

RASSEGNA IBERISTICA

71

Febbraio 2001

Giuseppe Bellini, *Un inedito de Doña Blanca de Asturias* p. 3

Angeles Mateo del Pino, *El territorio de la memoria: mujeres malditas. La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik* p. 15

NOTE: D. Ferro, *Nuova luce su una commedia dimenticata* (p. 33); G. Bellini, *Recente fortuna di Rodó in Italia* (p. 37); G. Meo Zilio, *Una nuova traduzione di Borges all'italiano* (p. 41); P. Ceccucci, *Il Fado di Amália. Ultima caravella portoghese* (p. 45).

RECENSIONI: F. Pérez de Guzmán, *Mar de Historias* (D. Ferro) p. 51; L. de Vega, *Nuova arte di far commedie in questi tempi* (C. García) p. 53; J.M. Martínez Cachero, *El canto de las sirenas. Páginas de investigación y crítica* (F. Meregalli) p. 55; J. Romera Castillo-F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico* (C. García) p. 58; J.J. Millás, *Cuerpo y prótesis* (L. Contadini) p. 60;

J. Cebrián, *En la Edad de Oro. Estudios de ecdótica y crítica literaria* (J.J. Martínez) p. 63; P. Shumm (ed.), *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco Iberoamericano* (G. Bellini) p. 65; R.L. Williams, *Postmodernidades latinoamericanas. La novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia* (G. Bellini) p. 67; M. Lafforgue (comp.), *Antiborges* (G. Bellini) p. 70; N. Ulla (a cura di), *Silvina Ocampo: una escritora oculta* (S. Regazzoni) p. 72; R. Urdaneta, *Arturo Uslar Pietri* (P. Spinato Bruschi) p. 73; M. Vargas Llosa, *La Fiesta del Chivo* (S. Serafin) p. 74; M. Serrano, *Nuestra Señora de la Soledad* (S. Serafin) p. 76;

V. Viçoso, *A máscara e o sonho. Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão* (S. Masin) p. 79; J. Guimarães Rosa, *Mio zio il giaguaro* (P. Spinato Bruschi) p. 81; S. Correa da Costa, *Mots sans frontières* (S. Castro) p. 83; M. Gardelin, *Ana Rech, Crônicas metrificadas, dedicadas a Cesarina Perera Corso, DD. Séindaca de Pedavena, Belluno, Italia* (G. Meo Zilio) p. 85; F. Salinas Portugal, *Entre Próspero e Caliban. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa* (M.G. Simões) p. 86.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE p. 89

BULZONI EDITORE

RASSEGNA IBERISTICA

La *Rassegna Iberistica*, quadrimestrale, si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico, con particolare attenzione per quelli usciti in Italia. Ogni fascicolo si apre con *Ricerche e Note*.

Direttori:

Franco Meregalli
Giuseppe Bellini
Carlos Romero

Comitato di redazione: Giuseppe Bellini, Marcella Ciceri, Bruna Cinti, Giovanni Battista De Cesare, Donatella Ferro, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Paola Mildonian, Elide Pittarello, Susanna Regazzoni, Carlos Romero, Silvana Serafin, Manuel Simões.

Segretaria di redazione: Donatella Ferro

Col contributo
del Consiglio Nazionale delle Ricerche

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

Redazione: Università Ca' Foscari di Venezia – Dipartimento di studi anglo-americi e ibero-americi – Sezione ibero-americana – Facoltà di Lingue e Letterature Straniere – San Marco 3417 – 30124 Venezia – Fax 041-2578476 – Tel. 041-2578427

ISBN 88-8319-571-X
Copyright © 2001 Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di Febbraio 2001

GIUSEPPE BELLINI

UN INEDITO DE DOÑA BLANCA DE ASTURIAS

El día 19 de octubre del año 2000 concluía su vida terrena en Palma de Mallorca doña Blanca Araujo y Mora, segunda esposa de Miguel Angel Asturias. Una gran mujer, que había acompañado los días más difíciles del Premio Nobel, al que había conocido, estudiante, según contaba, una noche en una de esas librerías de Buenos Aires siempre abiertas y del que se había enamorado, dejando pronto una familia de abolengo, una vida holgada, para meterse en la aventura de un hombre echado de su patria, obligado a recorrer el mundo buscando siempre un paradero, hasta el triunfo final del Nobel.

Doña Blanca merece que se la recuerde en este momento. Nadie más volverá a hablar de ella, que tan importante fue para Asturias y a quien, más allá del valor de su obra, él le debió el premio de la Academia Sueca. Ella mantenía constante las relaciones, propagandaba, si es posible la palabra, convencida, a su marido, enviaba sus libros y entretenía una correspondencia intensa con las más variadas personas, poderosas y humildes. Con Miguel Angel aguantó con dignidad situaciones que habrían desalentado a cualquiera. Recuerdo todavía la visita que les hice un invierno, durante su residencia en Génova, el frío espantoso del altillo en el palacio Doria, que Amos Segala les había conseguido, sólo roto tímidamente por una estufa de kerosén más simbólica que fuente real de calor. Y siempre la gran dignidad con que la pareja recibía a los huéspedes, un café siempre hirviendo en una pequeña olla en medio de la mesa para agasajarlos.

Hablaba mucho doña Blanca y Miguel Angel solía aislarse indiferente, hasta cuando le imponía decidido: "¡Callad, vos, doña Blanca!". Recuerdo que, en la Universidad Bocconi donde la época, joven profesor, yo enseñaba, adoptamos una estrategia con mis colaboradoras para distraerla al final de las conferencias del maestro, evitando así que contestara ella las preguntas de los alumnos.

Pero era una mujer de extraordinaria bondad y generosa. Lo recordaba todo con una memoria espantosa. También recuerdo cuando, en Santa Margherita, con la ocasión del Congreso para la fundación de la Comunidad de Escritores Latinoamericanos, fui a presentarme a Miguel Angel, con quien me había carteadado, y mi desilusión frente a su conducta, amable, pero distante. Regresé a mi Hotel un poco mohino, pero inmediatamente el teléfono me puso en contacto con un señor que me pedía disculpa y me citaba calurosamente para el día siguiente. Doña Blanca, al momento ausente, regresando le había aclarado todo sobre mí.

A partir de este momento tuvo inicio una amistad que debía durar con el maestro hasta los momentos últimos de su vida, y con doña Blanca muchos años después. Aunque más tarde nos fuimos aislando y no volvimos a vernos ni a comunicarnos. La última vez fue en París, en su casa, donde nos hospedó a mí y a mi esposa, en su misma cama matrimonial, yo del lado donde había dormido Asturias, y fue en esta ocasión cuando pude constatar la presencia de un altarcito al lado de la cama, donde el maestro rendía homenaje al sincretismo.

Doña Blanca creía, además, en misteriosas comunicaciones, y al despertar nos dijo que acababa de hablar por teléfono con doña Mariquita, la hija de Valle Inclán, que la había felicitado por tener en su casa a dos personas como los Bellini, antes de que doña Blanca le comunicara que allí estábamos. Así decía convencida.

A pesar de estas rarezas, la esposa de Asturias era una mujer culta, de gran inteligencia y sensibilidad. Lo demuestra también el documento inédito que publico, en el cual evoca con ternura a su marido, los años y las peripecias pasadas. Muchas cosas más podría decir acerca de doña Blanca, pero creo suficiente la lectura de su escrito para entenderla mejor.

Las páginas que van a continuación las escribió Blanca de Asturias en París, poco antes de las que en su tiempo publiqué con el título "A mis amigos de Venecia"¹. En un primer momento éste era el texto destinado a la publicación, pero inmediatamente me llegó el del título mencionado, con una carta de doña Blanca que me pedía sustituirlo. Yo me quedé con el texto eliminado y ahora me parece oportuno hacerlo público en su memoria, aclarando en nota algunos puntos y referencias.

¹ El texto de doña Blanca fue publicado en *Studi di Letteratura Ispano-americana*, n. 7, 1976.

MIGUEL ANGEL ASTURIAS Y VENECIA

POR BLANCA DE ASTURIAS

Otras ciudades, pero no con viento
en los palacios para hacerse al mar.
Anclada apenas en la tierra, siento
que esta ciudad está para zarpar.

.....
Otras ciudades sin la peripecia
de este ir soñando un viaje sin escalas,
otras ciudades pero no con alas

.....
Otras ciudades, pero no Venecia¹.

Así canta el primer soneto a Venecia, primero de los cuatro sonetos, a los que se agregaría después “La rosa amarilla” del jardín de Rosella Meregalli, que mejor que en cualquier otro comentario expresan, más que una visión de Venecia, la pasión íntima, no ya parte de una realidad evocada, sino de un sueño.

Las ciudades se hacen siempre parte de nuestra vida, a través de nuestros recuerdos, de nuestros afectos..., pero Venecia era algo más para él, era un milagro, una visión esplendente que le quedó grabada así desde la primera vez que la visitó en sus años juveniles, desprendida de todo lazo real, verdadera ensoñación de la que me repetía siempre: “Nunca pude precisar con exactitud si Venecia existía como yo la observaba en mis evocaciones o si la había inventado como una leyenda...”.

Volvimos a Venecia en aquellos primeros días de 1964, exactamente el 5 de enero, después de una precipitada partida de Bucarest, requeridos con apremio por Amos Segala para iniciar en Italia una serie de conferencias en distintas universidades. Una carta había precedido el telegrama, pero como no nos

¹ Cfr. “Otras ciudades, pero no Venecia”, en M. A. Asturias, *Sonetos venecianos*, Alpignano, Tallone Editore, 1976.

hallábamos precisamente en Bucarest sino en Sinaia, no recibimos esa carta, con lo que se alteró el orden establecido para las conferencias del ciclo italiano, que de este modo comenzaron en Venecia.

Nuestro amigo, que llegó a serlo tan entrañable, el profesor Franco Meregalli, sus alumnos y ayudantes del curso de literatura hispanoamericana y entre ellos el joven lector Pimenta da Cunha, un casi sobrino adoptivo, pues se había educado con sobrinos míos en Brasil y había vivido con nosotros en nuestra casa de week-end en el Delta del Paraná, nos esperaba. Al día siguiente llegó de Génova Amos Segala, a cuyo empeño se debía el logro de ese itinerario de conferencias en diversas universidades.

En Sestri había tenido lugar el primer encuentro con Amos y, debo detenerme aquí para señalar que desde ese momento, 1963, en que invitara a Miguel Angel para participar en el Festival organizado por “Columbianum”², un afecto profundo se estableció entre los dos. Él encontraba en Segala el hijo espiritual, el apasionado de su obra, dotado de cultura e inteligencia unidas a un señorío que, como buen maya, Miguel Angel apreciaba y valoraba con particular devoción³.

Tengo que aclarar aquí antecedentes de esta conferencia, tal vez desconocidos hasta por nuestro amigo e introductor en la antigua y sabia casa de estudios que es la Universidad Ca’ Foscari de Venecia. Nuestra precipitada salida de Rumania no le había dado tiempo a Miguel Angel para preparar la versión de esas conferencias, cuyos temas ya habían sido tratados por él, en Guatemala, en 1959, adonde habíamos ido desde Cuba, donde estábamos, invitados de Fidel, por especial insistencia del doctor Julio Méndez Montenegro, decano de la Facultad de Derecho, bajo el gobierno de Idígoras Fuentes, que si bien no se opuso a la entrada de “aquel peligro rojo”, sólo le otorgó en su pasaporte guatemalteco visa de turista por quince días. El caso resulta aún más pintoresco, dado que Idígoras, amigo de la familia de Miguel Angel, era padrino de su hijo mayor Rodrigo⁴ y

² “Columbianum” había sido fundado, en Génova, para fomentar las relaciones entre Italia y el mundo latinoamericano y africano. Lo dirigía el jesuita Padre Arpa y Amos Segala era director del sector que se dedicaba a América Latina.

³ Cuando se clausuró “Columbianum” Asturias, que en un primer tiempo había pensado establecerse en Génova, se trasladó a París, se llevó consigo a Amos Segala, el cual pasó a trabajar con el C.N.R.S. Segala explicó una obra de gran inteligencia, dominada por el afecto hacia el maestro y con él proyectó y realizó la entrega de todos sus documentos, literarios y no, a la Bibliothèque Nationale de París, imprescindibles para realizar la edición crítica de las obras de Asturias, empresa que pronto se amplió al gran proyecto de los “Archives de la Littérature Latinoaméricaine du XX siècle”, cuya finalidad es la edición de los clásicos latinoamericanos contemporáneos, bajo los auspicios de los Centros Nacionales de Investigación Científica de Italia, Francia, España, Portugal y varios países de América Latina.

⁴ Durante la época de la guerrilla en Guatemala, Rodrigo Asturias fue uno de los jefes de la resistencia armada, con el nombre de “Gaspar Ilóm”, personaje de la novela asturiana *Hombres de maíz*.

por lo tanto su compadre. Por intermedio de un amigo común, Otto Bianchi, hizo saber como excusa a Miguel Angel durante nuestra estadía en la ciudad de Guatemala “que lamentaba no poder abrazarlo personalmente, porque eso podía enojar a los gringos”... A lo que Miguel Angel respondió, siempre por intermedio del amigo Otto Bianchi, “que también él prefería no abrazar a un presidente de su país que obedecía como criado al dictado de los gringos”. Así y todo nos permitimos prolongar nuestra estadía una semana más de lo que fijaba el permiso, para terminar el ciclo de conferencias, que con lleno total de asistencia de alumnos, jóvenes, personas amigas de la sociedad guatemalteca, hasta periodistas, sobre todo norteamericanos, se dictaron en la Sala de Actos de la Facultad de Guatemala.

Los textos de esas conferencias quedaron en Buenos Aires, cuando tuvimos la invitación de Rumania, formulada a través de nuestro gran amigo, el embajador de ese país en Argentina, Francisco Pacurario, para que Miguel Angel pudiera beneficiarse con el tratamiento especial que exigía su estado de salud, después de la inicua detención que sufriera en Buenos Aires, por orden de un general cuyo nombre prefiero callar, y que pasará a la historia no por heroico comportamiento en el campo de batalla, sino por la arbitrariedad de haber exigido la detención de 1800 intelectuales, pasando por alto presentar órdenes escritas para estos arrestos.

Así la policía ejecutaba las detenciones entrando en las casas sin orden judicial de allanamiento. Nos habían prevenido por teléfono voces anónimas que saliéramos de Buenos Aires, pero no podíamos dar crédito. Era impensable que se arrestara a un extranjero que se había mantenido siempre ajeno a toda intervención en la política del país que le había dado asilo y pasaporte honorífico de “No Argentino”, pero válido para sus términos. Miguel Angel estaba enfermo con una complicación vesical que le acarreaba muchas molestias y que tenía por origen su colibacilosis tropical, que de tanto en tanto hacía crisis, y en ese momento estaba con alta fiebre. Cuando la policía trató de penetrar en el departamento era ya tarde en la noche y se encontró con las puertas cerradas. Esto me dio tiempo para ocultar los manuscritos con los originales de sus novelas y artículos y los de correspondencia, trasladándolos a las viviendas de vecinos amigos, como la señora de Croto Posse y el Doctor César Aldao, que vivían en los pisos superiores y se allegaron, indignados con el atropello perpetrado, para ofrecerse en lo que pudieran ayudarnos. Allí quedaron guardados en recaudo. Realizado esto bajamos a la planta baja donde tenía su dormitorio, en el que nos refugiamos, un hermano mío, Juan Mora de Araujo, periodista, quien al llegar a la casa y dirigirse hacia su habitación abrió la puerta a la policía, que lo siguió y lo detuvo además, junto con Miguel Angel, acusándole de encubridor.

Miguel Angel estaba tranquilo, pero tiritaba por la fiebre alta. Yo conseguí que me dejaran acompañarlo hasta la sala de la comisaría, donde ya se encon-

traban otros detenidos, personas conocidas del mundo literario. Parece que el General se había valido de una lista de la Sociedad Argentina de Escritores para ordenar los arrestos; entre los primeros en la A figuraba Asturias, junto con Rafael Alberti. Yo tuve tiempo de telefonar a casa de Rafael, pero sólo encontré a su hija Aitana, quien al oír mi voz me dijo que ya habían pasado por allí: “Felizmente papá y mamá tuvieron tiempo de salir, alertados por una llamada telefónica”.

También la casa de Alberti fue revisada y muchos papeles requisados, como hubiera sucedido con los de Miguel Angel si yo no alcanzo a ocultarlos como lo hice. En cuanto a los libros de la biblioteca, gracias a Dios el policía que dirigía el allanamiento encontró que eran tantos que llevárselos exigiría varios camiones, lo que lo hizo desistir, tanto más cuanto que a la vista se alineaban los ejemplares del *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados de la Nación*, que correspondía a los años en que había sido legislador por la Provincia de Corrientes mi padre, quien había desempeñado durante años la alta dignidad de Presidente de la Cámara de Diputados.

Los primeros noticiosos de la Radio denunciaron la detención de Miguel Angel (también la de mi hermano, que fue liberado por intervención inmediata de la Dirección del diario en que trabajaba). La noticia causó tal revuelo que pronto llegaron hasta la comisaría delegaciones de estudiantes y de los grupos teatrales vocacionales, además de numerosos escritores, en señal de protesta, y toda esa gente pronto llenó la calle en un desfile constante. Después supimos que manifestaciones similares habían tenido lugar en Chile, en Perú y México. Recuerdo un telegrama por demás pintoresco y por cierto muy digno de su remitente, un gran escritor chileno, Rubén Azocar, a la sazón Presidente de la Unión de Escritores de Chile, dirigido al “señor Guido, que se dice Presidente de ese país”... En realidad Frondizi, depuesto el día anterior al arresto de Miguel Angel, había sido reemplazado en la primera magistratura por el Presidente del Senado, de ese nombre.

Debo recordar también la intervención del Presidente de la SADE; historiador y ensayista, Carlos Alberto Erro, quien junto con otros miembros de esa Sociedad, los escritores Fermín Estrella Gutiérrez, Bernardo Canal Feijóo, Pablo Rojas Paz, etc., llegaron hasta la comisaría varias veces para interesarse por el estado de salud y por la libertad de Asturias. Lo mismo hicieron los miembros de la Sociedad Argentina de Autores a cuya cabeza estaba nuestro amigo Sixto Pondal Ríos.

Como demostración de solidaridad de todos los sectores citaré el caso del en ese momento embajador del Perú, Guillermo Hoyos Ozores, gran amigo nuestro, quien se trasladó hasta la comisaría y presentándose al jefe de ella le advirtió: “No quiero de ninguna manera interferir en la política argentina, pero amistosamente quiero advertirle que tiene usted detenido a un escritor muy

importante y que cualquier cosa que le ocurra resonará como un estallido en toda América". Más tarde tuvo lugar la pintoresca llegada del embajador de México, Bernardo Reyes, también gran amigo nuestro (sobrino del gran polígrafo Alfonso Reyes), quien llegó con la bandera mexicana, en la que pretendió envolver a Miguel Angel para sacarle, protegido por sus pliegues, de ese "lugar siniestro", como llamaba Bernardo a la comisaría de la calle Suipacha. "Nadie se atreverá – clamaba Reyes – a tocar la bandera mexicana porque lo bajo de un tiro". Y de hecho llevaba un revólver con mucha evidencia.

Yo estaba dispuesta a aceptar su amparo, pero Miguel Angel, muy sereno, le dijo: "Bernardo, no podría quedarme en Buenos Aires si acepto tu amparo y tengo aún mucho que escribir y empezado aquí". Por fin el doctor Ricardo Rojo, que llegó acompañado de un juez, instó enérgicamente al comisario a que autorizara el traslado de Miguel Angel a una clínica, a medida de que el estado de su salud se agravaba, amenazando con graves represalias si Asturias llegaba a una crisis imprevisible. El tono amenazador y decidido del doctor Rojo hizo recapacitar al funcionario, a quien ya los médicos personales de Miguel Angel, el doctor S. Falicoff y Jaime Fairman, habían advertido de la gravedad que podía sobrevenir en su estado, si no se le internaba rápidamente.

Se lo internó por fin en una clínica privada, donde se le mantuvo la guardia militar y policial durante los quince días que se le consideró detenido. Un día éstas se retiraron y nunca, a pesar de toda clase de trámites que Miguel Angel realizó, ya convalesciente, ante las autoridades, pudo obtener que se le diera razón de su detención, ni la firma responsable de quien avalara, ni por qué se la había dado por finalizada.

A los pocos días salimos hacia Bucarest, aceptando la invitación del gobierno rumano. Al buscar en nuestras valijas las versiones de las conferencias, no las hallamos; no quedaba pues sino improvisarlas. Miguel Angel, que tenía una memoria increíble, adolecía de la dificultad de recordar los nombres propios; él, que sabía de memoria tantos poemas, no era capaz de memorizar ningún nombre que tuviera que citar en un momento preciso (lo mismo que casi nunca recordaba sus propios versos); en esos casos mi ayuda le resultaba valiosa, pero en Venecia... Y aquí viene el enlace con nuestra histórica llegada a tan docta casa de estudios.

Miguel Angel era y fue siempre durante toda su vida y aún después de su consagración por premios y distinciones, un hombre modesto y terriblemente tímido. La presencia de tan gran maestro como Meregalli debía intimidarlo. Además el grupo de estudiantes del Seminario hispanoamericano estaba integrado por jóvenes bellísimas, hasta una monjita, tan preciosa que Miguel Angel se animó a preguntarle por qué había tomado los hábitos. Callo su respuesta por discreción, pero creo que no es difícil adivinar que clase de desilusión pudo haberla inducido a hacerlo. Eran como digo tan bellas, que recuerdo, y creo

la recordará también nuestro gran amigo, el profesor Meregalli, la observación de Miguel Angel: “Pienso profesor que para entrar a su Instituto estas jóvenes no pasan examen de competencia sino de belleza”...

Lo malo fue que, apenas hubo comenzado el diálogo entre el escritor y los estudiantes, éstos resultaron tan versados que nunca olvidó Miguel Angel el gran embarazo en que lo pusieron. Le preguntaron cosas inesperadas y sin duda perdidas en la memoria de quien, no obstante haber leído tanto a los clásicos españoles, que amaba y admiraba, pudo poner en apuro su sabiduría y capacidad crítica. Pienso que esa primera conferencia debe haber dejado una impresión bastante triste; apelo a la memoria generosa del gran maestro y amigo.

Esa noche larga y contrita la pasamos casi entera en escribir los datos para la segunda conferencia, en la que “la bella forma de decir las cosas iba a dejar de lado los olvidos de la anterior”.

Los días de Venecia fueron desde un comienzo luminosos, a pesar del invierno frío y lluvioso. Largos ratos pasaba Miguel Angel contemplando el agua desde el puente Accademia⁵, un puentecito sobre el canal que separaba el Hotel de ese nombre de la Piazza dell’Accademia donde atracaban los “vaporetti”. El afecto del profesor Meregalli lo llevaba a acompañarnos inclusive en nuestras excursiones por palacios y canales. Una noche nos presentó a Umberto Campagnolo, director de la revista “Comprendre”, con quien comimos juntos, y desde aquella noche se encendieron en Venecia todas las luces del espíritu por la mano de ese “brujo de las antorchas”, como solía Miguel Angel llamar al profesor Meregalli.

Versos de amor a la ciudad predilecta invadían su cabeza. Confieso humildemente que yo seguía adicta a Florencia, la ciudad de mi lejana juventud, etapa de mi vida en que tuve el privilegio de vivir en ella más de un año. Pero Miguel Angel, aunque amante de la obra inmensa de su homónimo, no admitía que nada se comparase a “su” Venecia, tal como lo canta en el soneto antes citado: “Otras ciudades... pero no Venecia...”. Y en verdad Venecia terminó por convertirse en la ciudad cita del amor. Citas que más tarde habían de concretarse por obra de las voluntades más adictas y amigas que encontrara Miguel Angel durante toda su vida, la de los profesores Meregalli y Giuseppe Bellini, Giovanni Battista De Cesare, mi gran amiga la doctora Bruna Cinti y la fiel y pródiga en atenciones, la señora Mariutti, quien dirigía el sector hispánico de la Biblioteca Marciana, que tanto se complacía Miguel Angel en visitar.

⁵ Se trata en realidad del puentecillo sobre el río que bordea el lado anterior del jardín de la “Pensione Accademia”, donde se hospedaba Miguel Angel. En una época esta pensión era una villa, donde residían, según dice la leyenda, unas chicas particularmente bellas. De ellas la villa tomó el nombre de “Villa delle Meraviglie”, y el puentecillo también.

De esa estaba en Venecia, a la que llegó por empeño de Amos Segala, acogido por la generosa admiración del maestro Meregalli, nacieron muchas amistades queridas.

Van a cumplirse trece años desde que dejé mi familia, mi país, mi ciudad, a la que tanto amaba también Miguel Angel, los amigos porteños, todo lo que componía nuestra existencia en el lugar en que tuve el privilegio de conocerlo, donde el destino me señaló la gran responsabilidad de compartir el suyo acompañándolo hasta el final terriblemente triste de su muerte. El milagro de superar los recuerdos de su trágica enfermedad me hace sentir hoy como un deber narrar a los estudiosos de su obra, a sus amigos, a sus lectores, estas menudas cosas que devanan “los hilos sutiles de que está hecha la vida”, también la de un gran escritor que, gracias a ello, alcanza la medida de su dimensión humana.

Los amigos de Venecia fueron tantos; lo eran al mismo tiempo sus palacios, los canales, los pintores que, como Carpaccio, le daban “la visión de dos Venecias”⁶, personalidades como la del Conde Cini, que se empeñaba en alojarlo en su residencia de la Isola Maggiore⁷, los ágapes en que el espíritu más elevado presidía todas las conversaciones, sobre la paz, sobre la conservación de Venecia, de la que tanto se hablaba, y que lo angustiaba con la impresión de que no se hacía lo suficiente... “Salvar la milagrosa ciudad, diosa del amor de tantos hombres. Es más fácil conseguir millones para una central nuclear que para salvar a Venecia”, decía; y sufría ansioso cada vez que una inundación o el mal tiempo volvía a convertirla en tema de los noticieros de la Radio, de la Televisión o de los periódicos. Venecia, cuya Universidad sería una de las primeras en consagrarlo Doctor Honoris Causa⁸, honor que tanto lo conmovió. Recordaba siempre con particular ternura aquella ceremonia consagratória, en el centenario salón al que concurrieron tantos doctos maestros de toda Italia. Debo aclarar que su modestia nunca le permitió aceptar que lo habían consagrado por sus méritos. Era un acto de la amistad generosa de Meregalli y Bellini, los hacedores de esa distinción.

Quiero repetir aquí, en esta evocación para mí tan emocionante de horas y días felices, que Venecia y esos amigos de Venecia, vivían constantemente en nuestros corazones y en nuestro recuerdo y que a través de ellos Venecia era para su corazón “una profunda compañía”.

En Italia encontramos la cálida humanidad del pueblo que tanto habíamos de querer y apreciar a lo largo de nuestra estadía, en años difíciles, muchos de

⁶ Así en el soneto titulado “Carpaccio”.

⁷ Trátase de la isla de San Giorgio Maggiore, sede de la Fundación Cini.

⁸ La ceremonia tuvo lugar el día 16 de mayo de 1972. Asturias contestó con un discurso sobre el tema “Paisaje y lenguaje en la novela hispanoamericana” Cfr. ahora en *Studi di Letteratura Ispano-americana*, 7, 1976.

nuestro duro exilio, en los que nunca nos faltaron simpatía humana y la generosidad efusiva de su gente inolvidable. Si no hubiéramos tenido todas las razones que ya teníamos para amar a Italia, el cariño de los amigos hubiera bastado para que de todos modos Venecia, Roma, Nápoles, Pádua, Génova, Florencia, Cerdeña, Turín, Milán, Arezzo, se convirtieran no sólo en nombres que no puedo pronunciar sin evocar sus tesoros artísticos, sino sin unirlos sobre todo con el recuerdo de como ellos hicieron florecer para nosotros cada una de estas ciudades con el poder de la mistad.

Por todo esto relato para ustedes, jóvenes amigos de la Universidad de Venecia, algunas etapas, dificultosas más que dolorosas, de la vida de este gran ausente, porque sé cuanta curiosidad existe sobre las circunstancias de su existencia, también cálida de humanidad. Hablaba siempre poco, o nada, de esos avatares. En su yo íntimo no contaba esas dificultades como algo fundamental. Trato de ser objetiva al máximo aunque haya sufrido yo mucho más carnalmente, es decir el cotidiano choque material, esos inconvenientes para los que no estaba como él armada para superarlos. Carecía de su fuerza para ampararme en ese bastión que fue su concepto profundo de lo que es existir, su convicción en la misión integral de su vida que no podía defraudarlo. Seguro de su destino marcado en los astros como una trayectoria irreversible. Él que era esencialmente un maya, como dice la canción popular española “cabalgaba en las estrellas por el firmamento”; yo, pobre mortal, nacida y criada entre conceptos y comodidades burguesas, no tenía tanta confianza “en el alto destino marcado”. Sufrí mucho y silenciosamente para que no advirtiera mi sacrificio, soporté sin quejas para no aumentar su pena o su angustia, de haberse dado cuenta de que para mí los hechos materiales contaban. El renunciamiento de a poco a todo bienestar, por años, que para mí fueron muy largos y que para él eran menos que un “katum”.

Recuerdo que al comienzo de nuestra vida en común muchos escritores argentinos amigos suyos, como Vicente Barbieri, Oliverio Girondo, Norah Lange, Conrado Nalé Roxlo, admiradores como Rebufetti, director de la Radio Municipal, en los años que trabajé en ella como Asesora Literaria de la Radio y del Teatro Municipal, auguraban ya para él el galardón del Premio Nobel, tan lejano en aquel entonces como las estrellas para nosotros. Varias veces le oí decir en ese tiempo: “Mucho va a quedar de mí vivo en el futuro, creo en la supervivencia de mis obras, de mi creación, pienso que los honores actuales son cosa pasajera, pura vanidad, pero que regresaré de otras edades, y volveré a estar presente por siempre. Eso es tal vez lo que me hace tan desdeñoso de los logros inmediatos y tan despectivo hacia la crítica... Me importa la opinión de mis amigos, nada de lo que se presumen mis enemigos...”.

Y en verdad parecía indiferente aún a los sufrimientos físicos que debió soportar esos años de tan injusta persecución política. No fue nunca un escritor

“engagé” en el sentido de compromiso con una política, sino “un escritor invadido por la vida”, urgido por la situación de los pueblos sufrientes, de esa América que, como en el credo de José Cecilio del Valle, fue su ocupación exclusiva, “América de día cuando escriba, América de noche cuando piense, el estudio más digno de un americano es América”, frase que tenía copiada a mano y siempre estaba bajo su máquina de escribir. Alentaba por el destino de su América, de sus pueblos, de su raza maya, esencialmente, de su país y de su paisaje, tan añorados, soñados, recreados en su espíritu, pero “lejos del lujo de sus ojos”.

Mientras escribo estos recuerdos se anuncia en la TV la muerte de Michel Simon, el gran actor a quien tanto admiraba Miguel Angel, y esta muerte me hace pensar de nuevo en la gran emoción que le produjo el suicidio de Montherland. Encuentro a menudo copiados, entre sus papeles, pensamientos de este gran escritor, coincidencias que anota, crisis e inquietudes que se oponían a las de su propio existir. No recuerdo, no tuve nunca la impresión de que Miguel Angel se planteara estos dilemas; no se posaba nunca la incertidumbre entre su conducta y su pensamiento, nunca una duda sobre lo que consideraba su deber. Sigo creyendo que ese era uno de los aspectos más fascinantes y admirables de su vida. No desmentirse nunca, mantener siempre la concepción clara y segura del camino a recorrer, de la senda elegida; eso marca la altura de su dimensión humana como escritor. Lo dijo y repitió desde que se le anunció el galardón del Premio Nobel, con esa su modestia ejemplar: “un premio que se otorga a toda la literatura americana”.

Vivir al lado de un ser tal como Miguel Angel fue una gran responsabilidad. Creo haberla asumido en la medida de mis posibilidades sin abandonar nunca el acompañarlo, junto al timón arduo de gobernar en las horas negras. Ahora me doy cuenta de que la tarea se hacía llevadera a su lado. Todo se iluminaba, se clarificaba en su presencia. Más duro que verlo morir, más difícil que verlo padecer en su carne con el alma desgarrada ha sido sobrevivirlo, y sin embargo, siento hoy como una misión, que el haber sobrevivido tenía una razón: vivir por él y para él. Hacer conocer las etapas de su existencia, la ignorada de todos los días, pues no está todo él en sus grandes creaciones. Miguel Angel, tan profundamente identificado con su misión de escritor, fue grande también en su vida íntima.

ANGELES MATEO DEL PINO

EL TERRITORIO DE LA MEMORIA: MUJERES MALDITAS,
La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik

Se dice que “la realidad supera la ficción”, pero no siempre ocurre así. Si revisamos la creación literaria y la contraponemos a la historia, en este caso, la mayoría de las veces, la ficción supera con creces a la realidad. Tomemos como modelo algunas mujeres consideradas *perversas* o *malditas* y enfrentémoslas a lo que de ellas se ha (re)creado desde la literatura. De esta manera, estaremos ante una nueva figura que surge de la ficcionalización de la historia – heroína o antiheroína –, pero conocida, mayoritariamente, por su relación con el mal. De ahí que a través de los tiempos esta fémica haya sido denominada la “hija de Eva”, vampira, vampiresa o *vamp*, bruja, lolita, víbora, pérfida o pécora..., en fin, la *femme fatale*. La lista de ejemplos sería interminable: Judith, Dalila, Salomé, María Magdalena, Cleopatra, Mesalina, Agripina, Lucrecia Borja, María Antonieta, Josefina Bonaparte, Mata-Hari....

No se trata en este trabajo de revisar la historia, ni de aludir a todas y cada una de las mujeres *malditas*. Por ello, nos centraremos en un personaje histórico y, sobre todo, en la recreación que de él se ha hecho desde la literatura hispanoamericana. Por tanto, analizaremos la figura femenina de Erzébet Báthory (1560-1614) tal y como la ha ficcionalizado la escritora argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) en su obra *La condesa sangrienta* (1965).

La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik

[...]

Bicho, de acuerdo,
vaya si sé pero es así, Alejandra,
acurrúcate aquí, bebe conmigo,
mirá, las he llamado,
vendrán seguro las intercesoras,
el party para vos, la fiesta entera,
Erszebet,

Karen Blixen
ya van cayendo, saben
que es nuestra noche, con el pelo
mojado
suben los cuatro pisos, y las viejas
de los departamentos las espían
[...]
[Julio Cortázar, "Aquí Alejandra"]

Alejandra Pizarnik, autora argentina, fundamentalmente poeta¹, publicó también prosa – obras de creación, artículos de crítica literaria y entrevistas a escritores – que apareció en diarios y revistas nacionales e internacionales². De todos estos textos quizá uno de los más ambicioso sea *La condesa sangrienta*, tal vez porque responde a un deseo manifiesto por la propia autora, recogido en su diario el 28 de septiembre de 1962, la intención de “escribir un solo libro en prosa en lugar de poemas y fragmentos. Un libro o una morada en la cual refugiarme”³. Aunque, al parecer, Alejandra Pizarnik nunca hallara del todo ese refugio o, como señalara Perla Schwartz, nunca logró su liberación a través de la escritura⁴.

La condesa sangrienta se gestó en París, lugar en el que encontramos a Alejandra Pizarnik entre 1960 y 1964. Son años esenciales para su formación y vocación, claves para su madurez estética y vital. Ella misma califica esos cuatro años como el único período de su vida en el que conoció la dicha y la plenitud⁵. Tiempo en el que comparte intensamente una vida social y cultural con numerosos escritores, entre los que cabe destacar a Julio Cortázar y a Octavio Paz por la relación de amistad que los une⁶.

¹ Alejandra Pizarnik (1936-1972) escribió los siguientes libros de poemas: *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Otros poemas* (1959), *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de la locura* (1968), *Nombres y figuras* (1969) y *El infierno musical* (1971). Póstumamente se publicó la antología *El deseo de la palabra* (1975), *Textos de sombra y últimos poemas* (1982) y *Obras completas* (1990).

² Algunos textos en prosa de Alejandra Pizarnik fueron recogidos póstumamente, ordenados y supervisados por Olga Orozco y Ana Becció, en *Textos de sombra y últimos poemas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982. De igual manera, Cristina Piña ha seleccionado otros y junto a *Textos de sombra y últimos poemas* los ha incluido en la edición que ella preparara de la obra de Alejandra Pizarnik. Vid. Cristina, Piña, *Alejandra Pizarnik. Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1994. Edición corregida y aumentada.

³ Citado por Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Buenos Aires, Planeta (col. Mujeres argentinas), 1992 (2a ed.), pp. 171-172.

⁴ Perla Schwartz, “Alejandra Pizarnik: los límites del exilio interior”, en *El quebranto del silencio*, México, Diana, 1989, p. 96.

⁵ Alejandra Pizarnik, carta dirigida a Ivonne Bordelois, fechada el 16 de julio de 1969. Vid. Ivonne Bordelois, *Correspondencia Pizarnik*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998, p. 288.

⁶ Refiere Ivonne Bordelois que la conexión de Alejandra Pizarnik con el mundo literario circundante superaba ampliamente los límites habituales de la literatura argentina de la época: “Desde París, donde conoce a Simone de Beauvoir, Marguerite Duras y a Pieyre de Mandiargues y traba

La afinidad literaria entre Alejandra Pizarnik y Julio Cortázar se manifiesta desde un primer momento, tal y como lo atestigua la elaboración literaria que ambos hacen de un mismo personaje histórico – la condesa húngara Erzébet Báthory – en *La condesa sangrienta* (1965) y en *62. Modelo para armar* (1968), respectivamente. Inclusive cuando, probablemente, ambos parten de un mismo referente: *La comtesse sanglante* (1962) de Valentine Penrose.

Pero antes de referirnos a *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik y comentar la fascinación que nuestra autora siente por este personaje, cabe preguntarse: ¿Quién fue Erzébet Báthory? Si revisamos algunas enciclopedias hallaremos la siguiente información:

Báthory, Elisaheth. Condesa húngara, nacida en 1560, muerta el 21 de agosto de 1614; casó con el conde Franz Nádasdy. Se cuenta de ella que hizo asesinar en su castillo a cientos de jóvenes campesinas para bañarse con su sangre, procedimiento que, al parecer, le garantizaba su belleza. Estos confusos episodios de su vida aparecen frecuentemente como tema y argumento de narraciones populares húngaras y eslovacas. Lo último que sabemos de ella es que fue condenada a prisión perpetua en 1610, siendo encerrada en la fortaleza de Esei en donde falleció completamente loca⁷.

Pero no siempre es fácil encontrar referencias explícitas sobre este personaje, de manera que, aun cuando se elude a la genealogía de los Báthory, se silencia el nombre de la condesa quien, por otro lado, es la protagonista de numerosas narraciones y leyendas populares. Tal es lo que sucede si consultamos la *Gran Enciclopedia Larousse*:

Báthory o Bátor, ant. familia húngara. Su fundador, Bereczk *Briccius* (1279-1321), tomó el nombre de Báthory en el reinado de Ladislao IV (1272-1290). – ESTEBAN **Báthory** – ESTEBAN I **Bathory**, rey de Polonia. – SEGISMUNDO (1573-Praga 1613), sobrino del anterior. Fue elegido príncipe de Transilvania en 1581. En 1596 vendió su principado al emperador Rodolfo II a cambio de tierras en Silesia, del capelo cardenalicio y de una renta vitalicia. Más tarde se arrepintió de su acto; solicitó ayuda a los turcos, fue vencido con ellos y pidió perdón a Rodolfo – GABRIEL,

amistad con Cortázar y Paz [...], Alejandra se interna en el conocimiento de Bonnefoy, de Schulz, de Pasternak, de Bataille y Dienesen; colabora en publicaciones argentinas, francesas, venezolanas, colombianas y belgas; viaja, sugiere, invite y experimenta". Vid. Ivonne Bordelois, "Prólogo", en *Correspondencia Pizarnik, op. cit.*, p. 24. Recordemos también la amistad que la une con Cortázar, quien le dedica, a manera de homenaje, los poemas "Alejandra" y "Aquí Alejandra". Por su lado, Alejandra Pizarnik escribe el artículo: "Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: 'El otro cielo'", (1967). Con respecto a Octavio Paz conviene citar el prólogo que el escritor mexicano hiciera para *Árbol de Diana* (1962).

⁷ *Enciclopedia. Grandes biografías de mujeres célebres* (vol. I), Barcelona, Ediciones Garriga, 1967, p. 314.

último **Báthory**, príncipe de Transilvania (1608-1613). Bethlen le expulsó. Murió asesinado en Nagyvárad⁸.

Algo por el estilo le debió ocurrir a Marguerite Yourcenar, quien, entre la publicación de *Memorias de Adriano* (1951) y *Opus Nigrum* (1968), había empezado a preparar una obra a la que, provisionalmente, puso el título de *Tres mujeres llamadas Isabel*. Se trataba de oponer o contrastar algunos personajes históricos con igual nombre: Isabel de Hungría, Isabel de Austria e Isabel Báthory⁹. La casualidad quiso que en 1964, tras un viaje a Europa Central y de regreso a su residencia en la isla del Maine, visitara la biblioteca pública de Bangor. Allí se “tropezó” con un volumen recientemente devuelto por un lector y abierto de par en par:

Era la única obra en lengua inglesa – que yo sepa – en donde se menciona a Isabel Báthory, una colección de ensayos de William Seabrook, que ha escrito cosas mejores, en donde enumera en un revoltillo unas cuantas docenas de causas criminales y de historias de magia negra, verdaderas o falsas. Tan sólo unos pocos párrafos van dedicados a aquella bruja: el libro estaba abierto por esa página¹⁰.

Aunque resulte difícil hallar referencias, tal y como hemos comentado, por los mismos años en que encontramos a Marguerite Yourcenar preparando su proyecto sobre Isabel Báthory, descubrimos que, en Francia, Valentine Penrose había publicado una biografía novelada sobre este mismo personaje, *La comtesse sanglante* (1962)¹¹.

Poco conocemos de la mencionada autora, salvo lo que se desprende de las palabras que nos ofrece Alejandra Pizarnik al comienzo de su obra *La condesa sangrienta*. Por otro lado, esta misma información se incluye en la traducción al español del libro de la escritora francesa:

⁸ *Gran Enciclopedia Larousse* (tomo 3), Barcelona, Planeta, 1991, p. 1239.

⁹ Es pertinente señalar que el nombre Erzsébet, frecuente en las regiones de Europa central, equivale a Isabel.

¹⁰ Marguerite Yourcenar, “Juegos de espejos y fuegos fatuos”, en *El tiempo, gran escultor*, Madrid, Alfaguara, 1989, pp. 115-116.

¹¹ A pesar de que Alejandra Pizarnik hace constar que *La Comtesse sanglante* de Valentine Penrose – publicada por Mercure de France, París – es de 1963, creemos que podría tratarse de un error o de una segunda edición, aunque tras consultar los datos que figuran en la Biblioteca Nacional de Francia, no hemos hallado ninguna de ese año. De igual manera, Cristina Piña, sin duda llevada por el dato que le ofrece Alejandra Pizarnik, se refiere a 1963 como año de publicación de esta obra. Vid. Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*, Buenos Aires, Aquarius Libros, 1971, p. 10 y Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, op. cit., pp. 170-171. Sin embargo, sabemos que la primera edición francesa corresponde a Mercure de France, París, 1962, tal y como figura en la traducción al español publicada por Ediciones Siruela. Vid. Valentine Penrose, *La condesa sangrienta*, Madrid, Ediciones Siruela (col. El ojo sin párpado), 1987, p. 6.

[Valentine Penrose] Excelente poeta (su primer libro lleva un fervoroso prefacio de Paul Éluard), no ha separado su don poético de su minuciosa erudición. Sin alterar los datos reales penosamente obtenidos, los ha refundido en una suerte de vasto y hermoso poema en prosa¹².

Si bien es cierto que encontrar datos sobre Valentine Penrose no es una tarea fácil, hemos comprobado que esta autora tiene una vasta obra editada entre los años 1935 y 1969, y que abarca tanto poesía como prosa¹³. Tal vez esta dificultad es lo que ha llevado a Isabel Monzón a recalcar que, a pesar de haber sido una excelente poeta, tal como también afirmara Alejandra Pizarnik, “como si se tratara de otra desaparecida”, resulta una desconocida en Argentina y una olvidada en Francia, y añade: “Curiosamente, murió en 1972, el mismo año que Pizarnik¹⁴. Sin embargo, en honor a la verdad, debemos advertir que murió unos años antes (1970).

Al examinar *La comtesse sanglante* de Penrose observamos que ésta (re)construye una exhaustiva biografía de Erzébet Báthory a partir de la bibliografía que reunió sobre la condesa, desde el proceso que se le hizo por asesina, el interrogatorio y la orden de ejecución, sus cartas y testamentos, hasta alguna que otra pieza de teatro, historia novelada y enciclopedia. Lo que, sin lugar a duda, constituye una obra profundamente documentada.

Este será, pues, el libro a partir del cual Alejandra Pizarnik se sentirá atraída por el personaje de Erzébet Báthory. Como se ve, son del período parisino las primeras ideas de nuestra autora sobre lo que poco después de su regreso a Argentina dará a conocer como *La condesa sangrienta*, que aparece en la revista mexicana *Diálogos* (1965) y, posteriormente, se publica en forma de libro (1971).

No todos los críticos se muestran de acuerdo a la hora de clasificar esta obra de Alejandra Pizarnik. Algunos la definen como extraña, casi imposible de asignársele un género¹⁵. Otros hablan de un volumen entre narrativo y ensayístico sobre una criminal psicópata del siglo XVII¹⁶. Por otro lado, hay quienes insisten en considerar que, con todo, este libro supera la discursividad del géne-

¹² Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*, Buenos Aires, Aquarius Libros, 1971, p. 9. Palabras recogidas también en la solapa de *La condesa sangrienta* de Valentine Penrose, *op. cit.*

¹³ Creemos conveniente citar algunas de las obras de Valentine Penrose (1903-1970): *Herbe à la lune* (1935), *Le Nouveau Candide* (1936), *Poèmes* (1937), *Sorts de la lueur* (1937), *Martha's opera* (1946), *Dons des féminines* (1951) y *La comtesse sanglante* (1962).

¹⁴ Isabel Monzón, “La condesa escrita”, en *Báthory. Acercamiento al mito de la condesa sangrienta*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 1994, p. 114.

¹⁵ Roberto Juarroz, citado por Cristina Piña, en *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, *op. cit.*, p. 125.

¹⁶ Florinda F. Goldberg, “Introducción”, en *Alejandra Pizarnik: “Este espacio que somos”*, Gaithersburg (U.S.A.), Hispamérica, 1994, p. 11.

ro ensayístico, denominándolo, por consiguiente, *ensayo-poema-novela* – pues participa de los tres géneros – o *escritura híbrida* – entre la reflexión y el poema en prosa –¹⁷.

Lo que sí podemos afirmar es que se trata de una prosa poética elaborada a partir de la información que Alejandra Pizarnik obtiene de la biografía novelada que hace Valentine Penrose, proceso escritural que Bernardo E. Koremblit denomina de *tornaviaje*¹⁸. Pero, no es menos cierto que, en esta obra, junto al vuelo poético encontramos también el vuelo reflexivo, serio y profundo, que nuestra autora desarrolla sobre el sexo y la muerte. Tal es lo que, a manera de ejemplo, podemos observar en el capítulo titulado “Torturas clásicas”, en el cual se nos relata uno de los castigos a los que eran sometidas las costureras si se hallaba algún defecto en la confección de las prendas. Entonces las muchachas debían trabajar desnudas mientras eran contempladas por la condesa, perfectamente vestida. Esto da pie a la siguiente reflexión:

Esta escena me llevó a pensar en la Muerte – la de las viejas alegorías; la protagonista de la Danza de la Muerte. Desnudar es propio de la Muerte. También lo es la incesante contemplación de las criaturas por ella desposeídas. Pero hay más: el desfallecimiento sexual nos obliga a gestos y expresiones del morir (jadeos, y estertores como de agonía; lamentos y quejidos arrancados por el paroxismo). Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzébet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo. Pero, ¿quién es la Muerte? Es la dama que asola y agosta cómo y dónde quiere. Sí, y además es una definición posible de la condesa Báthory. Nunca nadie no quiso de tal modo envejecer, esto es: morir. Por eso, tal vez, representaba y encarnaba a la Muerte. Porque, ¿cómo ha de morir la Muerte?¹⁹

¹⁷ Vid. los estudios de Cristina Piña: “Nota sobre la edición”, en Alejandra Pizarnik. *Obras completas*, op. cit., p. 9; *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, op. cit., p. 171 y “La palabra obscena”, en *Poesía y experiencia del límite. Leer a Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1999, pp. 38-39. Este último texto es una versión corregida del que se publicó en 1990: *Alejandra Pizarnik/Violeta Parra, “Cuadernos Hispanoamericanos”. Los complementarios/5*, Madrid, mayo de 1990, p. 27.

¹⁸ Bernardo Ezequiel Koremblit, *Todas las que ella era*, Buenos Aires, Corregidor, 1991, p. 98.

¹⁹ En este trabajo citaremos siempre por la siguiente edición: Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*, Buenos Aires, Aquarius Libros, 1971. La cita corresponde a las pp. 28-29. Resulta curioso comprobar cómo años más tarde Severo Sarduy en un ensayo titulado *La simulación* (1982) también relaciona la mirada, el sexo y la muerte, así habla del *despliegue intimidante de ojos*, de *la ropa como camuflaje defensivo* e inclusive de que *desvestirse para hacer el amor es matarse*. Creemos que existe una conexión entre estas ideas y las expresadas por Alejandra Pizarnik. Vid. Severo Sarduy, *La simulación*, en *Obra completa* (tomo II), Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/ALLCA XX (col. Archivos), 1999, p. 1296. Edición crítica. Gustavo Guerrero y François Wahl coordinadores.

Más allá de las discusiones genéricas que puede suscitar esta obra, debemos destacar que provienen de esta época no sólo la fascinación que siente Alejandra Pizarnik por el personaje de la condesa, sino también algunos borradores de escritura, pues, como apunta Roberto Juarroz²⁰, desde 1963 la escritora argentina estaba dándole vueltas a este texto. Ahora bien, la escritura definitiva adquiere cuerpo a su regreso a Buenos Aires, donde, al parecer, pudo consultar un libro que pertenecía a su biblioteca, *La locura y la lógica. Visiones de un post-esquizofrénico*, de Jaime Erasmo. Es probable que de este libro haya tomado ciertos conceptos sobre la melancolía, que luego elaboraría con una prosa de singular belleza en su *Condesa sangrienta*²¹.

En todo caso, no debiera sorprendernos la atracción de Alejandra Pizarnik por Erzébet Báthory, mujer siniestra casi vampira, si tenemos en cuenta la admiración que sentía nuestra autora por los poetas “malditos”, quienes, además, serían su modelo poético y vital. Recordemos, en este sentido, uno de los poemas más emblemáticos de las *Flores del mal* de Baudelaire, “Las metamorfosis del vampiro”, en el cual asistimos a la transformación que sufre una mujer que se prepara para combatir en las lides del amor²². Sin olvidar al Maldoror de Lautréamont cuyo apodo era *iel vâmpiro!*²³

Erotismo, locura, muerte, “paraísos artificiales”... son componentes simbólicos – estéticos y vitales – que se manifiestan desde el romanticismo alemán, pasando por los poetas “malditos”, hasta llegar a los surrealistas franceses²⁴. No olvidemos, como advierte César Aira, que Alejandra Pizarnik vivió y leyó y escribió en la estela del surrealismo²⁵. Por tanto, nuestra autora se ubica dentro de la tradición de los “malditos”, que entronca con el surrealismo, a partir de su coincidencia con la estética de dicho grupo: la fascinación por las experiencias extremas en el campo de lo vital, la familiaridad con los estados límites de conciencia, la transgresión social y sexual..., en fin, todo eso que de una u otra manera podemos considerar como elementos conformadores de la vida y la obra de Alejandra Pizarnik.

²⁰ Roberto Juarroz, citado por Cristina Piña, en *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, op. cit., p. 109.

²¹ Vid. Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, op. cit., p. 125.

²² “Las metamorfosis del vampiro”, en Baudelaire, *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1997, pp. 353 y 355. Edición bilingüe.

²³ Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra Universales, 1998, p. 108.

²⁴ Recordemos que el gusto por lo fantástico se manifiesta en la literatura occidental a finales del siglo XVIII y se desarrolla con vigor a lo largo de todo el siglo XIX. Cultivadores de este género son: Hoffmann, Mérimée, Poe, Gautier, Sheridan Le Fanu, Villiers de l'Isle-Adam, Lautréamont, Maupassant, Bram Stoker, Frank Kafka..., entre otros.

²⁵ César Aira, *Alejandra Pizarnik*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Editora, 1998, p. 11.

Ahora bien, lo que realmente nos sorprende de la obra de Pizarnik – y, a la vez, la aleja de la de Valentine Penrose – es la recreación tan elaborada, en una prosa sobria y escueta, de Erzébet Báthory²⁶. Aun cuando ambas autoras estructuran sus respectivas creaciones en once capítulos o fragmentos, cabe señalar que frente a los pormenores aludidos por Penrose – descripción física, genealogía familiar, documentos y relaciones – destaca la precisión y exactitud de Alejandra en seleccionar tan sólo aquellos aspectos que ponen de relieve la maldad y la perversión de la condesa, a la vez que resaltan la belleza – estética del mal – que se esconde detrás de todo esto: mundo siniestro a la par que seductor²⁷.

De acuerdo con lo expuesto, no es de extrañar que Alejandra Pizarnik inicie su obra con una cita de Sartre: *El criminal no hace la belleza; él mismo es la auténtica belleza*. Estética a la que además hace alusión cuando comenta la obra de la escritora francesa:

La perversión sexual y la demencia de la condesa Báthory son tan evidentes que Valentine Penrose se desentiende de ellas para concentrarse exclusivamente en la belleza convulsiva del personaje.

No es fácil mostrar esta suerte de belleza. Valentine Penrose, sin embargo, lo ha logrado, pues juega admirablemente con los valores estéticos de esta tenebrosa historia. Inscribe el reino subterráneo de Erzébet Báthory en la sala de torturas de su castillo medieval: allí, la siniestra hermosura de las criaturas nocturnas se resume en una silenciosa palidez legendaria, de ojos dementes, de cabellos del color suntuoso de los cuervos²⁸.

Comienza así lo que Alejandra Pizarnik ha querido reconstruir a partir de su *Condesa sangrienta*: la sombría ceremonia de las torturas, la sustancia maléfica que habita el subsuelo del castillo de Csejthe – olor a sangre y a cadáver – y el grito ensordecedor de jadeos e imprecaciones, fuego, cuchillos, agujas, atizadores. Dos viejas sirvientas – Dorkó y Jó Ilona –, verdugos o *instrumentos de la posesión*. Frente a ello una espectadora silenciosa: Erzébet Báthory.

De esta manera, Alejandra Pizarnik arma un texto donde logra que se (con)fundan el sexo y la muerte. Para ello inserta al lector en un juego de miradas o proyecciones donde prima lo siniestro, “lo ominoso”, entendiendo por

²⁶ A este respecto véase Bernardo Ezequiel, Korembli, en *op. cit.*, p. 97.

²⁷ Algo parecido había hecho Georges Bataille al analizar la obra de autores como Baudelaire, William Blake y Sade, entre otros. Vid. Georges Bataille, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1977. (Edición original *La littérature et le mal*, 1957). Por otro lado, cabe mencionar la admiración que Alejandra Pizarnik sentía por Bataille, a quien seguía por las calles de París, atraída por sus ojos azules, según testimonio de Cristina Piña en *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, *op. cit.*, p. 171.

²⁸ Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*, en *op. cit.*, pp. 9-10.

tal, como lo hiciera Freud²⁹, aquello que pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror, pero también, todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, ha salido a la luz.

Como apuntábamos antes, la estrategia discursiva de la que se vale Alejandra Pizarnik para desvelarnos el secreto – lo siniestro – de Erzébet Báthory es la participación o inclusión del lector en los acontecimientos que se narra. De esta forma, unas veces consigue que, tras una suerte de identificación, la mirada del lector coincida con la de la condesa, o bien, que otras, el lector sea un mero espectador de ella cuando actúa y de las acciones que ejecuta.

Esta puesta en escena o teatralidad, de la que sin duda goza *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik, está basada en la mirada. Si recurrimos al texto comprobamos, como ya lo hiciera Cristina Piña³⁰, que los tres primeros fragmentos del libro están narrados en presente, y esto es lo que logra anular la distancia que media entre el personaje, las situaciones que se presentan y el lector. Distanciamiento que, por otro lado, no tiene posibilidad de existir, pues la misma escritura provoca una suerte de fascinación o atracción “perversa” en todo aquel que se acerca al texto.

En el primer fragmento o capítulo de la obra se nos ofrece la imagen de una famosa autómatas, “la Virgen de hierro”, que adquirió Erzébet Báthory para su sala de torturas. Esta “dama metálica” viene a ser – una vez más –, en la suerte de proyección, imagen o doble especular de la condesa. Por lo mismo, se crea una especie de incertidumbre o “sentimiento ominoso” – término utilizado por E. Jentsch y Freud³¹ – acerca de si esa autómatas es en realidad inerte por la semejanza que guarda con su dueña³².

Esta dama metálica era del tamaño y del color de la criatura humana. Desnuda, maquillada, enojada, con rubios cabellos que llegaban al suelo, un mecanismo permitía que sus labios se abrieran en una sonrisa, que los ojos se movieran³³.

Esta identificación entre la “Virgen de hierro” y la condesa no es más que un hecho que nos ofrece Alejandra Pizarnik para que, en la cadena de proyec-

²⁹ Sigmund Freud, “Lo ominoso”, en *Obras completas. Vol. XVII (1917-1919). De la historia de una neurosis infantil (“El hombre de los lobos”) y otras obras*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1979, pp. 219 y 224.

³⁰ Cristina Piña, “La palabra obscena”, en *Poesía y experiencia...*, op. cit., pp. 44-45.

³¹ El motivo de la muñeca o autómatas ha sido analizado por Jentsch y Freud. Vid. “Lo ominoso”, en *op. cit.*, pp. 226-233.

³² A propósito de esta relación entre lo siniestro y la “Virgen de hierro” vid. el artículo de Diana Helena Maffía, “En busca del alma de la Virgen de Hierro”, *Feminaria*, n° 16, Buenos Aires, año VIII, mayo de 1996, pp. 8-12.

³³ Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*, op. cit., p. 13.

ciones cuyo eje estructurador es la mirada – la imagen o el doble –, se nos revele una Erzébet Báthory que goza en su “trono”, desde el dominio que le confiere el poder, del cuerpo “otro”. De esta manera, al no establecer límites entre ella y lo otro/las otras, se apropia, en un acto de canibalismo, de sus sirvientas. Así traspasa su dolor al cuerpo “otro” y el sufrimiento ajeno le deviene cura:

Erzébet pinchaba a sus sirvientas con largas agujas; y cuando vencida por sus terribles jaquecas, debía quedarse en cama, les mordía los hombros y masticaba los trozos de carne que había podido extraer. Mágicamente, los alaridos de las muchachas le calmaban los dolores³⁴.

En este punto nos interesa poner de relieve algunos ejemplos en los que interviene la observación o mirada del lector. Veamos unos fragmentos:

Para que la “Virgen” entre en acción es preciso tocar algunas piedras preciosas de su collar. Responde inmediatamente con horribles sonidos mecánicos y muy lentamente alza los blancos brazos para que se cierren en perfecto abrazo sobre lo que esté cerca de ella – en este caso una muchacha. La autómatas la abraza y ya nadie podrá desanudar el cuerpo vivo del cuerpo de hierro, ambos iguales en belleza. De pronto, los senos maquillados de la dama de hierro se abren y aparecen cinco puñales que atraviesan a su viviente compañera de largos cabellos sueltos como los suyos³⁵.

Como apuntábamos más arriba, observamos que la mirada del lector coincide, y hasta parece confundirse, con la de la condesa: el lector y Erzébet Báthory ven lo mismo. Ahora bien, si existe una identificación entre la “Virgen de hierro” y la condesa, tal parece que ocurre entre la autómatas y la muchacha que abraza: “ya nadie podrá desanudar el cuerpo”, “ambos iguales en belleza”, “de largos cabellos sueltos como los suyos”. Analogías que van más allá, puesto que a través de ellas, parecería que la condesa se nos proyecta en la dama de hierro – “Ya consumado el sacrificio [...] la asesina vuelve a ser la Virgen inmóvil en su féretro”³⁶ – y a su vez, en el cuerpo de la muchacha.

En el segundo capítulo, “La muerte por agua”, el acierto de Alejandra Pizarnik estriba en colocar al lector en una posición distinta a la de la condesa. Se trata ahora de observarla a ella, de verla actuar, así como de ver al objeto de sus torturas:

El camino está nevado, y la sombría dama arrebujada en sus pieles dentro de la carroza se hastía. De repente formula el nombre de alguna mu-

³⁴ *Ibid*, p. 40. *Vid.* también las pp. 26-27 y 33.

³⁵ *Ibid*, pp. 13-14.

³⁶ *Ibid*, p. 14.

chacha de su séquito. Traen a la nombrada: la condesa la muerde frenéticamente y le clava agujas. Poco después el cortejo abandona en la nieve a una joven herida y continúa viaje. Pero como vuelve a detenerse, la niña herida huye, es perseguida, apresada, reintroducida en la carroza, que prosigue andando aun cuando vuelve a detenerse pues la condesa acaba de pedir agua helada. Ahora la muchacha está desnuda y parada en la nieve. Es de noche. La rodea un círculo de antorchas sostenidas por lacayos impassibles. Vierten el agua sobre su cuerpo y el agua se vuelve hielo. (La condesa contempla desde el interior de su carroza)³⁷.

Este juego de miradas actúa como contrapunto a otros ojos – lacayos, sirvientas, costureras, hechicera, esposo, familiares, niñas de buenas familias y hasta el espejo – que, en acecho, construyen la malla ocular en que se configura *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik. Algo parecido se produce con esa “sustancia silenciosa” que acompaña siempre a Erzébet Báthory. Frente al silencio de la condesa y su manifiesta incapacidad de expresarse a través del lenguaje, se erigen los gritos y jadeos que sustituyen al mutismo. Así, en una pequeña introducción, en la que Alejandra Pizarnik nos presenta la obra de Valentine Penrose, se incluye la siguiente reflexión:

Un conocido filósofo incluye los gritos en la categoría del silencio. Gritos jadeos, imprecaciones, forman una “sustancia silenciosa”. La de este subsuelo es maléfica. Sentada en su trono, la condesa mira torturar y oye gritar. Sus viejas y horribles sirvientas son figuras silenciosas que traen fuego, cuchillos, agujas, atizadores; que torturan muchachas, que luego las entierran. Como el atizador o los cuchillos, esas viejas son instrumentos de una posesión. Esta sombría ceremonia tiene una sola espectadora silenciosa³⁸.

Por tanto, la melodía que se oye en ese *locus suspectus* – lugar ominoso – en el que habita Erzébet es, pues, un negro silencio. Sin embargo, debemos señalar algunas “sonoridades” que la acompañan: los horribles sonidos mecánicos de la Virgen de hierro³⁹, la música más arrebatadoramente triste de su orquesta de gitanos⁴⁰, el rumor de sus dos viejas sirvientas – Dorkó y Jó Ilona –. Éstas intentaban divertirla hasta con historias domésticas que ella no atendía, si bien necesitaba de ese continuo y deleznable rumor⁴¹. Pero Erzébet Báthory se sentía fascinada por la evocación de un silencio constelado de gritos en donde todo es la imagen de una belleza inaceptable⁴², al igual que amaba su

³⁷ *Ibid*, pp. 17-18.

³⁸ *Ibid*, p. 10.

³⁹ *Ibid*, p. 13.

⁴⁰ *Ibid*, p. 43.

⁴¹ *Ibid*, p. 60.

⁴² *Ibid*, p. 65.

castillo por su funesta soledad de muros que ahogaban todo alarido⁴³. Así, si la condesa se fatigaba de oír los quejidos de las torturadas, mandaba que les cosieran la boca⁴⁴. En otras ocasiones, si las costureras habían conversado mucho en horas de trabajo, ella misma les suturaba la boca o, contrariamente, se las abría y tiraba hasta que los labios se desgarraban⁴⁵.

Silencio y más silencio, tan sólo cuando la condesa llega al clímax sexual, llevada del goce que le produce el ver torturar, es cuando la oímos proferir palabra. De esta manera, se nos presenta, una vez más, la fusión entre sexo y muerte o, lo que es lo mismo, se hace necesaria la muerte para que se produzca la satisfacción sexual. Recordemos la reflexión que, en torno a esta idea, hace Alejandra Pizarnik:

El desfallecimiento sexual nos obliga a gestos y expresiones del morir (jadeos y estertores como de agonía; lamentos y quejidos arrancados por el paroxismo). Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzébet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo⁴⁶.

Muerte en el horror como culminación del sexo, que, en el caso de la condesa deviene lenguaje. En este sentido, veamos actuar a Erzébet Báthory:

Durante sus crisis eróticas, escapaban de sus labios palabras procaces destinadas a las suplicadas. Imprecaciones soeces y gritos de loba eran sus formas expresivas mientras recorría, enardecida, el tenebroso recinto. Pero nada era más espantoso que su risa. (Resumo: el castillo medieval; la sala de torturas; las tiernas muchachas; las viejas y horrendas sirvientas; la hermosa alucinada riendo desde su maldito éxtasis provocado por el sufrimiento ajeno).
... sus últimas palabras, antes de deslizarse en el desfallecimiento concluyente, eran: "Más, todavía más, más fuerte!"⁴⁷.

De acuerdo con lo señalado, podemos apuntar – como hiciera Guillermo Sucre al referirse al poemario *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik – que se establece así una doble analogía: la muerte como metáfora del lenguaje, éste como metáfora de aquélla⁴⁸.

⁴³ *Ibid*, p. 59.

⁴⁴ *Ibid*, p. 26.

⁴⁵ *Ibid*, p. 29.

⁴⁶ *Ibid*, p. 28.

⁴⁷ *Ibid*, p. 27.

⁴⁸ Guillermo Sucre, "Lenguaje y conciencia crítica: La metáfora del silencio", en *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1975, p. 363.

Con todo, llegamos a la conclusión de que, al igual que lo hiciera el marqués de Sade y el conde de Lautréamont – exponentes de la estética del mal y ambos reivindicados por los surrealistas –, Alejandra Pizarnik articula sexo y perversión, belleza y muerte, a través de la escritura. Escritura que resulta ser perversa – obscena la denomina Cristina Piña⁴⁹ – puesto que, como ha expresado Thomas de Quincey, el asesinato es una transgresión mágica que suspende el tiempo y crea un mundo diabólico, y aun va más allá cuando señala que la composición de un buen asesinato necesita de un diseño, y, por consiguiente, cabe tratarlo estéticamente⁵⁰. En este sentido, Alejandra Pizarnik se hace eco de esta idea al comentar que, si bien el personaje de Erzébet Báthory presenta una belleza convulsiva, no es fácil mostrar esta belleza, y añade: “Valentine Penrose, sin embargo, lo ha logrado”⁵¹.

No se trata, por tanto, de juzgar ni de condenar; Alejandra Pizarnik nos narra brevemente los hechos y el drama se desenvuelve ante nosotros en el teatro de su/nuestra imaginación. Por ello, lo que hace nuestra autora es mostrar a través de la condesa hasta dónde es capaz de llegar el hombre movido por una pasión – posesión –. Con este mensaje cierra *La condesa sangrienta: Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible*⁵².

Junto a esta declaración de límites, articulación de sexualidad y muerte o elaboración de perversión y sadismo⁵³, centrada en instrumentos o técnicas de tortura, lo que además da título a los capítulos – “La virgen de hierro”, “Muerte por agua”, “La jaula mortal”, “Torturas clásicas” o “Baños de sangre” –, Alejandra Pizarnik construye la otra cara de la condesa, aquella que el espejo le devuelve, la melancolía. No en vano Héctor Libertella considera que lo que Pizarnik propone con *La condesa sangrienta* no es más que un asombroso y terrible Tratado de Melancolía⁵⁴.

⁴⁹ Cristina Piña considera que *La condesa sangrienta* responde a una escritura obscena en cuanto nos reconecta con el placer, pero yendo más allá de él, al goce, a lo irrepresentable del sexo. En lo obsceno, según esta autora, es donde sexo y muerte se alían para producir el crimen fascinante o la emergencia de las fantasías prohibidas y destructivas que conducen a ese más allá al que tiende todo deseo, en tanto que deseo de suprimir la radical falta-de-ser. Vid. Cristina Piña, “La palabra obscena”, en *Poesía y experiencia...*, op. cit., pp. 36-37.

⁵⁰ Thomas de Quincey, *El asesinato considerado como una de las bellas artes*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 11 y 16-17.

⁵¹ Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*, en op. cit., pp. 9-10.

⁵² *Ibid*, p. 66.

⁵³ Cristina Piña también incide en este aspecto. Vid. Cristina Piña, “Nota sobre la edición”, en Alejandra Pizarnik, *Obras completas*, op. cit., p. 9 y Alejandra Pizarnik, *Una biografía*, op. cit., pp. 128 y 171.

⁵⁴ Héctor Libertella, “Prólogo”, en *Relatos argentinos del siglo XX (Una antología alternativa)*, Buenos Aires, Editorial Perfil, 1997, p. 8. Edición de Héctor Libertella. Incluye *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik.

En este sentido, también Valentine Penrose, desde el primer capítulo de su libro, hace mención al estado melancólico, para lograr con ello conformar la atmósfera que respiraba la condesa en su época:

La melancolía fue el mal, la atmósfera del siglo XVI; Erzébet la respiraba mezclada con el resto de la barbarie carolingia de la Hungría de la época, con la crueldad de los turcos, con la brutalidad feudal⁵⁵.

A este propósito, László F. Földényi advierte que, al analizar la interpretación de la melancolía en las distintas épocas, existe una ambigüedad en la situación del melancólico renacentista, proveniente de su afán de conseguir la autonomía absoluta frente a los mundos celestial y terrenal:

Su melancolía se basa en esta situación extraordinaria limitada en el tiempo y el espacio, así como la conciencia de lo excepcional de la situación, de su atadura al tiempo. La personalidad renacentista procura crear un mundo a partir de sus propias fuerzas; el melancólico renacentista, en cambio, comprende lo efímero de este mundo y su condena al fracaso. Se sabe abocado a crear el mundo en soledad y sabe que su fracaso será insoportable: aunque quede con vida, ni la tierra ni el cielo reconocerán su intento. El melancólico del renacimiento pone una trampa a la existencia pero es él quien cae en ella: como se halla solo, ha de recurrir a sus propias fuerzas para hacer el mundo habitable y soportable; ahora bien, el mundo creado por sus propias fuerzas se distingue del de todos los otros⁵⁶.

De esta manera, Alejandra Pizarnik se detiene no en explicar a esta siniestra figura, sino en *el hecho de que padecía el mal del siglo XVI: la melancolía*. Así, nos presenta a una Erzébet Báthory que por medio de los placeres sexuales intenta escapar de su mundo interior de oscuridad y silencio. Melancolía que, además, como citamos anteriormente, pone de relieve la incapacidad que presenta la condesa para expresarse a través del lenguaje. De esta forma, Alejandra Pizarnik llega a la siguiente conclusión:

Creo que la melancolía es, en suma, un problema musical: una disonancia, un ritmo trastornado. Mientras afuera todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, adentro hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto⁵⁷.

⁵⁵ Valentine Penrose, *La condesa sangrienta*, op. cit., p. 24.

⁵⁶ László F. Földényi, *La melancolía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996, pp. 147-148.

⁵⁷ Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*, en op. cit., p. 45.

Si el silencio forma parte del alma del melancólico, éste deberá buscar un *locus suspectus* donde refugiarse. De ahí que la condesa encontrase en Csejthe el lugar idóneo donde “extraviarse”. Así, asistimos a otra suerte de identificación entre el castillo y la condesa:

Castillo de piedras grises, escasas ventanas, torres cuadradas, laberintos subterráneos, castillo emplazado en la colina de rocas, de hierbas ralas y secas, de bosques con fieras blancas en invierno y oscuras en verano, castillo que Erzébet Báthory amaba por su funesta soledad de muros que ahogaban todo grito.

[...] le fascinaban las tinieblas del laberinto que tan bien se acordaban a su terrible erotismo de piedra, de nieve y de murallas. Amaba el laberinto, que significa el lugar típico donde tenemos miedo; el viscoso, el inseguro espacio de la desprotección y del extraviarse⁵⁸.

Resulta curioso comprobar como esta atmósfera tenebrosa que envuelve al castillo pareciera sobrevivir al transcurso de los años, tal es lo que se desprende de la impresión que nos ofrece Marguerite Yourcenar:

En Eslovaquia, no lejos de Piestany, fui a ver el castillo donde Isabel la asesina perpetró sus crímenes y sufrió con arrogancia su castigo hasta morir solitaria, “sin luz y sin cruz” en una noche tormentosa del año 1614. La cuesta que subía desde el pueblo era muy empinada. La soledad que allí reinaba era la propia de las ruinas y ya no la de una gran vivienda condenada. Al pie de los muros, un huertecillo, propiedad, seguramente, del guarda ausente, dejaba ya apuntar sus hortalizas. Tal era sin duda aquel otro huerto donde antaño unos perros habían desenterrado los restos de las víctimas de Isabel escondidos apresuradamente bajo la tierra blanda.

[...] de entre las docenas de castillos feudales cuyas ruinas he visitado, el Bathorygad es el único del que vi surgir, nada más entrar, un gato negro dueño del lugar y que desapareció dando un gran salto⁵⁹.

Esta idea del castillo como laberinto, igual que la del espejo como morada, nos revela a una Erzébet Báthory preocupada por su mortalidad. Recordemos, como señala Alejandra Pizarnik, que una de las maneras que tenía la condesa de “matar el tiempo” consistía en contemplar sus joyas, mirarse en su famoso espejo y cambiarse quince trajes por día⁶⁰. Así pues, la condesa siente una fascinación, obsesión más bien, por el espejo, se mira en él tratando no de reco-

⁵⁸ *Ibid*, pp. 59-60.

⁵⁹ Marguerite Yourcenar, “Juegos de espejos y fuegos fatuos”, en *op. cit.*, pp. 114-115.

⁶⁰ Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*, en *op. cit.*, p. 60.

nocerse sino de inmortalizarse. Al diseñar su propio espejo trata también de diseñarse a sí misma:

[...] vivía delante de su gran espejo sombrío, el famoso espejo cuyo modelo había diseñado ella misma... Tan comfortable era que presentaba unos salientes en donde apoyar los brazos de manera de permanecer muchas horas frente a él sin fatigarse. Podemos conjeturar que habiendo creído diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos de su morada. [...] nadie tiene más sed de tierra, de sangre y de sexualidad feroz que estas criaturas que habitan los fríos espejos⁶¹.

En este sentido, la imagen especular es la que le hace tomar conciencia de la temporalidad, de su atadura al tiempo, por lo que conservar su belleza y alejar la vejez de sí se convierten en un verdadero *leitmotiv* para la condesa:

Las hierbas mágicas, los ensalmos, los amuletos y aún los baños de sangre, poseían, para la condesa, una función medicinal: inmovilizar su belleza para que fuera eternamente *comme un rêve de pierre*⁶².

De esta forma, Erzébot, cual Esón⁶³, pretende rejuvenecer tomando baños de sangre, lo cual, por otro lado, era algo frecuente en la época, pues algo similar nos relata Marguerite Yourcenar al referirse a Isabel de Austria, quien bebía cada mañana, para estar en forma, un vaso de sangre caliente que le traían de los mataderos, y añade “la Báthory no lo hubiera hecho mejor”⁶⁴.

Esta vieja creencia de que el baño, la ducha de sangre o la simple unción, son particularmente eficaces para hacer crecer, para fortalecer y rejuvenecer⁶⁵, no le sirvió de nada a Erzébet Báthory. Ni los baños con sangre de muchachas plebeyas, ni la de las niñas de buenas familias remediaron el mal que el tiempo inflige. Y la condesa no sólo envejeció sino que cayó en su propia trampa, fue condenada a la soledad y al silencio más terrible.

⁶¹ *Ibid*, pp. 43-44.

⁶² *Ibid*, p. 49.

⁶³ Existen varias versiones en torno a la leyenda de Esón – vid. AA.VV, *Diccionario de la mitología clásica* (tome 1), Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 228-229 –, pero Ovidio relata una en la que asistimos al rejuvenecimiento de Esón, cuando Medea le hace sorber la sangre de su propio padre. “Sacando Medea la espada de su vaina hiere al anciano en la garganta y deja brotar la sangre, que reemplaza por otra en la cual la hechicera ha hecho macerar unas hierbas. Poco después se opera la metamorfosis. Los blancos cabellos de Esón se tornan negros, su delgadez desaparece, lo mismo que su lividez enfermiza y las arrugas de su rostro, y sus miembros recobran el vigor juvenil y vuelve a sentir el palpito del amor en su renovado flujo interno”. Citado por Ramón Hervás, *Vampirismo y licantrópia*, Barcelona, Ediciones 29, 1999, p. 15.

⁶⁴ Marguerite Yourcenar, “Juegos de espejos y fuegos fatuos”, en *op. cit.*, p. 117.

⁶⁵ Vid. Jean-Paul Roux, *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*, Barcelona, Ediciones Península, 1990, pp. 188-189.

En 1610 el rey manda investigar los informes, con numerosas pruebas, que posee de la condesa. El olor a cadáver, los muros ensangrentados, los instrumentos de tortura y las celdas fueron la demostración, un cuadernillo con los nombres y señas de las víctimas – 610 – el testimonio definitivo. La condesa declaró que “todo aquello era su derecho de mujer noble y de alto rango”⁶⁶. Encarcelada en su castillo, en su propio aposento, vivió más de tres años, sin saber por qué la condenaron. Murió sola, sin la ayuda de los Báthory, abandonada por todos:

Ella no sintió miedo, no tembló nunca. Entonces, ninguna compasión ni emoción ni admiración por ella. Sólo un quedar en suspenso en el exceso del horror, una fascinación por un vestido blanco que se vuelve rojo, por la idea de un absoluto desgarramiento, por la evocación de un silencio constelado de gritos en donde todo es la imagen de una belleza inaceptable⁶⁷.

De esta forma Alejandra Pizarnik da por terminada *La condesa sangrienta*. Al poco tiempo de publicarla en la revista mexicana *Diálogos*, la autora argentina, en una carta personal dirigida a su amiga Ivonne Bordelois, dirá sobre su obra:

Me alegra que te haya interesado el ensayo sobre la maldita condesa (ha sido mi primer – y último, espero – encuentro con el sadismo, que no comprendo, que nunca comprenderé)⁶⁸.

Con todo, podemos concluir que Alejandra Pizarnik nos ha ofrecido un texto único en el que el personaje de Erzébet Báthory se “arma” a través de una sexualidad rebotante de muerte, de horror y crimen. Con ello se articula lo prohibido, lo perverso, desvelando así lo que estaba destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto. De esta manera, la condesa sangrienta sale a la luz e impregna de siniestra belleza la obra de Alejandra Pizarnik. Ningún lector podrá ya sustraerse a este poder de seducción que genera tanto el personaje como el texto de la escritora argentina.

... Y el resto, como diría Verlaine, es todo literatura.

⁶⁶ Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*, en op. cit., p. 64.

⁶⁷ *Ibid*, p. 65.

⁶⁸ Alejandra Pizarnik, carta dirigida a Ivonne Bordelois, fechada en Buenos Aires, 7 de septiembre de 1965. Vid. Ivonne Bordelois, *Correspondencia Pizarnik*, op. cit., p. 173.

NOTE

DONATELLA FERRO

NUOVA LUCE SU UNA COMMEDIA DIMENTICATA

È da poco uscita nella collana di Bulzoni «Il Labirinto» (teatro spagnolo e ispanoamericano, saggi e testi) l'edizione critica della commedia di Velázquez de Velasco *El Celoso* curata da Jesús Sepúlveda (Diego Alfonso Velázquez de Velasco. *El Celoso*. Edición crítica, introducción y notas de Jesús Sepúlveda, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 517).

Il volume è una versione 'resumida y actualizada' della tesi di dottorato discussa dal curatore presso l'Università Complutense di Madrid.

Il lavoro inizia con una corposa *Introducción* (227 pagine) in cui il Sepúlveda si muove con eleganza e sapienza tra i mille problemi che autore e testo presentano.

Il primo scoglio è rappresentato dalla difficoltà di identificare (numerose sono gli equivoci sul nome) Diego Alfonso Velázquez de Velasco e di costruirne la biografia per la scarsità di dati a disposizione. Vengono proposte dai critici, ma senza sostanziose prove documentali, le date di nascita (1560) e di morte (1620). Si sa che, militare, fu a Roma e nei Paesi Bassi; da lì si trasferì a Milano dove diede alle stampe per due volte nello stesso anno, il 1602, la sua commedia, inspiegabilmente con due titoli diversi: *La Lena* (prima edizione), *El Celoso* (seconda edizione), l'una dedicata al Conde de Fuentes, l'altra al Condestable Juan Fernández de Velasco, entrambi governatori dello stato di Milano tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo. Per il resto la scarsissima documentazione obbliga i critici a muoversi, e il Sepúlveda lo fa con sagacia cauta, solo nel campo delle ipotesi.

Su basi ben più concrete si muove lo studio che riguarda il problema del genere e il contesto in cui si colloca l'opera.

Almeno ai nostri occhi appare come un macroscopico anacronismo il fatto che *El Celoso* sia una commedia in prosa in cinque atti secondo il canone della commedia rinascimentale italiana, come se nel teatro spagnolo non fosse già apparso il fenomeno Lope. Ma l'anacronismo è spiegabile se si ricorda che Velázquez, gran conoscitore della tradizione classica, passò gran parte della sua vita all'estero in stretto contatto con la cultura italiana e in ambienti in cui la commedia rinascimentale non era, alla fine del XVI secolo, un genere superato. È comprensibile, dunque, che l'opera, ignorata dagli spagnoli contemporanei, non abbia avuto successo editoriale, anche se si ha notizia della sua presenza in biblioteche italiane, francesi e spagnole.

La critica cominciò a manifestare apprezzamento per *El Celoso* solo a partire dalla metà dell'Ottocento con Aribau che scrisse in proposito:

imita el estilo de Fernando de Rojas con tan maravillosa perfección que es una de las obras más apreciables que conocemos en su género (p. 25).

I giudizi critici elogiativi di Mayans y Siscar (più *novela* che *comedia*), di Mesonero Romanos che colloca *El Celoso* nella tradizione del teatro rinascimentale spagnolo di tipo italianizzante, e di altri studiosi ottocenteschi non contribuirono a fare chiarezza sulla commedia che interessò Menéndez Pelayo il quale, in *Orígenes de la novela* (1910), dedicò uno studio all'opera di Velázquez in cui sintetizzò le opinioni critiche precedenti: l'opera è una commedia, imparentata con *La Celestina*, ma la sua relazione con il teatro rinascimentale italiano è maggiore rispetto all'opera di Rojas.

Studi posteriori e recenti non sono arrivati ad affrontare il problema del genere di *El Celoso* per lo scarso interesse dimostrato verso l'opera e la conseguente brevità e incompletezza delle ricerche.

Ben osserva Jesús Sepúlveda che per formulare un giudizio critico in proposito è necessario abbandonare vecchi pregiudizi e:

establecer como punto de partida irrefutable su adscripción al género de la comedia erudita, desde la que será necesario considerar sus contactos con otras tradiciones, entre las que asumirá un lugar destacado, inevitablemente, la celestinesca (p. 38).

L'analisi dei modelli (la commedia erudita italiana, *La Celestina* e la tradizione celestinesca e del teatro del tempo) lo porta ad affermare che:

Nos encontramos ante una poética de la cita, del juego literario en el que el diálogo entre modelos y tradiciones literarias ha superado el nivel primario del principio de imitación (entendido como emulación) para alcanzar el valor de seña de identidad de unas obras que responden a una concepción literaturizada del texto y a un gusto que, permaneciendo fiel a unos determinados cánones, avanza por el camino del refinamiento y de la complejidad alusiva (p. 58).

Questo cammino non è certo semplice: coinvolge, oltre al lettore, tradizioni letterarie e stilistiche.

Fedele ai modi della commedia rinascimentale italiana, Velázquez colloca al centro della trama di *El Celoso* il tema dell'amore, sintesi di diverse tradizioni, dai postulati neoplatonici all'amore cortese, accomunate dalla concezione idealizzata della relazione amorosa.

Un particolare rapporto con i sentimenti provoca la gelosia che muove il personaggio di Cervino, uomo di mezza età, impotente e nevroticamente geloso come marito di una donna giovanissima che egli è incapace di soddisfare sessualmente: è così destinato a rappresentare il ruolo di marito tradito e beffato. La situazione non è certo nuova, ma, osserva il Sepúlveda:

El Celoso, que tanto debe en muchos aspectos a la comedia italiana, refleja en el tratamiento del tema de los celos un indudable parentesco con sus planteamientos y con los de la *novellística* (p. 75).

Nonostante la sua profonda conoscenza della tradizione, Velázquez manifesta una certa tendenza ad allontanarsi dagli schemi: è il caso del paratesto, qui inteso come prologo, di cui l'autore usa le potenzialità per fonderle con il contenuto dell'opera. Così, dopo un'attenta analisi dell'organizzazione della *fabula*, dei topic strutturali usati o ri-

fiutati, il Sepúlveda arriva alla conclusione che Velázquez smonta attraverso l'ironia un modello strutturale consolidato. L'affermazione viene avvalorata da una serie di esempi, tutti accompagnati da riferimenti alla commedia erudita o al genere celestinesco. L'opera viene così sviscerata in una ricerca microscopica del significato in un ambito culturale molto ampio.

La maggior parte dei personaggi vengono dalla commedia erudita italiana, tuttavia la tradizione letteraria spagnola è ben percepibile, soprattutto in relazione a *La Celestina* e il genere celestinesco. Ma dato che Rojas ebbe come modelli la commedia greco-romana e la commedia latina medievale,

parece más sensato identificar como modelo original de dichos tipos los propios de la tradición clásica, sin desatender, por supuesto, los elementos enriquecedores que aportaron Rojas y sus seguidores, de los que Velázquez hace uso a menudo (p. 111).

Non si ha notizia documentata della rappresentazione teatrale di *El Celoso*. In quegli anni le possibilità di rappresentazione di una commedia erudita erano molto scarse. Sicuramente Velázquez scrisse la sua opera con il fine primo di pubblicarla, con implicita destinazione alla lettura, senza però scartare *a priori* la possibilità di rappresentarla, dal momento che la commedia rispetta le convenzioni drammatiche proprie del genere che il Sepúlveda esamina partendo dai vari assi temporali e dalle coordinate spaziali dentro i quali si muove l'opera.

Secondo la prassi del tempo la lingua di *El Celoso* si sviluppa su due livelli: uno alto, proprio della classe medio-alta, e uno basso, proprio dei personaggi popolari, modellati, però, su filoni letterari. Ne è un esempio l'uso del latino in entrambi i registri. Del resto, la lingua dei servi segue un modello letterario specifico

que posee como modelo el de la expresividad y la inmediatez propias del habla, pero que no coincide necesariamente con ella (p. 160).

La caratterizzazione lessicale della lingua del volgo non è data da termini gergali propri della tradizione celestinesca e del *Guzmán de Alfarache*. *El Celoso* è pur sempre una commedia erudita; la stilizzazione della vita quotidiana implica una lingua che non usa il registro più basso. Inoltre la distinzione dei due livelli linguistici non è rigida:

indica los dos polos extremos dentro de los que se mueve la lengua de la comedia, en la que predomina un dinamismo que se concreta con el continuo intercambio entre uno y otro (p. 169).

L'elevata preoccupazione formale dell'autore porta a uno stile le cui note caratteristiche sono proprietà, distinzione e spontaneità.

La lingua è il mezzo con cui si provoca la maggiore ilarità nel lettore/spettatore. L'autore era ben conscio che in un testo destinato alla lettura era fondamentale l'appoggio linguistico; proprio il contrasto tra i due registri linguistici suscita il riso.

Non può mancare nella commedia rinascimentale l'equivoco, inteso come alterazione del processo comunicativo sia a livello lessicale sia a livello di discorso, con particolare attenzione per l'equivoco di natura erotica, soprattutto nel gioco di risemantizzazione o del doppio senso, sebbene ora abbastanza difficili da decifrare.

L'ultimo capitolo dell'*Introducción* è dedicato al testo, uscito a Milano nel 1602, in un momento in cui venivano pubblicate numerose opere in spagnolo, per i tipi di Pacifico Ponzio e Gian Battista Piccaglia, editori ufficiali della curia arcivescovile e sorprendentemente stampatori di un'opera di carattere decisamente profano e scandaloso come *El Celoso*. Come abbiamo già notato, l'opera, anche se fu ristampata a Milano nello stesso anno, non ebbe successo. Solo nel 1838 Eugenio de Ochoa la incluse nel primo volume del *Tesoro del Teatro Español*. Grazie alla diffusione dovuta all'edizione parigina, *El Celoso* fu tradotto in italiano da Giovanni La Cecilia e inserito nel secondo volume del *Teatro scelto spagnolo antico e moderno* pubblicato a Torino nel 1858.

Nel capitolo dedicato allo studio delle varianti Jesús Sepúlveda fornisce un'ulteriore prova della serietà e della completezza della sua ricerca analizzando con estrema cura i vari esemplari, comprese le dediche, di stesse edizioni, conscio del fatto che gli stampati antichi non sono mai identici, per arrivare a giustificare la scelta del testo-base dell'edizione attraverso un'accuratissima ricostruzione della storia del testo.

L'apparato critico è diviso in due corpi. Nel primo, a piè di pagina, include le varianti sostanziali, nel secondo, in appendice si raggruppano le varianti accidentali, non sostanziali. Nelle *Notas*, in appendice, il curatore tratta in forma altamente specialistica aspetti linguistici, stilistici e storico-letterari. Aggiunge spiegazioni di allusioni storiche, letterarie e mitologiche, presenti in gran numero, con lo scopo di facilitare la lettura e avvicinare il non specialista a un'opera teatrale del *Siglo de oro*.

Una bibliografia molto vasta chiude un lavoro che fa conoscere uno studioso, il Sepúlveda, che domina con grande padronanza sia la cultura letteraria del tempo con particolare predilezione, inevitabilmente, per l'italiana, sia lo stato della critica più recente. L'ottima preparazione strettamente filologica è accompagnata da un'intelligente sensibilità che lo porta anche ad allargare il campo degli ipotetici lettori ampliando l'ambito delle spiegazioni e dei chiarimenti, sempre nell'osservanza del più assoluto rigore scientifico.

GIUSEPPE BELLINI

RECENTE FORTUNA DI RODÓ IN ITALIA

Per molto tempo quasi dimenticato, salvo s'intende i repertori letterari, i grandi cimiteri della letteratura, Rodó torna a essere considerato in Italia, attraverso la sua opera più nota e famosa, *Ariel*. Vero è che nel 1963 Riccardo Campa aveva pubblicato in traduzione un'altra opera dello scrittore uruguayano, *Il cammino di Paros* (Milano, SIPEC) e che io nella mia *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola* (1 ed. 1977, Milano, Cisalpino; 2 ed. ampliata, 1982, ivi) avevo dedicato un capitolo al soggiorno italiano di Rodó e alle sue impressioni sul nostro paese e le sue forme artistiche, ma poi era seguito un lungo silenzio, rotto solo dalle storie letterarie, e per il pubblico il letterato e filosofo uruguayano era rimasto uno sconosciuto.

Recentemente, invece, addirittura due edizioni di *Ariel* appaiono quasi in contemporanea, l'una a Parma, a cura di Antonella Cancellier ("In forma di parole", 1999, pp. 108), che ne cura anche la traduzione, realizzata con il coinvolgimento di alcuni studenti del suo corso universitario, l'altra a Firenze, per le cure di Martha L. Canfield, traduzione di Diego Simini (editrice Alinea, 2000, pp. 228). Sembra una coincidenza curiosa, in realtà felice coincidenza in quanto permette una maggiore diffusione dell'opera di Rodó e attesta, come dicevo prima, un rinnovato interesse che dalle aule universitarie si estende a un ambito più vasto di lettori, o almeno così si spera. Ma vediamo da vicino i due libri.

Il libro curato dalla Cancellier, associata di dialettologia ispanoamericana presso l'Università di Milano, è presentato da Gianni Scalia, direttore della rivista "In forma di parole", non nuova a testi ispanoamericani, per le cure di Antonio Melis. Accompagnano il testo in traduzione di *Ariel* una nota finale dello stesso Melis, pure della direzione della rivista, un saggio di Fernando Ainsa, una ristampa della recensione del 23 aprile 1900 di Leopoldo Alas (Clarín) e un breve scritto di Rodó.

La curatrice, che ha diretto l'*équipe* di studenti intervenuti nel lavoro di traduzione, accompagna alla fine l'opera con una breve "Nota", poco più di una pagina, in cui denuncia l'originale cui ha fatto ricorso, i criteri con i quali è intervenuta nella traduzione, che sono, nei casi di varianti tra l'edizione *princeps* e quella di Emir Rodríguez Monegal (Madrid, Aguilar, 1957), "alcune scelte linguistiche alla luce dei confronti" con altre edizioni (p. 85). Inoltre, ha eliminato il *Sumario* compilato dall'autore per la prima edizione dell'opera.

Quanto ai due scritti che arricchiscono il volume, la recensione di Clarín, che fece la fortuna di Rodó, è tratta dall'edizione Espasa Calpe e il breve testo di Rodó, "El nuevo Ariel", dalle stesse *Obras Completas* curate da Rodríguez Monegal per le edizioni Aguilar.

Circa l'apparato critico la curatrice ha provveduto a "snellirlo limitandolo ai casi funzionali all'intelligibilità del testo, evitando di proposito le note erudite agevolmente reperibili nei dizionari enciclopedici e i riferimenti culturali facilmente riconoscibili, che fanno parte del patrimonio comune del lettore medio" (p. 86).

Un'opera, questa, insomma, che lo Scalia non esita a definire "allestita dalle perite mani della curatrice e con il sussidio degli interventi in contrappunto di due specialisti" (p. 7).

Non v'è dubbio che questa edizione, in traduzione, di *Ariel* sia arricchita dalla nota del Melis, il quale non manca di denunciare la "professione" di "idealismo disarmante" e "disarmata" di Rodó (p. 105), comparata con quella di un Martí decisamente denunciario del materialismo nordamericano, e proprio su questo piano l'incontro dei due scrittori, benché l'uno, Rodó, preoccupato per un possibile predominio della massa, e l'altro, Martí, apertamente favorevole alla democrazia.

Trattando dell'*arielismo*, il Melis pone poi in rilievo un interessante punto di contatto tra Rodó e Mariátegui quanto all'opposizione al materialismo (p. 107), ma sottolinea anche che lo scrittore peruviano arriva a ben altre conseguenze, cioè "fino ad attaccare l'eredità positivista presente anche all'interno del marxismo, alle cui linee di fatto pure si ispira" (*ivi*).

Di valutazioni "contrastanti" parla il Melis, a proposito di *Ariel*, ricordando anche come il cubano Julio Antonio Mella fosse entusiasta di Rodó, per lui uno dei grandi spiriti dell'America latina, con Bolívar e San Martín, e che vedesse nell'opera l'esaltazione del lavoro e del lavoratore "come unico uomo che merita davvero la vita" (p. 108).

Da queste contrastanti interpretazioni del personaggio e della sua opera il Melis trae la convinzione della intatta "vitalità" di *Ariel*, che "come tutti i classici [...] si offre a letture continuamente rinnovate", un testo che si presenta a un pubblico "sempre nuovo", che vi trova "fermenti in sintonia" o in "dissonanza stimolante con le proprie preoccupazioni" (*ivi*).

L'intervento del Melis occupa poco più di tre pagine, ma ha il pregio di centrare con indipendenza di giudizio e originalità il problema del significato e della permanente validità di *Ariel* e del suo autore, dimostrazione efficace di come anche in poco spazio si possano dire cose rilevanti.

Più articolato ed esteso è l'intervento di Fernando Ainsa, noto scrittore uruguayano, intorno a "L'attualità di *Ariel*" (pp. 91-103), ma lasceremo al "curioso lector" il piacere di leggerlo, non senza averne fatto, tuttavia, una breve sintesi. L'Ainsa tratteggia efficacemente il carattere, illustra la fortuna e l'impegno di Rodó, nonostante la sua natura pessimista, e sottolinea l'attualità di *Ariel*, delle cui preoccupazioni trova riscontro nel mondo attuale, nella crisi e nella decadenza del secolo XX, un secolo in cui "si proiettano i presagi profetici degli «apocalittici» *versus* la rassegnazione degli «integrati», la necessità di "restaurare un dialogo con la Spagna" (p. 94), la preoccupazione di fronte alla "democrazia ugualitaria", l'"elitismo", con l'allarme di fine secolo per lo strapotere dei mezzi di comunicazione, la "riattualizzata valutazione del pensiero classico greco-romano i cui meriti si scoprono in un modo più simbolico che storico nella disorientata post-modernità dell'ultimo decennio" (p. 95) del secolo.

Un'attualità della disperazione, si direbbe, quella di *Ariel*, più che la formulazione di un messaggio di ottimismo, come lo si voleva interpretare. Ma l'Ainsa passa poi a trattare dottamente, per sollevare il lettore dalle fosche prospettive di un'attualità demoralizzante, dello "Spirito critico e rinnovamento come modello", del "Carattere eclettico e pensiero proteiforme", de "La confluenza di etica e di estetica", di "Americanismo e Patria Grande", per concludere che Rodó deve esser letto come un maestro, un "*libertador*", "un precursore senza paragoni contemporanei" (p. 101), malgrado il candore delle sue "arringhe", all'insegna di una angosciata insicurezza d'oggi, sembra di capire:

“Domandiamoci, condividendo – una volta ancora – la sua salutare inquietudine: «Dov'è la nuova rotta?» o «Chi deve pronunciare le parole dell'avvenire?»” (p. 102).

Non un libro che invita all'ottimismo, *Ariel*, sembra lecito dedurre, ma che acuisce invece le inquietudini di noi uomini del momento attuale, e certamente di Fernando Ainsa.

L'attrazione dei vari discorsi mi ha fatto dimenticare l'opera traduttrice della Cancellier, alla quale hanno prestato valida collaborazione sette dei suoi studenti, lodevole coinvolgimento in un testo che occupa poco più di una sessantina di pagine, ma che va meditato attentamente e la limpida traduzione invoglia.

Se ora esaminiamo il volume curato dalla Canfield, associata di lingue e letterature ispanoamericane presso l'Università di Venezia, constatiamo subito la diversa struttura rispetto al volume curato dalla Cancellier.

Innanzitutto, l'opera presenta la traduzione con il testo a fronte, cosa particolarmente utile in quanto permette una duplice possibilità di lettura, e il tutto è frutto della collaborazione di due soli studiosi: la Canfield, autrice dello studio introduttivo e curatrice del testo spagnolo, e Diego Simini, che ne effettua la traduzione. Una breve nota di quest'ultimo spiega i criteri seguiti nel lavoro traduttorio, data la prosa particolare di *Ariel*, “ricca di sfaccettature che riverberano raggi di significato in varie direzioni”, un linguaggio “teso, pieno di messaggi non solo concettuali, ma anche formali” (p. 49):

Questi criteri sono: la scelta di un'espressione che più si avvicini al “sapore che un lettore di lingua spagnola percepisce nella lettura dell'originale” (*ivi*), rispettoso, quindi, dei valori formali del testo, ben cosciente di non facilitare la lettura dell'opera, ma di richiedere al lettore “un certo sforzo, una tensione intellettuale” (*ivi*), impresa che appare riuscita, permettendo di apprezzare anche nella traduzione il fascino della prosa tersa di Rodó.

Lo studio introduttivo di Martha Canfield reca da parte sua un agile e interessante contributo alla conoscenza di Rodó e del suo messaggio. L'autrice si avvale opportunamente anche degli altri scritti dell'uruguayano, cui l'accomuna la patria, e in particolare de *El camino de Paros*, opera di particolare rilievo per comprendere il pensatore. L'esame della Canfield si fa apprezzare per il particolare equilibrio con cui espone e commenta il pensiero di Rodó manifestato in *Ariel*, il significato che il testo ha avuto nell'epoca in cui è apparso, e anche in seguito, per la spiritualità ispanoamericana, della quale interpreta la drammatica situazione di fronte alla modernità, ma anche all'aggressività rappresentata dagli Stati Uniti.

Libro, *Ariel*, di intensa ricerca di identità, il cui valore è stato posto in dubbio, o addirittura avversato, nel periodo del materialismo dialettico, come osserva la studiosa, la quale vede oggi nel neo-idealismo rodoniano una rispondenza alle aspirazioni non solo degli ispanoamericani, ma degli stessi statunitensi, di fronte alla prepotenza della forza e alle forme preoccupanti della globalizzazione. L'allarme lanciato da Rodó contro il potente vicino del nord ritorna, quindi, attuale. Da ispanoamericana quale è, Martha Canfield lo sente particolarmente e vede nell'ideale americanista di Rodó, insieme a quello di Bolívar, di Bello e di Martí, un apporto che “viene a servire come fondamento all'identità e alla vocazione di continentalità” dell'America ispanica (p. 27).

Correda il volume una “Cronologia” di Rodó, una utilissima “Bibliografia”, che va dalle fonti manoscritte alle opere pubblicate a stampa, anche postume, alle traduzioni di *Ariel* nelle varie lingue e agli studi critici sullo scrittore. Inoltre un “Notiziario” utilissimo, di più di una ventina di pagine, chiarisce i molti riferimenti agli autori menzionati da Rodó nel suo libro, e chiude il volume un non meno utile indice dei nomi. Il tutto dovuto alla curatrice, la quale tra l'altro, nell'edizione di *Ariel*, non si è limitata alla riproduzione di un testo qualsiasi, ma ha confrontato le varie edizioni, da quelle curate

dall'autore e le successive correzioni apportate, a quelle più recenti, mantenendo i sommari, unificando l'ortografia. Un'edizione, anche per questo aspetto, pregevole.

Non può che far piacere vedere il rifiorire di tanto interesse per *Ariel*, opera che certamente segna in profondità il travaglio del mondo ispanoamericano, e per un autore della dimensione interiore di Rodó.

GIOVANNI MEO ZILIO

UNA NUOVA TRADUZIONE DI BORGES ALL'ITALIANO

(Analisi contrastiva a fronte di quella di Tentori)

El hacedor di Borges, che già era stato tradotto egregiamente da Francesco Tentori Montaldo nel 1963 presso l'editore Rizzoli, è stato ritradotto magistralmente da Tommaso Scarano presso Adelphi (Milano, 1999).

Vediamo contrastivamente le due traduzioni, “nel bene e nel male”, mediante campioni limitati alle prime 100 pagine e con finalità eminentemente didascaliche per chi si occupa di metodologia e tecnica della traduzione letteraria.

Sofferamoci innanzitutto su quelle che possono essere considerate delle possibili “deviazioni semantiche” in cui sono incorsi a mio parere ambedue gli autori (i numeri iniziali di pagina si riferiscono al testo spagnolo nell'edizione Adelphi; le sigle S e T corrispondono a Scarano e Tentori rispettivamente; la traduzione fra parentesi tonde è quella che mi sembra più corretta):

- p. 36: “*peones* [que se quitaban con respeto el casco de corcho]” (“*manovali* [che si toglievano con rispetto il casco di sughero’]”), tradotto, da ambedue con “*contadini*” (pp. 37 e 39); l'interpretazione che si tratti di manovali e non di contadini è confermata dalla presenza del casco;
- p. 62: “un caballo en el *baldío* de Serrano y Charcas” (“in un *appezzamento non edificato all'incrocio fra via Serrano e via Charcas*”). S: “*nei campi incolti di Serrano e Charcas*” (p. 63); T: “*nelle distese deserte di Serrano e di Charcas*” (p. 67);
- p. 68: “Esa cruz *apretada*” (“Quella croce *compatta*”). S: “Quella croce *costretta*” (p. 69); T: “Quella croce *rattratta*” (p. 73);
- p. 80: “su *condición de nadie*” (“il suo *essere nessuno*”). S: “la sua *condizione di nessuno*” (p. 81); T: “la sua *essenza di nessuno*” (p. 87);
- p. 96: “entre fuentes y *jardines*” (“tra fonti e *giardini*”). S: “tra fonti e *alberi*” (p. 97); T: “tra fontane e *orti*” (p. 105);
- p. 99: “horror *sagrado*” (“orrore *maledetto*”). S: “orrore *sacro*” (p. 99); T: “*divino* orrore” (p. 107); si tenga conto che qui “sacro” conserva il valore originario latino di ‘maledetto’, altrimenti nel contesto non avrebbe senso;
- p. 104: “*ligero* caballo” (“cavallo veloce”). S: “cavallo *lieve*” (p. 105); T: “*leggero* cavallo” (p. 115);
- p. 110: “Dios... *pone un empeño* en toda esa inasible arquitectura” (“Dio si *impegna* in questa inafferrabile architettura”). S: “Dio *assegna un fine*...” (p. 111); T: “Dio ... *persegue un proposito*...” (p. 121).

Non mancano semplici deviazioni dall'uso italiano. È il caso di “*Dias después*” (p. 68) (*alcuni giorni dopo* o *dopo alcuni giorni*) che, in ambedue, viene tradotto alla lettera “*giorni dopo*” (p. 69 e p. 73).

Vediamo ora una serie di casi in cui la deviazione semantica o la deviazione dall'uso italiano appaiono, a mio parere, in Tentori e non in Scarano:

- p. 20: “una pura *diversión* de mi voluntad” (‘una mera *distrazione* della mia volontà’), T: “una pura *diversione* della mia volontà” (p. 23); S: “un puro *svago* della mia volontà” (p. 21) (nell’uso italiano “*diversione*”, nel senso di ‘distrazione, svago’, è mero arcaismo);
- p. 40: “en una de las esquinas *del Once*” (‘in uno degli angoli *di piazza Once*’). T: “in uno degli angoli *dell’Undici*” (p. 43). S.: “in uno degli angoli *di plaza Once*” (p.41) (benché avrebbe potuto fare meglio traducendo anche “*plaza*” con ‘*piazza*’);
- p. 44: “en tono *rotundo*” (‘in tono *categorico*, che non ammette replica’). T: “in tono *enfatico*” (p. 47); S: “in tono *categorico*”, (p.45);
- p. 46: “un *sanjuanino*” (‘un *abitante di San Juan*, località argentina’). T: “*di San Giovanni*” (p.49); S. mantiene opportunamente il nome argentino della località (ben nota per i suoi vini pregiati) “*di San Juan*”, che altrimenti è irricognoscibile (p. 47);
- ib.: “se logra con unas cuantas *divisas*” (‘si ottiene con un po’ *di mostrine*’). T: “si ottiene con un po’ *di danaro*” (p. 49); S: “si ottiene con qualche *medaglietta*” (p. 47); si tenga conto che “*divisa*” corrisponde a ‘valuta straniera’ e non a ‘denaro’ tout-court;
- p. 64: “*pregonaron durazos blancos*” (‘*decantarono le qualità* di pesche bianche’). T: “*bandivano* pesche bianche” (p. 69); S: “*annunciarono la vendita* di pesche bianche” (p. 65);
- ib.: “[Estas cosas ahora son] como si no hubieran *sido*” (‘... come se non fossero *mai state*’). T: “... come se non fossero *state*” (p.69); S: “... come se non fossero *mai state*” (p. 65);
- p. 80: “el poco latín y menos griego de *que hablaría* un contemporáneo” (‘quel poco di latino e ancor meno di greco *di cui avrebbe parlato* un contemporaneo’). T: “il poco latino e meno greco *che poteva conoscere* un suo contemporaneo” (p. 87); S: “quel poco latino e quel pochissimo greco *di cui avrebbe parlato* un suo contemporaneo” (p. 81);
- p. 82: “veinte años persistió en *esa* alucinación” (‘vent’anni persistette in *questa* allucinazione’). T: “vent’anni durò in *codesta* allucinazione) (p.89); S: “... seguìto vent’anni in *questa* allucinazione” (p. 83) (si tenga conto che, nell’uso argentino, “*esa*”, contrariamente allo sp. gen., non suole corrispondere a ‘codesta’, ma a ‘quella’ (che, in questo caso, è sostituibile semanticamente da “*questa*”)).
- ib.: “[había regresado al pueblo natal], donde *recuperó* los árboles y el río” (‘... dove *ritrovò* gli alberi e il fiume’). T: “... dove *riebbe* gli alberi e il fiume” (p. 89); S: “... dove *ritrovò* gli alberi e il fiume” (p. 83);
- ib.: “un empresario *retrado*” (‘un impresario *in pensione*’). T: “un impresario *in ritiro*” (p. 83); S: “... *in pensione*” (p. 83);
- ib.: “en ese carácter dictó el árido testamento” (‘*in questa sua qualità* dettò l’arido testamento). T: “*in tale carattere* dettò l’arido testamento” (p. 89); S: “*come tale* dettò l’arido testamento” (p. 83);
- p. 84: “[Alaridos humanos y animales] llegaban desde el *Bajo*” (‘[Grida umane e animali] arrivavano dai *bassifondi*’). T: “... giungevano dal *basso*” (p. 93); S: “... arrivavano dai *bassifondi*” (p. 85);

- p. 88: “una *canaleta* de piedra” (‘un *canaletto* di pietra’). T: “una *conca* di pietra” (p.97). S: “... un *canaletto* ...” (p. 89);
- p. 88: “[Dios ... iluminó] la *rudeza* del animal” (‘[Dio ... illuminò] la *rozzezza* dell’animale’). T: “... l’*opacità* dell’animale” (p. 97); S: “... l’*ottusità* dell’animale” (p. 89);
- p. 92: “[el arco de un zaguán y] la *puerta cancel*” (‘[l’arco di un androne e] il *cancello*’). T: “... la *porta* che dà a un cortile” (p. 101); S: “... il *cancello* del cortile” (p. 93);
- p. 98: “exploro con el *báculo* indeciso” (‘esploro con il *bastone* incerto’). T: “tento con la *canna* indecisa” (p. 107); S: “vado esplorando col *bastone* incerto” (p. 99) (non necessariamente il bastone è di canna);
- p. 102: “*numerosa* arena” (‘*numerosa* arena’). T: “arena *molteplici*” (p.113); S: “sabbia *numerosa*” (p. 103);
- p. 104: “*peones* agresores”, riferito al gioco degli scacchi (‘*pedoni* aggressivi’). T: “aggressive *pedine*” (p.115) (che invece appartengono al gioco della dama); S: “pedoni battaglieri” (p. 105);
- p. 106: “*tenue* rey”, pure riferito agli scacchi (‘*debole* re’). T: “*lieve* re” (p. 115); S: “*debole* re” (p. 107);
- ib.: “encarnizada *reina*”, sempre riferito agli scacchi (‘accanita *regina*’). T: “irriducibile *donna*” (p.115); S: “indomita *regina*” (p. 107);
- ib.: “sujeta su albedrío y su *jornada*” (‘tiene nelle sue mani il loro arbitrio e il loro *cammino*’). T: “governa il loro arbitrio *di prigionieri*” (p. 117); S: (anche se liberamente) “ne soggioga l’arbitrio e la *fortuna*” (p. 107);

Passiamo ad alcuni casi di traduzioni che mi sembrano particolarmente felici da parte di Scarano a fronte di traduzioni meno felici (ma pur sempre corrette) da parte di Tentori:

- p. 18: “*bajeles* negros”. S: “*vascelli* neri” (p. 19) T: “*navi* nere” (p. 21) (la traduz di S. è più aderente al testo dato che l’ital. dispone della parola esattamente equivalente a “bajeles”; se il poeta avesse voluto usare la parola corrispondente a ital. ‘navi’ avrebbe detto “naves” e non “bajeles”);
- p. 22: “*les mintieron* que es vieja”. S: “*gli hanno fatto credere* che è antica” (p. 23); T: “*han detto loro mentendo* che è vecchia” (p. 25);
- p. 24: “Cuando yo esté guardado *en la Recoleta*”. S: “Quando sarò conservato *nel cimitero della Recoleta*” (p. 25); T: “Quando sarò conservato *nella Recoleta*” (p. 27) (in questo caso la traduzione letterale è incomprensibile dato che il lettore italiano, a cui va diretta la traduzione, non può sapere che a Buenos Aires la Recoleta è il nome del cimitero principale);
- p. 40: “la despedida *trivial*”. S: “il saluto *banale*” (p. 41); T: (meno propriamente), “il saluto *comune*” (p. 43);
- p. 50: “*Pero*, che!”. S: “*Ma come*, tu!” (p. 51) (benché quel “tu” sia pleonastico in quanto, in questo caso, il “che” argentino indica semplicemente lo stupore e non ha valore pronominale); T: “*Come*, tu!” (p. 55);
- p. 60: “el toque de *oración*”. S: “il rintocco dell’*Avemaria*” (p. 61); T: (meno bene dato che non si tratta qui di una orazione qualunque ma dell’Avemaria) “il tocco dell’*orazione*” (p. 65);
- ib.: “*tocan a su fin*”. S: “*scompaiono*” (p. 61); T: (letteralmente) “*toccano al loro fine*” (p. 65);
- p. 98: “*en una pálida ceniza vaga*”. S (in un verso esemplare): “*in una vaga cenere sbiadita*” (p. 99); T: (letteralmente ma meno efficacemente) “*in una pallida cenere vaga*” (p. 107).

- p. 102: “y con la arena *se nos va* la vida”. S: “e con la sabbia *se ne va* la vita” (p. 103); T: (sacrificando quell’efficacissimo “se nos va”) “e con la arena *ci lascia* la vita” (p. 111);
- p. 110: “que *arma* en el alba un sigiloso teatro”. S: “che *appresta* all’alba un tacito teatro” (p.111); T: “che *innalza* all’alba un tacito teatro” (p.121).

Ecco infine dei casi di traduzione particolarmente felice in Tentori e meno felice in Scarano:

- p. 36: “el *casco* de corcho”. T: “il *casco* di sughero” (p. 37); S: “il *copricapo* di sughero” (p. 37) (trattandosi di casco dei manovali sembra improprio chiamarlo semplicemente “copricapo”: cfr. “peones”, p. 36);
- p. 38: “En ella está la *cifra* perfecta de una época”. T: “Essa *compendia* perfettamente un’epoca” (p. 41); S: (letteralmente) “essa è *cifra* perfetta di un’epoca” (p. 39);
- p. 40: “*usted* se había dado vuelta” (*lei [Delia]* si era voltata) T: “*lei, Delia* s’era voltata” (p. 43); S: “*lei* si era voltata” (p. 41) (data l’ambiguità del pronome *lei* in ital., T. ha fatto bene a inserire il nome a cui quel “lei” è rivolto);
- p. 52: “de su *consentida* locura”. T: “dalla pazzia *accarezzata*” (p. 57) (meglio ancora si poteva forse dire: “coccolata”); S: (con alterazione semantica) “dalla sua *consentita* follia” (p. 53);
- p. 66: “*bacia* mil ochocientos sesenta y tantos”. T: “*intorno* al milleottocentosessanta o *giù di lì*” (p. 71); S (che sacrifica il sintagma “y tantos”): “*intorno* al 1860” (p. 67);
- p. 96: “yo *fatigo* sin rumbo los confines / de esa alta y honda biblioteca”. T: (anche se liberamente) “io *erro* senza meta / per la mia alta e profonda biblioteca” (p. 105); S: (letteralmente) “io *affatico* / senza meta i limiti di questa / alta e profonda biblioteca” (p. 97).

In conclusione credo che, nell’insieme, si possa comunque affermare che, pur non essendo facile superare la classica traduzione di Tentori, Scarano c’è riuscito brillantemente, sia per la proprietà linguistica sia per l’efficacia estetica, dimostrando di sommare in sé, a livello specialistico, il *métier* del tecnico e la stoffa del poeta. Egli pure, accanto alle luci, ha ovviamente le sue ombre, come si è visto qua e là, ma non c’è dubbio che sulle ombre ampiamente prevalgono le luci. È un lavoro esemplare che può essere fruito non solo a livello estetico da parte del lettore interessato ma anche a livello metodologico da parte degli aspiranti traduttori che vogliano superare il tanto diffuso diletantismo. Si tratta di un caso che non ha nulla da invidiare, in questo campo, all’indimenticabile mio maestro Oreste Macri a cui vanno dedicate queste pagine.

PIERO CECCUCCI

IL FADO DI AMÁLIA. ULTIMA CARAVELLA PORTOGHESE¹

Nel nostro immaginario il Portogallo si configura come il Paese dell'epopea marittima rinascimentale dei viaggi di scoperta e del suo sublime cantore Camões, di F. Pessoa, del Premio Nobel per la letteratura José Saramago, di Amália Rodrigues e del Fado. Forse, ultimamente, suscita curiosità e interesse anche per una crescente attrazione turistica dovuta non solo al clima mite e temperato, ai cieli tersi, alle bellezze del paesaggio, alle incantevoli spiagge che si snodano in baie e insenature, alternate a alte scogliere proiettate sull'Atlantico – da dove Pessoa, *con le spalle all'Europa, le braccia alzate, guardando l'Atlantico e salutando l'Infinito*, ripropone al popolo di questo estremo lembo di terra dell'occidente europeo la sua missione civilizzatrice universale – ma anche alla scoperta di una originalissima cultura, nell'accezione più ampia del termine, per troppo tempo, colpevolmente, misconosciuta o ignorata.

E, invero, tolta una piccola minoranza, ben poche altre cose si conoscono di questa terra, *mitica superba prua della nostra antica Europa* – come direbbe Claudio Magris – lanciata sulle vastità degli oceani.

¹ Testo presentato il 5 Ottobre 2000 al Circolo della Stampa di Milano in occasione del concerto di anteprima "Malia", organizzato sotto la direzione artistica di Lucia Minetti dalla associazione *Jazz & Press* in onore e commemorazione di Amália Rodrigues nel I Anniversario della sua scomparsa.

Il progetto musicale, nato dall'idea di avvicinare in maniera inedita il jazz italiano al fado e al repertorio della sua regina, Amália Rodrigues, vera icona del Portogallo, tendeva più che a una mera celebrazione della grande interprete a proporre un discorso non tanto filologico, quanto sperimentale e di ricerca intorno al fado. I temi musicali, quindi, propri di certe zone di Lisbona e Coimbra, venivano rivissuti con linguaggio moderno, contaminato da spunti musicali sorprendenti, intrecciando il *sound* della musica popolare con fraseggi di ispirazione jazzistica e intense improvvisazioni che sottolineavano e arricchivano con nuove fonti evocative la bellezza struggente delle melodie tradizionali portoghesi.

Il testo, qui riprodotto, leggermente modificato e adattato alla linea culturale che ispira la rivista, ha voluto in un certo senso fornire la giustificazione "storica" dell'apparentamento effettuato tra il jazz e il fado, che già con Amália aveva acquisito una preziosità nuova, con uno stile incomparabile libero di evolversi, ricreando e reinventando ogni volta.

Tale ulteriore sottolineatura e elaborazione di brani, che hanno resa celebre la sublime ambasciatrice della cultura musicale tradizionale portoghese nel mondo, come questa informale introduzione ad essi, hanno costituito a mio avviso il miglior modo di renderle omaggio.

Tuttavia il Fado, forse per la straordinaria capacità di diffondersi e di comunicare che è proprio della musica, sicuramente per l'impareggiabile azione di proposta di cultura musicale sviluppata da Amália nelle sue *performances* per oltre cinquant'anni in tutti i teatri del mondo, è l'aspetto tipico maggiormente conosciuto e che, agli occhi del profano, meglio caratterizza la propensione alla malinconia dell'uomo portoghese.

Può darsi che di questo piccolo popolo iberico si possa ignorare il glorioso passato; può darsi che i nomi di Pessoa e Saramago ai più non dicano assolutamente nulla. Ma a tutte le platee del mondo, tolte forse quelle delle giovanissime generazioni, il nome di Amália suscita ancora emozioni, e evoca straordinarie doti artistiche che hanno fatto del Fado/canzone, lungi da qualsiasi stereotipo, il simbolo stesso di una nazione e del modo di essere e di porsi di un intero popolo di fronte ai fatti salienti della vita.

Tutti conoscono il Fado! Tutti conoscono il fado come espressione, o meglio, come *mise en scène* della malinconia e fatalismo propri del popolo portoghese; di quell'insopprimibile sentimento di inappartenenza tipicamente lusitano della *saudade*, che sta tra il rimpianto e la nostalgia; di quella permanente tristezza di fondo che è un modo di essere e di stare di fronte le avversità della vita e che spinge all'affranto e lacrimoso ripiegamento interiore e alla autocommiserazione. E la sua rappresentazione, nei teatri e nei *cabarets*, nelle taverne e nelle "case di fado", al cinema e in televisione, mostra un rituale e una postura sostanzialmente sempre uguali. Una scenografia scarna e essenziale: due suonatori di chitarra vestiti di nero, che non accompagnano ma dialogano con il cantante anch'egli in nero; questi, occhi semichiusi, volto corrugato e intenso in una specie di *trance*; e, se donna, un lungo scialle nero. La voce del cantante fuoriesce quasi in gemiti, spezzata nella laringe, piena di artifici che sottolineano il senso di afflizione intollerabile. È uno scenario che risponde a dei canoni formali consolidati nel tempo. Il tono melodrammatico, il fatalismo visibile, l'enfasi dolorista, l'alone tragico in cui si avvolgono i fadisti, rivelatori del segno del destino, equivalgono a una specie di rito ed è un linguaggio indubbiamente e direttamente simbolico in sé: il "lutto" pesante dei fadisti comunica *d'emblée* e con inequivoca evidenza ciò che passa loro nell'anima.

Il fado è tutto questo, ma è molto di più ancora e in questi ultimi 150 anni ha accompagnato, nella sua incessante evoluzione, anche i cambiamenti sociali e politici della nazione: non narra solo penose storie individuali, ma registra anche i passaggi cruciali e tragici collettivi, la guerra civile, i moti popolari e le rivoluzioni, la cinquantennale dittatura salazarista, le guerre coloniali, ecc.

Tuttavia, avendo a che fare più con la mentalità e la psicologia di un popolo, è più un documento antropologico che sociale; più la rivelazione di un comune sentire che la testimonianza del fatto.

* * *

Ma come e dove è sorto il Fado?

Tenterò di rispondere rapidamente, anche se la questione è davvero complessa.

Affermava, nel 1941, José Régio, uno dei maggiori intellettuali portoghesi del XX secolo – a cui tra l'altro si deve la valorizzazione definitiva del genio di Fernando Pessoa – nel famoso poema *Fado Portoghese*, ripreso e cantato dalla giovane Amália, che

O fado nasceu um dia,
Em que o vento mal bulia
E o céu o mar prolongava,
No peito de um marinheiro
Que estando triste, cantava.

Tale poema, come è evidente, contribuiva in maniera non secondaria a alimentare il mito romantico e un po' sciovinistico delle remote origini marinare e, quindi, assolutamente portoghesi della "canzone nazionale".

In realtà, sembra ormai acclarato, il fado – nella sua forma originaria di fado/danza – è storicamente sorto in Brasile: nella comunità degli schiavi negri del Brasile coloniale del XVIII secolo.

Tuttavia, in embrione e risalendo ancor più lontano nel tempo, se ne possono rinvenire tracce antecedenti di qualche significato nei cantari arabi e trovatoreschi del XII e XIII secolo, nelle canzoni dei marinai dell'epopea delle scoperte geografiche, nel canto doloroso e struggente di nostalgia degli schiavi negri, nel fandango sivigliano (da cui proviene in linea diretta il flamenco) e nel lundum brasiliano.

Questi ultimi due – il fandango e il lundum –, sorti come danze di rituale drammatico e di svago fra il popolo degli schiavi negri, caratterizzati da ritmi a base di strumenti a percussione e da movimenti corporali in cui la *umbigada*, il colpo di ventre, entrava come rappresentazione simbolica della fertilità, sono di sicura origine africana.

Depurate degli aspetti più sensuali e "licenziosi", tali danze penetravano dapprima negli ambienti urbani popolari dei bianchi, poi, in modo sempre più diffuso, in quelli socialmente più elevati della borghesia e della piccola nobiltà.

È, comunque, il lundum a configurarsi come l'immediato predecessore del fado; a defluire nel fado/danza, il cui intermezzo cantato finirà per distaccarsi dall'aspetto coreografico del ballo e che, dopo esserne stato ampliato il ruolo con l'accompagnamento della chitarra, diverrà canzone.

Ma ciò avverrà solo nel XIX secolo quando, con il ritorno dal Brasile negli Anni Venti del re, della corte e di tutto il seguito (oltre 5000 persone), il fado/danza giunge in Portogallo e l'intermezzo cantato, accogliendo melodicamente e poeticamente motivi specificatamente portoghesi, acquista sempre più una propria autonomia trovando un *habitat* sociale favorevole nei quartieri degradati e malfamati di Lisbona: l'Alfama, la Mouraria e il Bairro Alto. Qui, difatti, diviene definitivamente canzone e viene proposto da cantanti più o meno improvvisati in infime taverne o in case di malaffare.

Tuttavia il fado ben presto subisce un'ulteriore trasformazione, allorché di esso si appropriano alcuni *viveurs* della classe aristocratica *bobémiens*, *ante litteram*, frequentatori di taverne e di bordelli di infimo livello, che lo fanno uscire dal ghetto di canzone sconveniente dei quartieri bassi per lanciarlo nei salotti della Lisbona-bene.

Ma l'Età dell'Oro del fado ottocentesco, la sua epoca mitica, è legata al nome di una celebre cantante: la Severa, il cui astro incomincia a brillare attorno al 1840. Severa, o la Severa come è comunemente chiamata, morta a 26 anni nel 1845, è l'"anima del fado", la pioniera, l'Essere Straordinario che lo rende "Tanto acclamato quanto l'inno nazionale". Fino all'apparizione di Amália, cento anni dopo, l'idolatria per la Severa non teme confronti. A lei vengono dedicati libri, *pièces* teatrali, canzoni.

Il fado, comunque, è in continua evoluzione.

Uscito dalla "fase popolare spontanea", accolto dalle classi medio-alte, si diffonde in tutto il Paese anche come prodotto culturale destinato al mercato dello svago cittadino: la musica è offerta al pubblico sotto forma di partiture per pianoforte, e i versi – suddivisi in *quadras em redondilbas*, ossia in quartine di versi da otto sillabe che rimano secondo lo schema ABCB, il metro nazionale per eccellenza – vengono raccolti e stampati in fogli sciolti per la vendita come letteratura di cordel.

Ma è in Coimbra, l'antica prestigiosa città universitaria portoghese, che il fado sul finire del secolo subisce la più significativa trasformazione, tanto da entrare in diretta competizione con il fado, per così dire, "storico" di Lisbona. Gli studenti lo adottano e lo piegano alla esigenza di accompagnare e di "narrare" le proprie storie amorose.

Compongono strofe di fine sapore letterario che contrastano, per contenuto elevato e bellezza di forma, con il fado popolare. Così nel fado di Coimbra, sebbene persista integra la stessa postura psichica di sofferenza e di angoscia con cui si era manifestato al principio in Lisbona, una differenza fondamentale è alla base dell'enorme distanza tra il fado dei lavoratori e quello dei figli delle classi benestanti: ora, trasformato in serenata per l'incanto poetico delle amate, cessa di proporre le amarezze della vita proletaria, per piangere con la chitarra le pene d'amore.

Nel XX secolo, pur frequentemente ridotto a prodotto folcloristico di consumo turistico con il sorgere e propagarsi delle "case di fado", con l'avvento di radio, discografia e televisione si verifica un vero salto qualitativo della canzone e una forma di professionalizzazione dell'artista, necessari per imporsi sui mercati internazionali.

* * *

È a questo punto, agli inizi degli Anni Quaranta, che emerge Amália Rodrigues, la sublime e impareggiabile artista che ha trasformato il fado in un manifesto di alto spessore estetico e ideologico e lo ha proposto al mondo intero come simbolo dell'universo popolare portoghese; icona dell'anima di un popolo; ultima caravella, messaggera di cultura, lanciata sui mari, ora non più perigliosi, del confronto e dello scambio di culture.

Amália: un nome che per i portoghesi e per i non Portoghesi intimamente si associa allo stesso nome del Portogallo. In effetti l'identificazione di Amália con il Portogallo è una specie di emanazione dell'inconscio collettivo. E si può dire che lei esemplarmente personifichi non solo il suo popolo – con tutti i tratti di fatalismo e di coraggio che lo caratterizzano, di malinconia e di passione che lo animano – ma anche con gli innumerevoli aspetti del suo variegato e multiforme paesaggio e perfino del suo aspetto fisico, della sua atmosfera, del suo clima, dei suoi ampi orizzonti ora velati di lieve bruma ora inondata di luce intensa.

Nell'inconfondibile voce di Amália risuona da un lato quell'oceanico richiamo che ha fatto del Portogallo il primo popolo d'Europa a partire alla scoperta di nuovi mondi, dall'altro l'eco profondo e commosso delle piccole e grandi realtà della sua terra: i fiumi, le vallate, i monti, le case di granito del nord e quelle bianche di calce del sud. Nella sua voce e per la sua voce ha preso corpo, in un rinnovato vigore e slancio poetico, il lirismo di quasi un millennio del suo Paese, dai trovatori ai poeti del Rinascimento, da Camões a molti contemporanei (Pessoa, José Régio, David Mourão-Ferreira, Alexandre O'Neill, e tanti altri).

Parlando di Amália non si fa solo riferimento a un caso di straordinaria popolarità, ma di un fenomeno mitico e simultaneamente quasi mistico, di comunione spirituale mediante la suprema alleanza tra voce, parola e musica. E lo stesso scialle nero, con cui si presentava nelle sue *performances*, emblematicamente occulta e svela l'insondabile mistero di questa magica trinità.

E ancora una volta, mutuando dal linguaggio e dall'universo delle figure pessoani, Amalia emerge come il più compiuto eteronimo del Portogallo; eteronimo femminile del Portogallo, di ciò che in Portogallo vi è di più profondo e vero, di più semplice e autentico in relazione ai rapporti umani e ai moti dell'animo.

Ha attraversato e marcato inconfondibilmente la seconda metà del secolo appena trascorso lasciando a noi tutti, non solo ai Portoghesi, l'esempio, direi l'eredità, di un impegno continuo, di un amore costante per il suo lavoro – che ha trasformato in arte –. E nel mutare delle stagioni politiche e delle ideologie, dei gusti e delle mode, la lezione della fedeltà alla purezza del sentire e all'innocenza del pensare.

Il Portogallo le deve molto; il fado tutto.

* * *

In questo rapido *excursus* sull'origine, evoluzione e diffusione del fado, ho voluto di proposito rimarcare il contributo africano, perché a me sembra che l'idea posta in atto da Lucia Minetti e dal suo gruppo di accostare il fado al jazz – le cui radici africane non hanno più bisogno di essere acclamate – rappresenti un'operazione non solo interessante e coinvolgente sia sul piano della ricerca e della sperimentazione musicali che su quello degli esiti artistici, ma anche assolutamente sostenibile e corretta a livello scientifico.

In entrambi – jazz e fado – l'amaro rimpianto di un bene strappato; la nostalgia per la propria terra lontana e per sempre perduta; il dolore per gli affetti violentemente lacerati; la fatica dura e insopportabile di un lavoro servile.

In entrambi, insomma, il segno marcante di ferite sempre vive; irrimarginabili, perché aperte dalla violenza brutta, oltre che sulla carne, nello spirito di un popolo a cui è stata persino negata l'appartenenza alla specie umana.

In entrambi, pur nella loro naturale evoluzione e adattamento a condizioni socio-culturali differenti, ritroviamo le tracce inconfondibili di radici comuni che rimandano alla Madre Africa.

RECENSIONI

Fernán Pérez de Guzmán, *Mar de historias*. Edizione di Andrea Zinato, Padova, Unipress, 1999, pp. 445

È finalmente superata l'era delle edizioni delle cronache castigliane quattrocentesche, curate e gestite da intoccabili patriarchi, in cui veniva sistematicamente dimenticata ogni attenzione alla storia del testo e ogni preoccupazione filologica. È importante testimonianza di questo nuovo approccio alle opere storiche l'edizione di *Mar de historias* di Fernán Pérez de Guzmán (1379-1460) curata da Andrea Zinato, opera rimasta inedita fino ad oggi nella sua versione integrale.

In una lunga e nutrita *Introduzione* in cui l'interesse storico si coniuga con la preoccupazione filologica, il curatore presenta inizialmente l'opera suddivisa in due parti sia nella tradizione manoscritta sia in quella a stampa, la prima dedicata alle biografie di imperatori, re e uomini illustri e ad avvenimenti che spaziano dall'antichità all'era cristiana, la seconda contenente biografie di Padri e Dottori della Chiesa.

Il nucleo principale dell'opera è formato dalla traduzione dal latino di alcune parti di *Mare historiarum* del domenicano Giovanni Colonna, scritta nella prima metà del XIV secolo, a cui lo spagnolo aggiunge la traduzione di alcuni capitoli del trattato del dottrinario *Planeta* scritto nel 1218 da Diego de Campos, cancelliere di Fernando III.

È una traduzione, dunque, *Mar de historias*, e l'impegno del tradurre non è attribuibile con certezza a Pérez de Guzmán, tuttavia, dice lo Zinato: «È una traduzione e una rielaborazione importante perché corrisponde ad un preciso profilo intellettuale e scientifico, che segue la linea tracciata da Pero López de Ayala e che sintetizza a modo suo il mondo culturale castigliano durante la gestazione dell'Umanesimo spagnolo» (p. 8).

È degna di rivalutazione la figura di Fernán Pérez de Guzmán, uomo di corte e di lettere, «divulgatore e promotore» della biografia politica e della biografia esemplare in un momento in cui il Regno di Castiglia va affermando sempre più il suo ruolo dominante nella realtà peninsulare del tempo.

Nell'edizione di Valladolid di *Mar de historias* e *Generaciones y semblanzas* (1512) Fernán Pérez de Guzmán antepone una prefazione in cui propone alcune riflessioni sui compiti e doveri dello storiografo che deve svolgere la sua indagine con il massimo rigore. Manifesta la sua adesione allo stoicismo e l'ammirazione per Seneca, tratto precipuo, secondo i critici, dell'Umanesimo castigliano.

La sua etica stoico-cristiana (la *virtus* è il tramite per accedere al divino), propone modelli comportamentali codificati nelle biografie dei *varones*, pagani e cristiani, che in realtà corrispondono a un processo di cristianizzazione dell'antichità proposto da Pérez

de Guzmán «un uomo di fede e profonda religiosità» (p. 25). È così spiegabile l'immissione nel *Mar de historias* di racconti di miracoli, solo apparentemente in contrasto con i principi di rigorosa indagine storica, dal momento che per lo spagnolo, il fine della storia, *magistra vitae*, è l'esemplarità e i miracoli sono gli *exempla* perfetti. Anche l'esaltazione dei personaggi illustri divulga, attraverso la narrazione storica, l'esemplarità che può acquisire anche un valore nazionale con il ricordo dell'importanza dell'elemento iberico nel cammino della storia e la continuità ispanolatina.

Particolare attenzione è riservata dallo Zinato agli usi retorici del *Mar de historias*, strettamente legati a considerazioni etiche elaborate nella tradizione cristiana, ma con aperture a nuove possibilità intellettuali.

La traduzione e la rielaborazione dei capitoli tratti da *Mare historiarum* di Giovanni Colonna impone un chiarimento sulle diverse concezioni etico-storiche dei due autori: Pérez de Guzmán è interessato agli uomini, ai loro comportamenti e alle loro imprese. Per una maggiore fruibilità del loro insegnamento li separa collocandoli nella storia secolare e nella storia sacra. Colonna, invece, è interessato alla *historia universalis* che tratta i fatti dalla creazione dell'universo, voluti dalla Provvidenza ed eseguiti dagli uomini. Punto d'incontro tra i due è la comune ammirazione per Seneca. Su posizioni diverse (Colonna fu tra gli ideatori della leggenda della conversione di Seneca al cristianesimo, Pérez de Guzmán evidenzia la contiguità del filosofo con il cristianesimo senza, però, implicazioni di conversione) entrambi ne adattano l'attività intellettuale al cristianesimo, soprattutto lo spagnolo che modella il senechismo a fini interpretativi cristiani.

Lo Zinato dedica un corposo capitolo (*Tradizione acquisita e rinnovamento*) all'esame delle posizioni e dei timori di molti intellettuali castigliani del tempo, fra i quali Alonso de Cartagena giovane maestro di Pérez de Guzmán, di fronte al metodo proposto dagli umanisti italiani riguardo alle nuove prospettive culturali, scientifiche e filosofiche. Mette in evidenza come la critica moderna abbia rivalutato le posizioni di Alonso de Cartagena, soprattutto per la sua predilezione per l'uso della lingua volgare ritenuta di pari dignità del latino, posizione accolta e difesa da Pérez de Guzmán che considera l'uso del volgare idoneo all'espressione della poesia morale.

L'intelligente analisi del problema di traduzione e interpretazione dei testi, soprattutto di tradizione antica, condotta da Alonso de Cartagena, fa affermare allo Zinato che: «nell'opera di Alonso de Cartagena e del suo discepolo Pérez de Guzmán è individuabile la coesistenza di una robusta scolastica di matrice aristotelica con albori di umanesimo, ma non la loro elaborazione dialettica» (p. 55). L'influenza filosofica del primo sul secondo è tale che «l'opera del secondo è un'autentica traduzione letteraria della precettistica filosofica del primo» (p. 59).

Mar de historias si connota come sperimentazione sul modello politico dell'impero romano, e successivamente del Sacro Romano Impero, tuttavia in una visione ispanocentrica con la logica rivalutazione della Spagna attraverso l'esaltazione di spagnoli illustri protagonisti della storia di Roma, come Nerva, Traiano, Teodosio, esempi di *virtudes*.

Alla *translatio imperii*, cioè alla continuità legale dell'impero, si associa la *translatio studii*, l'eredità della tradizione culturale latina, che in Spagna assume un rilievo particolare in opposizione alla cultura araba o mozaraba. Guzmán conosceva la tradizione latina secondo i modi del suo tempo, senza atteggiamenti reverenziali verso quella italiana di cui aveva scarsa conoscenza e nutriva limitato interesse.

«È principalmente un uomo d'azione, un esponente dei *defensores*, ma anche un erudito, uno scrittore, un poeta e un promotore di traduzioni di opere dell'antichità. La sua formazione intellettuale ha solide radici scolastiche. Lo stoicismo seneciano, rielaborato in base ai principi del Cristianesimo, gli fornisce i rigidi principi morali che ispi-

rano la sua opera letteraria» (p. 73). Così si conclude, in modo efficace e sintetico, la parte dell'*Introduzione* destinata soprattutto al personaggio Pérez de Guzmán.

Si dà poi spazio alla minuziosa analisi, soprattutto codicologica, delle fonti di *Mar de historias: Mare historiarum* di Giovanni Colonna e *Planeta* di Diego de Campos, per passare poi alla tradizione testuale di *Mar de historias*, manoscritti ed edizioni, a proposito della quale lo Zinato propone interessanti, personali e coraggiose ipotesi sulle relazioni tra i codici.

Dopo aver sottoposto il testo spagnolo a un attento confronto con *Mare historiarum*, di cui lo Zinato tiene presente due mss., per stabilire quali capitoli siano semplici traduzioni e quali siano opera di Pérez de Guzmán, formula un positivo giudizio stilistico, «una traduzione di buona qualità», anche se, ci sembra di capire, la resa spagnola mantenga le caratteristiche del testo originale, soprattutto per i capitoli tradotti da *Planeta* dove «prevala una lingua clericale ed ecclesiastica di ispirazione omiletica e di profonda devozione» (p. 107).

Chiudono la corposa *Introduzione* i criteri di edizione seguiti e una nota biografica su Fernán Pérez de Guzmán. Alla fine dell'edizione del testo nelle *Note al testo* l'attenzione del curatore è rivolta soprattutto alle fonti e ai riferimenti culturali che sottopone a un'analisi curatissima. *L'Apparato delle varianti*, posto dopo le *Note al testo*, è testimonianza di un attentissimo lavoro di collazione che rende finalmente critica l'edizione di un testo storico.

Donatella Ferro

Lope de Vega, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, a cura di Maria Grazia Profeti, Napoli, Liguori, 1999, pp. 84.

La *Nuova arte di far commedie* era già stata proposta dalla stessa ispanista in altre due occasioni (in *In forma di parole* nel 1986, e nel *Teatro* di Lope della Garzanti, tre anni più tardi); la pubblicazione alla fine degli anni '90 nella collana Sileni della Liguori, facilita l'accesso all'opera, e presenta il testo spagnolo con la traduzione italiana (ritoccata) a fronte. Che l'*Arte nuevo* non sia stata tradotta prima del 1996, evidenzia l'incomprensibile vuoto creato intorno a questo drammaturgo (come peraltro è inspiegabile l'oblio della prolifica produzione lopesca sulle scene italiane, mentre Shakespeare e Molière continuano ad essere riproposti ovunque).

Questa terza edizione di Profeti presenta una rilevante novità: la curatrice ci offre una suggestiva interpretazione delle ragioni sottostanti la stesura dell'*Arte nuevo de hacer comedias*. Come è noto, dal 1609, data della sua prima edizione nelle *Rimas*, il trattato lopesco ha destato l'interesse di diversi studiosi spagnoli e stranieri, dei quali bisogna citare almeno, tra i più moderni, Vossler, Froldi, Menéndez Pidal, Morel Fatio, Romera Navarro, Montesinos, Prades, Rozas e Pedraza. Ricorderò soltanto che alcune interpretazioni date al trattatello puntano il dito sulla palinodia, sui difetti dell'opera (non può essere considerata un vero e proprio trattato teorico, è una pedante dissertazione erudita, risulta contraddittoria e superficiale), sull'intenzione ironica dell'autore; c'è, poi, chi la rivaluta segnalando l'assurdità di considerarla un trattato positivista, oppure chi la difende attraverso il confronto con la dottrina neoclassica (e non manca chi ridimensiona la questione, ricordando che Lope rispetta certi precetti aristotelici e, quindi, si introduce il concetto di relatività e storicità). Il contributo di Rozas si fa fundamenta-

le quando, partendo dallo studio della struttura del poema, conclude che fu concepito seguendo la tradizione letteraria greco-latina; lo studioso spagnolo poi considera che i primi 146 versi (e "l'epilogo") vanno letti in chiave di *captatio benevolentiae*.

Maria Grazia Profeti, invece, affronta il problema da tutt'altro punto di vista: essa crede che la riflessione teorica di Lope sia da collegare all'edizione delle sue commedie.

Consequentemente il trattato non è un'autoaccusa dell'autore né un'antifrasi ironica, ma una strategia commerciale da aggiungere ad altre operazioni messe in atto da Lope per dare dignità letteraria al suo teatro. In questo senso è da leggersi la lunga descrizione della tipologia teatrale classica. Si può pensare che questa visione dell'opera, del tutto nuova rispetto alle precedenti edizioni di Profeti, possa aver preso le mosse dalle conclusioni esposte nelle sue *Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega* (in *Nell'officina di Lope*, recensito nel n°68 di questa rivista). L'*Arte nueva*, che, ricordiamolo, è il primo manifesto teatrale dei tempi moderni, dimostra la consapevolezza del Fénix circa il suo modo di fare commedie; non è, insistiamo, una giustificazione alle critiche precedenti dai neoaristotelici e specialmente dall'estero, ma una spiegazione a posteriori della sua concezione teatrale, un'orgogliosa affermazione dell'io creativo. Che ne dicano Francia e Italia, la sua scelta di non seguire le regole classiche (che comunque dimostra di conoscere alla perfezione ed afferma di aver rispettato in sei commedie), si basa sull'importanza data al gusto del pubblico, il richiamo alla natura e il piacere della trasgressione stessa; e poi l'immenso successo delle sue opere (rappresentate e pubblicate) non faceva altro che rinforzare la validità della sua dottrina.

Il trattato lopesco non fa soltanto riferimento ai precetti aristotelici (e quindi al testo letterario), ma dà una chiara importanza alla recitazione (e quindi al testo spettacolo). La sua teoria sulla rappresentazione si occupa del mestiere dell'attore (che dovrà seguire nella recitazione il principio della verosimiglianza) e in misura più ridotta di altri aspetti dello spettacolo. Si è voluta giustificare la scarsa attenzione rivolta alla messa in scena ricordando le specifiche circostanze che diedero luogo alla stesura del poema: doveva essere recitato davanti agli accademici e nobili dell'Accademia di Madrid, e, quindi, il discorso non poteva allungarsi eccessivamente. Profeti invece tende a credere che l'incarico sia puro pretesto, e argomenta che se fosse stata una composizione affrettata e circostanziale, non sarebbe stata poi pubblicata in una raccolta di indubbia importanza come le *Rimas*.

Insomma, la lettura di Profeti fa nuova luce sulle motivazioni di Lope nel comporre questa epistola oraziana e al tempo stesso conferma ancora una volta la già conosciuta abitudine del Fénix di ricorrere ai più svariati mezzi per costruirsi una vera e propria identità di mito.

Il "mostro della natura" si autocita e si autocommenta, diffonde i suoi ritratti (elaborati come quelli della nobiltà), arricchisce le sue opere con riferimenti colti e composizioni panegiriche di nobili e letterati di moda, riempie i teatri della capitale spagnola di opere composte al di là delle regole pseudoaristoteliche, dimostra di conoscere le polemiche letterarie coeve e lo scandalo provocato all'estero dalla sua sregolatezza e, orgogliosamente, difende e ribadisce, con un'ironia "molto lopesca" (che si riflette nei *pareados*), la dottrina dell'*Arte nuevo de hacer comedias* di fronte alla commedia antica. Non dobbiamo dimenticare che il teatro moderno nasce proprio dall'amalgama tra tragico e comico e dall'abbandono delle unità neoclassiche (anche se polemiche e dibattiti si protraggono nel secolo successivo).

Coral García

José María Martínez Cachero, *El canto de las sirenas (Páginas de Investigación y crítica)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, pp. 617.

AA.VV., *Homenaje a José María Martínez Cachero. Investigación y crítica*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, II, pp. 902; III, pp. 877.

Tra i piú intensi ricordi della mia vita sono i due anni, 1941-1943, passati ad Oviedo, separati da un ritorno a Monza durante l'estate. Vi ero giunto con specifici titoli: non ero solo ordinario di liceo come gli altri numerosi presenti nelle università spagnole inviati dall'Italia, ma anche perfezionato in Filologia romanza con tesi su *Menéndez y Pelayo storico dell'estetica* (poi pubblicata nel 1944 nella *Revista de filosofía* di Madrid).

La Calle Uría fu il mio percorso quotidiano: andava da quella che si chiamava allora Plaza del Caudillo alla stazione. Su di essa si affacciava il Café Peñalba, in cui per molte ore leggevo Unamuno, Ortega, Schopenhauer (in tedesco). Ora non c'è piú; c'è invece una banca.

Tra i pochi allievi che avevo all'università due si chiamavano Martínez: Martínez Cachero e Martínez Cañedo. Quest'ultimo ebbe piú tardi una cattedra all'Università di Navarra, a Pamplona. Cachero invece finí col restare nella nativa Oviedo, dove nel 1965 ebbe una cattedra all'università: aveva quarant'anni, essendo nato nel 1924: come Cañedo, che morí nel 1992. A Cachero l'Università di Oviedo dedica ora tre grandi volumi: due con scritti in *Homenaje*: 85, se ho contato bene. Pochissimi di non spagnoli: cosa indicativa dell'ottica di Cachero.

Qui non mi occuperò dei due volumi di *Homenaje*; mi occuperò invece del volume *El canto de las sirenas*, che raccoglie scritti di Cachero, scelti da lui stesso, e risalenti a un lunghissimo periodo: dal 1945 al 1996.

Precede una bibliografia molto ampia, da cui risultano pochissimi riferimenti alle letterature straniere. Domina in Cachero lo studio dell'Ottocento e Novecento spagnoli. Egli divide i suoi scritti qui pubblicati in otto gruppi, che dichiara ordinati «alfabeticamente» (p. 13): 1. Asturias. 2. Azorín. 3. Clarín. 4. Guerra civil. 5. Modernismo. 6. Novelas de posguerra. 7. Siglo XIX. 8. Siglo XX.

Riferirò degli scritti di Cachero ordinandoli, come parve a lui opportuno, «alfabeticamente», ma coll'intenzione di caratterizzare il suo metodo di ricerca in modo piú intrinseco.

«Asturias» raccoglie dapprima scritti su scrittori di origine asturiana, di epoche e di fama differenti. Cachero riferisce le sue reazioni. Si tratta di autori ben noti o del tutto dimenticati. Cachero ritiene, secondo me a ragione, che occorre esplorare quello che fu, magari per concludere che la dimenticanza o l'insuccesso sono ben comprensibili.

Nel 1842 si pubblicò ad Oviedo *El Nalon*, settimanale di «literatura, ciencias y artes». Durò pochi mesi. Il canonico Carlos Benito González de Posada (1745-1831) si può considerare il primo bibliografo delle lettere asturiane. Ha una relazione con la ben nota bibliografia di Gallardo (1776-1852), ma non è possibile precisare quale, poiché molte schede di Posada furono disperse. Máximo Fuertes Acevedo (1832-1890) ebbe rapporti con Menéndez Pelayo. Compilò una bibliografia in sette tomi, che non fu pubblicata, ma influí positivamente su successive ricerche. Suo amico fu Julio Somoza, defunto molto vecchio nel 1940, che pubblicò i *Diarios* di Jovellanos, il quale nacque a Gijón nel 1744 e morí nelle Asturie nel 1811: una coscienza profonda del popolo spagnolo in generale. Ramón Pérez de Ayala, nato ad Oviedo nel 1880, non ha simpatia per Jacinto Benavente, secondo Premio Nobel (1922) di lingua spagnola, il cui teatro gli pare, contrariamente a quanto pareva ai piú, inautentico: una «no gratuita ni malévola impugnación», sembra (p. 81) a Cachero. (Con Pérez de Ayala ebbero rapporto

due peruviani: uno, Alberto Guillén, conversò con lui a Madrid: parlò male di lui come di tutti gli spagnoli, pur riconoscendogli il merito di aver parlato male di Benavente). Alfonso Camín (1890-1982), modernista, scrisse, ci dice Cachero, una sessantina di libri: pare a Cachero «vacuo y palabrero» un così abbondante prodotto, riferentesi spesso alle native Asturie.

Oviedo è una città «muy novelada». L'asturiano Palacio Valdés dedica a Oviedo *El maestrante*. Ovetense benché occasionalmente non nato nelle Asturie, Andrés González Blanco (1886-1924) si occupa spesso di Oviedo (che chiama «Ablanedo»). Francisco García Pavón fu a Oviedo negli anni quaranta e ne dà un'immagine «predominantemente irónica», in qualche modo simile a quella di José María Jove (1920-1979): contrappone «el empingorotado Peñalba «alle osterie in cui si beve la «sidra».

Il settore intitolato *Azorín* si occupa molto dei caratteri stilistici del suo scrivere e dell'interesse che per essi si ebbe, particolarmente negli anni quaranta. *Con permiso de los cervantistas* scrive Azorín un saggio: siamo nel 1947, l'anno centenario della nascita di Cervantes. Nel 1950 la *Revista de la Universidad de Oviedo* pubblicò un mio scritto su *La Voluntad de Azorín*: l'iniziativa della pubblicazione non era mia e seguiva la pubblicazione, avvenuta nel 1948, di un mio scritto su *Valera e Leopardi*. Ma tali pubblicazioni non avvenivano per interessamento di Cachero, che in quegli anni aveva solo 24-26 anni e dal 1945-6 era «profesor interino y gratuito». Comunque Cachero non cita quei miei scritti. Nel 1951 «cofundó» una nuova rivista, *Archivum*; ma aveva assiduamente collaborato alla *Revista de la Universidad de Oviedo*.

Il terzo «gruppo» riguarda Leopoldo Alas, Clarín, che era di Zamora e solo dal 1883 si stabilì a Oviedo, come professore di Diritto. Clarín, che era di origine asturiana e visse il resto della sua vita (morì nel 1901) a Oviedo, scrisse *La Regenta*, romanzo di inaudita delicatezza tematica, poiché riguarda la vita sessuale di un ecclesiastico. Martínez Cachero pubblica i suoi scritti nel 2000, ma dimostra di non conoscere affatto la *Storia della civiltà letteraria spagnola* da me diretta ed apparsa agli inizi del 1990, dove di Clarín, anche di Clarín, si occupa il prevalentemente galdosista John W. Kronik. Martínez Cachero ebbe un'esperienza americana, dal momento che fu Visiting Professor negli Stati Uniti nel 1968 e nel 1970; ma se noi pensiamo che in lui sia traccia di una qualsiasi reazione a tali esperienze ci sbagliamo. È vero comunque anche il contrario: Kronik ignora Cachero, e ciò non si giustifica, poiché Cachero diede contributi importanti alla conoscenza di Clarín, come dimostrano gli scritti qui raccolti. Il fatto è che Cachero vive isolato; non pensa di inserirsi nell'ambiente internazionale, che così non si rende conto delle sue importanti ricerche, se non indirettamente.

Clarín polemizza con Valle-Inclán da un punto di vista morale, deplora il suo erotismo esacerbato. Anche Emilio Ferrari (1850-1907), a cui Cachero dedicò la sua tesi di dottorato, discussa nel 1948 a Madrid con Entreambasaguas, fu oggetto di polemica da parte di Clarín, che fu contro il modernismo e contro Rubén Darío. Sempre emerge «el talante de Clarín», a favore della diligenza didattica, osserva Cachero.

Il quarto gruppo riguarda la guerra civile. Cachero afferma che furono contate seicentocinquanta «obras noveladas» su di essa. «El apasionamiento más visceral prima de ordinario sobre la objetividad». Ne studia quattro, «dos por cada bando beligerante», due del 1937 e due del 1938. Nel 1937 Concha Espina, nata nel 1877, santanderina, narratrice realista vissuta a lungo in Cile, sorpresa dalla guerra civile nella sua città natale controllata dai repubblicani, scrive *Retaguardia*, favorevole agli insorti, con una «descalificación total del enemigo» (p. 281). Ramón José Sender, nato nel 1901, repubblicano, scrive un «relato apenas novelado, testimonio personal o reportaje», apparso nel 1937, prima nelle traduzioni inglese e francese che nell'originale spagnolo: *Contraataque* (Sender visse poi a lungo in Messico e negli Stati Uniti, dove ebbe un'ampissima attività

di narratore e di giornalista, di cui mi occupai in uno scritto pubblicato nel 1985 nella *Revista de Literatura*. Durante la guerra fu uno scrittore del *Comintern*, poi restò al di fuori d'ogni politica del successo, pensa Cachero: in lui «se ha atenuado hasta llegar a desaparecer cualquier sectarismo banderizo». Agustín de Foxá, colto dall'inizio della guerra civile a Madrid, passò in Francia e dalla Francia a Salamanca, dove si pose dalla parte dei generali e scrisse il romanzo *Madrid de corte a Cbeça*, la cui prima versione fu pubblicata nel 1938 e nell'ultima parte parla dell'arrivo delle Brigate Internazionali a Madrid, nella seconda metà del 1936. Foxá aveva relazioni col giornale *ABC*, che è un punto di riferimento privilegiato dello stesso Cachero. Di parte opposta fu José Herrera Patere (di cui poi si occupò Rafael Alberti). Cachero lo giudica «manicheo»: insulta i nemici, dice che i fascisti sono codardi. In realtà Patere non narra; piuttosto scrive versi.

Le quattro opere sono tutte «obras abiertas susceptibles de una continuación», con l'eccezione di quella di Concha Espina, scrittrice molto più anziana. È chiaro che Cachero ignora scrittori dell'importanza di Max Aub e di Arturo Barea, cosa che conferma la chiusura di lui all'ambiente internazionale.

Il teatro ebbe una funzione attiva durante la guerra civile, almeno dalla parte nazionalista. Cachero non parla dell'altra parte, che non conosce, è da supporre. Foxá rappresentò a San Sebastián e a Saragozza una fantasia cinese. Pemán fece rappresentare sue opere a Siviglia e a Saragozza. Si tratta di opere che si rifacevano all'*auto sacramental*.

Jacinto Maquillareña (n. 1891), falangista, colto dall'inizio della guerra civile a Madrid, cioè in territorio repubblicano, si rifugiò nell'ambasciata argentina. Delle sue peripezie riferisce in due libri pubblicati nel 1937 e 1938: *Como fui ejecutado en Madrid e El otro mundo*, cui segue uno scritto del gennaio 1939: *Aquel buque de guerra argentino*. Con l'appoggio argentino riesce ad imbarcarsi ad Alicante e a giungere a Marsiglia, da dove si reca a Salamanca per incorporarsi nella propaganda «nazionale», collaborando all'*ABC* di Siviglia; ma resterà marginale anche nell'ambiente che dal 1937 possiamo chiamare «franquista». I personaggi che inventa, nota Cachero, sono animati da «impensadas manías», da «extravagantes obsesiones». Non parteciperà a *Gerarquía*, né più tardi a *Escorial*. Invia corrispondenze dall'estero: dalla Germania, dall'Argentina, dalla Francia, sempre col suo tono umoristico. Muore in una stazione metropolitana di Parigi nel 1962.

Dalla parte repubblicana troviamo Eduardo Zamacois, nato nel 1873: visita fronti di guerra, nel 1939 lascia la Spagna e si stabilisce a Buenos Aires, dove muore novantottenne. Ciò che scrive sulla guerra civile si ispira, giudica Cachero, a un «simplista maniqueísmo»: tutti sono buoni dalla parte repubblicana, anche se partecipano al «carnaval de la muerte». Dalla parte opposta a Zamacois Edgar Neville (1899-1967), diplomatico, vive a Salamanca durante la guerra, divenuto falangista dopo un passato fortemente di sinistra. Evoca piccoli borghesi che vivono a Madrid durante la guerra, adattandosi. Nella sua narrazione domina il sentimento dell'assurdità della guerra. Talora ricorre al monologo interiore. In ultima analisi a Cachero risulta superiore a Zamacois. Si vede in lui la traccia di Gómez de la Serna, di tredici anni più anziano; ma in Neville l'umorismo barocco di questo viene superato. Dovendomi occupare di uno solo di questi testimoni della Madrid in guerra sceglierei Neville; e Cachero sarebbe d'accordo senza dubbio.

Il quinto gruppo di Cachero si intitola *Modernismo*. Al modernismo si oppone Salvador Rueda (1857-1933), che pure era stato amico di Rubén Darío, ma trova succubi dei francesi i «modernisti» ispanoamericani: difende l'originalità spagnola, vuol passare dalla tecnica all'emozione. Afferma che egli stesso aveva introdotto innovazioni metriche e lessicali; che comunque queste non bastano. Unamuno considerava la poesia moderna «pagada de exterioridades», adoratrice della parola per se stessa. Juan Ramón Jiménez, giunto diciannovenne dalla nativa Andalusia a Madrid, assimila elementi del

modernismo rubeniano; ma a ventitrè anni da Moguer giunge in Francia e reagisce alla «torre de marfil» che lo stesso Rubén ora rifiuta.

Chiuderò riferendomi non incidentalmente a Camilo José Cela (assiduo collaboratore di *ABC*). Del 1978, cioè di molti anni anteriore al Premio Nobel conferitogli, è lo scritto di Cachero su Cela nel periodo 1940-1946. Nel 1942 Cela, nato nel 1916, pubblica l'opera che lo rivela, *La familia de Pascual Duarte*. Del 1944 è *Pabellón de reposo*, che pare contrastare col tono dell'opera precedente col suo «suave lirismo», rileva Cachero; nello stesso anno appare *Nuevas andanzas y aventuras de Lazarillo de Tormes*, che ha maggior risonanza. Cela collabora alla stampa con articoli, che poi non raccoglie nelle sue *Obras completas*. In realtà nel 1945 aveva raccolto tali articoli in tre volumi, che Cachero esamina.

Franco Meregalli

José Romera Castillo-Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro Histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999, pp. 753.

En este volumen se han reunido las ponencias y comunicaciones presentadas en el Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnológicas de la UNED, celebrado en Cuenca en el mes de junio de 1998. El director de dicho instituto, José Romera Castillo, abre el libro con una puesta al día de la bibliografía relacionada con el teatro histórico actual, para continuar con “confesiones de dramaturgos” como Rodríguez Méndez y Eduardo Galán, en las que ambos escritores reflexionan sobre el valor del teatro histórico. Así, el primero, tras matizar acertadamente que, al menos en su caso, más que de teatro *histórico* deberíamos hablar de teatro *historicista* (un teatro que manipula la Historia para poner de manifiesto una tesis concreta), señala su preferencia por la Intrahistoria, en un intento de explicar el presente a partir del pasado. Galán se muestra totalmente de acuerdo con Méndez al señalar que en sus dramas pretende, a través de la distanciación temporal, realizar una crítica de la sociedad de hoy: el hombre del Barroco, es, para el dramaturgo, un espejo en el que puede reflejarse, reconociéndose, el hombre de este siglo.

En un segundo apartado se da cabida a las sesiones plenarias impartidas por diversos especialistas, que pueden dividirse en tres grupos que encontrarán su eco en el capítulo dedicado a las comunicaciones: primero, las ponencias de carácter teórico, planteadas como introducciones al tema objeto del seminario (este es el caso de los trabajos de César Oliva, María Francisca Vilches de Frutos, Beatriz Hernanz Angulo y Angel Berenguer). Dichos críticos destacan el uso del teatro histórico como un arma especialmente utilizada en países aquejados por la censura y la falta de libertades. Durante la transición española, la historia más cercana y traumática (la guerra civil y la consiguiente dictadura franquista) fue un motivo frecuente en los escenarios españoles, en un intento de recuperar los textos escritos durante el franquismo que no fueron representados en su momento. Una vez terminado dicho período, empieza a percibirse, según Oliva, una caída de interés por dichos temas, ya que lo que hoy caracteriza al teatro español reciente es la inmediatez. Vilches de Frutos y Hernanz Angulo también señalan la intencionalidad política como finalidad específica de este género de teatro, aunque con el paso del tiempo se produce un cambio en los objetivos del dramaturgo. Así, Francisca Vilches establece cuatro periodos (*La recuperación de textos silenciados por la cen-*

sura (1975-1981), *La guerra civil y la Democracia como personajes históricos* (1982-1987), *El desencanto* (1988-1995) y *La desmitificación del presente/pasado* (1995-1998) en los que, junto a la crítica desencantada y desmitificadora de la sociedad y la historia, se reflexiona sobre problemas de índole metafísica y existencial, o se plantean conflictos específicos de la juventud de hoy y de la división autonómica actual del Estado español, con lo cual se asiste a un acercamiento cada vez mayor hacia el “aquí y ahora”. Berenguer, por su parte, partiendo de la Teoría de la Mentalidades, establece una división de dramaturgos que conocíamos a través del libro, escrito en colaboración con Manuel Pérez, *Tendencias del Teatro Español durante la Transición política* (1975-1982), reseñado en el nº 68 de esta misma revista, al que remitimos al lector interesado.

Hay otro grupo de sesiones dedicadas al estudio de autores concretos (Mariano de Paco se ocupa de Buero Vallejo y Sastre; José Romera Castillo de Rodríguez Méndez; Virtudes Serrano de Miras; y Angel-Raimundo Fernández de Amestoy). De Paco parte de dos autores de la Generación realista que, a pesar de todas las diferencias que se quieran invocar, coinciden en ser pilares del teatro histórico de intencionalidad política y de reflexión sobre el presente a partir del pasado. Romera se ocupa de un hombre de teatro, Méndez, que, como señalaba el interesado en el apartado de las “Confesiones”, se define por escribir un teatro historicista que se plantea el mismo objetivo declarado por Buero (“iluminar el presente”), a partir de un poso autobiográfico que le llevó a vivir momentos poco felices de la reciente historia de España, y que le situó en el bando contrario al del dramaturgo castellano. Serrano se centra en el autor del teatro histórico por antonomasia, Domingo Miras (“discípulo” declarado de Buero Vallejo), que cultiva este género con el mismo propósito de indagar en los problemas de hoy, y con la pretensión de denunciar los abusos del poder en cualquiera de sus formas posibles. Fernández, por su parte, analiza la puesta en escena del teatro de Ignacio Amestoy, un teatro que se define por plantear el problema vasco, y que recurre a la historia para explicar(se) el sentido de los mitos, en busca de una identidad propia; por consiguiente, estamos, una vez más, ante un teatro histórico cuya función específica es hacer hincapié en un presente conflictivo y angustioso.

Las últimas sesiones plenarias se centraron en un aspecto concreto del teatro histórico: el teatro escrito por mujeres, estudiado por Carratalá, con resultados poco alentadores en lo que a las dramaturgas mencionadas se refiere; el teatro catalán, analizado por Ragué-Arias y Sirera, con un enfoque de reivindicación de la identidad histórica de Cataluña; el teatro hispanoamericano (presentado por Villegas y Diago) que recurre al género histórico para reescribir el pasado desde el punto de vista de los indígenas, en “una lectura cargada de presente y de futuro” (p. 248); y las adaptaciones cinematográficas de obras de teatro como *Un soñador para un pueblo*, *Las bicicletas son para el verano* o *¡Ay, Carmela!*, comentadas desde un punto de vista contrastivo por Gutiérrez. Sin lugar a dudas, estas aportaciones enriquecen el volumen del que nos ocupamos, dándole un respiro plural al abarcar asuntos y espacios geográficos distintos.

La tercera parte del libro recoge casi cuarenta comunicaciones que abordan el tema del teatro histórico actual desde distintas perspectivas (teórica, bibliográfica, por autores, análisis de puestas en espectáculo) y en diversas lenguas (francés, inglés, alemán, italiano y portugués). Como prueba de la variedad de este apartado, cito algunos de los títulos tomados en consideración. *La posada del Arenal*, *La amiga del rey*, *La puta enamorada*, *La libertad esclava*, *Alanzanas azules*, *higos celestes*, *El Empeccinado*, *Malandanza de don Juan Martín*, *María tres veces amapola María*, *Las bicicletas son para el verano*, *¡Ay, Carmela!*, *Trilogía americana*, *Los milagros de Santo Domingo de la Calzada*, *El señor de Bembibre*, *Mariana Pineda*, *Quien te ha visto y quien te ve*

y sombra de lo que eras, *La Setmana Trágica*, *Camí de nit*, *La máquina Hamlet*, *Hiroshima*, *Anacaona*, *Misterio bufo*, etc.

No cabe duda, entonces, de que estas actas se configurano como un valioso strumento de consulta sobre un aspecto específico, el teatro de tema histórico, que ha tenido una importancia considerable en los textos y en los escenarios (sobre todo españoles) de los años 1975-98. Además, en este volumen encontramos la confirmación de la íntima relación existente entre el teatro y la vida, entre las vicisitudes narradas en los escenarios y el acontecer del país que sigue su evolución, fuera, a dos pasos de la entrada del teatro. En el mejor de los casos, la representación de estas obras que hablan de nuestro pasado y de nuestro presente podría ayudarnos a reflexionar sobre los errores cometidos, y a afrontar el futuro siendo conscientes de lo que somos y fuimos.

Coral García

Juan José Millás, *Cuerpo y prótesis*, Madrid, El País, 2000, pp. 319.

L'ultima pubblicazione di Juan José Millás propone una raccolta di articoli e *reportage* suggestivi e ricchi di riflessioni sorprendenti. È una sorta di continuazione di *Algo que te concierne* (Madrid, El País, 1995), in cui viene effettuato lo stesso tipo di recupero e di catalogazione argomentale di brani apparsi in vari periodici.

Il corpo, soprattutto il corpo della scrittura, si rivela ancora una volta tema fondamentale, vera e propria ossessione dell'autore e la divisione in sezioni tematiche riflette l'intenzione di dare all'opera una struttura corporale: *Agujeros*, *La especie*, *Construcciones*, *Temperamentos analógicos* ed *Extremidades*. La raccolta in un 'corpo' unico, inoltre, conferisce a questi brevi testi un significato particolare: nati come collaborazioni di un giornale o di una rivista, essi vengono decontestualizzati dall'ambito originario, favorendo nuove relazioni strutturali e tematiche suggerite dalla loro riunione in un libro. La maggior parte è di lunghezza molto contenuta (una facciata o poco più, pochissimi superano le cinque pagine) e possono essere considerati dei veri e propri racconti. Come afferma Millás nel prologo, questo genere breve di scrittura non è secondario o marginale: "Debo a muchas de estas piezas más satisfacciones que a alguno de mis libros, especialmente ésta de organizarse ahora como un cuerpo" (p. 9).

Se i romanzi dell'autore costituiscono un genere ibrido, anche questi testi formano un genere di difficile identificazione, poiché realizzano la combinazione e la fusione in uno spazio brevissimo (e qui sta l'abilità dello scrittore) della finzione, del saggio, del commento a fatti di cronaca, della riflessione universalizzante. Le tecniche narrative e le tematiche sono analoghe a quelle dei romanzi, quasi ne fossero un possibile modello che intrattiene con l'originale una somiglianza nel modo paradossale di rappresentare l'esperienza.

La maggior parte dei racconti è scritta in prima persona e ciò potrebbe indurre a pensare che venga messa in risalto direttamente la firma, cioè l'autore stesso, senza la mediazione del narratore e che quindi ci sia una forte componente autobiografica. Ma in realtà l'aspetto autobiografico, seppur presente, non è sempre riconoscibile, poiché vengono spesso utilizzati procedimenti narrativi tipici della finzione: i protagonisti sono sempre personaggi inventati le cui azioni, in genere stravaganti e assurde, non si possono ricondurre necessariamente alla biografia dell'autore.

L'interesse del libro risiede principalmente nel fatto che Millás, con la solita ironia, riesce a intuire, in fatti usuali di cronaca o di politica, aspetti di realtà nascosti, solita-

mente trascurati dal senso comune, mettendoli in rilievo tramite una fusione o una comparazione con un altro avvenimento o narrazione fittizia, apparentemente incompatibile con l'avvenimento di attualità. Con questo schema ripetuto in molti testi, e che prevede spesso due fasi o episodi distinti messi in relazione da un suggerimento, un'idea o una rivelazione, Millás offre degli spunti di riflessione sulla possibilità di percepire la realtà in maniera diversa, di scoprire nuovi punti di vista e relazioni impensate. In tal modo l'effetto realistico, che i riferimenti espliciti a fatti e persone della vita politica e sociale spagnola suggeriscono, viene decisamente meno, poiché i richiami alle notizie dei media, ai fatti di cronaca, sono assunti in maniera paradossale, utilizzati per favorire sorprendenti parallelismi: per esempio, con aspetti della vita organica di alcuni animali (*El caracol*, p. 65), di insetti (*Cuestión de precio*, p. 109), di microrganismi (*Los pobres*, p. 13), del corpo umano (*Cabezas*, p. 105, *La moral*, p. 94), oppure con narrazioni decisamente fittizie (*La sombra*, p. 117), a volte riferite alla vita domestica e quotidiana (*Un caso de alcoholismo*, p. 71), oppure con fatti avvenuti in remoti luoghi del mondo (*Lagun*, p. 95). Sono diluite, dunque, le barriere tra la notizia di attualità e la finzione, tra il dato autobiografico e l'invenzione brillante, tra il mondo animato e quello inanimato, tra due dimensioni della vita reale, tra l'aspetto drammatico e quello paradossale di un certo avvenimento.

Come nel romanzo *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (Madrid, Alfaguara, 1996), in cui il protagonista Jesús, scrivendo, trasferisce letteralmente il suo corpo nel corpo della scrittura, così anche in questo libro la relazione tra protesi e corpo diviene emblematica. La protesi è innanzitutto la scrittura, vissuta come dispositivo posticcio del corpo scrivente, verso cui si spiazza il soggetto cartesiano e la sua presunta centralità. Ma allo stesso tempo, ci dice l'autore, questa relazione può essere invertita: "*Cuerpo y prótesis [...] sirve para señalar también mi relación con la escritura, que a veces siento como una prótesis de mí y a veces como un cuerpo del que yo no sería sino una prolongación artificial*" (pp. 9-10).

La protesi rispetto al corpo rappresenta l'elemento estraneo. Esalta l'aspetto incontrollato, esterno, 'altro', della soggettività. È ciò che porta il soggetto al di fuori di se stesso, mettendo in dubbio la possibilità di poter conoscere la realtà oggettiva del mondo; trascende simbolicamente il corpo dalla sua statica designazione organica (l'insieme di organi con cui tradizionalmente si conosce), obbligandolo ad una messa in relazione con ciò che è estraneo, periferico e sconosciuto.

La protesi, dunque, mette in evidenza la percezione di frantumazione e di disgregazione della soggettività come avviene, per esempio, nei tre brani (*Un ruido*, p. 301, *La mano tonta*, p. 303 e *¿De dónde?*, p. 305) ispirati ad un episodio di cronaca successo in Francia. Si tratta del trapianto di una mano di un cadavere sul corpo di un uomo monco da nove anni: l'autore mette in evidenza la percezione di estraneità di quella mano e la possibile autonomia di un organo che non appartiene originariamente al corpo in cui è stato trapiantato. Inoltre, è significativo il racconto in cui il protagonista, fidanzato con una ragazza senza un braccio, si innamora della sua protesi artificiale (*Primer amor*, p. 271), la quale, rispetto all'instabilità costitutiva della soggettività e quindi alla precarietà dei sentimenti, appare come la cosa più reale (oggettiva) della loro relazione.

La protesi è dunque metafora di un impossibile controllo del mondo da parte dell'io, che scopre/intuisce nel corpo estraneo, esterno e misterioso un simulacro di sé in cui riconoscersi. Fuori dal senso comune, la verità si confonde con l'artificio.

Luigi Contadini

* * *

José Cebrián, *En la Edad de Oro. Estudios de ecdótica y crítica literaria*, México, El Colegio de México, 1999, pp. 293.

Llega a nuestras manos esta interesante contribución de José Cebrián al estudio de la literatura áurea en la que, como el mismo autor afirma en el "Prefacio", reúne ensayos nuevos y otros ya editados previamente, pero que han sido corregidos y puestos al día con ocasión del libro. Si tuviera que destacar un aspecto que definiese el libro éste sería, sin duda, el de la variedad, que afecta tanto a los autores tratados (Juan de Mal Lara, Juan de la Cueva, Góngora, etc.) como a los géneros (poesía épica, bucólica, fábula mitológica, etc.). Además, resulta especialmente significativa la diferente perspectiva desde la que se abordan los estudios, ya que en ocasiones el autor trabaja desde el punto de vista de la crítica literaria entendida como interpretación de los textos, mientras que en otras lo hace desde el análisis ecdótico.

El volumen se abre con una serie de tres artículos que giran en torno a aspectos diferentes de la épica renacentista, género de gran prestigio y éxito en su época y que hoy padece en el olvido de público y crítica. Destaca el autor las diversas influencias que gravitaron sobre los autores españoles del siglo XVI, desde los grandes modelos de la antigüedad grecolatina (Homero y Virgilio, sobre todo) hasta los del Renacimiento italiano (Ariosto y Tasso), pasando por los autores ibéricos que, merced a su categoría y al éxito de sus obras, se convirtieron a su vez en ejemplos, como Ercilla y Camoes.

Señala también Cebrián las íntimas relaciones que mantiene la épica renacentista con la fábula mitológica de origen ovidiano: "Es evidente que al lado de otros de corte heroico o religioso, de asunto ultramarino, novelesco, histórico o burlesco, surgieron bastantes de tema mitológico, cuyo presupuesto, estructura y aparato retórico no difiere del de los otros [...]. El mayor o menor grado de lirismo no me parece que sea factor distintivo suficiente" (pp. 11 y 13). Repasa también la tratadística aristotélico-horaciana que determinaba las reglas que debía seguir todo poema épico y recuerda cómo la práctica de los autores saltaba por encima de ellas cuando lo consideraban necesario.

Este estudio introductorio sirve, en gran medida, para adentrarnos en el estudio del *Hércules animoso* de Juan Mal Lara, texto que se daba por perdido y que ha sido encontrado en la Biblioteca de Ajuda, en Portugal. El crítico repasa con minuciosidad las relaciones de Mal Lara con la épica y los diferentes testimonios, suyos y de sus contemporáneos, que se conservan de su dedicación a esta obra. Sabemos así del largo proceso de génesis que tuvo, puesto que la empezó en sus años de estudiante en Salamanca y trabajó en ella hasta poco tiempo antes de su muerte. Además, aprendemos el alto concepto que tenía su autor de este poema, hasta el punto de que creía que su fama futura de hombre de letras dependía de él.

Todo esto explica plenamente que procediese a realizar una copia muy cuidada, probablemente pensada para darla a la imprenta. Dicha idea se ve confirmada, también, por la presencia de textos preliminares suyos y de sus amigos, como era habitual en la época. En el prólogo "A los lectores", el autor explica su teoría de la épica, en la que se mezclan las enseñanzas clásicas del aristotelismo con el ejemplo práctico de los italianos, y su deseo de poner en relación las grandes hazañas del héroe griego con el nuevo Hércules, el Emperador Carlos V. José Cebrián termina su artículo preguntándose cuándo el texto podrá alcanzar la gloria de la imprenta, que tanto deseó su autor, pero no deja de advertir las grandes dificultades que tal iniciativa comporta, debido al mal estado del manuscrito, y las dificultades ecdóticas que presenta, a causa sobre todo de las múltiples correcciones y banderillas.

Además, el volumen que estamos reseñando dedica otro estudio a analizar las relaciones de Fernando de Herrera con Mal Lara, sobre todo por lo que respecta al *Hércules*. Destaca el autor el lamento del Divino por no poder seguir el alto ejemplo del maestro Mal Lara en su dedicación épica a causa de la pasión amorosa. Dicha excusa, que probablemente tenía mucho de tónica, no le impedirá alabar a su amigo y su obra y escribir unas composiciones laudatorias para los preliminares de la edición que el humanista sevillano preparaba, como ya hemos dicho. Dichas composiciones se editan en nuestro volumen como Apéndice I.

Los dos estudios siguientes nacen desde el punto de vista del análisis ecdótico. Se trata de dos textos también muy interesantes por cuanto describen el proceso y las dificultades que encontró el autor a la hora de llevar a cabo las ediciones críticas de las églogas y del *Viaje de Sannio* de Juan de la Cueva.

Aunque pueda resultar sorprendente, la realidad es que el estudio y perfecto conocimiento de muchos autores y textos literarios del Siglo de Oro sigue encontrándose con el inconveniente que supone la carencia de ediciones fiables que respondan a la voluntad de los autores. Este hecho no afecta exclusivamente, como podría pensarse, a autores de segundo orden, sino que obras fundamentales de los siglos XVI y XVII aún están esperando ser editadas con las necesarias garantías. Desde este punto de vista, José Cebrián ofrece dos ejemplos esclarecedores de cómo sólo un acercamiento a los textos áureos desde la ecdótica permite entender con garantías su génesis y no pocas también resulta imprescindible porque permite conocer datos importantes para el perfecto conocimiento del autor y de su producción.

En primer lugar, Cebrián dedica su estudio filológico a las églogas, textos que presentan notables dificultades filológicas debido a que no todas fueron editadas por el autor en su época y porque se conservan numerosos manuscritos. El crítico parte de una detallada y científica descripción de los testimonios, manuscritos y editoriales, con el fin de acotar el campo de estudio. El cotejo de las variantes permite establecer las relaciones textuales entre los diversos documentos, relaciones que se expresan gráficamente mediante el *stemma*. Sólo una vez determinado qué textos son los más cercanos a la voluntad del autor y, en consecuencia, cuáles son los más fiables, es posible pensar en una edición crítica y en un estudio con garantías de las obras.

Así, pues, el trabajo filológico nos permite conocer el proceso de creación al presentar las diversas versiones que el autor fue creando a lo largo de los años. Además, se ha demostrado el carácter minucioso del autor andaluz y su obsesión por alcanzar en su texto artístico la perfección poética, lo que explica el constante proceso de lima que se deduce de sus manuscritos. Efectivamente, Juan de la Cueva volvió sobre sus escritos sucesivas veces a lo largo de los años, corrigiendo hasta el último momento mediante correcciones o banderillas aquellos pasos que creía mejorables.

El interés del volumen por la figura de este autor se pone de manifiesto en el análisis del *Viaje de Sannio* en relación con el *Viage del Parnaso* de Cervantes, con el que encuentra algunas semejanzas interesantes, y en la edición de los poemas del poeta andaluz incluidos en el cancionero recopilado en México titulado *Flores de baria poesía*, en el Apéndice II.

Otro aspecto interesante, entre otras cosas por lo desatendido por la crítica, es el detallado estudio acerca de la influencia de Góngora y de su *Polifemo* en Portugal. Es sabido que durante los años que este país permaneció unido a la Corona española, pero incluso desde antes, fueron numerosos los autores lusitanos que residieron en España e, incluso, adoptaron el castellano como lengua literaria. Los casos de Gil Vicente, Montemayor, Sa de Miranda, etc. son sólo los más representativos de una realidad cultural que sobrevivió incluso a la independencia durante el siglo XVII y durante el XVIII. Además, la lectura e influencia de los grandes autores españoles se impuso también en no pocos poetas que utilizaban su lengua materna para componer.

Góngora fue leído e imitado por una pléyade de poetas lusos, quienes admiraban en él la valentía de sus imágenes, el cultismo de sus escritos y, también, su capacidad paródica presente en la *Fábula de Píramo y Tisbe*. José Cebrián repasa y analiza los casos más significativos destacando su mayor o menor cercanía al original y edita en el Apéndice IV la *Fábula de Polifemo e Galatea* de Vasconcelos Coutinho. No olvida, lógicamente, aquellos casos, como el de Faria e Sousa, que criticaron ásperamente al poeta cordobés, lo que provocaría la respuesta de Juan de Espinosa Medrano desde Perú en su *Apologético en favor de don Luis de Góngora*.

Por último, Cebrián incluye en el Apéndice III la edición crítica de la *Epístola al insigne poeta Hernando de Herrera* de Eugenio de Salazar, poeta madrileño que fue primero oidor en la Audiencia de Santo Domingo, luego fiscal en la de Guatemala y por último fiscal y oidor en la México durante el último cuarto del siglo XVI. Salazar es uno de los ejemplos más sobresalientes de la primitiva lírica americana y su *Silva de poesía* constituye uno de los ejemplos más representativos e importantes de la naciente literatura americana. Esto justifica de por sí el interés por el autor y por su obra, que por desgracia todavía hoy aún espera una edición.

Así pues, estamos ante un excelente trabajo por la seriedad y el rigor con el que se abordan los sucesivos temas tratados, pero también por la variedad de aspectos considerados de la literatura áurea, sea española que hispanoamericana, ya que la mayoría de ellos admiten una derivación que resulta interesante para el estudioso de literatura colonial. En efecto, autores como Juan de la Cueva y Eugenio de Salazar, están entre los iniciadores de la poesía en el Nuevo Mundo, y otros, como Góngora, serán el gran modelo de la poesía barroca también en aquel continente.

Jaime M. Martínez

Petra Schumm (ed.), *Barrocos y Modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco Iberoamericano*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, pp. 373.

Libro di molto interesse questo curato da Petra Schumm, dedicato all'ampia area iberoamericana, con interventi di studiosi qualificati, taluni veri maestri nel loro campo di competenza, come Margot Glantz e Serge Gruzinski.

La materia è ripartita in quattro settori, dai “Planteamientos generales” alle “(Re)lecciones de textos canónicos y el concepto ‘barroco’”, “La cultura popular en la colonia y la imagen barroca”, “La estrategia barroca”. Completa il volume – frutto di un convegno internazionale del 1993 presso l’Universidad Nacional Autónoma de México, organizzato da Bolívar Echeverría, e di un successivo convegno del 1994 all’Università Libera di Berlino, cui si sono aggiunte nel frattempo altre collaborazioni – un’intervista della Schumm e di Marianne Braig a Gruzinski sul tema “La occidentalización y los vestigios de las imágenes maravillosas”.

Nell’articolo introduttivo la curatrice spiega in modo efficace quali sono le finalità del libro, vale a dire di documentare il rinnovato interesse per il Barocco non solo in quanto prodotto letterario, ma attraverso apporti di specialisti in diversi settori disciplinari, per offrire un “recorte caleidoscópico e instantáneo” di un discorso accademico in pieno dibattito e sperimentazione. A questo discorso contribuiscono, considerando la *longue durée*, dalla conquista all’indipendenza, non solo i prodotti letterari, ma le arti figurative – pittura, “imagnería”, scultura, architettura – e anche, giustamente, gli archivi dell’Inquisizione, che offrono notizie di grande interesse intorno alle trasgressioni delle norme morali e religiose, permettendo così di penetrare i giochi culturali del cattolicesimo impiantato nel Nuovo Mondo, di “revisar los conceptos de Reforma y Contrarreforma, conquista del cuerpo y santidad, fiestas e iconografía barrocas como formas modernas de la colonización del imaginario, los factores constitutivos de los mestizajes interculturales”.

Sono queste le “claves” della discussione che si svolge nei testi riuniti nel volume, a conferma che la cultura della Colonia è oggi considerata con altri occhi, ha acquistato, come conferma la Schumm, un nuovo statuto.

Compito impervio, e del resto inutile, sarebbe quello di riassumere, sia pure in breve, i contenuti dei vari saggi. Il lettore interessato a questo argomento trova in essi motivo per confermare le sue idee o per porle in discussione e amplia sempre profittevolmente le sue conoscenze. Tuttavia segnalerò, seguendo come è fatale i miei stessi interessi: nel primo settore il discorso di Solange Aberro a proposito dell’immagine e della festa barocca nella Nueva España dei secoli XVI e XVII, saggio che contribuisce validamente ad aprire nuove prospettive su di un periodo di particolare interesse artistico; nel secondo settore lo studio di Mabel Moraña dedicato alle “Máscaras del sujeto” nell’opera di Sor Juana, il saggio di João Adolfo Hansen sulla satira di Gregorio Matos e sulla drammatizzazione del “cuerpo místico” dell’impero portoghese, ricco di motivi suggestivi, quello di Lúcia Helena Costigan circa l’ambiente negli scritti di “letrados” del Brasile coloniale, lo studio di Dietrich Briseemeier su Luois Antonio Verney e l’oratoria sacra, senza dimenticare gli altri saggi, di Hansen, Bechara e Scotti Muzzi e, nel terzo settore, di Arantes Campos, Hill e Ronaldo Vainfas, contributi tutti che estendono le conoscenze intorno a un’area, quella brasiliana, di tanto significato culturale, non sempre adeguatamente considerata.

Inoltre, è per me di particolare interesse, in quanto italiano, il saggio di Vainfas, riferito a un cronista tanto discusso come Giovanni Botero, al quale il nostro Aldo Albónico dedicò qualche anno fa uno studio di grande rilevanza, *Il mondo americano di Giovanni Botero* (Roma, Bulzoni Editore, 1990), che varrebbe la pena fosse più conosciuto. Pure interessante è il saggio di Pierre Du Jarric intorno a un’eresia indigena nel Brasile del 1500.

Il fondamentale studio di Margot Glantz, una della maggiori studiose di Sor Juana e di Alarcón, dedicato a “El cuerpo monacal y sus vestiduras”, è compreso nel terzo settore del libro che commento. Da parte sua María Alba Pastor torna a trattare il tema dell’onore nella Nueva España di fine secolo XVI. Nel quarto settore, dedicato alla

“estrategia neobarroca”, Luis Duno-Gottberg tratta del “(Neo)barroco cubano”, in una traiettoria che va da Carpentier a Sarduy, mentre Lidia Santos estende il suo discorso a “Kitsh y cultura de masa en la poética de la narrativa neobarroca latinoamericana”.

Particolarmente interessante è infine l'intervista a Serge Gruzinski, con la quale si chiude il volume. Posto di fronte al problema se il barocco americano sia un'anticipazione della “postmodernidad”, l'intervistato conclude che occorre farla finita con la visione esotica di un'America Latina arcaica e sottosviluppata: essa non è più premoderna, ma un continente postmoderno in un'epoca in cui essere moderno rappresenta un handicap. Queste ora sono mere ipotesi, non cose serie come lo studio dei documenti scritti del secolo XVII. Concetto pienamente condivisibile: al disopra di ogni nominalismo “carta canta”, per usare un vecchio detto.

Giuseppe Bellini

Raymond L. Williams, *Postmodernidades latinoamericanas. La novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*, Santafé de Bogotá, Fundación Universidad Central, 1998, pp. 187.

Un libro más que eshaustivo dedicado a la narrativa postmoderna del área caribeño-andina. El autor, según ilustra la página final, es, ¿o era?, catedrático de literatura latinoamericana en la Universidad de California en Riverside, con un amplio curriculum universitario y una aun más amplia bibliografía de estudios sobre novela de América latina, a la que se añade este texto que la Universidad Central de Colombia ha insertado en el número de las publicaciones de la “Colección 30 años”. Iniciativa ciertamente meritoria, a pesar de lo mucho que se ha escrito ya sobre la novela postmoderna hispanoamericana.

El texto del profesor Williams es de notable utilidad, primero porque hace una especie de recuento de todo lo que se ha dicho en torno a las características que califican una obra postmoderna, luego por las muchas noticias que proporciona en torno a escritores y novelas de los varios países que el título del libro contempla, de algunos de los cuales no mucho se conoce, y por los juicios críticos que formula, agudos e interesantes. Una útil bibliografía final enriquece el volumen y un no menos útil índice onomástico facilita la consulta.

Esto como ilustración general del libro, un texto que vale la pena de tener en la biblioteca para estar al día con la historia de lo postmoderno, que el autor expone citando oportunamente las mayores expresiones teóricas y filosóficas que han dado vida o han tratado del fenómeno, e ilustrando en particular las relaciones que la narrativa latinoamericana tiene con la corriente postmoderna, a partir de los años 60, cuando Borges, Fuentes, Cortázar y hasta Miguel Angel Asturias daban vida a una concepción nueva de la narrativa, de la estructura de la novela, acudiendo a la mezcla de estilos y de elementos, literarios y no, siguiendo, o sin seguir, la tendencia que se iba desarrollando en los Estados Unidos. Yo creo conociendo más o menos, y a veces nada del todo, las teorías de “santones” como Lyotard, McLuhan, Pynchon, etcétera, todos ampliamente presentes en las páginas de Williams, a sus anchas con ellos y con sus ideas.

De particular interés es el capítulo en que el autor se plantea el problema de si puede hablarse de postmodernidad en América Latina, pregunta que conlleva una respuesta naturalmente positiva, porque de otra manera ¿para qué el libro? El profesor Williams pone de relieve la existencia de una nueva vanguardia narrativa hoy, en la postmoderni-

dad representada por las obras de Piglia, Eltit, Balza y Moreno-Durán. Dentro de la determinación del fenómeno tiene relevancia particular Colombia y su situación político-económica, los efectos del narcotráfico y de las rebeliones populares, el establecimiento de una relación improvisa entre literatura y mercado cuando, afirma el crítico, en julio de 1981 los vendedores ambulantes vendían *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez – fenómeno que, por mi parte puedo asegurar se repitió en *El general en su laberinto* –; este cambio de relaciones entre literatura y mercado da motivo a Williams para afirmar que “Santafé de Bogotá es una de las ciudades más postmodernas de las Américas” (p. 60). Pero no hay que olvidar la fama en su patria del escritor mencionado; no creo que con otros autores se hubiera producido el mismo fenómeno.

Y, ¿cuál es la política del postmodernismo? Williams dedica todo un capítulo a individualarla, para concluir con la gran variedad de posturas, programas y posibles realizaciones. Hay que recordar que el denominador común de toda generación nueva es la rebelión frente a la realidad socio-cultural en la que los rebeldes mismos han nacido y a partir de los años 80 motivo fuerte es el derrumbe, con el muro de Berlín, de la ideología utópica marxista. Nada nuevo, por otra parte, bajo el sol, puesto que cada generación quiere matar a la que la precede, o a lo menos hacer todo lo contrario de lo que ella ha hecho, oponerse a las ideas en que bien o mal ha creído. Lo representa Lyotard cuando afirma que el postmodernismo declara guerra “al todo”: “demostramos testimonio de lo impresentable, activemos los diferendos, salvemos el honor del nombre”.

No entraré en las diferencias de la Escuela de Frankfurt con la francesa, bien expuestas por Williams, quien acude además que a Adorno, a Lash, Vattimo, Gadamer, Barcelona y en lo literario a novelas de Pacheco, Piglia, Diamela Eltit, Fuentes, para concluir en que la sociología del postmodernismo ha tenido en América un debate bastante limitado, que las culturas postmodernas hispanoamericanas son bastante más complejas de lo que cree Jameson y que “la novela postmoderna cuestiona tanto el pensamiento neoconservador como los metarrelatos ideológicos que nos han llevado a concebir la política en esquemas maniqueístas y reduccionistas” (pp. 83-84).

La segunda parte del libro de Raymond L. Williams deja finalmente las discusiones teóricas y entra a individualar los frutos de lo postmoderno en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia. Hay que advertir, ante todo, que dichos frutos no se presentan en igual medida en todos los países mencionados. Más que pobre en los postmodernos aparece, por ejemplo, Bolivia, país al que se dedican justificadamente sólo dos páginas, frente a las dieciséis reservadas a Perú, y para concluir que los dos países no son centros de producción postmoderna ni de América Latina, “ni tampoco de la región andina” (p. 159).

En cuanto a Perú el autor sobre el cual Williams insiste, escuchándose en Jameson, es Mario Vargas Llosa, a partir de *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor*, novelas donde dominan la parodia, el pastiche, al servicio de un comentario social que se organiza en contradictorias técnicas narrativas. Lo más postmoderno en *La tía Julia* es su “meditación metaficticia y su juego complejo entre lectores ficticios y autores ficticios” (p. 148). También *¿Quién mató a Palomino Molero?* puede ascribirse a lo postmoderno por su “búsqueda frustrada de verdades fijas y un juego paródico con el género detectivesco, igual que un juego con la propia obra del autor peruano” (p. 157). Todas observaciones inteligentes, pero que más convencen que ni antes, ni en las últimas tres décadas, como afirma el autor del libro que reseño, “el Perú no ha sido un centro de la ficción postmoderna de las Américas” (ibi).

En cuanto a Ecuador el discurso en líneas generales se repite, a no ser por la obra narrativa de Jorge Enrique Adoum, Iván Eguez y Abdón Ubidia. Demetrio Aguilera Malta representa la modernidad y la voz más relevante de ella en la narrativa ecuatoriana. Lo postmoderno se encarna sobre todo en la obra de Adoum, *Entre Marx y una mujer*

desnuda, donde el autor juega con el lenguaje, revoluciona la estructura de la novela, acude a la intertextualidad para denunciar el fracaso: del Ecuador, de la novela y de sí mismo (p. 140). De todos modos, también por lo que atañe a la narrativa postmoderna en este país andino, la conclusión de Williams es que ella “representa un pequeño sector de la producción cultural” (p. 141).

De mayor consistencia es la historia de la postmodernidad en Venezuela. El crítico trata brevemente de la modernidad y pasa a señalar a los narradores venezolanos postmodernos: Garmendía, Meneses, Irejo, Massiani y en particular José Balza, “cuyo mundo ficticio incluye destinos y hazares irracionales” y que hasta llega a explorar la comunicación “a través del cuerpo”, femenino y masculino (p. 130), mientras Massiani cuestiona en su narrativa el metarrelato, rechazando la tradición de la novela totalizante (p. 135).

El capítulo más rico en noticias es el dedicado a Colombia. Williams, según ilustra la nota final, es un especialista en la narrativa colombiana, pero la atención con que estudia las expresiones postmodernas en la novela del país queda justificada por la importancia de su producción, antes y después del éxito de Gabriel García Márquez. Hecho un rápido examen de la narrativa colombiana moderna, que llega a su apogeo con *Cien años de soledad*, y que cuenta también con autores como Mutis y Espinosa, Williams pasa a tratar de los narradores postmodernos, que afirma “suelen ser transnacionales y cosmopolitas” (p. 80), como es el caso de Moreno-Durán y Albalucía Angel. Dedicada atención brevemente a la producción crítica colombiana de los años 90 en torno al tema de lo postmoderno, el autor se detiene en el examen de la obra de Moreno-Durán, experto en la parodia, explorador del “erotismo del lenguaje y el lenguaje del erotismo” (p. 93), cuestionador de la “frontera entre el lenguaje literario y el coloquial”, parodista de la imagen culta de Bogotá y de la norma sexual (p. 97) y cuya mayor realización postmoderna es la novela *Los felinos del canciller*.

El examen prosigue con otros narradores, entre ellos Albalucía Angel, Marco Tulio Aguilera Garramuño, Rodrigo Parra Sandoval, Nicolás Suescún, Alberto Duque López, Andrés Caicedo, Julio Olaciregui, Ricardo Gaviria, Antonio Caballero, Héctor Abad Faciolince y menciona a otros más, para concluir que la conservadora Colombia, “paradójicamente”, “ha producido una de las culturas postmodernas más extensas y elaboradas de la región andina” (pp. 116-117).

Finalmente Williams concluye su libro haciendo hincapié en que: maestros de los postmodernos han sido Cervantes, Joyce, Borges y Cortázar, y también para algunos William Gass y Robert Coover; la obra de los postmodernos de la región andina es narcisista, sobre todo la de Moreno-Durán, Balza y Adoum; la novela postmoderna andina es “una expresión de verdades agotadas”; “ningún personaje, ningún narrador puede ser considerado una voz convincente en la ficción postmoderna de Moreno-Durán, Balza, Massiani, Adoum, Vargas Llosa o Prada Oropeza”, sino todo lo contrario, porque en ellos “prevalece una actitud de agotamiento y de verdades gastadas; la escritura más significativa de la región ha sido “la resistencia cultural y política implícita en la ficción postmoderna de Moreno-Durán, Angel, Caicedo, Lozano, Darío Jaramillo, Parra Sandoval, Duque López, Balza, Adoum, Eguez y Prada Oropeza”, porque la narrativa de la región “suele ser tan política como las otras expresiones postmodernas en Indoafroiberioamérica para finales de siglo” (pp. 163-165).

Un largo *tour* éste del profesor Raymond L. Williams, ciertamente meritorio. La discusión en torno a lo “postmoderno” ha sido una de las tantas modas de la crítica estadounidense, y demuestra, al fin y al cabo, una sencilla verdad: una reacción a las formas literarias del pasado inmediato, frente a una realidad socio-política no aceptada.

Giuseppe Bellini

Martín Lafforgue (Compilador), *Antiborges*, Buenos Aires, J. Vergara Editor, 1999, pp. 383.

Nel pieno delle celebrazioni di Borges e della sua opera, appare questo libro curato da Martín Lafforgue, che raccoglie le critiche rivolte al grande argentino, in una traiettoria cronologica che prendendo le mosse dalle sue prime manifestazioni giunge agli anni che ne videro la definitiva consacrazione. Un libro non tanto controcorrente, quanto la documentazione di come anche l'affermarsi di uno scrittore, oggi unanimemente osannato, sia stata, dal punto di vista letterario, non facile, abbia incontrato opposizioni spesso assai dure, confermando che in patria è sempre difficile vedere riconosciuto subito il proprio valore.

D'altra parte, di questo Borges era pienamente cosciente e il Lafforgue lo richiama, ponendo come epigrafe al volume un passaggio dell'intervista del 1981 concessa a Antonio Carrizo, in cui allude ai propri critici: "Cuando he leído algo adverso he pensado: yo hubiera podido escribir algo mucho más adverso que esto, qué buenos son conmigo. Siempre tengo la sensación de la indulgencia de la gente, de que me perdonan, de que se han habituado a mí, que soy quizás una mala costumbre argentina, nada más. El elogio es incómodo...". Fine ironía, se non franca presa in giro, che si conferma nella successiva epigrafe scelta dal curatore:

"También para el pasado habrá premios.
Confiemos, lector, en que se acordarán
de vos y de mí en ese justo
repartimiento de gloria."

La grandezza letteraria di Borges non è scalfita dalle critiche e la raccolta del Lafforgue ha la finalità di "explorar nuevos mapas de lectura", che aprano "puntos de fuga, en un sentido si no necesariamente contrario, por lo menos diferente del de esta sofocante hagiografía". In effetti, i saggi riuniti nel volume che segnalo ampliano la prospettiva dal punto di vista artistico, ma pongono limiti non ingiustificati per quanto attiene al Borges uomo, al suo comportamento in momenti tragici della storia del suo paese, dagli ammiratori riscattati insistendo sulla sua natura di provocatore, di uomo controcorrente, ma che poco convincono.

Il valore della raccolta del Lafforgue sta nella vitalità del contrasto. Il lettore, da tempo soggiogato dai testi borgesiani, non può che riflettere su ciò che i critici scrivono, ad esempio sulle riserve iniziali di Enrique Anderson Imbert formulate sulla rivista *Megafono* (1933): malgrado egli protesti amicizia per il giovane scrittore, non stima particolarmente i suoi primi lavori e definisce i suoi "libritos", che anno dietro anno vanno comparando, "engendrados sin sangre y sin fuerza en sus entrañas mal alimentadas". Critiche che accentua Ramón Doll, il quale nel 1942 in un editoriale della rivista *Nosotros*, a proposito de *El jardín de los senderos que se bifurcan*, escluso dal Premio Nacional de Literatura per il periodo 1939-1941, definisce il libro letteratura disumanizzata, d'alambicco, un "oscuro y arbitrario juego cerebral, que ni siquiera puede compararse con las combinaciones de ajedrez, porque éstas responden a un riguroso encadenamiento y no al capricho que a veces confina con la *fumisterie*".

Se la "vieja generación" formulava queste critiche, la nuova ha un atteggiamento alquanto diverso; se non riconosce ancora in Borges il più importante scrittore argentino, afferma che si tratta di un "notable escritor". Lo fa Adolfo Prieto nel suo libro del 1954, *Borges y la nueva generación*, benché con una serie di riserve nei confronti di

uno scrittore che usa la letteratura come un lusso, che presenta le limitazioni di “un origen históricamente circunstanciado”, sostenendo altresì che ai giovani risulta difficile fare in modo che la magia dei suoi testi perduri “más allá de la página escrita”. Per il Prieto la letteratura di Borges non ha nulla a che vedere con la società contemporanea, e alla fin fine egli è “un gran literato sin literatura, pero un literato de enorme prestigio”, che è d'uopo riconoscere, ma per la cui esistenza “temblamos”. Giudizi, questi, ai quali si oppose David Viñas, che qualificò il libro del Prieto “a lo sumo, no un libro mal pensado como mal escrito”.

Di notevole interesse è il terzo capitolo, dove sono raccolte le opinioni su Borges di Carlos Real de Azúa, di Emir Rodríguez Monegal e di Angel Rama, espresse in occasione di una tavola rotonda dedicata a confrontare Borges con Neruda. Per Rama, Borges è incapace di “aprehender y constanciar consigo la realidad, esa que es nuestro común habitat”, mentre per Azúa egli è uno che “maneja de un modo lúdico, gratuito, deportivo” grandi temi “trágicos”. Di parere opposto è Rodríguez Monegal, il quale nel 1978 dedicherà all'argentino un libro, *Borges, a Literary Bibliography*. Infatti egli sottolinea dello scrittore il falso atteggiamento di burla, i sottintesi, l'umorismo “muy británico”, convinto che “tanto Borges como Neruda tocan zonas muy esenciales del hombre”.

Si potrebbe continuare con l'illustrazione del libro, ricordando, sommariamente, per il quarto capitolo, le critiche di scrittori che appartennero al “nacionalismo popular” o alla sinistra nazionale, ma di maggior interesse mi sembrano, per quanto attiene al giudizio sull'uomo, le posizioni della “nueva izquierda”, rappresentata nel quinto capitolo da Blas Matamoros e nell'ultimo dalle opinioni più recenti di Pedro Orgambide, Juan Gelman e Juan José Sebreli.

In “Detrás de la penumbra está Inglaterra”, capitolo del suo libro del 1971, *Borges o el juego trascendente*, il Matamoros compie un esame acuto dell'opera borgesiana, di cui sottolinea da un punto di vista psicologico la dipendenza in genere da una cultura ufficiale dominata dal capitale straniero, “deformada culturalmente”. Egli eleva un'accusa rilevante a Borges: “renunciando totalmente a los fueros del escritor [...] ha estado infaliblemente al servicio de la reacción. Después de haber defendido los derechos del individuo a bastarse a sí mismo más allá de la protección del Estado, adhirió a todos los golpes militares contra gobiernos populares o constitucionales”. Si tratta di uno scrittore equivocamente “Útil al régimen al que sirve, de manera positiva, y útil también por la fructífera confusión que disemina y se hace aceptar en los círculos de la izquierda falaz”.

Parole durissime, alle quali, opponendosi all'orgoglio di avere “campeones mundiales y escritores célebres”, aggiunge: “Es hora de decir una buena vez que NO: no puede ser sino humillante para los argentinos que un escritor como Borges sea tomado por el paradigma intelectual argentino en el exterior”.

Personaggio curioso, quanto meno, Borges come uomo. Sappiamo tutti che di fronte agli orrori della dittatura militare argentina e dei “desaparecidos” non pronunciò parola, anzi che con indubbia superficialità si avvicinò anche a Pinochet. Il suo modo di pensare era certamente strano se parlando del Premio Nobel che non gli veniva mai assegnato, manifestava all'intervistatrice, María Esther Vázquez, la sua meraviglia per il fatto che si giudicasse uno scrittore per le sue idee. Certo l'arte era una cosa, ma l'uomo contava pure, e tuttavia tanta intellettualità, anche europea, chiaramente impegnata, mostrò di non farne caso, affascinata dalla pagina borgesiana. Non a torto Pedro Orgambide scriveva che la “gratitud y el deleite” procurato dall'opera del grande scrittore, non poteva trasformare tale “gratitud” in “complicidad, en silencio, o perdonar, en nombre de ella, los numerosos crímenes, secuestros, torturas, la violación a los más elementales derechos humanos” avvenuti in Argentina sotto il regime che Borges come uomo politico aveva difeso e avallato con il suo prestigio.

Un atto d'accusa confermato da Juan Gelman e anche da Juan José Sebreli, il quale ultimo parla, per Borges, di un "escepticismo moderado", dogmatico, affermazione in-dubbia dell'impossibilità di decidersi tra l'affermazione e la negazione.

Un libro ricco di motivi che muovono alla riflessione, questo "recopilado" da Martín Laffogue. Le simpatie di Borges, indubbiamente grande scrittore, andavano a un regime che egli riteneva d'ordine. L'ostilità verso Perón, tanto esaltata dai suoi ammiratori, non era, in fondo, tanto avversione nei confronti della dittatura, ma per quella specie di populismo che il generale rappresentava, contro il disordine. Uomo elitario, Borges si rispecchiava nella forza armata che poneva freno alle masse. Che poi egli fosse all'oscuro dei delitti che si commettevano, come affermò, potrebbe essere vero, anche se è difficile credere che proprio nulla sapesse della situazione. Ora che Broges è morto, queste cose vengono messe a tacere dai suoi stessi accusatori di un tempo, attenti al culto della gloria nazionale. Ma è davvero giusto?

Giuseppe Bellini

Noemí Ulla (a cura di), *Silvina Ocampo: una escritora oculta*, Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Hipóthesis y discusiones/ 18, pp. 102.

Silvina Ocampo (1906-1993), poetessa e narratrice tra le più importanti del panorama letterario del '900 argentino, fa parte del gruppo di scrittori che si riunisce intorno alla rivista "Sur". I suoi racconti creano un universo di elegante crudeltà resi da una scrittura che alternativamente partecipa del fantastico rioplatense e/o del realismo costumbrista.

Noemí Ulla, ricercatrice presso Il CONICET (Istituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires), è la curatrice e anche una delle autrici del volume di studi dedicati a Silvina Ocampo, essa è scrittrice di romanzi (*Urdimbre* (1981), *Ciudades* (1983), *El ramito* (1990), *El cerco del deseo* (1994)) e critica letteraria. In questa seconda veste Noemí Ulla ha pubblicato numerosi saggi sui protagonisti della scena letteraria rioplatense contemporanea; amica del trio Borges, Bioy Casares, Ocampo, in più occasioni ha studiato la loro opera. Per quanto riguarda la scrittura di Silvina Ocampo, la critica ha prodotto numerosi articoli e i libri *Encuentros con Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, colección Diálogos, 1982 e *Invenciones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1992.

Silvina Ocampo: una escritora oculta presenta sei scritti delle maggiori studiose della autrice argentina, cinque su testi in prosa e l'ultimo sulla sua poesia.

Il titolo della raccolta fa riferimento alla scarsa popolarità della scrittrice in relazione con il marito Adolfo Bioy Casares, la sorella – fondatrice della rivista "Sur" e della omonima casa editrice – Victoria Ocampo e dell'amico Jorge Luis Borges che diceva, appunto, che la sfortuna di Silvina era quella di chiamarsi Ocampo.

In ambito universitario argentino lo studio dell'opera di Silvina Ocampo ha soltanto una decina d'anni ed è ancora insufficiente, più ricco al riguardo il panorama accademico francese da cui provengono tre degli studi presentati.

Milagros Esquerro, dell'Università di Caen, studia la poetica del genere fantastico prendendo come esempio tre racconti di *La Furia*. Il saggio ha due scopi; da un lato sottolineare la difficoltà nell'identificare tale genere in una tipologia di racconti facil-

mente individuabile e concludere che la letteratura fantastica è il territorio di tensioni e sperimenti dove si gioca il suo stesso statuto; dall'altro rilevare due caratteristiche essenziali della poetica di Silvina Ocampo e cioè l'importanza della funzione autoriale e la molteplicità delle isotopie narrative e dei livelli finzionali che accentuano lo spaesamento del lettore, vittima e complice di una scrittura affascinante e destabilizzante.

Belinda Corbacho, giovane studiosa dell'Università di Caen, analizza i racconti "La escalera" (da *Las Invitadas*, 1961) e "El sótano" (da *La Furia*, 1959) attraverso il rapporto che le protagoniste femminili stabiliscono con lo spazio.

La professoressa Adriana Mancini, dell'Università di Buenos Aires, presenta uno studio dal titolo "Desvíos y pasiones: "La paciente y el médico" de Silvina Ocampo" dove si analizza il racconto del titolo da una prospettiva retorica, sottolineandone la sottile e ambigua crudeltà. Adriana Mancini osserva la complessità della scrittura di Silvina Ocampo, composta da una innocenza mista ad una atroce malvagità che provoca difficoltà nel lettore, attratto e respinto dalla sua interpretazione.

Annick Mangin, dell'Università di Toulouse – Le Mirail, attraverso il suggestivo articolo "Fotos de familia", osserva il gioco dei doppi e delle inversioni, unito alla polissemia del racconto "Las fotografías" della raccolta *La furia*, rimarcandone l'affascinante crudeltà, malvagità che colpisce efficacemente l'emozione poiché collocata nel mondo dell'infanzia. Da lì il senso di disagio e d'angoscia che provano i lettori di Silvina Ocampo.

Marily Martínez de Richter, della Libera Università di Berlino, realizza un personale studio comparativo – "Triángulo de tigres: Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo" – sulla presenza delle tigri nei racconti "Tigres azules" di Jorge Luis Borges, "El héroe de la mujeres" di Adolfo Bioy Casares e "El rival" di Silvina Ocampo. Questa comparazione esula l'aspetto puramente tematico e fa emergere una sorta di polemica letteraria esistente fra i tre amici.

Noemí Ulla con "La imagen reflejada (en poemas de *Amarillo celeste* de Silvina Ocampo)" presenta l'unico studio che si dedica all'opera poetica della scrittrice argentina. Due sono le poesie che Noemí Ulla esamina "Los espejos" e "La cara apócrifa" facenti parte della raccolta *Amarillo celeste* del 1972. Noemí Ulla con questo studio sottolinea l'importanza della ricerca della scrittura autobiografica e/o dell'illusione della stessa in consonanza con le immagini riflesse.

Susanna Regazzoni

Ramón Urdaneta, *Arturo Uslar Pietri*, Caracas, Editorial Panapo, 1997, pp. 77.

Pur essendo una sincera ammiratrice dell'opera, letteraria *in primis*, di Arturo Uslar Pietri, non posso che provare una certa antipatia per la figura che Ramón Urdaneta ci presenta nella monografia dedicata allo scrittore venezuelano.

Mi sembra che Uslar Pietri abbia maturato dei meriti innegabili in ambito letterario, politico, economico, sociale e che, nonostante si aspettasse un maggior numero di riconoscimenti ufficiali, la sua fama non è certo destinata ad occultarsi. Uomo intelligente e colto, ben al di sopra della media del continente americano, sicuramente lascerà una traccia indelebile nella storia artistica ispano-americana e resterà una pietra miliare per i venezuelani che sapranno guardare la realtà con occhi disincantati.

Lede piuttosto all'immagine della sua persona quest'aurea beatificatoria che alcuni suoi ammiratori si prodigano a tessere, ottenendo invece l'esatto contrario: per il lettore europeo la tronfia retorica, tanto cara in ambito americano, risulta sospettosa ed in-

digeribile. Ai giovani lettori venezuelani si suppone faccia lo stesso effetto, mentre a chi ha condiviso almeno in parte le esperienze di Uslar Pietri, non può che risuonare nelle orecchie un controcanto di opinioni discordi e circostanziate.

Nel suo breve saggio, Ramón Urdeneta si propone di tracciare un agile profilo bibliografico dello scrittore, filtrando le informazioni e scegliendo accuratamente episodi ed opere che meglio concorrono a glorificare l'immagine di Uslar Pietri. Fin dalle prime righe emerge il tono esageratamente encomiastico che anima tutta l'opera: una ricchissima aggettivazione, sovente soverchia, concorre a tessere le lodi delle virtù a tutto tondo, acriticamente e senza chiaroscuri. Oltre a presentare alcuni errori, il testo finisce per risultare artificiale, poco credibile; sembrano risaltare maggiormente anche le numerosissime omissioni di particolari scomodi, come quando si concentrano gli anni della irrequieta giovinezza in uno stringato ed agile paragrafo (pp. 10-11), ripulito da ogni traccia di disagio e di dissenso. L'autore del saggio indulge invece sulle cariche e sui riconoscimenti ufficiali, di cui dà una corposa quanto arida lista.

Cui prodest? A chi giova questo vuoto sciorinare di adulazioni? È solo l'ennesima prova del fatto che si cerchi di insabbiare tutti i dati biografici che in futuro potrebbero inficiare l'efficacia del magistero uslariano, come se si trattasse di un santo laico, di un eroe senza macchia, e non di un uomo eccellente, ma di un uomo, con tanti pregi ma anche qualche difetto, qualche debolezza, qualche piccolo errore, che non possono invece che vivacizzare e rendere credibile quasi un secolo di vita al servizio del pubblico.

Patrizia Spinato Bruschi

Mario Vargas Llosa, *La Fiesta del Chivo*, Madrid, Alfaguara, 2000, pp. 518.

Al tema politico Mario Vargas Llosa ha sempre dedicato particolare attenzione, evidente non solo in opere specifiche quali *Conversación en la Catedral* (1970), *Historia de Mayta* (1984), *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1988), ma in tutta la sua narrativa costantemente collegata al reale. D'altra parte non può essere altrimenti, se consideriamo il fine ultimo delle sue opere, tese alla presentazione di una realtà totale che, partendo da avvenimenti accaduti, viene completata e trasformata dalla fantasia dell'autore, incasellata in un ordine letterario creativo, rivelatore delle aspirazioni/ossessioni individuali. L'originalità dello scrittore consiste nel rendere collettivi tali fantasmi, attraverso il sapiente utilizzo dei mezzi tecnici in suo possesso e la consapevolezza della stretta relazione tra verità e finzione.

Vargas Llosa conferma ancora una volta eccezionali doti di affabulatore, di manipolatore del tempo narrativo, utilizzato per ottenere precisi effetti psicologici. Ne *La Fiesta del Chivo*, infatti, sull'episodio centrale relativo all'attentato che pone fine nel 1961 alla dittatura di Trujillo in Santo Domingo, convivono presente/passato/futuro, secondo la diversa esperienza dei protagonisti. Alcuni capitoli, pertanto, si riferiscono ad avvenimenti lontani, come quelli narrati da Urania, ritornata nell'isola dopo trentacinque anni d'assenza. Una lontananza che non ha cancellato la violenza subita, quando ancora quattordicenne fu violata dall'anziano dittatore colpito dalla sifilide, ma ancora voglioso di manifestare il proprio *machismo*, sperimentato a lungo e con successo nel corso degli anni e delle numerose avventure extraconiugali. Quel che è peggio e che Urania non perdonerà mai, è il constatare che la "festa" fu organizzata con il beneplacito del padre,

il senatore Cabral caduto in disgrazia, il quale pensava di riottenere in tal modo la fiducia del dittatore ed essere nuovamente annoverato tra i fedelissimi.

I continui salti temporali attraverso il ricorso al *flash back* e alla mutata esperienza di protagonisti diversi, vittime o carnefici, immette nel clima gravido di sofferenza, di decadenza morale, di morti innocenti, com'è quello di una qualsiasi dittatura, espressione personale di un'ambizione senza limiti, estesa nel caso specifico all'intera famiglia del *Chivo*. Ad iniziare dalla moglie "la prestante Dama, la terribile, la vengadora" (p. 144), avida e senza scrupoli e dai figli: Ramfis, bellimbusto che dedica l'esistenza alla dissipazione, al polo, alle sbornie fatte insieme a una corte di esseri inutili e dannosi come parassiti e a "[...] hacer gracias como violar desangrar a la niña de una de las familias leales de Trujillo" (pp. 137-138) e Radamés che "se ganaba la vida, desde hacía años sirviendo a la mafia colombiana" (p. 141).

Non da meno sono i collaboratori più stretti, come il colonnello Johnny Abbes García, capo del servizio segreto, essere glaciale e crudele, esperto in torture, amante del fratello di Trujillo e Henry Chirinos "la Inmundicia Viviente" (p. 151), costituzionalista abile, gran lavoratore e gran bevitore, oltre ad una galleria di personaggi tracciati con incisività e precisione. Certamente su tutti troneggia il *Chivo*, il *Generalísimo*, il *Benefactor* "maestro manipulador de ingenios, de bobos y pendejos, de ese astuto aprovechador de la vanidad, la codicia, la estupidez de los hombres" (p. 107).

Con abilità l'autore ricostruisce uno spaccato di vita durato trentadue anni, un tempo infinito che ha prostrato il paese, defraudandolo delle ricchezze materiali e morali, schiacciandolo sotto il peso di un regime sempre più ossessivo e violento. Lo testimoniano il racconto raccapricciante di Urania, una delle tante vittime femminili e quello degli attentatori, coinvolti in una spirale di umiliazioni, di soprusi, di sofferenze, i quali non esitano a sacrificare la vita pur di togliere di mezzo la causa di tanto dolore. Gli unici a salvarsi saranno Luis Amiama Tió e Antonio Imbert, sfuggiti alla lunga mano di Abbes García e divenuti, in un clima di antitrujillismo popolare, "poderosas figuras política" (p. 467). Essi, infatti, completamente integrati nel nuovo sistema verranno nominati generali a tre stelle proprio da quel Presidente *pelele* imposto alla nazione da Trujillo, Joaquín Balaguer che, sopravvissuto al tentativo di *golpe*, si trasforma nel garante della nascente democrazia dominicana.

Infine, sono gli stessi protagonisti politici, con la rivelazione delle proprie debolezze, con l'abuso dei poteri, con il disprezzo per la vita e per la dignità umana a permettere ai lettori di entrare nell'inferno vissuto dalla collettività in un circolo vizioso di sopraffazioni, di angherie e di perversità. Ancora una volta il potere, sinonimo di corruzione, di malgoverno e di amoralità, trova espressione compiuta in una nuova figura di dittatore che si allinea con pari "dignità" al fianco del *Señor Presidente*, magistralmente tracciato da Miguel Angel Asturias, *di Su Excelencia*, secondo la denominazione di Jorge Zalamea, del *Coronel Buendía* simbolo della solitudine del potere per Gabriel García Márquez, del *Supremo* uscito dalla penna di Augusto Roa Bastos e... di un'interminabile teoria di altri dittatori, frutto non solo della finzione letteraria.

La profondità con cui Vargas Llosa penetra la realtà di Santo Domingo e in senso lato quella di qualsiasi altro paese ispano-americano, soggiogato dalla forza satanica di un tiranno indifferente alla giustizia e alla rivelazione della verità, nonostante il tema inevitabilmente "sfruttato", apporta continue novità, dovute soprattutto al dominio tecnico e all'oggettività di una scrittura priva di partecipazione autoriale, ma infinitamente efficace nel suscitare la commozione e lo sdegno del lettore.

Silvana Serafin

Marcela Serrano, *Nuestra Señora de la Soledad*, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 255.

Nei quattro romanzi precedenti (*Nosotras que nos queremos tanto* –1991-, *Para que no me olvides* – 1993 –, *Antigua vida mía* – 1995 –, *El albergue de las mujeres tristes* – 1997 –), la scrittrice cilena (Santiago 1951), assume come principio base della scrittura la necessità di ritrovare la voce femminile per permettere alla donna di comunicare. Data l'incapacità di autodefinirsi, le protagoniste avvertono l'esigenza di "appoggiarsi" ad altre individualità, riscoprendo il senso dell'amicizia e della solidarietà, per ritrovare sé stesse e il significato dell'esistenza. Sono storie semplici di vite vissute in modo diverso, ma accomunate dall'appartenenza al medesimo universo, quello femminile per l'appunto, in cui emerge la capacità d'amare e la vulnerabilità affettiva, ma anche la capacità di esorcizzare, attraverso il racconto, i fantasmi del passato facendo proprie le esperienze altrui.

Con *Nuestra Señora de la Soledad*, la Serrano si allontana dai canoni narrativi consueti permettendo al personaggio centrale di "uscire" da sé stessa, per andare incontro alla vita quotidiana, oltre la soglia di casa, scrollandosi di dosso il peso di una solitudine, intesa sempre come condanna. Il titolo è un'esplicita allusione alla protettrice di Oaxaca, la quale riassume in sé i misteri eterni delle donne e "con sencillez divina ha debido acoger los diferentes sufrimientos que cada una ha recorrido para alcanzar lo que todas acunamos: el camino a casa" (p. 228).

Il libro racconta della sparizione di una famosa scrittrice cilena, Carmen Avila, moglie apparentemente felice di un facoltoso messicano. La risoluzione dell'enigma viene affidata a Rosa Alvallay, un'investigatrice cilena di cinquantaquattro anni, divorziata e madre di due figli, la quale inizia ad indagare sui quattro uomini importanti nella vita della scomparsa: il marito Tomás Rojas, professore universitario maturo e schivo alla seconda esperienza matrimoniale, il padre del figlio avuto prima del matrimonio, Luis Benítez, di professione guerrigliero in Colombia, l'amante appassionato Santiago Blanco, scrittore messicano colto e raffinato e l'amico fraterno Martín Robledo y Sánchez, pure lui scrittore famoso.

Il caso, ambientato prevalentemente in Messico, si presenta alquanto complesso per la personalità contraddittoria della scrittrice, vista per l'ultima volta alla fiera internazionale del libro, a Miami. Essa, infatti, viene presentata con parole di tacito rimprovero da Giorgina, la *factotum* di casa, che nutre nei suoi confronti scarsa considerazione, per essere una pessima padrona "que no quería hacerse cargo de nada! ¡Absolutamente de nada!"(p. 33), trascurata nel vestire e incurante del vivere in società. Non a caso le sole persone con cui essa ha contatti sono i giornalisti che la intervistano, la segretaria e l'amico scrittore.

In un certo senso, tale ritratto è confermato dallo stesso Martín Robledo y Sánchez, unico vero confidente, che afferma: "No he conocido a nadie que sufriera tanto de sentirse prisionera de la mera formalidad existente" (p. 49), e dalla figliastra, convinta dell'inutilità della matrigna "tremendamente inútil y cobarde con las cosas prácticas"(p. 91), sempre sprofondata nel proprio mondo popolato di esseri fittizi. Una personalità scissa in due livelli nitidi e apparentemente incompatibili: "Públicamente no se encontraba bien. Privadamente, mejor que nunca"(p. 179), secondo l'opinione condivisa dagli amici.

La pista letteraria viene seguita da Rosa che legge avidamente e con attenzione i cinque romanzi scritti da Carmen, esperta del genere giallo, dal quale si sente fortemente attratta perché in esso nulla è come sembra essere. Convinta che in ogni opera ci siano riferimenti autobiografici, l'investigatrice rintraccia nella protagonista Hawthorne, molte affinità con la scrittrice sino ad identificarla nel suo *alter ego*, nella "voz que ella no tiene por

sí misma” (p.93). Significativamente il libro, privo di suddivisione in capitoli (ad ogni cambio di scena, vi è uno spazio in bianco), riporta pagine in corsivo che si riferiscono ai suddetti romanzi. Nel momento in cui sarà individuato il limite tra le due “realtà”, “dónde se alza el muro de contención que sujeta a la una de la otra”(p. 93) l’investigatrice riuscirà a risolvere l’enigma. La sua ipotesi trova ulteriore conferma nei luoghi, teatro d’azione riconoscibile, descritto sempre in modo dettagliato e con espliciti “suggerimenti” che enfatizzano, ad esempio, l’impossibilità per una persona di sparire senza lasciare tracce.

Parallelamente all’approfondimento interiore della scrittrice, Rosa esplora il proprio io, in situazioni spesso simili, modificando l’iniziale incapacità di calarsi nei pensieri di Carmen per giungere ad un’osmosi completa. Grazie a tale “espediente”, l’investigatrice scopre il nascondiglio in cui essa ha trovato rifugio appagante, il paradiso dell’antica iscrizione persiana, tradotta dal padre durante un viaggio a Nuova Delhi e mai dimenticata. “If paradise exists on earth it is here, it is here” (p. 104) sono le parole stampate a fuoco nella sua memoria, efficace stimolo per il cambiamento radicale di vita che coincide con l’esilio volontario di un’anima oppressa dall’angoscia.

Nonostante il mutato aspetto fisico, Rosa la riconosce dagli occhi di un verde chiaro inconfondibile: sarà la loro espressione “iluminada y segura” a darle la certezza che finalmente l’inquietudine esistenziale, derivata da una vita di privazioni e di sofferenze fisiche e morali, è svanita. Paradossalmente, nella “non esistenza” Carmen si sente veramente viva e in pace con sé stessa. Il luogo scelto non poteva essere una realtà diversa da quella messicana, che secondo l’autrice racchiude in sé l’essenza della storia dell’intero continente ispano-americano e permette di incontrare “la resonancia del silencio y la paz interior que ya no se logra en las sociedades occidentalizadas y globalizadas” (p. 252). Una solitudine intesa ora come conquista del proprio essere e come unica possibilità di salvezza.

Nella speranza del futuro, la vita di Carmen e quella di Rosa trovano l’identificazione finale: all’investigatrice non rimane che strappare gli appunti raccolti, liberando la scrittrice dagli ingombranti legami del passato e assicurando a se stessa la possibilità di concretare le proprie aspirazioni letterarie. Ancora una volta la solidarietà femminile ha il sopravvento, secondo uno schema narrativo ormai collaudato dalla Serrano. Una necessità di comunicare che diviene esigenza concreta, attraverso il voluto contrasto creato dall’alternanza di “silencio” e di “voz” in grado di attestare il confronto costante tra realtà passata e non del tutto superata e realtà presente da consolidare in una prospettiva futura, essenzialmente positiva.

In questo senso il compito dello scrittore, filo conduttore che s’insinua con riferimenti sempre più manifesti nel corso della lettura del romanzo, è di liberare sé stesso dai fantasmi ossessivi della finzione, pregni di angosce e di paure, riflesso esasperato delle fobie di colui che scrive. Per tale motivo, Carmen arriva ad odiare la propria protagonista che la costringe ad inventare sé stessa nel tentativo continuo di superare l’insoddisfazione vitale. Processo creativo inteso, dunque, come trasformazione dei problemi individuali che divengono esperienze comuni e generali, proprio in virtù del potere della parola.

Silvana Serafin

* * *

Vitor Viçoso. *A Máscara e o Sonho. Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pp. 409.

Vi sono titoli che simultaneamente offuscano la vista, affascinano e persino confondono, altri che hanno il potere di orientare offrendo al lettore una chiave di lettura per poter penetrare quel labirinto iniziale dentro il quale si era smarrito alla ricerca di una possibile risposta ai tanti, forse troppi, incalzanti perché. Taluni sembrano essere dominati dalla diafanità, altri invece appaiono adulare finanche bluffando come un sagace giocatore di carte che tenta di ingannare il suo avversario celandosi dietro false apparenze e/o comportamenti.

Senza dubbio *A máscara e o sonho: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*, quale titolo del presente saggio, ci pone dinnanzi a reazioni contrastanti che fluttuano ambigualmente tra “o espanto” e “o grottesco” di un’esistenza vissuta in una qualche alterità.

La tesi di dottorato di Vitor Viçoso sull’opera brandoniana, da lui discussa nel 1989, appare come parte integrante di uno studio più ampio e più profondo pubblicato sotto forma di monografia dalla casa editrice Cosmos di Lisbona.

L’osservazione di Viçoso si appropria dello strumento scientifico come veicolo necessario per operare, quasi chirurgicamente, risalendo per successivamente addentrarsi nella genesi dell’opera brandoniana con il preciso intento di dipanare l’intreccio dell’occulto o della tensione che vige tra la maschera e il sogno.

Dopo una breve ed introduttiva incursione nell’analisi degli eventi storico-sociali, politici e culturali che segnarono la società portoghese tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, l’autore ne evidenzia quegli aspetti soggiacenti all’intera produzione letteraria brandoniana.

Di fatto l’immaginario di Brandão nasce nel seno di profondi mutamenti e paradossi propri a certe avanguardie culturali di fine secolo, in quella nebbia perturbante dominata dall’atmosfera di pessimismo e nevrosi, dall’ossessione della morte, nonché da una concezione filosofica del mondo contrassegnata dalla perdita e dal declino e, soprattutto, dalla disperata ricerca di mezzi per una qualche via di fuga. Pertanto, è in quest’ambito che Viçoso sottolinea non solo le relazioni e/o i contatti di Brandão con movimenti e scuole letterarie in voga all’epoca, ma anche quelle sue distanze che rendono difficile una sua collocazione all’interno di un preciso genere letterario.

Raul Brandão esprime in modo ambiguo la sua attinenza all’atmosfera letteraria ed ideologica del suo tempo giacché elogia ma, nel contempo, rigetta emendando. Tale

ambiguità si legge chiaramente nella parte del saggio in cui Viçoso osserva la peculiare appartenenza dell'autore al movimento anarchista. L'ambiguità si rende manifesta nell'esitazione dell'uso di forme pronominali che oscillano tra un «io» indipendente, individuale, ed un «noi» di voce collettiva. Il “nós”, conclude Viçoso, “como uma voz colectiva (...) se opõe explicitamente ao anarquismo (...), e, outras vezes, demarca-se do universo burguês pela transição deste actor social da primeira para a terceira pessoa” (p. 127).

Tuttavia, egli prosegue avvalorando un tipo di adesione simbolica a tale movimento: è “uma adesão simpática”, ovvero quella di un identificarsi e di un non identificarsi, se non parziale, che trae le sue origini da un suo pragmatismo borghese e/o da un suo pessimismo che non accetta il dominio dell'utopia, ossia “a vitória definitiva do Bem sobre o Mal”.

Suddiviso in tre parti il saggio propone un tipo di lettura sorretta da un'unico tema: la maschera e il sogno quali simboli agglutinanti di una simbologia di dimensioni più vaste. Sebbene *A Máscara e o Sonho* sia l'osservatorio delle opere brandoniane più importanti, Viçoso non trascurava dal considerare alcuni aspetti di quella prosa intesa come secondaria ma che, a parer mio, viene ad essere di rilievo nel momento in cui si voglia incontrare il filo d'Arianna capace di legare il giovane al maturo Brandão cristallizzando quegli elementi che incessantemente ricompariranno in tutta l'opera dell'autore.

História d'um palhaço (*A Vida e o Diário de K. Mauricio*), *Os Pobres e Húmus* sono i tre testi di Brandão sui quali poggia l'indagine dello studioso impegnato a ricercare in queste opere i tratti salienti, nonché fondamentali, del percorso culturale e letterario dello scrittore portoghese.

Se da un lato per Viçoso la narrativa del filosofo K. Mauricio affonda le sue radici nel *Nefelibatismo* rivelandosi come discendente diretto di tale movimento, dall'altro per lo stesso la prosa di *Os Pobres* viene ad offrire sia aspetti ed ambiti originali di filiazione *nefelibata*, che elementi personali ed insieme ironici, i quali simultaneamente diventano presagio-simbolo di un futuro percorso evolutivo. Da ciò si desume che dall'iniziale marchio, contrassegnato dall'originalità, si passi a quello governato dalla responsabilità di una scrittura gravata da un mordere continuo di quesiti etici accentrati sull'origine, essenza e destino della vita dell'essere umano in conflitto, e non, con i suoi simili e con leumi riemersi per riscatto o per una qualche ingiustizia subita.

In *Húmus* ci si trova dinnanzi ad una forte individualità creativa decorsa in parte da un'apertura, nonché indagine intrinseca brandoniana, verso una codificazione e decodificazione simbolista interpretata da Viçoso come un'eredità romantica. Se nel Romanticismo l'arte viene intesa come espressione personale (“a originalidade”) in contrasto con i canoni dell'estetica classica, allora il Simbolismo esprime anch'esso il culto per l'originalità e libertà creativa come valori specifici dell'arte. Pertanto, è in seno all'estetica romantica che il recupero brandoniano dell'immagine della genialità appare incontrare i germi di quello che sarà un linguaggio futuro tradotto in termini decadenti e finanche espressionisti.

Ad *Húmus*, definito da Viçoso come “o livro dos livros do autor” (p. 15), viene dedicato il nucleo del saggio, giacché l'autore considera il testo di Brandão come *opera omnia*. Indubbiamente all'opera viene dato particolare rilievo per la peculiarità di accogliere in sé tutte le altre opere dell'autore e, soprattutto, per la sua intensa ed efficace rete simbolica resa essenzialmente sull'omologia tra l'*húmus* e l'abisso dell'io allo scopo di foggare quello spettro (*sombra*) e/o spirito, libero e schiavo allo stesso tempo, e di fondere i fantasmi individuali con quelli collettivi. Il testo brandoniano diviene allora il territorio specifico di un'indagine parimenti specifica rivolta a districare quella tela dentro la quale l'essere vivente si ritrova paralizzato dinnanzi ad un'estrema incertezza on-

tologica. Sentimenti di costernazione, spavento, atterramento avvolgono “a vila/vida” poiché in entrambi risulta difficile, quasi impossibile, incontrare una definizione sopportabile in grado di definire la vita e la morte. Nessun balsamo, nessun lenitivo se non quel labile ed eterno sogno vengono a soccorrere l’individuo sorpreso nella disarmonia con se stesso, con il collettivo e con l’universo. È un mondo in decomposizione – dice Viçoso –; è ancora un mondo governato dal caos e dall’ossessiva ricerca di una nuova spiritualità capace di indicare ad una coscienza infelice una qualche via di fuga.

Similmente alla struttura, la scrittura brandoniana traduce il mobile e complesso immaginario dell’autore impegnato in una narrativa sorretta da una copiosa simbologia, nella quale il simbolo si esplica nel suo essere doppio e frammentato e nell’entrare in contatto con altri simboli. È un gioco interiore perché come dice “o Gabiru”, filosofo di *Os Pobres*, l’uomo è un individuo abitato da una pluralità di voci che si rendono protagoniste di un microcosmo poiché l’uomo è ancora un universo in miniatura.

In *A Máscara e o Sonho* Vitor Viçoso rispetta questa dimensione brandoniana del microcosmo umano analizzando, rilevando, interpretando ed infine dipanando, in modo efficace, l’intreccio di quel denso e reiterato mondo simbolico. Bachelard, Durand, Jung, Eliade sono gli studiosi che maggiormente offrono quel terreno fruttifero sul quale Viçoso circoscrive la sua indagine ermeneutica verso l’occulto. Sebbene la prosa brandoniana sia considerata sotto questo particolare ambito, lo studioso portoghese appare attento alla polisemia ed ancora al gioco simbolico dei testi esaminati poiché – come sostiene Brandão – se la maschera sottrae alla vista il volto anche la parola diviene essa stessa un nascondiglio di maschere.

Il saggio è allora un’analisi fedele e minuziosa rivolta a svelare voci, simboli, immagini e componenti mitiche di un’anima inquieta in perenne conflitto con la maschera e il volto.

Simonetta Masin

Guimarães Rosa, *Mio zio il giaguaro*, a cura di Roberto Mulinacci, Parma, Guanda, 1999, pp. 87.

A distanza di trentotto anni dalla data di pubblicazione sulla rivista *Senhor*, esce in edizione italiana il lungo racconto *Meu tio o iauaretê*, di João Guimarães Rosa.

Considerato dalla critica uno degli autori più significativi del rinnovamento letterario brasiliano, Guimarães Rosa si caratterizza per il tipo di scrittura che, sola, vale a costruire tutta la narrazione. L’opera in oggetto si presenta come il lungo monologo di un meticcio: da una lingua stentorea, gutturale, primitiva, lacunosa, ma al tempo stesso molto espressiva, emerge una vicenda umana dalle molteplici pieghe.

Un interlocutore implicito, un viaggiatore febbricitante che cerca ospitalità in attesa di soccorso da parte di un compagno, si ferma alcune ore nella capanna di un cacciatore di giaguari: palesemente inquieto per la rapacità e per l’imprevedibilità di quest’ultimo, si prodiga per tenere viva una comunicazione difficile per l’estrema diversità dei due personaggi. Il forestiero, che non esce mai dall’ombra, sollecita risposte, precisazioni, difese intorno agli argomenti che individua come conflittuali nel vissuto dell’indigeno. Fa leva soprattutto sulla pretesa identificazione tra questi ed il giaguaro, e sulla conseguente ambiguità di dedicarsi a cacciare quello che nella cultura nahuatl è chiamato *nabual/tonal*: egli, cioè, persegue il proprio simile, il proprio doppio, senza apparente

riguardo, almeno per un certo periodo della sua esistenza. Ma il susseguirsi delle sue elucubrazioni lentamente schiude un panorama di povertà, di conflitti umani irrisolti che finiscono per giustificare l'isolamento e l'emarginazione dell'uomo. Egli percepisce chiaramente il gioco dell'ospite, ma si lascia trascinare dalla conversazione per una specie di orgoglio che lo fa sentire forte ed astuto, praticamente invulnerabile ed invincibile: ripensa alla propria vita e la consegna all'interlocutore con un ghigno beffardo, come se per un gesto di pietà nei riguardi di un moribondo si degnasse di fargli compagnia nelle ultime ore di vita. Anche in un mittente così primitivo emerge il compiacimento di parlare di sé, il gioco seducente di porgere la propria vita in base alle reazioni emotive del destinatario.

Le strategie linguistiche che permettono l'articolarsi della narrazione, sempre tesa e coinvolgente, meritano in questa sede una particolare menzione. Con la proposta di Guanda viene infatti egregiamente sfidata la nota intraducibilità della scrittura rosiana, che in questo racconto raggiunge uno dei punti più alti in quanto ad invenzione linguistica. Il testo, infatti, è costituito quasi interamente da interiezioni, onomatopее, suoni intercalari, particelle espletive, e anche le parti più propriamente narrative sono infarcite di termini indigeni, regionalismi, storpiature, che di certo non allentano la tensione del lavoro di traduzione.

Le principali difficoltà operative vengono così sintetizzate dall'autore della versione italiana, Roberto Mulinacci, che indica come scoglio maggiore l'adozione di un registro adeguato: «la riproduzione fedele di quella parlata scomposta e balbettante avrebbe, forse, prodotto effetti grotteschi e appesantito la lettura, costringendola, magari, entro lo specchio deformante di un qualsivoglia dialetto, arbitrario e particolaristico espediente che non corrisponde al tenore dell'operazione rosiana» (p. 82). Il traduttore, pertanto, ritiene preferibile «smussare le asperità di questo portoghese impuro in un linguaggio, nel complesso, piano, dove l'oralità balugina in qualche termine incongruo, in taluna espressione desueta, in costrutti sintattici un po' peregrini, modesti adeguamenti, non di rado sanciti dal vocabolario, all'inarrivabile cifra stilistica dell'originale» (*Ibidem*).

Il testo che scaturisce da queste ben ponderate scelte non tradisce lo spirito artistico dell'opera di Rosa. Anche la traduzione italiana riproduce efficacemente lo sforzo comunicativo dell'io narrante, ibrido razziale e sociale, che utilizza con modalità proprie un linguaggio che non gli appartiene e che non può dominare. Attraverso una serie di reticenze, mugugni, repliche compiaciute, risentite o indignate, egli cerca di dare espressione alla propria interiorità più che veicolare un messaggio vero e proprio. Compito del verbo è suggellare l'incomponibile diversità dei due personaggi: uno, infatti, è ridotto all'afasia, mentre l'altro si erge a suo portavoce, arguto ma irrimediabilmente parziale. Dalla ricostruzione dell'indigeno emerge una conversazione ideale, che egli manipola ed interpreta secondo il proprio flusso interiore e secondo una logica del tutto personale nella sua primitiva bestialità: prova rimorso per aver cacciato il giaguaro, suo simile ed unica creatura con lui solidale, mentre non si ritiene colpevole per gli esseri umani da lui consegnati alle fiere. Tali confessioni, scaturite quasi spontaneamente dal lungo monologo, vengono accompagnate tanto da garanzie di veridicità quanto da continui ammonimenti alla riservatezza, a sottolineare la precisa coscienza dell'eccezionalità della rivelazione di un mondo anomalo, che l'eccellente traduzione schiude adesso anche al lettore italiano.

Patrizia Spinato Bruschi

Sergio Correa da Costa. *Mots sans frontières* (préface de Maurice Druon), Paris, Editions du Rocher, 1999, pp. 892 [edição brasileira: *Palavras sem fronteiras*, Rio de Janeiro-São Paulo, Editora Record, 2000].

A palavra nos diversos níveis morfológico, fonético, sintático, semântico, sempre representou para o homem uma fonte de fascinação. Tendemos todos a fixar nossa atenção no mundo não somente através do contato direto, real, mas também nos servindo com rara intensidade da palavra que a ele nos liga.

Os muitos livros – não necessariamente técnicos ou especializados – que têm a palavra como matéria específica da própria elaboração, muitas vezes se transformam em uma espécie de “bíblia” ou em “livros de cabeceira” dos leitores. *The Loom of Language* (1944), do linguista suíço Frederick Bodmer, foi para mim um desses livros essenciais. O convincente método comparatista com que Bodmer estrutura sua lição do poliglottismo me conquistou desde logo que o conheci. Com ele procurei levar minha utópica ambição de poliglota a razoáveis consequências, principalmente no período da minha aprendizagem da língua italiana. O método lexical-comparatista de Bodmer me dava então a grande alegria de, chegando ao italiano, sentir-me possivelmente mais rico das outras (não muitas) línguas por mim conhecidas.

O surpreendente livro de Sergio Correa da Costa é de natureza diversa daquele de Bodmer: *Mots sans frontières* trabalha a palavra a partir do uso universal por ela conquistado. Porém como acontece com *The Loom of Language*, ele é fadado a fazer-se “livro de cabeceira” de muitos leitores.

Sergio Correa da Costa – historiador e ensaísta, membro da Academia Brasileira de Letras, ex-diplomata de carreira (encerrou-a como embaixador brasileiro junto a ONU) – não é um linguista de profissão, mas é um conhecedor de muitas línguas. Por ser igualmente um moderno *scholar* (anglicismo abonado quatro vezes no seu livro) ele sabe conduzir os seus conhecimentos linguísticos na direção de uma investigação sobre a mobilidade das palavras nos mais diversos idiomas do mundo moderno. A sua operação não se fixa no plano da divulgação erudita, mas se faz iluminante descoberta de caminhos e usos assumidos pelos vários sistemas de linguagem e pelo complexo setor da comunicação. O livro do ensaísta brasileiro apresenta resultados que se transformam imediatamente em referências para possíveis outras análises do fenômeno linguístico internacional.

Sergio Correa da Costa trabalha sob determinadas diretivas metodológicas: o vocabulário levantado é de 3.000 palavras, verificadas num repertório de 16.000 referências. Estas foram recolhidas preferencialmente em jornais e revistas (mais de 130) de 15 países e completadas pelo uso dos mais variados tipos de livros-testemunhos de distintos autores: Machado de Assis, Maurice Druon, Joseph Göbels, Henry Kissinger, Melanie Klein, Claude Lévi-Strauss, Marcos Almir Madeira, Murilo Melo Filho, Josué Montello, Alain Peyrefitte, Georges Simenon, Margaret Thatcher etc., etc.

A pesquisa do estudioso brasileiro, ligada predominantemente aos jornais e revistas de 46 línguas diversas, quer exaltar a frequência das palavras movimentadas nas páginas escritas, mas tendo como fonte privilegiada a oralidade.

As palavras sem fronteiras criam o próprio espaço universal a partir do uso oral, logo após transportado para a palavra escrita. Trata-se de um processo vivo que nasce dum conhecimento escrito logo ativado na linguagem oral do indivíduo, para retomar a veste de língua escrita numa fase posterior. Por isso mesmo elas caracterizam os políglotas, sendo ao mesmo tempo elementos novos de enriquecimento das línguas que as adotam.

Sergio Correa da Costa, partindo desses pressupostos, quis dar à sua pesquisa a tonalidade do tempo contemporâneo e, subsidiariamente, testemunhar da vitalidade que caracteriza a mobilidade dos vocábulos sem fronteiras, mesmo quando esses começam a circular desde há muito ou mesmo quando pertencem a línguas ditas mortas, como o latim.

A grande surpresa derivada da pesquisa do ensaísta brasileiro consiste na colocação do francês como *leader* das línguas que contribuem para a formação do quadro atual das palavras sem fronteiras, superando mesmo o inglês. Ele conclui com a sua investigação que, no total de 3.000 vocábulos levantados, a língua francesa aparece em primeiro lugar com 1.420 termos. O inglês que o segue imediatamente se assesta em 1.050 presenças.

Para o autor, algumas das razões que levam à surpreendente (principalmente para os próprios franceses ...) liderança da língua francesa nessa particular dimensão cultural podem ser encontradas no maior tempo de circulação de seus vocábulos, circulação que parte já do século XVIII. Outra razão estaria na diversidade dos campos expressivos desses mesmos vocábulos. A outra e consequente surpresa, a do inglês em segundo lugar, encontraria justificações nos fatores opostos, isto é, um menor tempo de circulação e um mais reduzido espaço de significação cultural. Assim se folhearmos as tantíssimas páginas ocupadas pelo léxico francês no livro do escritor brasileiro, veremos que ele nos traz contribuições da filosofia, das artes, da política, até a vida quotidiana. Naturalmente o inglês, a partir de contribuições oitocentistas, se refere a campos particulares, como o do esporte, para intensificar-se nos tempos atuais com amplas entradas anglo-americanas, de modo especial nos setores da informática e do media.

Outra grande surpresa resultante da pesquisa de Sergio Correa da Costa é a terceira colocação ocupada pelo latim, com um total de 391 vocábulos ou expressões que continuam a movimentar as muitas línguas do mundo moderno. Naturalmente esse fluxo apresenta denotações particulares, como por exemplo tonalidade própria de alta cultura, ainda que muitas vezes se integre igualmente no plano popular. Nesses casos podem assumir uma natureza de exotismo ou de ingenuidade expressiva.

As demais 43 línguas consideradas na investigação se mostram em diversos planos: médio, médio-baixo ou menor. Desses grupos, o italiano e o espanhol se apresentam em posições expressivas, ainda que mais pela frequência do uso do que pelo número das palavras. Ao contrário, culturas de grandes tradições, como a alemã e a russa, aparecem com um número de palavras sem fronteiras inferior à importância das mesmas culturas.

O português se mostra com 16 exemplos, que vão de auto da fé, azulejos, barroco, a bossa nova, manga, samba; de saudade a sertão, varanda etc. Porém como poderá acontecer no possível prosseguimento da pesquisa de Sergio Correa da Costa, possivelmente se chegará com maior facilidade a um aumento das palavras sem fronteiras nas línguas que atualmente se apresentam estatisticamente menores – como é o caso do português – do que para as maiores que, no mesmo caso, verão crescer não tanto o número de vocábulos, mas a frequência dos mesmos. Assim, para o português, logo se poderia acrescentar palavras ligadas ao futebol, como: goleada, goleador, golaço, seleção e, possivelmente outras mais.

O livro de Sergio Correa da Costa, na multiplicidade de implicações que naturalmente resultam de sua riqueza e novidade, pode ser absorvido tanto por estudiosos, como por simples leitores curiosos de novidade referentes à linguagem e à comunicação. O mesmo poderá acontecer para projetos oficiais de desenvolvimento do bilinguismo e do polilinguismo, como o da Comunidade Europeia referido ao seu Comité Europeu para as Línguas.

Sílvio Castro

Mario Gardelin, *Ana Rech, Crônicas metrificadas, dedicadas a A. Cesarina Perera Corso, DD. Síndaca de Pedavena, Belluno, Itália*, – Rio Grande do Sul – Brasil, Livros Pouso Alto, Caxias do Sul, 2000, pp. 24.

Questo libretto poetico del prof. Mario Gardelin, docente dell'Università di Caxias do Sul in Brasile, ben noto agli studiosi per le sue ricerche prevalentemente storiche sull'emigrazione veneta nel Rio Grande do Sul, costituiscono una sorpresa per chi come me non conosceva tale suo aspetto lirico il quale ne completa la personalità intellettuale. Si tratta di una cinquantina di poesie in perfetti endecasillabi che denotano una straordinaria capacità versale, dedicati alla storia di Ana Rech, coraggiosa emigrante partita vedova con i suoi figli da Pedavena (Belluno – Italia) a fine Ottocento verso il mitico Brasile e installatasi nei pressi di Caxias in una località inospite, ancora allo stato brado, che da lei ha preso il nome e che oggi è fiorente cittadina. Il volumetto è dedicato appunto al Sindaco di Pedavena in memoria di Ana Rech e rappresenta una nuova emozione, soprattutto per chi ha conosciuto personalmente o attraverso la sofferta tradizione orale, la storia dell'emigrazione in Brasile. In effetti, nella storia poetizzata di questa donna, in cui si incarnano tante donne che hanno affrontato stoicamente, e spesso eroicamente, con le loro famiglie il dramma dello strappo dalla terra natale, l'autore lascia intravedere uno squarcio di storia della nostra emigrazione di cui egli stesso è stato compartecipe, direttamente, attraverso le vicende gaudiose e dolorose della sua famiglia originaria e, indirettamente, attraverso quelle di tante famiglie esemplari. È uno pochi casi, dopo gli Italo Balén, o i João Leonir Dall'Alba o i José Curi, in cui quelle vicende incredibili sono state tradotte in versi (abbonda invece la prosa anche a livello letterario: basti pensare a un Darcy loss Luzzatto o un Rovilio Costa o un Luis A. De Boni).

Ne esaminerò in questa sede un aspetto sintomatico ed emblematico: quello delle immagini dominanti (“costanti iconiche”) riservandomi per un'altra occasione quello degli stilemi dominanti (“costanti stilistiche”). Ecco raggruppate in ordine di frequenza decrescente, le principali immagini che emergono dal testo:

- 1) Foresta ed equivalenti (*mato*, pini, araucarie e altri alberi): 29;
- 2) povertà ed equivalenti (fame, polenta, sofferenza, pianto, disperazione, angoscia dell'impossibile ritorno, lavoro, sudore, fatica, stanchezza): 21;
- 3) verde (inteso come colore astratto): 17;
- 4) oro ed equivalenti (frumento, dorato): 11;
- 5) sole, luce: 8;
- 6) sogno, speranza ed equivalenti: 3.

Fra le immagini esaminate prevalgono due grandi raggruppamenti, quello della *foresta* ed equivalenti (*alberi*, *piante* ecc.) con 29 occorrenze, a cui si può sommare quello analogo del *verde* (17 occorrenze) e quello della *povertà* con annessi e connessi materiali e psicologici (21 occorrenze). Solo a distanza appare l'immagine *oro*, *dorato*, *frumento* ecc., con 11 occorrenze; seguita da *sole*, *luce*, ecc. con 8; e da *sogno*, *speranza* con 3.

Tutto ciò richiede una spiegazione se ci basiamo sul principio *neostilistico* per cui dietro ogni costante formale ci deve essere una costante spirituale. Si tratta ovviamente di costanti spirituali dell'autore le quali tuttavia sono presenti e vive in lui in quanto tramandate, ascoltate e rivissute di generazione in generazione. La più imponente in assoluto è quella rappresentata dalla *foresta* e dal *verde* con 29 e 17 occorrenze rispettivamente che si sommano per un totale addirittura di una cinquantina. Dev'essere il residuo iconico e cromatico di quella che può essere definita l'ossessione della foresta dove i primi emigrati al loro arrivo furono abbandonati a loro stessi dopo di essersi aperti

il cammino con l'accetta, praticamente privi dei mezzi più elementari di sopravvivenza. Se la cavarono con sacrifici disumani e spesso eroici il cui ricordo è ancora vivo, magari inconsciamente (rimossi per dimenticare) fra le ultime generazioni. Gardelin non solo li ha vissuti nelle narrazioni dei suoi vecchi ma li ha rivissuti letterariamente trasformandoli in poesia, così come hanno fatto i poeti menzionati suoi predecessori.

All'interno del primo gruppo la componente del color verde evoca fra l'altro, a livelli subliminali, la speranza la quale, intessuta di fede cristiana, è stata il supporto psicologico e il sostegno morale per sopportare tanta sofferenza.

E qui veniamo al secondo gruppo di immagini dominanti, che segue immediatamente con una ventina di occorrenze, quello della *povertà*, come dicevamo, con annessi e connessi; e cioè il lavoro dall'alba al tramonto, la fatica, la stanchezza, spesso anche la fame, lenita appena della polenta con contorno di polenta ..., per giungere al pianto, alla disperazione, all'angoscia per l'impossibile ritorno.

Questo gruppo di immagini è funzionale contestualmente e psicologicamente al precedente ed è conseguenza delle condizioni della prima (e in buona parte anche della seconda) generazione che ha vissuto una vera e propria epopea ancora tutta da scrivere sul piano della *storia interna* accanto a quella della *storia esterna* che, a partire dal 1975 (anno del centenario dell'arrivo dei primi emigrati), già si è cominciata a delineare e documentare.

È appunto questa *storia interna* – quella più vera perché riguarda le spiritualità del singolo, con i dolori e le speranze, i successi e le delusioni, le ombre e le luci le quali oggi stanno diventando vivaddio più luci che ombre – che Gardelin, questa volta in veste di poeta, sulla scia degli altri poeti che lo hanno preceduto, appunto perché si colloca in un piano lirico, riesce a captare (dentro di sé prima di tutto), reinventandola intuizionalmente e riproponendola al lettore, nelle vesti del prototipo Ana Rech, "sub specie aeternitatis".

Le due immagini che seguono, a loro volta da lontano, nell'ordine della frequenza, sono *oro*, *dorato* ed equivalenti (che superano le 10 occorrenze); e infine *sole*, *luce*, ecc. (che non raggiungono le 10 occorrenze).

La prima sembra collegata prevalentemente con la realtà visiva odierna dei campi di messi dorate che, quando ormai l'insospite territorio originario era diventato fecondo, si è fatta segno e simbolo di prosperità e di benessere (e tale deve esser diventata anche per l'autore).

La seconda, quella *luminosa*, può venire a sua volta collegata più direttamente con il modo di essere spirituale dello stesso autore: quella visione della vita (e della natura), illuminata e illuminante, che gli conosciamo anche personalmente; quella sua partecipazione (possiamo chiamarla "cristiana" in senso lato), che ispira serenità e amore in chi gli è vicino.

Queste mi sembrano essere le principali chiavi di lettura del fine poeta, oltre che uomo polimorfo (dalla politica alla docenza universitaria), Mario Gardelin.

Giovanni Meo Zilio

Francisco Salinas Portugal, *Entre Próspero e Caliban. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Santiago de Compostela, Ed. Laiovento (Vento do Sul), 1999, pp. 118.

Estudo "de carácter necessariamente panorámico", no dizer do próprio Autor, cumpre porém a função de fornecer, sobretudo aos leitores da Galiza menos informados

sobre a existência e a especificidade destas literaturas, ditas impropriamente emergentes pelo simples facto de serem pouco conhecidas, uma síntese apreciável destinada a despertar o interesse e a paixão pela leitura do *corpus textual* designado por uma terminologia controvertida. E é precisamente o problema da “denominação das literaturas africanas de língua portuguesa” o primeiro a ser objecto de análise por parte de Francisco Salinas Portugal (pp. 15-20). Como o Autor, também não compartilho da designação “literaturas africanas de expressão portuguesa”, embora tenha sido esta a “etiqueta histórica”, depois da antologia *Caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa* (1953), organizada por Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro.

De facto, o conceito de expressão assume em si uma complexidade que ultrapassa o código linguístico do criador literário e que atinge mais precisamente os códigos estéticos e estilísticos (veja-se o caso do angolano Henrique Abranches com a monumental obra *A Konkhava de Feti*, de 1981), sendo portanto incorrecto falar-se de “expressão portuguesa”, terminologia ambígua e que foi vista como neo-colonialista, por exemplo por Alfredo Margarido, e objecto de profunda análise por Giuseppe Tavani no seu ensaio fundamental *Problemas da expressão linguístico-literária nos países africanos de independência recente* (“Estudos Italianos em Portugal”, 38-39, 1975-76, pp. 79-92). Mas não se compreende como é que a denominação de “literaturas africanas em/de língua portuguesa” é “menos marcada ideologicamente” (p. 20) e, pelo contrário, a proposta de Russell Hamilton (“Literaturas da África Lusófona”), ligada ao conceito que depois se viria a desenvolver de Lusofonia, é rejeitada “pelos seus ressaibos de neocolonialismo” (p. 18). Quer se queira, quer não, todas as etiquetas até agora avançadas, e não podia ser de outro modo, contêm forçosamente uma conotação colonial no sentido que funcionam como indicadores da formação e sedimentação das várias literaturas africanas dos países de independência recente e que escolheram a língua portuguesa como língua de comunicação e de escrita literária, apresentando como traço comum o facto de serem literaturas lusógrafas. No estado actual da polémica creio que a proposta de Hamilton continua a ser a mais funcional (até por analogia com o conceito vigente de literaturas francófonas ou anglófonas) e talvez a mais “inocente”. De resto qualquer das terminologias será fatalmente provisória e corresponde à fase de transição entre a literatura colonial e as literaturas autónomas que, à semelhança da literatura brasileira, conquistarão por direito, com a consolidação da autonomia político-económica ainda por esclarecer, o estatuto de literaturas angolana, caboverdiana, moçambicana, santomense ou guineense.

Partindo das fronteiras já estabelecidas por esse grande estudioso e entusiasta divulgador das literaturas africanas lusófonas que foi Manuel Ferreira, Francisco Salinas Portugal estabelece depois uma “aproximação às cinco literaturas africanas de língua portuguesa, incluindo não só o que é estritamente literário, como também algumas aproximações de história cultural” (p. 52). Para tal utiliza um esquema mais ou menos fixo – com algumas variantes inevitáveis, consoante os casos específicos – que contempla a sequência: introdução; análise da pré-história literária que coincide geralmente com a introdução da imprensa em cada uma das antigas colónias; o período de formação/período nacionalista, em geral com a tomada de consciência da africanidade como valor cultural e político e que se exprime no discurso literário; a literatura pós-independência (e aqui louve-se o esforço de actualização bibliográfica, pelo menos quanto a autores e títulos de obras mais importantes); e algumas considerações sobre as formas dramáticas, orais ou escritas, em cada uma das cinco literaturas.

Na incontestável capacidade de síntese – que quer informar ao máximo num discurso reduzido ao essencial – por vezes pode deparar-se com juízos generalizados sobre movimentos, grupos ou revistas de influência decisiva, quando frequentemente, como é compreensível, a linha de intervenção não é linear. Julgo, por isso, que não é legítimo

ligar a revista *Claridade*, de Cabo Verde, ao tema da evasão “tout court”. De facto a evasão tem raízes em Jorge Barbosa, mas nem sempre “Pasárgada” funciona como evasão pura porque pode ler-se como fuga a uma realidade desamada e, neste caso, passa a pertencer à chamada literatura de intervenção. Basta citar o caso de Ovídio Martins, de resto referido pelo Autor (p. 77), o qual publica o volume de poesia *Gritarei berrarei matarei – Não vou para Pasárgada* (1973), curiosamente saído na Holanda, tendo o poeta vivido em Amesterdão, mas o mesmo já anteriormente tinha publicado o poema “Anti-evasão” (*Caminhada*, 1962), com uma espécie de refrão obsessivo; “Não vou para Pasárgada”. Estou, porém, completamente de acordo com a leitura dos cadernos *Caliban*, de Moçambique (1971-1972), organizados por J.P. Grabato Dias (pseudónimo do pintor e poeta António Quadros, depois regressado a Portugal e já falecido) e Rui Knopfli, cadernos mais tarde mitificados (*pour cause...*) mas que surgem funcionalmente “à margem do ambiente cultural” (p. 95) e, como tal, perfeitamente desenraizados duma História que se andava formando, mesmo à revelia dos intelectuais, momentaneamente “distráidos”. E idêntica ambiguidade se verificou com a antologia *Poetas de Moçambique (alguma poesia moçambicana)* ou ainda, nos princípios dos anos 70, com o suplemento “Artes e Letras” do jornal *Voz de Moçambique*. A comprovar que as literaturas africanas lusófonas se formaram também a partir de vozes discordantes ou de casos de “duplicidade literária” como os designa Francisco Salinas Portugal, explicando-os, julgo que acertadamente, como fenómenos de estratificação racial, e por consequência social, que dividia a organização colonial antes da independência.

Manuel G. Simões

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Alazet*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 11 (1999)
Anales de estudios americanos, C.S.I.C., Sevilla, 57-1° (2000)
Anales de literatura española contemporánea, University of Colorado at Boulder, 25-1° (2000), 25-2° (2000)
Annali, Sezione romanza, I.U.O.N., 41-2° (1999)
Boletín de la Academia Argentina de Letras, 251-252 (2000)
Cadernos de estudios lingüísticos, Universidad Estadual de Campinas, 38 (2000)
Castilla, Universidad de Valladolid, 23 (1998)
Il confronto letterario, Università di Pavia e Bergamo, 31 (1999)
Iberoamericana, 75-76 (1999), 77 (2000)
Criticón, Université de Toulouse-Le Mirail, 78 (2000)
Cuadernos para investigación de la literatura hispánica, 25 (2000)
Dispositio, University of Michigan, 49 (1997 pubbl. 2000), 50 (1998 pubbl. 2000)
Estudios, ITAM, 58 (1999)
Estudos Ibero-americanos, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 26-1° (2000)
Leituras, Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa, 6 (2000)
Letras de Deusto, Università de Deusto, 87 (2000), 88 (2000)
Letras de Hoje, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 119 (2000), 120 (2000)
Litterae, Fundación Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Literarios, 24 (1998), 25 (1999)
Mester, University of California at Los Angeles, 29 (2000)
L'Ordinaire Latino-Américain, Université de Toulouse-Le Mirail, 180 (2000), 181 (2000)
Quaderni Iberoamericani, 85-65 (1999)
Quadernos, Universitat Autònoma de Barcelona, 5 (2000)
Revista de dialectología y tradiciones populares, C.S.I.C., Madrid, 55 (2000)
Revista de filología románica, Universidad Complutense de Madrid, 16 (1999)

Revista iberoamericana, University of Pittsburgh, 186 (1999), 187 (1999), 188-189 (1999), 190 (2000), 191 (2000)
Spagna contemporanea, Istituto Studi Storici "G. Salvemini" di Torino, 17 (2000)
Strumenti critici, 93 (2000), 94 (2000)

Libri:

- AA.VV., *Antologia de Poetas de Macau*, sel. e org. de J. Arrimar e Y. Jingming, Macau, Instituto Camões ICM/IPO, 1999, pp. 313
- AA.VV., *I linguaggi della guerra. La guerra civile spagnola*, a cura di M. C. Bianchini, Padova, Unipress, 2000, pp. 357
- AA.VV., *Reflexos da poesia contemporânea do Brasil, Franca, Italia e Portugal*, antologia por J.P. Mestas, Lisboa, Universitária Editora, 2000, pp. 504
- G. de Azevedo, *Crónicas de Paris (1880-1882)*, org. int. notas e posfácio de A. Dias Miguel, Lisboa, Impr. Nacioual, 2000, pp. 300
- C. de Brito, *Na via do Mestre. Uma viagem com Lao Zi*, Guimarães, Pedra Formosa, 2000, pp. 91
- R. M. Loureiro, *Fidalgos, Missionários e Mandarins. Portugal e China no século XVI*, Lisboa, Fundação Oriente, 2000, pp. 736
- M. Muñoz Muñoz, *Giacomo Leopardi. Poesia, pensiero, ricezione*. Atti del convegno internazionale di Barcellona (5-7 marzo 1998), Leonforte, Insula, 2000, pp. 414
- C. Perilli (compiladora), *Las colonias del Nuevo Mundo. Discursos imperiales?* Tucumán, Universidad Nacional, 1999, pp. 278
- F. Pessoa, *Novelle poliziesche*, pref. di R. Mulinacci, Firenze-Antella, Passigli Ed., 1999, pp. 141
- E. de Queiroz-R. Ortigão, *Il mistero della casa di Sintra*, a cura di A. Di Munno, Palermo, Sellerio 2000, 4° ed., pp. 284
- A. Sáez Delgado, *Orficos y Ultraístats. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999, pp. 598
- M. Sérvulo Correia, *As viagens do Infante D. Pedro*, Lisboa, Gradiva, 2000, pp. 177
- O. Steimberg de Kaplan (compiladora), *El mundo de la imagen en la cultura actual*, Tucumán, Universidad Nacional, 1999, pp. 196
- O. Tacca, *Los umbrales de "Facundo" y otros textos sarmientinos*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2000, pp. 185
- A. Unali, *Cauta 1415. Alle origini dell'espansione europea in Africa*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 335

PUBBLICAZIONI

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

1. C. Romero, *Introduzione al «Persiles» di M. de Cervantes* L. 35.000
2. *Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801, in possesso delle biblioteche veneziane* (a cura di M.C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero) ... L. 6.000
3. Alvar García de Santa María, *Le parti inedite della Crónica de Juan II* (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro) L. 5.000
4. *Libro de Apolonio* (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare) L. 3.200
5. C. Romero, *Para la edición crítica del «Persiles»* (bibliografia, aparato y notas) L. 15.000
6. *Annuario degli Iberisti italiani* esaurito

RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

| | | | |
|------------------------|-----------|------------------------|-----------|
| n. 1 (gennaio 1978) | L. 5.000 | n. 36 (dicembre 1989) | L. 14.000 |
| n. 2 (giugno 1978) | L. 5.000 | n. 37 (maggio 1990) | L. 14.000 |
| n. 3 (dicembre 1978) | L. 5.000 | n. 38 (settembre 1990) | L. 14.000 |
| n. 4 (aprile 1979) | L. 5.000 | n. 39 (maggio 1991) | L. 14.000 |
| n. 5 (settembre 1979) | L. 5.000 | n. 40 (settembre 1991) | L. 15.000 |
| n. 6 (dicembre 1979) | L. 5.000 | n. 41 (dicembre 1991) | L. 15.000 |
| n. 7 (maggio 1980) | L. 7.000 | n. 42 (febbraio 1992) | L. 15.000 |
| n. 8 (settembre 1980) | L. 7.000 | n. 43 (maggio 1992) | L. 15.000 |
| n. 9 (dicembre 1980) | L. 7.000 | n. 44 (dicembre 1992) | L. 15.000 |
| n. 10 (marzo 1981) | L. 8.000 | n. 45 (dicembre 1992) | L. 15.000 |
| n. 11 (ottobre 1981) | L. 8.000 | n. 46 (marzo 1993) | L. 25.000 |
| n. 12 (dicembre 1981) | L. 8.000 | n. 47 (maggio 1993) | L. 15.000 |
| n. 13 (aprile 1982) | L. 9.000 | n. 48 (dicembre 1993) | L. 15.000 |
| n. 14 (ottobre 1982) | L. 9.000 | n. 49 (aprile 1994) | L. 15.000 |
| n. 15 (dicembre 1982) | L. 9.000 | n. 50 (agosto 1994) | L. 15.000 |
| n. 16 (marzo 1983) | L. 10.000 | n. 51 (dicembre 1994) | L. 15.000 |
| n. 17 (settembre 1983) | L. 10.000 | n. 52 (febbraio 1995) | L. 15.000 |
| n. 18 (dicembre 1983) | L. 10.000 | n. 53 (giugno 1995) | L. 15.000 |
| n. 19 (febbraio 1984) | L. 10.000 | n. 54 (novembre 1995) | L. 15.000 |
| n. 20 (settembre 1984) | L. 10.000 | n. 55 (febbraio 1996) | L. 15.000 |
| n. 21 (dicembre 1984) | L. 12.000 | n. 56 (febbraio 1996) | L. 30.000 |
| n. 22 (maggio 1985) | L. 12.000 | n. 57 (giugno 1996) | L. 15.000 |
| n. 23 (settembre 1985) | L. 12.000 | n. 58 (novembre 1996) | L. 20.000 |
| n. 24 (dicembre 1985) | L. 12.000 | n. 59 (febbraio 1997) | L. 20.000 |
| n. 25 (maggio 1986) | L. 12.000 | n. 60 (giugno 1997) | L. 20.000 |
| n. 26 (settembre 1986) | L. 12.000 | n. 61 (novembre 1997) | L. 20.000 |
| n. 27 (dicembre 1986) | L. 12.000 | n. 62 (febbraio 1998) | L. 20.000 |
| n. 28 (maggio 1987) | L. 12.000 | n. 63 (giugno 1998) | L. 20.000 |
| n. 29 (settembre 1987) | L. 12.000 | n. 64 (novembre 1998) | L. 20.000 |
| n. 30 (dicembre 1987) | L. 12.000 | n. 65 (febbraio 1999) | L. 20.000 |
| n. 31 (maggio 1988) | L. 13.000 | n. 66 (giugno 1999) | L. 20.000 |
| n. 32 (settembre 1988) | L. 13.000 | n. 67 (novembre 1999) | L. 20.000 |
| n. 33 (dicembre 1988) | L. 13.000 | n. 68 (febbraio 2000) | L. 20.000 |
| n. 34 (maggio 1989) | L. 14.000 | n. 69 (giugno 2000) | L. 20.000 |
| n. 35 (settembre 1989) | L. 14.000 | | |

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Biblioteca della Ricerca Diretta da *Giuseppe Bellini* e *Silvana Serafin*

1 - *Serena ogni montagna. Studi di Ispanisti amici offerti a Beppe Tavani*, a cura di G. Bellini e D. Ferro; **2** - L. Silvestri, *Cercando la via. Riflessioni sul romanzo poliziesco in Spagna*; **3** - S. Regazzoni, *Oswaldo Soriano. La nostalgia dell'avventura*; **4** - *Un lume nella notte. Studi di iberistica che allievi ed amici dedicano a Giuseppe Bellini*, a cura di S. Serafin; **5** - A. N. Marani, *Immigrantes en la literatura argentina*; **6** - S. Serafin, *Studi sul romanzo ispano-americano del '900*; **7** - C. Bollentini, *Libro di Chilam Balam di Chumayel*; **8** - *Para el amigo sincero. Studi dedicati a Luis Sáinz de Medrano dagli Amici Iberisti italiani*, a cura di G. Bellini e E. Perassi; **9** - M.B. Aracil Varón, *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*; **10** - *L'acqua era d'oro sotto i ponti. Studi di iberistica che gli Amici offrono a Manuel G. Simões*, a cura di G. Bellini e D. Ferro; **11** - D. Ruggiu, *Tra autobiografia e memorie. Espressioni di un genere controverso in Ispano-America*; **12** - F. Montesinos, *Memorie e tradizioni storiche dell'Antico Perù*, a cura di F. G. Marmocchi, edizione e introduzione di S. Serafin.

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

| | | | |
|----------------------|-----------------|-------------------------|-----------|
| Vol. I (1967) | L. 12.000 | Vol. XVII (1985) | L. 15.000 |
| Vol. II (1969) | L. 12.000 | Vol. XVIII (1986) | L. 18.000 |
| Vol. III (1971) | L. 10.000 | Vol. XIX (1987) | L. 12.000 |
| Vol. IV (1973) | L. 10.000 | Vol. XX (1988) | L. 30.000 |
| Vol. V (1974) | L. 12.000 | Vol. XXI (1990) | L. 20.000 |
| Vol. VI (1975) | L. 10.000 | Vol. XXII (1991) | L. 15.000 |
| Vol. VII (1976) | L. 10.000 | Vol. XXIII (1992) | L. 15.000 |
| Vol. VIII (1978) | L. 15.000 | Vol. XXIV (1993) | L. 15.000 |
| Vol. IX (1979) | L. 15.000 | Vol. XXV (1994) | L. 16.000 |
| Vol. X (1980) | L. 15.000 | Vol. XXVI (1995) | L. 16.000 |
| Vol. XI (1981) | <i>esaurito</i> | Vol. XXVII (1996) | L. 20.000 |
| Vol. XII (1982) | L. 15.000 | Vol. XXVIII-XXIX (1997) | L. 25.000 |
| Vol. XIII-XIV (1983) | L. 25.000 | Vol. XXX (1998) | L. 20.000 |
| Vol. XV-XVI (1984) | L. 32.000 | Vol. XXXI (1998) | L. 20.000 |
| | | Vol. XXXII (1999) | L. 20.000 |

PROGETTO STRATEGICO C.N.R.: "ITALIA-AMERICA LATINA"

diretto da *Giuseppe Bellini*

Edizioni facsimilari :

1 - *Libro di Benedetto Bordone*. Edizione facsimilare e introduzione di G.B. De Cesare; **2** - D. Ganduccio, *Ragionamenti*, a cura di M. Cipolloni; **3** - G. R. Carli,

Lettere Americane, a cura di A. Albònico; **4** - G. Botero, *Relazioni geografiche*, a cura di A. Albònico; **5** - G. Fernández de Oviedo, *Libro secondo delle Indie Occidentali*, a cura di A. Pérez Ovejero; **6** - B. de Las Casas, *Istoria o brevissima relatione della distruttione dell'Indie Occidentali*, a cura di J. Sepúlveda Fernández; **7** - D. Mexía, *Primera parte del Parnaso Antártico de Obras Amatorias*, introducción de T. Barrera; **8** - G. Cei, *Viaggio e relazione delle Indie (1539-1553)*, a cura di F. Surdich; **9** - *Historie del S. D. Fernando Colombo*, introd. di G. Bellini; **10** - Gambara L., *De navigatione Cristofori Columbi*, a cura di C. Gagliardi; **11** - B. de Las Casas, *Il supplice Schiavo Indiano*, a cura di C. Camplani; **12** - B. de Las Casas, *La Libertà Pretesa dal supplice Schiavo Indiano*, a cura di C. Camplani; **13** - Lope de Vega, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, a cura di S. Regazzoni; **14** - J. Sepúlveda, *Bartolomé de las Casas. La primera biografía italiana*.

Atti:

1 - *L'America tra reale e meraviglioso: scopritori, cronisti, viaggiatori*, a cura di G. Bellini; **2** - *L'impatto della scoperta dell'America nella cultura veneziana*, a cura di A. Caracciolo Aricò; **3** - *Il nuovo Mondo tra storia e invenzione: l'Italia e Napoli*, a cura di G. B. De Cesare; **4** - *Libri, idee, uomini tra l'America iberica, l'Italia è la Sicilia*, a cura di A. Albònico; **5** - *Uomini dell'altro mondo. L'incontro con i popoli americani nella cultura italiana ed europea*, a cura di A. Melis; **6** - *L'immaginario americano e Colombo*, a cura di R. Mamoli Zorzi; **7** - *Andando más, más se sabe*, a cura di P. L. Crovetto; **8** - *Il letterato tra miti e realtà del Nuovo Mondo: Venezia, il mondo iberico e l'Italia*, a cura di A. Caracciolo Aricò.

CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE
«LETTERATURE E CULTURE DELL'AMERICA LATINA»

Collana di studi e testi diretta da *Giuseppe Bellini*

Volumi pubblicati: *I Serie*: **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 C. 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*; **15** - M.V. Calvi, *Hernán Cortés. Cartas de Relación*.

Nuova Serie.

“Saggi e ricerche”:

1 - L. Zea, *Discorso sull'emarginazione e la barbarie*; **2** - D. Liano, *Literatura y funcionalidad cultural en Fray Diego de Landa*; **3** - AA.VV., *Studi di Iberistica in memoria di Alberto Boscolo*, a cura di G. Bellini; **4** - A. Segala, *Histoire de la Littérature Nabuail*; **5** - AA.VV., *Cultura Hispánica y Revolución francesa*, edición al cuidado de L. Busquets; **6** - M. Cipolloni, *Il Sovrano e la Corte nelle “Cartas” de la Conquista*; **7** - P. L. Croveto, *I segni del diavolo e i segni di Dio*; **8** - J. M. de Heredia, *Poesia e Prosa*. Introduzione, scelta e note di S. Serafin; **9** - D. Liano, *La prosa española en la América de la Colonia*; **10** - A. N. Marani, *Relaciones literarias entre Italia y Argentina*; **11** - AA.VV., *Las Vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, a cura di L. Sáinz de Medrano; **12** - AA.VV., *El Girador. Studi di letterature iberiche e iberoamericane offerti a Giuseppe Bellini*, a cura di G. B. De Cesare e S. Serafin; **13** - *Descripción de las Grandezas de la Ciudad de Santiago de Chile*, a cura di E. Embry; **14** - AA.VV., *Maschere. Le scritture delle donne nelle culture iberiche*, a cura di S. Regazzoni e L. Buonomo; **15** - M. Cipolloni, *Tra memoria apostolica e racconto profetico. Il compromesso etnografico francescano e le “cosas” della Nuova Spagna*; **16** - L. Bonzi - L. Busquets, *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885-1913)*; **17** - *Narrativa venezolana attuale*, a cura di J. Gerendas e J. Balza; **18** - AA.VV., *Dalle armi ai garofani. Studi sulla letteratura della guerra coloniale*, a cura di M. G. Simões e R. Vecchi; **19** - G. Bellini, *Amara America meravigliosa. La Cronaca delle Indie tra storia e letteratura*; **20** - F. Graffiedi, *Juan Ramón Jiménez e il Modernismo*; **21** - AA.VV., “*Por amor de las letras*”. *Juana Inés de la Cruz, le donne e il sacro*, a cura di S. Regazzoni; **22** - G. Meo Zilio, *Estilo y poesía en César Vallejo*; **23** - J. del Valle y Caviedes, *Diente del Parnaso y otros poemas*, a cura di G. Bellini; **24** - AA.VV., *Sor Juana Inés de la Cruz*, a cura di L. Sáinz de Medrano; **25** - S. Millares, *La maldición de Scherazade. Actualidad de las letras centroamericanas (1980-1995)*; **26** - AA.VV., *Italia, Iberia y el Nuevo Mundo - Miguel Angel Asturias*. Atti del Congresso Internazionale Milano, 9-10-11 maggio 1996, a cura di C. Camplani, M. Sánchez, P. Spinato; **27** - J. de Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, estudio, transcripción y edición facsimilar de J. C. González Boixo; **28** - M. Craveri, *Rabinal Achí. Una lettura critica*; **29** - Fray Servando Teresa de Mier, *Apología. Estudio*, edición y notas de G. Fernández Ariza; **30** - AA. VV., *Del Tradurre - 3*, a cura di D. Ferro; **31** - G. Bellini, *Mundo mágico y mundo real. La narrativa de Miguel Angel Asturias*; **32** - M. A. Asturias, *La arquitectura de la Vida Nueva*, Estudio introductivo y edición facsimilar por D. Liano; **33** - Fray Servando Teresa de Mier, *Relación de lo que sucedió en Europa al Dr. Servando Teresa de Mier*, estudio, edición y notas de G. Fernández Ariza.

“Memorie Viaggi e scoperte”:

1 - P. Tafur, *Andanças e viajes por diversas partes del mundo avidos*. Ed. facsimile. Studio introduttivo di G. Bellini; **2** - A. Boscolo, *Saggi su Cristoforo Colombo*; **3** - G. Caraci, *Problemi vespucciani*; **4** - F. Giunta, *Nuovi studi sull'Età Colombiana*; **5** - G. Foresta, *Il Nuovo Mondo*; **6** - P. Fernández de Quirós, *Viaje a las Islas Salomón (1595-*

1596). Edizione e introduzione di E. Pittarello; **7** - F. d'Alva Ixtlilxóchitl, *Orribili crudeltà dei conquistatori del Messico*, nella versione di F. Sciffoni. Edizione, introduzione e note di E. Perassi; **8** - J. Rodríguez Freyle, *El Carnero*. Estudio introductivo y selección de S. Benso; **9** - F. de Xerez, *Relazione del conquisto del Perù e della provincia di Cuzco*. Edizione e introduzione di S. Serafin.

LETTERATURE IBERICHE E IBERO-AMERICANE

Collana di studi e testi diretta da Giuseppe Bellini

- 1 - Bellini G., *De Tiranos, Héroes y Brujos. Estudios sobre la obra de M. A. Asturias*, 1982, pp. 144.
- 2 - Cerutti F., *El Güegüence. Y otros ensayos de literatura nicaragüense*, 1983, pp. 188.
- 3 - Donati C., *Tre racconti proibiti di Trancoso*, 1983, pp. 148.
- 4 - Damiani B. M., *Jorge De Montemayor*, 1984, pp. 260.
- 5 - Finazzi Agrò E., *Apocalypsis H. G. Una lettura intertestuale della Paixao segundo e della Dissipatio H. G.*, 1984, pp. 132.
- 6 - Liano D., *La palabra y el sueño. Literatura y sociedad en Guatemala*, 1984, pp. 184.
- 7 - Minguet C., *Recherches sur les structures narratives dans le Lazarillo de Tormes*, 1984, pp. 132.
- 8 - Pittarello E., *Espadas como labios, di Vicente Aleixandre: prospettive*, 1984, pp. 300.
- 9 - Profeti M. G., *Quevedo: la scrittura e il corpo*, 1984, pp. 272.
- 10 - Tavani G., *Asturias y Neruda. Cuatro estudios para dos poetas*, 1985, pp. 120.
- 11 - Neglia E. G., *El becho teatral en Hispanoamérica*, 1985, pp. 216.
- 12 - Arrom J. J., *En el fiel de America: estudios de literatura hispanoamericana*, 1985, pp. 206.
- 13 - Cinti B., *Da Castillejo a Hernández. Studi di letteratura spagnola*, 1986, pp. 388.
- 14 - De Balbuena B., *Grandeza mexicana*. Edición crítica de José Carlos González Boixo, 1988, pp. 128.
- 15 - Schopf F., *Del vanguardismo a la antipoesía*, 1986, pp. 288.
- 16 - Panebianco C., *Lesotismo indiano di Gustavo Adolfo Bécquer*, 1988, pp. 110.
- 17 - Serafin S., *La natura del Perú nei cronisti dei secoli XVI e XVII*, 1988, pp. 128.
- 18 - Lagmanovich D., *Códigos y rupturas. Textos hispanoamericanos*, 1988, pp. 275.
- 19 - Benso S., *La conquista di un testo. "Il Requerimiento"*, 1989, pp. 200.
- 20 - Scaramuzza Vidoni M., *Retorica e narrazione nella "Historia imperial" di Pero Mexía*, 1989, pp. 320.
- 21 - Soria G., *Fernández De Oviedo e il problema dell'Indio. La "Historia general y natural de las Indias"*, 1989, pp. 160.
- 22 - Fiallega C., *Pedro Páramo: un pleito del alma. Lectura semiótico-psicoanalítica de la novela de Juan Rulfo*, 1989, pp. 268.
- 23 - Albónico A., *Il Cardinal Federico "americanista"*, 1990, pp. 124.
- 24 - Galeota Cajati A., *Continuità e metamorfosi intertestuali. La tematica del diabolico fra Europa e Río de la Plata*, 1990, pp. 208.
- 24bis - Scillacio N., *Sulle isole meridionali e del mare Indico nuovamente trovate*. Introduzione, traduzione e note a cura di Maria Grazia Scelfo Micci, 1990, pp. 126.

- 25 - Regazzoni S., *Spagna e Francia di fronte all'America. Il viaggio geodetico all'Equatore*, pp. 1990.
- 26 - Galzio C., *L'altro Colombo. A proposito di "El arpa y la sombra" di Alejo Carpentier*, 1991, pp. 208.
- 27 - Ciceri M., *Marginalia hispánica*, 1991, pp. 504.
- 28 - Payró R. J., *Viejos y nuevos cuentos de Pago Chico*. Selección, introducción y glosario de Laura Tam, 1991, pp. 252.
- 29 - Graña M. C., *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*, 1991, pp. 252.
- 30 - Stellini C., *Escrituras y lecturas: "Yo el Supremo"*, 1992, pp. 200.
- 31 - Paoli R., *Tre saggi su Borges*, 1992, pp. 196.
- 32 - Ferro D., *L'America nei libretti italiani del Settecento*, 1992, pp. 96.
- 33 - Antonucci F., *Città/campagna nella letteratura argentina*, 1992, pp. 168.
- 34 - Monti S., *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*, 1992, pp. 200.
- 35 - Liano D., *Ensayos de literatura guatemalteca*, 1992, pp. 96.
- 36 - De Cesare G. B., *Oceani classis e Nuovo Mondo*, 1992, pp. 192.
- 37 - De Sigüenza y Góngora C., *Infortunios*. Estudio y edición de Jaime J. Martínez, 1993, pp. 128.
- 38 - Lorente Medina A., *Ensayos de literatura andina*, 1993, pp. 152.
- 39 - Cusato D. A., *Dentro del Laberinto. Estudios sobre la estructura de "Pedro Páramo"*, 1993, pp. 124.
- 40 - Rotti A., *Montalvo e le dimenticanze di Cervantes*, 1994, pp. 180.
- 41 - Rodríguez O., *Ensayos sobre poesía chilena. De Neruda a la poesía nueva*, 1994, pp. 132.
- 42 - Rossetto B., *Manuel Mujica Láinez. Il lungo viaggio in Italia*, 1995, pp. 168.
- 43 - Cusato D. A., *Di diavoli e arpie. L'arte narrativa di José Antonio García Blázquez*, 1995, pp. 176.
- 44 - Ballardin P., *José Emilio Pacheco. La poesía della speranza*, 1995, pp. 144.
- 45 - Meyran D., *Tres ensayos sobre teatro mexicano*, 1996, pp. 144.
- 46 - Perassi E., *Matías Bocanegra e la "Comedia de santos" nella Nuova Spagna*, 1996, pp. 160.
- 47 - Bottinelli S., *Letteratura chicana. Un itinerario storico-critico*, 1996, pp. 162.
- 48 - Sáinz de Medrano L., *Pablo Neruda. Cinco ensayos*, 1996, pp. 136.
- 49 - Basalisco L., *Tra avanguardia e tradizione*, 1997, pp. 162.
- 50 - Fernández Ariza G., *Alejo Carpentier*, 1997, pp. 193.
- 51 - Soria G., *Le "Historias amargas" di Julián del Casal*, 1998, pp. 182.
- 52 - Soria G., *La "Sonatina" di Rubén Darío. Parallelismi e traduzione*, 1999, pp. 96.
- 53 - Rovira J.C., *Varia de persecuciones en el XVIII novohispano*, 1999, pp. 129.
- 53bis - Alvarado Tezozómoc H., *Storia antica del Messico*, 2000, pp. 98.
- 54 - Silvestri L., *Notas sobre (hacia) Jorge Luis Borges*, 2000, pp. 153.
- 55 - Barrera T., *De fantasías y galanteos*, 2001, pp. 131.

**Publicazioni di interesse iberistico del Centro per lo Studio
delle Letterature e delle Culture delle Aree Emergenti
del Consiglio Nazionale delle Ricerche**

2 - AA.VV., *Coscienza nazionale nelle letterature africane di lingua portoghese*. Atti del Convegno Internazionale, Milano 13-14 Dicembre 1993. A cura di Piero Ceccucci, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 198.

4 - Antonella Rotti, *Pirandello nel teatro di Xavier Villaurrutia*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 151.

5 - AA.VV., *Tradizione, innovazione, modelli. Scrittura femminile del mondo iberico e americano*. A cura di Emilia Perassi, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 517.

6 - Aldo Albònico, *El Inca Garcilaso, revisitado. Estudio y antología de las dos partes de los "Comentarios Reales"*. "Prólogo" de Giuseppe Bellini. Roma, Bulzoni, 1996, pp. 524.

9 - Clara Camplani, *La narrativa di Mario Monteforte Toledo. Tra letteratura e società*. Roma, Bulzoni, 1997, pp. 216.

13 - Giuseppe Bellini, *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 150.

15 - Giuseppe Bellini, *Viaje al corazón de Neruda*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 174.

PUBBLICAZIONI APERIODICHE IN PRENOTAZIONE

BULZONI EDITORE • 00185 ROMA • VIA DEI LIBURNI, 14 • Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE

diretti da Giuseppe Bellini, Maria Teresa Cattaneo,
Alfonso D'Agostino e Aldo Albònico
a cura dell'Istituto di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane
della Facoltà di Lettere della
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

•••••

RASSEGNA IBERISTICA

diretta da
Franco Meregalli e Giuseppe Bellini
a cura del Dipartimento di Iberistica
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Venezia
sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

•••••

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

diretti da Giuseppe Bellini
a cura del Centro per lo Studio delle Letterature
e delle Culture delle Aree Emergenti, del C.N.R.
Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano
sottoscrizione a due numeri più un numero di "Centroamericana" L. 40.000

•••••

CENTROAMERICANA

diretta da
Dante Liano
sottoscrizione a un numero più due numeri di
"Studi di Letteratura Ispano-Americana" L. 40.000

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

CANADIAN
JOURNAL
*of Italian
Studies*

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 \$ 50.00 l'uno più 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

d i s p o s i t i o

Revista Hispánica de Semiótica Literaria

Subscription, Manuscripts and Information:

Dispositio

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor, Michigan 48109

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Semestrali di attualità culturale Penisola Iberica e America Latina

Direttore: Giuseppe BELLINI

Condirettore: Giuliano SORIA

Abbonamento annuo L. 50.000 - Estero \$ 50

Abbonamento sostenitore L. 80.000

Un numero L. 30.000 - Estero \$ 30

Indirizzare le richieste alla Redazione in

Via Montebello, 21

10124 Torino

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones

MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero

BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual:

| | |
|---------------------------|-------------|
| Socios | U\$S 65.00 |
| Socio Protector | U\$S 90.00 |
| Institución | U\$S 100.00 |
| Institución Protectora | U\$S 120.00 |
| Estudiante | U\$S 30.00 |
| Profesor Jubilado | U\$S 40.00 |
| Socio Latinoamérica | U\$S 40.00 |
| Institución Latinoamérica | U\$S 50.00 |

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana*, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Revista Iberoamericana

1312 Cathedral of Learning

University of Pittsburgh

Pittsburgh, PA 15260

Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829

ili+@pitt.edu • <http://www.pitt.edu/~ili>

Finito di stampare nel mese di aprile 2001
Tipolitografia C.S.R. - Via di Pietralata, 157 - 00158 Roma
Tel. 064182113 r.a. - Fax 064506671