ancora per ricordare e concordare sul giudizio espresso da Bonet nei confronti de *La Pródiga*, "la novela alarconiana que se sostiene más hoy día" (p. 82), accanto, naturalmente, alla narrativa breve, genere più congeniale allo scrittore andaluso, come si evidenzia dal successo stesso de *El sombrero de tres picos*.

Filomena Liberatori

Giovanni Allegra, *Il regno interiore. Premesse e ambienti del modernismo in Spagna*, Milano, Jaca Book, 1982, pp. 327.

Una volta Rubén Darío scrisse: "no hay escuelas; hay poetas" (nelle *Dilucidaciones* premesse a *El canto errante*, 1907): lo diceva proprio lui, che si considerava il caposcuola del cosiddetto "modernismo" ispanico. Personalmente, sono incline ad affrontare gli scrittori da uomo ad uomo, ma ritengo che un simile approccio risulti pericoloso per il prestigio postumo di Darío, la cui importanza è anzi tutto di divulgatore e adattatore di atteggiamenti francesi nel dominio della lingua spagnola, cioè è un'importanza storica; lui come poeta, a me sembra, meno convince. E' comunque vero che tutto è nella storia, anche la personalità creatrice.

Cos'è questo benedetto "modernismo" che è entrato in tutte le storie letterarie; che si confronta con la generazione del novantotto per vedere se vi si oppone, o parzialmente vi si sovrappone?

"Modernismo" è anzi tutto una parola, che ebbe un uso storicamente determinabile, un uso che non è ancora scaduto, e che forse è ancora in qualche modo funzionale, ci permette di intenderci. La realtà anche umana è un *continuum*, e noi per comprendere il *continuum* siamo costretti a usare delle parole che vorrebbero individuare qualcosa che per qualche aspetto resta nello svolgersi della realtà.

Giovanni Allegra fa uno sforzo riflessivo e dimostra di aver fatto un amplissimo sforzo a livello di ricerca informativa per captare cosa stia sotto questo nome. Ha un'ampia apertura europea: il suo libro valica largamente le frontiere della lingua spagnola non solo, come succede per lo più, nella direzione della lingua francese, o anche della lingua inglese, ma anche in quella meno frequentata della tedesca. I primi quattro capitoli della prima parte del suo volume, cioè quasi un terzo del libro, riguardano non il "modernismo", riferentesi alla realtà ispanica, ma ciò che sta a monte, cioè in Europa, del fenomeno coperto o copribile, nel mondo ispanico, con quella denominazione.

Sembra indubbio che negli anni ottanta si infittisca una reazione al progressismo dell'Ottocento, a quello che più tardi Léon Daudet chiamerà "le stupide XIXe siècle". C'è una tendenza al rifiuto della mentalità utilitaria nella vita quotidiana, del razionalismo negatore del mistero nella riflessione sull'uomo, del naturalismo nella narrativa. "La civiltà moderna si distingue per una coerente, puntigliosa negazione del sacro" (35): è a questa negazione che reagisce il movimento, che viene dal romanticismo, da un certo romanticismo, si esprime in Baudelaire e Verlaine e poi si ingrossa negli anni ottanta. Si viene a pensare che il praticismo utilitarista è volgare: l'artista è proprio tutto il contrario, è un "albatros"; l'artista è esiliato nel mondo, e in esso si propone di scoprire "corrispondenze" segrete: la poesia sta appunto nel cogliere questi segreti: tutto è metafora, e la sinestesia è un modo di raggiungere la metafora segreta, il mito immanente nel mondo. Questa tendenza fu denunciata, da un punto di vista positivistico e illuministico, già in un libro ai suoi tempi famoso, *Entartung (Degenerazione)*, 1892, di Max Nordau. Ma non meno famoso fu *Les grands initiés* di Edouard Schuré (1889), che la rappresentava. L'orientalismo era infatti un modo di soddisfare questa sete di mito, di

intuizione, di senso del mistero e del sacro. Sul piano della modernità vi era una realtà contraddittoria e insieme omogenea: lo sviluppo dell'industria implicava un assetto capitalistico-borghese e la sete di progresso materiale degli operai si opponeva a tale assetto: le due cose comunque avevano in comune l'estraneità e anzi talora il disprezzo per quelle tendenze, che giungevano a punte mistiche ed a manifestazioni occultistiche.

Pur avendo delle espressioni contemporanee ben vigorose (si pensi ad esempio alla diffusione del wagnerismo, che era ben più di una preferenza per la musica di Wagner), queste tendenze avevano una coloritura nostalgica, o addirittura arcaizzante. Riprendevano e sviluppavano il medioevalismo romantico: basti ricordare un nome: Ruskin. In Francia giunse a un "renouveau catholique", le cui propaggini arrivarono a Claudel ed oltre; un "renouveau" che poco aveva in comune con la tradizione razionalizzante tomistica, e invece ne aveva molto col fascino delle vecchie cattedrali, il silenzio dei chiostri romanici.

In questo contesto si muove con evidente agio Giovanni Allegra; c'è tuttavia una cosa che mi ha un poco meravigliato, appunto in considerazione della sua partecipazione ampiamente informata, ed è la presso che totale assenza nel panorama di un fenomeno che ebbe invece un peso decisivo nel fare amare e approfondire le tendenze neospiritualistiche: la diffusione nell'Europa Occidentale della narrativa russa, riassumentesi nei due grandi nomi di Dostoevskij e di Tolstoj, diffusione il cui episodio determinante può individuarsi nel libro di Eugène-Melchior Vogüé, *Le roman russe*, 1886.

Allegra passa in un secondo tempo a studiare la situazione spagnola, con un caratteristico interesse per l'ambiente catalano, la cui apertura verso l'Europa era più diretta di quella del resto della Spagna, sicché per questo aspetto, o anche per questo aspetto, si devono fare delle riserve circa la misura della funzione svolta da Rubén Darío, la cui importanza è comunque innegabile. Darío impose o divulgò il termine "modernismo" che in realtà risulta, osserva Allegra, quasi antifrastico, in quanto il movimento tende a esaltare l'arcaico (*A Maestre Gonzalo de Berceo*, in *Azul* 1888), il mitico, l'indigeno americano, non certo il "progresso" (cfr. *A Roosevelt*, in *Cantos de vida y esperanza*, 1905). Andrenio, ricorda Allegra, già nel 1902 si chiedeva "perché mai dovessero chiamarsi modernisti quei poeti che erano lontanissimi dal cantare le vaporiere" (40).

Mentre nella tradizione francese si considerarono parnassismo e simbolismo piuttosto come contrapposti, in Spagna essi si considerarono complementari, come nemici della sciatteria. Jiménez osservò che "il simbolismo prende dal parnassianesimo la forma breve e bella, la forma precisa, ma non esprime una precisione oggettiva". Un simile atteggiamento troviamo in Darío, ma troviamo anche in Catalogna. Santiago Rusiñol, pittore e scrittore, visse anni a Parigi e contribuì alla svolta antinaturalistica e alla lotta contro la visione mercantilistico-utilitaria del mondo". "Strettamente collegata a questa posizione ideale è la campagna rivendicativa a favore della pittura del Greco, inteso come maestro remoto dell'estetica visionaria del modernismo" (120), campagna culminata con la "festa" del 1894, così come lo sono "il puntiglioso restauro della cultura catalana medievale" (121), la rinascita artigianale, l'esaltazione di Ruskin e di Wagner, e di un Nietzsche "ocrecchiato e conosciuto attraverso divulgazioni francesi" (125).

La seconda parte del libro concentra l'attenzione su quattro autori, utilizzando talora precedenti studi dello stesso Allegra: si tratta di Darío, Manuel Machado, Joan Maragall e Ramón della Valle Inclán. Che i primi due siano "modernisti" non pare dubbio; che Valle Inclán si ricolleghi al modernismo anche dariano può essere vero, per quanto un autentico creatore come Valle Inclán può essere contenuto in una casella prefabbricata; ciò che risulta più problematico è la qualificazione di "modernista" usata, del resto non solo da Allegra, per Joan Maragall, i cui legami, contrariamente a quanto avviene per Darío, Manuel Machado, anche Valle Inclán (e molti altri), che si riferivano essenzialmente alla letteratura francese o ad autori conosciuti attraverso i francesi, erano essenzialmente tedeschi. Darío fu presso che ignorato da Maragall, che ebbe simpatie per il giovane Antonio Machado, modernista molto a suo modo, e preoccupato di distinguere "las voces de los ecos", in un moto di allontanamento da Darío. Maragall era amico ed ammiratore di Unamuno, che si colloca senz'altro nel quadro della reazione antipraticista, ma ben poco ha da spartire col modernismo di tipo dariano. Mi pare che chiamare Maragall "modernista" vada oltre la tollerante ed ironica accettazione di vecchie terminologie sulle quali non vale la pena di polemizzare. L'ampliamento del significato del termine "modernismo" fatto da Jiménez non viene accettato da Allegra, ma, piaccia o non piaccia l'etichetta, è vero che il modesto "modernismo" divulgato da quel grande diplomatico della letteratura e maestro di *public relations* che fu Darío si può e si deve in qualche modo inserire in un movimento molto più importante. Allegra esclude un rapporto tra il "modernismo" di Darío e il "modernismo" manifestatosi in seno alla chiesa cattolica e infine da questa respinto. È questione di intendersi. Senza dubbio non vi sono rapporti storici nell'uso della stessa parola in due ambienti molto diversi. Ma il "renouveau catholique" cui in qualche modo si rifaceva Darío ha invece qualche rapporto col "modernismo" in seno alla chiesa cattolica, che metteva in rilievo la religiosità interiore contrapponendosi al progressismo del benessere. I convertiti francesi erano dei nostalgici della vecchia fede; avrebbero potuto amare, come Darío, Gonzalo de Berceo. Del resto, fenomeni che si sogliono sentire come opposti talora interferiscono. Allegra ricorda l'eredità naturalistica nel decadentismo dannunziano del *Trionfo della morte*; qui potremo osservare che la Pardo Bazán, introduttrice di un certo naturalismo in Spagna, fu divulgatrice anche della narrativa russa. Nella stessa persona vi possono essere svolgimenti coerenti per certi aspetti e contraddittori per altri. Galdós, il "don Benito el Garbancero" contro cui polemizzava il "modernista" Valle Inclán, giunse a rappresentar nelle sue opere degli anni novanta crisi religiose che si collocano nel quadro del neospiritualismo ed hanno relazioni con la ricezione della narrativa russa.

Non ci è qui possibile analizzare da vicino le quattro monografie di Allegra; ci limiteremo a sottolineare l'ampiezza e l'autenticità della sua riflessione e della sua ricerca, anche per quanto le riguarda. Esse sono evidentemente condotte per vive urgenze personali, molto più che cedendo alla prassi della diligenza accademica. Allegra sente il progressismo borghese e la schematica contrapposizione binaria delle classi come fenomeni, se in un certo modo contrapposti, per altro verso sviluppatisi sullo stesso piano, così come li sentivano i vagheggiatori di un certo neospiritualismo, aristocrateggiante e francescaneggiante insieme; eredi di un certo ro-

manticismo che da Novalis viene giù fino ai nostri giorni, poiché in qualche modo siamo tutti romantici. Si tratta di posizioni minoritarie nel contesto accademico italiano, ancorato a teorie e prassi che stanno forse decadendo a *routine*. Allegra pensa senza chiedere il permesso a nessuno: la libertà non si trova, si conquista. Si tratta di un atteggiamento che, magari con qualche distacco, ognuno deve rispettare anzi ammirare.

Franco Meregalli

Patrick Collard, *Ramón Sender en los años 1930-1936 (Sus ideas sobre la relación entre literatura y sociedad)*, Rijksuniversiteit te Gent, 1980, pp. 236.

Esta valiosa monografía sobre el joven Sender reintegra en la cultura española de los años 30 una figura que, después de haber tenido un papel cultural de primer plano (en 1934 era el escritor más popular de España), al acabar la guerra civil fue tajantemente borrada de la escena y de la memoria histórica española.

Dicha recuperación había empezado ya en 1969, al adjudicar a Sender el premio Planeta, y con la serie de libros de J. Rivas (1967), F. Carrasquer (1968), M. Peñuelas (1970, 1971) y C.L. King (1974), que ayudaron sobremedida a conocer las principales obras del autor español, inclusive las numerosísimas escritas durante el exilio.

El mérito especial de Collard ha consistido en realizar una tarea de tipo casi arqueológico. Ha sacado del olvido novelas que, después de su primera edición, no se habían vuelto a publicar, y — lo que es más importante, tratándose de un escritor nacido en el periodismo — ha llevado a cabo una investigación sistemática sobre la producción periodística senderiana desde 1930 hasta 1936; lo cual ha dado lugar a notables descubrimientos y rectificaciones.

El primer capítulo es, en su primera parte, descriptivo y de ordenación. A propósito del diario *La Lucha*, Collard olvida (p. 18) lo que J. Esteban y G. Santonja anotan en su antología *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*, Madrid, Ayuso, 1977, p. 318: que Sender fue el primer director de aquel periódico y “después cesó por tener que ausentarse de Madrid (núm. 41, 24 de febrero [de 1934]), haciéndose entonces cargo del periódico el diputado comunista Cayetano Bolívar”.

Entre las contribuciones de Sender a la revista “Leviatán”, Collard no nota (p. 22) el inédito *Autocrítica* de Gorki que salió, en el núm. 14, junio de 1935, pp. 31-37, al cuidado de Sender.

En el II capítulo, Collard perfila con suma objetividad el itinerario ideológico y político de Sender durante la República, a pesar de los inevitables vacíos, referentes a su acercamiento y posterior alejamiento del comunismo y de España, imposibles de colmar hasta que no se temple — esperanza que tiene mucho de quimé-

rico — el clima conflictivo y de sospecha recíproca que siguen manteniendo el anarquismo y el comunismo en España.

En cuanto al acercamiento de Sender al comunismo, documentado en *Madrid-Moscú*, comparto de lleno las dificultades de Collard en evaluar “el grado de subjetividad, la exactitud de las informaciones” (p. 50) para lo cual sería necesario conocer a fondo la literatura de los viajes a la U.R.S.S. en los años 30, que — según nos dice Manuel Aznar (en *II Congreso Internacional de Escritores antifascistas* (1937), II, 36) — formó un verdadero género literario. Comparto también la impresión de Collard, de que la de *Madrid-Moscú* es posiblemente literatura de propaganda (p. 50), y concuerdo asimismo con su conclusión, según la cual Sender, en 1934, se encontraba en una postura de fuerte afinidad con los comunistas; lo cual no impidió “cierto deseo de independencia” comprobado por su no-adhesión al partido. Quizá haya que subrayar más la actitud de extrañación que Sender revela frente a la actividad de la vida soviética, pues probablemente en los pasajes de *Madrid-Moscú* (Madrid, Pueyo, 1934, pp. 62, 100, 101, 104), donde Sender manifiesta su disconformidad con el dinamismo moscovita, se vislumbre el germen temperamental de su posterior disidencia del comunismo.

Respecto de la acusación, sostenida por muchos comunistas encabezados por Líster, de que Sender abandonó su brigada en plena batalla durante el contraataque de Seseña (p. 54), me permito recordar entre los testimonios a posteriori, además de *Memorias de un luchador* de Líster, citado por Collard, *Nuestra guerra*, del mismo Líster (París, Ebro, 1966) que Vidali acaba de señalarme. Con estos textos hay que compaginar la autodefensa sostenida, también a posteriori, en el *Prólogo a Los cinco libros de Ariadna* (New York, Ibérica, 1957). En cambio, no se puede calificar *Contraataque* (1938) — que no entiendo por qué Collard no utiliza — de testimonio a posteriori: allí, refiriéndose al mismo episodio militar, Sender criticaba abiertamente el predominio del deseo de éxito personal, en Líster, que contribuyó mucho a que el ataque de Seseña se convirtiera en un fallo estratégico. Pero el hecho de que Sender no haya declarado abiertamente el nombre de Líster evitando así su descrédito y, en cambio, haya destacado su valentía y capacidad, confiere a su crítica para el mejoramiento de la organización de las milicias republicanas un tono constructivo y equilibrado, al parecer, más digno de consideración que todas las polémicas que se desencadenaron después.

En el capítulo III, Collard enfoca la postura equilibrada de Sender en relación con el concepto orteguiano de “arte deshumanizado”. Y, en cuanto al conocimiento de la estética marxista, descubre que Sender había leído *El arte y la vida social* de Plejánov ya en 1929. Al subrayar los abundantes elementos de afinidad entre Plejánov y Sender, destaca al mismo tiempo ciertos puntos de diferenciación que en cambio acercan Sender a los teóricos del “nuevo romanticismo”: por ejemplo la tendencia a reivindicar más “la noción de arte *por la humanidad*” (Díaz Fernández) que la “noción de arte *por la sociedad*” (Plejánov) (pp. 65-66, 70). Esta preferencia yo la atribuiría no solamente, según opina Collard, a una voluntad de ampliar el alcance del texto de Plejánov, sino también al deseo de eludir toda posible estrechez dogmática de procedencia marxista.

El estudioso belga finalmente enmarca al joven Sender en el contexto del “nuevo realismo” y de la novela social. Muy acertadas, en este párrafo, algunas ob-

servaciones sobre la dudosa calidad estética de muchas novelas sociales (p. 84).

En el IV capítulo, Collard analiza, en primer lugar, el desarrollo del pensamiento de Sender sobre la evolución cultural de su país y sobre el compromiso del escritor. Destaca la influencia que tuvo *La revolución española* de Marx en el enfoque senderiano de la historia cultural española, vista como la lucha todavía inconclusa entre las corrientes populares (integradas por el componente moro y judío) y el poder feudal. En esa óptica bipolar, casi maniquea, parece anunciarse la visión histórica de Américo Castro. Pero, en lo que toca a la correlación entre los conceptos sentados por Sender en este ámbito y el contemporáneo pensamiento historiográfico, el estudio de Collard no ayuda mucho.

El V capítulo es muy importante pues allí Collard organiza el rico material deducido de los artículos y ensayos de Sender con el fin de aclarar qué clase de realismo él defendió apasionadamente en aquellos años. Establece con seguridad que Sender escribió por primera vez sobre ese tema en 1933 y que ya en aquella fecha su concepto de realismo estaba estrechamente ligado con el de la *hombria*. Luego observa cómo los dos conceptos se irán perfilando, en el período 1939-36, orientados constantemente hacia el fin revolucionario; lo cual demuestra la vigencia de un vínculo esencialmente político que los une.

Muy lúcida la exposición del pensamiento estético de Sender tal como llegó a formularse en el famoso ensayo *El novelista y las masas* de 1936. Falta, en cambio, una adecuada correlación entre el pensamiento político-cultural de Sender y la cultura soviética, que sufrió en aquel período importantes transformaciones ejerciendo un enorme influjo en todos los medios culturales europeos. Sin el trasfondo de la política cultural rusa es imposible entender, por ejemplo, la evolución que supone, para Sender, el haber redactado en 1932 el artículo *Cultura proletaria* y el haber cuidado, en 1935, *Autocrítica* de Gorki. En el primero, Sender manifiesta una clara aversión por la hegemonía y rigidez del concepto de literatura proletaria defendido por la RAPP. En cambio, el inédito de Gorki se sitúa en la línea zdanoviana del "realismo socialista" que prevaleció en el I Congreso de Escritores Soviéticos de 1934.

Muy acertadamente subraya Collard el papel funcional del teatro en el programa cultural de Sender, siendo para él "el medio de mayor eficacia para la comunicación de un mensaje dirigido no a individuos sino a masas" (p. 136). En lo que respecta a la producción teatral de Sender en el período 1930-36 — decididamente escasa pues, según Collard, se concretó tan sólo en *El secreto* — quiero señalar que Sender trabajó en otro acto único, *La llave*, que ignoro si llegó a terminarse y a ser representado pues se encuentra anunciado en *El mono azul* (8 oct. 1936, 15 de oct. de 1936, 22 de oct. de 1936) habiéndose empezado ya la guerra civil. De los escritos sobre el teatro, en particular, Collard extrae la especial concepción senderiana del realismo: un realismo que, de acuerdo con su manera de ver la tradición hispánica, se armonizaba con el misticismo y utilizaba recursos procedentes del teatro en función del objetivo primario de transmitir "un contenido ideológico".

Muy valiosa la serie de lecturas que Collard brinda en el capítulo VI, donde colma también los vacíos de la información histórico-crítica que aún quedaban sobre la producción senderiana de pre-guerra. Destaca la importancia, en función del mensaje, del perspectivismo en *Imán* y en *Siete domingos rojos*. Hace constar el

papel figural tanto del ejército en *Imán* como de la cárcel en *O.P. (Orden Público)*. Detecta con exactitud el punto de vista político de *Siete domingos rojos* ("*Siete domingos rojos* es [...] el análisis del fenómeno anarco-sindicalista por alguien que está despidiéndose de su pasado de militante de la C.N.T. y miembro del subgrupo de la F.A.I.", p. 163) y demuestra que Sender, al examinar el fenómeno político, no se limita a la realidad exterior sino que ahonda en los "bajos fondos" de los móviles humanos, *esencializando* los hechos y realizando así un *realismo de estructura* (p. 166).

Por lo que toca el reportaje con el cual Sender denunció la sangrienta represión de Casas Viejas, Collard, al mostrar que entre la primera versión de 1933 y la segunda de año siguiente no hubo ningún proceso de novelización, borra de una vez los errores en los cuales había incurrido la crítica anterior.

De la obra más "silenciada" del joven Sender, *La noche de las cien cabezas*, nos brinda, primero, un análisis muy detenido y agudo, para comprobar, después, el reiterado empleo de "efectos y recursos propiamente teatrales" (p. 185), aptos para visualizar frente a un vasto público toda una serie de conceptos políticos, sociales y psicológicos.

Refiriéndose a la primera novela histórica de Sender, *Mister Witt en el Cantón*, Collard destaca con acierto la perspectiva "actual" de la que toma impulso, pues se basa en una relación analógica entre el cantón de Cartagena y la España de 1935.

Por fin, guardan especial interés, para entender el procedimiento de la invención y de la ejecución literaria de Sender, algunas noticias que se encuentran aproximadamente al comienzo y al final del libro de Collard.

En las pp. 23-25, Collard destaca con acierto un fenómeno que resulta distintivo de la escritura de Sender: la presencia, en sus artículos periodísticos del período 1930-36, de "correspondencias a veces muy significativas con ideas, anécdotas, temas desarrollados en textos ulteriores" (p. 23). Para confirmarlo trae ejemplos muy elocuentes, entre los cuales quiero subrayar la "mitología" aragonesa, que tendrá, en estrecha conexión con el personaje también mítico del abuelo, un papel de primaria importancia en *El lugar de un hombre*, en la primera narración de *Crónica del alba*, en *La onza de oro* y — permítaseme citar un título más — en *Solanar y lucernario aragonés* (1978). Otros ejemplos son temas, como el del verdugo, destinado a ser objeto central de reflexión en *El verdugo afable*; o motivos, como el de la cigüeña que, habiendo aparecido por vez primera en un artículo en 1932, se integrará en el cap. VII de *El lugar de un hombre*. De esta manera Collard proporciona varios hallazgos que 1) permiten anticipar la fecha de aparición de toda una serie de conceptos, temas y motivos típicos de la narrativa senderiana, 2) hacen constar el fuerte arraigo del arte de Sender en "los hechos realmente sucedidos" (p. 35), y 3) demuestran la raíz periodística de muchas de las novelas del escritor aragonés, lo cual explica, en ellas, el afán por "mantener un contacto constante con el lector" (p. 29).

Especial atención dispensa Collard, en estas páginas, a la novela *El lugar de un hombre*; hace remontar el núcleo argumental de la misma a 1935, pues a ese año pertenece un artículo que ha encontrado en las colecciones de *La Libertad*: en este artículo, titulado *Hace diez años. Recordando lo de Osa de la Vega*, Sender,

al conmemorar el tristemente famoso "crimen" de Cuenca, ofrecía un resumen de los hechos que correspondía perfectamente a la que sería, años más tarde, la "fábula" de *El lugar de un hombre*. Eso da pie a Collard para arremeter polémicamente, y con razón, contra aquel sector de la crítica que había subrayado en la novela "el lado increíble [...] e incluso el lado costumbrista del argumento" (p. 34) y para estimular la rectificación de muchos juicios demasiado improvisados sobre la narrativa de Sender. Dicho esto, cabe notar que Collard, con el descubrimiento del artículo de 1935, se acerca sensiblemente a la verdad, per sin asirla del todo, pues — inducido, quizá, por el título, donde se hablaba de diez en vez de nueve años, o por exceder los hechos del período en que se ha centrado su estudio — no ha notado que Sender había escrito, en marzo de 1926, no un artículo sino toda una serie de artículos sobre los hechos de Osa de la Vega en calidad de enviado especial de *El Sol* (6-11 marzo 1926). Lo que caracterizaba aquellos artículos era una rica base documental, alcanzada gracias a un rápido e inteligente trabajo de información, una honda indignación civil y unos elementos ponderativos que desempeñaban una función simbólica, anticipando el componente filosófico que se integraría en la novela en 1939.

Todavía a propósito de *El lugar de un hombre*, quiero añadir dos observaciones que traen a cuento detalles que van en las pp. 205-208. De manera análoga al motivo de la cigüeña, mencionado arriba, pasaron a integrarse en la novela, sin que Collard lo haya notado, motivos que habían aparecido anteriormente en artículos periodísticos de Sender: el del pastor (en *Proclamación de la sonrisa*, Madrid, Pueyo, 1934, pp. 43-46, 219-221), representativo de la capa más humilde y marginada de la sociedad española, y el de la *dula* (*ibidem*, pp. 66-69) simbólico de una entre las más miserables formas de vida. Ahora bien, si relacionamos eso con la noticia que Collard nos brinda al final de su libro — que en 1933 la *Enciclopedia Universal Ilustrada* de Espasa-Calpe anunciaba como de próxima publicación una novela titulada *La dula* — no está de más, en mi opinión, arriesgar la hipótesis de que Sender estuviese pensando, en aquel entonces, en dar forma novelesca, bajo ese título, al asunto del "crimen" de Cuenca. Sobre el terrible suceso, que se había producido en el campo siendo protagonista un pastor, Sender — como se ha visto — había realizado un reportaje en 1926 y volvería a escribir un artículo en 1935, interpretando siempre aquellos trágicos hechos como simbólicos del embrutecimiento que la injusticia social causa en los hombres. Por lo tanto, según esta hipótesis, el título *La dula*, anunciado en 1933, podría corresponder a la novela que llegaría a publicarse al cabo de seis años con el título *El lugar del hombre* (título ligeramente distinto del definitivo de la edición de 1958).

También me causa cierta perplejidad el título *El oro malayo*, que Collard encuentra anunciado por Sender en 1932 como texto de próxima publicación. De hecho, esa obra, que Sender calificaba de novela de tipo lírico, no apareció nunca, de no ser que un error de imprenta permita identificarla con la novela que, editada por Destino (Barcelona), ha salido en 1981, es decir después de este estudio de Collard, con el título de *El Oso Malayo*. De ser este el título de la obra anunciada en 1932, (lo cual parece confirmado por el mismo Sender en *Monte Odina*, 1980, pp. 285-290), no excluiría que tuviese algo que ver con el texto que, según la hipótesis arriba formulada, debía estar gestándose para cristalizar sucesivamente en *El lu-*

gar del hombre. Aquí el motivo del *oso* (y no del *oro*) se encuentra hacia el comienzo y hacia el final, tratado de una manera que, tangencialmente y con intermitencias, se parece al tratamiento del mismo motivo en *El Oso Malayo*. Esto lleva a pensar en un caso de posible intertextualidad del motivo del oso, y por tanto en un caso de interferencia, a nivel de los años 1932-33, entre dos textos que verían la luz con un atraso de siete años, en el caso de *El lugar del hombre*, y, en el caso de *El Oso Malayo*, de cuarenta y nueve años!

Donatella Pini Moro

Francisco Ayala, *Recuerdos y olvidos: 2. El Exilio*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 232.

A pochi mesi da *Recuerdos y olvidos*, ne esce una continuazione, che raccoglie ricordi dei quasi vent'anni (1939-1956) passati in esilio, sostanzialmente in Argentina e a Puerto Rico, ed annuncia un ulteriore volume. La "innata reserva de mi carácter" (58) spiega i molti "olvidos", che in realtà comprendono "aquello que involuntariamente olvido o que deliberadamente quiero omitir" (157). Recensendo il primo volume (in questa *Rassegna*, n. 15, 56) mi dicevo che sarebbe stato importante sapere che spiegazione desse Ayala della diversità dell'atteggiamento di Ortega, nei confronti del suo, di fronte alla guerra civile; ma in questo secondo volume non abbiamo chiarimenti al proposito, né accenni a rapporti personali, benché per circa tre anni Ortega ed Ayala siano vissuti nella stessa città, Buenos Aires, in analoghe situazioni di disagio. Ayala allude sempre con rispetto a Ortega, ma non ne parla mai di proposito, in questo secondo volume, che pure evoca ampiamente la "limpia ingenuidad" di Victoria Ocampo, alla cui rivista *Sur* collaborò, e Francisco Romero, che come filosofo si considerava discepolo di Ortega. Questa ed altre macroscopiche reticenze rendono il volume meno incisivo del primo, che, evocando l'infanzia, l'adolescenza e il periodo repubblicano, per sua natura toccava qualcosa di più profondo della vita dell'autore. Uomo, malgrado la sua innata riservatezza, incline al contatto sociale, che assumeva anche il carattere dell'affezione alla "tertulia", Ayala tende a trasformare le sue memorie in una galleria di ritratti o schizzi o caricature di amici o conoscenti, allontanandole dallo spirito dell'autobiografia. In qualche caso, pensiamo al detto secondo cui dagli amici ci guardi Iddio. La caustica intelligenza di Ayala si esercita ad esempio a carico di Gabriela Mistral o di Federico de Onís, che escono dalle sue pagine ironizzati e tuttavia caratterizzati in modi che un eventuale biografo di tali personaggi non potrebbe ignorare. Qualche volta ci si chiede se possiamo credere alla sua ingenuità. Per esempio, come poté non avvertire nell'iniziativa della rivista *Realidad*, che aveva una mecenate (piuttosto tirchia) in una gran dama platense, un'intenzione di contrapposizione a *Sur* e quindi a Victoria Ocampo? Eppure non è nemmeno da escludere una simile ingenuità in un personaggio che di ingenuo non sembrerebbe avere molto: il mondo è complicato. Certo è che la causticità è la tenue musa di questa prosa, che verso la fine, quando Ayala narra di un viaggio soli-

tario in Asia che, a furia di reticenze, appare quasi futile, scade a cronaca. Comunque, non possiamo non attendere il terzo volume, che sarà senza dubbio dominato dall'impatto del ritorno alla terra natale. Se il contatto coll'Italia, che non aveva mai conosciuto prima, ma gli sembrava una "España benévola" (183), gli diede "una felicidad inexpresable" (182), è da presumere che il ritorno in patria dopo vent'anni lo abbia toccato in modi che, speriamo, gli facciano dimenticare l'innata riserva. Bisogna tuttavia aggiungere che Ayala è alieno dalla retorica dell'esilio come angoscia. La maggior parte degli esuli raggiunse presto, in Argentina, "un nivel de vida superior al que tenían antes de la guerra" (36), egli nota, escludendo tuttavia alcuni, tra cui colloca se stesso, che, a causa della peculiare professione, "vinieron a menos con el cambio de meridiano" (36). In effetti, egli aveva raggiunto una posizione brillante nella vita repubblicana spagnola, ancor prima di avere trent'anni.

Franco Meregalli

Juan Eduardo Cirlot, *Obra poética*, edición de Clara Janés, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1981, pp. 325.

La necessaria e già iniziata revisión de la poesía española del período comprendido entre los años 1939 y 1975 está mostrando que su legado es mucho más rico y más vario de lo que se ha venido sosteniendo e insinuando tanto en los ambientes críticos españoles como en los círculos hispanísticos de Europa y América. En este sentido, es de lamentar que la "Introducción" al libro que vamos a comentar — en la que hay, por supuesto, aspectos positivos — dé por buenas las apreciaciones carentes de rigor científico a que acabamos de referirnos, aunque lo haga con el propósito de poner de relieve el carácter verdaderamente excepcional de la obra poética de Juan Eduardo Cirlot (1916-1973). Sólo que se trata de una excepcionalidad que no excluye a otras, al parecer ignoradas — o, cuando menos, infravalorada — por el mencionado escrito.

La visión incompleta y fragmentaria de lo que ha sido la poesía española del largo período de postguerra se debe a varias causas, entre las cuales destacan, de una parte, el natural apasionamiento político de los vencedores y los vencidos de la guerra civil, y de su herederos, y, de la otra, la menos justificable de cierta crítica reciente que pretende, al parecer, que toda la auténtica originalidad de la poesía española posterior a la de la generación del 27 se debe a los poetas de la suya. De una manera difusa, C.J. acepta, sin justificarla, la visión derrotista de los críticos comprometidos políticamente — o las consecuencias pesimistas que pueden derivarse de sus apresuradas y apasionadas valoraciones — y, en lo que a la otra crítica se refiere, cita expresamente, y en más de una ocasión (pp. 19-20, 21 y 22), el trabajo de G. Carnero "Poesía de postguerra en lengua castellana" (*Poesía*, núm. 2, Madrid, Ministerio de Cultura, agosto-septiembre de 1978), que es un paradigma

de la querida falta de objetividad de una parte de la nueva crítica. No puede, pues, extrañarnos, que C.J. no cite a los poetas contemporáneos de J.E.C. que se hallaban más próximos a él, por sus obras y por sus posiciones estéticas, entre los que se cuentan Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory, Miguel Labordeta y Gabino-Alejandro Carriedo. Es cierto que sí se refiere al postismo, movimiento de vanguardia de los años 40 animado durante un breve período por los dos primeros, pero incurre, al hacerlo, en la ineptitud de afirmar que su única revista fue la titulada *Postismo*, de la que apareció un solo número, cuando, en realidad, aquellos poetas publicaron también la titulada *La Cerbatana*, que tuvo, igual que la anterior, una única salida, dato que, por otra parte, no ignora G. Carnero en su mencionado trabajo. Desconoce también C.J. el decisivo impulso que imprimió al realismo mágico — muy relacionado con la estética de Cirlot — la revista madrileña *El pájaro de paja* (Carta circular de la poesía), cuyos números aparecieron a partir de 1950, e incurre en otras inexactitudes y omisiones de mayor o menor cuantía; todo lo cual contribuye a presentar a J.E.C. como un poeta totalmente aislado en el panorama literario español, sobre todo cuando escribe que “Si la poesía de la posguerra española se mueve, como se ha visto, en el terreno, o bien de la vuelta al clasicismo (garcilasismo) o bien en la línea social, la obra de Cirlot va por otros derroteros” (p. 21), lo que no es, ni mucho menos, exacto ni objetivo, por ignorar a todas las voces disidentes — que no son pocas — de aquel hasta ahora mal estudiado período. Puede consultarse, para hacerse una idea de la riqueza del panorama español del período en cuestión, el libro de Fanny Rubio *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)* (Madrid, Ediciones Turner, 1976, pp. 550), puesto que estas revistas fueron el principal vehículo de expresión de los poetas españoles de entonces.

Es cierto que las circunstancias del país hicieron de J.E.C. un poeta de minorías, pero también lo es que las ediciones de sus poemas — que solían correr a cuenta del autor — encontraron siempre una reducida, pero inteligente, audiencia perteneciente no sólo al mundo de la poesía, sino también al de las artes y los estudios humanísticos, pues nuestro poeta fue uno de los más prestigiosos críticos de arte y de música de su tiempo y, desde luego, el más destacado cultivador e investigador español de la simbología, ciencia que, junto a sus conocimientos plásticos y musicales, influyó poderosamente en su excepcional obra lírica. Y fue precisamente a raíz de la desaparición de J.E.C. cuando se inició la revalorización de su obra. Así, en junio del mismo año de su muerte, acaecida en mayo — y esta proximidad de fechas demuestra cuán grande era el prestigio no publicitario de Cirlot —, se celebró en Barcelona una exposición en homenaje a su memoria y a su obra; y en 1974 la Editora Nacional publicó su libro *Poesía (1966-1972)*, al cuidado de Leopoldo Azancot, que había colaborado con el poeta en su preparación. En 1980, el número 6-7 de la revista *Poesía* dedicó sus páginas 91-160 a una selección de poesías, pensamientos, notas, artículos y ensayos del nuestro, seleccionados por Lourdes y Victoria Cirlot y, finalmente, apareció el libro que nos ocupa.

Par entender debidamente la obra de J.E.C. es preciso situarla en la corriente espiritualista que arranca del simbolismo francés, impulsada por los herederos de la teoría de las correspondencias de Swedenborg y, más que por Papus, al que ci-

ta C.J., y que no fue el iniciador francés de los estudios esotéricos de la época, por Eliphas Levi (Alphonse Louis Constant) quien un año antes de publicarse *Les Fleurs du Mal*, con su célebre soneto "Les correspondences", había publicado un largo poema del mismo título y con ideas idénticas o semejantes a algunas de las expresadas en dicho soneto. Pero, naturalmente, los conocimientos y la experiencia esotéricos de J.E.C. siguen caminos propios y aprovechan, de manera muy personal, la larga experiencia de la teosofía, que también inspiró a W.B. Yeats, poeta con el que es preciso relacionar al nuestro, buen lector de inglés (Conf. *Poesía*, cit., p. 159) y autor ocasional de versos en dicha lengua (Conf. *Ibidem*, pp. 141-142).

La antología realizada por C.J. concede, a nuestro juicio, demasiado espacio a las primeras poesías de Cirlot, en perjuicio de sus libros fundamentales, y hay en ella exclusiones de poemas que, como *Lilith* — que es un precedente del tema femenino Bronwyn-Bhowani-Daena-Diana — nos parecen fundamentales para comprender la evolución de esta poesía; de la misma manera que son excluidos los libros de poesía en prosa, entre los que se cuenta *80 sueños*, de marcado carácter esotérico, y que tanto tiene que ver con el talante irracionalista — desde su título — de la revista *Dau al Set*, de la que J.E.C. fue uno de los más destacados animadores. Un irracionalismo que todavía muestra estrechos contactos con el surrealismo francés — como los muestran las primeras obras de los postistas y la de Labordeta, por ejemplo —, estética de la que, en su época de madurez, no quedaría al nuestro sino la libertad en la creación de imágenes y en la agresión a los principios lógicos de la gramática. J.E.C. estuvo, en efecto, a partir de 1949, en contacto con los surrealistas históricos e incluso llegó a mantener una correspondencia con André Breton; datos, éstos, omitidos por C.J. en su "Introducción".

La obra poética que nos ocupa parece arrancar del año 1937, y el primer libro en que fue recogida, *La muerte de Gerión*, apareció en Barcelona en 1943. A partir de él, se inicia una evolución de la poética cirlotiana que, *grosso modo*, puede considerarse dividida en tres etapas: una primera de acopio de materiales con los que se experimenta sin someterlos a grandes transformaciones; una segunda, ya de madurez, durante la que surge la voz personal del poeta, y una tercera etapa en la que Cirlot escribe sus obras maestras inspirado por los principios cabalísticos. Durante la primera, el interés por la antigüedad — no por la arqueología, aunque sea natural que esta ciencia sea tenida en cuenta como medio de información — es paralelo al de todos los teosofistas modernos, empezando por la iniciadora de su escuela, Mme Blavatsky. El poeta no tarda en remontarse a los orígenes mediorientales de la visión mágica del mundo, mediante una interiorización de las imágenes, los símbolos y los mitos bíblicos, egipcios y sumerios y en expresar a través de sus sugerencias su inconformidad existencial. Es la época de los *Canto(s) de la vida muerta* (1946-1961), en la que se inicia y se cumple la madurez de su autor, pero también la de *Lilith* (1949) y los *13 poemas de amor* (1951), en los que aparece con fuerza el tema de la mujer sobrenatural, que enlaza a la poesía cirlotiana con las doctrinas esotéricas del sufismo. Ejemplos de ambos libros faltan en el que comentamos, y en él que se reproduce, en cambio, la *Elegía sumeria* (1949), largo poema muy útil para comprobar que en esta época los materiales poéticos se imponen de cierta manera a su autor, en el sentido de que, si bien los ha interioriza-

do, no les ha hecho sufrir una transformación decisiva, como ocurrirá más adelante. En *Elegía sumeria*, efectivamente, y en casi todos los demás poemas de esta época, se siente un sabor a literatura postromántica, sazonado, es cierto, por las instancias exotéricas contemporáneas, y más próximo a los desarrollos del simbolismo que al parnasianismo, con el que coincide en su apasionamiento por las leyendas religiosas de la antigüedad.

Como quiera que el conocimiento de la Cábala jugó un papel importante en la maduración de la poesía cirlotiana, conviene no omitir que durante la etapa que contemplamos se encuentra en ella alusiones más o menos veladamente cabalísticas como, por ejemplo, la del verso "La tierra estaba verde como el cielo", que no creemos que sea tan irracional como parece, puesto que es muy posible que aluda a la "línea verde que abarca a todo el mundo" de que habla el cabalista medieval Eleazar de Worms en su *Hokmath Ha-'Egoz*. Pero no vaya a pensarse que J.E.C. fue siempre un fiel seguidor de la Cábala, es decir, un dogmático, ni que esta doctrina secreta fuese la única inspiradora de su poesía. Piénsese, para comprobar lo que decimos, en uno de los más oscuros de sus poemas — Cirlot dedicó algunos de sus ensayos a defender la oscuridad poética —, "Sesenta y siete versos en recuerdo de dadá" (1952), en los que son atribuidas a los números cualidades tan arbitrarias, o intuitivas, como los colores que Rimbaud atribuyó a las vocales.

Caso muy distinto es el del poema cirlotiano *Inger. Permutaciones* (1971), perteneciente a la última etapa poética de su autor, en el que encontramos una larga serie de permutaciones de las letras de la palabra "Inger", que responde en lo esencial a la doctrina permutatoria de la cábala profética. De su fundador, el español Abulafia, conocemos una serie de permutaciones del Tetragrammaton — o nombre secreto de Dios — que alcanza la cifra de 144, la suma de cuyos dígitos da el número místico 9, que no es otro que el de la Beatriz dantesca: una figura femenina que tiene varios puntos de contacto con la Bronwyn cirlotiana. Y no podemos dejar de advertir ahora que el poema al que nos estamos refiriendo fue publicado el mismo año en que Cirlot publicó la que quizás sea su obra maestra, es decir, *La "Quête" de Bronwyn*, en la que los permutados son los versos y las palabras — cosa que sucede en los demás poemas de esta época última del nuestro —, lo que no obsta a la comunicabilidad inmediata de muchos de los aspectos de esta obra singular, que no dudamos en calificar como uno de los más importantes poemas españoles de nuestro siglo.

Como el procedimiento de las permutaciones puestó en obra por J.E.C. podría hacer pensar en el "letrismo", en la poesía concreta o bien en otras de las corrientes poéticas de la penúltima vanguardia, conviene aclarar que nada tiene que ver con todo esto, pues se trata — con la diferencia, que seguramente sería considerada heterodoxa por los cabalistas dogmáticos, de que no son las letras hebreas, sino las romanas, las que forman el nombre objeto de las permutaciones — se trata, decíamos, de una operación puramente mística, o místico-poética. Y consideramos que entenderla es, tal vez, una de las mejores introducciones a la poesía más lograda de Cirlot, es decir, al ciclo de Bronwyn, basado en la rica simbología esotérica de la película de Franklin Schaffner *The Lord of the War*, inspirada por la novela de Leslie Stevens *The Lovers* y producida por la Universal, y sobre todo por su personaje femenino, es decir, por Bronwyn, protagonizado por

Rosemary Forsyth; datos, todos éstos, que hay que tener en cuenta al leer los poemas de dicho ciclo, los cuales fueron publicados entre 1967 y 1971, en dieciséis folletos, y se encuentran reunidos en *Poesía (1966-1972)*. De ellos ofrece el libro que comentamos una amplia selección. Cirlot publicó un largo ensayo sobre el tema, que más tarde fue reproducido por la revista *Poesía* en su número 6-7. Pero volvamos a las permutaciones y a su sentido místico y poético. Saul Raskin, en su obra *Kabbalah, Book of Creation, The Zohar* (1952), citado por David Meltzer en su antología de textos cabalísticos *The Secret Garden* (New York, The Seabury Press, 1976), escribe, refiriéndose al ya citado Abulafia, que "The meditation upon the letters of the Alphabet is a discipline for a new state of consciousness similar to the one created by music. In fact the whole process resembles music, but instead of combining notes one combines letters. Combines and listens through the ears of his soul to the pleasant and elevating sensation of the composition. From the ear it goes to the heart, from there to the spleen ... from emotion to intellectual ecstasy, and further, and higher to the sublimest delight — the knowledge of God" (*Op. cit.*, pp. 118-119). Ahora bien, si se tiene en cuenta que Cirlot realizó en su juventud estudios avanzados de música, e incluso llegó a componer, se entenderá su predisposición para el uso de este método y para obtener de él inspiración para su poesía. Y, en cuanto al valor asociativo, propio tanto de la poesía como de la música, del método combinatorio, habla también el estudioso al que acabamos de citar en estos términos: "In his book of combinations, Abulafia offers a systematic guide to the theory and practice of letter-musical compositions, combinations, articulations and permutations needed for the so-called mystical logic. The form of letters, their spiritual forms, as he calls them, their numerical value, gematria [valor y formas no establecidos para las letras latinas, que sepamos, y quizás sólo intuitivos por J.E.C., que debía conocer la obra de Abulafia], leading to names of the same musical values, and to "jumping" and "skipping" from one to another, seemingly disconnected, but resulting in a rich pattern of associations, in great symphonic composition" (*Op. cit.*, p. 119).

Esta técnica cabalística, encaminada a la elevación espiritual de quien la practica — y desarrollada por nuestro poeta analógicamente en el caso de los versos y los sintagmas — y el mito femenino de la madre Universal (Isis, Kali, Daena, etc.), que es a la vez vida y muerte, afirmación y negación, es decir, coincidencia mística de los contrarios, creemos que es la mejor clave para acceder a una poesía que, como la de J.E.C. no carece, ni mucho menos, de una serie de valores tradicionales en la lírica castellana que, combinados con los esotéricos a que venimos refiriéndonos, hace de ella una pieza de primordial importancia en el verdadero panorama de la poesía española del período en que escribió este autor.

Ángel Crespo

Sylvia Truxa, *Die Frau im spanischen Roman nach dem Bürgerkrieg*. Camilo José Cela — Carmen Laforet — Ana María Matute — Juan Goytisolo, Frankfurt/M., Editionen der Iberoamericana, Reihe III, 8; Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1982, pp. 218.

ST se ha propuesto investigar el papel de la mujer en las novelas escritas por autores de uno y otro sexo a lo largo de un período (1939-1975) escasamente propicio, sobre todo en los durísimos comienzos, a su representación plena, comprensiva, “moderna”, poniendo en evidencia los límites objetivos de teorías del conocimiento y de técnicas narrativas de algún modo condicionadas por ideologías no poco distintas pero acomodadas en la idéntica, persistente actitud reaccionaria. La empresa, en sí interesantísima, conlleva riesgos evidentes, como las simplificaciones hipercríticas (o, por el contrario, incluso demasiado justificatorias), los planteamientos antihistóricos y, sobre todo, el más crudo — y rudo — contentidismo. ¿Cómo ha salido ST de la prueba?

El primero de los problemas, el del *corpus*, queda resuelto mediante la aplicación de tres criterios (p. 10): asegurar la presencia de las principales corrientes de la novela de la postguerra y de las correspondientes generaciones (la llamada *novela existencial* — “generación de la guerra” —, la *novela social* — “generación del medio siglo” — y la *novela estructural*); tener en cuenta, junto a la calidad, la continuidad de la creación y, en fin, limitarse a obras cuya acción se desarrolla en España y durante los años aludidos. ¿Hasta qué punto es acertada la elección? Puedo decir que me he esforzado en imaginar soluciones alternativas, con el resultado de acabar reconociendo la plausibilidad de la de ST. A pesar de los pesares. Entre los que no se debe olvidar la insistencia de cierta — respetabilísima — crítica en denunciar el carácter poco fiable (en términos, precisamente, de “síntoma” o “reflejo” de determinados momentos de la sociedad española) de las obras de *cada uno* de los cuatro novelistas seleccionados: las de C.J. Cela, por expresionistas, más deformadoras que informadoras; las de C. Laforet, por intelectualistas y solipsistas; las de A.M. Matute, por demasiado líricas y sentimentales; las de J. Goytisolo, nada menos que por adelantarse casi siempre a los tiempos, por huir hacia delante y “describir” e “interpretar” lo que, a fin de cuentas, aún carece de relevancia social. ST sale al paso de estas o parecidas objeciones y anuncia (p. 11) que no parte de una excluyente idea de la novela y — lo que más importa — que en su trabajo aplicará no uno sino varios métodos (sociológico, ideológico, psicoanalítico, antropológico), con la mira puesta en no perder nunca de vista la unidad de sentido y forma.

Antes de entrar en el análisis de las obras, ST presenta un “informe” acerca de la condición de la mujer en España durante los años en cuestión. Se trata de la reelaboración de un material riquísimo, ya objeto de estudio por parte de profesionales de la sociología y de feministas casi profesionales. El capítulo es, quizá, demasiado extenso y, por debajo de la impugnabilidad de las tablas estadísticas, incluso poco “caracterizante”. (Más que retrato inequívoco de la mujer en la España franquista, lo que en él vemos es la silueta de la mujer de cualquier país europeo en los años que cubren el paso del subdesarrollo al desarrollo. En otras pala-

bras, más que una concreta ideología, lo que en la mayoría de los casos considerados parece resultar determinante es la situación económica). De cualquier modo, aquí encontramos no sólo el verdadero cimiento del libro, sino también el “cuestionario” que más tarde será aplicado, de manera matizada pero no por eso menos sistemática (vienen ganas de decir “inexorable”) a las obras de cada uno de los autores seleccionados. Así, en el cap. 2, vemos cómo responden las de Cella (*Pabellón de reposo*; *La colmena*; *Tobogán de hambrientos*) a toda una serie de sondeos acerca de la representación de los personajes femeninos; la procedencia social y el *status* de los mismos; educación, formación, intereses; actividad; amas de casa y prostitutas; conciencia social, política y de clase; religión, amor y sexualidad; matrimonio, maternidad; orientación del yo y relaciones con el entorno; aspecto y vestido; opiniones y comportamientos de algunos personajes masculinos; simpatía e ironía; interconexión de las distintas relaciones; rechazo y aceptación; autorrealización y frustración; ficción y realidad. Por lo general, los análisis son agudos y convincentes; las síntesis de final de apartado, en cambio, resultan a menudo poco menos que obvias, aunque muy bien podría tratarse de algo inevitable, al pasar de lo subjetivo-participado a lo objetivo-neutro. Lo mismo, o casi, cabe decir de los cap. 3 (dedicado a C. Laforet y al examen de sus cuatro novelas), 4 (a A.M. Matute: *Pequeño teatro*; *Los hijos muertos*; *La trampa*) y 5 (a J. Goytisolo: *Juegos de manos*; *La isla*; *Reivindicación del conde don Julián*). En este sentido, el cap. 6, de conclusiones, es el que puede dejar más perplejos. Encontramos en él (pp. 180-184) cosas ya dichas (variadas) al menos cinco veces; sólo que, aquí, la formulación, aséptica como nunca, no hace sino elevar notablemente el índice de aquella — siquiera aparente — obviedad a que me acabo de referir. Alguien podría preguntarse si para este viaje hacían falta tales alforjas; yo creo que el método seguido, no obstante la prolijidad, se revela productivo: ahora sabemos mejor (más organizadamente, más sistemáticamente) cuanto antes, sin ser en realidad ignorado, resultaba borroso, poco nítido en cada uno de sus detalles.

La “conclusión de la conclusión” (el apartado “Ayer- hoy- mañana”: pp. 184-187) está dedicado a una rapidísima comparación entre los personajes femeninos presentes en las novelas españolas de anteguerra, en sentido muy lato, y en las escritas en el largo período franquista, sin que falte una alusión a los desarrollos de la narrativa tras el cambio de régimen. Al pasar de lo sustancialmente sincrónico a lo diacrónico (y de las trece obras — no veinte, como se afirma en la p. 180 — tan minuciosamente analizadas a los centenares de ellas publicadas entre 1898 y 1939), ST parece perder seguridad y, en consecuencia, el discurso resulta menos persuasivo. (Los ejemplos sacados de novelas de Unamuno, Valle Inclán, Baroja, Miró, Fernández Flores y Sender son pertinentes, pero todo hace pensar que no poco “casuales”. ¿Por qué precisamente éstos y no otros, numerosos y más — mucho más — expresivos que los citados?).

Se trata, en cualquier caso, de cuestiones opinables, como opinables son, por supuesto, otras reservas hechas más arriba, que poco empañan la positiva impresión producida en quien esto escribe por el conjunto del libro. Al cual augura una traducción al castellano, que facilite su lectura por parte de los “naturales” destinatarios. Y pronto, puesto que el interés por este tipo de estudios es hoy

grande y muy bien podría ocurrir que otros posteriores, quizá menos valiosos, atrajeran hacia sí la atención que el de ST está perdiendo.

Carlos Romero Muñoz

Juan Goytisolo, *Paisajes después de la batalla*, Barcelona, Montesinos, 1982, pp. 199.

“Paisajes después de la batalla”, última novela de Juan Goytisolo, es una “seudoautobiografía grotesca”, “una teoría de la ciudad”, “una novela de humor”; éstas son palabras del mismo Goytisolo. Y es realmente todo eso ... y más. Es también la última batalla de la realidad (las fuerzas del Bien) contra la fantasía, la literatura (las fuerzas del Mal).

En el Sentier parisino se ha producido una “hecatombe”: los emigrados tercermundistas se han adueñado de la fisonomía externa del barrio. El responsable de esta catástrofe es un personaje misterioso que vive sólo, y cuya caracterización se nos dará en pequeñas dosis a lo largo del relato. Es muy aficionado a vagabundear por las calles de la ciudad dejando que la complejidad urbana le estimule sus capacidades mentales. El protagonista se ha inventado un “alter-ego”, “el Reverendo”, a través del cual intentará vivir sus eróticas fantasías “pedófilas”. En su apartamento recopila y reescribe (de aquí el apelativo de “amanuense”) la correspondencia erótica publicada en *Libération*, siendo además, a su vez, autor de cartas de contenido sexual y también de fantasías científicas que publica en los diarios. Además ha escrito el manifiesto de los comandos otekas, cuyas pintadas reproduce clandestinamente en los muros. Descubrimos, después de su secuestro por los Maricas Rojos, que el amanuense es el autor de la novela, que, por tanto, toda la historia es inventada y que lo único real es que el protagonista escribe sus propias fantasías.

En PDB (a partir de ahora citaré la novela por esta sigla) hay un solo personaje a lo largo de todo el relato, con esporádicas apariciones de otros, como por ejemplo su mujer. Las acciones, pensamientos y escritos de este personaje, mientras pasea o está sentado a su mesa de trabajo, son la historia de este relato. Su conflictiva relación con el entorno genera en su personalidad escindida una serie de fantasías y miedos centrados en tres temas principales: sexo, activismo político y cultura. En estos tres temas clave esta representado el Orden establecido; a través de sus fantasías al respecto, el protagonista logrará el derrocamiento del Sistema.

Nada hay en lo dicho que se aparte un ápice de la estructura temática que encontramos en la trilogía (*Señas de identidad*, *Reivindicación del conde don Julian*, *Juan sin tierra*). Y sin embargo ésta es una novela diferente bajo muchos puntos de vista. Sin necesidad de entrar ya en el terreno de lo formal — donde no cabe dudar de la originalidad de la última obra de Juan Goytisolo —, limitándonos exclusivamente, por ahora, al campo temático, podemos observar ya una serie de inno-

vaciones con respecto a su obra anterior. Por de pronto la beligerancia con el sistema pierde peso aquí. Lo pierde desde el momento en que el campo de acción está reducido a un pequeño barrio parisino. Además los ataques del narrador no se reducen a la "contraparte histórica" (la moral establecida), sino que los hace extensivos a, por ejemplo, los revolucionarios del mayo francés, convertidos aquí en agitadores que pretenden la implantación de una sociedad idílica identificada con Disneylandia (pp. 100-102); tampoco se salvan de su agresividad los países socialistas (pp. 71-72), los intelectuales de izquierda, tratados poco menos que de locos monomaniacos (pp. 79-81). Los representantes de los movimientos de liberación sexual (los Maricas Rojos) son su enemigo número uno (pp. 175-177). Incluso la figura del activista que lucha por la autodeterminación de los pueblos está ridiculizada en los inexistentes comandos otekas, defensores de la causa de un pueblo "exterminado hace nueve siglos", en pie de lucha, ahora, para vengarse del prolongado silencio histórico. Ni siquiera el mismo protagonista se libra de los mordaces ataques del narrador. Por si fuera poco, el sarcasmo alcanza, incluso, a la narración misma: "El sufrido lector de esta narración confusa y alambicada tiene perfecta razón de plantearse una serie de preguntas sobre sus silencios, ambigüedades y escamoteos" (p. 145).

De este modo vemos que la beligerancia del discurso se diluye en su extensión a todo y a todos. De hecho, podemos decir que no es el centro temático de la novela. El puesto principal del mensaje está reservado a la marginalidad extrema, a la exclusión del "todo" (en palabras de Savater), a la asunción de la aberración como componente de la propia personalidad, distanciándose así de cualquier opción personal o política (son precisamente unos marginados, los Maricas Rojos, quienes le exigen la confesión de sus pecados).

La marginalidad nos lleva a un necesario paralelismo con "Makbara", la penúltima novela de Juan Goytisolo, donde se erige un concepto antagonista ante la moral y las buenas maneras. No hay en PDE este contraste, esta oposición abierta, ni tampoco es la marginalidad el único tema. Hay muchos otros. Veámoslos.

Los otros son temas metaliterarios. Así por ejemplo tenemos el tema del espacio. El amanuense está fascinado por los planos; en ellos ve realizado su deseo de omnipresencia. Puede, también, inventar trayectos nuevos: es, de alguna forma, un ejercicio creativo en el que encuentra la propia libertad, en la medida en que se acerca a la ubicuidad. En el plano (de la ciudad o del metro) su mente se desliga de forma completa del tiempo, gracias a la simultaneidad espacial. El espacio abierto, cambiante, de la red de calles, o de una plaza, le ofrecen la posibilidad de comunicación con las personas que encuentra, porque en él lo privado se convierte en público. Examinando el plano del metro de París, deja su mente en libertad, abre las puertas al recuerdo, a la fantasía, a la ficción; en una palabra: el espacio le ofrece la posibilidad de ver su mente en funcionamiento, de proyectarse en la malla tejida por las direcciones de las calles (esto no es otra cosa que la "revisitación" del mito del labirinto).

En estrecha relación con el espacio está la personalidad del protagonista, cuya diversificación, en la medida en que repercute sobre la narración, constituirá uno de los temas centrales de PDB. Solitario, misántropo, sin físico para el lector (no hay una descripción de él en la novela), inseguro, esquizofrénico; el amanuense

reconoce ante nosotros, sus lectores, que él es el narrador del relato (p. 177), y también el autor (p. 182), pero es incapaz de identificarse con uno de ellos, que, por esto mismo, quedan siempre un poco en la sombra, fuera de la focalización interna al personaje, como si de otros personajes se tratara. Esta separación le permitirá al narrador tomar las distancias del relato, e ironizar sobre la “mal hilvanada y dispersa narración” (p. 107), descargando toda la responsabilidad sobre el protagonista, y convirtiendo la narración en uno de los temas del relato cada vez que se dirija al lector para hacer uno de sus comentarios irónicos.

De esta conflictividad de relaciones entre personaje y autor nace una lectura unamuniana o pirandelliana del texto; “me has inventado expresamente para ello” (p. 137) dice Agnés al protagonista, reconociéndose creación del autor-protagonista, que un poco más adelante confiesa a través del narrador “ya no sabe si es el remoto individuo que usurpa su nombre o ese Goytisolo lo está creando a él” (p. 182; para, en las páginas finales, admitir que el autor, a través del acto de escritura, se está creando — y aquí es inevitable la referencia a Unamuno —, es decir: que su creatura, lo escrito, lo está haciendo a él, el escritor: “escribir escribirme” (p. 193). El problema (relación autor-personaje) adquiere otra dimensión cuando lo analizamos a la luz de la oposición fantasía/realidad, patente en la descalificación del relato por parte del narrador, tachándolo de falso, diciendo que el protagonista no ha puesto nunca en práctica sus amores pedófilos, y que tampoco tiene mujer (pp. 178-179). Lo cual es tanto como reconocer que lo relatado es ficticio, es decir que la única verdad es que el protagonista escribe, acercando, así, el protagonista al autor y haciéndonos concebir la ilusión de que Juan Goytisolo está en la novela: de que la realidad se ha hecho fantasía.

La originalidad de esta novela estriba en su concepción formal: en el relato, no en la historia. Los hechos nos los cuentan varias voces diferentes, correspondientes todas ellas a las diversas facetas de la personalidad del protagonista. Unas veces se nos presenta hablando en primera persona, otras utilizando el “tú” para dirigirse al protagonista, y, por último, la mayoría de las veces, personificando la figura de un narrador distante, en tercera persona, con pretensiones de objetividad y con guiños de complicidad constantes al lector. Predomina el último tipo de narrador, porque el alejamiento del personaje le permite la ironía, el sarcasmo. Cada una de estas voces origina una perspectiva diferente en el tratamiento de los hechos y del personaje. El texto da cuerpo a la confrontación de estas diferentes perspectivas, con una organización del relato en microtextos, de una extensión que oscila de una página a cinco. Cada uno de ellos es independiente de los otros, en el sentido que no prolonga el hilo lógico narrativo iniciado por el anterior, y si lo hace, es cambiando de focalización. Cada microtexto se ofrece como unidad susceptible de ser leída de forma decontextualizada. Obviamente existe una ligazón temática, argumental, entre ellos, es decir: todos hablan de las acciones y pensamientos del personaje, todos sirven para construir la imagen del protagonista, pero no engranan la historia. Prueba de ello es que nos encontramos con varias historias empezadas que después no tienen una continuación. En las últimas páginas de PDB el lector se da cuenta que tiene una coherencia la organización del relato de esta forma, que antes había considerado un tanto caótica y arbitraria. Gracias a los microtextos varios, nos hemos hecho una imagen más o menos com-

pleta del protagonista, en un crescendo continuo que favorecía, — ayudado por una serie de indicios cargados de posibilidades dramáticas — la conformación de una historia por parte del lector, obligándolo a la reconstrucción del relato en función de la historia que estuviera componiendo, como si de un ropecabezas se tratara y cada microtexto fuera una de sus piezas. Al final todo este juego es destruido con la revelación de que el protagonista lo único que hace es pensar y escribir, y que los demás posibles personajes no existen. Entonces todo el trabajo de construcción de una historia por parte del lector estaba fuera de lugar. Ironía sobre la función reservada al lector elevada a la máxima potencia.

De todo lo que he venido diciendo se desprende que en PDB hay dos partes contrapuestas que se anulan recíprocamente: la primera es en la que se nos narran las fantasías del amanuense; en ella el relato genera una serie de posibles líneas narrativas, hilos conductores a seguir, no descartados y coexistentes en la conformación de un vasto panorama de posibilidades. En la segunda parte, todas ellas son negadas, desautorizadas por ficticias, diciendo que todo era una “mentira” inventada por el autor mismo mientras escribía. PDB es la novela del vacío, del cero; una novela cuyo tema principal es el acto narrativo y sus ramificaciones en las relaciones autor-narrador, narrador-protagonista, autor-protagonista, narrador-lector. Pero todos éstos son aspectos metaliterarios, extratextuales, que Juan Goytisolo utiliza para la construcción del texto; por eso digo que PDB es la novela del vacío, porque está hecha con unos materiales inexistentes en el repertorio de ingredientes novelescos, aunque sí en el de la crítica literaria. Y aquí se abre una nueva dimensión de PDB: es una novela especular, que se autocontempla narcisísticamente en el espejo del texto, reconociendo su propia imagen en él reflejada; lo que está en manos del lector no es ni el objeto, ni su imagen es el espejo mismo: la superficie vítrea, el cero de la conjunción del objeto con su imagen. Juan Goytisolo ha escrito, bajo forma de novela, un tratado sobre la novela. Pero lo que permanece es el texto, no su recepción por el lector; y en el texto tenemos la ficción (la fantasías del protagonista) y la realidad de Juan Goytisolo, la realidad del reconocimiento que la ficción es ficción (novela tautológica), y también la anulación de la una y la otra en el punto final ... donde empieza la interpretación, la lectura al inverso del lector.

José Manuel Martín

* * *

Francisco Albizúrez Palma - Catalina Barrios, *Historia de la literatura guatemalteca*, Guatemala, Editorial Universitaria, 2 tomos (tomo I: 1981, pp. 505; tomo 2: 1982, pp. 338).

La situación presente de América Central es de todos conocida. El trabajo cultural, en cualquiera de sus aspectos, se ve condicionado y limitado por una violenta realidad cotidiana. La fatiga normal en un trabajo cualquiera se ve aumentada por el esfuerzo emocional de fingir las condiciones de aislamiento y silencio requere-

ridas por el estudio.

Es por ello que la aparición de esta *Historia de la literatura guatemalteca* debe verse, por sobre todas las cosas, con la simpatía de una obra elaborada en circunstancias excepcionalmente adversas. La *Historia ...* tiene, además de la primera virtud apuntada, la de ser probablemente el intento más serio y completo de estudiar la literatura de Guatemala. País cuya tradición literaria arranca desde los manuscritos indígenas y alcanza su mayor expresión, en este siglo, con la obra de Asturias.

El estudio ha sido hecho por dos profesores de la Universidad Nacional y Autónoma de San Carlos de Guatemala: el doctor Francisco Albizúrez Palma y la licenciada Catalina Barrios y Barrios. Ambos han desplegado una considerable labor de investigación documental en bibliotecas y archivos, habida cuenta de que la pobreza editorial del país hace que las primeras ediciones sean casi siempre las últimas y siempre estén agotadas. Es el caso, por ejemplo, de la *Revista de Guatemala*, el más importante testimonio de la época revolucionaria del '44, cuyos desportillados ejemplares no se pueden encontrar ni siquiera en la Biblioteca Nacional. Hay que improvisarse como detective para rastrear en las bibliotecas particulares que han resistido al tiempo y a los cateos.

Durante varios años, pues, Albizúrez y Barrios trabajaron tesonadamente, hasta publicar, en 1981 y 1982, los dos primeros tomos de la *Historia ...*

Los antecedentes son bastante lejanos. El primer intento débese a don Agustín Mencos Franco, quien, a finales del siglo pasado (1872-1902) escribió su *Literatura guatemalteca en el período de la colonia* (Guatemala, Tipografía Nacional, 1937), sólida obra que merece ser la fundadora de este tipo de estudios. Hay que esperar hasta los años cuarenta para que aparezcan, una después de la otra, las *Historias* de Luis Antonio Díaz Vasconcelos (*Apuntes para la historia de la literatura guatemalteca*, Guatemala, Tipografía Nacional, 1942) y la de David Vela (*Literatura guatemalteca*, Guatemala, Tipografía Nacional, 1943). Ambos padecen del mismo defecto: en su intento de abarcarlo todo, son demasiado superficiales, pecan de didacticismo y son demasiado parciales. Otros intentos están circunscritos a un solo tema (Menton, *Historia crítica de la novela guatemalteca*, Guatemala, Ed. Universitaria, 1960), o abarcan pocos autores (Cardoza, *Guatemala, las líneas de su mano*, México, Fondo de cultura económica, 1955) o son apretados resúmenes de un período (Galich y Morales, *Nueva literatura guatemalteca*, en *Panorama actual de la literatura latinoamericana*, Madrid, Fundamentos, 1971). En todo caso, la obra de Albizúrez y Barrios "viene a llenar un vacío", como ellos mismos declaran en la "Introducción" (p. 12).

El libro inicia con el anuncio de la división en tomos: el primero va desde la época precolombina hasta finales del siglo XIX, el segundo de 1900 a 1930 y el tercero de 1930 a 1980. Más adelante comentaremos esta división. Ahora nos interesa discutir un criterio con el cual no estamos de acuerdo. Dicen los autores: "entendemos por literatura guatemalteca aquella escrita en español, por personas pertenecientes a la nueva entidad cultural que nació de la fusión de elementos indígenas e hispanos y que ha ido construyéndose y sigue creándose a partir del proceso de la conquista" (p. 11). Es comprensible que los autores, ateniéndose a un irreprochable rigor filológico y antropológico, se dediquen sólo a la literatura

escrita en español. Y, sin embargo, tal rigor no autoriza a dejar fuera de lo guatemalteco a expresiones literarias de altísimo valor, cuyo prestigio honra, da cuerpo y tradición a nuestra literatura. Con esta definición de "literatura guatemalteca", quedaría excluido el *Popol Vuh*, por haber sido escrito en quiché por personas aun no colonizadas, y también quedaría afuera Bernal, lo mismo que Landívar. Queda también afuera el sinnúmero de manuscritos indígenas y la probable literatura popular autóctona. El problema no es, naturalmente, ni del *Popol Vuh* ni de Bernal, que son universales. El problema es: ¿qué queda de la literatura guatemalteca sin Bernal, sin Landívar, sin el *Popol Vuh* y sin literatura indígena? Afortunadamente, los autores olvidan la definición que acuñan en la "Introducción" y encontraremos, en el libro, valiosos estudios sobre todos los temas señalados.

Hasta ahora han sido publicados dos tomos y debe decirse que son bastante diferentes. El primero (de la época precolombina a fines del s. XIX) sigue el esquema de una ordenada historia descriptiva. Con orden y con prolijidad, casi todos los autores del período van desfilando, con estudios que, en algunos casos (véase, por ejemplo, el de Pepita García Granados) son los primeros que se efectúan, no sólo en el tiempo sino también en calidad. Es particularmente interesante el sector dedicado a las literaturas indígenas y a las expresiones populares coloniales (loas y danzas). El segundo tomo, en cambio, toma la forma de una serie de monografías, en donde, por primera vez en este tipo de historias, reciben la atención que merecen autores ya clásicos como Arévalo Martínez, Flavio Herrera, Asturias y Rodríguez Cerna. Quien deseara un acercamiento exhaustivo a la literatura guatemalteca de la primera mitad del siglo XIX, tiene a disposición una serie de noticias que hasta ahora eran prácticamente inaccesibles. Particular atención merece el capítulo dedicado al periodismo, mina de importantes datos y citas sobre el tema. En cambio, el apartado que se dedica a la "Literatura femenina", en lugar de ser un homenaje, desvela más defectos que virtudes en un sector que cuenta, en cambio, con destacadas y valiosas exponentes.

Con todo, esta *Historia ...* lleva consigo un signo de su tiempo: lo que no dice. Hay, a lo largo del libro, silencios que serían inexplicables si no supiéramos que ha sido escrito en determinadas condiciones. Ello va en desmedro de la interpretación de la historia literaria. Se explica: para decir las verdades a medias, es mejor no decir nada. Y ello va, también, en desmedro de la memoria colectiva del guatemalteco, de las jóvenes generaciones que leerán este libro. No es necesario decir que la culpa no es de los autores, quienes demasiado han hecho ya con superar las condiciones de entorno para dedicarse a un serio trabajo académico. Sea bienvenida esta *Historia de la literatura guatemalteca*, obra más que necesaria, con sus datos serios y puntuales, en espera del momento en que se pueda escribir una interpretación de los preciosos datos aportados por el libro.

Dante Liano

Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesie*, Introduzione, scelta, traduzione e commento di Roberto Paoli, Milano, Rizzoli, BUR, 1983, pp. 323.

Curioso l'interesse dell'editoria italiana, in questi ultimi tempi, per la suora messicana del secolo XVII. Non sono molti numeri che abbiamo trattato, in queste stesse pagine, di altre iniziative relative all'opera sorjuanina, mentre un pregevole saggio di Silvana Serafin, apparso sul numero 13 della "Rassegna Iberistica", *La "Respuesta" sorjuanina: ipotesi interpretative*, faceva il punto sulla situazione. Del resto, anche in ambito internazionale è un fiorire di studi intorno alla monaca e alla sua opera. Recente è il ponderoso volume di Octavio Paz, da sempre interessato a questa personalità messicana, dedicato a *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (Barcelona, Seix Barral, 1982) e una interessantissima tesi di dottorato ha pubblicato in Francia Marie-Cécil Bénassy-Berling, *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz. La femme et la culture au XVII^e siècle* (Paris, Publications de la Sorbonne, 1982).

Su questi due volumi tornerò prossimamente in questa sede, mentre sto approntando una nuova edizione, riveduta e rielaborata, del mio ormai vecchio saggio *L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz* (Milano, Cisalpino, 1964). Il che conferma, anche per il sottoscritto, l'attrazione che la suora e la sua opera non cessano di esercitare sul cultore di cose ispanoamericane, vecchio richiamo, come attesta la data del mio saggio citato, ma che si manifestò addirittura con l'edizione nel 1953 della *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (Milano, Cisalpino, 1953), cui premettevo la *Carta de Sor Filotea*, corredando il testo sorjuanino degli ultimi scritti della monaca, con i quali, in modo toccante, a mio vedere, si concludeva l'attività letteraria di Sor Juana, in sostanza la sua vita spirituale.

Con piacere, perciò, accolgo ora l'iniziativa del Paoli, che nel volume di cui tratto presenta una abbondante scelta della poesia di Sor Juana, con testo a fronte, e numerose, indispensabili note. Il volume è completato dalla traduzione della *Respuesta*, testo di grande rilievo, indispensabile per capire la personalità e l'opera della suora.

Il Paoli premette al libro una puntuale "Introduzione", nella quale, sulla scorta di quanto si è ormai ricostruito, richiama i momenti rilevanti della esistenza sorjuanina, per porre poi l'accento sull'originalità di un'opera che si afferma "per la carica di ragioni e di tensioni autobiografiche con cui la poetessa messicana è riuscita a ridar mordente ai luoghi usurati della tradizione letteraria ispanica e a volgerli spesso a significati nuovi quando non addirittura moderni" (p. 20).

Lo studio critico del Paoli è fine e certamente pregevole; e tuttavia ho l'impressione che egli non sia del tutto soddisfatto del suo autore, nonostante i molteplici apprezzamenti. E' una impressione confermata dai "distinguo" relativi al *Primer Sueño*, che il critico non è disposto a porre "nel relativamente ristretto numero di testi raggiunti dal demone vitalizzatore della confessione" (p. 21), quando, invece, a mio parere, vi entra appieno e drammaticamente.

Così pure viene diminuita la gravidanza anticipatrice dei tempi dell'atteggiamento sorjuanino di fronte all'altro sesso, peraltro evidenziato in quarta di copertina, quando si afferma che Sor Juana è "una delle supreme figure simboliche in cui le donne moderne si sono riconosciute". Per il Paoli l'atteggiamento di Sor

Juana risponde a una "delusione metafisica, ma anche a una delusione storica nei confronti dell'uomo" (p. 25).

Detto questo, occorre anche dire subito che l'avvicinarsi del critico italiano alla suora e alla sua opera è equilibrato, ed è esatto quell'indicare gli intimi contatti tra la poesia e la *Respuesta*, per la spiegazione anche dei motivi "più intimi e riservati". Credo di capire che il Paoli è combattuto tra l'attrazione che la suora messicana continua ad esercitare su chi l'avvicina e un voluto distacco razionale, che mira più a rilevare le "numerose abilità compositive e retoriche" (p. 27) che non la spontaneità partecipativa. Il pericolo è che l'opera di Sor Juana perda così molto del suo fascino che, al di sopra dell'abilità creativa, è di natura umana. Perché l'opera sorjuanina non è pura dimostrazione di abilità retorica, ma è, attraverso tale abilità, confessione incessante, e ciò senza cadere nella "tentazione del romanzesco" denunciata dal Puccini, e qui richiamata tra le "Testimonianze e giudizi critici". Del resto, fin dal 1953 io stesso avevo nettamente ripudiato la versione di Amado Nervo relativa all'entrata in convento della suora per delusione amorosa, indicando piuttosto quale origine di questa decisione una crisi determinata dalla conoscenza della propria condizione di figlia illegittima, e dalla struggente necessità di seguire la passione per lo studio, cosa che poteva realizzarsi ormai solo in convento.

Utili, anche se limitate, le "Testimonianze e i giudizi critici" sopra allusi. L'iconografia, pur ridotta, è invece, così mal riprodotta che forse sarebbe stato meglio eliminarla del tutto. Quanto all'opera di traduzione della poesia, compito difficilissimo per un autore come Sor Juana, si deve dire che il Paoli è riuscito egregiamente, con competenza e finezza. Lo stesso giudizio vale per la traduzione della *Respuesta*; ma la vera difficoltà era rappresentata dalla poesia.

Nella sostanza il volume riempie una grande lacuna nella nostra editoria. Bisogna che ci felicitiamo con l'editore che, con evidente ardimento, ha deciso di affrontare un'impresa di rilevanza culturale indubbia, alla quale, tuttavia, l'accoglienza del lettore potrà forse non essere del tutto corrispondente. Al Paoli il merito di aver compiuto una difficile e meritoria impresa.

Giuseppe Bellini

Amaro Villanueva, *Lunfardópolis*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo, 1983, pp. 96.

Para conmemorar su vigésimo aniversario, la Academia Porteña del Lunfardo publica la edición póstuma de los versos de don Amaro Villanueva, uno de sus fundadores, conocido por los hispanoamericanistas por su notable libro *Crítica y pico sobre el Martín Fierro* (1945). Es una valiosa contribución más dentro de la producción poética argentina en lunfardo representando una verdadera joya para los que nos ocupamos de crítica literaria y, a la vez, de dialectología rioplatense (para un panorama de la poesía lunfarda, después de la ya famosa *Primera Antología Lunfarda* de José Gobello y Soler Cañas, B. Aires 1961, la *Antología*

del *Verso Lunfardo* de Eduardo Stilman, ib., 1965, la *Nueva Antología Lunfarda* del mismo Gobello, ib., 1972, puede verse, ahora, la *Antología del soneto lunfardo* de Luis Alposta, B. Aires, E. Corregidor, 1978: Es el mismo Alposta, colega nuestro de la Academia Porteña del Lunfardo, médico y poeta, algunos de cuyos poemas han sido llevado al disco por el gran cantor lunfardófilo Edmundo Rivero del cual nos ocupamos justamente en otra reseña de este mismo número de la revista).

Sus versos tratan esencialmente de la ciudad de Buenos Aires (la "Lunfardópolis" de Américo Castro), sus calles, sus barrios, sus ambientes, sus personajes callejeros y arrabaleros, sus parques, sus cafetines ...; y la lengua utilizada es un lunfardo de lo más impactante y pintoresco; a menudo hasta críptico para los que no sean "addetti ai lavori". Por esto justamente podemos hablar de "joya" para nosotros. Con todo, el objeto de estas líneas no es intentar una análisis lingüístico de tipo dialectológico, que dejamos para otra oportunidad, sino subrayar su valor estilístico-literario. En efecto, lo que también llama la atención en la obra que la Academia del Lunfardo oportunamente resolvió publicar (haciéndose así acreedora del agradecimiento de los lunfardólogos y lunfardófilos) es su altura poética, su tensión estilística, y la consiguiente emoción estética que producen en el lector. Por supuesto que no en un lector hispanófono cualquiera, sino en un lector porteño; y tampoco en un lector porteño cualquiera sino en un lector que domine realmente el lunfardo y conozca, por haberla vivido desde adentro, la ciudad de Buenos Aires de antaño. En efecto, se trata de un lenguaje poético que está, íntima e imprescindiblemente, consubstanciado con el ambiente que describe; un lenguaje poético que es, a la vez, lengua del autor y lengua de los personajes. Es una obra dirigida, pues, a cierto tipo de público y, obviamente, poco comprensible para un extranjero que no posea efectivamente la *forma interna* del lunfardo.

Veamos algunos pasajes entre los más sintomáticos y emblemáticos de este autor que representa uno de aquellos casos afortunados en los que se casan, en la misma persona, el crítico y el poeta.

Al referirse al barrio la Boca (el famoso y glorioso barrio de los inmigrantes genoveses) en Buenos Aires, lo presenta con unos versos esculturales, cargados de ideogramas rítmicamente fulminantes que caracterizan sintética y plásticamente su aporte sociocultural a la construcción de la actual civilización porteña: de La Boca salieron famosos letristas de tango y afamados jugadores de fútbol (las dos pasiones principales de los argentinos); de la La Boca salió el uso de la torta de *fainá* (de harina de garbanzos) y se difundió el de la pizza y el vino tinto. He aquí los 5 hermosos octosílabos rimados (que, por comodidad del lector, traduzco también al castellano):

"Por qué es La Boca? ... Manyá:
le enseñó a hablar al tango,
a embocar gol al tamango
y, al misho, a lastrar fainá,
pizza y tinto, con un mango"

'Por qué es La Boca? ... Presta atención: Le enseñó a hablar al tango, a embocar goles al zapato y, al pobre, a comer torta de garbanzo, pizza y vino tinto con un peso' (*Barrios*, p. 36).

La estrofa comienza con una interrogación abierta *ad infinitum* y sin relación aparente con nada anterior puesto que en ella se agota todo al poemita. Pero, detrás de aquella pregunta *ex-abrupto*, se entrevé tácitamente una serie de asociaciones y vivencias relacionadas con ese fabuloso itálico barrio de antaño que sólo un porteño de la guardia vieja conoce o percibe.

He aquí ahora los primeros y los últimos versos del poema *Esgunfie* ('hartazón'), tan lírico y lleno de ternura en el comienzo (al describir la luz seductora de la "tardecita dominguera" que le llena la cabeza a la mujerzuela con sus ensueños inalcanzables) como *reo* y contundente, en su final, al nominar los distintos estados anímicos que se confunden en el alma de la misma:

"Tardecita dominguera
que, sobrando a la minusa,
con tu luz envenenás
de macanas la cucusa ..."

'tardecida del domingo que, excediendo a la muchacha, envenenas con tu luz, su cabeza de tonterías' (p. 49).

"¡Cuántas cosas bate el cuore,
que no manya la marusa [é*o minusa?*]...!
¡No manya un corno si es opio,
fiaca, estufe, bronca o mufal!"

'Cuántas cosas dice el corazón que la muchacha [?] no entiende ...! No entienden nada, si es aburrimiento, desgano, cansancio, enojo o tedio!' (ib.).

Baste observar, en lo fonomelódico, la suavidad y regularidad rítmica del primer verso, matizada por la ternura del *diminutivo cariñoso* ("tardecita") en el que se imponen, en posición tónica, las vocales anteriores *i - e*, claras y cristalinas, en oposición a la brusquedad e irregularidad rítmica, cortada y cortante, del último verso en el que se imponen, en la misma posición prosódica, la vocal media y grave *a* junto con las posteriores, más hondas y sombrías, *u-o-u*. Es un recurso fonomelódico (armonía imitativa), de gran envergadura, que se convierte inmediatamente en emoción poética.

No se puede pasar por alto el poema III de la sección *Lunfardópolis* que lleva por título *Andantino* (p. 84-86), en el cual Villanueva evoca y convoca a los príncipes de textos lunfardos y letras de tango desde Felipe H. Fernández ("más manchado [conocido] después por *Yacaré*") hasta el "gran grone [negro] Celedonio Estebán Flores; desde Barlolomé Rodolfo Aprile hasta "el *Malevo* Carlos de la Púa"; y Discépolo, Tuñon, Dante H. Linyera, Felix Lima, Flores y Roberto Arlt. La galería de las soberbias figuras de sus antecesores lunfardos va in crescendo hasta llegar a un grado de concentración icástica tal que la entera estrofa se convierte en elenco onomástico el cual, lejos de resultar árido y mecánico, para los

que conocemos a aquellos ya míticos personajes y lo que ellos representan dentro de la literatura folclórica argentina, evoca y utiliza tácitamente un sinnúmero de asociaciones afectivas, históricas y socioculturales las que se van sumando a la emoción estética del ritmo y la sonoridad verbal haciéndonos recordar el malabarismo onomástico de un Juan de Castellanos quien convirtió hasta los nombres en poesía. La lista se concluye con aquel gracioso sintagma “¡Un tutti piola!” (¡Son todos gente avispada!), tanto más gracioso cuanto que termina por asociarse festiva y fatalmente con aquel otro sintagma itálico (internacional) de *tutti-frutti* tan caro al oído argentino y tan cónsono con la *chispa*, la ironía (en este caso también autoironía) porteña.

“En barra va este lote garabito:
Lugones, Piaggio, Dellepiane (un tordo).
Villamayor, Fray Mocho, Angel Villoldo,
Sánchez, Trejo, Palermo, Carrieguito,

Cayol, Last Reason, Iván Diez, Mondiola,
Pachequito, Novión, imanyá que pozo!
con González Castillo, con Velloso,
Saldías, Vacarezza ... ¡Un tutti piola!”
(pp. 85-86).

La última estrofa comienza con un endecasílabo que representa la clave de lectura del entero poema, cargado como está de entrañable amor y hasta de orgullo por Buenos Aires:

“Ellos te dieron alma, Baires, clase”.

Y, a propósito de la celebrada chispa porteña, el libro acaba con un entero poema chispeante, festivo e irónico, jugando con la interpretación pseudoetimológica, divetida y hasta picaresca, de los nombres de las calles de Buenos Aires, según una antigua costumbre rioplatense de “hablar por apellidos”:

Se te manya que sos piola,
Buenos Aires, por las púas,
y programas de cachada
que te apuntás en las rúas.”.
(p. 88).

‘Se comprende desde lejos que eres avispada, Buenos Aires, por las alusiones cáusticas y los programas de burla que dejás apuntados en las calles’.
He aquí algunas muestras de tan sabroso poema:

“Para escabiar, *Betbeder*
es una calle bacana,

pues a *Ginebra* y *Cañuelas*
las ranteás con *Achupallas*.
(p. 89).

‘Para beber, *Betbeder* es una calle muy rica, pues a *Ginebra* y *Cañuelas* las degradas de categoría con *Achupallas*’; en donde *Betbeder* (pron. *bebeder*) se asocia a *beber*, *Ginebra* con aguardiente de enebro, *Cañuela* con *caña* (‘aguardiente derivada de la caña de azúcar’) y *Achupallas* con *chupar* ‘beber alcohólicos (en forma ordinaria y vulgar)’.

“La del lechero es *Aguado*;
del obrero, *Yugoeslavia*;
de los textiles, *Lanín*;
de los jubilados, *Plaza*.”
(p. 90).

En donde *Aguado* se asocia *irónicamente* con el *agua* que los lecheros suelen mezclar a la leche, *Yugoeslavia* con lunf. *yugo* ‘trabajo’, *Lanín* a *lana* y *Plaza* a los pobres jubilados que pasan sus horas sentados en los bancos de las plazas.

“No puede ser más ranuna
tu nomenclatura urbana ...
Si hasta los tipos zafados
tienen su calle: ¡Caracas!
(p. 92).

‘No puede ser más pícara tu nomenclatura urbana ... si hasta los tipos desbocados tienen su calle: ¡Caracas! En donde la palabra *Caracas* se asocia con la interjección obscena ¡*Carajo*! tan frecuente y expresiva en la boca de los porteños así como de los hispanófonos de todo el mundo.

Giovanni Meo Zilio

Edmundo Rivero, *Una luz de almacén (El lunfardo y yo)*, Buenos Aires, EMECÉ, 1982, pp. 256.

Edmundo Rivero, que el prologuista argentino Ignacio Xurxo justamente ha definido como “la figura más importante de nuestra canción aparecida después de Carlos Gardel” (p. 10), conocido también por su incansable actuación de prestigio y legítimo cantor de tangos y milongas en el *Viejo Almacén* de Buenos Aires, publica su primer libro que, para los lunfardólogos, representa una fuente preciosa de materiales lingüísticos jergales y de consideraciones sociológicas e históricas acerca de los mismos.

La primera parte del libro (*Deschave personal*, pp. 19-121), trata de su propia vida y de los personajes locales con que ha tenido contacto. Ella interesa fundamentalmente a los biógrafos y, por su aspecto formal, más que nada, a los críticos literarios, pero, por incluir, acá y allá, términos lunfardos (que normalmente aparecen en bastardillas, puede interesar, a la vez, también al dialectólogo.

La segunda parte (*El lunfardo y yo*, pp. 125-179) ya entra de lleno (basándose principalmente en experiencias y recuerdos personales) en el ambiente socio-cultural en que se ha desarrollado el lunfardo. Es un capítulo importante también porque nos ofrece descripciones detalladas de las distintas metodologías, tecnologías y *habitus* de ciertas actividades delictivas y prostibularias (*lunfas*, *canfinfleros*, *cuentamusas*, etc.) que nos ayudan a comprender mejor los términos lunfardos al colocarlos en su contexto vital diacrónico y sincrónico. Un capítulo de esta segunda parte trata de la Academia Porteña del Lunfardo trazando su historia y elencando a sus miembros nacionales. De los miembros correspondientes extranjeros el autor se limita a citar a Camilo José Cela y a Giovanni Meo Zilio pasando por alto a otros, no menos autorizados, como el prestigioso alemán Günther Haensch, de la Universidad de Augsburg, o el uruguayo Julio Ricci de la de Montevideo.

Pero el capítulo final (*Los tocos de parolas*, pp. 181-251) es, para los especialistas, el más jugoso y novedoso puesto que, además de unos registros de lunfardismos (pp. 239-251) al que me referiré más adelante, y que contiene también varios términos o variantes que no se hallan en los más conocidos registros anteriores (Gobello, Del Valle, Casullo, Guarnieri, Meo Zilio, etc.), presenta conjuntamente, por vez primera que yo sepa, una serie de registros de lunfardos especiales (*mícrolexicos*): de los abogados, los médicos, los psiquiatras, los periodistas, el ejército, la marina de guerra, la fuerza aérea, los jóvenes, los hippies, el fútbol, las carreras de los caballos, los músicos de tango, los bailarines de tango, los drogadictos, los delincuentes, amén de una apéndice sobre los valores simbólicos de los números en relación con los sueños, las apuestas y el juego (pp. 183-236).

Me limito a examinar aquí algunos términos que proceden del italiano (aunque no figuren como italianismos en el registro de Rivero) y que representan novedades (o variantes novedosas) respecto a mi registro de 1970 (*El elemento lingüístico italiano en el habla de Buenos Aires y Montevideo*, Firenze, Valmartina, en colaboración con Ettore Rossi y la Academia Porteña del Lunfardo). Aprovecho la oportunidad para agregar algunas consideraciones y aclaraciones semánticas y etimológicas que pueden integrar, caso por caso, la escueta lista del autor.

JERGA DE LOS MÉDICOS Y PSIQUIATRAS:

CONSULÍN “consultorio dentro de la misma casa habitación del médico (derivado de *consultorio* y *bulín*) (p. 186)”. Se trata, en efecto, de un cruce formal y semántico a la vez: *consultorio* + *bulín* (< ital. *jerg. bulín* ‘cama’ y luego ‘habitación’) = *consulín*.

ENCANAR: internar, particularmente en el caso de los alcohólicos (p. 190). Ha sufrido una evolución semántica puesto que en el lunf. general corresponde a ‘llevar preso’ (ven. *jerg. cana* ‘cárcel’).

SONADO: “loco” (p. 191). Es un caso de especialización semántica partiendo dal signif. lunf. general ‘fracasado’, ‘jodido’.

JERGA DEL PEDIODISMO:

CHIVO "Noticia que el periodista [...] introduce en el contexto informativo con beneficio [...] en metálico, mercaderías o servicios" (p. 193). Representa una evolución con respecto al signif. lunf. originario de 'comida' y valores metafóricos derivados (*largar el chivo* 'vomitar'). Procede del ital. *cibo* 'comida'.

JERGA DEL EJÉRCITO:

ACOVACHARSE "Escondarse para eludir la instrucción" (p. 196). Es el ital. *accovacciarsi* 'agacharse';

RAVIOL "distintivo del ingeniero militar" (p. 196): metáfora del signif. originario de 'tipo de fideo' (< it. *raviolo*);

JERGA DE LA MARINA DE GUERRA:

CHAFA (variante de CHAFE, CHAFO < ital. jerg. *ciaffo* 'esbirro') que ha pasado del signif. lunf. de 'agente de policía' al de "subalterno de *orientación mar*" (p. 198);

JERGA DE LA FUERZA AÉREA:

PIRELLI que, del nombre propio de la marca italiana de goma, ha pasado a "frecuentemente sancionado (especialista en *gomas*)" p. 201.

JERGA DE LOS JÓVENES:

PIBE que pasa del signif. general de 'niño' (< ital. dial. *pivè, pivetto, pivello, piva*, y sim., con el mismo valor) al de "individuo de sexo masculino sin distinción de edad" (p. 204).

JERGA DEL FÚTBOL:

CERROJO (alternando con CATENACCIO) "cualquier sistema defensivo estricto o exagerado" (p. 209). Es la traducción del mismo ital. *catenaccio* que puede tener ese signif.

BATIDOR LIBERO (alternando con LIBRE) "último defensor del campo sin obligación de custodia fija" (p. 209). Representa el ital. *libero* 'libre'.

MORFAR del signif. lunf. de 'comer' (< ital. jerg. *smorfiar* 'comer') ha pasado al de "retener la pelota un jugador excesivamente, con egoísmo" (p. 211). Análogamente MORFÓN "el jugador que *morfa*" (ib.).

JERGA DE LAS CARRERAS DE CABALLOS:

BAGAYO pasa del signif. lunf. de 'paquete' (genovés *bagaggi* 'equipaje') al de "dividendo elevado (pagar un *bagayo*)" (p. 215).

LANCERONI "caballo sin grandes posibilidades de ganar, *lance* por la perspectiva de un buen dividendo" (p. 217): es el apellido (o el supuesto apellido) ital. *Lanceroni* reinterpretado por etimología pop. como *lance* (< *lancero*) + *-oni* (terminación ital. tipificante en el lunf.).

JERGA DE LOS DROGADICTOS:

CANELÓN (alternando con RAVIOL < ital. *raviolo* 'tipo de fideo') ha pasado del signif. de 'tipo de fideo' (ital. *cannellone* con el mismo valor) al de "cocaina" (p. 224).

FUMATA del signif. de 'fumada' (ital. *fumata* con el mismo valor) al de "reunión de fumadores de marihuana, para fumarla" (p. 225). Análogamente FUMO, del de "humo" (ital. *fumo*) al de "humo [...] de la marihuana" (ib.).

TOCO del signif. lunf. de 'pedazo' o 'parte del robo que le corresponde a cada ladrón' (ital. *tocco* 'pedazo') al de "paquete con drogas" (p. 227).

YETA del signif. lunf. de 'mala suerte' o 'persona que trae mala suerte' (ital. mer. *jettatore*) al de "ampolla de droga" (p. 228).

JERGA DE LOS DELINCUENTES:

NAPOLEÓN "italiano" (p. 231): reinterpretación, por etim. pop., del nombre propio, sobre la base semántica del lunf. (UN) NÁPOLES '(un) italiano' que, a su vez, es regresión (en los dialectos ital. septentrionales) de *napoletano*.

RABETI "[de] reajo" (ib.): cruce entre esp. RABO (DEL OJO) y la terminación ital. -ETTI (< ETI) con valor tipificante.

SABATELLI "delincuente menor" (ib.): cruce entre ital. *sabato* 'sábado' y la termin. ital. -ELLI (< -ELI) también con valor tipificante.

La parte final del libro, *Abecedario y palabras de este libro* (pp. 239-251), es un índice de palabras, para mí, muy útil por cuanto también contiene, entre otras cosas, términos y variantes de procedencia italiana, que yo no había incluido en mi registro cit., como, por ejemplo, CALZOLARI 'armado', 'calzado' (p. 241); ENGRUPICHIR, variante de ENGRUPIR (< grupo < gen. *grupu*) (p. 243); ESPIANDAR "escapar", variante de ESPIANTAR (< ital. jerg. *spiantà* 'escapar') y SPIANTADOR variante de ESPIANTADOR; SHAFO "policía" (p. 244), variante de CHAFO (cfr. más arriba); FUNSHE "sombbrero" (p. 245), variante de FUNCHE y sim. (< gen. *funzi* 'hongos'); MUSHO "triste, enfermo, pobre" (p. 247), variante de MISHO (gen. *miscio* 'sin dinero'); NIQUELETI "niquelado" (ib.), cruce entre NÍQUEL y la term. ital. -ETTI (< -ETI) con valor tipificante; PANARINO "traste" (ib.), variante de PANARO 'traste' (ital. mer. *panaro* 'cesto') + la term. ital. diminutiva -INO; SOLARI "solo" (p. 250), que representa una etim. pop. del correspondiente apellido ital. reinterpretado sobre la base de esp. *solo*:

En conclusión, se trata de un trabajo que, por la cantidad y la novedad de los materiales lunfardos que presenta (aún sin elaborarlos técnicamente), se coloca útilmente al lado de las obras de los más conocidos lunfardólogos como Gobello, Del Valle o Teruggi. Su autor también honra, así, a la Academia Porteña del Lunfardo a la cual dignamente pertenece.

Giovanni Meo Zilio

AA.VV., *Especial Neruda*, "Ventanal", 6, Perpignan, Université de Perpignan, Faculté Interdisciplinaire des Sciences Humaines et Sociales, 1983, pp. 120.

Il volume della rivista "Ventanal" dedicato a Neruda è una dimostrazione, a dieci anni dalla scomparsa del poeta cileno, dell'orma che egli ha lasciato e della permanente attrazione che esercitano la sua opera e la sua figura. Animatrice di queste pagine è Adriana Castillo de Berchenko, autrice in questo numero di un valido saggio intorno a *Neruda en "La casa de los espíritus"*, de Isabel Allende. Nel prologo al volume la Castillo afferma che a dieci anni dalla morte di Neruda i suoi versi continuano a risvegliare reazioni diverse e contrarie, ma soprattutto che "Con Neruda la indiferencia no existe. Serenidad y distanciamiento se esfuman cuando se penetra en sus textos. Su palabra exige algo al lector. No se le frecuenta impunemente como a la Mistral, a Huidobro o a Vallejo. Neruda marca. [...] Con él otro vínculo se establece, algo más estrecho y a la vez más profundo, una forma de íntima complicidad que amarra y que retiene. [...]" (p. 50). Escluderei, naturalmente, Vallejo dai poeti che si possono frequentare impunemente; ma è vero che Neruda penetra forse più profondamente di lui nel lettore, con reazioni diverse. Pablo Berchenko scrive, in questo stesso volume, un agile saggio dedicato a *El impacto póstumo de Neruda: el caso de un muerto indócil*, nel quale, attraverso un'attenta documentazione bibliografica posteriore alla scomparsa del poeta cileno, ne conferma la validità e la permanenza: malgrado la decisione delle autorità del Cile di considerarlo "morto", "El poeta se niega a morir".

Questo *Especial Neruda*, vario, composito — saggi, poesia, commenti critici —, non sfugge — ma come poteva farlo? — alla commozione. Interessante è l'intervento critico studentesco sulla poesia nerudiana, come lo è quello evocativo da parte di alcuni poeti cileni, tra essi Víctor Franzani, José María Memet e Hurón Magma. E' il primo omaggio, che sappia, a Neruda nel decennale dalla sua scomparsa, ed è testimonianza efficace della sua presenza e del legame con l'intellettualità cilena sparsa in Europa. Significativo è che sia venuto da questa giovane e pregnante rivista, edita dal "taller" letterario di "Ventanal", attivo, per merito dei due Berchenko, cileni, nell'Università di Perpignan.

La rivista sorse nel 1980, ad iniziativa degli studenti di spagnolo dell'Università e dal contatto con giovani poeti latinoamericani, quindi da un preminente interesse per la poesia, attestato dalle numerose presenze creative di tutti i numeri precedenti. Ma anche la critica, e la narrativa, non mancano. Il primo numero era piuttosto "volontario", ma la pubblicazione si rinvigorì immediatamente, partendo dal secondo numero, con felici risultati di creazione e di critica. Segnerò un apporto rilevante di A. Castillo intorno alle "*Décimas*" de Violeta Parra o la *superación de la conciencia de lo individual*, per la critica, e per la poesia le composizioni di Gabriela Gutiérrez.

Nel 1981 usciva il terzo numero, speciale, dedicato a raccogliere i frutti della poesia latinoamericana, da un "Coloquio de poesía latinoamericana joven" tenutosi nel gennaio 1980 all'Università di Perpignan. La scelta si riferisce a undici poeti che scrivono e si esprimono in Europa, argentini, cileni e messicani. Il volu-

me è di notevole interesse per la conoscenza della giovanissima poesia latinoamericana attiva in Europa.

Nel quarto numero (1982), alla creazione poetica e alla narrativa si uniscono saggi critici rilevanti: di Bernard Leblon su García Lorca, di Adriana Castillo su Julio Cortázar, di Eduardo Quesada sul teatro spagnolo del dopoguerra, di Claude Bidon su Gustavo Sainz e la classe media. Nello stesso anno appare il quinto numero, con una nuova rubrica dedicata a recensioni. Anche in questo volume alcuni saggi meritano rilievo, tra essi l'agile saggio di Jacques Issorel su Jesús Arcensio. Un primo esame della collaborazione poetica femminile alla rivista è fatto dalla Castillo, che molto controllatamente sottolinea in essa la ricerca di una via espressiva e la funzione di stimolo del gruppo. Un lavoro interessante, del quale i fomentatori possono essere soddisfatti.

Giuseppe Bellini

Jorge Luis Borges, *Nueve ensayos dantescos*, Introducción de Marcos Ricardo Barnatán, Presentación por Joaquín Arce, Madrid, Espasa-Calpe, Selecciones Austral, 1982, pp. 161.

Borges scrisse i suoi saggi sulla *Commedia* e li ha lasciati finora inediti ritenendoli pieni di citazioni, riferimenti, divagazioni e note non molto bene amalgamate e considerandoli quindi dal punto di vista creativo inferiori ai suoi racconti e saggi, inimitabili per profondità di pensiero, spesso così carichi di suggestivo mistero. La redazione dei saggi danteschi appare parallela alle ripetute letture: egli stesso ricorda, in un articolo pubblicato nel giornale madrileno "ABC" del 13 febbraio 1982, di aver letto ripetutamente la *Divina Commedia* in molte edizioni e commenti e, pur non avendo mai studiato la nostra lingua, "con Dante aprendí mucho italiano". Queste letture, dapprima condotte su di un testo bilingue in una edizione Dent e con la traduzione inglese di Carlyle (non Thomas) che aveva trovato nella scomparsa libreria Mitchell, gli servivano a riempire il tempo che trascorreva nei quotidiani viaggi in tram dal rione di Almagro, dove viveva, alla biblioteca della Avenida La Plata y Carlos Calvo nella quale lavorava. Seguirono poi le letture sulle edizioni di Momigliano, Grabher, Casini, Pietrobono, ecc. e la consultazione dei commenti di Steiner, Torraca, Guido Vitali, Croce, Mario Rossi, De Sanctis e altri. Nelle citazioni che fa degli studiosi italiani recenti si nota che Borges non supera i limiti della critica estetica e stilistica. Tuttavia non sorprende l'assenza di riferimenti alla più recente critica di carattere filologico, Contini, Singleton, ecc., perché quello che interessa in questi *Nueve ensayos dantescos* sono le reazioni del lettore ("toda lectura es una recreación" dice Borges), la sua letteraria e personale ricostruzione di scene dantesche, e vedere come metafore, immagini, similitudini restano incise nella sua sensibilità. La profondità del testo borgesiano è tale, per le citazioni raffronti rinvii che vi fa l'autore, che non ci è possibile soffermarci in questa sede e nello spazio che ci è riservato.

Ma è doveroso dare un cenno dei nove saggi finché di essi non avremo la traduzione italiana. Nel primo intitolato *El noble castillo del canto cuarto* si esprime l'accorata pena che prova Dante nello scoprire che Virgilio sarà sempre un abitante di terribile dimora, senza possibilità di salvezza, della dimora, dice Borges, non atroce, ma dove accadono fatti atroci. Le citazioni da Stevenson, Chesterton, Poe, Melville, Beckford sono condensate in un nutrito paragrafo. Nel secondo saggio *El falso problema de Ugolino* lo scrittore argentino suggerisce un'interpretazione che lascia permanere l'ambiguità: il conte della Gherardesca, quello dantesco non quello vero, divora o non divora i cadaveri dei figli? Poiché tale è il dubbio che Dante trasmette al lettore e che Borges sintetizza così: "Volle Dante che pensassimo che Ugolino (quello del suo Inferno, non quello della storia) si cibò della carne dei suoi figli? Io azzarderei la risposta: Dante non ha voluto che lo pensassimo, ma sì che lo sospettassimo". Lasciando nel lettore il dubbio atroce irrisolto.

El último viaje de Ulises è il terzo saggio, in cui Borges immedesima Dante con Ulisse, dove quegli poté temere il castigo di questi, il castigo, cioè, riservato ai falsari in quanto che Ulisse, per diffondere la sua fama tra le genti, aveva alterato circostanze e particolari dei suoi viaggi marittimi, così come Dante si avventura in mondi mai percorsi da alcuno e pretende di raggiungere le mete più difficili e remote.

Nel quarto saggio *El verdugo piadoso* (Il carnefice pietoso) Borges pone in risalto la comprensione pietosa di Dante per quelle creature che egli stesso colloca nell'Inferno, prima fra tutte Francesca da Rimini. Dante capisce il tormento di queste anime, ma non perdona. Peraltro già Croce aveva affermato: "Dante come teologo, come credente, come uomo etico, condanna i peccatori; però sentimentalmente non condanna e non assolve".

E Borges sostiene questo paradosso insolubile con argomentazioni e citazioni logiche. Nell'altro saggio, forse il meno capriccioso, intitolato *Dante y los visionarios anglosajones*, Borges propone l'affinità tra Dante e il monaco benedettino Beda il Venerabile, autore di una *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, fonte essenziale per la storia anglosassone. Beda si era allontanato dal retto cammino cronologico per registrare visioni ultraterrene che in parte prefigurano l'opera di Dante. Il poeta fiorentino conosceva sia la teologia cristiana che quella islamica, quest'ultima attraverso Ibn Arabi, ma è soltanto Borges che frequenta la letteratura in Inghilterra, compresa l'oscura epoca di Beda. Egli pensa che Dante non abbia letto l'opera di Beda e che l'inclusione del nome del venerabile fosse ben collocato in quel canto X del Paradiso nella corona ardente dei dodici spiriti luminosi e saggi tra cui era anche S. Tommaso d'Aquino.

El simurgh y el águila che dà il titolo al settimo saggio è uno scritto suggestivo che richiama un tema caro a Borges, il concetto che "ciascuno è molti". La particella *si* in persiano designa il numero 30, mentre *Morgh* significa uccello. Si forma così l'analogia tra l'aquila dantesca del canto XIX del Paradiso, composta da migliaia di re giusti la cui voce sonava al singolare quantunque le anime che parlavano fossero molte, e lo strano Simorgh concepito dal persiano Fari al-Din Attar un secolo prima che Dante concepisse l'emblema dell'Aquila.

Gli ultimi due saggi, *El encuentro en un sueño* e *La última sonrisa de Beatriz* esaminano la relazione tra Dante e la donna amata, e la Commedia stessa sarebbe

l'ansia e il desiderio dell'incontro. Borges suppone, sospetta che Dante, "morta Beatrice, perduta per sempre Beatrice, edificasse la triplice architettura del suo poema per intercalare la finzione dell'incontro con lei". Così che tutta la struttura, i nove cerchi dell'Inferno, il Purgatorio australe e i nove cicli concéntricos e Francesca e Ulisse e gli altri tutti sono meri inserimenti e ocasiones "mentre un sorriso e una voce, che egli sa perduti, sono la parte fondamentale".

Oswaldo Chiareno

Mario Luzi, *Poemas*, Selección y traducción de Guillermo Fernández, México, Ediciones El Tucán de Virginia, 1983, pp. 167.

La primera cosa que llama la atención de esta antología mexicana de Mario Luzi es el cuidado material de la edición. Una edición limpia, en donde papel, colores, tipo de imprenta y texturas se imaginan cuidadosamente escogidos, casi para confirmar, con la calidad de los materiales, la aseveración de la contratapa: "El lector tiene en sus manos la antología poética de una gran figura en la poesía universal contemporánea".

La afirmación no es exagerada: es un reto. El lector que, curioso, quisiera poner a prueba tal aserción no tiene más que hojear la acertada selección de Guillermo Fernández. Encontrará allí la voz de una gran poeta, sin duda uno de los más importantes de este siglo, que corre parejas con Ungaretti, Montale, Quasimodo, los cuales, por muy diversas razones, ya han sido traducidos y difundidos en toda la América Hispana.

La presencia de la literatura italiana, en la América de lengua española, tiene una antigua tradición. Baste, para ello, consultar la *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola* de Giuseppe Bellini, (Milano, Cisalpino-Goliardica, 1982²). Bellini señala que, desde 1570, Enrique Garcés había difundido la poesía de Petrarca en el Perú. A partir de este momento, los principales escritores latinoamericanos hacen constante referencia (si no son, ellos mismos, excelentes traductores) a la poesía italiana. De Bello a Mitre, de Darío a Borges, no hay generación literaria que sea indiferente a la literatura italiana.

Y, sin embargo, ello se debe más a la curiosidad cosmopolita de los escritores latinoamericanos y a la potente calidad de la producción italiana que a alguna voluntad organizada de difusión cultural. Mientras la distribución comercial da una imagen harto pobre de la cultura italiana, la curiosidad estética (y, en muchos casos, la voluntad política) de los medios culturales latinoamericanos los hace encontrar, con grandes esfuerzos, lo mejor de Italia.

Por ejemplo: la idea, el (auto) financiamiento, el trabajo de selección y traducción y la edición misma de estos *Poemas* de Luzi se deben al entusiasmo y fervor del grupo de poetas mexicanos que hacen las "Ediciones del Tucán de Virginia". Si no fuera por ellos, el nombre de Luzi continuaría semidesconocido en el

ambiente mexicano. Por ellos, y en particular, por Fernández, uno de los poetas más interesantes con que cuenta la poesía mexicana actual. Ferviente italianista, ha traducido, para las prensas de la Universidad Nacional Autónoma de México, selecciones de poetas jóvenes italianos, a Pavese, a Verga y, en una edición aparte, varios cantos de la *Comedia*, así como autores del *dolce stil novo*.

Pero veamos la traducción que nos ocupa. Antes de revisar algunos casos particulares, quisiera referirme al “clima” total de la traducción. La sensación que se tiene es la de un trabajo parsimonioso, atento, jamás de prisa. De modo que el resultado es el de una sola tensión, de una misma “atención” despierta, vigilante, desde la primera hasta la última línea. En segundo lugar, la misma fuerza estética que corre a lo largo de las páginas de Luzi, en italiano, se percibe en la traducción al español. Nos encontramos delante de una auténtica “versión”, de cultura a cultura: nada nos es extraño ni extranjero. Virtud del poeta, naturalmente, pero también del traductor, voz escondida que va desentrañando delicadamente el profundo aliento de la poesía de Luzi.

Creo que si damos alguna muestra de esta traducción, podremos apreciar mejor y comprobar lo dicho.

Si cercano negli occhi / la ragione oscura di trovarsi qui / fiori tratti all'autunno, la forza della natura / nel tepore che fa rosa i volti. (*Le meste Comari di Samprugnano*, p. 18): la tentación de literalidad es vencida, y, así, el primer verso es, acertadamente: “Con la mirada inquietan”, pues el “se buscan con la mirada” daría la idea de “se buscan a los ojos”, creando ambigüedad respecto al objeto directo: “la razón oscura”; y, en seguida, lo mismo puede decirse de “hurtadas flores al otoño”, en donde “hurtadas” traduce perfectamente el *tratti* del original.

L'anima assente, ovunque mi rivolga / è un rigore che assidera le forme / nel vuoto dello sguardo (*Rughe*, p. 48): aquí hay dos interesantes problemas: por un lado, el “rivolgo” del primer verso; por el otro, el endecasílabo del segundo. Fernández resuelve el primero intercambiando los términos, así: “Adonde vuelva los ojos, el alma ausente” y, el segundo, interpretando el sentido de *le forme*: “es un rigor que hiela toda forma”, de modo que el endecasílabo queda intacto.

Le strade per cui parti dalla vita / e vi torni, non una innumerevoli / volte (...) (*A te, piú giovane*, p. 78): presenta una construcción que, existente en italiano, es poco usual en español. El traductor evita la trampa de trasladar la forma intacta y escribe: “Las calles por donde partes y regresas / de la vida — no una, innumerable / veces — (...)”, añadiendo la puntuación indispensable en español.

D'infanzia in pubertà vecchiezza e morte (*Brughiera*, p. 80): presenta el peligro de las preposiciones. Es justa, pues, la traducción: “De infancia a pubertad, vejez y muerte”.

Tu che sei, io che sono divenuto / che m'aggio in così ventoso spazio (*Aprile-Amore*, p. 84): el centro de la dificultad está, aquí, constituido por la palabra *divenuto* cuya intensidad es diferente al español “devenido”, “convertido en”. La intransitividad del participio es resuelta así: “Tú que eres, yo que he llegado a ser/ que merodeo en tan ventoso espacio ...”.

La tramontana screpola le argille, / stringe, assoda le terre di lavoro, / irrita l'acqua nelle conche (*Come tu vuoi*, p. 92): he escogido estos versos como una

muestra del uso del léxico y de la necesidad de un traductor sensible. La aspereza del lenguaje del poeta, resonancia lingüística de lo descrito, necesitaba algo más que un diccionario para ser traducido. Ejemplo de verdadera traducción poética es la de Fernández: “El cierzo resquebraja las arcillas, / aprieta y endurece las tierras de labranza, / encrespa el agua en las esclusas, (...)”.

Con estos pocos ejemplos creo haber dado una demostración de la calidad de esta traducción mexicana de Luzi. Por lo que sabemos, la obra ha sido bien recibida, extendiendo el nombre del poeta en el ámbito latinoamericano. Ello confirma que la traducción hace justicia al original. Esperemos que también el traductor sea reconocido y que este tipo de empresas reciban el aliento debido, en bien de Italia y de la América Latina.

Dante Liano

* * *

Luís Filipe Barreto, *Descobrimentos e Renascimento. Formas de ser e pensar nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, pp. 329.

Em concomitância com a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, proposta desta vez em Lisboa pelo Conselho de Europa e que contempla o tema geral “Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento”, veio a público uma série de obras aparentadas com o tema, entre as quais a que se pretende aqui analisar. É um estudo exaustivo das obras que informaram o pensamento renascentista português, “uma escrita sobre as escritas” que assenta prevalentemente sobre a avaliação dos aspectos da cultura dos descobrimentos “tomados, não como fragmentos, mas sim como índices de amostragem” (p. 8) e numa perspectiva que privilegia a teoria do conhecimento científico e filosófico detectável nos discursos produzidos nos séculos XV e XVI.

Distribui-se por duas partes: “A Dialéctica das Antropologias” (Livro I) e “A Sabedoria do Mar” (Livro II). A primeira, essencialmente analítica, trata das “formas de nascimento da cultura renascentista portuguesa” (p. 49), contemplando “Gomes Eanes de Zurara e o nascimento do discurso historiográfico de transição” (cap. I), “O nascimento da imagem do Oriente” (cap. II) e “O nascimento da imagem do Brasil e do índio” (cap. III); a segunda aprofunda mais agudamente os conceitos de “experencialismo” e “experimentalismo”, procurando subtrair tais conceitos a uma visão mitológica ou a fantasias ideológicas que frequentemente condicionaram análises precedentes e servindo-se, para o efeito, de discursos exemplares: “Duarte Pacheco Pereira e a ordem do discurso empírico” (cap. I) e “Garcia de Orta e o diálogo civilizacional” (cap. II). Em termos gerais, a primeira parte observa o processo transitivo do mundo medieval para o mundo renascentista (continuidade e descontinuidade, no dizer do autor) enquanto a segunda se coloca num espaço textual que é já renascentista ou como tal tem sido lido.

O objectivo essencial, de acordo com as premissas do autor, visa a desmitificação do renascimento português, com frequência lugar de ficção (p. 9), embora a impropriedade de expressão faça recair sobre o investigador conclusões que não podem deixar de lhe ser imputadas e que afinal confirmam o mito que deseja eliminar. Só deste modo se interpretam expressões como “Deus (...) é a causa. fazedora remota da conquista da Guiné” (p. 71), esquecendo-se o historiador de atribuir tal desiderato a Gomes Eanes de Zurara, cujo discurso está analisando, ou lugares-comuns sem o mínimo rigor, síntese ainda do programa de Zurara, mas sem essa indicação explícita: “O descobrimento e conquista da Guiné torna-se um passo no caminho da planetária cidade cristã historicamente realizada pelos portugueses” (p. 74). Esta impropriedade é frequentemente agravada por uma apresentação tipográfica pouco menos que caótica, sem a mais leve diferenciação que identifique os títulos das obras, quer no corpo textual propriamente dito, quer nas notas, para não falar das inúmeras interferências que distorcem os títulos originais e que denunciam por isso uma fonte de segunda (ou terceira) mão. Suficientemente ilustrativo desta falta de “arrumação” bibliográfica, entre tantos possíveis, é o exemplo da p. 14 onde, a propósito de Boccaccio, se cita a *Vida de Dante*, título logo a seguir restituído: *La Vita Di Dante* (sic!); seguem-se depois duas linhas de citação daquela obra, em português, quando afinal, em nota, nos é fornecida a indicação da ed. utilizada, a francesa: *Vie de Dante*. O mínimo que se pode dizer é que se trata dum método pouco científico de manusear os instrumentos bibliográficos.

Lamentam-se estes inconvenientes sobretudo porque prejudicam um trabalho a vários títulos importante, com alguns contributos de segura originalidade e de peso consistente. Basta considerar o breve mas denso capítulo “O nascimento da imagem do Brasil e do índio”, numa perspectiva do “eu” perante o “Outro civilizacional” (pp. 169-184); e, de modo especial, toda a segunda parte do ensaio, com particular relevo para a sua análise do conceito de “experiência” no quincentismo português e para um levantamento da incidência islâmica na cultura peninsular, aspectos que, segundo o autor, determinaram as teses do provincianismo e da originalidade nacional. Acerca deste último ponto, de excepcional interesse, seria de aprofundar o balanço dos estudos já efectuados na área ibérica e islâmica, e procurar sistematizar o grau de desenvolvimento da ciência árabe anterior aos Descobrimentos. L.F. Barreto contribui decerto para esse balanço mas os seus documentos de prova são ainda bastante magros. Apesar disso, a sua posição é cientificamente correcta, consciente como está de que os discursos produzidos acerca dos Descobrimentos, ou com eles relacionados, não são um fenómeno exclusivo dos portugueses, e revelam uma “sabedoria do mar” que é irmã da sabedoria espanhola e “afim das restantes discursividades científico-filosóficas dos restantes renascimentos do Renascimento” (p. 210).

Louvável é também a tentativa de criação de uma nova “linguagem”, produzindo uma unidade discursiva que, sendo produto de inúmeras leituras (a bibliografia — pp. 297/327 — é significativa), revela um esforço no sentido da não banalização, quase sempre conseguido. Refira-se, no entanto, o uso substantivo e insólito de formas adjectivas como “teórica”, “analítica”, “descritiva” (esta utilizada obsessivamente) e a imprecisão de “coisismo” ou “literalidade” (no sentido de “li-

terariedade”), para além de construções bizarras, algumas vezes resultado de mau exercício de tradução.

O autor menciona o rigor da escola histórica de Coimbra, a partir da década de 60, e muito justamente revisita com frequência os trabalhos de Luís de Albuquerque e de J. Sebastião da Silva Dias, embora aquela década tenha sido “minada” por alguns historiadores (Arnaut, Brandão, etc.) que, deste modo, se vêem injustificadamente inseridos na designação imprópria de “Escola de Coimbra”. Além disso, L.F. Barreto perfilha uma questão de fundo, quanto à matéria dos descobrimentos, que é, pelo menos, muito discutível e pouco rigorosa. No fim de contas, a sua é uma perspectiva que recusa as teses económicas, começando por não acentuar as contradições internas e a artificialidade do discurso de Zurara (p. 113), e evoluindo, aqui e ali, para interpretações que, essas também, padecem da suspeita de fantasia ideológica. A este respeito, veja-se a análise do *Relato* de Álvaro Velho (“a pobreza das ofertas portuguesas é a demonstração real da sua impossibilidade de entrada meramente económica nos circuitos de produção e troca das especiarias”, p. 141) ou as ilações surpreendentes na linha duma tradição precisamente contestada pela História-rigor: “Os portugueses aparecem como poder meta-humano. Potência imperial que assinala o mundo com a mensagem da sua presença. A ‘cruz e o padram’ são os signos dessa superioridade civilizacional com que se marcam as novas fronteiras do mundo” (p. 142). Assim se explica o pouco apreço manifestado pelas obras de Vitorino Magalhães Godinho, sobretudo pelo ensaio fundamental *Os Descobrimentos e a Economia Mundial*, certamente citado na bibliografia mas utilizado, de passagem, apenas uma vez (p. 108), o que parece confirmar a colocação global dum trabalho que merece ser expurgado da disposição caótica que sem dúvida o condiciona, mesmo ao nível da leitura.

Manuel Simões

AA.VV., *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, organização e prefácio de Helder Godinho, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982, pp. 575.

L'impegno prioritariamente assunto da Helder Godinho, il curatore di questa antologia di studi su VF, è di fornire agli studiosi ed agli studenti — particolarmente a quelli che stanno lavorando a tesi di dottorato, come egli stesso dice nella prefazione — una visione d'insieme su un autore fondamentale della letteratura portoghese del '900.

In effetti risulta subito evidente che i 24 lavori riuniti, cui si aggiungono gli atti completi del Colóquio di Oporto (28 mag.-3 giu. 1977), oltre ad una Bibliografia esaustiva di circa 400 titoli, costituiscono materiale più che sufficiente per tale scopo.

Secondariamente, e in qualche misura contro questa prima istanza “panoramica”, ne sorge però un'altra, secondo la quale “o lugar certo de uma homenagem

são os textos” — come dice Maria da Glória.Padrão nel 1° saggio della raccolta, l'unico espressamente ripreso nella prefazione.

Godinho è in realtà perfettamente cosciente che l'intento “panoramico” contiene un germe di ambiguità (nel senso che, esigendo la quantità, non assicura automaticamente la qualità), e tuttavia confida che proprio in virtù di un comune ossequio al testo, nei termini prima indicati, tutti i lavori qui selezionati servano effettivamente ad elucidare l'opera di VF.

Di fatto bisogna prender atto che il tono generale dell'antologia è abbastanza staccato da quell'atmosfera polemica che, legata alla grossa questione del Neo-realismo, ha più o meno sempre accompagnato l'evoluzione letteraria di VF, e questo costituisce una indiscutibile novità per il Portogallo (un po' meno, naturalmente, per il Brasile, dove tradizionalmente la critica vergiliana opera *in vitro*). Questa caratteristica, che attraversa un po' tutta la silloge, con la sola eccezione di un paio di giornate particolarmente turbolente del Colóquio, non ostacola certo l'aspirazione alla completezza, visto che contemporaneamente si cerca di coprire quanti più aspetti possibili dell'opera di VF; e precisamente — se capiamo bene, ma sono possibili varie eccezioni — i singoli romanzi nella I^a parte, lo stile nella II^a, gli aspetti generali ed i saggi nella III^a.

Ma il fatto che l'organizzazione esterna ed intenzionale dell'antologia si mostri capace di un buon equilibrio fra qualità e completezza, non esclude che al lettore si presenti una seconda contrapposizione, interna stavolta proprio a quella concezione di testo come luogo privilegiato dell'analisi che era stata sottolineata fin dalla prefazione. Si tratta della contrapposizione non esplicita fra *letture filosofiche* e *letture letterarie* dei testi. Naturalmente, nel caso specifico di VF, alla base di questi atteggiamenti diversi ci sono precisi motivi, non semplicemente riconducibili alle normali differenze di approccio critico: VF è un autore che per lo più intellettualizza la stessa finzione letteraria; inoltre è un prolifico saggista, tanto che chi lo considera strettamente sotto questo profilo arriva a parlare di VF come filosofo (v. un po' tutti i lavori sui saggi, e in particolare “Um Filósofo Lusitano: Vergílio Ferreira”, pp. 307-319). Ciò non può che attrarre l'attenzione proprio dei critici con inclinazioni alla speculazione astratta. Si aggiunga poi che molti lavori fra quelli qui presentati — specialmente nella I^a parte — sono poco estesi, cioè appartengono a generi quali la recensione destinata a riviste letterarie o il supplemento letterario di giornali, il che impedisce, per contingenti ragioni di spazio, analisi distese e citazioni puntuali dei testi, e di contro favorisce la concettualizzazione astratta, aprendo ancora una volta la via al discorso filosofico.

E' bene avvertire subito che, pur essendo sempre lecito distinguere fra una predominanza dell'approccio filosofico ed una di quello letterario, nella maggior parte dei contributi prevale un sostanziale equilibrio, in un'attitudine sufficientemente ossequiosa dei testi, tanto che qualcuno potrebbe vedere in tale equilibrio l'atteggiamento ideale che il critico deve assumere di fronte ai romanzi-saggio di VF.

Solo alcuni lavori rasentano gli estremi della contrapposizione fra approccio filosofico-speculativo e linguistico-letterario. Così la tendenza alla categorizzazione, nell'antologia, è rappresentata a vari gradi: si va dalle forme solo esteriori

di concettualizzazione che si esauriscono nell'ampio uso delle maiuscole (ad es. nell'articolo dell'organizzazione della raccolta: *o Ser, o Não-Ser, a Existência, a Parte, o Todo, o Caminho, o Ordenador, o Limite, a Memória de Raízes, o Princípio* e via dicendo; pp. 29-38) ai rari casi in cui, travolto il testo, il discorso critico-filosofico si lancia all'inseguimento di false etimologie per imporre tutta la vacuità dei propri equilibrismi verbali (come nell'articolo di António Sérgio Mendonça, in cui si arriva a dire: "O ente existe na decorrência da naturalidade; o ser que somos, quando estamos sendo, é ocultado pela nossa indentificação como ente. Não existimos como ente. Não existimos, então, na esfera do *Ser*, mas como seres do-entes; p. 45).

Anche nel versante opposto, quello critico-letterario, si individuano varie gradazioni di aderenza al testo, oltre a qualche eccesso in questa pratica. Si veda l'intervento provocatorio di Maria da Glória Padrão nella 5ª giornata del Colóquio, che giunge ad elencare in forma di bibliografia ragionata i titoli delle opere di VF per reazione a quanti, precedendola, avevano trascurato i testi veri e propri (pp. 447-451). O anche la "Contribución al ritmo de la prosa", in cui J.L. Gavilanes Laso applica la teoria di Isabel Paraíso de Leal secondo cui c'è ritmo (in prosa non meno che in verso) ogni volta che si verifica un ritorno; solo che naturalmente le interpretazioni delle ricorrenze — qui più che nelle analisi poetiche — lasciano qualche dubbio; senza contare che, per contro, sarebbe quasi impossibile da parte di un autore evitare in testi lunghi, anche volendolo, tutte le *similicadencias* prese in considerazione da questo tipo di analisi (ad es. le desinenze di un dato tempo verbale) e poi forzate ad un significato (pp. 181-198).

Ma nella maggioranza dei contributi riuniti, che, è bene ribadirlo, resta lontana da simili eccessi, è interessante notare soprattutto come di una stessa soluzione stilistica o strutturale della narrativa di VF vengano date interpretazioni molto distinte a seconda che si adotti la prospettiva prevalentemente speculativa o quella prevalentemente letteraria. Questo risalta in modo particolare quando la critica si appunta sulla più recente produzione di VF, quella esistenzial-sperimentale per intenderci; opere come *Estrela Polar* ('62), *Alegria Breve* ('65), *Nítido Nulo* ('71) e *Signo Sinal* ('79) che condividono tutte le forme di romanzo-monologo (o come dice qualcuno, romanzo-discorso), appaiono come negazione della storia raccontata nelle letture letterarie, come condizione esistenziale in quelle filosofiche. Il costante isolamento in cui si trova il narratore (carcere, villaggio fantasma) è visto da queste come solitudine ontologica (p. 276), da quelle come pretesto fittizio per la deflagrazione della *scrittura* (p. 140; pp. 214-215; pp. 482-483); i dubbi con cui il narratore mina alla base la sua stessa narrazione sono indici dell'impossibilità di una qualche conoscenza per i critici filosofici (pp. 255-256), tecniche per smantellare la convenzione della memoria perfetta nella narrativa di 1ª persona, per i critici letterari (p. 179; p. 221); la fusione dei tempi narrativi tradizionali appare come continuità dell'uomo in un processo passato — presente agli uni (p. 232), come assorbimento del tempo nel presente dell'atto di scrivere agli altri (p. 139; p. 216).

Come dire che la duplice attività, letteraria e saggistica, di VF continua ad influenzare anche coloro che di quella produzione tentano di dar ragione.

Gianni Maddalon

Alexandre O' Neill, *Poesias Completas (1951-1981)*, prefácio de Clara Rocha, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, pp. 514.

La aparición de las *Poesias Completas (1951-1981)* de Alexandre O'Neill (Lisboa, 1924) llama la atención sobre una serie de problemas, tanto intertextuales como históricos, a algunos de los cuales vamos a referirnos en esta reseña. De entre los segundos destaca el papel jugado por este poeta en la historia del tardío y polémico surrealismo portugués y en el desarrollo y evolución del realismo. O'N. empezó a escribir poesía en la época en que los diez libros del *Novo Cancioneiro* (1941-1944) y las sucesivas apariciones de la revista *Vértice*, fundada en 1945, estaban proporcionando los principales materiales poéticos, y literarios en general, de la discusión del neorrealismo luso, y su nombre se contó entre los de los jóvenes poetas que, insatisfechos de los planteamientos estilísticos y sociales de los neorrealistas — unos planteamientos en cuyo examen no vamos a entrar ahora —, fundaron en 1947 el Grupo Surrealista de Lisboa, escindido en 1948, cuando se apartaron de él Mário Cesariny y Moniz Pereira. Nuestro poeta continuó mostrándose como un surrealista activo hasta 1951, año en el que rompió con dicho movimiento literario y publicó, en el fascículo 11 de la segunda serie de *Cadernos de Poesia*, aparecido en el mes de noviembre, su libro de poemas *Tempo de Fantasmas*, que es, a nuestro juicio, un texto fundamental para entender toda la obra poética de su autor. La primera parte de este poemario, compuesta por cinco poesías, tres de ellas en prosa, y titulada “Exercício de estilo”, fue escrita, según consta al frente de ella, entre 1947 y 1949, lo que se halla en contradicción con la fecha 1951-1981 puesta al frente de las *Poesias Completas*: mientras la segunda parte, titulada “Poemas”, en la que se agrupan quince composiciones, lleva la datación 1950-1951, a la que hay que oponer el reparo cronológico de que una cita de la titulada “Deixa” figura ya al frente del poema gráfico de O'N., de carácter claramente surrealista, *A Ampola Miraculosa*, publicado en 1948. Estas incongruencias cronológicas — a las que nos limitaremos a referirnos hasta haber puesto de manifiesto las que se desprenden del examen de otros libros de O'N. — deben tener un sentido sobre el que más adelante emitiremos nuestra opinión.

Las veinte importantes poesías de *Tempo de Fantasmas* van precedidas, en la edición citada, de un polémico “Pequeno aviso do autor ao leitor” que, por considerarlo de interés, y por no haber sido reproducido en las *Poesias Completas*, copiamos a continuación:

“Com o ‘Tempo de Fantasmas’ (os próprios e os alheios ...) pretende o autor mostrar, antes de tudo, o seu esforço para sair de uma consciência infeliz do mundo, para se libertar do que nele foi, tem sido e é ainda a presença dolorosa, cínica ou inquietante dum mundo só muito lentamente decifrado. Através de pequenos mitos, um a um desfeitos, deu-se a necessária desilusão-e será este, sem dúvida, um dos aspectos mais desagradáveis, menos poéticos da sua poesia para aqueles que (em 1951!) continuam inteligentemente a não saber de que lado está a verdade ...

“Da aventura surrealista — hoje reduzida, como merece, às alegres actividades de dois ou três incorrigíveis pequenos aventureiros — ficaram os restos que lhe pa-

receram mais significativos, os que melhor pudessem exemplificar em que consistiu a contribuição positiva do surrealismo na evolução do poeta. Dela também herdou certa tentação pela ambigüidade (fuga do real) e um formalismo que o leva, num ou noutro poema, a soluções de evidente mau gosto ...

“Mas tudo isto está, é claro, intimamente ligado ao processo descrito acima.

“Um último reparo:

“Alheado durante muito tempo — e aqui o surrealismo apresenta o seu resultado mais negativo — dos verdadeiros problemas do seu meio, o autor sente-se, por vezes, como que desenraizado, como que à deriva. Isto leva-o ainda a ‘adivinhar’ o que, por falta de experiência, não sabe ‘ver’ ...

“Resultados dum prolongado convívio com fantasmas ...”.

Ahora bien, si se tiene en cuenta que la poesía de O’N. no ha sufrido cambios de enfoque substanciales — aunque sí se hayan enriquecido sus recursos lingüísticos, estilístico y temáticos — desde que escribió este “aviso”, se comprenderá por qué le atribuimos importancia y por qué lo hemos transcrito. Si, por otra parte, se tiene en cuenta — cosa que es evidente — la fundamental unidad de los veinte poemas de *Tempo de Fantasmas*, cabe preguntarse cuáles de ellos representan esos restos más significativos de la aventura surrealista que ejemplifican su contribución positiva en la evolución del poeta. Y el problema se complica — hasta el punto de que, aquí, sólo podemos permitirnos su planteamiento — si se tiene en cuenta dos cosas: la promesa de una edición definitiva del libro, hecha en nota al pie del aviso, en la que figurarían los poemas, no reproducidos en él, “Por delicadeza” y “Chez nous”, que deberían figurar al final de la primera parte y en la segunda, respectivamente, y que aparecieron, en cambio, en *Poemas com endereço* (1962), además de algo íntimamente relacionado con lo anterior: que catorce de los poemas aparecidos en *Tempo de Fantasmas* fueron incluidos por su autor en tres libros posteriores, datados, en las *Poesias Completas*, por el año de su publicación, y sin que se hiciesen salvedades cronológicas respecto a ninguno de ellos. Así, “Inventário”, “O revólver de trazer por casa”, “A meu favor”, “Um adeus português”, “A noite viúva”, “O tempo sujo” y “Pretextos para fugir do real” pasan a *No Reino da Dinamarca* (1958); “De um congresso de migalhas”, “A noite ordinária” y “O poema pouco original do medo” se incluyen en *Abandono vigiado* (1960), y “Os diálogos falhados”, “Os cegos” y “A central das frases” forman parte de *Poemas com endereço* (1962). “Ameça-me a palavra transformar”, en cambio, es eliminado de la misma manera que el “Pequeno aviso”. *Tempo de Fantasmas*, queda, pues, reducido, en las *Poesias Completas*, a cinco poemas, que son, naturalmente, los únicos que no han pasado a otros libros. En esto ha parado la nueva edición del libro de que se habla bajo el “Pequeno aviso”.

No resulta demasiado fácil interpretar esta transmigración de textos a no ser que pensemos que O’N. haya querido llamar la atención sobre la permanencia de sus propósitos iniciales mediante la inserción en sus libros sucesivos de poemas pertenecientes a su primera etapa. Pero resulta que esta etapa fue confesadamente — y el poeta no tenía por qué negarlo — influida por el surrealismo, pero por un surrealismo — del portugués, con su historia y su anecdotario no gratos a O’N.? — respecto al cual quería establecer distancias. Así, el primero de sus libros, es decir, el ya mencionado poema gráfico *A Ampola Miraculosa*, no es reproducido

do, como parecería lógico, en las *Poesias Completas*, tal vez por su carácter dogmáticamente surrealista y porque fue publicado en los *Cadernos Surrealistas*, mientras otro poema gráfico, el "Divertimento com sinais ortográficos", de *No Reino da Dinamarca*, inferior a nuestro juicio al suprimido, se reproduce en dicho volumen (Conf. pp. 111-142). Una observación de Eduardo Lourenço, según la cual poetas como Eugénio de Andrade, Cesariny y O'N. han llevado a cabo una revolución antisintáctica que ha puesto a la poesía portuguesa a las puertas del concretismo (Conf. *Sentido e Forma da Poesia Neo-realista*, Lisboa, Ulisseia, 1968, p. 164), puede aclarar el motivo de aquella exclusión y el de esta inclusión: mientras el poema gráfico es una evidente — e inteligente — imitación, el divertimento abre un camino nuevo. Y ésta es, en el fondo, la dialéctica de la poesía de O'N., la cual, sin renunciar, como observa en el prefacio de las *Poesias Completas* C.R., al proyecto surrealista de la liberación total del hombre y del arte (Conf. p. 12), rechaza todo dogmatismo, ya proceda del surrealismo francés, ya del lisboeta, en beneficio de una libertad del autor — congruente con las dos liberaciones citadas — en la que realismo y su(super)realismo coinciden en busca de una auténtica sátira. Y creemos que este aspecto satírico de la poesía de O'N. es su gran originalidad y el más válido de cuantos en ella se observan.

El propio poeta ha declarado en el número monográfico sobre el surrealismo de los *Quaderni portoghesi*, aparecido en mayo de 1978, que "Per quello che mi concerne direttamente, dopo un breve fervore di partecipazione che non arrivò a distruggere, per fortuna, il tipo di poesia che stavo producendo, credo di poter affermare che il surrealismo funzionò per me più come detonatore di una liberazione e creazione collettive che come progetto individuale di scrittura. Che traccia resta, nelle mie poesie del surrealismo? Dev'essere proprio assai sottile, se io stesso non riesco a scorgersela" (*Q.P.*, 3, p. 46), lo cual no es cosa grave puesto que discernirla es tarea de la crítica. Y no cabe duda de que tanto la transmigración y supresión de textos a que nos hemos referido como el examen de la poesía de O'N. en su conjunto, demuestran que la huella de la libertad imaginativa, la acumulación de materiales de la más diversa procedencia, las libertades formales y sintácticas y otros de los procedimientos empleados por este poeta hablan de la importancia de su etapa surrealista. A algunos de estos aspectos se refiere C.R. en su inteligente y esclarecedor "Prefácio", cuyos puntos más destacados resumimos a continuación.

Según C.R., el proyecto poético de O'N. es revolucionario e implica: "primeiro, uma poesia de 'intervenção', exortando os homens a libertarem-se dos constrangimentos de toda a ordem que os tolhem e oprimem (familiares, sociais, morais, quotidianos, psicológicos, políticos, etc.); segundo, a libertação da palavra de todas as formas de censura (estética, moral, lógica, do bom-senso, etc.)" (p. 12). Hay, sobre todo, una reacción contra la poesía tradicional (Conf. p. 13) en el sentido de que "a poesia quer-se ligada à vida, os surrealistas acostumam-se a 'viver à vontade em estado poético' (e é interessante notar que mesmo na conversa quotidiana O'Neill não pára de fazer jogos de palavras e associações de idéias)" (p. 14). Por lo demás, C.R. deja bien claro que la poesía del nuestro no es improvisada cuando afirma que "tem realmente muito de artesanato da palavra, de artefacto, de técnica" (p. 15), sólo que, como vamos a ver, no se trata de la artesanía

tradicional, aunque tenga bastante que ver con ella. Así, la prefaciadora indica las siguientes características destacables en la poesía de O'N.: 1) la escritura automática, que es un procedimiento surrealista; 2) el *collage*, propio de los dadaístas y los surrealistas ("Se é possível conservar a juventude/ Respirando abraçado a um marco de correio;/ Se a dentatura postiça se voltou contra a pobre senhora e a mordeu ..."; 3) el juego; 4) la imagen literaria visual, a la manera surrealista ("os pezinhos musicais do tempo", "na almofada muito azul do sono"); 5) imágenes animalescas (el perro, la rata, la mosca), de las que son paradigma las del extraordinario poema "Cão" (p. 169); 6) el movimiento de "navette" entre lo real y el sueño, y 7) "sobretudo o humor".

A continuación, C.R. estudia los ecos de la tradición literaria, portuguesa en especial, en esta poesía y señala los siguientes: 1) la tradición de la sátira medieval; 2) el barroquismo, que se manifiesta "pelo uso e abuso de técnicas e artifícios literários" (p. 24); 3) el ejemplo de Cesário Verde, particularmente en lo que concierne a su amor por la realidad ciudadana lisboeta; 4) la influencia de Nicolau Tolentino, en especial en "alguns aspectos do feio que (...) diz respeito a pessoas singulares ou colectivas, a lugares e situações (pp. 24-25), y 5) otros ecos, entre los que se cuenta el de Bocage. Resulta, sin embargo extraño que C.R. no señale la influencia del brasileño Cabral de Melo, muy visible, sobre todo, en algunos de los poemas de *Abandono vigiado* (Conf. por ejemplo, pp. 152, 167-168 y 197-198, entre otros casos).

En lo que al lenguaje se refiere, la prefaciadora observa las influencias en esta poesía del idioma publicitario, con sus trucos y *slogans*, la anfibología ("Antes a poesia,/ que é coisa mais séria./ Seria?"), la homonimia, la invención de palabras ("acontrapelos", "desenquadros", "crocodileante", etc.), los recursos de la poesía experimental que aprovechan la "mancha gráfica" y otros (Conf. pp. 27-28). "Todos estes recursos — concluye C.R. — fazem da linguagem de O'Neill uma linguagem extremamente variada, original e inventiva, visto que não censurada por qualquer razão estética, moral ou lógica, e é mesmo ao nível da criação verbal que julgo residir o melhor da capacidade poética do autor de *No Reino da Dinamarca*" (p. 29). A lo que no creemos que haya mucho que oponer.

La de O'N. es una poesía de aquí y de ahora, y por eso no es metafísica y cae, en cambio, de lleno — a pesar de su heterodoxia respecto a varios de los principios de comunicación defendidos por los neorrealistas — dentro del campo del realismo, no de un realismo mágico, sino de un realismo de lo absurdo, de los sinsentidos y contrasentidos que el poeta descubre en nuestro mundo y en nuestra sociedad. Este realismo — que es, por lo demás, una actitud propia de la sátira — no es explotado en el sentido de la desesperación ni del odio, pues esta difícil y polémica escritura muestra, entre líneas, un profundo — y creemos que último — sentimiento de ternura y de comprensión hacia la humanidad y sus absurdas circunstancias. Su crítica de la sociedad portuguesa — muy incisiva en ocasiones — se nos aparece, tal vez por no obedecer a dogmatismos políticos ni a visiones utópicas que puedan trascenderla, como una autocrítica, circunstancia que resta crueldad a sus momentos más exacerbados.

A nuestro juicio, el problema de la valoración de la poesía de O'N. reside, sobre todo, en algo tan difícil como es el establecer los límites entre poesía y escri-

tura, problema, por lo demás, que no parece preocupar a nuestro escritor, al menos en un sentido tradicional y continuista, y a pesar de las indudables influencias de la tradición en sus versos, que tradicionales no son sino unos recursos como cualesquiera otros. O, si se prefiere, el problema de establecer los límites entre poesía y literatura, pues el riesgo de O'N. consiste en que, a fuerza de no querer ser un literato, por ser exclusivamente poeta, caiga en la literatura a fuerza de ser poeta impuro, contaminado por una realidad demasiado evidente; y de ahí el exagerado empleo de los recursos lingüísticos a que se refiere C.R., un empleo llevado en muchas ocasiones a sus últimas y peligrosas — pero bellamente arriesgadas — consecuencias.

Las *Poesias Completas* ofrecen la novedad del libro inédito *As Horas já de Números Vestidas* (1981), que responde en todo a lo hasta aquí dicho sobre la poesía de su autor. En cambio, echamos de menos en esta edición una bibliografía crítica de la obra de O'Neill, sobre el que han escrito numerosos ensayos y reseñas los mejores críticos portugueses.

Ángel Crespo

Ary Nicodemos Trentin, *Barcas e arcas*, Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, Educus, 1981, pp. 66.

Il poema, pubblicato nell'ambito universitario di Caxias do Sul, ha per autore un giovane e valoroso professore universitario: per il pubblico brasiliano egli non rappresenta una novità, come lo è invece per noi: ancora studente, si fece conoscere attirandosi l'attenzione in modo particolare per l'incisività dei suoi versi, quando, nel 1966 partecipò alla collettiva *Nossa geração* e nel 1967 a *Matrícula*.

In seguito, la pubblicazione di *Investiduras* fu giudicata come una delle più importanti affermazioni della poesia "gaucha", una poesia svincolata da situazioni circostanziali e orientata piuttosto verso temi universali dell'anima umana.

Con *Barcas e arcas*, Trentin ci dà ora il meglio di sé: giunto a una maturità e ad un gusto sicuri, il poeta affronta il tema della immigrazione e della colonizzazione del Brasile.

L'epopea si divide in 16 poemetti che rappresentano la suddivisione di otto capitoli dedicati a "Barcas e arcas", "Rebolos e facas", "Moinhos e girassóis", "Uvas e favos", "Cavalos e vales", "Morangos e amores", "Sinos e lanternas", "Anéis e violetas": questi capitoli, che hanno per titolo un binomio e che si sdoppiano a coppie a loro volta, sono preceduti da una specie di introduzione in versi; questa crea per ciascun capitolo l'atmosfera propizia per entrare in sintonia con l'epos che vi si svolge.

I quadri, fatti di spazi immensi, si aprono davanti alla mente del lettore attraverso bellissime sintesi poetiche; il tempo è fermato in questi squarci di storie o episodi che sono raccontati al tempo presente: ognuno è stato collocato al posto giusto come tessera di un mosaico che nel suo insieme racconta la partenza per

l'ignoto di questa gente, la conquista della nuova terra, le coltivazioni, i lavori, l'amore che legà le nuove generazioni, dopo il radicamento nella nuova patria.

Trentin si esprime con immagini di grande potenza, con capacità di sintesi poetica ammirevole nel trattare questo tema vastissimo che si intimizza spesso col richiamo alle nostalgie per la patria perduta, al senso dell'esilio della terra dei padri, ma anche alle speranze e alle realizzazioni del futuro in un presente gioioso di nuova vita. Validi mezzi retorici si fanno strumenti espressivi di queste immagini: metafore ed allitterazioni sono fra i più usati in queste strofe concise ed aperte su smisurate estensioni ed orizzonti di tempi e di spazi:

Mas levam tranças de amores costurada:
nas arcas vão marés e vão marias
ou são marias essas arcas de marés
montanhas onde o fogo se avassala.

.....
E as âncoras navegam a dúvida
também cores e ilhas e olhos
nos ossos se enclareia o mundo
arcamundo que as águas não despem.

(p. 24)

Il quadro epico si vale di tanti strumenti retorici — come abbiamo accennato — per il suo racconto che è antico e moderno allo stesso tempo: metafore complicate da ossimori come i “soluços” che vanno a “remar o olfato da aurora que agoniza”; i “crepúsculos” che vanno “a cair em cerejas e aldeias nas folhas das maceiras” (ib.); le anafore pure svolgono la loro funzione fra echeggiamenti di allitterazioni ad incastro *São ... Mas ... Vão ... Mas ... Nas ... E as ...* che iniziano le belle quartine riferentesi a questo microcosmo che veleggia attraverso l'oceano, “mundo/arcamundo” e archetipo di mondo installatosi poi in una terra vergine.

Nell'economia di questa recensione almeno un accenno vogliamo fare alla parte che Trentin dedica al radicamento nella nuova patria di questi emigranti, “peregrinos com sangue de horizonte”: rileviamo gli stessi pregi della parte precedente nella capacità di vaste sintesi descrittive che sono intensamente poetiche.

Gli “irmãos de naus e de bordos” si sono sparsi nel territorio americano assoggettando valli e montagne e fecondandoli col proprio sudore e il proprio sangue.

Hoje, são tantas as raízes
no sangue, que as mãos
se avassalam no horizonte
e se bordam de anéis e violetas.

Sono questi i versi che fanno da portico ai capitoli 15 e 16 del libro dal quale ci congediamo, con la convinzione che questa epopea, audacemente rivolta a terre e mari sconosciuti, così come l'autore ha detto di se stesso, può essere tutta interiorizzata e indirizzarsi verso ciascuno di noi, alla conquista di quel mondo che ognuno porta dentro di sé.

Bruna Cinti

* * *

Francesco Mercadé, *Cataluña: intelectuales políticos y cuestión nacional*, Barcelona, Ediciones Península, 1982, pp. 219.

La pubblicazione di questo studio sociologico ci offre l'opportunità, al di là del dato squisitamente contingente, di cercare delle tracce significative ed utili per schematizzare, nei limiti di spazio di una recensione, l'annosa questione dei rapporti tra intellettuali catalani (nella fattispecie) e "questione nazionale", tra intellettuali "madrileños" (come sono definiti per comodità tutti gli altri da Amando de Miguel) e catalani rispetto al medesimo problema regionale. L'opera che c'interessa tratta evidentemente più del primo tema che del secondo, anche se non manca di alludere ai rapporti più complessi originati dalla particolare angolazione.

Il problema presenta due importantissimi versanti: quello storico-culturale e quello politico-giuridico. Gli intellettuali di cui il volume parla sarebbero politici e dunque transiterebbero da funzioni eminentemente storico-ideologiche a ruoli politico-pragmatici (alcuni nomi: Laureano López Rodó, Salvador Millet, Jordi Pujol, Rafael Ribó, Jordi Maragall, Josep Benet, Max Cahner, Jordi Carbonell, Félix Cucurull). L'autore premette un lunghissimo discorso metodologico, anche se viene assimilato al nucleo del libro, che si trascina fino a p. 117. Si cerca di definire con una certa disinvoltura concetti quali "nazione" (ma Federico Chabod non ha scritto niente in proposito?), "Stato", "intellettuale"; si tratta dei problemi metodologici dell'indagine sociologica (si cita il nome classico di Max Weber assieme a quelli di altri come Mao Tse Tung, Stalin oppure Marx o Lukács), si tenta di definire il ruolo di un certo tipo d'intellettuale (ed ecco apparire quello organico di Gramsci e la definizione di Edward Shils nella, citiamo l'edizione spagnola, *Enciclopedia Internacional de las ciencias sociales*). Ancora si afferma, invero un po' assolutisticamente, che "no sería posible hacer un estudio del nacionalismo sin vincularlo a la historia económica" (p. 50). E' assodato che l'elemento economico è indispensabile per capire a fondo qualsiasi processo storico, ma crediamo che la storia delle idee (particolarmente di quelle "nazionalistiche") possa godere pure di una certa autonomia. E' evidente che nel nostro caso l'autonomia è sempre relativa (la Catalogna ha conosciuto, prima di altre regioni spagnole, una rivoluzione industriale che l'ha dotata di una consistente classe borghese), ma è pur sempre vero che *fattori culturali* determinano diversamente le spinte nazionalistiche incidendo più o meno profondamente in un senso o nell'altro: Catalogna e Paesi Baschi pre-

sentano, al di là del fatto di essere le regioni leader dell'economia spagnola, valenze nazionalistiche sostanzialmente distinte. Comunque, lasciando da parte questo fatto che ci porterebbe lontano dall'oggetto della nostra analisi e che esulerebbe dal nostro ambito di competenza, cerchiamo ora di definire (seguendo M.) il contenuto ideologico delle istanze "nazionalistiche" passate in rassegna attraverso le testimonianze di alcuni intellettuali e conseguentemente, questione vastissima che si apre, della comprensione e/o incomprensione di tale istanza nel quadro più complesso della Spagna. Le pagine che sono direttamente pertinenti al titolo del volume (119 - 163: quelle successive sono ossessivamente ripetitive) tracciano alcuni sommari profili di "idee sulla Catalogna". Riassumendo, diciamo che si va dalla posizione moderata di un regionalismo affettivo e tradizionalista su basi semi-folcloristiche (Laureano López Rodó) all'atteggiamento assolutamente massimalista ed utopico di chi predica l'indipendenza (Carbonell e Cucurull fra gli altri). Tra questi due estremi vi sono molteplici sfumature di pensiero che contemplano lo "Stato delle autonomie" (Pujol), lo "Stato federale o confederale" (Maragall e Benet fra gli altri), oppure v'è chi sostiene, pur proclamandosi "visceralmente catalano", che il momento nazionale deve sottostare a quello politico e che, in fin dei conti (p. 161): "el nacionalismo tiende a negar las diferencias de clase y a remarcar los aspectos que unen a la comunidad; de esta manera, la cuestión nacional es de derechas en su estado más puro, aunque se presente como de izquierdas ..." (Sóle-Tura). Si schematizzano ancora le varie posizioni degli intellettuali considerati (il criterio seguito per la scelta è stato quello della "snow ball" su una base di partenza preselezionata dall'autore in uno studio precedente) rispetto a temi quali "monolinguismo-bilinguismo", "organizzazione dell'educazione nella Catalogna autonoma", "l'identità del catalano come tipo umano e culturale" ed altri ancora sino alla già accennata individuazione dei singoli progetti politici. Questo è il succo del libro che è poi arricchito da 28 schemi, preceduto dalla lunga esposizione delle intenzioni e dei metodi, seguito da delle conclusioni martellanti per ripetitività e sconcertanti per ciò che se ne potrebbe dedurre; per esempio: "Las conclusiones fundamentales de este punto son: a) la necesidad de estudiar cada situación histórica en su especificidad, analizando cada caso en su contexto socio-cultural e histórico; y b) la importancia de partir de un estudio complejo de la realidad nacional, para no caer en la tendencia reificadora que señala como esencial sólo algunos de sus caracteres (la lengua, la religión, la geografía, la raza ...)" (pp. 209-210). Ci pare che gli studi (di qualsiasi tipo essi siano) si conducano proprio perché si intuisce la complessità dei problemi coinvolti nei vari processi.

Arrivare ad una simile conclusione, dopo oltre duecento pagine, significa veramente, come suol dirsi, scoprire l'acqua calda. Resta beninteso che vi sono altri punti d'arrivo nel libro (ad esempio l'importanza attribuita alla relazione tra nazionalità e classe sociale); ciò non toglie tuttavia che la costruzione, l'impostazione ed i "contenuti nuovi" del volume ci lascino se non altro perplessi.

Ne *Los intelectuales bonitos* (Barcelona, Planeta, 1980, pp. 253) il già menzionato Amando de Miguel aveva trattato (pp. 184-233), pur in una luce diversa, il problema del rapporto tra intellettuali (anche "castigliani") e questione catalana. Si rivolgevano ancora una volta le zolle di un terreno storicamente accidentatissimo, ma con risultati ben diversi da quelli dell'analisi di M. "Es grave", ci dice,

que para muchos de nuestros intelectuales no sea asunto decidido el hecho político o cultural catalán. Al contrario ... ese hecho se diluye en incessante polémica y constituye un grandioso monumento a la irracionalidad" (p. 184). L'errore che si può compiere, guardando dal di fuori la situazione catalana, è valutare il fenomeno rivendicativo e nazionale come un fatto uniforme, cioè come un'ideologia a sè stante e slegata o addirittura alternativa alle altre correnti di pensiero sovranazionali. Da Madrid o anche dall'estero si potrebbe esser tentati di semplificare il tutto: o negando assolutamente (posizione che oggi come oggi nessuno può seriamente sostenere) oppure inserendo il fatto nel quadro di altri fenomeni particolaristici che ben poco hanno a che spartire coi numerosi problemi culturali connessi alla "questione catalana". Le polemiche sono e son state numerose, ma anche i momenti di accordo non sono mancati (si veda il volumetto di Joaquim Ventalló, *Los intelectuales castellanos y Cataluña*, Barcelona, Galba, 1976). Chiarificando che la singola posizione di fronte alla "questione nazionale" si coniuga con altre e diverse ispirazioni ideologiche (che contribuiscono a determinarla) si può giungere ad una maggior comprensione della realtà. Questo dunque non è "catalanismo unitario", anzi! Ecco che ogni giudizio espresso dal di fuori finisce spesso coll'andare a centrare un catalanismo trascendente ed irreal che, come tale, forse è esistito solo nelle menti di alcuni teorici in cerca di fattori di coagulo, ma che non aiuta a risolvere i problemi di ordine politico posti dalla questione. Se in un momento di slancio iniziale ("Diades" del 1976-77-78) l'elemento nazionale costituiva senz'altro fattore unitario, più tardi i problemi della gestione politica hanno fatto venire tutti i nodi al pettine. Le recenti elezioni inoltre hanno dimostrato che il quadro sociale catalano è assai composito e che l'istanza nazionale deve per forza di cose tener conto dell'immigrazione, delle mutate condizioni culturali e della ideologizzazione di classe che interessa strati sempre più vasti della popolazione urbana (là dove la città — Barcellona — era stata il centro ispiratore, ed in parte lo è ancora, e catalizzatore del catalanismo ante litteram). Gli intellettuali politici non fanno altro che rappresentare questo stato di cose e lo riflettono nelle posizioni che abbiamo visto. I numerosi incontri poi tra uomini di cultura catalani e "castigliani" (uno dei quali a Sitges, nel Gennaio del 1982, abbiamo seguito con molto interesse) contribuiscono a spiegare un fenomeno che dall'esterno si può intendere in maniera fuorviante. Bandite le utopie, riteniamo che prendere atto della verità fattuale sia certamente la decisione più seria che ogni intellettuale può prendere. Per dirci tutto questo M. ha condotto uno studio che non può non lasciare esterrefatto, in senso negativo, chi ha seguito con una certa regolarità, vivendo anche direttamente a contatto con la realtà descritta, lo sviluppo della situazione catalana degli ultimi anni. C'era forse bisogno, per ciò che era già abbondantemente verificato, di una ulteriore dimostrazione? Per quanto poi inerisce strettamente i rapporti tra le singole comunità, tra il Centro e la Catalogna in particolare, ci pare valga quanto scrisse Jordi Maragall (cfr. *La Vanguardia*, 16-I-1982, p. 8): "La realidad histórica nos ha ligado para bien y para mal con extraños vínculos contra los que nada podemos hacer ya. Sólo salvarnos unos y otros en nombre de la Cultura, aunque, venciendo reservas ancestrales, tengamos que escribirla con mayúscola". Questa è la via da seguire perché la questione

catalana, almeno a livello di intellettuali, cessi di essere problema.

Patrizio Rigobon

Josep Iborra, *Fuster portàtil*, València, Tres i Quatre, 1982, pp. 319.

Poche volte come in questo caso è possibile segnalare la pubblicazione di un libro come un avvenimento, un gesto pienamente riuscito. Innanzi tutto per la identificazione pretesa, e raggiunta, tra l'opera di cui si parla criticamente e il discorso critico. Come ricorda tante volte Spitzer la vera grande critica è sempre "interna" all'opera: questo saggio di Josep Iborra muove dall'interno del discorso fusteriano e utilizza a pieno il metodo Fuster come viatico a intendere l'opera di Fuster. Naturalmente se davvero si limitasse solo a ripercorrere il progetto di scrittura, così personale, inimitabile e variabile, di Joan Fuster, probabilmente Iborra avrebbe fallito il suo compito. Se, come ricordava, Eugeni d'Ors tutto ciò che non è imitazione è plagio, Fuster, inimitabile per definizione, avrebbe creato il primo dei suoi plagiari. Non è così, fortunatamente. Il saggio di approssimazione di Iborra infatti non tradisce il proposito di presentare l'opera di Joan Fuster per quello che è: un'opera letteraria di grande valore e interesse. Un'opera che, benché nota e persino in parte raccolta in una collana in corso di stampa che tutta dovrebbe raccoglierla, è, in buona parte, illeggibile. Fuster infatti è egli stesso parte dei suoi scritti, materia vivente della scrittura, oggetto di attentati (la cancellazione come pratica ricorrente nella storia della letteratura catalana), ma anche protagonista di violente autocensure, di spostamenti voluti di interventi. Joan Fuster è colui che condensa il saggio filosofico nella polemica giornalistica, o dissolve la immaginazione nella ricostruzione storico erudita, o annulla la poesia nell'aforisma. Iborra ci restituisce con il suo libro un'immagine possibile, un'immagine di parzialità, dell'opera fusteriana e, con questo, realizza un compito improrogabile. Fuster infatti rappresenta nel panorama culturale catalano del dopoguerra il fenomeno più importante di autoconstruzione morale e intellettuale; Fuster, che è uno dei pochi maître a penser che si danno non già nell'ambito dei Paesi Catalani, ma in tutta Spagna, ha rappresentato volutamente una ragione marginale, quella del regionalismo, del *País Valencià*, intendendo con questa censura di far intendere la complessità dell'identità nazionale catalana e la pluralità delle culture peninsulari. Ha finito così per impersonare il paradosso dello scrittore catalano (catalano e valenciano) più letto dagli spagnoli (e ammirato), ma anche più denigrato, rigettato e, persino, ripudiato violentemente dalla estrema destra spagnolista che ne ha bruciato l'effigie nelle pubbliche piazze e gli archivi pazientemente costruiti. Anche il titolo del libro di Iborra, *Fuster portàtil*, di sicuro effetto, richiama alla memoria il celebre romanzo di Adriano González León, *País portàtil*, allusivo della condizione del Venezuela scisso tra socialismo socialdemocratico e rivolta terzomondista. La condizione temporale è in sostanza la stessa: gli enigmatici anni sessanta (il gran libro di Fuster *Nosaltres, els Valencians* è del 1962) con la loro carica di rivolta e di desiderio di integrazione,

di cultura, e di quotidianità, di pràtica e di memoria. Il *País* si contrae in Fuster, ma contemporaneamente recupera, nella dimensione individuale, "umanística", le ragioni della storia e del dialògo, le uniche che possono risultare vincenti sul mito. E i miti, ci ricorda Fuster, anche quando sono miti democràtics e nazionàli sono alla fine illiberali. Un libro da leggere questo di Josep Iborra, un libro per leggere, per leggere Fuster.

Giuseppe Grilli

Lluís Racionero, *Cercamon*, Barcelona, Edicions 62, 1982, pp. 199.

Només ens cal donar un cop d'ull a les novel·les guanyadores dels últims premis de narrativa catalana per a trobar un volum prou consistent de novel·la històrica. Donem-ne alguns exemples: *La regina de la pobla de les fembres pecadrius* de Cremades i Arlandis, *Crim de Germania* de Josep Lozano, *Cap de brot* de Ramon Pallicé, *L'evangeli gris* de Vicenç Villatoro, *La teranyina* de Jaume Cabré i, fins i tot, *Les aventures del Cavaller Kosmas* de Joan Perucho. De manera que hom sembla poder afirmar que assistim a l'ascensió de la novel·la històrica, com apunta Alex Broch en el pròleg al llibre de Ramon Pallicé. A aquest interès pel passat del nostre poble, derivat tal vegada, com algú ha dit, de la frustració nacional dels catalans, convé afegir l'atractiu que, en particular i des del romanticisme, exerceix l'Edad Mitjana sobre la imaginació dels escriptors. Són moltes les obres que tenen com a referent històric l'època de les creuades, entre elles, però, cal subratllar la punta de llança *Leben und Abenteuer der Trovadora Beatriz* de Irmtraud Morgner i *Il nome della rosa* del polifacètic U. Eco. Obres que no escollim a l'atzar, sino que per la seva polifonia temporal s'emparenten molt bé amb *Cercamon*, el referent històric del qual és en funció dels objectius estètics i ideològics de l'autor, el qual estableix un pont polivalent entre passat i present, Edad Mitja i projecció literària dels desitjos, il·lusions, utopies. Es dins d'aquests eixos de recuperació elegíaca del passat que hem de situar l'obra de Lluís Racionero. *Cercamon* és, des d'un punt de vista històric-cultural, la crònica d'una possibilitat frustrada: la creació d'un país, una "federació" de pobles pireneics.

El text narratiu es divideix en dues parts; la primera, anomenada *La solana*, ens presenta uns homes que, enlluernats per la llum que encara els arriba de Grècia i Roma i dels focs d'encenalls de la civilització musulmana, decideixen construir una pàtria mediterrània que reculli la tradició d'aquests pobles. Els protagonistes són Ermessenda (la qual narra en primera persona els fets), els bisbes Emengol i Oliva i un seguit de personatges secundaris com Gebert d'Aurillac, Pere d'Ursèol (de qui parlarem més endavant), etc. La segona part, *L'obaga*, ens descriu el crepuscle d'un món els representants més simbòlics del qual són els trobadors. L'acció té lloc dos segles més tard i la narració és en tercera persona. L'autor troba en les peripècies del trobador Cercamon la imatge que resumeix aquest ocàs. Podríem considerar *La solana* en tant que moment de pujada, fonament i fonamenta-

ció, com de fet ens deixen clissar les metàfores arquitectòniques i el llenguatge ocult de la secta dels lliures constructors, a la qual devia pertanyer en Pere d'Ursèol: "sóc posseïdor dels secrets constructius que Artemis de Tralles deixà en acabar Santa Sofia de Constantinoble per a Justinià. Cada món necessita la seva arquitectura, puix que l'espai condiciona el pensament i el sentiment, com la caixa modula els sons del llaut". Es també l'inici de les teories sobre l'amor i el coneixement mitjançant la captació sensible de la natura. D'aquí que Racionero ens parli de forces tel·lúriques, d'analogia, del poder de la immobilitat (recordeu *Kagemusha* de Kurosawa o *Las enseñanzas de Don Juan* de Carlos Castaneda, pista, aquesta última, que ens forneix el propi Racionero). Es tracta de bastir un nou país, tolerant, sensual, savi. La saviesa i el coneixement són, per a l'autor, fruit del sud en oposició als bàrbars, representats pels francs, i en oposició també, a la segona part, a la sequetat dels castellans, personificats per la reina Blanca de Castella.

Aquest primer impuls constructiu es concreta en la creació d'una illa cultural en mig d'una tenalla, els mànecs de la qual són els regnes franc i castellà que malden per fer-la desaparèixer. L'única sortida es estendre la cultura del fin amors, omplir occident de trobadors i perfectes, altriment el papa i els aprenents d'empeador cauran damunt el Pirineu com voltors. La primera part acaba amb un sentiment de por i fred, sintetitzat per la mort d'Oliva; sentiment que introdueix el lector a l'àmbit de *L'obaga*. D'aquesta primera secció cal destacar el diàleg entre Ermessenda i Ibn Hazam.

L'obaga és una mena de *Bildungsroman*, és a dir una novel·la en ensens d'educació i d'iniciació, a la manera del *Wilhelm Meister* goethià, perquè també a *Ceremon* ambdós eixos són paral·lels i contemporanis. El personatge central és el trobador que dona nom a la novel·la, el qual, guiat per Bernat de Ventadorn, en pren el viatge iniciàtic al món de la cultura pirinenca. El narrador en aquest recorregut ens introdueix al moll de l'os dels misteris trobadòrics i càtars. Assistim al vèrtex i a la decadència d'una època i d'una forma de vida. El camí de Ceremon ens interna als conceptes de fin amors, trobar clus, perfecte, amor lonh, llibertat *versus* inquisició, diferència *versus* homogeneïtat, etc., no sense un punt de mitificació.

L'obaga és la part més reixida, tota vegada que el seu protagonista és potser l'únic autèntic personatge de l'entera narració. Al seu costat apareixen també la seva enamorada Esclarmonda (la relació amb la qual dona a l'autor la possibilitat de pintar els interiors dels cosmos de la noblesa d'esperit), Simó de Monfort ... Aquesta és la part més novel·lesca de l'obra de Lluís Racionero, on acció i reflexió es fonen i s'articulen donant de vegades la sensació de trobar-nos davant una novel·la d'aventures. D'aquesta segona secció cal destacar la psicologia del personatge Domingo de Guzmán, sobretot el diàleg d'aquest amb Francesc d'Assís, i la descripció d'aquell "seguit de muntanyes que se'n va a veure la mar": l'Empordà i el mediterrani. La mar com un dels elements determinants d'aquella cultura i de tota la saviesa dels pobles abocats al *mare nostrum* (vegi's la impressió que li fa a Domingo de Guzmán la vista del mar). És en aquest punts on observem més clarament la capacitat narrativa del nostre autor. Amb tot, hi ha un predomini de les idees i la filosofia per damunt de la ficció literaria. De vegades, malgrat la reixida fabulació, sembla que els personatges siguin pantalles, i la seva importància ragui principal-

ment en llur funció de llenç en el qual l'autor projecta pensaments i teories. Tanmateix, en Racionero ha aconseguit fer una atractiva introducció al renaixement del segle XII a les nostres terres. En tot moment, però, gràcies a l'element estructural del *Bildungsroman* i a les moltes altres referències de tipus esotèric, relacionades al mateix temps amb formes de pensament contemporani i místic, l'autor estableix un paralelisme entre aquella època i la nostra. No en va, en Lluís, abans d'irrompre a l'àmbit de la narrativa catalana, ha escrit forces papers sobre la filosofia oriental i *underground* i hom coneix el seu interès pels corrents ocults del coneixement (recordem: *Filosofías del Underground*, Anagrama, 1980; *Sistemas de ciudades y ordenación del territorio*, Alianza, 1978; *Textos de estética taoista*, Barral, 1975).

Com en Eco i en Irmtraud Morgner, per citar dos exemples, el significant, el temps i l'espai es desdoblen, són polisèmics. Hi ha, sense dubte, una preponderància del referent històric, però que sempre senyala el curs subterrani del present, ja sigui com a desig d'enmirallar-se en aquelles llunyanes cultures, de fer-ne un model, ja com a identitat de recerca (càtars, trobadors — corrents místiques contemporànies) i d'antagonismes (individu-institució, país-nació, religió individual-papa). La cosa important, al nostre entendre, es percebre aquest element ocult que, encara que no arriba a ésser un dels grans eixos estructurals de la novel·la, constitueix un substrat important per a la interpretació de *Cercamon*.

Rosend Arqués

RICORDO DI ANGELA MARIUTTI

Nata a Venezia nel 1901, laureata a Padova nel 1925, Angela Mariutti fu legata profondamente alla Spagna per tutta la sua vita. Rimasta prestissimo vedova di Angel Sánchez Rivero, critico d'arte ed assiduo collaboratore della *Revista de Occidente*, che ne pubblicò i *Papeles póstumos* nel 1930-31, continuò a portarne il nome fino alla morte, 1983. Questa commovente fedeltà caratterizzava i suoi comportamenti, animati da un fervore candido, superiore a calcoli e risentimenti. Aveva insegnato italiano in Spagna, dal 1937 al 1944, prima a Siviglia poi all'Istituto Italiano di Cultura di Madrid. Rientrata in Italia, fu comandata alla Biblioteca Nazionale Marciana, i cui fondi studiò per quanto riguarda il coefficiente ispanistico, come dimostrano alcune sue pubblicazioni. Con la stessa dedizione insegnò per molti anni nella Facoltà di Lingue e letterature straniere di Venezia, e per alcuni nella Facoltà di Economia, fino al collocamento a riposo avvenuto nel 1971; e fu segretaria dell'Ateneo Veneto. Una lunga malattia la allontanò da noi negli ultimi anni, ma il nostro affetto e la nostra stima sono restati immutati.

Franco Meregalli

BIBLIOGRAFIA DI ANGELA MARIUTTI

Organismi e azione delle Società segrete nel Veneto durante la seconda dominazione austriaca, in *Deputazione Veneta di Storia patria*, Venezia, s. IV, vol. III, 1929, I-p. 204.

La "comedia del arte" de Miguel Angel reflejada en su obra literaria, Madrid, Espasa Calpe, 1943, p. 176.

Cartas de Menéndez Pelayo a Teza, in *Revista bibliográfica y documental*, V, 1951, p. 247.

Il carteggio inedito del Legato Araujo, in *Miscellanea di scritti in onore di Luigi Ferrari*, Firenze, 1952, pp. 369-382.

Un esemplare del sec. XVII della commedia "Habladme en entrando" di Tirso de Molina nella Biblioteca Naz. Marciana, in *La bibliofilia*, 1953, n. 55, pp. 157-162.

Quattro spagnoli in Venezia, Ongania, 1957, p. 318.

L'Italia vista da Spagnoli e la Spagna vista da Italiani, Venezia, La Goliardica, 1957, pp. 366; 2ª ed., Venezia, Libreria Universitaria, 1961, p. 223.

Testamento de Felipe II (romance); Alabança de San Raimundo (Letrilla), in *Quaderni iberoamericani*, 18, 1958, pp. 333-340.

El paso por Italia de Carlos V en 1535-6 en documentos confidenciales de la época, in *Cuadernos hispanoamericanos*, 1958, n. 117-8, p. 18.

Fortuna di Goldoni in Spagna nel Settecento, in *Studi goldoniani*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1960, pp. 315-338.

Venezia vista da tre spagnoli: un drammaturgo, un giornalista, un saggista, in *Civiltà veneziana. Studi*. N. 8, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1961, pp. 324-342.

Un ejemplo de intercambio cultural hispano-italiano en el siglo XVIII: Leandro Fernández de Moratín y Pietro Napoli Signorelli, in *Revista de la Universidad de Madrid*, 1961, pp. 763-808.

Ramón e Venezia, in *Ateneo veneto*, lu-dic. 1963, pp. 63-82.

El piadoso veneciano, in *Cuadernos hispanoamericanos*, 1963, n. 161-2, pp. 317-368.

“Da Veniexia per andar a meser San Zacomo de Galizia”, in *Revista Príncipe de Viana* (Pamplona), 1967, pp. 441-514.

Lettera giunta a Siviglia dalla Nueva España appena scoperta, in *Miscellanea marciana di Studi Bessarionei*, Padova, 1976, pp. 239-261.

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 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 16 (marzo 1983) | L. 8.000 |

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 Aleixandre</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
<i>Studi di letteratura ispano-americana, vol. XIII-XIV</i> (1983)	L. 20.000

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 1C0

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).

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 Ribbans, 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

Volumi 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*. 6. — F. Giunta, *La conquista dell'El Dorado*.