

# RASSEGNA IBERISTICA

---

30

dicembre 1987

## SOMMARIO

Elide Pittarello: <i>Le forme eloquenti di «Tiempo de silencio»</i> .....	Pag. 3
António Ramos Rosa: <i>Ruy Belo ou a incerta identidade</i> .....	” 21

*Tradición clásica y siglo XX.* Edición de I. Rodríguez Alfageme y A. Bravo García (P. Mildonian) (p. 29); M. de Certeau, *Fabula mística. La spiritualità religiosa tra il XVI e il XVII secolo* (E. Macola) (p. 33); P. Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo. Scrittura e immaginario nel Seicento narrativo* (M.G. Profeti) (p. 36); AA.VV., *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII.* Edición, introducción y notas de E. Rodríguez Cuadros (M.G. Profeti) (p. 40); I.M. Zavala, *Lecturas y lectores del discurso narrativo dieciochesco* (F. Meregalli) (p. 41); R. Gullón, *La novela lírica* (G. Allegra) (p. 42); Manuel Andújar, *La cultura como creación y mestizaje*, «Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura» (F. Meregalli) (p. 44); M. Alvar, *El mundo novelesco de Miguel Delibes* (E. Panizza) (p. 46); G. Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española* (M.G. Profeti) (p. 48); AA.VV., *En torno al hombre y a los monstruos. Ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas.* Ed. C. Castro Lee y C. Christopher Soufas (F. Meregalli) (p. 51).

E. Burgos, *Mi chiamo Rigoberta Menchú* (A. Albònico) (p. 54); M. Benedetti, *Subdesarrollo y letras de osadía* (S. Serafin) (p. 57); M. Montero, *La trenza de la hermosa luna* (S. Regazzoni) (p. 59); A. Monterroso, *La letra e (Fragmentos de un diario)* (D. Liano) (p. 60); A. Méndez Vides, *Las catacumbas* (D. Liano) (p. 61); L. Cardoza y Aragón, *El río. Novelas de caballería* (D. Liano) (p. 62).

Publicazioni ricevute p. 65

## «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.

### *Direttori:*

Franco Meregalli  
Giuseppe Bellini

*Comitato di redazione:* Giuseppe Bellini, Marcella Ciceri, Bruna Cinti, Angel Crespo, Giovanni Battista De Cesare, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Elide Pittarello, Carlos Romero, Manuel Simões, Giovanni Stiffoni.

*Segretaria di redazione:* Silvana Serafin.

*Diffusione:* Maria Giovanna Chiesa.

Col contributo  
del Consiglio Nazionale delle Ricerche  
[ISSN 0392-4777]

[ISBN 88-205-0584-3]

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.

© Copyright 1987  
Istituto Editoriale Cisalpino - La Goliardica s.r.l.  
Via Rezia 4 - Milano (Italia)

Finito di stampare nel febbraio 1988  
dal Centro Grafico Linate - S. Donato Milanese

Fascicolo n. 30/1987 L. 12.000

## LE FORME ELOQUENTI DI «TIEMPO DE SILENCIO»

### 1. *Spagna, che passione!*

Gli spagnoli frequentano il tema dell'identità nazionale da lungo tempo e con immutabile foga, piegandovi i capricci delle estetiche non meno che gli attriti delle ideologie<sup>1</sup>. Nel campo della letteratura, con *Tiempo de silencio* Luis Martín-Santos si inserisce perciò in quel tradizionalissimo filone di scrittori che, con l'apologia o il vilipendio, hanno in genere disegnato immagini patrie di forti contrasti. Amalgami e disgregazioni si sono succeduti negli opposti modelli di "conservatori" non di rado compiaciuti e di "progressisti" quasi sempre apocalittici: eppure questo romanzo era destinato a piacere ai primi per la sua visione materialistica della storia, ammorzata di un pessimismo sinistro, senza essere del tutto gradito ai secondi, per peculiarità espressive incompatibili con i dettami del realismo sociale. Non c'è dubbio, comunque, che si tratti di un romanzo malagevole anche per i suoi numerosi estimatori, come dimostra la storia della critica che lo riguarda<sup>2</sup>: indagini sistematiche sono state dedicate ai problemi del contenuto, riservando a quelli della forma riflessioni sporadiche o quanto meno settoriali, quasi che gli aspetti semantici non fossero anche e sempre legati a quelle che genericamente si definiscono "questioni di

---

<sup>1</sup> Cfr. la recente agile antologia di J.L. Abellán, *Los españoles vistos por sí mismos*, Madrid, Turner, 1986, che comprende scritti dal secolo XVI ai giorni nostri. La produzione è però a gettito continuo, sia sul versante del pensiero tradizionale che su quello della riflessione volutamente anticonformista. Per esempio, negli ultimi due anni Julián Marías ha pubblicato due volumi specifici dal titolo *España inteligible*, Madrid, Alianza, 1985, e *Ser español*, Barcelona, Planeta, 1987, mentre X. Rubert de Ventós propone una differente immagine nazionale ne *El laberinto de la hispanidad*, Barcelona, Planeta, 1987, come pure Ll. Racionero, *España en Europa*, Barcelona, Planeta, 1987.

<sup>2</sup> Rimando alla bibliografia raccolta da A. Rey, *Construcción y sentido de «Tiempo de silencio»*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980, da integrare almeno con i due volumi successivi di J. Labanyi, *Ironía e historia en «Tiempo de silencio»*, Madrid, Taurus, 1985 e J.L. Suárez Granda, *Tiempo de silencio*, Madrid, Alhambra, 1986.

stile”<sup>3</sup>. Le opere rispettose dei canoni estetici dominanti possono certamente prescindere da speciali attenzioni per tali problemi; quando le forme sono così consolidate da *sembrare naturali*, l’interpretazione può partire dai contenuti come se fossero dati di fatto anziché effetti di senso. Ma ciò non vale per *Tiempo de silencio*, la cui ricetta straniante si regge proprio sulla premeditata deformazione di quanto, in un testo di finzione, risulta così scontato da divenire inerte. Senz’altro favorito dalla sua professione di psicoanalista, Martín-Santos utilizzò molti trucchi non solo per screditare gli automatismi della comunicazione verbale, ma per irridere anche agli stereotipi della più complessa comunicazione letteraria, affinché la propria denuncia cominciasse ad agire già attraverso una ricezione disturbata. Ciò che della Spagna doveva dire agli spagnoli era troppo importante perché potesse correre il rischio di venire accolto come un messaggio qualunque; invece di limitarsi a barattare idee con idee, Martín-Santos intervenne sull’intera gerarchia dei processi di semantizzazione del testo avventurando sperimentalismi che misero in evidenza le basi materiali del suo immaginario.

## 2. *Narratori allo sbando*

Il risveglio delle coscienze alla realtà della propria circostanza è perseguito in *Tiempo de silencio* sottraendo l’atto stesso del narrare a formule tanto esperite e familiari da divenire impalpabili. La comunicazione deve imporsi non solo nell’ambito astratto dei concetti, ma già attraverso le vie materiali delle forme, al fine di mostrare come nella scrittura *inautentica*<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Un esempio anche recente è dato dalla minuziosa analisi della tesi di dottorato di F.J. Tamayo Pozueta, *El estilo en la obra de Luis Martín-Santos. La espacialidad narrativa en «Tiempo de silencio»*, Departamento de Filología Románica, Universidad Complutense de Madrid, 1984, nella quale gli approcci ai vari problemi dell’opera sono sistematicamente rubricati sotto la dicitura di «aspecto realista», che impropriamente designa la realtà referenziale dell’opera, e di «aspecto formal», in cui vengono trattate insieme questioni grammaticali e lessicali e possibili reminiscenze letterarie. La parte più consistente dell’interpretazione si sviluppa invece fuori da questi due ambiti. Un esempio opposto di analisi è dato invece dall’altra tesi di dottorato di C. Talahite, «*Tiempo de silencio*» de Luis Martín-Santos. *Étude des structures sémiotiques*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1978, che nel suo rigoroso impianto greimasiano esclude deliberatamente le questioni stilistiche e storico-letterarie, così fondamentali in un’opera del genere.

<sup>4</sup> Da intendersi nell’accezione esistenzialista. Sui rapporti di Martín-Santos con il pensiero di Sartre, cfr. la seconda parte di Rey, *Construcción y sentido de «Tiempo de silencio»* cit., e Labanyi, *Ironía e historia en «Tiempo de silencio»* cit., *passim*.

le possibilità tendano a camuffarsi da necessità. In quanto frutto di scelte, anche in letteratura convenzioni e norme sono partecipi della storia e devono quindi adattarsi a ciò che di nuovo o diverso il mondo non può fare a meno di esprimere. Lo sfacelo politico, economico e sociale della Spagna del dopoguerra, inchiodata ad anacronismi che puntualmente vanificano ogni sforzo di adeguamento ai più evoluti modelli delle nazioni occidentali, va perciò narrato in altro modo dal solito.

Una scrittura tradizionale rimanda implicitamente a quella presunta corrispondenza di verità fra discorso ed evento che ha patito in questo secolo amarissimi scacchi: ormai si sa che ogni racconto, anche quello più “obiettivo”, non “restituisce” affatto la realtà, ma semplicemente la seleziona e la interpreta; ed è in questa prospettiva che l'estetica del realismo sociale degli anni Cinquanta mostra tutta l'ingenuità dei suoi fondamenti speculativi<sup>5</sup>. La mimesi, in letteratura, è comunque rappresentazione.

Martín-Santos lo sapeva bene, tanto da tracciare la prima immagine di una Spagna smarrita già attraverso le incongruenze enunciative di un testo che molto ne parla e che al tempo stesso ne tace non poco. La mancanza di una progettualità culturale nel proprio paese trova nel romanzo la sua resa più vistosa nell'assenza di una fonte di sapere univoca, competente sull'intero argomento e gerarchicamente superiore alle varie voci che danno corpo al racconto<sup>6</sup>. Com'è noto il romanzo si presenta frantumato in sequenze rette da diverse istanze discorsive, separate tipograficamente da uno spazio bianco che è però investito di una forte carica illocutoria. È il non-testo del non-narratore che pure significa proprio perché vuoto: lì dove nessuno colma le ellissi disparate di una diegesi disorganizzata si apprezzano sensorialmente i guasti della realtà sconnessa, non apprensibile attraverso alcun ordine discorsivo usuale.

---

<sup>5</sup> È molto interessante ciò che i protagonisti di quella stagione culturale ricordano oggi: cfr. il numero monografico *Palabras para un tiempo de silencio. La poesía y la novela de la generación del 50* della rivista «Olvidos de Granada», 13, 1984.

<sup>6</sup> Si tratta dello spazio enunciativo non configurato che elimina la funzione connettiva del narratore, sostituendolo con uno spazio “vuoto”. Scrive in proposito Mignolo: «La importancia del espacio vacío es la de hacer que, en la figuración, el destinatario y el destinatario ocupen el mismo espacio: este espacio es también, figurativa y proyectivamente, ocupado por el receptor de la situación contextual. Lo que semiotiza esta figuración es la relación destinatario-receptor y, al hacerlo, elimina las “gufas” del denominado “narrador ausente”: la eliminación de las conexiones explícitas en el texto la crea el “espacio vacío” como construcción figural. El receptor (lector), al ocupar ese espacio, debe “ponerlas”: es quizá este tipo de semiotización el que ha llevado a hablar de “la hora del lector”» (W. Mignolo, *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica, 1978, p. 242).

L'operazione è realizzata con molta sottigliezza all'interno delle varie sequenze, le cui anomalie hanno lasciato confusi parecchi critici. Altri, più tenaci, hanno invece redatto utili inventari delle forme del discorso presenti in *Tiempo de silencio*, tralasciando però di inserirle in uno specifico disegno metatestuale che ne sussuma le stravaganze apparentemente immotivate.

Partendo dai fenomeni più generali, la prima frizione logica sorge dalla disposizione dei vari tipi di enunciazione, che fin dall'inizio mettono in crisi il principio di derivazione su cui poggia la coerenza semantica.

La sequenza d'apertura («Sonaba el teléfono y he oído el timbre [...]», pp. 7-14) è retta in prima persona dalla voce del protagonista, il quale fornisce un quadro desolante dello stato della ricerca scientifica in Spagna. La seconda sequenza («Hay ciudades tan descabaladas [...]», pp. 15-19) resta invece non saturata dal punto di vista dell'enunciazione: il sistema verbale del testo integra le forme strettamente impersonali di questa presentazione della miserabile vita madrilenas con voci alla prima persona plurale («adivinamos», «vemos», «nos limitaremos», ecc.) che includono la presenza del narratore senza che ne sia rivelata l'identità, non ricostruibile neppure attraverso eventuali topic discorsivi esistenti fra l'una e l'altra sequenza. Ma neanche la lapidaria sequenza successiva («La vida puede ser dura [...]», pp. 19-20) è più esplicita al riguardo, pur cospargendo di indici di soggettività un enunciato di argomento eterogeneo, fortemente modalizzato e percorso da un deittico ricorrente («Esa engañosa belleza [...]»): colui che parla si fa notare, ma non fino al punto da far sapere anche chi è. Succede invece tutto il contrario alla quarta sequenza («Mi marido podía haberme dejado algo [...]», pp. 20-29), dove la parola viene di nuovo ceduta a un personaggio — la vedova — che è prodigo di informazioni circa la propria identità, ma che non appare affatto implicato dalle sequenze precedenti.

Fin qui, dunque, l'unica certezza è data dalla deroga ai modi più consueti di raccontare una storia, visto che all'avanzare del testo non si accompagna lo sviluppo di un argomento. Per ora vi appaiono sequenze giustapposte ed eterogenee, la cui interpretabilità è rinviata tacitamente a un momento successivo benché indefinito. Dal solo punto di vista semantico, la mancanza di connessione fra le sequenze non significa ancora mancanza di coerenza<sup>7</sup>; essa però non tarda molto a manifestarsi, dato che la se-

---

<sup>7</sup> L'attribuzione della coerenza non è una funzione né necessaria né sufficiente della connessione fra enunciati in un testo letterario. Scrive in proposito Mignolo: «Atribuir

quenza immediatamente successiva — la quinta («¡Oh qué felices se las prometían los dos compañeros de trabajo [...]», pp. 29-37) — si deve a un narratore di tipo onnisciente che però non detiene affatto l'egemonia dell'informazione. Egli *continua* a narrare la storia che prima di lui *ha già inaugurato* il principale personaggio della storia stessa; inoltre, divide con questi e con gli occulti narratori della seconda e terza sequenza un idioletto assai particolare, che tra l'altro richiama le competenze professionali dell'autore empirico.

Il paradosso enunciativo che discende da tale rimescolamento delle relazioni di identità e di differenza declassa perciò il discorso d'autorità del narratore onnisciente a semplice variante espressiva dell'arte del racconto, le cui forme sono indifferentemente spigolate da tutto il repertorio disponibile, smantellando le combinatorie più usate. La dinamica dei referenti in continua evoluzione viene così rappresentata nel romanzo attraverso una fenomenologia discorsiva estremamente eclettica, che alla selettività di un determinato sistema di enunciazione sostituisce la farragine di una stipatissima campionatura narrativa. Salta la logica dei livelli diegetici: vi sono personaggi che in vari modi raccontano brandelli della propria storia; vi è un narratore che a sua volta racconta più ampi spaccati della storia di questi personaggi; ma nessuno racconta perché la differenza fra di loro sia solo di ordine quantitativo e non qualitativo; nessuno organizza le tessere sparse delle loro parole in una struttura organica che rivelerebbe le eccedenze e le carenze dell'informazione. Il mondo incongruente permette solo un sapere incoerente, ovvero rapporti discorsivi parzialmente indifferenziati che non daranno mai accesso a quella rassicurante ma desueta forma di teologia che è la *spiegazione finale*.

---

coherencia a un discurso D, implica construir un sistema relacional consistente que organice los datos extraídos del conjunto total de enunciados de D. Podemos suponer entonces que: a) todo receptor que acepta un discurso literario como coherente (expresión común: "lo entiende"), realiza una operación en la cual una masa amorfa de información es procesada mediante una serie consistente de inferencias; b) el tipo especial de procesamiento de la información que exige el sistema de comunicación literario consiste en una "imposición" de la estructuración» (*Ibidem*, p. 277). Sugli aspetti generali dei problemi concernenti la coerenza e la connessione cfr. T.A. Van Dijk, *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, Cátedra, 1980.

### 3. Racconti alla rinfusa

All'accumulo indiscriminato di voci segue, nell'ambito di molte sequenze, un oscillare di prospettive che rende instabile la posizione di chi narra rispetto alla materia del proprio racconto<sup>8</sup>. Lo si può notare fin dall'inizio del romanzo, che nelle prime frasi instaura già la duplice modalità narrativa della *storia* e del *discorso*, caratterizzati rispettivamente dai tempi verbali dell'imperfetto e del passato prossimo<sup>9</sup>:

Sonaba el teléfono y

→ he oído el timbre. He cogido el aparato.  
No me he enterado bien. He dejado el teléfono. He dicho: «Amador». Ha venido con sus gruesos labios y ha cogido el teléfono.

Yo miraba por el binocular y la preparación no parecía poder ser entendida.

← He mirado otra vez: «Claro, cancerosa».

Pero, tras las mitosis, la mancha azul se iba extinguendo.

← (p. 7)

Anche il sistema pronominale, che è uno dei cardini della semantizzazione, vacilla in qualche caso in maniera contundente, portando alla ribalta le convenzioni semiotico-grammaticali della letteratura. Si pensi alla seconda sequenza del romanzo, relativa alla descrizione di Madrid, che pur essendo organizzata prevalentemente sulla forma collettiva della prima personale plurale, presenta alla fine un'inaspettata rottura del sistema. Il misterioso enunciatore che si cela dietro la generalità del *nosotros* e che di tanto in tanto si rimpiaffa fra le ancor più neutre valenze della terza persona singolare e plurale, fa scoppiare la veemenza del suo coinvolgimento con un brusco passaggio all'allocuzione. Attraverso il *tú* appare all'improvviso la dinamica interattiva del *discorso* nella momentanea fissità della *storia* che ogni descrizione comporta<sup>10</sup>. Quel lungo paragrafo finale

---

<sup>8</sup> Per una messa a punto delle questioni relative, cfr. P. Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Bologna, Zanichelli, 1985.

<sup>9</sup> Ovvero dai tempi verbali della narrazione e del commento, secondo la classificazione di H. Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974.

<sup>10</sup> Cfr. Ph. Hamon, «Cos'è una descrizione», in *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche Editrice, 1984, pp. 53-83.



che parte dal sintagma «De este modo podremos llegar a comprender que el hombre es la imagen de una ciudad [...]» (p. 18) e si amplia via via di inusitate qualificazioni, si chiude appunto con uno scarto enunciativo non mediato, che impone una ricezione particolarmente attenta. In un grande crescendo emozionale, si sottolinea

que el hombre nunca está perdido porque para eso está la ciudad (para que el hombre no esté nunca perdido), que el hombre puede sufrir o morir pero no perderse en esta ciudad, cada uno de cuyos rincones es un recogerperdidos perfeccionado, donde el hombre no puede perderse aunque lo quiera porque mil, diez mil, cien mil pares de ojos lo clasifican y disponen, lo reconocen y abrazan, lo identifican y salvan, le permiten encontrarse cuando más perdido se creía en su lugar natural: en la cárcel, en el orfanato, en la comisaría, en el manicomio, en el quirófano de urgencia, que el hombre — aquí — ya no es de pueblo,

→ que ya no pareces de pueblo, hombre, que cualquiera diría que eres de pueblo y que más valía que nunca hubieras venido del pueblo porque eres como de pueblo, hombre. (p. 19)

L'audacia di questo romanzo consiste meno nella scoperta di nuove tecniche narrative che nella coniugazione asistemica di quelle già collaudate. L'assenza di una gerarchia è duplicata dall'assenza di una strategia discorsiva coerente: le voci cui sono affidati i frammenti di questa storia spesso moltiplicano a loro volta le rispettive modalità d'espressione, affastellando anziché discernere.

Il fenomeno ha particolare risalto nelle sequenze ascrivibili al narratore onnisciente che strapazza il repertorio con grande mobilità, sfruttando oltre la norma il potenziale del suo ruolo privilegiato. Abbondantissime sono le mescolanze fra il discorso indiretto, che gli è peculiare, e il più ambiguo discorso indiretto libero che media parzialmente la voce dei personaggi; ma l'intera casistica è eccezionale per quantità e qualità, con ibridazioni molto interessanti che sfiorano a volte i limiti del narrabile. Gli viene infatti restituito all'interno delle sequenze da lui rette quell'assoluto

dominio sui materiali narrativi<sup>11</sup> che gli è invece stato sottratto nel più generale disegno enunciativo del romanzo. La rappresentatività incrinata fra l'universo delle parole e quello dei fatti, che ha come diretta conseguenza la sconfessione dei vigenti canoni di verosimiglianza, celebra così le sue canzonature più aggressive proprio nel dare spazio a un dispotismo puramente ludico. L'onniscienza, ricusata nella concezione globale dell'opera, viene invece esibita con funambolesche applicazioni entro circoscritti spazi testuali che finiscono per assumere il valore di una singolare palestra narrativa, dove si mostrano le tecniche più diffuse come forme equivalenti di un dire che è scorporato dal conoscere. Il narratore può per esempio concedere la parola ai personaggi non solo violando i consueti dispositivi di innesto fra i due tipi di enunciazione, ma anzi iterandone il distacco fino a rendere evidente una dipendenza di solito inavvertita per assuefazione alla norma:

Atónitamente ajenos uno de otro, vestido él ya de calle, desnuda ella pero protegida por la invencible indiferencia, hablaban con aburrido gesto de las cosas mismas de que el hombre se ve constreñido a hablar día tras día; del tiempo que ha hecho, de	→	lo guapa que eres,
de	→	qué lindos ojos tienes,
de	→	cada vez está todo más claro,
de	→	me gusta mucho Humphrey Bogart,
de	→	cuando cambia el tiempo siempre me duele esta pierna que me rompí cuando era chica.

(p. 204)

Questo narratore si mostra a volte oltre che onnisciente anche onnipotente, in particolare quando riduce gli spazi della mimesi altrui a vestigia fantasmatiche che non solo non mettono momentaneamente in disparte la sua voce, ma ne stimolano anzi più categoriche affermazioni. Si veda per esempio il frammento di una sequenza in cui egli arriva a cassare l'intero contenuto dei dialoghi, sostituendovi le proprie astrazioni di carattere

---

<sup>11</sup> È la certezza del *sapere* ciò che caratterizza particolarmente il discorso realista, il quale tra l'altro «aborre il vuoto informativo e [...] respingerà i procedimenti dilatori. Non v'è nulla di più estraneo al discorso realista di una trama "a suspense", o "delusoria", di una disposizione strutturale "a partitura", "a treccia", ecc., come pure di qualsiasi struttura ed "ellissi" che salti un anello necessario alla coesione logica globale della catena del discorso» (Ph. Hamon, «Un discorso condizionato», *ibidem*, p. 46).

metadiegetico e metadiscorsivo:

- Así que usted ... (suposición capciosa y sorprendente).
- No. Yo no ... (refutación indignada y sorprendida).
- Pero no querrá usted hacerme creer que ... (hipótesis inverosímil y hasta absurda).
- No, pero yo ... (reconocimiento consternado).
- Usted sabe perfectamente ... (lógica, lógica, lógica).
- Yo no he ... (simple negativa a todas luces insuficiente).
- Tiene que reconocer usted que ... (lógica).
- Pero ... (adversativa apenas si viable).
- Quiero que usted comprenda ... (cálidamente humano).
- No.
- De todos modos es inútil que usted ... (afirmación de superioridad basada en la experiencia personal de muchos casos).
- Pero ... (apenas adversativa con escasa convicción).
- Claro que si usted se empeña ... (posibilidad de recurrencia a otras vías abandonando el camino de la inteligencia y la amistosa comprensión).
- No, nada de eso ... (negativa alarmada).
- Así que estamos de acuerdo ... (superación del apenas aparente obstáculo).
- Bueno ... (primer peligroso comienzo de reconocimiento).
- Perfectamente. Entonces usted ... (triumfal).
- ¿ Yo? ... (horror ante las deducciones imprevistas).
- ¡ ¡ Ya me estoy cansando!!

(pp. 207-208)

Queste strategie d'urto, che richiamano la nostra attenzione per la loro singolarità, non sono tuttavia né le sole né le più usate. I moti virtuosistici dell'enunciazione sono invece spesso stemperati da ingegnosi raccordi grammaticali e semantici che, pur cadendo fuori dalla tradizione spagnola, garantiscono la leggibilità se non dell'intero *Tiempo de silencio*, almeno di alcune sue parti. Si veda una sequenza che il narratore onnisciente focalizza su Pedro: nell'atto di farsi passare gli effetti della sbornia, questi si lava prima la faccia, rimugina al tempo stesso sensazioni e pensieri, beve infine dell'acqua. Il movimento dall'esterno fisico all'interno psichico e viceversa è reso in maniera fluida sia a livello di contenuti, per espansione metonimica del campo semantico dell'/acqua/, sia a livello di forme narrative, per passaggio graduale dall'obiettività del discorso indiretto del narratore alla duplicità del discorso indiretto libero, alla soggettività del monologo interiore di Pedro, e viceversa:

Volvió a echarse agua a la cara.

→ Agradable este agua al amanecer. Despeja la cabeza. Todo lo que estaba dilatado se contrae. La borrachera desaparece. La frente vuelve a ser frente y no ariete-arma-teztuz que ataca. Agua fría [...] [...] Viaducto para borrachos cogidos en una trampa.

→ Yo también, puesto en celo, calentado pródigamente como las ratonas del Muecas, [...] [...] pueblo elegido, ciudad aséptica, sin huerta, donde el hombre se alimenta de espíritu y aire puro por los siglos de los siglos. Amén.

Más agua, más para borrar la huella de la boca. Agua traída desde la lejana sierra [...] [...] Agua que no bañe, agua solo para beber, agua que no envuelva como una niebla o nube próxima, sino que se introduzca por los poros finos del cuerpo, que desopile pero no empape, que no hinche, que no engorde la piel, que no embastezca el perfil duro, casi córneo del imperio de secano.

Y la bebía como si él también fuera un águila que hubiera de volar muy lejos. (pp. 120-122)

Non ultimo fra i molti giochi enunciativi inscenati dal narratore-burattino vi è anche l'imitazione del ruolo defilato del narratore-burattinaio, in una sequenza che presenta isolati frammenti di soliloqui, non introdotti da alcun elemento di identificazione. Si rilancia qui, su scala minore, la sfida inferenziale che l'intero romanzo impone per raccordare le varie sue parti: il narratore abdica alle proprie competenze elementari, lasciando che chi legge stabilisca da sé le relazioni necessarie a riconoscere e dotare di significato enunciati che rappresentano il pensiero verbalizzato di alcuni personaggi. A questo punto della storia i caratteri sono sufficientemente delineati per poter riconoscere, per esempio nel passo seguente, le voci rispettive di Cartucho, Matías e Amador:

«El fue el que la chingó. En mis barbas. Y yo que le tenía miedo al Muecas. Y no hice más que darme la hartá de tetas. Vaya alipori.»

«Conque querías mancha, pobre. Te gustaba el juego de la mancha. La mancha original. La virginidad reconstrueta. ¡Toma voráGINE y ríete de los que se acuestan con putas viejas!»

«Todo ha sido por los ratones. Me daba a mí mala espina que tuviera que interesarse tanto por las chabolas. Cada cual con su cadaquala y clás con clás. No tenía por qué haber ido. Y como estaba de animado: ¿Son éstas las chabolas, Amador? Niños tiernos y se creen que son hombres.»

(pp. 195-196)

Non sono che pochi esempi di un repertorio tecnico ampio e spesso bislacco che contesta, nella sua enfatizzata pluralità, i più consueti modi verbali di fare riferimento. *Tiempo de silencio* offre una storia apparentemente assemblata da una regia non consequenziale, che fa scaturire il senso dalle forme non meno che dai contenuti, perché è anche dalla sua poliedricità espressiva che il racconto si professa incapace di attingere all'essenza — alla verità — del proprio oggetto, non più garantito da un sapere di ordine esterno e immutabile. Con la morte della metafisica la conoscenza abita ormai molti luoghi e tutti umani e spesso dissonanti fra loro, qui rappresentati da discordi processi di fabulazione che impediscono di soprassedere ai fondamenti convenzionali di ogni atto narrativo. Martín-Santos, infatti, non solo non condisce alle illusioni, ma addita anzi crudamente le responsabilità culturali che sono comprese in ogni "licenza di fingere", trasferendo la "catastrofe" epistemologica e politica del proprio tempo alla "catastrofe" semantica e formale del proprio romanzo.

#### 4. *La babele della retorica*

Il sovraccarico di figuralità presente in *Tiempo de silencio* è un fenomeno di proporzioni titaniche di fronte al quale le ordinarie classificazioni mostrano tutta la loro ruggine. Annotare qua e là metafore, perifrasi, iperboli, chiasmi e via dicendo — come per lo più ha fatto la critica, con asistematicità direttamente proporzionale al suo sgomento — serve soprattutto a marcare le incognite residue, che vanno ben oltre i possibili inventari compilati su brani sparsi, di solito presi indipendentemente dal sistema enunciativo che li ha prodotti. È infatti indispensabile tener presente il progetto metatestuale che sta alla base del romanzo per poter captare l'esistenza e la funzione di sensi figurati superiori al livello di una sola frase e di enunciati minimi. Benché utilizzi a profusione i principi costitutivi del testo poetico, *Tiempo de silencio* rimane comunque un testo narrativo: l'accento esasperato sul *discorso* non va mai a scapito della progressione argomentativa della *storia*, pur con tutte le implicazioni estetiche di un testo letterario che ha fra l'altro l'ambizione di mostrare un rapporto diversamente esperito fra parole e cose. La figuralità del testo è sempre subordinata all'intenzionalità del suo autore, che dall'esterno può adattare analoghe strutture verbali a finalità semantiche diversissime.

Si veda, per esempio, la sequenza relativa ai ricordi della moglie di Muecas, mentre essa è rinchiusa nel carcere:

En aquella tierra, apenas modificada que ocupaba el hueco de su cráneo, aparecía ella misma llorando ante su hija, ella misma llorando ante su primitiva madre muerta, ella misma bailando delante de la procesión del Corpus en su pueblo, muy tiesa aunque chiquita, con una vara en la mano y un moño alto, ella misma rodeada de amigas que dicen *pelo como el de la Encarna nadie*, ella misma solicitada por el tísico de su marido que tiene sonrisa de ratón cuando todavía es joven y que abusa y la domina en una tapia de era, a la caída de la tarde, cuando ella misma se siente parte de la tierra caliente como un pan bajo el sol de julio, tan lejos de toda agua, siendo ella la única cosa fresca de la tierra y lo que él necesita para calmar la sed del cuerpo; ella misma tan gruesa ya cuando se casaba [...] (p. 245)

Sono le frasi iniziali di un lunghissimo discorso indiretto libero in cui il narratore media i processi mentali, anziché linguistici, di un personaggio «que no puede pensar, que no puede leer, que no sabe alternar» (p. 247). La struttura dell'enunciato presenta componenti più tipiche della poesia che della prosa: l'incalzare ossessivo dei parallelismi lessicali e sintattici, la cui azione è per di più coagulata entro forme verbali indefini-

te<sup>12</sup>, sostituisce la normale espansione del racconto con un cumulo di immagini. Per rappresentare in modo “concreto” l’attività psichica non verbalizzata di questa creatura compassionevole, il narratore rinuncia in parte al proprio mestiere, scarnificando l’intelaiatura dei rapporti sintattico-grammaticali dell’enunciato fino a disporne in serie soltanto il potenziale semantico<sup>13</sup>. Attraverso questa particolare enunciazione egli “narra” di meno ma “significa” di più.

Se posta al servizio di altri effetti di senso, la carica suasoria del parallelismo può dare invece risultati di segno opposto, come nel caso seguente:

Pedro volvía con las piernas blandas. Asustado de lo que podía quedar atrás. Violentado por una náusea contenida. Intentando dar olvido a lo que de absurdo tiene la vida. Repitiendo: Es interesante. Repitiendo: Todo tiene un sentido. Repitiendo: No estoy borracho. Pensando: Estoy solo. Pensando: Soy un cobarde. Pensando: Mañana estaré peor. Sintiendo: Hace frío. Sintiendo: Estoy cansado. Sintiendo: Tengo seca la lengua. Deseando: Haber vivido algo, haber encontrado una mujer, haber sido capaz de abandonarse como otros se abandonan. Deseando: No estar solo, estar en un calor humano, ceñido de una carne aterciopelada, deseado por un espíritu próximo. Temiendo: Mañana será un día vacío y estaré pensando, ¿por qué he bebido tanto? Temiendo: Nunca llegaré a saber vivir, siempre me quedaré al margen. Afirmando: A pesar de todo no es, a pesar de todo yo quizá, a pesar de todo quién puede desear con una así. Afirmando: La culpa no es mía. Afirmando: Algo está mal, algo no sólo yo. Afirmando: El mal está ahí. Interrogando: ¿Quién explica el mal? Reflexivo-recordante: Aquella mujer que estaba allí y no tenía que estar allí porque era como si no estuviera porque no servía. Incisivo-perdonador: No tiene nada de ángel porque además de no tener alas parece que lo único a que aspira es a la aniquilación. El angel puede volverse contra su dios, pero este medioángel

---

<sup>12</sup> Si tratta di quelle forme verbali definite da Weinrich «semitiempos». Dato che la persona grammaticale e il tempo verbale informano non tanto sul Tempo quanto sulla situazione comunicativa, forme quali il gerundio e il participio “risparmiano” parte dell’informazione perché dipendono in genere da altre fonti linguistiche contestualizzate (cfr. Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje* cit., pp. 360-361); nel nostro caso, poi, il completamento dell’informazione dipende anche da un contesto semiotico-letterario, poiché si tratta di una comunicazione fizionizzata anziché naturale.

<sup>13</sup> In genere «la paratassi indica prevalentemente una pura constatazione ed è procedimento più popolare ed elementare atto ad esprimere una visione concreta delle cose, in contrasto con la subordinazione che, di natura intellettualistica, meglio si presta a spiegare e dimostrare» (C. Schick, *Il linguaggio*, 2<sup>a</sup>, Torino, Einaudi, 1960, p. 263).

no se vuelve más que contra su madre. Acusador-disoluto: Era una vieja horrible, sólo una vieja horrible. Conclusivo: Soy un pobre hombre.

(p. 112)

Il crescendo delle iterazioni favorisce, nel caso della moglie di Muecas, un pathos solidale col personaggio, mentre qui ne sollecita al contrario un progressivo distacco. Se Encarna non sa imbastire un discorso, Pedro è invece in grado di argomentare benissimo, usando senza impaccio anche nel chiuso della propria mente parecchie infiorettature verbali. In questo caso, però, il narratore gli è avverso e quindi ne scorcia continuamente il soliloquio, che finisce per ridurre a un balbettio paratattico, castigato da una sequela di *verba dicendi* e *sentiendi*, cui sono agglutinati in coda lapidari commenti di tipo meta-retorico. Si tratta di un'intrusione diegetica ipertrofica, attraverso la quale il narratore adesso "narra" di più e "significa" di più: l'alterato rapporto numerico fra la parola del narratore e quella del personaggio ha infatti la funzione di segnalare la presenza di un troppo, vale a dire di un significato soggiacente.

In genere l'interpretabilità di tali figure richiede competenze pragmatico-linguistiche vevoli in situazioni comunicative sia naturali che fittizie<sup>14</sup>, e da questo punto di vista *Tiempo de silencio* estenua il lettore con ogni genere di sollecitazioni. Ma qui ci troviamo di fronte a un esperimento diverso, che provoca il senso figurato affidandosi non ai contenuti dell'enunciato, bensì alle forme dell'enunciazione, per le quali è necessaria anche una competenza di ordine semiotico-letterario. Ogni deformazione si coglie in rapporto a una norma e solo chi ha dimestichezza con la letteratura può rilevare la semantizzazione eccentrica di questa sequenza, per poi interrogarsi sulle sue finalità. Non c'è dubbio che le affezioni di Pedro ci tocchino ben poco; ma se appaiono soprattutto come lagne, ciò si deve al fatto che, dal punto di vista etico del narratore (e dietro a questi, dell'autore empirico), Pedro rappresenta il paradigma dell'intellettuale *inautentico* che, come tutti i personaggi inautentici del romanzo, va colpito con lo staffile impietoso dell'ironia. Un'ironia che percorre in molti modi gran parte del romanzo<sup>15</sup>, poiché ben risponde allo scopo di provocare

---

<sup>14</sup> Cfr. per esempio I. Tamba-Mecz, *Le sens figuré. Vers une théorie de l'énonciation figurative*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

<sup>15</sup> A tutt'oggi manca uno studio organico su questa fondamentale modalità di semantizzazione del romanzo, poiché il contenuto del volume di Labanyi, *Ironía e historia en «Tiempo de silencio»* cit., mantiene solo in parte le promesse del titolo, come ho segnalato a suo tempo in una recensione (cfr. «Rassegna Iberistica», 25, 1986, pp. 51-54).



nel pubblico quella ricezione partecipe cui Martín-Santos aspirava.

Come ogni discorso figurato che obbliga ad avere coscienza, nel momento in cui appare per la prima volta, dei parametri della comunicazione ordinaria, anche il messaggio ironico implica fra destinatario ed emittente una comunanza enciclopedica e ideologica che è frutto di agnizioni agite piuttosto che di indottrinamenti subiti<sup>16</sup>. Per la nuova Spagna che immaginava, Martín-Santos non cercava acquiescenti proseliti ma ispirati sodali: solo misurandosi sul terreno ambiguo di una comunicazione trasgressiva dell'usuale perspicuità essi avrebbero potuto riconoscersi e procedere insieme a quella distruzione degli stereotipi nazionali che era il primo passo verso un rinnovamento più intuito che progettato. Mai come in questo caso il "dire" voleva essere assolutamente un "fare"; e se il dire ordinario aveva lentamente perduto la sua incisività, il dire straordinario affermava a sorpresa nuove suggestioni, sulle ceneri delle buone maniere letterarie, della misura, dell'equilibrio, del gusto. La quantità si trasformava in qualità, facendo in modo che il senso echeggiasse almeno come s-figurato clamore di una congerie di traslazioni.

##### 5. *La lingua del silenzio*

Come si è visto, la morte della parola che è anche azione viene narrata in questo romanzo piuttosto rumorosamente, affinché là dove i contenuti appaiono esauriti le forme possano ancora significare. Forse per questo si è detto quasi all'unanimità che il vero protagonista di *Tiempo de silencio* è il linguaggio, intendendo mettere in evidenza soprattutto le sue storture, senza chiamare in causa la competenza semiotico-letteraria e non soltanto linguistica che le ha organizzate. Comunque, la lingua del romanzo appare così prepotentemente tralignata, da emergere *fenomenologicamente* su tutte le altre funzioni.

Nominare le cose in modo diverso dal solito significa mettere in questione la propria cultura e la sua storia fin dalle più elementari cristallizzazioni lessicali che la distinguono. Nominare il mondo possibile di *Tiempo de silencio* in modo difforme dal principio di verosimiglianza significa met-

---

<sup>16</sup> «Il parlante può servirsi dell'espressione ironica, così come di altre modalità linguistiche dell'*obliquità*, per dire non dicendo, lasciando all'altro un margine di incertezza nella decodifica e quindi la responsabilità di questa» (M. Mizzau, *L'Ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 92).

tere in questione l'estetica realista e la sua episteme fin dalle più piccole unità semantiche del discorso letterario. Il consolidato rapporto funzionale fra segni e referenti è insidiato da neologismi, composti inediti, barbarismi<sup>17</sup> che bollano di inadeguatezza il vocabolario spagnolo e l'enciclopedia che vi è iscritta. Ne discende un'immagine nazionale torpida e retri-va, che non ha saputo cogliere le dinamiche della civiltà europea di cui pure fa parte — rievocata qua e là da espressioni in inglese, francese, tedesco, italiano — e di cui può parlare solo in modo antiquato e inattendibile. Il vocabolario spagnolo sembra avere troppe parole o troppo poche, non comunque quelle necessarie a registrare la complessa tessitura dell'esperienza che è degna di essere memorizzata e diffusa. E ancora: il vocabolario spagnolo sembra vivere di ombre e generare equivoci, fondato com'è su un concetto di conoscenza idealista e libresca che accoglie malvolentieri le secche competenze delle microlingue specializzate; che testimonia in modo discontinuo le coloriture affettive delle espressioni colloquiali; che volta decisamente le spalle alla cruda povertà dei gerghi proletari.

Se la lingua è un'immagine fondamentale della società, allora la lingua di *Tiempo de silencio* offre i sintomi del disagio perfino nel suo lessico eterogeneo, da cui muove già un rudimentale atto d'accusa verso concezioni letterarie mummificate sul prestigio delle belle parole del passato, o intimorite dall'incidenza delle brutte parole nel presente: di qui, per esempio, la massiccia inclusione di termini medico-scientifici nei discorsi di Pedro e del narratore, o di melense sdolcinatezze nella parlata della vedova, o ancora di inintelligibili frasari nei mugugni di Cartucho.

La manipolazione caricaturale, che altera il modello per proporre l'identificazione critica e distanziata, è un rivelatore di *inautenticità* che apre anche il campo della sintassi a gustosissime bizzarrie. Il romanzo offre da questo punto di vista uno smagliante repertorio che va dai martellamenti paratattici di scarni pensieri alle arborescenze ipotattiche di cupe elucubrazioni. Il dicibile viene esplorato in molte direzioni: con abilissimi *pastiches* l'autore scopre via via le stratificazioni letterarie e non letterarie cui la moderna lingua spagnola è debitrice, abbozzandone una storia che — come tutte le storie — guarda al passato per scrivere meglio il presente, per far soprattutto capire che ogni fenomeno di civiltà è frutto di processi a volte anche molto sofferti. Coerentemente con i principi dell'esi-

---

<sup>17</sup> Ne è stata data una fine interpretazione da G. Marras, *Il silenzio e il suo contrario. Le modificazioni lessicali in «Tiempo de silencio»*, in «Studi Ispanici», 1978, pp. 117-131; il saggio non figura nelle bibliografie dei volumi già citati.

stenzialismo cui aveva aderito sia pure con riserva, Martín-Santos riteneva che i condizionamenti dovessero stimolare la progettualità anziché favorire l'inerzia: e cominciò a dimostrarlo proprio dalla sua lingua, facendone lampeggiare il potenziale creativo nel rispetto delle regole grammaticali e nel diletteggioso delle istituzioni socio-letterarie.

## 6. Conclusioni

Come ogni opera importante, *Tiempo de silencio* si presta a diversi tipi di interpretazione che di solito si avvalgono mutuamente dei rispettivi risultati: ed è proprio tenendo conto di quanto già è stato fatto che queste brevi annotazioni intendono segnalare la possibilità di nuove ricerche intorno agli aspetti ancora poco studiati della semantizzazione di un testo che esaspera la letterarietà per far *apprendere* più efficacemente il reale<sup>18</sup>.

I principali problemi attinenti ai modi in cui l'opera produce e fa circolare i suoi molteplici significati sono stati compresi entro cinque sezioni che si implicano secondo un criterio di generalizzazione decrescente: i propositi dell'autore empirico, la varietà dei narratori, le combinatorie dei discorsi, l'esuberanza retorica, l'assortimento linguistico, passati tutti al vaglio di norme e istituzioni che di volta in volta appaiono confermate o respinte. Sono spaccati ovviamente convenzionali, che isolano per necessità d'analisi componenti diverse ma teoricamente interattive in qualunque testo di finzione<sup>19</sup>. Solo che mentre un romanzo realista tende di norma ad occultare le proprie tecniche espressive per ricavarne illusioni di naturale verosimiglianza, *Tiempo de silencio* le esibisce invece per provocare straniamenti di innaturale artificiosità, mostrando alle intorbidate coscienze spagnole che ciò che parla, significa e comunica non è la sovrumana essenza delle cose, ma il modo tutto culturale di raccontarle.

Elide Pittarello

---

<sup>18</sup> Getta nuova luce tanto sull'autore quanto sulla sua opera la recente, preziosa testimonianza di un importante romanziere spagnolo che gli fu amico: cfr. J. Benet, «Luis Martín-Santos, un memento», in *Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 109-141.

<sup>19</sup> Ho utilizzato come principale punto di riferimento teorico il volume di Mignolo, *Elementos para una teoría del texto literario* cit., integrato dal seguente W. Mignolo, *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, U.N.A.M., 1986.

## RUY BELO OU A INCERTA IDENTIDADE

É tão terrível tudo, porque tudo  
trazia no princípio o fim de tudo  
A morte é a promessa: estar todo num lugar  
permanecer na transparência rápida do ser  
e perguntar será para ti responder<sup>1</sup>

1. A poesia de Ruy Belo é uma incessante reflexão sobre o tempo e a morte e a incerta identidade do sujeito que em vão procura o lugar originário onde se encontraria o ser na sua totalidade. («Não há tempo nem lugar onde habitar»). A incerteza e uma profunda frustração, muitas vezes impregnada de uma trágica ironia, dominam esta procura do lugar ontológico em que o ser se manifestaria para além da precariedade e da degradação existencial. «Nunca mais sou do sol nem das crianças, de ninguém / e à mais leve hesitação do dia a morte sabe-me gulosamente». Em vão o poeta procura uma relação solar com o mundo natural, a «consciência mói-te mais que uma doença». Em vão procura a identidade do seu ser: «Muita gente me tem falado a meu respeito / mas eu cresço e decresço não reparo e anoitece / e já nem sei ao certo quantos dias meço»<sup>2</sup>. A obcecante certeza da morte dita-lhe versos como estes: «Mais triste é termos de nascer e morrer / e haver árvores ao fim da rua» «Morremos todos da morte mais natural possível»<sup>3</sup>. Para Ruy Belo a duração temporal raramente é uma continuidade feliz e é quase sempre um factor de incerteza e de dilaceração:

É triste no outono concluir  
que era o verão a única estação

---

<sup>1</sup> «Tempo Duvidoso», in *Boca Bilingue, Obra Poética*, vol. I, Lisboa, Ed. Presença, 1984<sup>2</sup>, p. 115.

<sup>2</sup> «Em cima de meus dias», in *Boca Bilingue*, Lisboa, Ática, 1966, p. 41.

<sup>3</sup> «A mão no arado», in *O Problema da Habitação, Obra Poética*, vol. I, ed. cit., p. 90.

Passou o solidário vento e não o conhecemos  
e não soubemos ir até ao fundo da verdura  
como rios que sabem onde encontrar o mar  
e com que pontes com que ruas com que gente com que montes conviver  
através das palavras de uma água para sempre dita  
Mas o mais triste é recordar os gestos de amanhã<sup>4</sup>

Todavia, para além da incerta identidade e até da sua anulação («Digam que foi mentira, que não sou ninguém / que atravesso apenas ruas da cidade abandonada / fechada como boca onde não encontro nada: / não encontro respostas para tudo o que pergunto nem / na verdade pergunto coisas por aí além / Eu não vivi ali em tempo algum»)<sup>5</sup>, para além da dispersão temporal, para além da corrupção e desgaste dos seres e das coisas, o poeta encontra por vezes, em breves momentos, uma feliz circularidade temporal e espacial («tudo é redondo e torna ao ponto de partida»). É sobretudo nas evocações da infância que Ruy Belo logra cristalizar imagens que possuem uma densidade ontológica que resiste à corrosão do tempo. São verdadeiras presenças que se erguem na sua pujante materialidade: «todo o futuro mundo pressentido no paúl / de regueiras e ervas juncos malmequeres», «O rio brinca joga é como uma criança / quando pelos despenhadeiros lembra o seu humilde nascimento / ou nas pedras o ser líquido lavando purifica / ou nas lezírias tem verdura e cansaço e remorsos traiçoeiros», «És então uma árvore de sombra de seiva e de saúde».

Há um vigor, que é o vigor da presença, nestas imagens que, assim, atingem a plenitude ontológica. Só em imagens como estas logra o poeta estabelecer uma feliz, densa e profunda relação com as coisas, só através delas pode suturar por momentos a ferida originária que marca tragicamente toda a sua poesia. É numa fulguração da memória, à qual se alia a percepção originária do real, que as coisas adquirem uma materialidade intensa que as torna presenças vivas de um mundo inicial.

2. Encontramos ainda na poesia de Ruy Belo a crítica cáustica da realidade social, como no longo poema «Rua do Sol a Sant'Ana», em que se sucedem figuras e situações caricatas que denunciam a mesquinhez de um mundo que se tornou inabitável:

Este é o tempo das grandes descobertas

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>5</sup> «Em cima de meus dias», *op. cit.*, p. 42.

se soubermos seguir os preciosos passos dos turistas  
o sacristão sagaz que sabe o sítio de minúsculos objectos  
respeitáveis senhoras que transpiram leque e caridade.<sup>6</sup>

No entanto, este poema ganha na parte final um movimento mais impetuoso e ascende a uma visão quase onírica e algo surrealista que transcende a crítica social e a visão do quotidiano:

quando algumas cidades conhecidas (e até desconhecidas) se nos cruzam  
na memória  
e as farmácias começam a fazer negócio  
e crescem muitas vezes nalgum pátio assustadoras vozes  
e descem das montanhas elefantes brancos todos os rebanhos  
e partem por nós dentro todos os caminhos  
e unge em suas assombrosas mãos o corpo da cidade  
esmaga-lhe a boca arquiva-lhe os cabelos  
mata-lhe os olhos dá-lhe nas esquinas cotovelos  
precisamente porque há um caminho para o mar  
e em certos gestos nascem coisas muito grandes  
e é dia lá onde o olhar dos loucos abre.<sup>7</sup>

Esta mudança de tom e de visão no seio do mesmo poema não é uma ruptura nem constitui uma falha na unidade do poema. Pelo contrário, nesta vaga final vem culminar todo o movimento dos versos anteriores. Há nele, porém, um momento em que o poeta como que detém o movimento do poema, sem no entanto quebrar a sua longa ondulação unitária:

Levanto-me dos olhos para o meu poema  
regulo o vento evito-lhe as esquinas  
e levemente o levo pela mão à noite  
e dou-lhe a calculada dose em minha provisória morte.<sup>8</sup>

A noite e a morte aparecem aqui ligadas ao acto poético como uma condição do poema na sua realização contraditória. A afirmação do poema é um acto vital e de algum modo luminoso, mas esse acto é uma travessia da noite e é um acto que requer a dilaceração da morte como condição primeira da criação poética.

---

<sup>6</sup> *O Problema da Habitação*, in *Obra Poética*, vol. I, ed. cit., p. 74.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 76.

3. Em *O Problema da Habitação*, no poema «Tempora Nubila», encontram-se versos que se destacam do contexto pelo vigor enunciativo e pela intensidade significativa. Por exemplo: «Chove há muito no mundo sobre o homem» [...] «Morremos todos da maneira mais mortal possível» [...] «Às flores imóveis vou num vento irrequieto / e regresso a um rosto onde nunca estou (mas passou entretanto tanto tempo / que quando à minha mesa volto não sou já quem dela se ausentou [...] Mas o mais doloroso é ser eu próprio / e tudo me ocorrer precisamente a mim»<sup>9</sup>.

Estes versos designam a contingência e a finitude que dominam a existência, tornando-a impossível. Para a morte não há mediação possível, porque ela é o negativo insuperável, sempre presente no horizonte ou no cerne da existência. «Morremos todos da maneira mais mortal possível». Esta formulação não é pessimista nem negativa, mas é implacável na sua lucidez e pela consciência trágica que revela. Mas a morte, na poesia de Ruy Belo, não é apenas a contingência negativa. Ela é também o motor da sua poesia e a sua condição primeira. Embora quase todos os seus poemas manifestem a trágica presença sempre iminente da morte, a morte é também a possibilidade ontológica de «estar todo num lugar» «e permanecer na transparência rápida do ser». A morte torna-se então uma abertura para o ser ou, por outros termos, uma consciência total. No entanto, nem toda a poesia deste poeta é dominada pela morte. Como já notámos, encontramos nos seus versos momentos em que predomina uma sensibilidade aberta ao mundo e às suas presenças:

Tens um pátio de sombra  
a primavera levemente reclinada  
as vozes e as luzes e as ondas  
e os ralos e as rãs e um paul  
um cheiro a malva ou malmequer à tua espera.<sup>10</sup>

Em tais momentos, sem duvidar já da sua identidade, o poeta estabelece uma nova relação com o real. O poema tornou-se então uma nomeação concreta dos elementos do mundo sensível. Noutros momentos, porém, o espaço poético evidencia a contradição entre a presença e a perda, mas por outro lado revela a unidade antitética dos dois termos. Assim, a celebração do poema como substância autónoma é solidária da anulação do sujeito no seio do poema e da realidade elementar:

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 86-88.

<sup>10</sup> «Prince Caspian», in *O Problema da Habitação*, ed. cit., pp. 83-84.

E começo a cantar  
como quem do poema se esqueceu  
e sente viva em si a natureza que só em si viveu  
A poesia é uma loucura de palavras  
espectáculo de folhas o poema  
Sinto vizinho a mim o mar  
e respirar é como finalmente entrar aonde não o sei  
Sou tudo nada sou nada mereço  
além do ombro público da morte  
e choro as mais antigas lágrimas do mundo,  
ó memória, inimiga mortal do meu descanso.<sup>11</sup>

4. A poesia de Ruy Belo é uma poesia do fracasso mas não uma poesia fracassada. Cada poema seu é um espaço errante e disperso, homogéneo mas fragmentário, à semelhança da própria vida. De livro para livro, os poemas alongam-se e tornam-se mais pungentes mais intensamente apaixonados mas aqui a paixão, se é a busca de uma relação amorosa com o real, inclui nela o sentimento da perda irremediável e do espaço mortal da condição finita. O tempo é a instância negativa contra a qual o poeta se levanta num movimento que não atinge jamais a plenitude. A anulação temporal que o poeta tenta suprir é imediata, mesmo se a plenitude amorosa é dada deste modo:

A ti mulher que te perdi assim te vi  
recebi-te mulher como uma casa que se herda  
rapariga redonda sobre o coração  
encarnação feita perfeita das deusas antigas  
ou de certas figuras do renascimento  
que bastava beijar para desfigurar  
eu recebi-te e vi-te como quem da morte vem ou como  
quem sai da sonolência tão sentida quanto a vida repetida.<sup>12</sup>

Há neste poema decerto uma presença que salva, mas não podemos esquecer o primeiro verso em que a perda afecta ontologicamente a plenitude da presença. Por isso, não nos surpreendem estes dois versos do poeta: «Somente tu o sumamente mundo, inexistente é que / no fundo para mim existe verdadeiramente». Não se poderia dizer, portanto, que há na poesia de Ruy Belo uma dialéctica da presença e da privação, porque o negativo nunca é superado ou mediatizado a não ser no plano da realiza-

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 82-83.

<sup>12</sup> «Agora o Verão passado», in *Toda a Terra (Obra Poética de Ruy Belo)*, vol. 2, Lisboa, Ed. Presença, 1981, p. 226).



ção poética. Ainda assim, as presenças surgem aqui e acolá como momentos de reconciliação, mais virtual do que efectiva, mas de algum modo actualizados poeticamente, encarnados na substância das palavras. E há momentos em que o poema se volta para si e nessa autoreflexão conquista a transparência:

E que esse verso voz vibrátil do momento vença  
um verso novo e fundo incontroverso essa  
criatura ondulante e repousante o decassílabo  
Seja ele por exemplo o espaço onde um anjo inaugura  
as sábias sílabas centradas nos acentos  
ó ave leve do meu verso apesar disso decassílabo  
madeira musical e comovida maravilha.<sup>13</sup>

O negativo no entanto domina esta poesia que, tão continua e sofregamente animada por um poderosíssimo alento, procura uma reconciliação que lhe é continuamente negada. Na verdade, o intenso desejo de uma reconciliação com a vida raramente é satisfeito e assim é que as evocações avidamente se sucedem sem que consigam subtrair-se à acção corrosiva do tempo. Deste modo, a ausência sobreleva a presença sem que se chegue a constituir uma relação positiva com o real.

Poderá decerto dizer-se que a poesia de Ruy Belo, se é um canto trágico da finitude inexorável, é também a conquista sempre recomeçada contra um fundo adverso, e isto é inegável, se tivermos em conta a realização poética, mas será menos verdade se consideramos apenas o plano das significações. Porque em Ruy Belo há, incontestavelmente, o domínio de um negativo insuperável — e decerto que através da mediação poética, que é uma mediação efectiva como realização verbal mas que, por outro lado, deixa inalterado o inexorável peso do negativo:

A minha vida é como um certo corredor sombrio  
de tecto baixo e lúgubre dos lados  
com inúmeras portas mas fechadas  
e só lá muito ao fundo se divisa  
se é que se divisa uma janela  
que me promete árvores e relva  
e um mundo de verdura que perdi.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 227.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 226.

5. Estás aqui e sinto-me absolutamente indefeso  
diante dos dias. Que ninguém conheça este meu nome  
este meu verdadeiro nome depois talvez encoberto noutro  
nome embora no mesmo nome este nome  
de terra de dor de paredes este nome doméstico.<sup>15</sup>

Estes versos exprimem um profundo desamparo, que é constante na poesia de Ruy Belo. Este desamparo é o sentimento fundamental da perda ou de uma terrível ferida que impede que a consciência se reconcilie com o mundo e o apreenda como lugar imediato da presença. Todavia, o nome, se exprime o negativo, envolve-o também, assume-o, ainda que negativamente, e assim é que acaba por ser «um nome de terra, de dor, de paredes, este nome doméstico». Isto significa que o nome consubstancia os dados imediatos da realidade e os coloca num plano que já não é negativo nem positivo, porque é o imediato reconhecido no espaço de uma possibilidade ontológica. Sem dúvida que, ainda e sempre, o desamparo não é superado, mas, para além disso, o nome tem agora a vibração das palavras que, mesmo na sua negatividade, indicam e promovem uma certa união da consciência com o real: «Um nome de terra, de dor, de paredes, este nome doméstico». «Que ninguém conheça este nome» porque este nome repercute a reserva mais íntima e é, de certo modo, uma manifestação do inominável que assim se expõe e se recusa e na recusa se afirma como a vulnerabilidade de um orgulho e de um pudor irredutível. Este retraimento acentua o desamparo confessado mas revela que o «verdadeiro nome» é uma réplica ao negativo. De certo modo, é o negativo que ainda se exprime no nome, mas este envolve-o e, sem o negar, suspende-o e dele retira a densidade que vibra nas palavras «terra», «dor», «paredes».

6. Busca da presença e de uma percepção originária ou, por outros termos, de uma consciência total, a poesia de Ruy Belo não encontra no presente o espaço que unifica e torna habitável o lugar («Não há tempo ou lugar onde habitar»). Daí as evocações em que de algum modo a dissipação temporal é superada, embora em contraposição com o vazio presente. O desejo do poeta seria «viver num mundo sempre renascente», sentir-se «atado ao respirar do céu» e sem dúvida que há aqui um princípio de abertura mediante o qual o sujeito instaura por momentos uma relação inaugural com o mundo. Mas logo o poeta reconhece «a música da morte». O poema é um canto transido pela morte que, aliada ao tempo,

---

<sup>15</sup> «Tu estás aqui», in *Toda a Terra*, ed. cit., p. 167.

constitui o negativo na sua contingência inexorável. E o que é admirável aqui, não obstante a impossibilidade de uma relação unitária com o mundo, é que o canto prossegue na positividade da linguagem. A esta continuidade da linguagem poética que é fruto de um ritmo oceânico, incessante, não podemos deixar de atribuir um estatuto de ter. Nesta poesia há un poderoso alento que não permite que o poema se fragmente ou se disperse, ainda que ele seja, na sua unidade, dispersivo. O canto, sem se substituir ao real, é uma afirmação que vem do fundo e do negativo se ergue, não como a negação do negativo mas como o que, na sua irreprimível ascensão, constitui o começo ou o incessante recomeço que transmuda a perda e a ausência, sem as reduzir. O canto, na sua energia rítmica e na sua música, revela a infinidade e a força disseminativa da palavra que, no seu excesso e na sua veemência apaixonada, se torna vida inaugural, substância do ser.

António Ramos Rosa

## RECENSIONI

AA.VV., *Tradición clásica y siglo XX*. Edición de I. Rodríguez Alfageme y A. Bravo García, Madrid, Editorial Coloquio, 1986, pp. 213.

Il volume raccoglie nove conferenze tenute all'Universidad Internacional Menéndez Pelayo e affianca alle indagini filologiche e letterarie saggi dedicati al teatro, alle arti plastiche, alla psicologia, alla storiografia e alla filosofia: una varietà di voci che, oltre ad offrire un quadro articolato della presenza degli antichi nella cultura moderna, percorre le vie della reciproca integrazione tra le discipline che da sempre coadiuvano la ricerca filologica, ne ridefinisce gli ambiti di competenza e soprattutto discute le operazioni ideologiche che presiedono alla riassunzione dei modelli greci e latini.

A lettura ultimata si ricava la scomoda, ma fruttuosa impressione che l'eliotiano «What is a Classic?» sia un quesito ormai un po' desueto, non certo perché questa nozione risulti definitivamente chiarita (oppure irrevocabilmente tramontata), ma perché anche in questo caso, come altrove in campo estetico, e però per ragioni storiche non del tutto analoghe, il problema appare spostato dalla definizione delle entità alle forme della loro persistenza; così ci sembra più pertinente interrogarci sul dove, sul come o sul perché i classici continuino a vivere nel nostro secolo. Dalle pagine di questo libro, attraverso testimonianze generalmente ben documentate, sembra infatti emergere il paradosso che essi sono più che mai vivi, proprio in quanto sono morti; sottoposti a processi di disgregazione e di frammentazione da spinte epistemologiche, etiche e politiche di segno opposto, si sono trasformati, per ciò e nonostante ciò, in un linguaggio (o forse meglio in un metalinguaggio) che struttura molti dei percorsi traduttivi della conoscenza nelle scienze umane oltre che nella letteratura e nelle arti.

La prima parte del volume, dedicata alle problematiche filologiche e letterarie, si salda perciò ideologicamente alle ricerche di carattere generale che, nella seconda parte, studiano i problemi della rappresentazione (come rappresentabilità e insieme rappresentatività) dei classici in differenti settori della cultura contemporanea. Non mi pare inopportuno anticipare alcune impressioni proprio su questi ultimi saggi che enfatizzano la vicenda delle differenze e delle distanziazioni.

Allo spazio della rappresentazione e dell'estraniamento per eccellenza, al teatro, J.S. Lasso de La Vega (*Tragedia griega y escena actual*) dedica una sintesi esauriente e documentata in cui si affrontano tutti i problemi connessi con l'adattamento dei testi antichi (dalla traduzione che deve tener conto della esigenza della recitazione alle scenografie, dalla gestualità alla sceneggiatura); alle frequenti e discutibili contami-

nazioni tra modelli greci e psicanalisi moderna pare invece rivolgersi il lucidissimo saggio di A. Bravo García (*La interpretación de los sueños: onirocrítica griega y análisis freudiano*) che, col corredo di un'ampia bibliografia, definisce i fondamenti della oniologia aristotelica e dimostra la non commensurabilità tra la nozione freudiana di lavoro onirico e le opinioni della filosofia antica sulla fisiologia del sonno nei suoi rapporti con l'etica e la logica.

Ma a chiarire la fenomenologia dei classicismi moderni valgono soprattutto i tre saggi finali, dedicati rispettivamente alle arti figurative, alla storiografia e alla filosofia.

Grazie anche ai suoi metodi comparativi, la storia dell'arte è il campo nel quale, con maggiore precisione, si stigmatizzano i confronti ed i conflitti tra l'antichità greco-romana e il mondo moderno; nelle arti plastiche, più sensibilmente che nella letteratura, tra il XVIII e il XIX secolo, la frantumazione dei classici celebra i suoi nuovi miti, nei *pastiches* del monumentalismo e dell'ornamentalismo, nella dissipazione delle forme e nella libera circolazione degli stili, nei cumuli orgogliosi che le ideologie nazionali consegnano alle esposizioni internazionali della *fin de siècle*, nel kitsch diffuso dalle produzioni artigianali e moltiplicato in seguito dalla cultura massmediale. E però la pluralità degli esempi che A. Gonzalez García (*Nombres de un sueño: la tradición clásica en el arte moderno*) ci offre, va oltre i possibili confronti tra le motivazioni delle avanguardie figurative e quelle letterarie; queste pagine ci ricordano, tra le righe, che il classicismo moderno non può prescindere dal valore paradigmatico che la scienza dell'antichità, a partire da Winckelmann, ha assunto nei confronti dello sviluppo della storiografia moderna e delle ideologie che la sostengono. Anche perciò la fine del sogno umanistico della bella unità ed armonia del mondo antico s'accompagna alla caduta dei miti del progresso e della continuità della storiografia ottocentesca.

La storiografia moderna si dibatte invece tra differenti inventari cronologici, tiene conto della compresenza dicotomica di tradizione e storia, provincie di attività memoriali distinte. È l'assunto più interessante che si evince dal lungo e complesso studio di A. García Calvo (ed è chiaramente ispirato dalle ricerche sulla memoria delle società fornite o sprovviste di scrittura di J.R. Goody e di I. Watt).

Le problematiche contenute in queste pagine e quelle sollevate nel saggio di E. Lledó sulla presenza dei modelli greci nella filosofia contemporanea, sono di estremo interesse per una ridefinizione della filologia e della mitologia comparata e per il riconoscimento di quelle urgenze ontologiche che la letteratura moderna, attraverso vari filtri, ha accolto dalla filosofia antica. Sono saggi onnivori e costretti talora a conclusioni un po' forzose, ma la stessa difficoltà a saldare il discorso dei valori con quello delle significazioni (nel saggio di Lledó la nozione di *eleutheria* è in alcuni casi investita di valenze moderne, quella di *paideta* oscilla indistintamente tra il dettato sofistico, quello platonico e quello isocrateo, e persino *lógos* e *theoría* sussumono categorie assai differenti) esalta la complessità dell'operazione comparativa.

Le istanze di questi saggi generali conferiscono spessore e profondità ai significati linguistici che governano l'interpretazione dei saggi d'argomento letterario, stigmatizzano le forme dell'assunzione dei classici da parte delle avanguardie storiche e invitano a riflettere sulle valenze ideologiche ed ontologiche dell'operazione.

I quattro saggi d'argomento letterario soddisfano comunque ad un duplice interesse metodologico: in essi i modelli positivistici tardottocenteschi, per i quali la presenza dei classici è spesso interpretata in termini di inventari retorici e tematici, sono progressivamente abbandonati a favore di una ricerca intertestuale e contestuale che organizza insieme interdisciplinari e recupera quegli stessi inventari all'ermeneutica storica.

Le pagine di I. Rodríguez Alfageme (*Baco, Ciso y la hiedra: apuntes para la historia de un tópico literario*) e di L. Gil Fernández (*Terencio en España: del Medioevo a la Ilustración*) possono considerarsi ottime lezioni di metodo rispettivamente per la critica delle fonti e per lo studio delle fortune.

Vi è però in queste pagine anche un interesse precipuamente ispanistico che rende peculiare l'operazione: è, in certo senso, la natura complessa, culturalmente poliglotta della tradizione greco-latina (ma soprattutto latina) in territorio iberico a cui non può dirsi del tutto estraneo l'altissimo tasso di figuratività dei *topoi* classici che il medioevo, ma soprattutto il barocco consegnano alla poesia moderna. Mi sembra significativo che Rodríguez Alfageme e nel saggio immediatamente successivo R. Martínez Nadal (*Ecos clásicos en las obras de Federico García Lorca y Luis Cernuda*) abbiano voluto soffermarsi su quei poeti della Generazione del 27 nei quali l'influenza classica non poteva giungere mediata da filtri filologici (come nel caso dei poeti-professori, J. Guillén, G. Diego, P. Salinas, D. Alonso), ma derivava immediatamente dalla tradizione barocca castigliana.

Attraverso la vicenda affascinante di un topic, quello della vite e dell'edera, Bacco e Ciso, topic della tenacia distruggitrice, dell'esaltazione e della paralisi, del fuoco e del brivido dell'eros, ma altresì topic della conoscenza poetica («*está vinculada a las actividades intelectuales, lo mismo que sirve de señal de amor*»), vincolato al brivido della pagina bianca, alla paralisi narcisistica della scrittura, alle morse tenaci dell'esaltazione dell'immaginario, Alfageme ripercorre la vicenda della trasformazione dei temi e dei *topoi* classici da originarie unità di contenuto in strumenti argomentativi, unità ontologiche che si spiegano, ed insieme spiegano il mondo, attraverso la catena dei loro reciproci rispecchiamenti. Nel giardino bucolico della solitudine intellettuale la figura classica non solo compare caricata del bagaglio allegorico consegnatole dal medioevo, ma a spezzare definitivamente la bella unità del simbolo, l'illusione romantica di un luogo ove l'esperienza e la rappresentazione si possono cogliere simultaneamente, interviene il demone analogico barocco, che frantuma le figure e consegna le zone buie della metafora alla logica dei mondi compresenti, se pure non sempre contigui.

La rimitizzazione del mondo classico avviene, nella poesia spagnola moderna, in quella «*soledad de lo alto*» lorchiana in quella «*soledad sin amor ni claro día*» di L. Cernuda, a cui le «*soledades*» gongorine offrono gli strumenti di traduzione e di compressione delle mitologie ancora vive.

Questa rifunzionalizzazione ontologica del mito ha una sua valenza iberica che, se pure non è mai dichiarata nel volume che stiamo esaminando, è, a mio avviso, irrinunciabile.

Tanto più destano meraviglia certe scelte critiche di J.I. Ciruelo nel suo saggio *Unamuno frente a los personajes de Medea y Fedra*. Queste pagine, ispirate a detta dell'au-

tore da ore di confortevole lettura «sin perjuicio físico», sembrano infatti in più d'un caso inficiate da pregiudizi morali ed estetici e da voluti fraintendimenti. Ci si chiede perché Ciruelo abbia scelto proprio uno degli scrittori che più profondamente e con maggior tormento hanno perseguito il farsi ed il disfarsi dell'esistenza come processo inarrestabile della conoscenza dell'essere, nei cui drammi l'istanza metafisica e il pessimismo antropologico del Novecento trovano accenti precoci d'indubbia originalità, per ridurlo ad un *pastiche* di ingredienti immotivati.

È certo che di platonismo, di forza mitica del destino, di influenze del cristianesimo, di dilemma tra perdono e peccato, così come di razionalismo naturalista, di contenuto esistenzialista o di nihilismo schopenhaueriano si deve parlare per Unamuno, come per l'ottanta per cento degli scrittori moderni, ma Ciruelo doveva avere la bontà di spiegarci meglio come questo elenco di «ingredientes», che riporta a p. 62, giustifichi l'interpretazione assolutamente banalizzante della *Fedra*, un autentico capolavoro sperimentale, che egli riduce alla sola topica della salvezza e del rapporto madre-figlio, e che risolve in una concezione brutale, quasi superstiziosa, del fato antico e della provvidenza cristiana. Altrettanto stupiti ci lascia il fatto che, stralciando due passi dei saggi unamuniani, riesce a investirli di significati parossistici e stravolgenti. Dinanzi a questa pregiudizionale antipatia nei confronti di Unamuno ci si chiede a quale scopo Ciruelo si sia scelto questo tema; la risposta è nell'ultima pagina dove il critico, ricorrendo a quanto di Unamuno ancora non si conosceva, e cioè al suo rimosso, non solo ci spiega la profonda misoginia che, a dir suo, avrebbe guidato la realizzazione della *Fedra* e la traduzione della *Medea* (madri-mogli, ma soprattutto figlie che Unamuno-padre uraniano divora), ma ciò che è più sorprendente la stessa vocazione filologica e antichistica di D. Miguel («y al terror de las matizaciones sutiles debemos su amor compensatorio por la matización y la sutileza filológica, que no comporta peligros existenciales y puede ser una pequeña catarsis»).

Inutile dire che di Unamuno grecista e filologo e della traduzione della *Medea* senecana ci sarebbe ben altro da osservare, non ultima la capacità di cercare nelle vene più genuine della lingua i termini per convertire alla sensibilità moderna alcune tra le realizzazioni più «barocche» del verso senecano; ed insieme il rispetto dei procedimenti latini tradizionali (una vasta esemplificazione si può trarre dai rendimenti delle serie allitteranti) e la capacità di leggere nel testo latino la filigrana della *Medea* euripidea e della lingua greca, soprattutto in quelle parole-chiave nelle quali si condensano i grandi nuclei tematici (ad es. nei rendimenti del nodo semantico della fuga e dall'esilio).

Del significato che l'eros, il bello e il buono e il vero, hanno in Unamuno non ho, non dico spazio, ma nemmeno autorità per parlare, ma almeno per quello che riguarda il «suo» Platone, inviterei Ciruelo a meditare sul perché Socrate concesse al bell'Alcibiade solo un po' di sonno sotto il suo mantello.

Nello stesso tono scherzoso con cui vorrei fosse accolto questo disaccordo (che nulla toglie all'ammirazione che ho per questo volume, da cui credo d'aver appreso molto), mi permetterò di raccomandare una maggiore attenzione ai refusi, che soprattutto quando si tratti di nomi della bibliografia critica possono ingenerare ingiuste confusioni (così Weinreich per Weinrich a p. 28, Hauss per Jauss a p. 145 ...).

Paola Mildonian

Michel de Certeau, *Fabula mistica. La spiritualità religiosa tra il XVI e il XVII secolo*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 405.

*Fabula mistica* non è un libro ma un "opera" che può risultare preziosa per gli studiosi di mistica, gli ispanisti, gli storici e i semiologi. È una ricerca acuta, ricca di intuizioni importanti e di documenti riletti in modo originale che danno ampio spazio alla cultura francese e spagnola.

De Certeau presenta la sua ricerca come un libro di viaggi che esplora paesi da cui egli si considera escluso. Dice di scrivere «in nome di una presenza» poiché tratta testi mistici, che parlano della "presenza" di Dio, mentre invece egli è travagliato dal lutto di una "assenza", di una "mancanza", la cui percezione accresce ancora di più il fascino della "presenza reale" della quale riferiscono i testi.

Di che presenza si tratta? Che "Cosa" accade nell'esperienza? Il critico intraprende un'indagine dettagliata e minuziosa; circoscrive l'ambito e la forma di un evento importante: la nascita di una "scienza nuova" o "scienza sperimentale", implicita nei testi mistici del XVI secolo, esplicita nel trattato di J.J. Surin, *Science Expérimentale*, del 1663.

Tale scienza riguarda il soggetto e favorisce uno sviluppo eccezionale di metodi che vengono messi alla prova in laboratori estremamente specializzati e protetti, quali sono i conventi. Ma al progresso metodologico fa da contrappeso una certa passività mentale necessaria all'esperienza; entrambi convivono in un terreno di azione paradossale, dinamico ma instabile, pronto a rovinare quando inizia il secolo dei lumi. In quel momento la «scienza nuova» non si sostiene più, perché non è riuscita a definire ciò che sarebbe stato vitale per lei: *l'oggetto*; un oggetto che, curiosamente, è il soggetto stesso, sempre di passaggio, incapace di fermarsi in qualche luogo. Pellegrino, rifugiato o escluso dalla società che muta, in cerca di una voce che parli ancora, questo soggetto mette al lavoro de Certeau che dispiega ogni mezzo per comprendere: storiografia, semiologia, psicanalisi.

Alla domanda: Chi è il mistico? risponde prima di tutto lo storico: È il figlio di una tradizione umiliata; appartiene a «regioni e categorie in via di recessione socio-economica, sfavorite dal cambiamento, relegate ai margini del progresso e rovinare dalle guerre. L'impoverimento sviluppa la memoria di un passato perduto. Orienta verso gli spazi dell'utopia, del sogno e della scrittura le aspirazioni dinanzi alle quali le porte delle responsabilità sociali si chiudono» (p. 59). I mistici spagnoli sono innanzitutto il prodotto delle discriminazioni razziali. (Teresa d'Avila appartiene a una *hidalguita* priva di cariche e di beni, Juan de la Cruz a una aristocrazia declassata). Sono anime spezzate e ansiose di trovare una referenza che la loro tradizione non garantisce più. I rappresentanti più significativi di questi spiriti combattuti sono i "*conversos*", essi ingrossano in numero massiccio le schiere degli *alumbrados* (Melchor, i Cazzalla, gli Ortiz, Bernardino Tovar, Pedro Ruiz de Alcaraz, ecc.). Sono «neofiti distanti dalle maniere secolari di pensare e agire del cattolicesimo spagnolo, spesso inclini a liberarsi dal formalismo della sinagoga e poco desiderosi di cadere in quello della Chiesa [...]. Lettori di una Bibbia che affrontano indipendentemente dai procedimenti scolastici o istituzionali, introducono nella "lettera" il gioco tecnico e/o mistico di uno "spirito" altro» (p. 160). Per tutti costoro quindi la tradizione si allon-



tana, si tramuta in passato, in paradiso perduto di cui vivono appunto quel lutto inconsolabile che verrà pagato solo da una rinascita che attendono.

Tra gli esclusi dalla società che conta non annoveriamo solo i mistici, ma, come loro eponimi, anche i folli, i bimbi, gli anziani, gli illetterati, le donne e l'idiota del villaggio, del quale Simone Weil ci dice che «realmente ama la verità perché al posto dei "talenti" favoriti dall'educazione, possiede quel "genio" che altro non è che la virtù soprannaturale dell'umiltà nell'ambito del pensiero» (p. 62). Tutti costoro sono i depositari di un sapere non saputo, custodiscono qualcosa che non possiedono. Ciò che parla in loro, ciò che "li parla", è lo spirito che tende a scomparire da una chiesa secolarizzata e divisa dallo scisma. Essi si ritirano dalla comunità e si rifugiano in un luogo protetto dove una voce "li parlerà" ancora. La voce è stata di fatto emarginata, nel cinquecento, dall'imperiosa intromissione della parola scritta; con la voce viene relegata e mortificata quella tradizione orale che rimaneva accessibile anche a coloro che vivevano ai margini della cultura.

L'esclusione, la marginalità e la perdita diventano marchio visibile che segna il corpo di tutti costoro: un corpo a sua volta "perduto". Dice de Certeau che prendono sul serio questo discorso «coloro che provano il dolore di un'assenza di corpo. La nascita che attendono tutti in un modo o nell'altro deve inventare al verbo un corpo d'amore. Di qui il loro andare in cerca di allucinazioni, di parole che facciano corpo, di un parto mediante l'orecchio» (p. 126).

La produzione di un corpo attraverso la parola coinvolge ovviamente de Certeau in quanto semiologo. La mistica — egli dice — si delinea anzitutto come maniera di parlare. Essa parla in un modo speciale, istituisce il privilegio del "dire" rispetto al "detto", sancisce il primato di una parola permanentemente abitata dal soggetto che «instancabilmente racconta la propria nascita a partire da questo luogo sorprendente, l'"io", che è genesi della parola *poiesis*» (p. 254).

Il soggetto che parla è desiderante, sorretto da un "volo", una volontà inaugurale, che rende possibile il dire e lo attua in forma speciale: cancella i predicati e i complementi del verbo, con il risultato di far uscire, dall'orbita delle coordinate spaziotemporali, l'atto stesso di volere. «In principio era il verbo» dunque, nella duplice accezione di parola e di azione. Ma il "verbo" si annuncia secondo una modalità atipica di *performance*, perché il "volo" non vuole alcunché, o, meglio, vuole il "niente". «*Nada, nada, nada, y aún en el monte, nada*», impone Giovanni nel suo cammino ascetico. Quindi il "volo" attiene al niente. Ma allora su chi ricade l'azione trasformante? Austin insegna che se in una situazione autorizzata da testimoni e rappresentanti della legge pronuncio la parola: «Io ti sposo», vi è trasformazione, io non sono più nubile ma sposata, e l'evento comporta determinate conseguenze. Ebbene, qui il "volo", privo di un complemento su cui versare l'effetto, ritorna sul soggetto enunciante e lo trasforma, lo muta di luogo, lo situa al posto dell'oggetto. Da amante egli diventa amato. Una trasformazione essenziale nel percorso che illumina la funzione, lo statuto e l'identità dell'oggetto della "scienza sperimentale".

A questo punto lo storico e il linguista lasciano il posto allo psicanalista che si trova però sprovvisto di mezzi sufficienti per indagare ulteriormente. Come tale de Certeau si rifà a Lacan (il cui seminario ha frequentato per diciassette anni), non solo per «l'attenzione a procedure teoriche» che mettono in risalto quanto nella mistica

c'era già, ma per uno stile, una forma di scrittura in cui la risonanza di certi aforismi mette a dura prova l'eccellente lavoro della traduttrice Rosanna Albertini. Il Lacan che ispira de Certeau, quello di *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, non basta per render conto dell'oggetto; bisogna ricorrere all'*Etica della psicanalisi* per trovare quella "Cosa" di cui i testi riferiscono. «In effetti — afferma de Certeau — tutti questi discorsi raccontano una passione per ciò che è, del mondo come "sta", o della cosa stessa (*das Ding*) — una passione, insomma, per ciò che si autorizza autonomamente e non dipende da alcuna garanzia straniera. Sono spiagge offerte al mare che sopraffugge. Tendono a perdersi in quello che mostrano, come i paesaggi di Turner resi evanescenti dall'aria e dalla luce» (pp. 51-2).

Niente è meno evanescente dell'oggetto mistico, esso rappresenta l'evento essenziale dell'esperienza, quello che trasforma la mancanza in presenza. Viene consegnato alla sposa nell'oscura caverna dov'è penetrata insieme all'Amato; non ha un nome proprio ma si definisce con un dimostrativo neutro: "aquello":

Allí me mostrarías  
aquello que mi alma pretendía,  
y luego me darías  
allí tú, vida mía  
aquello que me diste el otro día.  
(Juan de la Cruz, *Cántico*, str. 38)

"Aquello" non si può precisare ulteriormente, tenta quindi i limiti e le possibilità della lingua, si situa ai margini del dicibile, però ha un peso di reale che sigilla in maniera incontrovertibile l'esperienza con un atto di trasformazione della mancanza in «presenza sostanziale». "Aquello" fa essere il soggetto nella sua radicale nudità: un soggetto fatto di "niente".

La figura retorica che esprime l'evento è l'ossimoro. Nella *Llama de amor vivo* Giovanni spiega che l'anima, finalmente svuotata dal ricordo delle forme degli oggetti terreni, diventa piena del niente, si sfama con la fame e si disseta con la sete; è vaso vuoto, ma questo vuoto la colma e la soddisfa completamente perché la istituisce come desiderante catturandola in un amore che non cesserà più:

ya no guardo ganado  
ni ya tengo otro oficio,  
que ya sólo en amar es mi ejercicio.  
(*Cántico*, str. 28)

Si può parlare, sempre riproponendo l'ossimoro, dell'avvento del soggetto nella pura essenzialità, giacché non possiede nient'altro che il suo atto di esistere, un atto che non può catturare, né trattenere, ma riconquistare ogni volta con fatica e sofferenza rinunciando a possederlo.

Questo accadimento ha valore restitutivo, ricongiunge ciò che era separato; Giovanni lo illustra con la figura dello spozalizio:

Debajo del manzano,  
allí conmigo fuiste desposada;

allí te dí la mano,  
y fuiste reparada  
donde tu madre fuera violada.  
(*Cántico*, str. 23)

Non si tratta però di una riparazione o di una ricucitura che lascia traccia, ma di una restituzione integra dell'originale. Qui non si giunge con la storiografia, né con i più complessi apparati semiologici, che pure danno l'illusione di poter cogliere ciò che sfugge attraverso un progressivo avvicinamento, si giunge solo per esperienza.

La posta in gioco è alta perché sembra che il risultato sia quello di guarire il soggetto dalla malattia di "essere separato". De Certeau ambisce raggiungere il traguardo e, terminato il percorso, è pronto a partire di nuovo. Le ultime righe della sua opera progettano un nuovo inizio, ci dice che la ricerca ci sarà ancora, non più rivolta al «linguaggio che la mistica inventa, ma al corpo che vi parla, corpo vissuto (erotico e/o patologico), corpo scrittoria (come un tatuaggio biblico), corpo narrativo (racconto di passioni), corpo poetico (il "corpo glorioso")» (p. 392).

Lamentiamo che non abbia potuto ripetere l'esperimento per la sua prematura scomparsa, pur nella convinzione che nemmeno questo percorso sarebbe bastato, da solo, a catturare "aquello" o il "non so ché" o "l'arcana parola" o il "nome nuovo" conosciuto solo da chi lo riceve.

Un'infinita catena di metonimie non è sufficiente a costruire quella metafora (o quella catastrofe) che permette di avvicinare l'oggetto mistico, coglibile solo per immersione nell'esperienza.

Antonio Machado ha insegnato che se si vuole conoscere il mare bisogna diventare un poco pescatori e un poco pesci. De Certeau è molto pescatore. Munito di «una pazienza erudita», egli attende per vent'anni sulla riva del fiume, vigile ai minimi movimenti della lenza e ai sobbalzi del galleggiante. Ma la passione della ricerca e l'accurato perfezionamento delle tecniche, lo trattengono dal buttarsi in acqua.

Erminia Macola

Paolo Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo. Scrittura e immaginario nel Seicento narrativo*, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 372.

1. La mia lettura del libro di Paolo Getrevi è ovviamente quella di un non addetto a questi lavori, di un lettore parzialmente ingenuo, stimolato se mai da un'area cronologica frequentata in altre bande, ed allusa dal *picaro* che appare nel titolo.

Un libro che dà molto più di quanto promette. Infatti, intorno ad un autore e a un romanzo, a cui volta per volta vengono dedicati i cinque capitoli, si svolgono e si raggruppano tutta una serie di problemi. Per esempio, attorno al Biondi e all'*Eromena* si dispone il discorso sull'astrologia e sui movimenti religiosi seicenteschi; attorno al Loredan ed alla *Dianea* converge quello sulla politica europea contemporanea; attor-

no al Pallavicino e al *Principe ermafrodito* si coagula il discorso sul libertinismo e la censura; al Pona ed alla *Maschera iatropolitica* quello sulla scienza e sulla traduzione (che ritorna alla fine dell'ultimo capitolo); intorno a Luca Assarino, alla *Stratonice* ed ai *Giocchi di fortuna* si dispone il problema della storiografia.

Con un piacere tutto particolare per il quadro storico e per certi riassunti succosi; come quello sull'Inghilterra dove si muove il Biondi, o delle vicende biografiche di Ferrante Pallavicino, o della vita delle Accademie, o della Roma di Barclay in cui si inquadra la questione della cortigianeria. Con una serie di convergenze e divergenze, tese a esaminare rivoli minimi, movimenti di idee e politici, che meglio di me potrà illustrare l'italianista.

Libri come se ne fanno pochi e come da tempo non ne leggevo più, con quella che una volta si chiamava «tentazione monografica», che assume chiavi di lettura da buon tempo andato, totalizzanti, che dalla letteratura investono la storia, col loro bravo biglietto di ritorno, e rifiutano con orgoglio facili machiavelli metodologici: «L'unico apriori che [...] accettiamo è la crisi definitiva delle etichette critiche» (p. 15).

In queste pagine densissime e accattivanti ho dunque spigolato, seguendo una sorta di deformazione professionale, una linea di riferimenti al mio conosciuto, cioè alla letteratura spagnola. Nel libro in questo senso ci sono molti regali, che mi proverò a riassumere, al di là dei troppo scontati richiami al *Don Chisciotte* o alla picaresca, a cui Paolo Getrevi, naturalmente, paga il suo tributo: «In Spagna [...] si bipolarizza la figura alta e quella bassa, tra cavaliere e mendicante, tra *Amadigi* [...] e *Lazarillo* [...]». Una Spagna di mistiche opposizioni medioevali difficilmente conciliabili anche solo nell'ambito di un codice letterario» (p. 12). E qui magari non sarei troppo d'accordo con questa visione stereotipa e ormai datata. Anzi, direi che proprio dalle pagine di Getrevi questo luogo comune esce frantumato, perché, oltre le linee di scontro con la grande narrativa seicentesca spagnola, ne risulta la constatazione che, quando sembrerebbe di trovarci di fronte a un *confronto* con l'altro, questo poi si risolve in uno *specchiarsi* nell'identico.

2. Comincerò da notazioni marginali, che pure significano qualcosa sul piano del costume, come la precocità e voracità letteraria di Pallavicino: essa richiama *mutatis mutandis* quella di Lope, e la dice lunga sui meccanismi di consumo culturale che permeano società tra loro diversissime, ma in cui la circolazione del manufatto a stampa è ormai fenomeno assestato e comune. E allora la registrazione del successo editoriale, che così spesso e doverosamente appare nelle pagine di Getrevi (pp. 194, 244-246, ecc.), richiama alla mente episodi come quello del *Para todos* di Montalbán, dove lo schema del *Decamerone* fagocita la novella, la commedia, l'auto, il trattatello mitologico e «scientifico» alla ricerca appunto di forme miste o rinnovate, con il puntuale e duraturo premio in termine di edizioni. Insomma, in Spagna come in Italia, «sperimentalismo» editoriale ed attenzione al «gusto» del pubblico.

E se nel prevedibile si è quando si confronta la polemica italiana sul marinismo a quella spagnola sul gongorismo, ecco insospettabili convergenze sui dispositivi di verbalizzazione del sesso (p. 192 ss.), certo più evidenti in Italia, taciuti per tanto tempo in Spagna, ma recentemente riportati in luce. Allora ecco il gioco sul corpo (pp. 225, 232, ecc.), le allusioni alla sifilide (p. 232), tutte basate sulla dilogia, pro-

prio come in certe *jácaras* di Quevedo (e qui le analogie si fanno veramente strette); o la medicina galenica con il quadro descrittivo della malinconia: la *aegritudo amoris* è ovviamente la stessa del soggiacente schema petrarchista esportato in sponde iberiche.

Ancora momenti impensabili di analogie ideologiche, come le pagine sul risorgente millenarismo seicentesco (p. 102); ed accanto alla *Creación del mundo* di Lope, esaminata a p. 103, potrei ricordare due testi teatrali, uno di Lope ed uno di Alarcón, dedicati all'Anticristo e straordinariamente significativi.

E magari non c'era bisogno di questi rilevamenti di una temperie comune tra Spagna ed Italia, a vari livelli, come disordinatamente illustrano le note precedenti; dal momento che l'Europa, ben avviata a diventare quella degli stati, non ha ancora cessato di essere un amalgama culturale comune.

3. Vorrei però fare emergere un centro nevralgico, addentrandomi proprio in alcuni aspetti portanti del genere nascente di cui ci si occupa. Mi ha colpito molto nel libro di Getrevi la rilevezione dell'analogia teatro-romanzo; e per due maniere narrative molto diverse, quella del Biondi (p. 26), e del Pallavicino (p. 182). Si tratta di un motivo di cui Lope, per esempio, è ben cosciente, tanto da discettarne in sede teorica. In Biondi questa teatralità trova una via che investe anche il problema dell'onore, momento fondamentale per il teatro barocco spagnolo, come si sa, e momento emergente di una griglia comunicativa profonda il cui dato portante è l'opposizione tra Essere ed Apparire; vera e propria ossessione barocca, tanto da originare in Quevedo la stigmatizzazione dell'"ipocrisia dei nomi", che per altro verso riconduce ai giochi dilogici sulla sifilide prima accennati.

In Pallavicino la valenza teatrale attiene al gioco dello scambio uomo-donna (p. 184), base del *Principe ermafrodito*; gioco anche questo di cui son veramente piene le fosse del teatro spagnolo. E i numerosi studi sul tema della donna vestita da uomo non hanno mancato di rilevarne tutta la carica di ambiguità, e tutte le infinite combinazioni a cui può dare la stura. E naturalmente il ricorso passa dal teatro alla narrazione, soprattutto investendo la *novela cortesana*, struttura più breve, ma che indubbiamente attiene al romanzesco.

Non sarà un caso che in tutti e due i momenti esaminati (tema dell'onore, travestimento), dove lo spessore «teatrale» del romanzo si fa più denso, ed entra in gioco l'apparenza, si parta dal rapporto uomo-donna; che ha messo in campo ora il tema dell'ipocrisia, ora la relazione eros-gioco finanziario (pp. 114, 194-195).

E allora propongo una ipotesi di interpretazione, indubbiamente *osée* e che forse per questo prudentemente Paolo Getrevi si astiene dal fare: che il romanzo (tutto il romanzo, e quindi anche quello seicentesco) nasca come discorso sul rapporto tra il femminile ed il maschile? Non brillante idea mia, oimè, ma mutuata come subito si capisce dal Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Romanzo come discorso sull'Altro, dunque, che volta a volta assume diversissime forme e sfrutta linee diegetiche disperate, direi che vi si mescola dentro; ma che volta a volta ne riemerge come «struttura inflessibile». Ho usato volontariamente termini di Northrup Frye, ma in senso diverso da quello che egli avrebbe fatto. Sono consapevole che ogni paradigma può essere pericoloso; nella notte della schematizzazione, si sa, ogni gatto sembra grigio. Mi faccio ardita proprio perché nelle pagine di

Paolo Getrevi molte volte sembra affiorare il tentativo, e più la tentazione, della «spiegazione». In questo senso mi sembra sia significativo il ripetersi di una parola come *cifra* (pp. 78, 96, 135, 154, ecc.).

E allora propongo che *cifra* del romanzo possa essere proprio questo affabulare nientemeno che sulla coppia oppositiva di base “Maschile vs Femminile”, che nel romanzo barocco dovrebbe essere coniugata con “Essere vs Apparire”.

Ne consegue che ogni indagine “psicologica”, intesa in senso riduttivo come psicologia dei personaggi, è nel romanzo barocco destinata a fallire: del personaggio si sa solo quanto esso è disposto a dire di sé, o meglio a declamare, a rappresentare nel Teatro della Narrazione. Ma non per questo si può sostenere che dietro alla struttura narrativa «non si cela ancora uno spessore, per esempio psicologico, tale che una metodologia strutturale possa svelarlo per darci un di più conoscitivo» (p. 132). Perché il personaggio si fa prototipo ed è verso l’analisi dei prototipi che bisogna muovere.

Esaminiamo il romanzo del Biondi, dove Getrevi rileva «un chiaro equilibrio tra il *maschile* ed il *femminile* [...]. Al personaggio maschile pertiene il livello dell’azione guerriera, al femminile quello del discorso ideologico». Ciò deriverebbe dall’«immaginario ancora operante di una società aristocratica e violenta [...]. È un equilibrio che viene addirittura a coincidere con la forma stessa del racconto, sulla base di una separazione di ruoli che compete ai diversi personaggi» (p. 41). Ora la stessa divergenza e lo stesso equilibrio li ho ritrovati in un genere lontanissimo nel tempo e nei meccanismi narrativi, nel romanzo rosa dei nostri giorni, dove l’uomo *fa* e la donna *parla*; il primo vince sul piano del corpo, e la seconda su quello del discorso. E quindi: riflesso di una società aristocratica? O piuttosto affiorare di uno spaccato mitico (secondo quanto allora sostenevo)? Al solito le due linee di risposta ci portano fuori dell’opera letteraria, verso la serie storica, come fa Getrevi, o verso le spiegazioni psichiche, come sono stata tentata di fare io. Ma si è comunque in presenza di una “struttura”, che se con l’“analisi psicologica dei personaggi” ha poco da spartire, rivela invece uno schema psichico profondo, che è poi quello che permette al lettore (alle lettrici di romanzi rosa dei nostri giorni) di fruire il prodotto.

4. Forse il rifiuto a penetrare sotto la crosta del testo, addirittura a analizzare l’involucro stesso, deriva a Getrevi da una sorta di diffidenza verso il “letterario” e verso l’esame “strutturale”, che è diffidenza giustificata e, ancor più, salutare: “struttura” e “letterario” sono due parole diventate specie di contenitori buoni a tutto, termini abusati e scontati, e come tali è giusto che li si impieghi con un certo fastidio.

Ma si ha più di una volta la sensazione che questo sano scetticismo si ritorca poi in autocastrazione. Farò un esempio. A pp. 135-136 Getrevi riporta e commenta un passo di Loredan impegnato in una «impressionante e serrata invettiva contro Roma [...]». L’invettiva assume toni molto moderni e attuali. È il tono di chi non ha fiducia nei meriti umani e ne capisce quindi le debolezze. Ma non accetta la corruzione di un sistema politico costituito sul servilismo dei rapporti personali. Viene fuori la scuola statale veneziana».

Ora mi sembra che qui sia fondamentale proprio la forma dell’espressione; cioè non conta solo quello che si dice (sul lato del politico), ma anche *come* è detto. Anzi te-

mo che questa sia l'unica cosa a contare per lo studioso di letteratura: il periodare serrato, che si stratifica per paralleli e opposizioni, il predominio quasi ansimante della paratassi, che si spezza nel comparativo; e la presenza ossessiva degli indicatori deittici che riassorbe in sé e struttura tutto il periodo. Lo sdegno, insomma, ha una resa funzionale da studiare sul campo dello *stile*.

E così ho scritto questa brutta parola, esponendomi alla riprovazione di Paolo Getrevi, a cui domando scusa per non aver reso fino in fondo giustizia al suo serissimo lavoro e facendolo invece palestra per i miei riprovevoli e funambolici giochini interpretativi. Ma se non altro questi esercizi avranno attestato con quanto interesse io lo abbia letto e come esso sia ricco non solo di materiali, ma soprattutto di stimoli. Che è quanto di meglio si possa domandare a un libro.

Maria Grazia Profeti

AA.VV., *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Edición, introducción y notas de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia, 1986, pp. 347.

L'antologia riunita da E.R. richiama l'attenzione su un genere minore e sfuggente, che nonostante i vari interventi rare volte è stato adeguatamente analizzato. Il primo merito dell'introduzione è proprio quello di fare il punto in un proliferare bibliografico spesso intricato e sottoposto alle più diverse tensioni metodologiche, tra la definizione della poetica "scritta e non scritta" del genere, dei suoi rapporti con le "fonti", soprattutto italiane, e della identificazione funzionale del destinatario. Infatti è proprio — come per il teatro — la necessità di venire incontro ai "desiderata" del compratore-lettore, ad erodere i principi teorici e spostare l'asse portante dal *prodere* verso il *delectare*: giustamente la studiosa segnala la presenza di un ricettore *borghese*, che comincia a delinarsi timidamente, ma che pare orientare il genere con grande decisione (p. 25).

Le pagine della Rodríguez dedicate alla delimitazione dei temi (l'amore come malattia, ad esempio pp. 27-64) ed agli sviluppi retorici del discorso (pp. 65-69) sono documentatissime ed incisive, il che si apprezza particolarmente se si pensa che gli autori presi in esame ed antologizzati sono i più vari: José Camerino, Juan Pérez de Montalbán, Alonso del Castillo Solórzano, Alonso de Alcalá y Herrera, Mariana de Caravajal, Andrés de Prado, Luis de Guevara; e di ognuno la studiosa fornisce una biografia ed una bibliografia essenziali, oltre che un'acuta lettura delle novelle riunite.

Si spiegano con la vastità del *corpus* certe lacune evidenti: manca la bibliografia che Franco Bacchelli ha dedicato a Castillo Solórzano (Verona 1983), e per Montalbán autore di teatro a p. 39 si rimanda al vetusto La Barrera, laddove forse la mia bibliografia (Verona 1976) avrebbe potuto essere di un qualche aiuto; e soprattutto

avrebbe giovato ad identificare le linee di trasmissione dei *Sucesos y prodigios de amor*, ora delineate in maniera empirica (pp. 73-74).

Ma non mi occupo oggi dell'antologia della Rodríguez sulla scia di quel mio vecchio interesse per l'allievo di Lope (al suo lavoro novellistico avevo per altro dedicato un capitolo nel mio *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Pisa 1970, esaminando anche l'incriminato verbo "gozar" su cui E.R. oggi ritorna). Lo recensisco invece sulla base di una attenzione recente, quella verso Mariana de Caravajal. È appena uscita la edizione completa della sua opera, effettuata da Antonella Prato per la Franco Angeli: tra le otto novelle di Doña Mariana quella scelta dalla Rodríguez, *Industria vence desdenes* offre notevoli spunti di interesse, che l'intero *corpus* non manca di incrementare. Questa vedova dalla abbondante figliolanza si inventa un mondo ove la donna, orfana o vedova, si trova a campeggiare sola, organizzando in piena autonomia le proprie nozze, non solo rispondenti ai propri desiderata affettivi, ma soprattutto veicolo di ascesa sociale. La stessa ascesa sociale che il protagonista di *Industria* ... persegue lucidamente, e che viene descritta nei suoi minuti risvolti del vivere quotidiano, dall'abitudine alle disinteressate relazioni sociali, al lusso delle vesti e degli arredi, fino all'agio del bagno effettuato in una «tina, con tan curiosa invención que por la parte de abajo tenía un tornillo con que se desaguaba» (p. 244). Che la Rodríguez con mano sicura riproponga e commenti nella sua antologia questa novella è dunque una piacevole sorpresa.

La sua oculatezza — e ragionevolezza — di editore, illustrata nella «Nota previa» è per il recensore una consolazione in più. Poche le inesattezze che ho trovato. Limitandomi al testo di Mariana de Caravajal segnalo due emendamenti non raccolti in apparato: a p. 245 «Hi de puta» (la *princeps* ha «Ay»), a p. 250: «del Tajo» (la *princeps* ha «de Tajo»); e due passi vanno sanati: a p. 249 «y apuntado» andrà corretto in «y apuntada»; e a p. 277 «¿no ves que no nos casaremos?» va corretto per il senso sopprimendo il «no». Inoltre per eccesso di zelo la Rodríguez corregge a p. 262 «encolorizóse» della *princeps* in «encolerizóse», mentre la forma «encolorizar» è ben attestata (vedi la *Enciclopedia del Idioma*).

Termino con la speranza che la riproposta di questi testi marginali, ancor più interessanti per essere stati riscattati da un immeritato oblio, richiami l'attenzione su un tipo di scrittura tanto legato al suo tempo ed al suo destinatario da costituire uno squarcio di indubbio interesse su quel «costume». È di buon auspicio l'imminente comparsa di un'altra raccolta di novelle, quelle di Juan de Piña, edita a cura di Encarnación García de Dini, proprio nel quadro di un progetto interfaccoltà su «scrittura e costume».

Maria Grazia Profeti

Iris M. Zavala, *Lecturas y lectores del discurso narrativo dieciochesco*, Amsterdam, Rodopi, 1987, pp. 118.

Iris Zavala raccoglie sei suoi scritti riconducibili al titolo del volume, quattro dei



quali pubblicati e due in attesa di esserlo. Lo fa ritoccandoli «para evitar engorrosas repeticiones e incorporar nuevos datos» (p. 3), sicché «los trabajos aquí reunidos no son ya los mismos». Non lo sono, in realtà, non tanto per l'eliminazione di ripetizioni o l'incorporazione di nuovi dati, quanto perché i singoli scritti sono inseriti in un'architettura unitaria. L'inserzione modifica il loro significato; mette in evidenza la loro sostanziale comunità di origine in una unica matrice di interessi e di metodi, ma anche tende a obliterare l'individualità dell'occasione da cui sono nati, sacrificandola alla nuova occasione. Devo confessare che, leggendo gli scritti come erano, li trovo più freschi; d'altra parte, comprendo ed approvo lo sforzo di ripensamento e di assunzione ad unità. «Intento sobrepasar la pura inmanencia del análisis de la obra narrativa para captar el acto mismo de la comunicación y la recepción» (p. 4). Una semiotica "pragmatica" non può fare altrimenti.

In qualche caso mi sono divertito a fare un confronto tra i vecchi testi e i testi ritoccati per essere inseriti nel volume. Do solo un esempio: *Lecturas y lectores en las «Cartas marruecas»* (in *Coloquio internacional sobre Cadalso*, Bolonia 1982, Abano, Piovan, 1985, 347) comincia: «Hemos aprendido mucho acerca de los temas centrales de las *Cartas marruecas*. Poco, en cambio, sobre la estrecha relación entre el proceso de la lectura y el de la escritura, y la función que cumplen los lectores en la obra. El primer lector es el propio Cadalso — que las lee — y, después de su *acto de lectura*, decide publicarlas. Como lector es también el primero en analizar su contenido. En la «Protesta literaria» afirma a sus *lectores* que las cartas tratan de «cosas serias» ecc. Il capitolo 4 della II parte del libro (che si intitola: *Lecturas y lectores en las Cartas marruecas: la actividad lectora en el interior del texto*) comincia: «Los enfoques formales más importantes sobre las *Cartas marruecas* se han centrado en los aspectos puramente temáticos, alguno en el problema del género. El punto de vista histórico ha predominado; en cambio, carecemos de planteamientos sobre la actividad lectora en el interior del texto, es decir aquellos que tomen en cuenta algunos métodos post-estructuralistas. Parto de la premisa que la innovación de las *Cartas* radica en un complejo sistema semiótico que reproduce el proceso de recepción. El primer receptor (lector) es el propio Cadalso (autor) que las lee, y después de su acto de lectura, decide publicarlas [...]. Desde la «Protesta literaria» establece un juego semiótico con los lectores, afirmando y negando los cánones dominantes y la convención [...]. El texto trata, dice «cosas serias» ecc. Mi pare che il confronto dica molto circa lo spirito dell'operazione condotta a termine dalla Zavala: la sostanza è la stessa, a proposito delle *Cartas*; molto più esplicita tuttavia è l'inserzione nella riflessione teorica.

Franco Meregalli

Ricardo Gullón, *La novela lírica*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986, pp. 164.

Il tono di emancipazione dal realismo e dal verismo nella narrativa europea di fine Ottocento è espresso da un progressivo espandersi dei registri poetici, a volte delle

sperimentazioni linguistiche, ovvero dal fondersi di queste due tendenze man mano che, varcate le soglie del secolo, ci si avvicina alla prima guerra mondiale. Le memorie di Hermann Broch — *Die Schlafwandler* —, prima che la sua stessa opera di romanziere, possono anche servire a illuminare simili pieghe di quel momento cruciale della coscienza letteraria occidentale. In parte si tratta di un'ondata "lunga" dell'estetismo, in parte e soprattutto della scoperta o riscoperta di orizzonti culturali e psicologici per esplorare i quali non bastano più i vecchi strumenti dell'osservazione fedele e del cosiddetto "vero". Quanto in poesia si era verificato attraverso l'esperienza che da Mallarmé conduce al simbolismo, nella narrativa si manifesta qualche decennio dopo con la nascita di ciò che oggi, dall'omonimo saggio di Ralph Freedman, si è soliti chiamare "romanzo lirico". Ortega y Gasset, com'è noto, ne aveva dato uno dei primo consuntivi nel 1925, con *La deshumanización del arte*.

Ricardo Gullón ne individua i reperti stilistici e ancor prima i moventi culturali, nati, si diceva, in un'epoca in cui le armi della descrizione e del racconto veristici diventano inadeguate. Dominando il duplice panorama anglosassone, specie americano, e quello ispanico, il critico offre un ventaglio di esempi di rara forza persuasiva. Essi hanno una sorta di filo conduttore nei richiami alla scrittura di Virginia Woolf, presa in qualche modo come *terminus ad quem*, e una serie di varianti che vanno dal poema in prosa all'interiorità dei paesaggi ("orfismo", nei casi più ambiziosi), al valore paradigmatico del frammentario e dell'istantaneo, al lirismo delle metafore, insomma a quanto nel romanzo spagnolo del Novecento si sottrae al duplice condizionamento della descrittività e della concatenazione logica e cronologica dei fatti. Gli autori: Unamuno, Azorín, Miró, Valle-Inclán, Pérez de Ayala, ma non mancano alcuni ispanoamericani, né incisive pagine su scrittori di altre latitudini, da Henry James ad Alain Fournier.

Sofferamoci su quanto si evince intorno a Ramón del Valle-Inclán, proprio in un periodo in cui si moltiplicano, e non sempre convincono, le riletture del grande scrittore a mezzo secolo dalla scomparsa. Innanzitutto giova riportare quanto Gullón scrive in altro capitolo sul significato da attribuire all'abusatissima parola "mito": solo in momenti di «*extrema degradación y simplificación del concepto, hemos oído calificar así a narraciones pseudohistóricas, para subrayar su falsedad*» (p. 129). In realtà, chiarisce l'autore, anche in contesti non rigorosamente propri, «*el mito está basado en principios religiosos y morales y en la aceptación de lo sobrenatural como cotidiano*» (p. 130).

Abbiamo voluto citare queste frasi perché il "mito", così recuperato al linguaggio critico, svolge un ruolo primario in Valle-Inclán e nella lettura che ne propone Gullón, nonché, con accento gnostico-esoterico, quella che noi stessi abbiamo avanzato. I testi presi in esame risalgono al periodo che Rubén Darío ebbe a definire "barbaro" individuandovi quell'attenzione verso il mondo arcaico della Galizia, ora intravista attraverso testimonianze dirette di usi e mentalità residuali, ora ripensata grazie all'invenzione letteraria.

Con *Flor de santidad* ci troviamo dinanzi a un "momento ascendente" vuoi delle capacità dell'autore, vuoi del movimento letterario di cui resta il maggiore esponente nella prosa. La figura centrale, Adegá, vive in uno stato che ha insieme della beatitudine aurorale e dell'infatuazione mistica. La stessa atmosfera in cui si muove la pa-

storella, tra ruderi celtici che biancheggiano in mezzo ai pascoli e contadini che praticano antichi esorcismi per curare il bestiame, ci introduce ai momenti specificamente “lirici” di questo significativo racconto. Gullón vi rileva in primo luogo un carattere tecnico di somma importanza nel romanzo lirico: il progressivo rallentamento dell’azione fino quasi alla sua scomparsa, poi il contrasto non descrittivo — cioè non “spiegato” — tra un vagabondo, giunto sotto la burrasca, e la pastorella che vive trasognata nelle radure. Il fosco pellegrino e la «paloma del Señor» costituiscono, più che due personaggi da descrivere, due entità “liriche” da contrapporre, uno stesso vivente ossimoro dell’arcaicità cui pensa Valle-Inclán. Ma non è certo Adegga a capire tale contrasto, perché essa «mira desde la leyenda y ve en lo presente la reviviscencia del pasado [...]». El encuentro entre la violeta y el lobo, descritto come una estampa de que la violencia y el exceso fueron ahuyentados por la sumisión de la inocente» (p. 70).

L’intento lirico punta tutto sulla forza iconica, sugli epiteti, sulle giustapposizioni, sul potere allusivo di certe parole. Lo stupro messo in atto dal vagabondo sulla fanciulla, che crede di vedere in lui «Nuestro Señor», viene suggerito da una “decapitazione” che in realtà malcela una “deflorazione”, mentre l’aura di sortilegio è resa credibile dalla sapienza stilizzante con cui procede la narrazione. «Cargando el ambiente de supersticiones y de credulidad, la inocencia de Adegga y su confusión se explicaban por su participación en una masa de creencias que [...] producen en conjunto, y por su rigurosa estilización en una prosa calculada para darles el máximo de realce, la impresión de irrealidad buscada por el narrador» (p. 72).

Tale irrealità favolosa è resa dall’incedere lento, assorto dei personaggi minimi e della vicenda stessa, dall’uso dell’imperfetto verbale («“caminaba” el peregrino, “ladran” los perros, “se oía” el rumor del mar [...]») (*ibid.*) che si salda con parole dal registro insieme bloccato e molteplice («hechizo», «posesión», «milagro»). Di lì a poco ne scaturirà un millenario rituale esorcistico cui viene sottoposta Adegga nella Baia di Cristamilde. Qui Gullón avanza letture di significato in cui le varie fasi della cerimonia rusticana sono convincentemente assimilate, in un purificatorio cammino a ritroso, a quelle dell’unione carnale, patita o misticamente interpretata dalla fanciulla. Tutti elementi che, rivisti alla luce di quanto andrà sviluppandosi nell’opera di Valle-Inclán e nelle successive avventure novecentesche della critica, fanno di questa “storia millenaria” uno dei casi “statutari” di romanzo lirico in area di lingua spagnola.

Giovanni Allegra

*Manuel Andújar, La cultura como creación y mestizaje*, «Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura», n. 72, Barcelona, Anthropos, 1987, pp. 64-XXXII.

Questa rivista, pubblicata dall’omonima casa editrice, che dimostra stretti rapporti cogli ambienti degli emigrati politici dell’epoca franchista, è caratterizzata dal

fatto che ogni numero è monografico: riguarda prevalentemente scrittori o fenomeni letterari, filosofici, politici, sociali, ma in alcuni casi anche studi di scienza della natura, cioè rivela una concezione della "cultura" più ampia di quanto sia abituale in Spagna. Ne sono usciti settantadue numeri, ma le monografie sono meno, poiché alcune costituiscono dei numeri doppi: *El darwinismo en España*, *Lectura de Marx* (due numeri doppi a cura di J.D. García Bacca), *Marx en España*, *Rafael Alberti*, *Pablo Iglesias*, *Ernesto Sábato*, *Gonzalo Torrente Ballester*, *Maria Zambrano*.

Descriverò il n. 72 a titolo esemplificativo, ma certo la scelta non è casuale: corrisponde ad un antico interesse per Manuel Andújar. Nato nel 1913, Andújar solo in Messico, dove ripará alla fine della guerra civile, divenne scrittore; ivi fondò e diresse una rivista di esuli, *Las Españas*, e contribuì alla qualificazione culturale del *Fondo de cultura económica*; rientrato in Spagna nel 1967, fu attivo in *Alianza editorial*. Gli ultimi vent'anni furono fecondi in molteplici direzioni, come documenta la *Bibliografía de y sobre M.A.* qui pubblicata (23-26).

L'*Editorial* con cui si apre il numero (pp. 2-14) si configura anche come un'antologia di passi estratti da opere meno note dell'autore: per esempio, vi si riproducono alcune liriche, che si esprimono in modi frenati, evitanti non solo l'ovvio, ma il gradevole, con qualche rara rima che faticosamente affiora: chi ha familiarità con la più nota narrativa di Andújar riconosce il suo stile, che è una cosa sola col suo modo di vivere, volto all'escavazione, al profondo, al totale. «Obra enjuta, compleja, metamorfosis de vida», che «se hace de presencia en las presencias, de hombre en el hombre, de encuentro en los encuentros», è anche la conclusione del redazionale *Editorial*.

A questo segue un'autobiografia intellettuale che è fondamentale per capire Andújar. A proposito della sua ultima opera narrativa (*La voz de la sangre*, 1984), questi ci propone una caratterizzazione che possiamo estendere alle altre ed è totalmente sulla linea delle suddette: «una relación literaria de medulación severa, sin ápice de elementos lúdicos. *La voz de la sangre* no es, ni lo pretende, un trenzado de amenidades» (p. 22). Cosa che non rende molto adatte le opere di Andújar a raggiungere un successo di massa: quella di lui è una «escritura excéntrica», conferma Jorge Rodríguez Padrón, nel suo scritto (intitolato appunto *La escritura excéntrica de M.A.*, pp. 29-32) incisivo e sostanzialmente felice, per esempio nella segnalazione della «filiación barroca» di A., anche se non del tutto convincente negli accostamenti a Valle Inclán e a Miró. A sua volta, Santos Sanz Villanueva, studiando l'intero arco de *La novelística de M.A.* (pp. 43-52), di cui rileva il «designio unitario», messo in evidenza dal titolo generale *Lares y penares*, da *Cristal herido* (Messico 1945, ripubblicato, Anthropos 1985) ad ora, definisce Andújar «un autor ético, problemático y denso», che come tale «no siempre encuentra facilidades de difusión».

«La cultura como creación y mestizaje» è il sottotitolo di questo n. 72. Il concetto di "meticciato" culturale è caro ad Andújar, e verosimilmente il sottotitolo l'ha proposto egli stesso; analogo significato ha l'ampia illustrazione del fascicolo con particolari del mural di José Renau *España hacia América*. Direi tuttavia che ambedue le cose significhino non molto di più di un omaggio affettuoso e riconoscente al Messico, che risulta ben comprensibile a chi conosca l'animo gentile di Andújar. Un profondo rapporto col Messico non mi pare dimostrato negli scritti raccolti.

Il fascicolo, come gli altri di «Anthropos», è diviso in due parti, la seconda prevalentemente bibliografica (ma lo è anche la importante *Documentación bibliográfica* delle pp. 56-63), che costituisce un'introduzione informativa indispensabile per chi voglia non solo approfondire lo studio di Andújar, ma anche procedere a quella incorporazione della letteratura dell'esilio nell'immagine complessiva della letteratura spagnola dell'ultimo cinquantennio che non si è ancora adeguatamente realizzata.

Franco Meregalli

Manuel Alvar, *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, Madrid, Ed. Gredos, 1987, pp. 159.

La bibliografía sobre la producción literaria de Miguel Delibes es, hasta la fecha, abundantísima y heterogénea. Manuel Alvar añade su estudio de *El mundo novelístico de Miguel Delibes* a manera de «consideraciones de un lector para estimular a otros lectores» (p. 7) y afirma que sus consideraciones nacen de «las meditaciones que me han sugerido mis propias lecturas» (*loc. cit.*).

En un volumen de apenas cientocincuenta páginas (en las cuales se incluyen una escueta referencia biográfica del escritor, una amplia bibliografía, y recortes de prensa que atañen a la obra novelística de éste), el lingüista granadino extiende su mirada sobre el mundo delibeano, enfocando con admiración — entre otros — temas que han conocido ya un amplio despliegue crítico, como «Los hombres y el paisaje» (capítulo I) o «El instrumento lingüístico» usado por el escritor (capítulo II). El acercamiento a asuntos «canónicos» se efectúa, sin embargo, siempre de manera muy personal y original: lo cual brinda un raro ejemplo de identificación del crítico con el artista, cuya obra resulta manantial de revelaciones, según las perspectivas a las que aquél las somete. Así, por ejemplo, después de haber considerado las novelas de Delibes — en lo que pertenece propiamente a «hombres y paisajes» — como expresión de la otra faz de la visión del mundo que correspondía a la generación del 98, Manuel Alvar llega a esta conclusión: «En la obra de las gentes del 98 [...] hay la conversión del paisaje en criatura de arte, pero desde la perspectiva del creador; en las novelas de Delibes, no hay conversión, sino asunción del alma hacia una realidad que la rodea» (p. 18).

Igualmente, cuando subraya como el escritor vallisoletano acostumbra a amoldar los registros lingüísticos de su lengua a los entes de ficción que ocupan sus novelas, de tal manera que cada cual «habla como sabe», parece que el crítico no nos dice nada nuevo. Tampoco constituye ninguna novedad el hecho de llamar la atención sobre la habilidad con la cual Delibes emplea el «metalenguaje de los cazadores»: no hace falta haber leído las obras nacidas de la experiencia cinegética del escritor para estar conformes con Manuel Alvar en definir al novelista un lexicólogo muy exigente, además de «etnólogo y folklorista, dialectólogo y etimologista» (p. 47). Lo que rejuvenece ciertas consideraciones es, como decíamos, la perspectiva desde la cual se

analizan las obras. En calidad de esmerado lingüista, el crítico pisa un terreno que conoce perfectamente y no puede fallar cuando coteja lo castizo y perfecto del habla delibeana con las variantes «irreprehensibles» dadas por un puntual Atlas lingüístico cuya redacción ha cuidado el crítico mismo.

El paso del «instrumento lingüístico» a «Los caminos hacia el monólogo interior» (capítulo V), a este punto, es una *parábola* casi obligada. La cuestión técnica se debate en el último capítulo y constituye uno de los temas más interesantes del texto. En él, Manuel Alvar sigue la trayectoria del «monólogo» partiendo nada menos que de *La sombra del ciprés es alargada*. Esta novela, muy tradicional como se sabe, es una obra en la cual Delibes emplea el paréntesis a destajo; hasta el punto de resultar muy aburrido y molesto el reiterado uso del signo gráfico en cuestión. El crítico granadino, lejos de considerar negativo semejante recurso, lo juzga «un embrión» de la futura técnica del «monólogo», cuyo máximo logro se conseguiría en *Cinco horas con Mario* y en *Los santos inocentes*, no «culminación de un proceso creativo, sino fusión de todos [...]» (p. 114). Manuel Alvar sostiene su tesis de manera muy convincente y llega a demostrar que la «omnipresencia» del escritor en la novela no es tan «abrumadora», como había visto en cambio otro crítico (Cf. R. Buckley, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Madrid, Ed. Península, 1973, p. 102). Revelando, pues, las raíces del modelo monológico a través de una clave originalmente inusual, Manuel Alvar explica, a propósito de *La sombra del ciprés es alargada*: «En esta novela hay algo que incita a la evolución posterior. Tal vez el narrador no sepa — y es mucho decir — cómo hacer que el relato sea completo; esto es, algo más que las descarnadas secuencias de una vida, y entonces recurre a los paréntesis para incrustar en ellos su visión del mundo. Una visión que es subjetiva, personalísima y expresada con el pronombre yo. Que esto no sea técnicamente monólogo interior, me parece cierto, pero no menos cierto es que se trata de una técnica subjetivista, fragmentaria (en cada caso las circunstancias sólo dejan ver una parcela de realidad), dirigida al lector (lo que la desvirtúa), pero también al propio personaje que trata de explicarse y nos adentra en sus galerías interiores» (p. 103).

Otros dos capítulos del ensayo hablan «Sobre el realismo» (III) y de «Las guerras de Miguel Delibes» (IV). El que trata del realismo está cuajado de citas eruditas, puntos de partida para ensalzar apasionadamente a los personajes de *Los santos inocentes*, y demostrar cómo el realismo «intuitivo» de Delibes permite que una parcela de realidad cobre vida gracias al entusiasmo del escritor por sus criaturas. Es un discurso, éste, que podría abarcar buena parte de la producción delibeana. Manuel Alvar condensa sus meditaciones, prácticamente, sobre una única novela, y limita con ello — nos parece — una interpretación que hubiéramos deseado, en este punto, más amplia y exhaustiva.

Por lo que atañe al capítulo cuarto, las novelas que en él se examinan son: *Las guerras de nuestros antepasados*, *Parábola del naufrago*, y *El disputado voto del señor Cayo*. De las dos primeras se subraya lo esperpéntico y kálfianamente absurdo del tema y de la técnica (en el caso de *Parábola*, ya Silvia Burunat había expuesto ampliamente la influencia del escritor de Praga en Delibes — Cf. S. Burunat, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid, Ed. Porrúa Turanzas, 1980, pp. 101-102 —), mientras *El disputado voto del señor Cayo* resulta — en opinión de Manuel Alvar —

«tan absurda como las anteriores, aunque — tal vez — menos trágica (y más grotesca)» (p. 89). El verdadero acierto del que dictamina, sin embargo, es la intuición de que la figura del señor Cayo no representa ya el menosprecio de corte y alabanza de aldea, porque, en el tiempo en que se desarrolla la acción, en «la aldea también hay pecados capitales: la insolidaridad y el rencor» (p. 92). Miguel Delibes, en cambio, propone un amor que perdona sin rémoras ni turbiedades. En ello, el escritor vallisoletano — parece sugerir el crítico — se mantiene fiel a sí mismo, fuertemente anclado en un recio conservadurismo moral que se resume en dos palabras escuetas y siempre válidas: caridad cristiana.

Los lectores de Delibes saben que la afirmación da en el blanco y que el escritor castellano — como ya confirmaba Esther Bartolomé Pons — no es un autor que se deja «arrastrar por la inspiración momentánea más en lo que puede afectar al desarrollo anecdótico de la trama, nunca a la parte esencial: el tema, que va inextricablemente unido a su ideología» (Cf. E. Bartolomé Pons, *Miguel Delibes y su guerra constante*, Barcelona, Ambito Literario, 1979, p. 16).

El estudio de Manuel Alvar se cierra sobre el mundo novelesco de Miguel Delibes, sin tomar en consideración la producción del escritor posterior a 1983, fiel a la consigna personal de respetar el límite de esta fecha, dentro de la cual los capítulos han ido surgiendo — como confía el que redacta el texto —. A pesar de ello, el ensayo tiene el interés que se deriva de los enfoques «subjetivos» con que se miran las varias novelas, y es un escrito que cumple con sus promesas: las de transmitir impresiones muy personales «aunque otros críticos me hayan precedido en la consideración» (p. 7).

Bien equilibrado entre lectura y reflexión, el análisis crítico resulta una muestra concisa, pero densa, de información y maduro pensamiento. En él se aúnan y armonizan magistralmente el sentido de una erudición sabiamente propuesta y el de una entrañable pasión, no sólo por su propio oficio, sino por un escritor admirado, cuya envergadura y humanidad el crítico no deja de enaltecer cada vez que puede: lo que ha hecho recientemente dedicando una primorosa reseña (Cf. M. Alvar, *Vidas menudas de Castilla*, en «Saber leer», Mayo 1987, n. 5, pp. 6-7) el último estreno de Delibes, *Castillo habla*; reseña en la cual la exaltación del escritor surge, una vez más, de la profunda intuición crítico-literaria de quien juzga la obra, presentándola como reflejo de una auténtica emoción por personajes y ambientes que el novelista — en este caso, reportero — descubre, como siempre, en su verdad más íntima y escondida.

Emilietta Panizza

C. Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987, pp. 219.

C.M.G. da tempo alterna il suo lavoro di narratrice con quello di saggista, e questa sua indagine le ha ora meritato il XV Premio Anagrama de Ensayo. E ben

meritato, direi: un materiale di prima mano, tratto da riviste soprattutto femminili, testimonianze, saggi, viene abilmente e piacevolmente cucito ad illustrare molto più di quello che promette il titolo: non solo gli «usi amorosi» della postguerra spagnola, ma i caratteri dell'educazione impartita a giovinette e ragazzi, le relazioni (difficili) che tra di essi si instauravano, «la historia de la faja y de Mariquita Pérez, de los pololos y de la niña *topolino*; de las novias eternas, de los guateques y de la salida al cine en pandilla» come dice la fascetta. Ne vien fuori un profilo di quella che si identificava come la fanciulla ideale, tutta sorrisi «airosos», alla ricerca di un indispensabile marito, da cacciare con mille astuzie e attraverso mille difficoltà, un identikit al di là di ogni più grottesca immaginazione, tanto al servizio del maschio da mettere in crisi anche quest'ultimo, inserita in una società chiusa e sospettosa, anni luce lontana da quella che ci sfila oggi sotto gli occhi nelle animate strade di Madrid. Infatti la dedica è «Para toda las mujeres españolas, entre cincuenta y sesenta años, que no entienden a sus hijos. Y para sus hijos, que no las entienden a ellas».

Forse è quella asfitticità e quella chiusura a riverberarsi nelle pur godibilissime pagine di C.M.G., ingenerando una certa ripetitività; è quell'immagine priva di sfaccettature, quell'ambiente unidimensionale che la costringe a continui richiami del tipo «come vedremo più oltre», «come spiegherò al momento opportuno». Ripetività d'altro canto ripagata ad usura da certe pagine penetranti dove si sente la penna della narratrice; e sceglierò per tutte la descrizione dell'angoscia del crescere e della violenza che nella fanciulla provocava il meccanismo della confessione, tutto reticenze ed allusioni (p. 110).

Credo però che al libro ed all'organizzazione dell'eccellente materiale esibito avrebbe giovato una riflessione previa, che con una certa *rozzezza* potrebbe così formularsi: in che misura quel tipo di vita, quella visione del mondo, fu dovuta alle condizioni socio-culturali degli anni 40-50, e fu parzialmente comune al resto d'Europa; in che misura invece fu dovuta alla dittatura, con la sua programmatica mancanza di voci in dissenso; e in che misura infine fu determinata da quella specifica dittatura, cioè dall'ideologia franchista?

Perché certi fenomeni illustrati, ed i più disparati, io pure li ricordo come tipici della mia adolescenza. Penso ad esempio al rito della prima comunione, con il «ritiro spirituale» che la precedeva, e col suo abitino che prefigurava quello da sposa. E tutti abbiamo assistito alla rivoluzione nel campo della moda, con il passaggio dalla confezione su misura, fatta dalla «sartina», alla *boutique*: il sociologo indagherà sul senso di tali riti e dei cambiamenti che si son verificati.

Su un altro versante: ricordo certe confessioni di sposine angosciate, in cerca di consigli su come comportarsi con una suocera strapotente, che si ripetevano sulle pagine della rivista «Alba» (di cui mia zia era appassionata lettrice) come nei giornali censiti da C.M.G. (p. 114): qui funziona evidentemente un modello antropologico soggiacente, che potremo chiamare per intenderci della «madre mediterranea», esteso fino agli Stati Uniti, alle striscie di Mell dedicate a Momma, per esempio.

Altri fenomeni poi, quelli inerenti la para letteratura, richiederebbero strumenti di analisi più sottili. Citerò la mancanza di realismo nelle letture per la gioventù: «¿Qué niño tímido, de mala salud, familia con problemas económicos o un físico poco agraciado podía, por ejemplo, identificarse con *El guerrero del antifaz?*» (p. 100).



Ma si sa bene ormai che quanto più è invivibile la realtà, più si verificano effetti di proiezione e di fuga nella fantasia; e sarà proprio quel bambino timido, sgraziato e malaticcio a sfuggire ai problemi grigi del quotidiano identificandosi furiosamente con tutti i Guerrieri della maschera possibili e immaginabili. Stesso discorso per il romanzo rosa, a cui sono state dedicate anche di recente indagini abbastanza articolate, e che non può liquidarsi sbrigativamente: produzione e fruizione comuni ai più disparati tipi di struttura politica ed economica.

Sgombrato il campo dalle piante generate da un *humus* storico analogo o da fenomeni di letteratura di massa, si identificano meglio i prodotti di un certo dirigismo dittatoriale. Penso all'odio per il *made in USA*, alla messa al bando dei barbarismi (p. 31), che ricorda da vicino le esasperazioni autarchiche, anche sul piano linguistico, di Mussolini; o al culto per l'educazione fisica, che naturalmente il falangismo ha in comune con il nazismo ed il fascismo, per esempio.

Ma proprio allora risalta la differenza dell'ideologia franchista e si scopre il peso di una tradizione, rilevato anche di recente da Rosa Rossi e Giuliana Di Febo nella loro analisi del culto dei santi, che il franchismo prende in prestito dal Barocco, strumentalizzandolo e stravolgendolo. E così io più di una volta, nello scorrere le stimolanti pagine di C.M.G., ho ripensato a certi trattatisti e moralisti del Secolo d'Oro, che ho avuto occasione di rileggere recentemente, ed alle articolazioni di significato che la polemica barocca sulla moda nasconde e rivela. Per prima l'evidente misoneismo che la «postguerra» (pp. 22, 26-27, ecc.) sembra avere in comune col Siglo de Oro; per cui ogni richiamo al «vecchio», ai tempi «dei goti» è nei due ambiti connotato positivamente; ed ogni «novità», ogni «cambiamento» è guardato con sospetto. È ovvio che alla base di entrambi gli atteggiamenti può operare una economia pre-capitalistica per cui il consumo appare squilibrante e pericoloso.

Ma altre volte la giustificazione economica non funziona: proprio come nel caso del culto per la educazione fisica di marca nazi-fascista che si scontra con la sua autonomia, con la paura della ostensione del corpo, con il tentativo di mascherarlo e di annullarlo, tanto da «inventare» un «uniforme imbarazoso», il «pololo», «tan incómodo y tan feo que convertía en sacrificio lo que hubiera podido ser placer» (pp. 61-62). Qui è tutta la misoginia cattolica a esplodere, con il suo orrore-attrazione per il corpo, visto come strumento di peccato, da cui c'è salvezza solo nella stasi finale della morte. Due citazioni a riprova parleranno da sole al lettore: la prima è di Tomás Ramón, che nel 1635 scrive una *Nueva premática de reformación contra los abusos de los afeites, calzado, guedejas* ...; la seconda del cardinal Gomás, tratta dal suo libro *Las modas y el lujo*, citato a p. 131 da C.G.M.: «Veo cuán olvidados estáis de vuestra nada y polvo [...] ¿Quién que ve a la otra bizarra y al otro galán, ayer tan compuestos y hoy en el féretro, no se compunje y de sí mismo se duele, y da con todo esse adorno al trabés? [...] Un cuerpo que no es otra cosa sino [...] un barco de materia, un seno de podre, un costal de gusanos [...] una tina abominable de torpe veneno [...]. Enrízen-se bien, crien bellas guedejas [...] porque las desmocharé y trasquilaré de manera que queden hechas unas calaveras espantosas [...]. Y ellas, que andan por la tierra como diosas carnales, buscando los ojos de sus adoradores, no piensan que, dentro de poco, aquella figura tan alabada, tan adorada por los hombres sensuales, será un montón de corrompida materia que habrá de apartarse de la vista de los hombres por

hedionda, que apestará con su hedor, que no tendrá más caricias que las que los gusanos que la festejarán para devorarla».

E in un cattolicesimo chiuso e snaturato si incentra appunto la differenza ideologica del franchismo, come ben rileva C.M.G. nelle sue pagine iniziali: ed ecco il saluto che il Papa, «infalible por definición», dirige alla Spagna, identificata come «la nación elegida por Dios como principal instrumento de evangelización del nuevo mundo y baluarte inexpugnable de la fe católica», in opposizione a «los precursores del ateísmo materialista de nuestro siglo» (p. 18).

Maria Grazia Profeti

AA.VV., *En torno al hombre y a los monstruos. Ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Ed. C. Castro Lee y C. Christopher Soufas, Potomac, Scripta humanistica, 1987, pp. XVIII-183.

Una raccolta di scritti che si proponga di studiare, attraverso contributi specifici di numerosi collaboratori, l'insieme, o almeno le espressioni più importanti, dell'opera di un autore, soprattutto di un autore vivente, rivela già nella partecipazione di ognuno l'adesione ad una valutazione positiva dello stesso. Dietro i lavori singoli apparirà, più o meno discreta, una mente coordinatrice: si cercherà per esempio di evitare sovrapposizioni, e d'altra parte eventuali insistenze risulteranno intenzionali.

Queste considerazioni, mi pare, si possono senza perplessità applicare al presente volume, che si conclude (pp. 176-182) con una bibliografia di e su Carlos Rojas che non può non derivare, nella sostanza, dallo stesso. È quindi legittimo supporre che lo stesso Rojas stia dietro la distribuzione generale degli argomenti, anche se eventuali silenzi possono avere una motivazione puramente occasionale, ed anche se risulta evidente che ogni collaboratore obbedisce a suoi approcci metodologici e tematici, sicché l'insieme, malgrado il condizionamento esercitato da un oggetto così coerente, anche nel suo sviluppo, come l'opera narrativa di Rojas, appare ampiamente articolato, nei contenuti, nelle premesse metodologiche, nei toni. Articolato, eppure su un livello qualitativo abbastanza omogeneo. Avrò qualche occasione di esprimere riserve su singoli contributi, ma devo premettere che non ci sono, a mio avviso, chiare cadute di qualità: così come è impossibile fare della buona critica a proposito di un oggetto letterario fatuo, è difficile scaderne del tutto quando si tratta di testi che, piacciono o meno, sono comunque da considerare intellettualmente impegnativi.

Gli scritti raccolti sono sedici: uno di *Introducción*, uno di *Conclusión*, gli altri su singole opere o gruppi di opere. Nessuno ha osato coinvolgere nel suo studio tutta la serie dei sedici "romanzi", scritti nell'arco di quasi trent'anni, dal 1957 al 1983. Conformemente alla limitazione annunciata dal titolo, nessuno tratta di proposito delle "obras críticas", dieci volumi nel complesso, qualcuna occasionalmente citata. Ma suppongo (non conosco abbastanza l'opera di Rojas per affermarlo a ragion ve-

duta) che in Rojas opera narrativa e ricerca storico-critica siano strettamente collegate, e che una eventuale storia impegnata della sua narrativa non possa prescindere dall'attività di ricerca e di riflessione. Del resto, credo che essa debba tener conto anche di un altro aspetto: Rojas ha avuto, specie in età giovanile, uno spiccato rapporto, di traduttore e di editore, con la narrativa anglosassone, cominciando da Aldous Huxley, di cui pubblicò a Barcellona nel 1957, l'anno del suo primo romanzo, ben quattro opere, tradotte. Che rapporto ha questo precedente con la sua narrativa? È un po' strano che nessuno, in questo volume, si sia posto, o anch'è solo abbia sfiorato, il problema. Eppure appare chiaro che tutti i collaboratori sono attivi negli Stati Uniti (quattro degli scritti appaiono in inglese), benché i loro nomi mi risultino sconosciuti, probabilmente per la loro giovane età, la quale sembra costituire una motivazione ulteriore di quella fondamentale omogeneità che, malgrado la diversità, ho detto caratterizzare il volume.

Dei sedici scritti, metà riguarda solo tre dei romanzi di Rojas, la cosiddetta trilogia di Sandro Vasari: *El valle de los caídos* (1978), *García Lorca asciende a los infiernos* (1980), *El sueño de Sarajevo* (1982). Ai vent'anni che precedono, in cui Rojas pubblicò dodici romanzi, vengono dedicati specificamente solo due o tre scritti, i restanti riguardando aspetti o rapporti presenti sia nelle opere anteriori sia nella trilogia: cosa tanto più sorprendente se pensiamo che il maggiore successo di pubblico fu raggiunto da Rojas con *Azaña* (1973), che fu venduto in oltre un quarto di milione di copie. Si tratta di un successo che si spiega in buona parte con le circostanze. Nel 1973, vivendo ancora Franco, ma ormai lontani dai rigori della sua epoca, il pubblicare e il leggere un libro su un personaggio che per tanti anni era stato oggetto di un particolare odio costituivano una novità, un'apertura a lungo desiderata. Il libro, d'altra parte, se non era certo una denuncia, nemmeno era una polemica apologia; si ispirava a una documentazione solida; non sconcertava nella sua struttura, benché presentasse innovazioni di tecnica narrativa ed implicasse problematiche esistenziali o addirittura "metafisiche" che lo immunizzavano dalla polemica ereditata dagli anni della guerra.

Non saprei dire quale sia stata e sia la diffusione della trilogia e di ciascuna delle sue parti; ma mi pare che queste abbiano veduto la luce in una situazione meno favorevole ad un loro successo di pubblico. I «monstruos» allusi nel titolo del libro che sto recensendo sono largamente presenti nella trilogia; ma non lo sono nella realtà spagnola almeno dell'ultimo decennio, quella di Juan Carlos, di Adolfo Suárez e di Felipe González. Si direbbe che la trilogia sia intempestiva. Certo Rojas se ne accorge, e probabilmente ciò aumenta la sua predilezione per essa. Vuol essere apprezzato per ragioni più intrinseche dell'effimera disponibilità del pubblico.

I limiti di spazio impostimi dalla presente occasione non mi permettono prese di posizione impegnative, e nemmeno di considerare analiticamente anche solo gli scritti del volume che mi sono sembrati più penetranti. Ne citerò tuttavia alcuni anche per mostrare quella varietà di approcci cui accennavo.

Lo scritto che implica più esplicitamente lo studio della diacronia della narrativa di Rojas è *Técnicas de caracterización grotesca en la novelística de Rojas* (pp. 56-69) di Carlos A. Badessich, che dimostra l'ascendenza valleinclanesca di tale narrativa, soprattutto della più antica. In effetti, i «monstruos» di Rojas hanno non di rado i tic dei per-

sonaggi «esperpéntici»; cosa che d'altra parte non significa che a tali tic si riducano: i «monstruos» di Rojas, per esempio lo Stalin delle *Memorias inéditas de José Antonio*, sono complessi, aspetti della nostra stessa umanità; sicché la denuncia dei loro misfatti acquista una dimensione di autodenuncia.

Kessel Schwartz studia *Cervantes and the fiction of C.R.* (pp. 70-84) in molte opere, anche non narrative. Sembra uno studio ben documentato (confesso di nuovo di non poter dire di più, poiché non conosco tutti i sedici romanzi e i dieci volumi di ricerche storiche e riflessioni critiche di Rojas); e senza dubbio non solo la specularità Chisciotte-Cardenio, che pare aver avuto uno specifico impatto sull'autore, ma anche le innovazioni particolarmente del secondo *Chisciotte*, sono nei precedenti della sofisticata tecnica di Rojas, direi soprattutto della trilogia. Ma al di là di ciò non mi pare di notare una particolare ascendenza cervantina. Le innovazioni cervantine hanno in realtà una portata profonda, coinvolgente epistemologia ed etica; ma il coinvolgimento è implicito e dissimulato da un'ironia leggera ed implicitamente patetica, che non mi pare abbia riscontrato nel mondo e nel modo angosciati, talora cupi, di Rojas.

Si direbbe, del resto, che Rojas ricerchi i suoi precedenti più nella grande pittura spagnola che nella grande letteratura. Un predominio del visivo osserva in lui Kenneth James Golby, in *Stylistic Unity in the Sandro Vasari Trilogy* (pp. 158-169), uno scritto che mi pare dei più significativi tra i raccolti nel volume. Non credo che Golby intenda dire che la prevalenza della visività sia un elemento intenzionale della narrativa di Rojas. Siamo ormai abituati ad una considerazione del testo letterario in termini di teoria della comunicazione; vale a dire, si tende a considerare nell'opera letteraria soprattutto o solo l'intenzionalità di comunicare. Senza dubbio, in larga parte uno scrittore, in questo caso un narratore, è consapevole dei contenuti del suo messaggio e dei condizionamenti esercitati dai canali utilizzati. Direi che in Rojas abbiamo un esempio spiccato di tale consapevolezza; per esempio, Rojas spinge le sue complicazioni «strutturali» ai limiti della cosciente sofisticazione. Eppure credo che anche in lui, come in qualsiasi altro scrittore, vi siano elementi espressivi di cui non si rende o non si rende del tutto conto; e credo che questi elementi che sfuggono all'autoappercezione dello scrittore, lungi dall'essere necessariamente delle scorie, possono essere la sede del fascino esercitato da un autore. La scienza della comunicazione risulterebbe sterilizzante, da sola, nella critica letteraria. Individuare i caratteri intuitivi, istintivi, in parte almeno inconsapevoli, del modo di esprimersi di un autore resta una funzione decisiva della critica. Poiché si inquadra in questo modo di operare criticamente lo studio di Golby mi appare particolarmente significativo, anche se forse più nei propositi e nell'enunciazione generale che nei risultati specifici. Rojas, ammiratore di Goya e di Picasso, è accentuatamente un visivo; lo è intenzionalmente, ma lo è anche d'istinto.

In altro modo significativo è lo scritto conclusivo, *Carlos Rojas y nuestro tiempo* (pp. 170-174), di Heleno Saña, che pare accentuatamente identificarsi coll'autore e le sue intenzioni. L'originalità di Rojas, afferma Saña, sta nel «contenido ideativo, humano, crítico y signifiacional» della sua opera, non nella «metodología formal superelaborada» o nei «montajes narrativos rebuscados» (p. 172). «Es la dimensión metafísica de la obra de Rojas lo que explica que sus novelas carezcan en general del intimis-

mo psicológico que exige el gusto pequeño-burgués de la época» (p. 173). Rojas è «un exiliado de la existencia», «no ha encontrado hasta ahora ese epicentro espiritual que todo hombre necesita para sentirse reconciliado consigo mismo y con las cosas». Ma ci trasmette una «gran lección moral»: «renunciar a la soberbia, al poder y a la humillación de nuestro prójimo, aceptando nuestra irreversible condena común como lazo de solidaridad» (p. 174).

Franco Meregalli

\* \* \*

E. Burgos, *Mi chiamo Rigoberta Menchú*, Firenze, Giunti Barbèra, 1987, pp. XXIV-300.

Publicato in Francia da Gallimard nel 1983, il volume presenta un quadro davvero interessante del mondo indigeno attuale in Guatemala. È la testimonianza orale di una giovane india del Quiché, Rigoberta Menchú, raccolta, durante una settimana del 1982 a Parigi, da un'antropologa venezuelana, Elisabeth Burgos. Rielaborata il meno possibile, la narrazione conserva in gran parte il tono spontaneo usato da Rigoberta nel rievocare gli avvenimenti della sua esistenza (è nata nel 1959), della famiglia e del villaggio.

Si trova innanzitutto l'evocazione del mondo ancestrale indigeno, ricco di spiritualità nel rapporto con la natura. La protagonista rimane ad esso profondamente legata, nonostante certi caratteri agli occhi europei appaiano spesso come formalismi e chiusure, e pure espressioni di una visione tremendamente pessimista dell'universo. Il volume passa successivamente a descrivere la lenta modificazione di quel mondo, suo malgrado e dietro la spinta di influenze ed avvenimenti esterni. Particolare rilevanza ha l'evoluzione del rapporto con il cristianesimo. L'introduzione della Azione Cattolica in Guatemala nel secondo dopoguerra e la creazione di catechisti indigeni — invero ben poco ferrati nella dottrina, come la stessa protagonista —, se non pare sia valsa a modificare il tradizionale sincretismo religioso (che le fedi precolombiana e cristiana convivano affiancate più che fuse, emerge continuamente nel volume), hanno piuttosto agito come parziale detonatore nel far prendere coscienza delle secolari ingiustizie. I dubbi di Rigoberta sulle contraddizioni nella pratica del messaggio cristiano sono emblematiche. Tali angosciose perplessità si sommano agli interrogativi prodotti dal contatto negativo con i *ladinos*, i meticci, i quali dominano «culturalmente» il Paese indipendentemente dai loro effettivi connotati razziali. La narrazione conferma quanto sia diffusa, in Guatemala e in genere in America Latina, la «sensibilità etnica». Che i peggiori nemici degli autoctoni siano gli indigeni emancipatisi non stupisce, così come non sorprende l'assoluta negativa dei bianchi o meticci poveri a considerarsi sullo stesso piano degli indi. Esempari sono alcuni ricordi di Rigoberta: «[...] una volta che ero con le monache, andammo in un'aldea sempre del

municipio di Uspantán, dove vivevano soprattutto *ladinos*. La monaca chiese a un bambinetto se erano poveri. E quello rispose: Sì, siamo poveri, ma non siamo *indios*» (cfr. p. 147). Può ricordarsi, altresì, l'antica disposizione degli indigeni a riconoscere la propria inferiorità: si veda ad es., p. 34, lo stupore suscitato in Rigoberta dall'altezza e corporatura di un proprietario terriero in visita elettorale, forse un diretto discendente dell'aristocrazia bianca coloniale, differenza fisica che viene quasi assunta ad attestare una naturale superiorità.

Né l'esperienza catechistica né quelle, ben più traumatiche, del lavoro salariato nelle piantagioni di caffè e cotone della costa del Pacifico, o del servizio come infima domestica nella capitale, sarebbero state forse sufficienti, tuttavia, a modificare radicalmente il destino di Rigoberta e della sua famiglia. L'elemento più importante nello scatenare il cambiamento sembra infatti essere stato la riforma agraria capitalistica intrapresa alla metà degli anni '70 dal governo del generale Eugenio Kjell Laugerud García, che andava a sommarsi ai tradizionali abusi dei grandi proprietari terrieri. La riforma, frazionando la terra in piccoli appezzamenti fra gli indigeni, stravolgeva i legami comunitari e peggiorava le condizioni di vita degli indi negando loro, per es., la possibilità di continuare ad approvvigionarsi di legna nella foresta: arrivava, con più di un secolo di ritardo rispetto all'Europa meridionale, la rivoluzione liberare nelle campagne, comprendente l'abolizione degli usi civici ecc. L'improba e umiliante esperienza dei rappresentanti delle comunità indigene — il padre di Rigoberta era uno di quelli — presso gli organismi agrari statali spinse a cercare contatti con altre forze sindacali e politiche. Nacque così il C.U.C. (Comitato di Unità Contadina); ci furono poi azioni di difesa dalle incursioni dell'esercito e altre azioni, sino all'occupazione nel 1980 dell'ambasciata di Spagna a Città del Guatemala, conclusasi con la morte di tutti i manifestanti, compreso il padre di Rigoberta. In precedenza uno dei fratelli di Rigoberta era stato sequestrato, torturato e ucciso in maniera effrata dall'esercito, destino in seguito toccato anche alla madre della protagonista. Al processo di radicalizzazione Rigoberta non poteva rimanere estranea; braccata per la sua opera di propagandista antigovernativa, venne fatta riparare in Messico: da lì compì un breve viaggio a Parigi, dove appunto rilasciò la testimonianza. L'edizione italiana, sfortunatamente, non dà alcun aggiornamento sulla successiva vicenda della protagonista.

Il volume, come già rimarcato, è di estrema utilità per avere una mostra, mediata il meno possibile, della sensibilità di una porzione importante, e al contempo enigmatica e misconosciuta, dell'umanità latinoamericana. Il materiale offerto fornisce importanti informazioni, e ciò nonostante che varie questioni rimangano vaghe nella narrazione, né che lumi vengano dalla interlocutrice venezuelana o dalla curatrice italiana del testo, Alessandra Riccio. Merita perciò richiamare almeno il maggiore dei problemi posti dalla testimonianza. Il nodo di fondo che soggiace alle questioni evocate concerne l'interrogativo se sia possibile o meno, per gli indi, emanciparsi e al contempo conservare le proprie identità e tradizioni culturali. La questione è grave e riguarda ovviamente non soltanto gli indigeni guatemaltechi. L'acculturazione è disgregatrice, come generazioni di antropologi non si sono stancati di denunciare. Quando poi dal campo della descrizione si passa a quello propositivo, teso a suggerire le vie da seguire, le cose si complicano. La soluzione moderata, volta a ricercare

un punto di equilibrio nell'accettazione del nuovo, appare ben intenzionata ma instabile o, di fatto, piuttosto astratta e velleitaria. Infatti, una volta iniziato il processo di revisione dell'antica mentalità, dove ci si fermerà? Davvero, poi, è possibile utilizzare asetticamente, soltanto come mezzi, gli strumenti moderni? Lo stesso ricorso allo spagnolo (faticosamente imparato da Rigoberta), come lingua veicolare capace di far superare le barriere di espressione delle ventidue etnie guatemalteche, pone evidentemente ampie implicazioni culturali.

Facciamo tali semplici constatazioni al di fuori di qualunque debolezza emotiva, o propensione politica, per il mantenimento di uno *statu quo* esotico ma ben miserevole. Richiamiamo tali implicazioni perché nell'introduzione dell'interlocutrice di Rigoberta, pur un'antropologa, e nella nota critica della curatrice italiana, gli interrogativi di cui sopra vengono elusi: si presenta in effetti come naturale, progressivo, e soprattutto coerente, il cammino della protagonista. Basta invece addentrarsi nella testimonianza per rendersi conto di come le cose stiano diversamente. Come già anticipato, si trova in Rigoberta una continua oscillazione. Da una parte vuole mantenere e difendere i costumi tradizionali; dall'altra si rende conto che, per difendersi dalle tremende ingiustizie di cui gli indigeni sono sommersi, è necessario modificare la tradizionale chiusura india verso l'esterno e uscire dalla passività attraverso l'accettazione del nuovo. Il conflitto non è soltanto della protagonista bensì di tutta la famiglia. I genitori, ovviamente legati al passato ancor più di Rigoberta, pure finiscono per modificare la propria visione del mondo. Totale risulta il cambiamento del padre, il quale, se pochi anni prima aveva impedito ai figli di frequentare la scuola affinché non venissero contaminati dai *ladinos*, poi permette a Rigoberta addirittura di scegliere autonomamente la propria strada e di andarsene sola fuori della comunità, a lottare. La rottura col passato — si vince dal testo — viene risolta in modo sofferto sul piano dell'azione, non su quello intellettuale e affettivo. Ciò, pare potersi azzardare, non mancherà di perpetuare le lacerazioni esistenti, e forse di crearne di nuove. Di rilievo, infatti, sono le influenze politiche operanti. La narrazione è molto vaga riguardo all'estrazione politico-ideologica delle persone e dei gruppi con i quali la famiglia di Rigoberta entrò in contatto e da cui, di fatto, venne politicizzata. Se si accenna più volte a elementi del clero — la stessa Rigoberta si presenta come una cristiana rivoluzionaria, e tale qualifica ha adottato il gruppo, sorto nel 1981, che pure ha preso il nome del padre della protagonista, Vicente Menchú —, evanescenti appaiono i riferimenti ai guerriglieri operanti sulle montagne, con cui esistevano contatti. Da alcune espressioni presenti qua e là nel testo («unità dei contadini con gli operai», «organizzazioni di massa», pratica della «critica e autocritica» ecc.) può dedursi un'influenza marxista-leninista. Purtroppo, nell'introduzione non si dice alcunché al riguardo, e l'impressione suscitata da tale omissione è penosa, perché può portare a fare sospettare le solite interessate ellissi, *ad usum delphini*, nella presentazione del reale stato delle forze rivoluzionarie operanti; rafforza tale impressione il fatto che si ometta di chiarire come il *Partido Guatemalteco del Trabajo* non sia altro che il partito comunista. Orbene, se alla coscientizzazione degli indi presiedono, in tutto o in parte, le forze che si richiamano alla sinistra di classe, le conseguenze sono rilevanti. Infatti, tali forze storicamente sono apparse ancora più nemiche, rispetto a quanto non lo siano i liberal-conservatori latinoamericani, delle tradizioni economiche, so-

ciali e culturali degli autoctoni. Al riguardo tutta l'esperienza storica latinoamericana è estremamente indicativa. Risulta del resto sufficiente riandare ai recenti conflitti provocati dai sandinisti nell'intento di integrare a forza nella vita nazionale le popolazioni indigene della costa atlantica del Nicaragua, posizione del tutto contrastante con l'atteggiamento dimentico — negativo, ma anche positivo per certi versi — che nei confronti dei Sumu, Miskito e Rama aveva il regime di Somoza. Quello che si vuole sottolineare è che, accostandosi alle forze della sinistra rivoluzionaria, gli indigeni sia del Guatemala sia di altri Paesi riusciranno forse a uscire finalmente dalla loro inferiorità e miseria secolari, ma non potranno affatto mantenere i loro costumi e abiti sociali e culturali. Di fatto le comunità indie si trovano in America Latina costrette tra due forme di occidentalizzazione — una capital-liberistica, l'altra influenzata dal comunismo stalinista —, entrambe disgregatrici delle tradizioni. Se i due corni del dilemma appaiono egualmente spiacevoli, molto problematica appare la nascita di una terza via capace, nei Paesi latinoamericani in cui la popolazione india è massiccia (negli Stati andini oltre che in Guatemala), di permettere una presenza indigena autonoma e paritaria. Dagli anni '70 si assiste sì a un risveglio di rivendicazioni — un'utile rassegna sul tema si trova nell'incisivo studio di Marie-Chantal Barre, *Ideologías indigenistas y movimientos indios*, México, Siglo XXI, 1983 —, ma non pare, almeno finora, che le comunità indie abbiano trovato in se stesse elementi di riferimento e di mobilitazione sufficienti. Il caso poi di *Sendero luminoso* in Perù, dato l'ideario ricco anche di rivendicazioni care al radicalismo europeo, e data la presenza nel movimento pure di intellettuali bianchi e meticci, pare confermare le difficoltà esistenti. Su tale complessa problematica la sofferta testimonianza di Rigoberta Menchú permette di riflettere, e non è poco.

Aldo Albónico

Mario Benedetti, *Subdesarrollo y letras de osadía*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 247.

Il libro, in edizione dello stesso Benedetti, comprende una raccolta di sedici testi — conferenze, articoli, saggi brevi — di diversa natura, ma accomunati da un'unica preoccupazione per la realtà socio-politica latino-americana, con le piaghe del sottosviluppo, del colonialismo economico e culturale esercitato dagli Stati Uniti, delle dittature che strozzano in gola la voce all'intellettuale, costretto all'esilio.

Non si tratta di una novità assoluta, poiché molti di questi lavori, scritti tra il 1962 e il 1986, sono già stati pubblicati in riviste e in giornali come *El País* di Madrid, *Marcha*, *Aquí* e *Brecha* di Montevideo, *Crisis*, *El Periodista*, *Humor* di Buenos Aires, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* di Lima, *El Nacional* di Caracas, *Casa de las Américas*, *El Caimán Barbudo* di La Habana, *La Jornada* e *Revista de bellas artes* di Ciudad de México.

La vicinanza di tematiche e la pluralità di destinatari hanno portato, come rileva



lo stesso Benedetti nella nota introduttiva, a inevitabili ripetizioni all'interno del libro che, tuttavia, non perde di incisività e di interesse.

Le diverse indagini sulla cultura, sia essa "cultura de dominación", o "cultura de liberación" o "cultura de la pobreza", sulla funzione del critico, sul ruolo del lettore, sull'impegno dell'intellettuale, sulla creazione letteraria e sulla realtà della letteratura, stimolano, costantemente, l'attenzione del lettore, proprio perché i problemi posti sul tappeto, sovente con atteggiamento polemico, invitano a proporre delle soluzioni non sempre in sintonia con quelle dello scrittore.

Al di là degli stimoli dialettici che investono argomenti di carattere sociologico, etico-storico, economico-politico, balza evidente l'unità della tematica di fondo centrata sulla relazione tra vita e letteratura, scrittore e società. Tematica, questa, costante, tra l'altro, in tutta la produzione artistica di Mario Benedetti, tant'è vero che *Subdesarrollo y letras de osadía* può essere considerato la riproduzione e la continuazione di *Letras del continente mestizo* (1967) dato che «Ideas y actitudes en circulación» è il saggio d'apertura di ambedue le raccolte.

Quasi ossessivo è l'impegno dell'autore nel sottolineare la funzione dello scrittore, che deve essere testimone attivo all'interno della società, «asumir la realidad» (p. 211) ossia «experimentar la acuciante necesidad de cambiarla» (Ivi). Il che non è esente da certo ottimismo da parte di Mario Benedetti per il futuro dell'America Latina, come appare evidente nel saggio dal titolo «Los intelectuales y la embriaguez del pesimismo» (1986).

Sul concetto d'azione ruota anche il saggio «Acción y creación literaria» (1981), in quanto la letteratura, come creazione intellettuale, è costantemente vincolata all'azione, sia essa testimoniale o inventata, e l'uomo d'azione, qualunque sia il suo credo politico, «tiene siempre que ver con la oportunidad de la cultura» (p. 158). L'azione, tuttavia, nello scrittore impegnato socialmente non deve avere il sopravvento sulla qualità estetica della sua opera. A proposito di ciò interessante è il saggio che dà il titolo al libro — certamente il più stimolante dal punto di vista dell'interpretazione letteraria assieme a «El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo» (1977) — in cui Mario Benedetti indaga sulla realtà, sul paesaggio, sul personaggio (indio, *campesino*, operaio), sul problema della lingua nella narrativa ispano-americana contemporanea, dando giudizi critici di trasparente chiarezza.

Certamente la perdita di contatto con il lettore, pericolo di cui Mario Benedetti mette in guardia i "nuovi" critici dal linguaggio sempre più tecnico, ma anche sempre più incomprensibile, non si è verificata nemmeno in quest'ultimo libro. Al contrario, come ho affermato in precedenza, il lettore è più che mai soggetto attivo, sempre in grado di «llenar con su dinámica presencia el espacio que le espera en la creación literaria» (p. 217).

Silvana Serafin

Mayra Montero, *La trenza de la hermosa luna*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1987, p. 192.

*La trenza de la hermosa luna* è il primo romanzo della giornalista Mayra Montero (La Habana 1952), scrittrice finora solo di racconti contenuti nella raccolta *Veintitrés y una tortuga*. Finalista al secondo posto del prestigioso Premio Herralde (vinto quest'anno dal giovane scrittore — stessa classe 1952 — Javier Marías con *El hombre sentimental*), con questo romanzo dà un altro esempio della nuova narrativa femminile ispano-americana, che con difficoltà deve liberarsi da due pesanti legati: il famoso *boom*, e il retaggio del femminismo.

La nascita cubana, l'esperienza di giornalista soprattutto a Puerto Rico, ma anche nei punti caldi del Caribe (Honduras, Guatemala, Nicaragua) unite alla descrizione dell'ambiente di Haiti, sono elementi, non omogeneizzabili fra loro, ma che in qualche modo formano il materiale narrativo e offrono al lettore una dimensione generale del Centro America.

Il racconto si snoda su due piani: uno storico, che tratta con tecnica giornalistica gli ultimi giorni della dittatura del trantaquattrenne Jean Claude Duvalier — il quale agli inizi del 1986 abbandonò il suo paese con destinazione Francia —, e un altro che si concentra sul ritorno ad Haiti del marinaio Jean Leroy, dopo vent'anni di viaggi, richiamato dal compagno Marcel, diventato ora *Papá Marcel*, uno dei maggiori *houngan* del paese. Questi sacerdoti rappresentano il potere occulto dell'isola, e per tradizione la famiglia Duvalier fu sempre loro alleata e da essi sostenuta.

Il degenerare della violenza politica di "Baby Doc" obbliga il potere religioso ad un cambio di rotta e fa accelerare la caduta del dittatore cercando di contenere l'azione dei terribili *tonton macoutes*.

Il ritorno in patria del marinaio — la più antica e classica *fabula* della letteratura occidentale —, l'incontro con i vecchi amici, con l'ambiente dell'infanzia, con i ricordi della gioventù, si accompagna ed è interrotto dagli avvenimenti di un paese in piena evoluzione, al centro di uno scontro tra potere ufficiale e potere popolare.

Mayra Montero unisce nel romanzo due intrecci, resi da tecniche narrative diversificate. Accanto alla storia individuale di Jean Leroy narrata con un lungo monologo interiore si presenta il resoconto degli avvenimenti politici raccontati con ritmo incalzante e tecnica giornalistica.

Lo sfondo magico e soffocante di Haiti, dall'atmosfera esotica, piena di odori e colori, porta il lettore alla concezione di un paese collocato ormai nell'immaginario collettivo occidentale, ma che, purtroppo, assume colorazioni di profonda violenza sia per la brutalità dei *tonton macoutes* sia per la costante minaccia di morte.

Susanna Regazzoni

Augusto Monterroso, *La letra e (Fragmentos de un diario)*, México, ERA, 1987, pp. 204.

La obra de Augusto Monterroso presenta, en todo su itinerario, una tendencia hacia la disolución de los tradicionales géneros literarios. Entre las tantas novedades que nos sorprenden siempre en su obra, hay una que lo distingue. Mientras podría pensarse que la tendencia natural de un escritor sea la de afianzarse en las técnicas del género escogido, para Monterroso conviene pensar lo contrario. Su primera producción nos lo presenta maduro ya en el dominio del cuento y, en las fases sucesivas, comenzará a explorar, siempre dentro de la prosa, nuevas formas de organización de un material literario límpido y sin tacha. Así, del cuento tradicional pasa a la fábula, y de ésta a una singular novela, para desembocar ahora en una serie de reflexiones a manera de diario.

Diario que debe leerse en pequeñas dosis, tal la densidad de su contenido. A la ya célebre expresión de García Márquez, según el cual a Monterroso hay que leerlo «manos arriba», habría que añadir: «y poco a poco». Lectura que se deja meditar largo rato, con revelaciones que van naciendo a medida que se reflexiona acerca del texto.

Emerge, de manera menos sistemática que en *La palabra mágica*, la vasta erudición del autor. Muchas veces, el deseo de quitarle solemnidad a sus afirmaciones, hace que mine el texto con picardía explosiva; en otras, el sarcasmo disuelve resueltamente cualquier sospecha de fatuidad. Así, por ejemplo, el texto *Las almas en pena* discurre, entre palíndromas y alusiones, acerca de la traducción al español del verso dantesco: «qual che tu sei, od ombra od omo certo», con gran pericia y conocimiento, para concluir jocosamente con una cita de Valle-Inclán. Igualmente admirable el texto: *Et in Arcadia ego y lo obvio*, en donde rastrea el origen de tal expresión, a través del carteo Nabokov-Wilson.

Como en todos los libros de Monterroso, también aquí el trabajo lingüístico es par al trabajo del concepto. Y ambos son invisibles. Pareciera leer un libro misterioso y antiguo, cuya sabiduría se da por descontada, como preexistente al hecho mismo de la lectura. Se trata de la mayor muestra de estilo, puesto que no se nota sino mucho después, cuando el autor nos obliga a pensar como él. En efecto, una de las características que hacen de Monterroso un gran autor estriba en el hecho de que enseña a ver el mundo con ojos diferentes, con sus propios, desencantados y piadosos ojos; un mundo sin dramatismos y bastante ridículo, en fin de cuentas. El mundo de Monterroso resulta verosímil porque, no obstante el tamiz literario, lo reconocemos y nos reconocemos en él. Y, al re-conocerlo, lo pasamos a través de la mirada crítica propuesta por el escritor.

El sarcasmo que Monterroso aplica a los hechos de la vida comienza consigo mismo, en diferentes episodios en los que él se sorprende en humanísimos errores y no tiene empacho en hacer burla de sí. Y, de paso, también de los demás. *Un paso en falso* cuenta el gélido recibimiento hecho al escritor por una editora española que, ignorante, ignoraba su existencia, y, más ignorante aún, ignora la cortesía. Podría haber sido un texto patético, o furibundo, o melodramático. Se presenta, en cambio, lleno de melancólico humor. Sabiduría en la escritura, cierto, pero, más, sabiduría

en la vida. El «extrañamiento» con que observa los infinitos trabajos del hombre hacia la nada («Nuestros libros son los ríos que van a dar en la mar que es el olvido», dice al comienzo) está impregnado de compasión. Hay una clara conciencia de que la humanidad está llena de defectos, y que éstos son ineludibles, esenciales.

La literatura se convierte entonces en una actividad que ayuda a la comprensión de lo real, del cual forma parte sustancial la conducta humana. Monterroso ha dedicado su vida a la literatura y de esta dedicación da cuenta el libro. Y de sus resultados: la literatura como medio de comprender el mundo, de entenderse a sí mismo, de comprender a los demás, de perdonarlos. Libro de extrema sabiduría. Indispensable.

Dante Liano

Adolfo Méndez Vides, *Las catacumbas*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1987, pp. 99.

Adolfo Méndez Vides nació en la Antigua Guatemala, en 1956. Ha escrito dos libros de poemas: *Fiesta* (Guatemala 1977), *Tratado de la desesperación* (Guatemala, Editorial Esfuerzo, 1984), que vuelve a incluir *Fiesta* y con la curiosidad bibliográfica de que idéntica edición tiene dos presentaciones tipográficas. Publicó un libro de relatos: *Escritores famosos y otros desgraciados* (Guatemala, Editorial Rin 78, 1979). El año pasado ganó el «Premio latinoamericano de novela» de la Editorial Nueva Nicaragua, con el libro que ahora se reseña.

Las fuentes que mayormente se evidencian son, por lo que toca a la marginalidad de los protagonistas, la novela norteamericana más próxima, Kafka, Onetti y el Cabrera Infante de *Tres tristes tigres*. Por el tratamiento del punto de vista, como se verá más abajo, Virginia Woolf, un cierto Donoso y otra vez Onetti. Sano resulta advertir, siempre, que la indicación de las fuentes señala solamente un buen aprovechamiento de lecturas, y no otra cosa.

Toda la novela se desarrolla bajo el signo de la imprecisión. Ahora bien, imprecisión, en este contexto, significa máxima capacidad literaria. La literatura no ha sido nunca, ni debe serlo, precisa. Uno de los méritos, si no el mayor, de la novela de Méndez Vides radica, pues, en la creación de un pequeño universo de vaguedad, en donde los personajes se mueven a manotazos, ambiguos y sin dibujo exacto.

La sintaxis se presenta con rasgos de originalidad, personalísima, en una búsqueda constante de un lenguaje expresivo que supere al lenguaje de la comunicación; da la impresión de un autor al cual no le interesa “escribir bien”, sino expresar artísticamente. Creo que allí está uno de los grandes logros de la novela. A través del deliberado desorden y con la aprovechada ayuda de los modismos guatemaltecos, hay un efecto final de gran ritmo poético.

Dicho de otro modo, Méndez Vides posee un estilo, del cual habrá que esperar aún mejores frutos en su obra sucesiva. Hay frases exactas como flechas («Una cara

se sonrió conmigo a través de la humareda y la cubrió al instante un mesero cojo que transportaba dos rones turbios», p. 11) y párrafos de gran riqueza en la construcción.

Casi no hay trama: varios personajes deambulan de un bar a otro y, para mientras, conversan, se besuquean, se tocan. La mayor parte del tiempo están borrachos. El novelista logra la creación de ese ambiente a través de un punto de vista desenfocado — como el de los protagonistas borrachos — que a veces vaga imperceptiblemente de un personaje a otro, en forma desmañada, con la vaguedad de los movimientos ebrios.

El interés de la lectura no se sitúa en los hechos narrados, sino en la forma de narrar, en la riqueza de las frases y en la gracia de los protagonistas. El narrador (no el novelista) resulta el único inmune al sentimentalismo que impera en ese ambiente, y su cinismo sabe de intelectualidad. A pesar de ello, es creíble. No sólo: al lector que no conoce tales ambientes, la narración le resulta verosímil: le da la ilusión de conocerlos.

A veces, ciertas frases de los personajes suenan demasiado “cultas” pero es probable que el autor haya tratado de rehuir un cierto realismo con ello. Lo cierto es que ha creado un mundo cerrado, con sus propias leyes y su propio lenguaje, un pequeño universo de eficaz y segura literatura.

Dante Liano

Luis Cardoza y Aragón, *El río. Novelas de caballería*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 898.

«Desde niño fui extravagante: nací guatemalteco, y, como si no fuese excesivo, nací en Antigua, antaño Santiago de los Caballeros de Guatemala», declara Cardoza en este libro escrito a los ochenta y dos años de su vida. Considerado el patriarca de las letras guatemaltecas, hace las cuentas de una larga existencia, inquieta, aventurosa, toda dedicada a la pasión de la literatura. A los dieciséis años abandona su país y, a partir de ese momento, vive fuera de él, excepto breves interrupciones. No obstante esa lejanía geográfica, ha dedicado toda su actividad a Guatemala, de la que ha dado profundos y lúcidos análisis. Vivió en el París de los años veinte y en esa época conoció a los principales exponentes del surrealismo francés y a algunos de los escritores hispanoamericanos que se convertirían, más tarde, en los sólidos bastiones de nuestra literatura. En París publica sus dos primeros libros: *Luna Park* (1923) y *Maelstrom* (1926), los cuales le inscriben como a uno de los más importantes exponentes del vanguardismo hispanoamericano. Se traslada luego a México, en donde se convertirá en el principal crítico del muralismo mexicano. Sus ensayos sobre ese movimiento pictórico pueden ser considerados clásicos. Mientras tanto, sigue publicando poesía: *El sonámbulo* (1937), *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* (1948), *Dibujos de ciego* (1969), y todo está reunido en *Poesías completas y algunos ensayos* (1977). En la ensayísti-

ca, aparte de la crítica de arte, debe mencionarse un libro fundamental: *Guatemala, las líneas de su mano* (1955), de alta prosa y juicio lapidario y profundo.

*El río. Novelas de caballería* es una obra contradictoria y total. *Summa* de una vida, recolección de los frutos en la edad justa, momento de la verdad. Autobiografía, libro de memorias, libro de historia, tratado de estética, novela, extensa poesía, viva historia de la literatura contemporánea. El libro se va desdoblando en los recuerdos, y, en la medida que éstos avanzan, dan pie a anécdotas, retratos, meditaciones, polémicas, enseñanzas. La autobiografía no se presenta lineal, sino sigue el curso ondulante de la memoria. En cuanto Cardoza ha sido protagonista de la historia contemporánea de Guatemala, en muchos casos el libro sirve como testimonio indispensable para la comprensión de aquélla. En otros momentos, en cambio, la memoria resulta tan íntima y perfecta, que alcanza ribetes de novela. Son muy importantes también las reflexiones de carácter estético, pues reflejan la posición más conflictiva y menos dogmática posible, no obstante la claridad de ideas del autor.

Los retratos fabricados por Cardoza son bosquejos fulgurantes y a través de ellos podemos ver a los principales protagonistas de la cultura hispanoamericana contemporánea. Fundamental el apartado dedicado a García Lorca, así como los retratos de Picasso y Neruda. Todo el libro parece una galería de personajes hechos revivir por la pluma eficaz del poeta. Cada descripción es memorable: breve y minuciosa a la vez. Algunos ejemplos. Vallejo: «Muy delgado, muy mestizo aindiado. Una desolación de cara angosta, más enjuta por la nariz aguilina que despegábase como gárgola a punto de volar. Cara de reja de arado que hendía la tierra y sembraba pedernales» (p. 224). Arévalo Martínez: «Fue filiforme y trémulo, con talento lunar y rostro de palúdico monaguillo medieval. Al hablar, en su cuello de avestruz la picuda manzana forcejeaba como ratón atrapado» (p. 625). Neruda: «A mí me pareció vegetal, una ceiba, una cucurbitácea, un niño mimado con cara de mamífero bovino y lírico, astuto y vanidoso, como vieja soprano de ópera» (p. 694). Diego Rivera: «Fue un esmerpento oval, alto y gordo, ventripotente, con cara de rana, saltones los ojos apenas estrárbicos y lujuriosos labios succionantes de inocente sátiro benévolo» (pp. 440-441). Augusto Monterroso: «Este angelito es la mangosta vencedora de la cobra invencible. Sonriendo, gira en torno de las imbecilidades de la vida, de las enroscadas mezquindades de la vida» (p. 631).

Otro de los tantos aspectos interesantes del libro es su vena polémica. Cardoza, intransigente, no hace concesiones a la vulgaridad, la facilonería o la mediocridad. Aunque lo explica y lo comprende, condena sin ambages al dogmatismo estético. Algunas de sus páginas son verdaderas lecciones de apertura y de libertad. Lecciones de pensamiento. De la misma forma, no ahorra flechazos en contra de los oportunistas, o, también, de los dogmáticos. Es implacable con Rivera. De Octavio Paz dice: «La actualidad de Paz en el ensayo político es su pasión de reaccionario de raza» (p. 520).

Hay un número infinito de anécdotas deliciosas. Porfirio Barba-Jacob, en La Habana, junto a García Lorca, que muerde al barista; los muralistas, que discuten de estética a balazos; José Bergamín, delante de un plato de iguana: «Me han dado un monedero [...]»; la trágica revolución guatemalteca, eterna en su lucha contra los coroneles que “descienden” a la presidencia ...

La prosa es de maestro. Toda la imagería de la mejor lengua castellana es manejada por Cardoza con soltura y naturalidad, como si tejer metáforas e imágenes no le costara esfuerzo. Asimismo, el juego de pensamiento lo hace ser devastadoramente exacto, con un filo terrible de ironía y de humor. El léxico de Cardoza, añejo y novedoso, hace gala de abundancia y de riqueza. La obra toda está llena de pasión e inteligencia y no es atrevimiento calificarla como un clásico de la literatura hispanoamericana.

Dante Liano

## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

### a) Riviste

- Casa de las Américas*, La Habana, año XXVIII, n. 163, p. 1987.
- Cuadernos de filología*, Universidad de Valencia, anejo III, 1987.
- Cuadernos de traducción e interpretación*, Universidad Autónoma de Barcelona, n. 7, 1986; n. 8, 1987.
- Espacios de crítica y producción*, Universidad de Buenos Aires, nn. 4-5, 1986.
- Estudios: filosofía / historia / letras*, Instituto Tecnológico Autónomo de México, nn. 8 y 9, 1978.
- Filología*, Universidad de Buenos Aires, año XXI, n. 1, 1986.
- Hispanic Linguistics*, University of Pittsburg, vol. 1, n. 2, 1984.
- Il confronto letterario*, Università di Pavia, anno IV, n. 7, 1987.
- Iris*, Université Paul Valéry, Montpellier, nn. 1 et 2, 1987.
- Letras de Deusto*. Número extraordinario sobre «El hombre y la comunicación», Bilbao, Universidad de Deusto, n. 38, 1987.
- Letras de hoje*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, n. 66, 1986; n. 67, 1987.
- L'ordinaire du mexicaniste*, Université de Toulouse-Le Mirail, n. 109, 1987.
- Montalbán*. Número especial sobre «Jornadas de filosofía agustiniana», Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, n. 18, 1987.
- Quaderni di lingue straniere*, Università di Cagliari, n. 4, 1986.
- Quaderni ibero-americani*, Torino, ciclo XV, vol. VIII, nn. 59-60, 1986.
- Revista Camoniana*, Universidade de São Paulo, 2ª serie, vol. VI, 1984-85.
- Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, vol. 2, n. 1, 1987.
- Ventanal*, Université de Perpignan, n. 12, 1987.

### b) Libri

- Academia Argentina de Letras, *Acuerdos acerca del idioma*, Tomo VIII, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1986, pp. 361.
- J. Beverley, *Del Lazarillo al sandinismo. Estudios sobre la función ideológica de la literatura*, Minneapolis, The Prisma Institute, 1987, pp. 192. Special Number: Plays and Playhouses in Imperial Decadence, A.N. Zahareas editor, Minneapolis, The Prisma Institute, 1986, pp. 118.
- E. Carilla, *Literatura española (Momentos, géneros, obras ...)*, Universidad de Tucumán, 1971, pp. 222.



- A. Chiappori, *Prosa narrativa*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1986, pp. 310.
- In forma di parole: Lope de Vega, Nuova arte di far commedie*. A cura di M.G. Profeti, Padova, Liviana, 1980, pp. 108.
- Raimondo Lullo, *Il libro delle bestie*. A cura di Loretta Frattale, Palermo, Novecento, 1987, pp. 113.
- L.N. McAlister, *Dalla scoperta alla conquista. Spagna e Portogallo nel Nuovo Mondo, 1492-1700*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 711.
- A. Novella Marani, *Cinco amigos de Rivadavia*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1987, pp. 282.
- Pistoia e il Cammino di Santiago. Una dimensione europea nella Toscana medioevale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, pp. 365.
- E.G.F. Robberto, *L'arche de Saint-Jacques le majeur à Camaro et la propagation du culte compostellan en Sicile*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, pp. 88.
- R. Rossi, *Ascoltare Cervantes*, Roma, Editori Riuniti, 1987, pp. 77.
- M.C. Sánchez Montero, *Ramón Pérez de Ayala in Friuli*, Udine, Del Bianco, 1986, pp. 138.
- M.J. Tintoré, «*La regenta*» de Clarín y la crítica de su tiempo, Barcelona, Lumen, 1987, pp. 407.
- Diego de Valera, *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*. Ed. M.A. Suz Ruiz, Madrid, El Archipiélago, 1983, pp. 117.
- R. Del Valle-Inclán, *Aromi di leggenda, Il Passeggero*. A cura di Giovanni Allegra, Palermo, Novecento, 1987, pp. 205.

## 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> . . . . .	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) . . . . .	L. 6.000
3. Alvar García da Santa María, <i>Le parti inedite della Crónica de Juan II</i> (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro) . . . . .	L. 5.000
4. <i>Libro de Apolonio</i> (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare) . . . . .	L. 3.200
5. C. Romero, <i>Para la edición crítica del «Persiles»</i> (bibliografia, aparato y notas) . . . . .	L. 6.000
6. <i>Annuario degli Iberisti italiani</i> . . . . .	L. 5.000

## RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

n. 1 (gennaio 1978)	L. 3.000	n. 16 (marzo 1983)	L. 8.000
n. 2 (giugno 1978)	L. 3.000	n. 17 (settembre 1983)	L. 8.000
n. 3 (dicembre 1978)	L. 3.000	n. 18 (dicembre 1983)	L. 8.000
n. 4 (aprile 1979)	L. 4.000	n. 19 (febbraio 1984)	L. 10.000
n. 5 (settembre 1979)	L. 4.000	n. 20 (settembre 1984)	L. 10.000
n. 6 (dicembre 1979)	L. 4.000	n. 21 (dicembre 1984)	L. 10.000
n. 7 (maggio 1980)	L. 5.000	n. 22 (maggio 1985)	L. 12.000
n. 8 (settembre 1980)	L. 5.000	n. 23 (settembre 1985)	L. 12.000
n. 9 (dicembre 1980)	L. 5.000	n. 24 (dicembre 1985)	L. 12.000
n. 10 (marzo 1981)	L. 6.000	n. 25 (maggio 1986)	L. 12.000
n. 11 (ottobre 1981)	L. 6.000	n. 26 (settembre 1986)	L. 12.000
n. 12 (dicembre 1981)	L. 6.000	n. 27 (dicembre 1986)	L. 12.000
n. 13 (aprile 1982)	L. 7.000	n. 28 (maggio 1987)	L. 12.000
n. 14 (ottobre 1982)	L. 7.000	n. 29 (settembre 1987)	L. 12.000
n. 15 (dicembre 1982)	L. 7.000	n. 30 (dicembre 1987)	L. 12.000

PUBBLICAZIONI IBERISTICHE DELL'ISTITUTO EDITORIALE  
CISALPINO - LA GOLIARDICA

G. Bellini, <i>Teatro messicano del Novecento</i> . . . . .	L. 10.000
G. Bellini, <i>L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz</i> . . . . .	L. 2.500
G. Bellini, <i>La narrativa di Miguel Angel Asturias</i> . . . . .	L. 2.500
G. Bellini, <i>Il labirinto magico. Studi sul nuovo romanzo ispano-americano</i> . . . . .	L. 8.000
G. Bellini, <i>Quevedo in America</i> . . . . .	L. 1.600
G. Bellini, <i>Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez. Studi sul romanzo ispano-americano della dittatura</i> . . . . .	L. 8.000
G. Bellini, <i>La poesia modernista</i> . . . . .	L. 1.200
A. Bugliani, <i>La presenza di D'Annunzio in Valle Inclán</i> . . . . .	L. 5.000
M.T. Cattaneo, <i>M.J. Quintana e R. Del Valle Inclán</i> . . . . .	L. 8.000
A. Del Monte, <i>La sera nello specchio</i> . . . . .	L. 10.000
F. Merregalli, <i>La vida política del canceller Ayala</i> . . . . .	L. 1.200
F. Merregalli, <i>Semantica pratica italo-spagnola</i> . . . . .	<i>esaurito</i>
G. Morelli, <i>Linguaggio poetico del primo Alexandre</i> . . . . .	L. 8.000
S. Sarti, <i>Panorama della filosofia ispano-americana</i> . . . . .	L. 20.000
<i>Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas de Lugano</i> . . . . .	L. 7.000

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

Vol. I (1967)	L. 8.000	Vol. X (1980)	L. 10.000
Vol. II (1969)	L. 8.000	Vol. XI (1981)	<i>esaurito</i>
Vol. III (1971)	L. 8.000	Vol. XII (1982)	L. 8.000
Vol. IV (1973)	L. 8.000	Vol. XIII-XIV (1983)	L. 20.000
Vol. V (1974)	L. 8.000	Vol. XV-XVI (1984)	L. 18.000
Vol. VI (1975)	L. 8.000	Vol. XVII (1985)	L. 15.000
Vol. VII (1976)	L. 8.000	Vol. XVIII (1986)	L. 18.000
Vol. VIII (1978)	L. 10.000	Vol. XIX (1987)	L. 12.000
Vol. IX (1979)	L. 10.000		

## STUDI E TESTI DI LETTERATURE IBERICHE E AMERICANE

Collana diretta da G. Bellini

### Serie I:

- |  |                 |
|--|-----------------|
| 1. P. Neruda, <i>Memorial de Isla Negra</i> . A cura di Giuseppe Bellini . . . . .             | <i>esaurito</i> |
| 2. <i>Sei racconti nicaraguensi</i> . A cura di F. Cerutti . . . . .                           | <i>esaurito</i> |
| 3. S. Serafin, <i>Miguel Angel Asturias. Bibliografía italiana y antología crítica</i> . . . . | L. 4.500        |
| 4. G. Morelli, <i>Strutture e lessico nei «Veinte poemas de amor...» di Pablo Neruda</i> .     | L. 5.000        |
| 5. M. Simões, <i>García Lorca e Manuel de Fonseca. Dois poetas em confronto</i> . . . .        | L. 6.000        |

### Serie II:

- |  |           |
|--|-----------|
| 1. G. Francini, <i>Orientaciones de la novelística española actual</i> . . . . .   | L. 4.000  |
| 2. G. Lanciani, <i>Mito ed esperienza nella nomenclatura geografica dei «Lusiadi»</i> . .  | L. 3.000  |
| 3. L. Bonzi, <i>D'Annunzio nella stampa spagnola tra il 1880 e il 1920</i> . . . . .   | L. 5.000  |
| 4. S. Regazzoni, <i>Cuatro novelistas españolas de hoy. Estudio y entrevistas</i> . . . . .  | L. 9.000  |
| 5. L. De Llera Esteban, <i>Relaciones entre la Iglesia y el Estado desde la restauración hasta la guerra civil de 1936. El Archivo Miralles de Palma de Mallorca</i> . . . | L. 7.000  |
| 6. M. Scaramuzza Vidoni, <i>Il linguaggio dell'utopia nel Cinquecento ispanico</i> . . .   | L. 8.000  |
| 7. L. De Llera Esteban, <i>Relaciones culturales italo-hispánicas. La embajada de T. Gallarati Scotti en Madrid (1945-1946)</i> . . . . .                                  | L. 9.000  |
| 8. L. Bonzi, <i>Due studi sulle relazioni letterarie italo-ispatiche</i> . . . . .   | L. 10.000 |
| 9. G. Francini, <i>Cuestiones de microlengua</i> . . . . .   | L. 8.000  |
| 10. L. Bonzi, <i>Dino Buzzati in Spagna</i> . . . . .  | L. 5.000  |
| 11. S. Regazzoni, <i>Cristoforo Colombo nella letteratura spagnola dell'Ottocento (in preparazione)</i>  |           |

# ANALES GALDOSIANOS

*Publica anualmente artículos, reseñas y documentos sobre la obra de Benito Pérez Galdós y otros autores del siglo diecinueve y textos para la historia intelectual de la España de Galdós y sobre los problemas teóricos de la novela realista.*

*Fundador y Director Honorario:* Rodolfo Cardona

*Director:* John W. Kronik

*Redactores:* Alicia G. Andreu, Alfonso Armas Ayala, Laureano Bonet, Jean-François Botrel, Harold L. Boudreau, Francisco Caudet, Vernon A. Chamberlin, Agnes M. Gullón, Hans Hinterhäuser, Sebastián de la Nuez Caballero, Antonio Ramos-Gascón, Geoffrey W. Ribbans, Eamonn J. Rodgers, Gonzalo Sobejano.

*Recensiones:* Peter A. Bly

*Asistente:* Debra A. Castillo

## REDACCION Y ADMINISTRACION:

Department of Romance Studies / Goldwin Smith Hall  
Cornell University  
Ithaca, NY 14853-3201 USA

## 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*; 7. - C. Varela, *El Viaje de don Ruy López de Villalobos a las islas del Poniente (1542-1548)*; 8. - A. Unali, *La «Carta do achamento» di Pero Vaz de Caminha*; 9. - P.L. Crovetto, *Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*; 10. - G. Lanciani, *Naufragi e peregrinazioni americane di G. Afonso*; 11. - A. Albònico, *Le relazioni dei protagonisti e la cronachistica della conquista del Perù*; 12. - G. Bellini, *Spagna-Ispanoamerica. Storia di una civiltà*; 13. - L. Laurencich - Minelli, *Un «giornale» del Cinquecento sulla scoperta dell'America. Il Manoscritto di Ferrara*; 14. - G. Bellini, *Sor Juana e i suoi misteri. Studio e testi*.

**REVISTA IBEROAMERICANA**  
**Organo del Instituto Internacional de**  
**Literatura Iberoamericana**

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

**SUSCRIPCION ANUAL (1987):**

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

**SUSCRIPCIONES Y VENTAS:**

Erika Arredondo

**CANJE:**

Lillian Seddon Lozano

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

---

---

# The Canadian Journal of Italian Studies

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

Una pubblicazione a carattere internazionale, interdisciplinare, in cui tradizione e nuovi metodi e discipline critiche costituiscono la nuova prospettiva per capire meglio il testo in relazione alla storia delle idee.

Abbonamento annuale

Individui: US \$ 20.00

Istituzioni: US \$ 30.00

Numeri arretrati: US \$ 8.00, incluse le spese postali;

volumi arretrati rilegati: US \$ 50.00 l'uno più le spese postali.

Chi si abbona prima del 31 dicembre ha diritto a tutti i numeri arretrati.

CFITs: P.O. Box 1012, McMaster University, Hamilton, Ontario, Canada L8S 1C0

**CANADIAN  
JOURNAL**  
*of Italian  
Studies*

