

RASSEGNA IBERISTICA

80

Settembre 2004

Giuseppe Bellini <i>Meregalli e la "Rassegna Iberistica"</i>	p.	3
Silvana Serafin La forza oppressiva della natura: <i>La vorágine</i> di José Eustasio Rivera	p.	7
Giuseppe Bellini El cazador perdido: el último Neruda	p.	23
Susanna Regazzoni Alejo Carpentier. Una teoría cultural latinoamericana	p.	39
Ambrogio Raso <i>A consolaçam</i> de Samuel Usque: contributo para a hermenêutica de um texto enigmático	p.	51
Vincenzo Arsillo <i>Terra da memória, terra sem memória:</i> Spazio e luogo nella poesia di Carlos Drummond de Andrade	p.	65
Vanessa Castagna A representação de Lisboa em <i>As Naus</i> de António Lobo Antunes	p.	79
NOTE: D. Ferro, <i>La festa cortigiana: un avvenimento culturale e politico</i> (p. 89); F. Fiorani, <i>La costruzione simbolica della nazionalità argentina</i> (p. 97); E. Bou, <i>Zambomba por Saúl Yurkevich</i> (p. 101); G. Bellini, <i>Carlos Germán Belli: un precario usuario del idioma</i> (p. 105); S. Zabeo, <i>El erotismo del escribir y la dimensión literaria: "La travesía" de Luisa Valenzuela</i> (p. 111).		
RECENSIONI: L. Giuliani (coord.), <i>Comedias de Lope de Vega. Parte III</i> (F. Antonucci) p. 117; C. Laforet, <i>Al volver la esquina</i> (E. Pittarello) p. 119; M. Vázquez Montalbán, <i>Erec e Enide. La gioia della Corte</i> (G. Bellini) p. 121;		
V. Blengino, <i>Il vallo della Patagonia. I nuovi conquistatori: militari, scienziati, sacerdoti, scrittori</i> (F. Fiorani) p. 125; S. A. Montero Sánchez, <i>La construcción simbólica de las identidades sociales. Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX</i> (G. Delvecchio) p. 127; V. Alfonso, <i>Ellas hablan de la Isla</i> (M. Gallina) p. 129; G. Evangelisti, <i>Una vita firmata</i> (M. Gallina) p. 132; AA. VV., <i>Mario Vargas Llosa. Literatura y política</i> (J. J. Martínez) p. 134; J. Navascués, <i>Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro</i> (M. Gallina) p. 135; P. Neruda, <i>Ode al libro e altre odi elementari</i> (G. Bellini) p. 136; P. Neruda, <i>Poesie</i> (G. Bellini) p. 137; P. Neruda, <i>L'uva e il vento</i> (G. Bellini) p. 138; J. Gelman, <i>Nel rovescio del mondo</i> (P. Spinato B.) p. 139; M. Canfield, <i>Capriccio di un colore</i> (C. Camplani) p. 140; C. Oliver La-bra, <i>Poemas para no envejecer</i> (S. Favaretto) p. 141; F. Romero, <i>Dos mil tres lunas. Mitos, ritos y leyendas de América</i> (G. Bellini) p. 143.		
J. Mascarenhas, <i>La Bella Selvaggia</i> di Carlo Goldoni na versão setecentista de Nicolau Luiz da Silva (M. G. Simões) p. 145.		
PUBBLICAZIONI RICEVUTE	p.	147

BULZONI EDITORE

GIUSEPPE BELLINI

MEREGALLI E LA "RASSEGNA IBERISTICA"

Nel momento in cui stavamo licenziando le bozze del presente numero della "Rassegna Iberistica" un grave lutto ci ha colpito: la scomparsa del Professor Franco Meregalli, Maestro di molti di noi.

Benché da tempo sofferente, come sempre avviene quando si tratta di una persona cara, la triste notizia ci colse di sorpresa. Eravamo così abituati a vederlo comparire alle riunioni della redazione della rivista che, anche se negli ultimi tempi le sue assenze dovevano farci pensare al peggio, lo sentivamo comunque sempre presente.

Perché la "Rassegna Iberistica" era una creatura sua, che seguiva e dirigeva direi con affetto di padre. Faceva parte delle sue iniziative più preziose.

Meregalli fu sempre un uomo aperto al nuovo, teso ad ampliare e rafforzare gli studi iberistici e comparatistici. A lui deve, infatti, la Facoltà di Lingue e letterature straniere di Ca' Foscari l'accensione degli insegnamenti di Lingua e letteratura portoghese, di Lingua e letteratura catalana, di Letteratura ispano-americana, di Storia delle lingue iberiche e di Letterature comparate. Non solo: fu anche il fondatore, negli anni '60, prima di essere eletto Preside della Facoltà di Lingue, degli "Annali di Ca' Foscari" e, in seguito, di questa "Rassegna Iberistica", mentre aveva pure incoraggiato, al mio arrivo a Venezia, la prosecuzione degli "Studi di Letteratura Ispano-americana", da me fondati presso l'Università Bocconi di Milano.

Per quanto attiene alla "Rassegna Iberistica" ricordo ancora chiaramente il giorno in cui Meregalli mi prese da parte per espormi il suo progetto e le finalità dello stesso, che mi sembrarono di grande interesse per i nostri studi; io avrei interessato fattivamente il C.N.R. all'impresa. Si era sulla metà del 1977 e il primo numero della nuova pubblicazione appariva già nel gennaio del 1978. Fu certamente un atto di fede, cui corrispose una vita che ancora continua.

In Italia esisteva un'altra rivista iberistica, i "Quaderni Ibero-Americani", fondati da Giovanni Maria Bertini nel 1946, da lui sostenuti in proprio

e di non sempre regolare apparizione, attivi, tuttavia, ancora oggi per merito di Giuliano Soria; ma il criterio della "Rassegna Iberistica" era diverso. Anzitutto mirava a una regolarità di pubblicazione, cosa rara per le riviste letterarie, sempre osservata invece dalla nuova rivista, anche se negli ultimi tempi, per ragioni facilmente comprensibili, parve opportuno ripiegare su due numeri annui.

La nuova pubblicazione presentava un programma proprio. Nella "Premessa" al primo numero si dichiarava:

«In Italia parecchie pubblicazioni periodiche o semiperiodiche si occupano, in modo esclusivo o no, di studi iberistici. In genere, contengono scritti su temi specifici. Questo stesso Seminario promuove gli Studi di Letteratura Ispano-americana, che hanno appunto tale carattere.

Risulta invece più difficile pubblicare recensioni tempestivamente, ed in numero sufficiente a dare un'informazione critica varia, se non esauriente, di ciò che su tema iberistico esce all'estero e, particolarmente, in Italia. Tale ruolo informativo e critico si propone questa semiperiodica Rassegna Iberistica, che, oltre alle recensioni, recherà in ogni fascicolo uno o pochissimi scritti più ampi: "stati degli studi", riguardanti un tema o un metodo di particolare importanza, in funzione di ulteriori ricerche».

Queste le intenzioni del fondatore, che tuttavia a partire dal numero 39, del maggio 1991, dava spazio a un numero maggiore di contributi, che andarono in seguito aumentando, nella nuova ripartizione dei fascicoli, dedicati con regolare alternanza a settori specifici dell'iberismo.

Fondatore della rivista, Meregalli è rimasto Direttore fino alla sua scomparsa. A partire dal numero 25, tuttavia, maggio 1986, aveva associato anche me alla direzione e questo fino al numero 68, del febbraio 2000, quando io stesso proposi che si estendesse l'associatura anche a Carlos Romero, quindi, dal numero 77, del marzo 2003, a Elide Pittarello.

Ora che la pubblicazione è sostenuta in toto finanziariamente dalla Sezione iberistica del Dipartimento cafoscarino, è parso logico un ulteriore aggiustamento, che consiste nella costituzione di un Comitato direttivo, del quale fanno parte, oltre a chi scrive, Marcella Ciceri, Elide Pittarello e Carlos Romero, mentre il nome di Franco Meregalli figurerà sempre quale fondatore. Rimangono inalterati il Comitato di redazione e la Segreteria, mentre Donatella Ferro svolge il ruolo prezioso di Coordinatrice.

Siamo grati al Consiglio Nazionale delle Ricerche se i primi 72 numeri della "Rassegna Iberistica" poterono vedere la luce grazie ai suoi contributi, dapprima, fino al numero 38, presso il Cisalpino di Milano, dal 39 ad oggi, quando è pronto per l'invio alla stampa il numero 81, presso l'Editore Bulzoni di Roma.

Dal numero 73 si aprì un momento difficile per la rivista, una volta cessati i contributi del C.N.R. Si ricorse allora per breve tempo a contributi personali, di Meregalli, della Ferro e di altri membri del Comitato di redazione, finché, per i buoni uffici di Elide Pittarello e di Marcella Ciceri, assunse il carico economico della pubblicazione la Sezione Ibero-americana del Dipartimento di Studi Anglo-americani e Ibero-americani della Facoltà di Lingue e letterature straniere di Ca' Foscari.

Delle molte cose che dobbiamo al Maestro, questa della "Rassegna Iberistica" è tra le più significative; egli ha saputo creare una palestra attiva, attraverso la quale il gruppo iberistico veneziano, o che comunque si riconosceva nel Maestro, ha avuto modo di affermare la sua voce nell'ambito degli studi specifici.

Negli 80 numeri apparsi sono stati pubblicati nell'insieme 216 saggi – 81 di area ispanica, 18 di catalano, 61 dedicati ad argomenti di letteratura ispano-americana, 56 d'area portoghese –, 83 note letterarie – 27 di spagnolo, 46 di ispano-americano, 8 di portoghese, 2 di catalano –, mentre il numero complessivo delle recensioni è stato di 1.692, di cui 791 di argomento ispanico, 608 di ispano-americano, 59 di catalano e 234 di portoghese. Un materiale imponente che qualifica l'apporto del gruppo agli studi iberistici.

A Franco Meregalli, con il ricordo affettuoso, va la nostra gratitudine, in attesa di dedicare all'Uomo e alla sua opera un prossimo numero della rivista.

SILVANA SERAFIN

LA FORZA OPPRESSIVA DELLA NATURA: *LA VORÁGINE* DI JOSÉ EUSTASIO RIVERA

Agli inizi del XX secolo, l'opera che rivoluziona il concetto stesso di natura, priva di qualsiasi idealizzazione romantica è, senza dubbio, *La vorágine* dello scrittore colombiano José Eustasio Rivera¹. Vero e proprio prototipo di un genere narrativo teso a cogliere la specificità della natura americana, lontana da schemi europei stereotipati, il romanzo assegna alla realtà fisica il ruolo principale, sempre assoluto nel condizionare il destino umano. Di fatto, vengono invertiti i tradizionali parametri narrativi imperniati sulla presentazione dell'ambiente posto in situazione subalterna rispetto al protagonista e l'evoluzione del suo percorso interiore. Non più semplice teatro d'azione, supporto indispensabile per la realizzazione delle imprese umane, la realtà fisica è elemento centrale, dotato di volontà autonoma che condiziona e determina il soggetto/uomo, con la violenza degli elementi naturali. Ciò ricorda l'antica concezione presocratica che considera la natura come principio tautologico, causa finale: una totalità in divenire, retta da ordine e da razionalità propri².

¹ Nasce a Nieva (Columbia) nel 1888. Nel 1906 si trasferisce a Bogotá per studiare all'Escuela Normal de Institutores, dove ottiene il diploma di maestro. Nel 1909 assume l'incarico d'ispettore scolastico a Ibagué, capitale di Tolima. Ritornato a Bogotá, nel 1912 si iscrive all'Università fino al 1917, anno in cui prende la laurea in giurisprudenza. Nel 1918, per lavoro, si addentra nella pianura di Casanare, teatro in cui si sviluppa la prima parte del romanzo che l'ha reso famoso. Ritornato a Bogotá, nel 1921 stringe amicizia con gli scrittori del gruppo "centenarista": Rafael Maya, Eduardo Castillo e Angel María Céspedes. Pubblica il libro di sonetti *Tierra de promisión*. Fra il 1921-1922 viaggia in Messico e in Perù al seguito del Sottosegretario alle Relazioni Estere. Incomincia a scrivere *La vorágine*, durante un viaggio a Sogamoso. Sempre nel 1922 è designato membro di una Commissione Statale, incaricata di fissare i confini tra Colombia e Venezuela: il contatto con la selva tropicale, le condizioni dei *caucheros* verranno descritte con forza nel romanzo suddetto. Nel 1928 muore a New York, in seguito ad una febbre cerebrale, di origine sconosciuta (Cfr. Giuseppe Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Castalia, 1997; Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, 2, Barcelona, Editorial Crítica, 1991).

² La concezione naturalistica è, invece rifiutata da Socrate che considera il mondo fisico come mezzo, pur necessario per lo svolgimento delle attività culturali e spirituali, seguito in questa di-

L'implacabilità delle forze naturali che risucchiano nella voragine del mostro vegetale l'uomo intero con le singole aspirazioni e con le pulsioni irrefrenabili, fino a fare scomparire la minima traccia del suo passaggio, irrompe con prepotenza all'interno del testo, tanto da essere considerato unico del genere. Fa eccezione l'opera di Horacio Quiroga (Uruguay 1878-1937) che sperimenta il medesimo modello nella narrativa breve³. Infatti, pochi sono gli scrittori che imperniano sulla natura il punto focale del *plot* preferendo alternare la descrizione fisica ad un più forte ed incisivo discorso di critica sociale – di sicura presa nel pubblico poiché fortemente sentito-, utilizzato da un punto di vista ideologico. Nessuno di essi, tuttavia, raggiunge la potenza tematica di Rivera: pur non essendo esente dal lanciare i suoi strali contro la città, contro l'imbarbarimento dei costumi, contro lo strapotere dei *caucheros*, egli fa prevalere su ogni tipo di problematica, le forze oscure e incontrastabili della natura.

L'opera inizia con "Fragmento de la carta de Arturo Cova", uno degli scrittori più famosi di Bogotá, costretto ad abbandonare "la prosperidad incipiente"⁴ a causa dei disegni oscuri del destino. Scaraventato nella giungla americana, egli vaga senza meta, allontanandosi sempre più dalla società che gli ha concesso fama, notorietà, ma non il privilegio di conoscere se stesso, ambizione estrema che l'ha condotto, in volontario esilio, nel cuore della natura, a contatto con le forze telluriche. Il successivo "Prólogo", firmato da José Eustasio Rivera ed indirizzato ad un ministro del governo, fornisce alcune informazioni sul manoscritto di Cova, ritenuto dall'autore degno di essere pubblicato.

L'espediente del manoscritto ritrovato, non è certo nuovo in letteratura, in quanto è assodata la sua efficacia nel rendere veritiera la finzione. L'autore nell'attribuire a Cova la paternità dell'opera, prendendo le debite distanze, trasforma il personaggio fittizio in persona realmente esistita: uno scrittore/poe-

rezione da Platone e da Aristotele, unanimamente riconosciuti come i massimi sistematori della speculazione fisica. Un ritorno al naturalismo, si ha con la filosofia post aristotelica: nella scuola peripatetica del III secolo a.C., Teofrasto manifesta la sua opposizione ad ogni interpretazione trascendentista e Stratone conclude naturalisticamente e panteisticamente la sua indagine sui principi del divenire della realtà. Ancora più rigorosamente naturalistico è il sistema stoico, che attribuisce all'universo fisico una forza razionale ad esso immanente, una sorta di anima divina del mondo, dando luogo ad un panteismo dinamico, che può essere considerato a buon diritto un'anticipazione del monismo immanentistico moderno (Cfr. Gianni M. Pozzo, *Il naturalismo contemporaneo e la "Missione del Dotto"*, Padova, Edizioni Messaggero, 1962).

³ Cfr. *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), *Cuentos de la selva* (1918), *El salvaje* (1920), *Anaconda* (1921), *El desierto* (1924), *Los desterrados* (1925). In questi racconti, ambientati nei territori di Misiones e del Chaco, l'autore si sofferma particolarmente sull'atteggiamento del protagonista quando si trova a combattere, senza possibilità di vittoria, le forze imprevedibili e potenti della natura, superiori a qualsiasi forma di ragione e di volontà umane.

⁴ José Eustasio Rivera, *La Vorágine*, Buenos Aires, Losada, 1981, p.7. La prima edizione del 1924 è pubblicata dall'Editorial Cromos di Bogotá, mentre la seconda – rivista e corretta – vede la stampa, sempre a Bogotá, nel 1926, presso l'Editorial Minerva.

ta in carne ed ossa, affermato ed apprezzato da un vasto pubblico. Una volta ottenuti dal ministro i dati relativi allo sviluppo della storia narrata, egli promette anche un epilogo che contribuirà ad enfatizzare la costruzione fantastica. Tale astuzia narrativa ha il duplice scopo di distanziare sempre più Rivera dal suo protagonista e di aumentare l'interesse nel lettore.

A questo proposito Richard Ford osserva:

[...] O sea Rivera, en el momento de arreglar los manuscritos de Cova, no sabe el final que éste haya tenido. Se iguala con el lector, quien tampoco durante su contacto con el manuscrito – la lectura – sabe como finalizará el desgraciado, héroe. En el Epílogo mismo Rivera guarda su habitual reserva aparente respeto de lo que se le ha encargado. Se limita a dar aviso, algo secamente, de la llegada de un telegrama: “Ni rastro de ellos. ¡Los devoró la selva!”⁵

La credibilità dell'autore è garantita, proprio dalle parole essenziali dell'epilogo che, con la freddezza del linguaggio burocratico, sancisce la realtà dei fatti: la lettura, come teorizza Jauss⁶, libera il testo dalla materialità delle parole e attualizza la sua esistenza.

Pure nella loro brevità, le pagine iniziali forniscono tutte le informazioni necessarie, sia per quanto concerne il contenuto – ossia le circostanze che hanno provocato la scomparsa del protagonista-, sia per quanto attiene la forma espositiva – sarà lo stesso Cova a narrare i fatti-. Una scrittura che incorpora le convenzioni, i modi e gli espedienti di generi letterari diversi, oscillanti ad intermittenza tra Romanticismo e Decadentismo⁷, per essere poi modificati e adattati ad un preciso disegno. La particolare concezione artistica corrisponde al bisogno dell'individuo di elevare a coscienza spirituale il mondo esterno ed interno come un oggetto in cui l'autore 'riconosce il proprio io'⁸. In questo modo viene rispettata la tradizione che assegna alla finzione estetica una funzione mimetica.

Suddiviso in tre parti – rispettivamente sviluppate nelle pianure di Casanare, nella selva tra il Brasile e il Venezuela e nelle coltivazioni di caucciù-, il manoscritto inizia con il racconto delle avventure di Cova, narrate al passato. In effetti, egli scrive i fatti sull'onda del ricordo, quando il libro sta per finire,

⁵ Richard Ford, *El marco narrativo de La vorágine*, “Revista iberoamericana”, XLII (1976), 96-97, p.575.

⁶ Cfr. Hans Robert Jauss, *Perché la storia della letteratura*, Napoli, Guida, 1969.

⁷ Cfr. Jean Franco, *Image and experience in “La Vorágine”*, “Bulletin of Hispanic Studies”, XLI (1964), pp. 101-110; Otto Oliveira, *El romanticismo de José Eustasio Rivera*, “Revista Iberoamericana”, XVIII, 35-36 (febrero-diciembre 1953), p. 50; Lydia De León Hazera, *La novela de la selva hispanoamericana: nacimiento, desarrollo y transformación*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1971.

⁸ Cfr. George W. Friedrich Hegel, *Estetica*, a cura di Nicolao Merker, Torino, Einaudi, 1993.

spinto dall'amico Ramiro Estévez che gli consiglia di fissare le proprie memorie come terapia alla noia del momento. L'autore fittizio, esprime in termini alquanto eloquenti le motivazioni che stanno alla base della sua scrittura:

Va para seis semanas que, por insinuación de Ramiro Estévez, distraigo la ociosidad escribiendo las notas de mi odisea, en el libro de Caja que el Cayeno tenía sobre su escritorio como adorno inútil y polvoriento. Peripetias extravagantes, detalles pueriles, páginas truculentas forman la red precaria de mi narración, y la voy exponiendo con pesadumbre, al ver que mi vida no conquistó lo trascendental y en ella todo resulta insignificante y perecedero⁹.

Una narrazione che risente dell'esperienza diretta e svela i meccanismi dell'atto di narrare, i problemi e le modalità di quel mistero che è la produzione di singoli enunciati narrativi e la loro concatenazione in un testo, cioè in una forma e in un senso. Un senso che, per estensione, giustifica l'operato del suo autore, dando validità alle scelte di vita. Motivazioni esistenziali, non certo dettate dal desiderio di fama, puntualizza Cova, dissipando ogni dubbio nel lettore malizioso:

Erraría quien imaginara que mi lápiz se mueve con deseos de notoriedad, al correr presuroso en el papel tras de las palabras para ir las fijando sobre las líneas. No ambiciono otro fin que el de emocionar a Ramiro Estévez con el breviario de mis aventuras, confesándoles por escrito el curso de mis pasiones y defectos, a ver si aprende a apreciar en mí lo que en él regateó el destino, y logra estimularse para la acción, pues siempre ha sido provechosisima disciplina para el pusilánime hacer confrontaciones con el arriscado¹⁰.

L'obiettivo che egli insegue è pertanto esplicito: colpire positivamente l'amico premuroso e guadagnarsi la sua ammirazione svelando la propria soggettività, divenuta ricerca di un'identità a lungo inseguita e alla fine raggiunta sia pure per breve tempo, a contatto con la natura. L'io ricordato, acquisisce corposità nell'esperienza estetica e viene esaltato dall'azione eroica. Una volta fissato nella scrittura, esso funge da esempio e da stimolo per animare un lettore timoroso e pusillanime.

Il proposito iniziale si trasforma con lo sviluppo della narrazione: agli aspetti personali subentra la denuncia sociale, più che mai evidente nella descrizione di abusi e di violenze, subiti ininterrottamente dai *caucheros*. In tal modo viene a cadere la motivazione di una scrittura intesa quale stimolo per l'amico pauro-

⁹ José Eustasio Rivera, *La vorágine*, op. cit., p. 242.

¹⁰ *Ivi*, p. 243.

so, incapace di lanciarsi all'avventura, senza timore. Rivera vuole rassicurare il lettore sulla buona fede di Cova e sulla reale paternità del manoscritto¹¹. Tutto nel testo è all'insegna di un *work in progress*, dalle verità ancora sfuggenti, alla rottura di paradigmi del sapere, all'approccio plurifocale e pluridiscorsivo.

Nella seconda parte del libro, improntata sulle emozioni che la selva suscita, una serie di personaggi si affianca al narratore principale, prendendo sovente la parola in sua vece: Heli Mesa, Clemente Silva, Ramiro Estévez raccontano ognuno a proprio modo quanto accade e forniscono una versione del tutto personale della natura circostante. Un *escamotage* che permette a Cova di ampliare la conoscenza della vera protagonista dell'opera e dei suoi aspetti multiformi. Heli Mesa nel descrivere la propria fuga da Barrera, anticipa il tema – trattato successivamente in modo più esteso – relativo allo sfruttamento dei *caucheros*, mentre eleva a dimensione mitica la magia della selva, ben visibile nella leggenda dell'india Maripana.

Diversa è la versione di Clemente Silva che evidenzia la forza caotica e schiacciante della foresta tropicale: il potere distruttore della natura è inserito in un contesto di preoccupazione e di protesta per le ingiustizie patite dai *caucheros*, sempre sospesi fra la minaccia e la sottomissione, abbruttiti dall'ambiente devastante, ma anche dall'ingordigia e dalla violenza dei padroni che esercitano un dominio assoluto. Un colonialismo inteso come epifenomeno di una più originaria volontà di sopraffazione: nella veste di attività volta al saccheggio e alla razzia, incurante della rovina dell'altro, esso prolunga sul piano civile ciò che si agita e si manifesta nei riti tribali degli indigeni.

Selva come inferno è anche l'interpretazione di Ramiro Estévez. Nel mondo della natura, gli istinti violenti del tutto incontenibili e incontrollabili esplodono prepotenti persino negli individui più tranquilli e docili, deformandone l'intrinseca personalità. "Un sino de fracaso y maldición, – scrive l'autore – persigue a cuantos explotan la mina verde. La selva los aniquila, la selva los retiene, la selva los llama para tragárselos"¹². È proprio ciò che succede a Cova: la sua visione della selva si modifica con l'addentrarsi nel caos del mostro vegetale. Inizialmente egli è affascinato dalla maestosità e dall'ampiezza della natura, dal sortilegio che scaturisce dalla sua osservazione e che ispira immagini suggestive. Un incanto, però, pregno d'inquietudine per il mistero della creazione e per il paesaggio impenetrabile che oscura l'idea di un

¹¹ A tale proposito Richard Ford sostiene: "Cova no ha mentido en la acepción usual de la palabra. Ha dicho algo que quisiera fuese verdad: le halaga pensar que lleva su diario sólo para el provecho del pusilánime Estévez, su constante "amigo mental". Su orgullo le impide ver claramente que sí siente aquellos "deseos de notoriedad que reniega" (Richard Ford, *El marco narrativo de La vorágine*, op. cit., pp. 578-579).

¹² José Eustasio Rivera, *La vorágine*, op. cit., p. 252.

confortevole orizzonte verde, proposto dalle idilliache immagini del genere bucolico-pastorale:

¡Oh selva, esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina! [...] Tú eres la catedral de la pesadumbre, donde dioses desconocidos hablan a media voz, en el idioma de los murmullos, prometiendo longevidad a los árboles, contemporáneos del paraíso; que eran ya decanos cuando las primeras tribus aparecieron y esperan impasibles el hundimientos de los siglos venturos. Tus vegetales forman sobre la tierra la poderosa familia que no se traiciona nunca...¹³.

Un'aderenza alla natura che nel racconto genera e prolifera il proprio mito, creato per sottolineare la dinamica della conoscenza, per ripristinare l'essenza interna delle cose e non tanto per spiegare la realtà. Ciò trova riscontro nella successiva descrizione: "[...] los árboles de la selva eran gigantes paralizados y que de noche platicaban y se hacían señas. Tenían deseos de escaparse con las nubes, pero la tierra los agarraba por los tobillos y les infundía perpetua inmovilidad"¹⁴.

Dal conflitto degli elementi di natura s'impone via via, l'aspetto eroico di una volontà potente e magica, che opprime in una morsa asfissiante ogni essere e ogni cosa, incapaci di contrastare o di limitare il suo potere:

Por primera vez, en todo su horror, se ensanchó ante mí la selva inhumana. Árboles deformes sufren el cautiverio de las enredaderas advenedizas, que a grandes trechos los ayudan con las palmeras y se cuelgan en curva elástica [...] ¹⁵.

Ora la selva rivela la terribile verità: tutte le forze telluriche concorrono ad evidenziare la debolezza del soggetto, mentre esaltano la potenza assoluta della natura. Inoltre, lontano dalle regole e dalle certezze insite nella vita civilizzata, l'uomo percepisce la transitorietà della propria condizione, la caducità delle cose e degli esseri, per cui egli incomincia ad "amar a la orquídea lánguida, porque es efímera como el hombre y marchitable como su ilusión"¹⁶. L'identificazione con le infinite creature selvatiche è raggiunta: nel misterioso rito della creazione originaria è come se la vita si opponesse a se stessa. Freud, infatti, ha individuato nella storia delle origini dell'esistenza la storia della morte, un percorso che spiega, pertanto, come morire¹⁷.

¹³ *Ivi*, pp. 105-106.

¹⁴ *Ivi*, p. 123.

¹⁵ *Ivi*, p. 196.

¹⁶ *Ivi*, p. 106.

¹⁷ Cfr. Sigmund Freud, *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri Editore, 1980.

L'ambiente terribile, lugubre e desolante ha il completo dominio sulla persona e sulle cose. Nulla sfugge al suo controllo letale; lo stesso ritmo della fecondazione che genera costantemente, è espressione di un lirismo malaticcio ed angosciante privo di ogni contemplazione sul mistero della vita e della morte:

Entre tanto la selva cumple las sucesivas renovaciones: al pie del coloso que derrumba, el germen que brota; en medio de los marasmos, el polen que vuela; y por todas partes el hálito del fermento, los vapores calientes de la penumbra, el sople de la muerte, el marasmo de la creación¹⁸.

La natura è incredibilmente prolifica, ma è un processo che non conduce da nessuna parte, alimentato dalla distruzione e dalla sofferenza.

Condizionati da nuove evidenze, applicati a una diversa realtà, i modelli culturali vengono forzati verso rotture imprevedibili, verso un'istanza e una soluzione matura. Il rapporto fra soggetto e paesaggio è rovesciato: mentre nelle prime descrizioni romantiche emerge l'armonia sui conflitti e il soggetto impartisce alle cose il proprio senso interiore, successivamente ad essere evidenziate sono le anomalie, lo squilibrio che interrompe, sino alla distruzione, l'idilliaca visione pastorale e il patto di conciliazione tra soggettività e mondo.

Non solo la visione della selva si trasforma lungo la narrazione di Cova: anche il suo atteggiamento nei confronti della vita viene modificato dall'influenza fatale e negativa dell'ambiente. La fuga dalla città con il pretesto di raggiungere il suo grande amore, tra l'altro piuttosto improbabile, è ripresa un poco più avanti, quando egli rincorre l'amata fedifraga. Più della passione amorosa, a stimolare Cova è l'orgoglio ferito, il desiderio di rivendicare la propria 'hombría', di dimostrare coraggio e temerarietà nei confronti del rivale Barrera. A questo proposito osserva Joan Green:

El sentido de la venganza que siente Cova, su orgullo herido, su honor manchado, cambia a medida que se va acercando a la mujer. Lo que aceptó como una realidad, es decir su amor por Alicia, más tarde no tiene sentido para él. Le empuja la selva y realmente no comprende los motivos que tiene para perseguir a Alicia. Ya al final, cuando piensa en el niño que ésta va a tener, emerge el sentido paterno y quiere estar con ella y el hijo. Pero ya es tarde. La selva gana; los devora, como devora a Cova su propio egoismo¹⁹.

Nel fare emergere l'emotività, la passione celata nell'essere, la selva altera la personalità di Cova, annullandone l'identità e spingendolo a compiere atti

¹⁸ José Eustasio Rivera, *La vorágine*, op. cit., p. 197.

¹⁹ Joan R. Green, *La estructura del narrador y el modo narrativo de La vorágine*, "Cuadernos Hispanoamericanos", 205 (1967), p. 106.

violenti che divengono sempre più spontanei e naturali: nel caos vegetale il soggetto è libero di soddisfare senza inibizioni e freni ogni impulso razionale e irrazionale e le pulsioni più elementari. Il cerchio tautologico dell'io si spezza e genera proiezioni allucinatorie di sé, immagini dell'alterità e della scissione, attraverso le quali può svilupparsi soltanto il processo dell'autocoscienza.

Tale atteggiamento nei confronti della vita è di tipica derivazione romantica e rende il protagonista molto simile all'eroe ottocentesco, emotivamente debole, con improvvisi sbalzi d'umore, con impulsi repentini e incontrollabili:

Frecuentemente las impresiones – afferma Cova – logran su máximo de potencia en mi excitabilidad, pero una impresión suele degenerar en la contraria a los pocos minutos de recibida. [...]. En el fondo de mi ánimo acontece lo que en las bahías: las mareas suben y bajan con intermitencia²⁰.

La discrepanza fra desideri, illusioni e limitazioni personali e ambientali è una costante dell'intera struttura narrativa. Fin dal primo “fragmento di Cova”, il lettore s'imbatte in un personaggio i cui ideali sono sempre frustrati da un destino implacabile e i sogni sono misere compensazioni per riparare i danni di una vita disastrosa, caratterizzata da continui fallimenti. Quando gli viene offerta l'opportunità di un “negocio”, egli immagina immediatamente di diventare immensamente ricco, di ritornare con Alicia a Bogotá, di sposarla e di raggiungere la fama come scrittore; tutto ciò quando ancora il primo passo della contrattazione sia formalizzato. Lo stesso accade con un'altra fantasia: i “llaneros”, lo considerano un essere inferiore perché codardo. La qual cosa non corrisponde alla ‘sua’ verità in quanto, egli osserva risentito, che gli altri “me aventajaban en destreza, pero nunca en audacia y en fogosidad”²¹. Infatti, dopo essere stato colpito da una pugnalata, egli immagina di presentarsi ad Alicia: “Pensé exhibirme cual no me vio entonces: con cierto descuido en el traje, los cabellos revueltos, el rostro ensombrecido de barba, aparentando el porte de un macho almizcloso y trabajador”²².

Un immaginario che colma il bisogno insoddisfatto nella realtà, ma appagato nella finzione in cui le ‘imperfezioni’ del mondo naturale sono superate a tal punto da far apparire come realtà autentica l'irreale della perfezione. Nessun dubbio in proposito per Cova che si è creato un mondo ideale, perfettamente credibile. D'altra parte il bisogno del perfetto, come categoria ontologica, risulta essere addirittura precedente al bello. Infatti, per Jauss l'esperien-

²⁰ José Eustasio. Rivera, *La vorágine*, op. cit., p. 54.

²¹ *Ivi*, p. 55.

²² *Ivi*, p. 85.

za del perfetto include sempre una componente di irreale, mette in moto l'immaginazione e pertanto, è strettamente affidato all'esperienza estetica²³. Nelle pianure sterminate di Casanare, l'illusione di un mondo possibile è l'unico mezzo per sfuggire alle limitazioni di una realtà violenta, alimentata da oscure passioni e, di conseguenza, vivere secondo il ritmo di un cosmo armonioso e silente. Non a caso Nietzsche²⁴, considera, sia pure nella sua drammaticità, liberatoria la dispersione dell'io all'interno del flusso indistinto della vita che non sopporta valori prestabiliti.

Nel momento in cui viene meno tale possibilità, per Cova non c'è speranza: addentrandosi nella selva, nel carcere verde, la sua immaginazione è soffocata dal delirio e dalle allucinazioni che assorbono i pensieri e precludono ogni via di fuga, anche quella più fantastica. Perduto nel labirinto vegetale, egli non è in grado nemmeno di cogliere l'armonia di un cosmo retto da leggi incomprensibili, ben lontano dalla pace e dalla libertà spirituale dei panorami immensi, senza confini. Tutto è negato: dalla possibilità di speranza, al sollievo delle angosce psichiche, alla comunione panteista con la natura. Rimane soltanto il fallimento delle proprie illusioni. Disperato, Cova si chiede: "¿Quién puede librar al hombre de sus propios remordimientos?"²⁵.

L'oppressione della delimitazione, l'assenza delle distanze, la mancanza di prospettive soffoca l'istinto creatore ed impedisce l'estasi poetica, la libera attività della fantasia, imbrigliata ormai nelle forme della natura, retta da leggi inflessibili e da necessità rigide. Viene meno, pertanto, la tranquillità che soltanto l'immaginazione, con la sua produzione inesauribile di immagini rassicuranti, può fornire. La coscienza dei limiti individuali dinanzi ad un mondo opprimente, la certezza di essere prigioniero in una gabbia verde, si esprime con forza nella metafora del vortice che risucchia inesorabilmente verso la morte definitiva. Alla maniera dell'eroe romantico, Cova va alla ricerca di una felicità misteriosa ed ineffabile, di un senso di comunione con la natura, di un soggettivo accordo con il paesaggio, nell'illusione di dare significato alla vita, di pervenire alla coscienza di sé, di ciò che agita il cuore e lo spirito; si scontra, però, con un ambiente ostile, indifferente alle sue aspirazioni ed alle attese vitali. Per non cedere del tutto alla pazzia, egli invoca la selva disperatamente:

iDéjame huir, oh selva, de tus enfermedades penumbras, formadas con
el hábito de los seres que agonizaron en el abandono de tu majestad!
[...] Quiero volver a las regiones donde el secreto no aterra a nadie,

²³ Cfr. Hans Robert Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1988 (ed. originale 1982).

²⁴ Friedrich Nietzsche, *Nascita della tragedia* in *Opere*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1964.

²⁵ *Ivi*, p. 135.

donde es imposible la esclavitud, donde la vista no tiene obstáculos y se encumbra el espíritu en la luz libre! ¡Quiero el calor de los arenales, el espejeo de las canículas, la vibración de las pampas abiertas!²⁶

Parafrasando William Bull²⁷ possiamo affermare che la voragine, simbolo dell'opera, è presente soprattutto nella mente nevrotica ed instabile del protagonista più che nella realtà con cui egli entra in contatto. Da qui, l'incapacità di descrivere la foresta tropicale in modo obiettivo: l'interpretazione della natura è ovviamente distorta, relazionata all'impossibilità di dominare le emozioni e di comprendere le cause reali dei problemi che lo ossessionano. Il fatto di non essere oggettivamente in grado di instaurare valori, di trovare un senso alla vita e al caos del mondo, di contrastare la forza creatrice e insieme distruttiva dell'esistenza, amplia l'angoscia per l'ignoto trasformandola in incubo, in delirio.

È fuor di dubbio che Rivera evidenzia con maggior vigore l'aspetto mostruoso, dannato e maligno della natura tropicale a scapito delle caratteristiche positive, quali bellezza e maestosità. Ciò è dovuto, parzialmente, ad un particolare autobiografico: egli scrive la seconda sezione dell'opera, quella, appunto, dedicata alla selva, durante il viaggio di ritorno dalla zona in cui la commissione – di cui fa parte – ha fissato i confini tra Venezuela e Colombia. I disagi patiti durante le interminabili peregrinazioni in ambienti inospitali ed impervi, sono causa di una forte prostrazione fisica, resa ancor più grave dalla misteriosa malattia contratta – pare si tratti di un'infezione del sangue chiamata beri-beri – e dalla depressione che gli procura un lavoro insopportabile, senza soddisfazioni²⁸.

Inoltre, è noto il suo amore per la natura, manifestato sin da bambino quando l'osservazione di uccelli, di insetti, di fiori e di erbe, gli suscita forti emozioni. La comunione tra terra e sensibilità, il misterioso messaggio cosmico dell'ambiente naturale dagli incanti irresistibili, saranno, pertanto, il motivo fondamentale di tutti i suoi canti, ad iniziare dai primi sonetti di *Tierra de promisión* (1921). In essi, tuttavia, la selva abbellita da espressioni crepuscolari, proprie della lirica parnassiana, è contemplata con distacco. Una distanza annullata totalmente ne *La vorágine*, dove il poeta penetra la natura stessa, la rende parte di sé, proiezione dei propri sentimenti, espressi con coinvolgenti descrizioni, ora violente, ora struggenti, almeno nella seconda parte del romanzo. Per la tendenza dell'autore a identificarsi con la realtà fisica nel tenta-

²⁶ *Ivi.*

²⁷ Cfr., William Bull, *Nature and Antropomorphism in La Vorágine*, "The Romanic Review", XXXIX, (1948).

²⁸ Cfr. Eduardo Neale-Silva, *Horizonte humano. Vida de J.E. Rivera*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1960, p. 244.

tivo di trovare consolazione, per la reazione animica dinanzi al paesaggio e per forza descrittiva, la prima parte del romanzo può essere accomunata ai sonetti, come possiamo cogliere dal seguente brano:

Al través de la gasa del mosquitero, en los cielos ilimites, veía parpadear las estrellas. Los follajes de las palmeras que nos daban abrigo enmudecían sobre nosotros. Un silencio infinito flotaba en el ámbito, azulando la transparencia del aire ²⁹.

Ed ancora:

Y la aurora surgió ante nosotros sin que advirtiéramos el momento preciso, empezó a flotar sobre los pajonales un vapor sonrozado que ondulaba en la atmósfera como ligera musolina. Las estrellas se adormecieron, y en la lontananza de ópalo, al nivel de la tierra, apareció un celaje de incendio, una pincelada violeta, un coágulo rubi ³⁰.

La visione mostruosa e fantastica dell'ambiente vegetale e la sua antropomorfizzazione, in un groviglio caotico dall'"hálito del fermento, los vapores calientes de la penumbra, el sopor de la muerte, el marasmo de la procreación" ³¹, hanno il duplice intento di presentare la selva come scenario dell'azione e come attore principale, espressione del sentimentalismo melanconico e crepuscolare di Cova stesso.

Se la prospettiva prevalente è quella di Cova, è evidente che la funzione degli altri personaggi è orientata ad ampliare la visione del poeta, scelto da Rivera non solo per affinità biografica, ma piuttosto per funzionalità di struttura narrativa. In tal modo, si giustificano retorica poetica e distanza culturale/estetica tra Cova e gli altri personaggi che vedono modificato, o meglio filtrato, il proprio punto di vista, in quanto a raccontarlo è il poeta stesso. Egli, infatti, di carattere impressionabile e propenso a lasciarsi sopraffare da incubi e da deliri, è particolarmente adeguato a proiettare le proprie emozioni nell'ambiente circostante che, in perfetta sintonia, mette a nudo aspetti sadici e misantropici, frutto esclusivo dell'esaltazione, delle nevrosi e dell'irrazionalità del protagonista che ha il potere di condizionare negativamente tutto ciò che lo circonda senza subire alcuna trasformazione, almeno fino a un certo punto. Parallelamente la natura, pur assorbendo i diversi stati d'animo del personaggio, libera le proprie forze che confondono Cova ³².

²⁹ José Eustasio Rivera, *La vorágine*, op. cit., p. 12.

³⁰ *Ivi*, p. 24.

³¹ *Ivi*, p. 197.

³² Cfr. José Ángel Valente, *La naturaleza y el hombre en La Vorágine*, "Cuadernos Hispano-americanos", 67 (1955), p.102.

La lotta tra uomo civilizzato ed entità negativa superiore si risolve tragicamente con il risucchio del primo nella voragine vegetale, il cui potere d'attrazione è descritto esplicitamente nel seguente passo:

Bajo su poder [de la selva], los nervios del hombre se convierten en haz de cuerdas, distendidas hacia el asalto, hacia la traición, hacia la asechancia. Los sentidos humanos equivocan sus facultades: el ojo siente, la espalda ve, la nariz explora, las piernas calculan y la sangre clama: ¡huyamos, huyamos!³³

L'istinto diviene sinonimo biologico di trama, qualcosa di ineluttabile che accompagna il protagonista nella sua avventura verso la morte, verso il nulla eterno. La forza centrifuga messa in atto non si ferma più: incapace di ricondurre ad unità i moti dispersi della psiche, egli sarà impotente a modificare il corso degli eventi.

Per enfatizzare il dramma del possesso crudele, Rivera ricorre ad un personaggio "importante", lo scrittore che fuggito da Bogotá, scompare tra le braccia del mostro vegetale, indifferente alle divisioni sociali. Ciò significa che anche l'arte, di per sé capace di cogliere l'unità della vita, rifiuta il meccanicismo sociale, considerando i valori e le norme etiche come proprie dell'individuo, della sua disposizione d'animo, non certo come imposizione esterna. Una poesia del cuore che, sgretolando ogni certezza, disintegra il tessuto sociale e l'unità dell'io.

Accanto all'evidente romanticismo che permea la presentazione di una selva personificata, in grado di cospirare e di provare sentimenti (gli alberi odiano, le palme piangono, le colline sono "misantrópicas"), molte sono le descrizioni improntate ad un crudo naturalismo. Proprio nella fusione tra il lirismo di una visione soggettiva della natura e la brutalità di certi aspetti concreti, si consolida vigorosa la realtà tangibile, la forza primordiale della natura che, come il Dio vendicativo della Bibbia, aspira nel vortice, nel buco nero della voragine, chiunque cerchi di penetrare i suoi segreti.

Nella terza parte del libro emerge la denuncia violenta di una piaga sociale antica: il "cauchero" lotta inutilmente contro una natura che lo stritola, e contro l'ingordigia e la violenza dei "capataces" che impongono prepotentemente il proprio dominio. I drammi sociali e individuali si ampliano, proprio perché i personaggi/vittime agiscono all'interno della selva ostile, in cui le avventure si moltiplicano mettendo a dura prova le energie individuali e la capacità di sopportazione: lo stoicismo degli *indios* colora di eroismo la loro odissea umana. Attraverso le esperienze di diversi narratori, per usare le pa-

³³ José Eustasio Rivera, *La vorágine*, op. cit., p. 198.

role di Lydia de León Hazera, “[...] la selva se levanta con toda la inmensidad de su fuerza cósmica y su ambiente funesto contra el hombre que abusa de su riqueza vegetal para convertirla en arma de explotación de otros seres humanos”³⁴. Con il passare del tempo la denuncia sociale ha perduto parte della sua forza d’attrazione; rimane intatto, al contrario, il vigore poetico delle descrizioni ambientali, di un mondo altrove, dell’alterità, della non quotidianità, di uno spazio meraviglioso, fantastico, straordinario nell’accezione comune del termine.

Per quanto riguarda il tempo narrativo emerge, soprattutto nella seconda e nella terza parte, la cristallizzazione della realtà, ottenuta con effetti lirici allo scopo di interiorizzare l’esposizione. Non solo: lo spazio, infinito e soffocante, in cui i rinnovamenti continui si succedono ad altrettanto frequenti decostruzioni, risulta fondamentale per la creazione di un ciclo ritmato, sia pure senza risoluzione. Un tempo misurato su ricorsi naturali, stagionali in cui la fine di una fase trascorre nell’inizio di un’altra e così all’infinito, creando una prospettiva di reversibilità ciclica, ignota al mondo moderno. Un tempo che viene contratto e accelerato dalla trasformazione dell’io, dalle sue paure, dallo stato delirante in cui il soggetto perde la cognizione del tempo reale.

Ogni cosa nella selva, è infinita ed eterna: la penombra, la verzura, il labirinto, il silenzio, obbediscono a leggi naturali imperiture che esulano dai ristretti confini temporali. Negli stessi racconti di narratori secondari il tempo, infatti, perde riferimento circostanziale e si restringe o si dilata secondo la necessità del momento: una pausa può abbracciare anche due anni. Ciò accade a Silva che, nel raccontare i tragici avvenimenti della sua vita, osserva: “Amigos, esta pausa abarca dos años”³⁵.

Nell’opera, prende forma una visione totalmente rinnovata rispetto alla tradizionale contrapposizione città/campagna, due realtà spesso in antitesi nell’animo esaltato di Cova. La stessa fuga sentimentale con Alicia, è un evidente pretesto per fuggire dalla vita urbana – dove ogni cosa è predeterminata nella sua esistenza – per ricercare un’identità altra che solo la natura può fornirgli. Valgano per tutte le seguenti osservazioni:

“¿Para qué las ciudades? Quizás – osserva il narratore – mi fuente de poesía estaba en el secreto de los bosques intactos, en la caricia de las auras, en el idioma desconocido de las cosas”³⁶.

³⁴ Lydia De León Hazera, *La novela de la selva hispanoamericana: nacimiento, desarrollo y transformación*, op. cit., p.141.

³⁵ José Eustasio. Rivera, *La vorágine*, op. cit., p. 159.

³⁶ *Ivi*, p. 82.

Soltanto il contatto con la natura può liberare lo spirito individuale che si fa ricettivo di fronte alla visione intuitiva del mondo, ai problemi estremi e alle cose ultime, agli interrogativi sul destino, sulla colpa e sulla libertà. Lontano dal limite imposto dalla società, il soggetto può raccontare l'annientamento della vita, ma non l'estinzione del suo significato.

L'utopia, infatti, si scontra con la dura realtà che allontana le idee preconette dagli aspetti oggettivi. L'impatto è impressionante, perché le uniche leggi valide della selva sono quelle imposte dalla sopravvivenza: non esiste codice alcuno in grado di contrastare la volontà del più forte. Una natura, pervicacemente crudele in cui si consuma la lotta quotidiana per la vita³⁷ e come ogni guerra, racchiude in sé fame e morte. Tuttavia, il fascino che essa emana è prorompente a tal punto che le reminescenze letterarie non trovano riscontro nel mondo concreto: sia le metafore, sia le convenzioni artistiche sono inadeguate ad esprimere la grandiosità del reale. Vale la pena riportare il seguente brano, in cui l'autore è conscio della limitatezza dei poeti che compongono versi, chiusi all'interno delle pareti domestiche:

iCuál es la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores translúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? ¡Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domésticas!
¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! Aquí los resposos de sapos hidrópicos, las malezas de cerros misántropos, los rebalses de caños podridos”³⁸.

La fantasia del poeta è ben poca cosa di fronte allo spettacolo naturale, all'assoluta drammaticità, alla diversità, all'abbondanza delle forme naturali. Un eccesso difficile da gestire anche per colui che è mentalmente aperto alle iperboli.

Via via che l'ambiente acquista importanza e profondità, il protagonista perde corposità e consistenza. A differenza degli eroi del mito e della fiaba che superano positivamente le difficili prove imposte dal rito iniziatico, Cova regredisce verso una progressiva dissoluzione, destinata a farlo scomparire del tutto. In tal modo, il viaggio/ricerca/fuga si rivela un fallimento completo, in quanto l'ambizione di trovare un luogo idoneo ad un cambio d'identità viene stroncata miseramente dalla scomparsa fisica del narratore, sperduto all'interno di una natura, vissuta come terribile realtà panteista. Cattedrale o carcere che dir si vo-

³⁷ Nel'Ottocento la formula di "lotta per l'esistenza" viene evidenziata da Malthus e successivamente applicata da Darwin a tutto il mondo organico (Cfr. Charles Darwin, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, introduzione di Franco Marengo, a cura di Luca Lambert, Torino, Einaudi, 1989).

³⁸ *Ivi*, p. 197.

glia, la selva rivendica la propria superiorità sull'uomo, convertito in preda inerme. La sua forza proviene, soprattutto, dal carattere metaforico e immaginativo di un'epopea reale: importante è il processo di mitizzazione creato intorno ad un frammento d'esistenza, all'odissea della delusione che investe la ricerca del senso. In tal modo il romanzo, non più contemplazione passiva, analisi di un mondo determinato o mezzo di protesta *panfletaria*, si converte in letteratura di respiro universale, che trascende i limiti dell'americanismo per cogliere il tutto unitario della vita, al di sopra della scissione, o meglio transcendendo l'hegeliana "prosa del mondo"³⁹, identificata con il puro meccanismo sociale.

³⁹ Cfr., Georg W. Friedrich Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.

GIUSEPPE BELLINI

EL CAZADOR PERDIDO: EL ÚLTIMO NERUDA

1. Una prodigiosa actividad caracteriza los últimos tiempos de Neruda. Me refiero al período 1970-1973, año este último en que el poeta muere. En este lapso de tiempo escribe una serie importante de libros¹, de los que ocho aparecen póstumos, salvados por su esposa del saqueo de los militares golpistas. Son los que, como ya había hecho con el *Memorial de Isla Negra*, pensaba publicar con motivo de sus setenta años y los festejos que el gobierno de Salvador Allende le iba a organizar para el mes de julio de 1974. Componían el grupo *La rosa separada*, *Jardín de invierno*, *2000*, *El corazón amarillo*, *Libro de las preguntas*, *Elegía*, *El mar y las campanas*, *Defectos escogidos*. En estos libros poéticos el autor confirmaba su vigor creativo, en una nota constante de continuidad en la novedad.

La rosa separada, canto ininterrumpido a la isla de Rapa Nui, ya celebrada en el *Canto general*², ofrece argumentos interesantes. Ante todo Neruda denuncia la indignidad del hombre-masa, del turista, el cual visitando la isla es incapaz de captar su mensaje; un mensaje que, al contrario, el poeta, ser privilegiado, recoge e interpreta: el de una permanencia vedada al hombre.

El carácter fundamentalmente autobiográfico de la poesía nerudiana no se desmiente en este libro; las alusiones a lo que constituyó la experiencia vital del poeta son numerosas y su sentido intensamente dramático de la existencia vuelve a manifestarse. Es así como la naturaleza volcánica de Rapa Nui propone a Neruda un mundo de lutos y ruinas; las caras “derrotadas”, “quemadas y caídas”³ de las estatuas de piedra llevan nuevamente a las destrucciones de

¹ Son los siguientes: *La piedras del cielo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1970; *Geografía infructuosa*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1972; *Discurso de Stockolm*, Alpignano, Tallone Editore, 1972; *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*, Santiago de Chile, Empresa Editora Nacional Quimantú, 1973.

² Cfr. P. Neruda, “Rapa Nui”, en *Canto general*, ahora en *Obras Completas*, I, Buenos Aires, Editorial Losada, 1973 (4ª ed.).

³ P. Neruda, “III. La isla”, en *La rosa separada*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1973.

las que Neruda fue espectador. Acentos característicos de los *Cantos ceremoniales*, como los de “Cataclismos”, vuelven en algunos poemas: el agua, “mezquina, sucia, negra”, que en el fondo del volcán Ranu Raraku, de “viejos labios verdes”, que “vive, comunica con la muerte, / como una iguana inmóvil, soñolienta, escondida”⁴, recuerda en su significado de amenaza y terror la imagen inquietante que en “Cataclismos” presenta acerca del cuajarse amenazador de la muerte.

Tiempo y soledad, grandes constantes de la inquietud nerudiana, constituyen la sustancia primera de la nueva experiencia. El límite del hombre, tan insistentemente subrayado por Neruda, tan dramáticamente vivido, vuelve a ser en *La rosa separada* uno de los temas de mayor relevancia ante el poder nivelador del tiempo y el frío de la soledad; las diferencias individuales desaparecen y revelan la miseria humana: “somos los mismos y la misma cosa frente al tiempo, / frente a la soledad: los pobres hombres...”⁵. Y aún más se evidencia este límite ante la isla, imagen eterna de la perfección, reino del silencio⁶, “tierra de la vida”⁷, de la que lo cotidiano aleja, haciendo olvidar los sueños, únicos que hacen posible la existencia.

No obstante, el significado positivo de la experiencia no tarda en manifestarse. La pregunta del hombre puede ser “pobre” frente a la magnitud del misterio, puede recibir “mil respuestas de labios desdeñosos”⁸; pero si el poeta se aleja de Rapa Nui incapaz de resistir la dimensión de la soledad y el misterio y vuelve, “con sus tristezas”, a sus “nativas agonías, / a la indecisión del frío y el verano”, saca sin embargo una acentuada individualidad, vuelve a su mundo “envuelto en luz” y confiesa su tenaz adhesión “al terreno, / solicitado por el amor de la Oceanía”⁹.

El significado vital y purificador de esta experiencia se afirma preeminente contra las del pasado:

de ti, rosa del mar, piedra absoluta,
salgo mundo, vistiendo la claridad del viento;
revivo azul, metálico, evidente¹⁰.

A pesar de declararse “poeta oscuro”, Neruda se considera alcanzado por la gracia: “yo, poeta oscuro, recibí el beso de piedra en mi frente / y se purifi-

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibi*, “IX. Los hombres”.

⁶ *Ibi*, “VI. La isla”.

⁷ *Ibi*, “XI. Los hombres”.

⁸ *Ibi*, “XVI. Los hombres”.

⁹ *Ibi*, “XVII. Los hombres”.

¹⁰ *Ibi*, “XX. La isla”.

caron mis angustias”¹¹. Permanecen imperturbables las estatuas, con su mensaje que actúa profundamente en el poeta:

cien miradas de piedra que miran hacia adentro
y hacia la eternidad del horizonte¹².

2. Con acentos inéditos o que tienen su raíz en las primeras *Residencias*, pero vueltos a formular originalmente, renovados por símbolos, metáforas y valores cromáticos, Neruda consigna en *Jardín de invierno* un documento más de su angustia existencial, búsqueda de sí mismo y tentativa para encontrar la clave del mundo.

El invierno le repite al poeta la lección que toda su experiencia vital, a pesar de sus obstinadas afirmaciones utópicas, le ha ido proporcionando a lo largo de los años: no solamente la del límite de todo lo creado, sino también de su propio límite. Sus primeras experiencias del período de la infancia llevaban ya este sello negativo, y ahora nuevamente, como ya en el *Memorial de Isla Negra*, el clima de esa época remota se insinúa en el jardín, con su lección de tierra, confirmando la conciencia de que todo pertenece a esa “agricultura de los huesos” que, siguiendo a Quevedo¹³, Neruda denuncia en *Canción de gesta*¹⁴. En *Jardín de invierno*, sin embargo, el acento de angustia parece a veces atenuarse, debido a una resignada constatación: “pertenezco a la tierra y a su invierno”¹⁵.

Quevedo, referencia constante para Neruda en su angustia metafísica, incluso en *Incitación al nixonicidio y alabanza de la Revolución chilena*, está nuevamente presente en el nuevo libro poético para subrayar el contraste entre lo que anuncia el vigor y la vida, al llegar la primavera, y la realidad física del bardo ya gravemente aquejado por el mal. En el poema “Con Quevedo, en primavera”, la novedad de los valores cromáticos del comienzo se contrapone a los dolidos acentos de la segunda parte; se confirma el vivo apego de Neruda al mundo natural, pero aquí lo domina el sentido triste de su propio agotamiento: “Sólo no hay primavera en mi recinto”¹⁶.

A su condición física el poeta había ya hecho alusión en los versos de “El cobarde”, de *Geografía infructuosa*; ahora se refiere claramente a las “enfer-

¹¹ *Ibi*, “XXI. Los hombres”.

¹² *Ibi*, “XXIV. La isla”.

¹³ Cfr. “Carta CLIX, A Lucilio”, en F. de Quevedo, *Obras Completas: prosa*, Madrid, Editorial Aguilar, 1945, p. 1836.

¹⁴ “Puerto Rico Puerto Pobre”, en P. Neruda, *Canción de gesta*, La Habana, Imprenta Nacional de Cuba, 1960.

¹⁵ P. Neruda, “Jardín de invierno”, en *Jardín de invierno*, cit.

¹⁶ *Ibi*, “Con Quevedo, en primavera”.

medades” que han subido a la “ventana oscura” de su casa; desalentado, advierte el límite también del amor; percibe los aromas de la tierra que se renueva y lo que también en él parecería que quisiera renovarse, aunque inútilmente debido a su decaimiento físico:

Primavera exterior no me atormentes,
desatando en mis brazo vino y nieve.

El vitalismo manifestado en *La espada encendida* queda anulado. La poesía nerudiana parece ensombrecerse aún más, pero de repente el verso se hace transparente manifestando un deseo de paz, de comunicaciones fortalecedoras:

dame por hoy el sueño de las hojas
nocturnas, la noche en que se encuentran
los muertos, los metales, las raíces,
y tantas primaveras extinguidas
que despiertan en cada primavera ¹⁷.

Jardín de invierno es una sucesión de momentos que se contraponen entre sí, aunque domina la nota preocupada. En este libro se afirma un destino que hizo a Neruda partícipe de los acontecimientos dolorosos del mundo. El poeta manifiesta solidaridad con los que sufren; vuelven imágenes que llevan al pasado, a las *Residencias* y a *Anillos* – “Esta es la hora / de las hojas caídas, trituradas / sobre la tierra...” ¹⁸ –, o al más reciente *Fin de mundo* – “Los que cruzamos estas edades con gusto a sangre, / a humo de escombros, a ceniza muerta...” ¹⁹ –, donde se refleja en todo su horror la tragedia de los tiempos que la humanidad ha recientemente vivido y todavía vive.

Pero nada se repite en la poesía nerudiana; todo vive una vida nueva, hasta el acento dramático. El sentido del tiempo perdido, de su impiadoso transcurrir, se afirma en la alusión al “frío corazón de los relojes” que fueron “recorriendo” la vida del poeta ²⁰. A veces el tema del tiempo lleva a la infancia, pero su voz llega quejosa desde los bosques remotos:

Lo cierto es que el tiempo se escapa
y con voz de viuda me llama
desde los bosques olvidados ²¹.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibi*, “El egoísta”.

¹⁹ *Ibi*, “Gautama Cristo”.

²⁰ *Ibi*, “Todo saber”.

²¹ *Ibi*, “La piel del abedul”.

El llamado de la soledad es insistente y el repudio por un mundo negativo se manifiesta en la mención de la humedad, el agua, los orígenes natales. Se aprecian sinestesias de presencia remota: “y hay un olor de soledad aguda, / de humedad, de agua, de nacer de nuevo...”²². Es la misma postura que encontramos en “Walking Around” de la segunda *Residencia en la tierra*. Es esta visión negativa del mundo la que empuja a Neruda a buscar el mar, un mar bien individualizado como categoría del espíritu:

Yo quiero el mío mar, la artillería
del océano golpeando las orillas,
aquel derrumbe insigne de turquesas,
la espuma donde muere el poderío.

El océano frente a Isla Negra representa un ancla, un refugio ante la destrucción física y el acentuarse en el poeta de preocupaciones por la situación política chilena ya difícil, según parece posible deducir de algunos versos del poema “Otoño”. Si Neruda había cantado incansablemente el océano celebrando su belleza o su trágico poder, viendo en él la fuente de las germinaciones o bien de la destrucción, interpretándolo como un dios indiferente a la aventura del hombre, eterno como el tiempo y como el tiempo imperturbable, o presentándolo como fuente de la sabiduría, ahora su presencia resuena, con multiplicados acentos, como una liberación: “es el libertador. Es el océano, / lejos, allá, en mi patria, que me espera”²³.

Angustia y esperanza, momentos contrastantes en cada hombre, en Neruda llevan a menudo a la resignación. En “Animal de luz” afirma que se había visto acosado por su enemigo, la muerte, y denuncia su cansancio por encima de la experiencia del bosque, del amor y de la vida; declara que está huyendo no de otros sino de sí mismo, con una única verdad afirmada a la que, al final, parece resignarse: “y el hombre se acomoda a su destino”²⁴. En este naufragio humano el océano llega a ser la única estrella y, una vez más, fuente de una lección salvífica:

No hay albedrío para los que somos
fragmento del asombro,
no hay salida para este volver
a uno mismo, a la piedra de uno mismo,
ya no hay más estrellas que el mar²⁵.

²² *Ibi*, “El egoísta”.

²³ *Ibi*, “Llama el océano”.

²⁴ *Ibi*, “Animal de luz”.

²⁵ *Ibi*, “Llama el océano”.

3. El libro de poemas que Neruda titula *2000* se abre sobre un panorama oscuro del mundo. El juicio del poeta es más duro que en libros anteriores; denuncia los años en que “tembló la esperanza”, confiesa su vergüenza por la verdad que se pudrió en tantas fosas, declara la inutilidad de tanta destrucción²⁶, protesta contra la vanidad de la inauguración del nuevo siglo para el “pobre diablo del pobre Tercer Mundo”, llegado al año fatal con todo lo que formó su vida, “la mala salud y los peores empleos”, la miseria, la “geografía numerosa del hambre”²⁷. Por el contrario denuncia la florida situación del “anarcocapitalista”, del nuevo explotador de las inquietudes sociales y políticas de nuestro tiempo, perfectamente a sus anchas en el nuevo siglo, que para él es “una gran cuenta corriente”, en la que, “por suerte”, resulta acreedor²⁸.

Es un momento más de la angustia nerudiana, de su compromiso con la humanidad. El contraste sobre el cual se funda la tristeza del mundo, la esclavitud del hombre, que está en la base de destrucciones y ruinas, lo acentúa el poeta eficazmente denunciando la secular explotación de los humildes. La confianza que Neruda tenía en un futuro de signo positivo parece haber desaparecido del todo: él ve el siglo en busca de nuevas formas de muerte, ahora que la tierra va agotando sus riquezas minerales, fuente de tantos conflictos²⁹.

Ya en *Fin de mundo* el poeta había preconizado años tristes para el fin del milenio, y, sin embargo, sigue fiel a su función de alentar la esperanza. El ejemplo lo da la madre tierra, que no acepta muerte ni reposo y es pródiga en germinaciones: a cada primavera se abre al sol y sus frutos se hacen cascada³⁰. El himno a la tierra es el reconocimiento por una bondad que continuamente se afirma, a pesar de los hombres, progenie maldita, salvada, sin embargo, como “luz del mundo”:

Alabada sea la vieja tierra color de excremento,
sus cavidades, sus ovarios sacrosantos,
las bodegas de la sabiduría que encerraron
cobre, petróleo, imanes, ferretería, pureza,
el relámpago que parecía bajar desde el infierno
fue atesorado por la antigua madre de las raíces y cada día salió el pan a
saludarnos
sin importarle la sangre y la muerte que vestimos los hombres,
la maldita progenie que hace la luz del mundo³¹.

²⁶ P. Neruda, “Las máscaras”, en *2000*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974.

²⁷ *Ibi*, “Los hombres”.

²⁸ *Ibi*, “Los otros hombres”.

²⁹ *Ibi*, “VIII. Los materiales”.

³⁰ *Ibi*, “IV. La tierra”.

³¹ *Ibidem*.

La celebración de la tierra en el largo poema anuncia en 2000 un cambio de acentos, que el poeta mantiene, sin embargo, en suspenso, incluyendo entre el IV y el IX canto los aludidos panoramas negativos y la protexta del desheredado y el explotado. Neruda parece todavía estar dudando entre la interpretación negativa y la positiva, entre un pasado y un presente infelices, que se proyectan sobre el futuro inaugurado por el nuevo siglo y perspectivas más serenas. El canto IX se titula significativamente “Celebración”, y es como si la humanidad hubiese pasado por dos milenios oscuros para llegar a una edad feliz en la que van a realizarse concretamente las perspectivas del bien. El símbolo de las uvas, de tan arraigada presencia en la poesía nerudiana, vuelve a afirmarse como indicio de plenitud vital; los nuevos días crecerán “hoja por hoja”, dando lugar a una nueva condición de la humanidad:

y fruto a fruto llegará la paz:
el árbol de la dicha se prepara
desde la encarnizada raíz que sobrevive
buscando el agua, la verdad, la vida³².

La confianza del poeta en el futuro se afirma en la obstinación con que proclama la voluntad humana de hacer el nuevo día “dorado y quemado / como los granos del maíz”³³. Es un futuro radiante que Neruda abre a todos, especialmente a los pueblos que con sangre y sudor en tiempos recientes conquistaron su independencia. El final del poema vuelve, así, a consagrar al poeta en su función de intérprete de la Historia. Por encima de su propia condición de ser transitorio, Neruda establece el valor positivo de su canto en cuanto voz que documenta la inquietante aventura del hombre en la tierra.

4. Como ya en *Estravagario*, el poeta chileno oculta en *El corazón amarillo*, bajo una nota a veces aparentemente despreocupada, sus problemas nunca resueltos. La ironía, la extravagancia, el humor están presentes en el libro, pero muy lejos de constituir esa “veta risueña, excéntrica y aun disparatada por momentos” como se ha pretendido³⁴. Hasta en poemas como “El héroe”, “Sin embargo me muevo”, “Una situación insostenible”, la sustancia de las preocupaciones nerudianas se evidencia claramente.

El corazón amarillo desarrolla la melancolía que en el poeta brota hasta del sentimiento que le une a su amada. La sugestión del mar, de las “cosas

³² *Ibi*, “Celebraciones”.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Así la presentación editorial en P. Neruda, *El corazón amarillo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1954.

mojadas”, de las olas, o sea de las anteriores “materias” de las cuales se nutría la sensibilidad de Neruda, son repudiadas por una situación “únicamente terrestre” y en ella por la búsqueda de una tranquilidad que evite la curiosidad de quienes consideran al poeta “un vulgar / cadáver especializado”³⁵. El cansancio de vivir se afirma en “Otro más” y en varios poemas sucesivos, y lo mismo el repudio por lo que significa violación de la intimidad, notas ya visibles en *Estravagario*, pero que aquí adquieren un significado más profundo a la luz de la situación física del poeta: véase el poema “Sin embargo me muevo”. Se diría que, a pesar de la irrupción de matices aparentemente serenos, Neruda está convencido, dominado, por el sentimiento deprimente de un ocaso personal que lo exilia de la vida. No hay, sin embargo, desesperación; el poeta no se abandona a la evocación doliente, sino que una vez más consigna en su libro el significado de una lección definitiva que la vida le ha dado. Entre las infinitas ilusiones – “No se cuentan las ilusiones”³⁶ –, en medio del terror que los hombres y la naturaleza difunden con sus destrucciones³⁷, el mar sigue enseñándole ahora sobre todo el amor³⁸, la naturaleza ofreciéndole una continua lección positiva³⁹. La filosofía nerudiana se resume en este sencillo y fundamental reconocimiento. En la humildad de la tierra reside la fuente primera de la esperanza. Consciente de haber llegado a vivir en un momento crucial de la humanidad⁴⁰, Neruda afirma, a pesar de todo, que nada está perdido⁴¹ y proclama una vez más la necesidad de la solidaridad entre los hombres, de quienes es necesario penetrar no solamente la condición desdichada, sino compartirla⁴².

Llegado al crepúsculo de su vida, mientras aún el amor le dicta versos fragantes – “mi sal de la semana oscura, / mi luna de ventana clara”⁴³ – Neruda parece haber obtenido de toda su experiencia vital un fruto dudoso, al que alude en el poema “Enigma para intranquilos”:

Cuando de aquel reloj caiga una hora
al suelo, sin que nadie la recoja,
y al fin tengamos amarrado el tiempo,
ay! sabremos por fin dónde comienzan
o dónde se terminan los destinos.

³⁵ *Ibi*, “Desastres”.

³⁶ *Ibi*, “El tiempo que no se perdió”.

³⁷ *Ibi*, “Desastres”.

³⁸ *Ibi*, “Integración”.

³⁹ *Ibi*, “Filosofía”.

⁴⁰ *Ibi*, “Otra cosa”.

⁴¹ *Ibi*, “El tiempo que no se perdió”.

⁴² *Ibi*, “Mañana con aire”.

⁴³ *Ibi*, “Canción de amor”.

5. Los muchos interrogativos nerudianos asoman también en *El libro de las preguntas*, sin que ostensiblemente el poeta busque esta vez una respuesta. El libro se presenta como una *summa* de la problemática de Neruda, que se manifiesta en composiciones breves, donde se suceden los interrogativos. Presenciamos así nuevos momentos del desaliento nerudiano; la tristeza que empapa el final del poema III – “Hay algo más triste en el mundo / que un tren inmóvil en la lluvia?” –, conduce a numerosos momentos de su poesía anterior, especialmente al inquietante “Sueño de trenes”, de *Estragavario*. Un agudo dolor por la ausencia se manifiesta en el poema IX, donde vuelve el recuerdo de personas que poblaron el tiempo más amado por Neruda:

Dónde están lo nombres aquellos
dulces como tortas de antaño?

Dónde se fueron las Donaldas,
las Clorindas, las Eduvigis?

A las ronsardianas “nieves de antaño”, de honda sugestión para el poeta, se sustituyen ahora las “tortas de antaño”, para significar tiempos felices, desgraciadamente perdidos. Asalta al lector el recuerdo del poema “Dónde estará la Guillermina?”, de *Estravagario*, pero la tristeza del recuerdo de familiares perdidos lleva a “Fin de fiesta” de los *Cantos ceremoniales*. La enumeración de los objetos que sufrieron la acción destructora del tiempo, la mención del “pobre Alberto”, desaparecido en la flor de su vida – “con violín” –, del padre que “se desploma” hacia el abuelo, en el poema citado, es sustituida en el poema IX del *Libro de las preguntas* por presencias femeninas que evocan con ternura un pasado feliz definitivamente muerto.

Vienen luego las alusiones a los enemigos literarios, la preocupación del autor por su poesía, nuevamente evocadores estos temas de otros anteriormente desarrollados en *Estravagario* y en los *Cien sonetos de amor*. En el poema XVIII del *Libro de las preguntas* la denuncia de la política de Nixon envía el lector a *Incitación al nixonicidio y alabanza de la Revolución chilena*, así como la invectiva contra la guerra de Viet-Nam remite a *Fin de mundo*. El sugestivo cromatismo del poema XIX está muy cerca del de la “Oda a la sandía”, de *Navegaciones y regresos*. El renovado canto a su amada en el poema XXII, donde una serie de interrogantes implican el reencuentro, las transformaciones de la naturaleza, la presencia de Matilde, el misterio del agua y del cielo, resucita motivos y atmósferas propios de varios de los *Cien sonetos de amor*.

El problema del tiempo y el de Dios, tratados en el poema XXIII, también recuerdan una serie infinita de momentos de la poesía nerudiana. En el poema XXV la imposibilidad de individuar al verdadero Dios “entre los dioses de Calcuta”, reafirma el repudio de Neruda por la religión del Oriente, ya manifestado

en varios poemas anteriores, especialmente en “Religión en el Este” del *Memorial de Isla Negra*. El poema XXXI presenta un evidente punto de contacto con la composición poética “Y cuánto vive?”, de *Estravagario*, por el irresuelto problema de la finalidad de su existir: “A quién puedo preguntar / qué vine a hacer en este mundo?”. Toda una materia candente que confirma la angustia, en nuevas formas y acentos, del hombre Neruda en el momento del balance final.

El tema de la vida y de la muerte, en cuanto tiene de inquietante misterio, lo trata el poeta en las composiciones que van de la XXXV a la XXXIX. El problema de la muerte implica el de la permanencia, que provisionalmente Neruda había resuelto, en el soneto final de los *Cien sonetos de amor*, acudiendo al panteísmo y a la teoría cíclica de las transformaciones.

Los tonos más sombríos de la poesía nerudiana vuelven en las composiciones aludidas, a través de la insistida mención de los huesos disgregados, la destrucción, los “gusanos”. Atmósfera de ultratumba que se acentúa más en el poema XXXVII por la mención de las cenizas, la alusión a un renovarse futuro de labios que besarán claveles, mientras en el poema XXXVIII domina la muerte. Una sucesión original de poemas fúnebres.

Sucesivamente el tono de la poesía nerudiana parece de nuevo serenarse: Neruda celebra en el poema XLI el misterio de la naturaleza, en el poema XLIII trata del sueño, en el XLIV vuelve al clima de la infancia, denunciando su desgarrada ausencia. Vuelve al tema de la muerte en el poema XLV, a la obsesión por el tiempo y los “besos que no florecieron” en el poema XLVI, a la melancolía del otoño y de la lluvia, en el XLVII, a la evocación del mar, otro misterio sin repuesta, razón de su “entusiasmo perdido”, en el poema XLIX. Los dos primeros versos del poema XLIX se conectan visiblemente con el poema “Desconocidos en la orilla”, de *Estravagario*: frente a la angustia del hombre persiste la indiferencia del mar.

El clima sombrío de estos poemas y de los anteriores se acentúa más todavía en las composiciones finales. En el poema LI el repudio por la ciudad, “gran océano / de los colchones que palpitan”, resucita la inquietante atmósfera de “Walking Around” de la segunda *Residencia en la tierra*; la ceniza que, en el poema LIV, cubre los balcones, remite a “La calle destruida” de la misma *Residencia*. En el poema LIX Neruda busca nuevamente una explicación a su presencia en la tierra y en el sucesivo denuncia su insignificancia y al mismo tiempo su miedo radical a la nada, que en el poema último, el LXII, se manifiesta en renovados acentos que remiten una vez más a Quevedo:

Quando ya se fueron los huesos
quién vive en el polvo final?

En el *Libro de las preguntas* no hay nada, o muy poco, que se abra a la esperanza.

6. El sexto de los libros póstumos nerudianos, *Elegía*, celebra el recuerdo de amigos difuntos, enfocados en un paisaje bien determinado, el de Rusia. Se ha afirmado que en este libro la elegía se aleja de la tradición, la contradice y resulta “descascarada”, concreta y humilde, lejana de la oratoria y la retórica del sentimiento⁴⁴. Neruda asume, en efecto, una postura nueva y el lector tiene frecuentemente la impresión de que el tono amplio del sentimiento, al que el poeta lo ha acostumbrado sobre el tema del recuerdo, ha sido sustituido, con éxito discutible, por una esencialidad que linda con la aridez, lo que, singularmente, ha dado motivo para una valoración positiva en cuanto “elegía materialista”⁴⁵. En realidad la serie de las exclamaciones desmiente esta interpretación y el libro mantiene contactos evidentes con otros momentos nerudianos que rebosan sentimiento. No inútilmente *Elegía* comienza con la evocación de Luis Lacasa y de Alberto Sánchez; de repente el clima vuelve a ser el de siempre, el que constantemente caracteriza en la poesía de Neruda: el recuerdo de amigos perdidos y de la época en que residió en España.

En la larga galería de personaje evocados – entre ellos Stalin, de nuevo condenado, como ya en “El episodio”, del *Memorial de Isla Negra* –, en las notas con las que capta el paisaje, de Moscú al campo cubierto de nieve, se manifiesta la participación del poeta. La independencia que Neruda ha siempre afirmado frente a los movimientos estéticos y al conformismo lo mueve a repudiar ostensiblemente también el “falso realismo”, la invasión de “abominables, bigotudas / estatua plateadas y doradas”⁴⁶. Lo había hecho ya en “Cierta cansancio”, de *Estravagario*; en *Elegía* este repudio se expresa no solamente en el poema VI, sino también en el X dedicado a Puskin. El sentido del tiempo y de la muerte penetra continuamente el verso nerudiano y hasta las estatuas en su inmovilidad constituyen un interrogativo:

escuchan?, son un vestigio congelado,
un ademán, un movimiento inmóvil,
el despojo del alma?

El concepto, tan arraigado en Neruda, del desgaste humano introduce de nuevo en las elegías los símbolos de la ceniza y el tema del tiempo. En este libro el poeta chileno vierte sus preocupaciones, incluso nuevamente la de justificar sus errores acerca de hombres como Stalin, celebra la grandeza de la Revolución rusa, el heroísmo del pueblo, la belleza activa de la capital. Lo que

⁴⁴ Cfr. I. Delogu, “Nota introduttiva” a P. Neruda, *Elegia dell'assenza*, Roma, Editori Riuniti, 1973, p. XIX.

⁴⁵ *Ibi*, p. XX.

⁴⁶ P. Neruda, poema “VI”, en *Elegía*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974.

más importa es lo que Neruda infunde en sus versos: la sensibilidad hacia los grandes problemas del hombre, a través de un arte vibrante y transparente que le sitúa con pleno derecho entre los clásicos – no en vano se declara hijo de Apollinaire y de Petrarca⁴⁷ –, el amplio tono panteísta, que se afirma como comprensión por todo lo que ha sido creado y ancla de salvación para el mismo poeta.

7. Libro de particular dramatismo es *El mar y las campanas*, que más bien parecería un nuevo capítulo del *Memorial de Isla Negra*, del cual resucita el tono íntimo, recogido, siguiendo una memoria que parece determinada a reconstruir ahora, una vez más, lo positivo de la experiencia vital del poeta, sin por ello olvidar desalientos y desilusiones. El poema “Final”, que cierra el libro, última composición de Neruda en vida, proyecta sobre toda la colección una intensa nota emotiva.

En *El mar y las campanas* vuelve, poderosa, la nota autobiográfica, que se expresa en la celebración de la amistad, del amor, en revelaciones de la angustia existencial del poeta, la alusión a experiencias personales, y otros motivos numerosos. El carácter en parte inacabado del libro – aclara el editor que Neruda puso solamente título a algunos poemas⁴⁸ – invita a meditar en torno a la condición del hombre frente a la muerte, tantas veces destacada dramáticamente por el poeta. El clima del libro es el del fin; en el poema “Buscar” la ola difunde esta atmósfera y el sentido de la nada vuelve a ser tiránico.

El sentido del tiempo, presente en “El reloj caído en el mar”, de la segunda *Residencia en la tierra*, vuelve en el poema que comienza con “Hoy cuántas horas...”: en “El reloj caído en el mar” eran los “pétalos del tiempo” que caían “inmensamente”, “como vagos paraguas parecidos al cielo”, “cresciendo en torno”, mientras que en el poema citado de *El mar y las campanas* son las horas las que “van cayendo / en el pozo, en la red, en el tiempo”, acumulándose con los días, los meses, las “noches deshabitadas”, los elementos negativos o alucinantes del recuerdo, “ropas, mujeres, trenes y provincias”. La marea que sube es, sin embargo, la misma, con imagen inversa. No sorprende, pues, que Neruda vuelva a su visión negativa del mundo. Con ritmo que recuerda “Débil del alba” afirma esta negatividad en “Desde que nació...”:

Hora por hora con una cuchara
cae del cielo el ácido

⁴⁷ Cfr. *ibí.* el poema “XXVII”.

⁴⁸ Cfr. la presentación editorial a P. Neruda, *El mar y las campanas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1973.

y así es el hoy del día,
el día de hoy.

La infelicidad del hombre es denunciada en “Pedro es el cuando...”: los seres no tienen objeto, las palabras “sin destino” y en el aturdimiento del trajín diario el teléfono nos comunica con llamada urgente la fatal noticia: “queda prohibido / ser felices”.

La concepción angustiosa de la suerte humana se manifiesta en el tema del recuerdo, fuente de dolor. Hasta el amor, a estas alturas de la vida, denuncia la angustia del bien perdido: “Fue tan bello vivir / cuando vivías!”, escribe en “Final”, cancelando de un solo trazo el sentido de vida reencontrada, de estación feliz con su amada, afirmado en tantos poemas de *Estravagario*, de *Cien sonetos de amor*, del *Memorial de Isla Negra*, de *La Barcarola* y en el comienzo mismo del poema citado.

También el recuerdo de la infancia ahora es amargo, como lo es la profesión de adhesión a la naturaleza. Domina en la poesía nerudiana la nostalgia por el tiempo pasado y en este clima – véase “Llueve...” –, la lluvia vuelve a ser fuente de tristeza, desaliento en espera de la primavera. Entre los recuerdos del tiempo feliz, ahora motivo de desilusión, se encuentra la experiencia madrileña, a la que Neruda alude en “Les contaré...”, porque a esta experiencia opone la condición de España bajo el franquismo. Y vuelven premoniciones del fin, visibles en “Un animal pequeño...”, colores sombríos, invectivas contra el tiempo actual, como en “Sí, camarada...” y “Sangrienta fue...”, que una vez más recuerdan acentos parecidos de *Fin de mundo*, más exactamente de “Muerte de un periodista”, y de los poemas citados de *El mar y las campanas*, donde Neruda denuncia la edad sangrienta y nos solicita a prepararnos para de nuevo matar y morir:

Está florido lo que fue sangriento.
Prepararse, muchachos,
para otra vez matar, morir de nuevo,
y cubrir con flores la sangre.

Por encima de tantos motivos de reflexión sombría, sin embargo, el mensaje de Neruda no renuncia al sueño utópico del triunfo del bien. Los últimos versos de “Final” concluyen afirmando una perspectiva de serenidad en el amor:

El mundo es más azul y más terrestre
de noche, cuando duermo
enorme, dentro de tus breves manos.

8. Tono preocupado, actitud de burla y elusión informan el último de los libros póstumos nerudianos, *Defectos escogidos*, que en este sentido presenta

también un directo contacto con *Estravagario*. De manera programática el primer poema, “Repertorio”, aclara la intención del poeta, el sentido del libro: una galería de personajes vivos o difuntos, buenos y malos, entre los cuales se incluye el poeta, que se proclama “archivista” de sus defectos, no “inico juez”, sino anotador paciente.

En otras ocasiones Neruda había asumido, más que el papel de juez de su tiempo y de los hombres, el de testigo de la edad que le había tocado vivir. En *Defectos escogidos* adopta de nuevo esta postura cuando denuncia, en “Un tal Montero”, la traición, en “Charming” la conjuración de las grandes familias chilenas desarraigadas de la realidad del país, y cuando celebra, en “Cabeza a pájaros” y “Llegó Homero”, la integridad de la amistad. O cuando revela y subraya, en “Antoine Courage” y “El otro”, su duda en la interpretación de los hombres; las variadas e indescifradas experiencias, en “Triste canción para aburrir a cualquiera”; su propia complicación interior y su “torpe” condición, que ahonda sus raíces en la primera infancia, en “El incompetente”; o bien cuando protesta su apego a la naturaleza, que matizó toda su vida, en “Orégano”; los desalientos frente a la conciencia de su humano transcurrir, en “Otro castillo”, y en “El gran orinador” la denuncia de un destino que afea tristemente al mundo.

Tampoco faltan motivos propiamente políticos, como en “Muerte y persecución de los gorriones”, donde Neruda critica a los chinos, ni, como ya en los *Cantos ceremoniales*, exaltaciones de poetas a quienes ahora se siente cercano, como en “Paseando con Laforgue”, poeta del cual destaca el significado positivo, la lección despreciada en su juventud, una juventud, declara, “que sólo amó la tempestad, la furia”.

Se diría que en *Defectos escogidos*, a pesar de todo, la angustia nerudiana cede el paso a acentos distintos, dentro de una comprensión que no excluye la reprobación. Con frecuencia el poeta vuelve a la nota de humor tan presente en *Estravagario*, o interpreta inéditas fragancias al evocar a la naturaleza, de la que confirma la lección como escuela del silencio.

La última poesía nerudiana, sin embargo, con todos los puntos de contacto que presenta con la producción del pasado, confirma la permanencia irresuelta de fundamentales problemas que agitaron al hombre Neruda, y sobre los cuales volvió a lo largo de toda su producción poética, con éxitos artísticos siempre nuevos y originales. Un tronco poderoso el suyo, del que han seguido brotando ramas y hojas, ofreciendo al final una vez más el documento de una crisis profunda, por combatida que sea, de un desaliento en el que nosotros, hombres de este atormentado siglo, nos identificamos. El cazador esperanzado de certezas se ha perdido en el bosque de la vida. Lejanos aparecen los versos de “El cazador de raíces”, en el último

libro del *Memorial de Isla Negra*⁴⁹, donde el poeta entraba todavía con vitalismo en el bosque:

*Al bosque mío entro con raíces,
con mi fecundidad: De dónde
vienes? Me pregunta
una hoja verde y ancha como un mapa.
Yo no respondo. Allí
es húmedo el terreno
y mis botas se clavan, buscan algo,
golpean para que abran
pero la tierra calla.*

*Callará hasta que yo comience a ser
sustancia muerta y viva, enredadera,
feroz tronco del árbol erizado
o copa temblorosa.*

⁴⁹ P. Neruda, "El cazador de raíces", en *Memorial de Isla Negra*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1964.

SUSANNA REGAZZONI

ALEJO CARPENTIER. UNA TEORÍA CULTURAL LATINOAMERICANA

*Tuve una temprana visión de América
y del porvenir de América*
Alejo Carpentier¹

Hombre de extraordinario saber, Alejo Carpentier es uno de los más importantes novelistas latinoamericanos del siglo XX que ha sabido también desarrollar un papel de crítico literario y cultural.

Su más importante preocupación es América y la tradicional cuestión americana, tan valorada por José Martí, se transforma en Carpentier en obra novelística y en trabajo de investigación:

Hoy, la única aspiración de América, es América misma [...] porque los problemas ideológicos que se plantean a sí misma son peculiares y difieren totalmente de los que pueden inquietar a los escritores del Viejo Mundo [...]. Las actitudes del intelectual de América no pueden aparearse con las del intelectual de Europa².

Con Alejo Carpentier (1904-1980) se abre el siglo XX, época en que se considera que todo latinoamericano tiene dos patrias: una chica que es donde nace y otra grande, el mismo subcontinente, conjunto de pueblos y naciones cuya diversidad multiétnica se mezcla gracias a un común denominador dado por las lenguas de la península ibérica. Su obra se concentra en un intento de descifrar la identidad nacional de Cuba y la identidad his-

¹ Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo Veintiuno Ed, 1981, p. 84.

² A. Carpentier, *Obras completas. Ensayos*, v. XIII, México, SigloVeintiuno, 1990, p. 362.

tórica del conjunto de “Nuestra América”, y así lo repite en distintas ocasiones “tuve una temprana visión de América y del porvenir de América (me refiero, desde luego, a aquella América que José Martí llamara “Nuestra América”, de allí que se sintiera sobre todo, ciudadano de la Patria Grande). Y ese quehacer estaba profundamente enraizado en la historia de Cuba, en su pasado, en el pensamiento ecuanímanamente latinoamericano de José Martí, para quien nada que fuese latinoamericano hubiese sido nunca ajeno”³.

Con este trabajo se desea hacer un primer balance de la obra crítica de Alejo Carpentier, en ocasión del centenario de su nacimiento, especialmente a la luz de su último libro publicado en Cuba, *La cultura en Cuba y en el mundo* (2003) y considerando además otro libro suyo, publicado póstumo, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* (1981)⁴. Se trata de textos que recogen conferencias y ensayos que muestran la complejidad del pensamiento de Alejo Carpentier, dirigido a formular un concepto de cultura profundamente descolonizador y latinoamericanista, que reelabora la cuestión latinoamericana.

En específico, *La cultura en Cuba y en el mundo* que se presentó en ocasión de la XIII Feria del libro de La Habana, en febrero de 2004, es un texto que recoge una serie de conferencias que Carpentier dictó entre 1964 y 1966 a través de Radio Habana. El libro es una muestra del pensamiento multicultural del escritor cubano y abarca temas distintos como los inicios de la novela en América Latina y la obra de escritores como José Martí, César Vallejo, Miguel Ángel Asturias, Arturo Uslar Pietri, Miguel Barnet, Carlos Fuentes, Roberto Fernández Retamar; la vida y la obra de músicos latinoamericanos como Heitor Villa-Lobos, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla; el significado de la pintura de Diego Rivera, Wilfredo Lam, etc.. Especial atención Carpentier dedica a su obra en relación con la conciencia política de América Latina. En las distintas partes de *La cultura en Cuba y en el mundo* se puede detectar el pensamiento crítico del escritor y su aportación a la formación de la identidad cultural del continente.

³ A. Carpentier, *La novela latinoamericana, en vísperas de un nuevo siglo, y otros ensayos*, cit., p. 84.

⁴ A. Carpentier, *La cultura en Cuba y en el mundo*, La Habana, Letras cubanas, 2003; A. Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, cit.. Otros trabajos de Alejo Carpentier de crítica literaria y de obra ensayística son: *Tientos y diferencias*, México, Cía. General de Ediciones, 1962; *Literatura y conciencia política en América Latina*, Madrid, Alberto Corazón Ed., 1969; *La ciudad de las columnas*, Barcelona, Ed. Lumen, 1970; *Letra y solfa*, Caracas, Síntesis Dosmil, 1975.

*Y de repente como una obsesión
entró en mí la idea de América*

Alejo Carpentier⁵

Hombre universal y clásico de la literatura, Alejo Carpentier contribuye a la escritura de la épica americana y principia la caribeña; su preocupación americana de crítico latinoamericanista en Latinoamérica participa en la construcción de una tradición importante en la región, la cual, además, contribuye al proceso de emancipación con respecto a una crítica eurocéntrica y/o norteamericana.

Carpentier se inserta como un escritor subversivo en la historiografía literaria, puesto que su escritura se aleja del concepto canónico de literatura de su época. El propone nuevos modelos de representación de la realidad y pretende legitimar una nueva imagen de la realidad continental, una nueva visión de la América maravillosa: “Su preocupación por la problemática de la(s) identidad(es) cultural(es) en América Latina busca incidir en la comprensión y valorización de la realidad, en la conciencia del lector, en la determinación de su visión del mundo y su comportamiento social”⁶.

Antes de ser novelista y crítico, Carpentier fue musicólogo y su profundo conocimiento musical se convierte en un fuerte intertexto presente en toda su obra narrativa y crítica. En esta faceta su publicación más destacada es *La música en Cuba* (1946), además de un ensayo *Tristan e Isolda en Tierra Firme (reflexiones al margen de una representación wagneriana)* (1949) y de los libretos *La rebambaramba* y *El milagro*⁷.

Estos textos rescatan del desconocimiento a autores que forman una historia musical en Cuba y que participan del mismo proyecto de recuperar y construir una tradición cultural autóctona afrocubana, una síntesis de ritmos nuevos. Entre los temas más recurrentes del autor cubano están la conciencia y la identidad de América como únicos recursos para luchar contra la colonización pero también para que – con palabras de José Martí⁸ – “el hombre

⁵ Ramón Chao, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1985, p. 154.

⁶ Ana C. Sánchez Molina, *Alejo Carpentier: Cronista mayor de Indias de la época contemporánea*, Heredia-Costa Rica, EUNA, 1997, p. 32.

⁷ A. Carpentier, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946; *Tristan e Isolda en Tierra Firme (reflexiones al margen de una representación wagneriana)*, Caracas, Imprenta Nacional, 1949.

⁸ José Martí, *Nuestra América*, en J. Martí, *Obras Completas*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 1985.

natural” recupere su puesto en la historia a través del conocimiento de sí mismo, de su pueblo y de su tierra.

La preocupación hacia su tierra le nace a Carpentier en París, de la misma forma que ocurre con otros escritores de la época como Miguel Angel Asturias, Vicente Huidobro o Lydia Cabrera. El autor empieza su “estudio” gracias al encargo de escribir un ensayo sobre la novela en América Latina, por parte de la redacción de la revista “Le Cahier”. El estudio crítico vierte sobre *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, *La vorágine* de José Eustasio Rivera, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos y *Las lanzas coloradas* de Arturo Uselar Pietri y “de repente – escribe Carpentier – como una obsesión, entró en mí la idea de América”⁹. El escritor entiende la necesidad de construir la imagen del continente desde una perspectiva americanista, no europeísta, a partir de una estética cuya idea primera corresponde al reconocimiento de la americanidad.

Carpentier regresa a Cuba en 1939 al entender que lo que buscaban los surrealistas y no lo encontraban, los americanos lo tenían al alcance de la mano en su tierra:

[...] el mundo comprendido entre México y la Patagonia constituía en sí uno de los fenómenos más sorprendentes de nuestra época. Pensar que esa inmensa parcela del planeta, una de las últimas en entrar en la historia se convirtió en un lugar de simbiosis de razas que nunca se habían encontrado antes: la india, la negra, la española. Y todo esto sucede en un continente donde se pueden atravesar veinte fronteras hablando el mismo idioma. De forma tal que toda esta gente de tan diferentes razas, e incluso los que llegan de Italia, de Francia, etc., una vez que pasan allí quince años empezaban a reaccionar con una sensibilidad nueva y común a todos. El descubrimiento de la existencia de esta nueva raza, del *criollo*, fue capital para mí¹⁰.

Con respecto a esto hay que destacar que para Alejo Carpentier, toda simbiosis engendra un barroquismo y que es lo específico americano. El barroquismo americano, además

[...] se acrece con la criollidad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente – y eso lo había visto admirablemente Simón Rodríguez – la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí, es un espíritu barroco¹¹.

⁹ R. Chao, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, cit., p. 154.

¹⁰ *Ibi*, p. 159.

¹¹ A. Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, cit., p. 126.

El barroquismo que se observa en la realidad de las gentes americanas se relaciona directamente con lo que el novelista cubano ha llamado lo “real maravilloso” y viene a ser la manera más adecuada, el estilo preferido para describir, escribir el mundo americano. Según el escritor ecuatoriano Jorge Enrique Adoum:

La realidad, puesto que incluye al hombre (que tiene la manía inveterada de pensar y soñar) es infinita y en América Latina toda la realidad, incluso la visible, aún está por descubrirse: ni siquiera se sabe dónde quedan los linderos de las grandes propiedades feudales. Mucho menos los límites entre lo real y lo fantástico ¹².

El barroco es para Carpentier el estilo más exacto para reconstruir la realidad americana:

De esta manera, [Carpentier] propone el barroco como el estilo más adecuado a la realidad que intenta reconstruir: como arte que no soporta los espacios vacíos, el barroco le permite describir la realidad inexplorada – y por ello inexistente – de América, hacerla inteligible, pintarla en toda su extensión y profundidad a partir de la acción de llenado de los espacios vacíos, a partir de la imaginación que lleva implícita ¹³.

Carpentier presenta su teoría del barroco americano en *Tientos y diferencias* (1964), y es allí donde reelabora el concepto histórico y estilísticamente, al insertarlo en un proyecto latinoamericanista de aliento universal y nuevo ¹⁴. De acuerdo con Eugenio d'Ors ¹⁵, Alejo Carpentier afirma que el barroco es una constante del espíritu humano que va más allá de la cultura del siglo XVII y “[...] lejos de significar decadencia, ha marcado a veces la culminación, la máxima expresión, el momento de mayor riqueza, de una civilización determinada” ¹⁶. La idea del barroco de Alejo Carpentier, incluye, además, como se comenta al final de este trabajo, una relación con lo criollo como realidad surgida de los procesos de mestizaje ¹⁷.

Sus novelas presentan una de las más originales expresiones de la narrativa del último siglo y desarrollan un papel importante en la historia literaria del

¹² Jorge Enrique Adoum, “El realismo de la otra realidad”, en César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*, México, Siglo Veintiuno Ed., 1978, 5° ed.

¹³ A. C. Sánchez Molina, *Alejo Carpentier: Cronista mayor de Indias de la época contemporánea*, cit., p. 120.

¹⁴ A. Carpentier, *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1964.

¹⁵ Eugenio d'Ors, *El barroco*, Madrid, Aguilar, 1964.

¹⁶ A. Carpentier, *Razón de ser*, Caracas, Universidad Central de Venezuela. Ediciones del Rectorado, 1976, p. 53.

¹⁷ Cfr. Luis Duno Gottberg, Alejo Carpentier, “La celebración de la síntesis”, en L. Duno Gottberg, *Solventando las diferencias. La ideología del mestizaje en Cuba*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2003.

continente por intercalarse entre la generación de los años 20 y la nueva novela latinoamericana y en este ámbito es importante la definición que el mismo Carpentier propone, por primera vez, en el prólogo de *El reino de este mundo*, de “lo real maravilloso”¹⁸. La poética de la narrativa del escritor cubano intenta desarrollar una nueva visión de la cultura latinoamericana y especialmente una nueva visión de la novela misma.

Su tesis presenta una teoría sobre las potencialidades literarias inmanentes a la realidad latinoamericana, al concebir a América, su historia, sus hombres y su cultura, como una síntesis irrepetible y maravillosa de elementos insólitos en el tiempo y en el espacio¹⁹. El propósito de Carpentier es trabajar en la conciencia del lector, en su visión del mundo, estableciendo una estrecha relación entre lo político y lo ético.

El mismo Carpentier, en el prólogo a *El reino de este mundo*, escrito en 1949, manifiesta la intención de modificar la historiografía literaria del continente y modificar la estética de la época a partir de la famosa y conocida propuesta teórica sobre lo que él mismo llama lo real maravilloso americano:

El relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes – incluso secundarios –, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías. Y sin embargo por la dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?²⁰

Con esta afirmación escrita ya desde 1949, Alejo Carpentier empieza la escritura de la épica y epopeya americana y al mismo tiempo un trabajo sobre la historia que transforma en discurso literario. El prólogo, además, está dirigido también a la joven generación de escritores latinoamericanos de la década del 50. El “Prólogo a la edición cubana” de 1964 explica la intención fundamental de su escritura:

¹⁸ A. Carpentier, *El reino de este mundo*, México, Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones, 1949.

¹⁹ Cfr. Leonardo Padura, *Lo real maravilloso: creación y realidad*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1989.

²⁰ A. Carpentier, “Prólogo”, en A. Carpentier, *El reino de este mundo*, México, Siglo Veintiuno Ed., 1983, p. 18.

Hacia el año 1949, después de haber observado el surrealismo en sus mejores momentos, después de haber vivido en carne propia, en sus logros como en sus crisis internas, me encontré en América, rodeado de jóvenes escritores, llenos de talento, que sólo entonces empezaban a manejar las técnicas y estrategias del surrealismo. No creía, sin embargo, que esto fuese del todo negativo. Era, al fin y al cabo, un camino para salir del rebasado “nativismo” latinoamericano de los años 20-40 [...]. Pero este camino había que nortearlo de otro modo. Había que utilizar la capacidad de entendimiento otorgada por el surrealismo a una observación de texturas, hechos, contrastes, procesos, de nuestro mundo americano. De ahí que escribiera el prólogo [...] ²¹.

De tal forma se evidencia la voluntad de una nueva propuesta estética para los jóvenes escritores americanos. Es simultáneamente un código ideológico que presenta un proceso de conocimiento y una visión del mundo y un código retórico con el que se sugiere una manera de decir y escribir.

La estética surrealista atrae ineditamente la atención del escritor en su experiencia parisina y la idea de lo real maravilloso le viene al escritor cubano de esta experiencia y de su estrecha relación con el movimiento surrealista y es allí donde según lo declarado por Carpentier “[...] empecé a cobrar una conciencia de que la epopeya americana, el *epos* americano, era lo que realmente debía ser explotado, en el siglo presente, por un novelista latinoamericano” ²². Esta le permite descubrir nuevos espacios y dimensiones para el arte y la conciencia latinoamericana, y proponer nuevas formas de comprensión de lo real. El surrealismo, como Carpentier, persigue lo maravilloso; ahora bien, lo hace a través de los libros y de cosas prefabricadas y muy rara vez lo busca en la realidad, mientras que, según el escritor cubano

[...] lo real maravilloso que yo definiendo es el que encontramos en estado bruto, latente, omnipresente, en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre lo fue. Y si bien se escribieron las aventuras de Amadís de Gaula en Europa, es Bernal Díaz del Castillo quien nos presenta con su *Historia de la conquista de la Nueva España* el primer libro de caballería auténtico. Y constantemente, no hay que olvidarlo, los conquistadores vieron muy claramente el aspecto real maravilloso en las costas de América. Al efecto quiero recordar la frase de Bernal Díaz cuando contempla la ciudad de México por primera vez y exclama, en una página que es de una prosa absolutamente barroca: “Todos nos quedamos asombrados y dijimos que estas tierras, templos y lagos se parecen a los encantamientos de que habla Amadís”. He aquí el hombre de Europa en contacto con lo real maravilloso americano ²³.

²¹ A. Carpentier, *El reino de este mundo*, La Habana, Casa de las Américas, 1964, p. 17.

²² A. Carpentier, *La cultura en Cuba y en el mundo*, cit., 65.

²³ R. Chao, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, cit., p. 142.

A través de esta teoría literaria, Alejo Carpentier presenta una visión nueva de las riquezas culturales del mundo latinoamericano y al mismo tiempo inaugura una búsqueda más compleja y completa de su historia. Se trata de un camino que se desarrolla y evoluciona a lo largo de la escritura de su novelística y que persigue la progresiva comprensión de las verdaderas y típicas esencias que forman la realidad y el devenir americano. El autor cubano vuelve varias veces a la definición de lo “real maravilloso”, ampliando y especificando la idea, deteniéndose sobre todo en la noción de “maravilla” como cuando afirma que “Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que sale de las normas establecidas es maravilloso. [...] lo feo, lo deforme, lo terrible, también puede ser maravilloso. Todo lo insólito es maravilloso”²⁴. Esta postura forma parte del movimiento de la nueva novela latinoamericana, que con distintas ópticas acude a revelar el sincretismo y la originalidad social de su mundo.

Sin embargo, el escritor y crítico cubano Leonardo Padura en este contexto apunta a la originalidad del autor cubano al escribir:

Pero lo más significativo es que las búsquedas de Carpentier, más coherentes y audaces que las de sus compañeros de generación, lo llevan a establecer, al insistir en lo distintivo y lo insólito que hay en nuestra historia, una ontología y una conciencia latinoamericana independiente, estudiada en su sincretismo y su proceso de fusión cultural, y dotada para señalar las infinitas posibilidades de un verdadero arte americano²⁵.

Se trata de un proceso *en fieri* que imposibilita una definición total y abarcadora, que se forma, amplía y desarrolla a través de la madurez de la escritura de sus novelas “del ciclo americano”, puesto que América no es igual desde su descubrimiento²⁶. De esta manera, *El reino de este mundo* (1949) marca la teorización de la idea con la presentación del conocido prólogo; en *Los pasos perdidos* (1953) el autor afirma y desarrolla el concepto; en *El siglo de las luces* (1962) aplica la teoría de los contextos que acompaña a la aserción de la idea; finalmente *Concierto barroco* (1974), *El recurso del método* (1974), *La consagración de la primavera* (1978) y *El arpa y la sombra* (1978) representan la culminación y las variantes de este proceso.

Lo “real maravilloso” se puede considerar como una idea del mundo americano y es el autor que explica:

Yo hablo de lo real maravilloso al referirme a ciertos hechos ocurridos en América, a ciertas características del paisaje, a ciertos elementos que

²⁴ A. Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, cit., pp. 127, 128.

²⁵ L. Padura, *Lo real maravilloso: creación y realidad*, cit., p. 9.

²⁶ Cfr. A. Carpentier, *La cultura en Cuba y en el mundo*, cit., p. 67.

han nutrido mi obra [...]. Lo real maravilloso [...] que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos en estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano ²⁷.

Lo barroco americano junto con lo real maravilloso ofrecen una imagen compleja y maravillosa que sólo puede ser entendida completamente por los individuos que logran percibir las contradicciones, paradojas, contrastes y antagonismos de la vida cultural y política del continente como algo cotidiano.

La idea de lo real maravilloso se presenta en la obra de Carpentier desde una perspectiva lógica y científica, que busca establecer históricamente las características del ámbito continental y es, como se ha escrito, la visión de un mundo extraordinario, el americano, que se transforma en el método creativo de Alejo Carpentier, cuya labor es mostrar las más visibles de estas relaciones de contextos singulares y sincréticos.

– *Transculturación. La conciencia de América*

Somos un producto de varias culturas, dominamos varias lenguas y respondemos a distintos procesos, legítimos de transculturación

Alejo Carpentier ²⁸

Junto con el concepto de lo real maravilloso y desde esa perspectiva, Carpentier afirma argumentos que defienden la importancia del sincretismo, del mestizaje y la hibridación cultural, el descentramiento, el sentimiento de marginalidad, la heteroxia, el desfase entre la realidad y aquella utopía que a través de los siglos burla una posible cristalización en la realidad, todos principios que se asocian con la idea de los contextos y se transmiten a través de lo barroco ²⁹.

Muy rica y menos comentada es esta teoría suya de los contextos que amplía y desarrolla un concepto de Sartre quien afirma, a propósito de la no conclusión de su primer ciclo novelesco, que “[...] no lo terminaré nunca porque creo que hemos entrado en la época de los contextos”. Es decir: el novelista ya, hoy, – escribe Carpentier – “tiene que salir de la narración de una pequeña historia para hallar los contextos humanos, sociológicos, científicos,

²⁷ A. Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, cit., pp. 128, 130.

²⁸ A. Carpentier, *Obras Completas. Ensayos*, v. XII, México, Siglo Veintiuno Ed., 1990, p. 34.

²⁹ Cfr. Selena Millares, “Alejo Carpentier en el reino de la paradoja”, *Anales de literatura Hispanoamericana*, 1999, 28, pp. 1005-123

de toda índole, que hoy en día han irrumpido en la vida del hombre, definen al hombre [...]”³⁰. Más explícitamente Carpentier explica al respecto:

[...] la teoría de los contextos, que es la teoría de cómo el novelista actual ya no cumple con contar una acción aislada, psicológica y personal, sino que debe estar relacionada con el mundo de la ciencia, con el mundo del cosmos, y ante todo, con el mundo político, con el mundo que está en transformación y está modificando el aspecto general de la vida del hombre en el planeta³¹.

Se trata de una teoría – afirma José Antonio Portuondo – que aspira a “contribuir a una definición de los hombres latinoamericanos en espera de una síntesis – aún distante, situada más allá del término de las vidas de quienes ahora escriben – del hombre americano”³².

Uno de los elementos determinantes de la riqueza narrativa de la escritura del novelista cubano es precisamente esta “apretada urdidumbre” de contextos en que se mueven los personajes. Esta última se forma a través del uso de la dislocación del tiempo histórico y se transmite a través del barroco, porque toda simbiosis, todo mestizaje engendra un barroquismo y el barroquismo americano se acrece con la criollidad, con el sentido de lo criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano.

La maravilla nace al constatar la existencia simultánea de procesos históricos y culturales completamente diversos y, sin embargo, paralelos y contemporáneos. Surge así la conciencia del total mestizaje de la realidad circunstante.

Como escribe Luis Duno Gottberg, la idea del mestizaje como característica original de un barroquismo que persiste en la cultura y en la mentalidad colectiva de los pueblos americanos presente en Carpentier, deriva de una tradición cultural fundada por varios intelectuales como Alfonso Reyes, Pedro Enríquez Ureña, Mariano Picón Salas, Octavio Paz y sobre todo Fernando Ortiz³³. Al respecto es fundamental la reflexión de Fernando Ortiz, el primero que adopta la palabra transculturación, que se dirige a la elaboración de una concepción dinámica de los intercambios y transformaciones culturales. Carpentier pone de manifiesto en varias ocasiones su deuda con el antropólogo

³⁰ A. Carpentier, *La cultura en Cuba y en el mundo*, cit., p. 63.

³¹ *Ibí*, p. 61.

³² José Antonio Portuondo, “Alejo Carpentier: creador y teórico de la literatura”, en AA.VV., *Alejo Carpentier. Valoración múltiple*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, p. 93.

³³ Cfr. Alfonso Reyes, *Prosa y poesía*, Madrid, Cátedra, 1984; Pedro Enríquez Ureña, *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980; Mariano Picón Salas, *De la conquista de la Independencia y otros estudios*, Caracas, Monte Avila Ed., 1987; Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económico, 1994.

cubano Fernando Ortiz, escritor que comparte con él el mismo afán en conservar y difundir las culturas afrocaribeñas.

La maravilla de lo insólito emana de los diferentes contextos que forman la realidad americana, hecho por encuentros desiguales, contrastes de realidades distintas que en su amalgama forman un contexto social, geográfico o económico realmente maravilloso.

La teoría de los contextos se explica sencillamente a través de las relaciones existentes entre los hombres, los fenómenos, relacionados con el sincretismo cultural, político, económico, sensorial que caracteriza a Latinoamérica, proceso de donde brotan muchas maravillas, según la idea que retoma y desarrolla sucesivamente Fernández Retamar como elemento constitutivo de la esencia americana³⁴.

Alejo Carpentier percibe y enseña desde dentro del continente la realidad de la tierra a través de una mirada autóctona, es decir, fruto de la mezcla de culturas, un conjunto de elementos distintos, que forman la original esencia híbrida del continente.

Historia distinta, desde un principio, puesto que este suelo americano fue teatro del más sensacional encuentro del indio, del negro, y del europeo de tez más o menos clara, destinados, en lo adelante, a mezclarse, entremezclarse, establecer simbiosis de culturas, de creencias de artes populares, en el más tremendo mestizaje que haya podido contemplarse nunca... “tenemos que ser originales” – solía decir Simón Rodríguez, maestro del Libertador...Pero, cuando tales palabras pronunciaba, no había que hacer ya el menor esfuerzo por ser originales – pues éramos ya originales, de hecho y de derecho, mucho antes de que el concepto de originalidad se nos hubiese ofrecido como meta³⁵.

La definición de América Latina, por lo tanto, surge del choque cultural ocurrido entre dos grupos heterogéneos, puesto que ni los grupos indígenas constituían una cultura unificada ni tampoco el pueblo conquistador, además de la consabida consideración de los aportes posteriores de otras culturas como la africana y la asiática. Carpentier ofrece una visión mestiza de América en perfecto equilibrio, donde se entrecruzan, en exactas proporciones, lo indígena, lo europeo y lo africano, para presentar una cuarta dimensión que no es ni lo uno ni lo otro, sino todo junto a la vez³⁶.

³⁴ Roberto Fernández Retamar, *Para una historia de la literatura hispano-americana*, Santa Fé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1995.

³⁵ A. Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, cit., p. 81.

³⁶ Cfr. Alexis Márquez Rodríguez, *Teoría carpenteriana de lo real maravilloso*, en “Casa de las Américas”, año XXI, n. 177, nov. dic. 1984, pp. 58-72.

Junto con esta propuesta Carpentier presenta su concepto de cultura

que es el acopio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones, por encima del tiempo y del espacio, entre realidades semejantes o análogas explicando una en función de sus similitudes con otra que puede haberse producido muchos siglos atrás³⁷.

Su planteamiento de la novela se concibe como una práctica sociohistórica como una manera de conocimiento basada en la observación de la realidad circunstante. Se trata de una escritura que se presenta – como escribe Ana C. Sánchez – “como forma de articulación de identidades y de conocimiento de los procesos que las van construyendo y legitimando, conforma un enunciatario que trasciende el ámbito estético para insertarse en el ético. La construcción/reconstrucción de la imagen de América es también la construcción/reconstrucción de la imagen que el lector posee de ella [...]”³⁸.

Alejo Carpentier define la cultura latinoamericana como una cultura sincrética, múltiple, producto de una simbiosis, de un mestizaje: una cultura esencialmente mestiza.

Como escribe José Antonio Portuondo, Alejo Carpentier logra ofrecer con su escritura una visión del mundo americano desde adentro, ya transculturada con ojos de la tierra, “síntesis de esencias dispares que concurren al sabor peculiar de nuestro ajiaco cultural, de acuerdo con la afortunada imagen culinaria de don Fernando Ortiz”³⁹. El escritor busca legitimar una nueva imagen del continente que llegue a la conciencia del lector, superando ciertos mecanismos que marcan la supremacía europea. La reconstrucción de la América mestiza permite reunir las distintas identidades, superar la imagen de la América violada y romper al mismo tiempo la versión eurocéntrica del continente.

Carpentier intenta explicar América Latina a partir de América Latina misma, de interpretar la realidad en términos de sincretismo de culturas y de emplear esa interpretación como un principio estético. Este enfoque, además, se amplía puesto que inserta el mundo cultural cubano y latinoamericano en relación con el mundo entero, como indica, desde el título, el libro *La cultura en Cuba y en el mundo*, en una búsqueda dual de lo local y de lo universal, anticipando el concepto de glocal⁴⁰.

³⁷ *Ibi*, p. 17.

³⁸ A. C. Sánchez Molina, *Alejo Carpentier: Cronista mayor de Indias de la época contemporánea*, cit., p. 56.

³⁹ J. A. Portuondo, “Alejo Carpentier: creador y teórico de la literatura”, cit., p. 87.

⁴⁰ Cfr. Néstor García Canclini, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

AMBROGIO RASO

A CONSOLAÇAM DE SAMUEL USQUE: CONTRIBUTO PARA A HERMENÊUTICA DE UM TEXTO ENIGMÁTICO

1. *Um enigma biográfico e autorial*

Há poucas obras na literatura portuguesa que possam merecer o apelativo “nobilíssima”: a *Consolação Às Tribulações de Israel*, de Samuel Usque (1495/1500? – ?)¹, pertence a este número, não obstante ainda hoje à volta dela exista uma substancial indiferença académica, devida certamente à sua ausência do mercado editorial e à consequente escassez de instrumentos interpretativos em que se inclui a falta de uma edição crítica.

Em definitivo, a sua exegese é infelizmente quase toda *in fieri* e não faltam ainda juízos críticos apressados, quando não pouco apoiados em sólida argumentação ou até formulados com base absolutamente deficitária quanto a conhecimentos histórico-literários e bibliográficos².

Que a obra em questão seja de difícil leitura para o grande público é, em parte, verdade. Registava, de facto, já em 1966 M. de Jong que “é infelizmente das mais inacessíveis da literatura lusitana, devido à sua extrema raridade: tanto as cópias, ainda existentes, da edição *princeps* (Ferrara, 1553), como as

¹ *Consolaçam As Tribulaçoens de Israel*. Composto por Samuel Usque. Empresso en Ferrara en casa de Abraham aben Usque 5313 Da criação: a 7 de Setembro. A partir de agora, usaremos sempre a forma abreviada *Consolação*.

² A referência diz respeito a uma recente publicação patrocinada pela presidência da Câmara Municipal de Lisboa. João Soares, referindo-se à obra de Samuel Usque, declara-a ainda inédita e o seu Autor também responsável por uma obra que teria como título *Atribulações da Tribo de Israel* (Cfr. *Consolação às Tribulações de Israel*, Dedicatória e Diálogo III, adaptação do texto para português corrente e notas de José Saraiva, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1997). De outro nível é porém o surpreendente discurso de Mário Martins sobre alguns passos interpretativos da *Consolação*: “E neste panfleto histórico contra os povos cristãos, escrito numa língua bíblica, surgem queixas sem fim, esperanças proféticas e ódios atrozes (...) e as nações europeias só cometeram crimes contra as inocentes ovelhas de Israel” (*A Filosofia esotérica no ‘Speculum Hebraeorum’ e em Samuel Usque*, in “Revista Portuguesa de Filosofia”, Tomo II, Out.-Dez. 1946, p. 347).

da segunda edição (Amsterdão, 1559), se podem contar pelos dedos de uma mão, enquanto a reimpressão fac-símile, publicada no princípio deste século pelo benemérito Mendes dos Remédios, está em vias de se tornar igualmente raridade bibliográfica”³. Deve esclarecer-se, todavia, que a edição à qual faz referência M. de Jong, no seu artigo, não é um fac-símile. Trata-se, pelo contrário, de uma edição diplomática que teve o mérito de ser a única edição em língua portuguesa do século XX⁴, da qual beneficiaram os poucos estudiosos que dedicaram alguma atenção à obra usquiana, ainda que esta contemple um estudo genérico e aproximado da edição de Ferrara, embora possua o grande e indiscutível mérito de ser legível quando confrontada com o texto fac-similado da edição de Ferrara, de 1989, com organização de dois eminentes estudiosos como são Y. H. Yerushalmi e J. V. de Pina Martins e publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian⁵. Esta última edição contempla dois estudos introdutivos: de carácter histórico-biográfico e cultural, o primeiro; mais especificamente estilístico-literário o segundo. Como já se disse, no entanto, nota-se ainda a ausência duma edição crítica, a qual seria de grande utilidade para empreender novas análises, as quais poderiam resolver não só algumas questões de ordem textual como abrir outros caminhos para a interpretação global dum texto tão enigmático.

Muitos estudiosos que se afirmaram como cultores de uma zona de investigação que tem como fulcro a actividade tipográfica, de tradução e de estudos empreendida pelos hebreus e marranos de origem ibérica em Ferrara, Livorno e Veneza, sublinharam várias vezes a impossibilidade de conceber “nessuna storia della cultura portoghese senza una piena coscienza di che cosa abbiano presentato entro questa cultura, in ogni tempo, l’azione e la sorte della sua componente ebraica”⁶. Com efeito, muito está ainda por estudar e poucas são as notícias de carácter exclusivamente bio-bibliográfico e literário sobre as obras impressas em Itália e escritas por judeus portugueses da emigração, depois da sua expulsão do Portugal de D. Manuel, a partir de 1496.

³ M. de Jong, *Samuel Usque Nótulas Bibliográficas*, in “Ocidente”, 71, nº. 341, Set. de 1966, pp. 129-130.

⁴ *Consolação às Tribulações de Israel por Samuel Usque*, com revisão e prefácio de Mendes dos Remédios (Subsídios para o Estudo da História da Literatura Portuguesa), I-III, Coimbra, França Amado, 1906-1907. Todas as citações deste trabalho pertencem a esta edição.

⁵ S. Usque, *Consolação às Tribulações de Israel*, Edição de Ferrara, 1553, com Estudos Introdutórios por Yosef Hayim Yerushalmi e José V. de Pina Martins, 2 vols., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989. Na evolução da crítica à obra de S. Usque são imprescindíveis estes dois estudos, se considerarmos a densidade da análise e os materiais que fornecem para sucessivas leituras.

⁶ Luciana Stegagno Picchio, *La prosa dottrinale, in Il Portogallo. Dalle origini al Seicento*, a cura di -, Firenze, Passigli Editore, 2001, p. 349.

Samuel Usque e a sua família não parece ter tido uma sorte diversa, considerando até que, quando chegou a Ferrara, já ali se tinham instalado membros da comunidade hebraica, que compreendia alguns dos seus familiares⁷. A este propósito o estudioso Franco Meregalli, com base nas investigações de Laura Minervini, que por sua vez citava um estudo precedentemente formulado por Cecil Roth, chega a identificar o nosso Autor como o Salusque Lusitano, “marrano portoghese, rifugiatosi a Ferrara nel 1540, figlio di Abraham Usque, famoso per aver stampato, come tipografo-editore, la Bibbia di Ferrara ed altre opere della letteratura portoghese”⁸.

De facto, além da obra usquiana, também a novela *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, teve a sua primeira impressão em Ferrara, no ano de 1554, num só volume, reunida com as obras de Cristóvão Falcão e a cargo do atrás referido Abraão Usque. Este “Livro das Saudades”, como é também conhecida a *Menina e Moça*, apresenta, no plano pré-textual, como já sublinhámos para a *Consolação*, problemas complexos: em primeiro lugar o de determinar uma possível cifra judaizante do texto e do autor, o que conduziu alguns críticos à hipótese de Bernardim como judeu português⁹. Acrescente-se, porém, que uma simples observação dos títulos das duas obras quinhentistas (*Consolação* e *Menina e Moça ou Saudades*, este último título da edição eborense) deixam já entrever uma afinidade não só temática mas também ao nível do conteúdo. A este propósito, Hélder Macedo sublinha que: “o mínimo que se pode dizer, portanto, é que se Bernardim escreveu uma obra puramente literária e inocentemente cristã, a sua publicação por Abraão Usque, com foros de primazia e não em adenda a qualquer obra temática ou ideologicamente mais compatível com a sua política editorial, constituiria um caso singular”¹⁰.

⁷ Sobre este e outros aspectos gerais relativos à diáspora sefardita em Itália, cfr. Aron di Leone Leoni, *La Nazione Ebraica Spagnola e Portoghese negli Stati Estensi*, Rimini, Luisè Editore, 1992; L. Chiappini, *Gli Estensi*, Varese, Dall'Oglio, 1967; e Cecil Roth, *A History of Marranos*, trad. italiana *Storia dei Marrani*, 2ª ed, Torino, Marietti, 2001.

⁸ Franco Meregalli, in “Rassegna Iberistica”, 55, 1996, pp. 29-30. Veja-se igualmente Y.H. Yerushalmi, op. cit., vol. I, p. 57, quando, ao abordar questões biográficas, afirma que: “in this as in so many other aspects of Usque's life, we cannot be certain”.

⁹ Cfr. José Teixeira Rego, *Estudos e Controvérsias*, 2ª. Série, Porto, 1931. O autor pretende aqui estabelecer uma identificação biográfica de Bernardim como membro da grande família hebraica Abravanel, incluindo outro ilustre Abravanel, o Leão Hebreu dos *Diálogos de Amor*. A este respeito, o discurso de Yerushalmi é muito mais radical, chegando a afirmar que tudo já foi dito sobre a família Usque e que a sua actividade ferrarense não vai além de “puras conjecturas” (op. cit., vol. I, pp. 85-86).

¹⁰ Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, introdução e fixação do texto de Hélder Macedo, Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1999, p. 15.

A hipótese de Bernardim ser judeu, ou melhor, um cristão-novo, como explicitamente o era Samuel Usque, não é gratuita e chama a atenção para as referências internas das duas obras, não só pelo estilo de queixume, já evidente no próprio título (*Consolação* e *Saudades*) mas também pelos capítulos iniciais¹¹. Os pontos de contacto mais evidentes consistem na troca das letras dos nomes próprios das personagens relativamente às duas obras, como igualmente na alusão às perseguições e cisões do povo hebraico, estas últimas contidas no capítulo XVI da *Menina e Moça*. Em última instância, não podemos deixar de salientar que o estudo de Hélder Macedo, embora não completamente aceite pela maioria dos críticos, representa uma valiosa tentativa de interpretação do texto bernardiniano à luz dos conhecimentos cabalísticos, características da formação dos judeus quinhentistas, que também Usque parece ter assimilado, ao lado duma educação que remetia para modelos bucólicos ou genericamente pertencendo ao género pastoril, frequentemente associado à *Menina e Moça*, às élogas de Gil Vicente e, com toda a probabilidade, à *Arcadia* de Jacopo Sannazaro publicada em Nápoles em 1504, cidade por onde parece ter passado o próprio Samuel Usque. Para além da faceta bucólica é possível distinguir um certo autobiografismo lírico, de forma dialógica, mas de raiz e conteúdo doutrinal, marcadamente bíblico, o que faz da *Consolação* um autêntico hibridismo da literatura portuguesa¹² no que diz respeito ao modo (em sentido genettiano) pastoril alegórico, embora se aceite a provisoriedade desta classificação.

A ambição de delimitar, com alguma margem de precisão, as componentes narrativas e ideológicas que suportam uma mundividência melancólica, messiânica e profética, detectada pela maioria dos estudos críticos da *Consolação*, além de se basear no gnosticismo judaico, deriva também duma influência de base literária, isto é, não estritamente ideológica. Códigos temáticos e estilísticos, como o «dolce stil novo» e o petrarquismo, e modais e portanto genológicos, como o bucolismo e a novela sentimental, conside-

¹¹ António José Saraiva e Óscar Lopes (*História da Literatura Portuguesa*, 13ª. edição, Porto, Porto Editora, 1985, p. 246) assinalam outros pontos de convergência: “Assim, por exemplo, no cap. XI, 1ª parte, não apenas se exalta vivamente (como em outros passos) o costume anticristão de carpir e beijar os mortos [...]; no cap. XII, 2ª parte, admite-se que ‘também moram nas águas coisas que guardam religião’; nas falas misteriosas da ‘donzela magra’ do cap. V, 2ª parte, e na ‘voz’ do cap. XIII, 2ª p., parecem ressoar quaisquer textos heterodoxos”.

¹² Sobre formas de hibridismo e de utopia na literatura portuguesa do século XVI, veja-se Roberto Vecchi, *Il paradigma ibrido dell'utopia portoghese del Cinquecento*, in “Rassegna Iberistica”, 49, 1994, pp. 3-21.

rados a partir dos modelos ibéricos e italianos, podem explicar grande parte da composição de base judaizante¹³.

Talvez não seja supérfluo verificar que é de âmbito português “a primeira manifestação não versificada de gosto bucólico: com efeito, é na *Menina e Moça* que uma história de ambiente pastoril, como a de Birmander e Aónia, encontra pela primeira vez uma expressão em prosa”¹⁴. É, de resto, o que sucede também com a *Consolação*, com a particularidade de a sua publicação preceder de um ano a da *Menina e Moça*, não contendo, com efeito, no seu interior, éclogas ou sequências em poesia e remetendo só para a forma dialógica.

2. *Bucolismo, prosa doutrinal e forma dialógica*

A *Consolação* é constituída por três diálogos entre pastores (Ycabo, Numeo e Zicareo) que rememoram as perseguições sofridas pelo povo judeu, recordando-lhe as divinas promessas de resgate, isto é, Usque propõe-se consolar Israel com palavras de esperança pronunciadas pelas personagens do seu texto,

pois sendo como se vê os trabalhos tantos e de tanto tempo há principados e havendo envallecido, certo está que, se os pecados nossos não lhe dão nutrimento em que se sostenham, presto virão a fim e começará de mostrar-se aquela bonança que esperamos (*Consolação*, Prólogo).

Note-se, desde já, que o consolo dos males padecidos no presente é feito pelas recordações dos mais cruéis males do passado. O recurso à memória, às recordações, é um expediente que oferece, a nível da enunciação textual, uma prosa fluida e, por outro lado, uma fusão da realidade com um universo imaginário; daí se desenvolvem os elementos simbólicos da tradição arcádico-petrarquista. O quadro bucólico, a atmosfera bucólica que permeia toda a obra, mas que se desenrola sobretudo no primeiro diálogo, é o mais abundante em descrições campestres e onde o próprio Autor traça um quadro paradisíaco anterior às tribulações israelitas:

Ysrael em nome de Icabo pastor avendose recolhido hum lugar afastado da conversaçam humana lamenta seus males, ao qual acham per caso

¹³ Veja-se Eugenio Asensio, *Una nueva edición de Menina e Moça*, in *Estudos Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/ Centre Culturel Portugais, 1974, pp. 199-223.

¹⁴ Ettore Finazzi-Agrò, *A Novelística Portuguesa do Século XVI*, Lisboa, ICALP (Biblioteca Breve), 1978, pp. 77-78.

Nahum & Zahariahu profetas em habito & nome de pastores a quem conta todos seus trabalhos & elles o consolam (*Consolação*, Prólogo).

É uma das mais belas simbologias da obra: temos aqui Ycabo (anagrama de Jacob) que, como o próprio Autor declara, se confunde corpórea e simbolicamente com o povo judaico (também representado, ao longo do texto, pelas suas ovelhas). Usque, antes de entrar na descrição pormenorizada da matéria histórica contida nos diálogos 2 e 3 da *Consolação*, dá-nos todo o desenrolar de um dia de pascigo, nomeadamente no capítulo cujo título é “Vida pastoril”. Logo no início deste capítulo, é possível focalizar, além do cenário agreste, o motivo central que é o *locus amoenus*, o qual representa uma marca distintiva para encarar uma obra no seu âmbito genológico: o pastoril, no nosso caso¹⁵.

(Ycabo): Sabereis yrmãos, que eu sou aquelle antiquissimo pastor, que com pescoço e mãos velosas, pera soceder na benção seu pai enganou; e pelos amores dhuma fermosa pastora sete e sete anos nos viçosos pastos de mesopotamia apascentei; dali partindo com um rico e fermoso rabanho de cabras e ovelhas diversas e manchadas cores, vim a heredar os espaçosos campos e felice terra de Quenaambens de meus padres: recebi da divina mão doze filhos robustos barões; e com tantas e tantas viçosas riquezas entre elles alegre me gozava; e huns, mais deleitandose da guarda das simpres e graciosas ovelhas, em rompendo a alva da manhã, antes que no oriente o sereno ceo de sanguinea cor se manchase, sahyam com seu rebanho; e com vagaroso passo pisando as orvalhadas ervas, e ouvindo o doce chilrar dos passarinhos, pacifica e sossegadamente o guiavam, contra algum fresco e deleitoso prado; onde arribados que eram sentandose sobela verdura dalgum piqueno outeiro (*Consolação*, Primeiro Diálogo).

É este o cenário principal da novela que é mais uma moldura do que o antigo tópico do *locus amoenus*, no sentido que não estamos em presença de um modelo arquetípico de sociedade ideal que possa individuar uma nova visão do mundo; moldura que deriva sem dúvida do modelo de Virgílio e de Teócrito e da tradição arcádica de Sannazaro, mas que é bem individuada na região mesopotâmica, isto é, com referência à tradição bíblica. Evidentemente, não faltam os elementos essenciais e distintivos do género: os pastores, os rebanhos das cabras e ovelhas, os campos e felizes terras, as ervas, os pássaros e o outeiro. Todavia esta descrição do ambiente bucólico pormenorizado, além de se caracterizar como o velho espaço utópico consolidado

¹⁵ Cfr. Roberto Mulinacci, *Loci amoeni e ilbas afortunadas. Tradição e inovação na Lusitânia Transformada de Fernão Álvares do Oriente*, in “Rassegna Iberistica”, 58, 1996, pp. 3-17. Do mesmo autor, cfr. também *Do palimpsesto ao texto. A novela pastoril portuguesa*, Lisboa, Ed. Colibri, 1999.

pela tradição, onde o homem vive em harmonia com a Natureza, naquela «idade do ouro» tão cara também à cultura ibérica, deixa de súbito entrever a linha mais concreta e real das aflições do povo hebraico e da sua origem bíblica¹⁶. De resto, estamos convencidos que Samuel Usque conhecia muito bem a tradição bucólica, como ele próprio escreve no “Prólogo”:

A ordem que no mais desta composição tive, foy, que fingindo o grande patriarcha Yahacob com nome de Ycabo e em habito de pastor como ho elle foy, chora o mal de seus filhos, filhos por sangue, filhos em ley, filhos em espirito e muitas vezes todo o corpo de Israel representa elle com muita razão pois ambos somos hum soo sogeito, ao qual consolam Mahum e Zahariah com os nomes um pouco demudados a maneira de que os antigos escritores soem fazer (*Consolação*, Prólogo).

E acerca dos artifícios retóricos necessários para escrever a obra, logo após algumas linhas declara:

E prouvera a nosso Senhor que podera tanto com minha pena escrever quanto o alto sogeito da obra o merece, porem consolome que nas grandes cousas e dinas de memoria, o menos que os bons juizos notam he a lingua ou estilo, por que a cousa em si mesma se estima, e as palavras nam he outro que hua declaraçam, as quais ymportam pouco serem elegantes ou mal ornadas (*Consolação*, Prólogo).

Ao contrário do que Usque afirma acerca da língua e do estilo da *Consolação*, facilmente se nota o domínio total da língua portuguesa (é o português a língua “que mamey”): a *captatio benevolentiae* é evidentemente recurso que evidencia o conhecimento das antiquíssimas modalidades retóricas, e deixa também entrever a consciência da projecção que o Autor teve como escritor, numa perspectiva da escritura que é ponto de partida para universalizar, de maneira preventiva, a história do povo judaico que tem no desterro a sua marca mais tópica e evidente. Nesta perspectiva, a universalização da sua história é recuperada através do recurso simbólico-alegórico à memória¹⁷, que tem nos nomes dos pastores a explicação mais evidente:

¹⁶ O elemento pastoril explica-se cabalmente pelos episódios bíblicos e, de modo concreto, pelo conhecido e tantas vezes recuperado caso de Jacob. Também Camões se inspira no celebrado episódio para compor o famoso soneto “Sete anos de pastor Jacob servia/ Labão, pai de Raquel, serrana bela”, soneto que faz parte da ed. de 1595 (Luís de Camões, *Rimas*, texto estabelecido e prefaciado por A. J. da Costa Pimpão, Coimbra, Atlântida, 1973, p. 131).

¹⁷ História, experiência e memória desempenham na *Consolação* um papel essencial, pois Usque está claramente convencido de que este sincretismo tem como “principal yntento falar cō Portughezes e representando a memória deste nosso desterro buscarlhe per muitos meos e longo rodeo, algum alivio aos trabalhos que nelle passamos” (Prólogo).

Ycabo significa literalmente “sem glória”, homónima palavra judaica Icabod; Naum, profeta, pelo nome de Numeo (que quer dizer “consolação para o futuro”, da palavra hebraica “Nhm”, com o significado de ‘consolar’); Zacarias, no disfarce de Zicareo (“lembra”, literalmente “memória do passado”, da raiz hebraica “Zkr”, que significa ‘lembrar, recordar’). A lembrança, que parece ser prerrogativa da *Consolação* e seus pastores, insinua-se nos interstícios da realidade quando Zicareo nos lembra o quadro duma Natureza, espelho da divina perfeição, numa dimensão que precede a primeira fase decadente daquela mítica «idade do ouro» e que será representada na *Consolação* como passagem sucessiva à idade da decadência, alegorizada pela caça da garça. Que os acontecimentos são narrados sobre o fio da memória é patente nas palavras de Ycabo: “Se vos outros me nam romperdes o fio da Estoria, escutando quietamente o longo processo de meus anos, a resposta de vossas duvidas achareis nelle” (*Consolação*, Prólogo).

Também aqui, nesta pequena resposta de Ycabo, é fácil relevar que a narração é feita na primeira pessoa; e que os diálogos, em geral, são sempre referidos pelo(s) protagonista(s). As opiniões das personagens e as reacções do ambiente passam sempre pela boca de Ycabo. A narração na primeira pessoa acentua o grau de credibilidade do narrador, o qual, no entanto, não impede a manutenção dos dados biográficos no ambiente de que os protagonistas fazem parte. Mas a plausibilidade da história acentua-se à luz dos muitos acontecimentos e confissões proferidos pelo povo de Israel, sem esquecer que é Ycabo quem o representa. O tempo da narração segue sempre o ritmo da realidade dos acontecimentos, tal como estão representados na Bíblia, os quais adquirem no processo memorialístico as categorias míticas da «idade do ouro» perdida, entre um passado-presente, ou presente-passado reflectindo-se no futuro, processo tornado explícito ao nível da enunciação pela obsessiva repetição do sintagma verbal “vi”, insistentemente privilegiado pelos autores renascentistas, defendendo não só o saber experimental como a transmissão do conhecimento da própria experiência. Nota-se, de resto, no começo da descrição dos acontecimentos sofridos pelo povo israelita, a queda do véu alegórico:

(Ycabo): E por que saibais que outra face tem minhas palavras, tirarlhey o veo com que as cobrí, e apareça a verdadeira figura que tee gora desconhecestes, pelo estranho habito em que vola mostraei (*Consolação*, Prologo).

Daqui em diante o relato pastoril cede o lugar à narração dos acontecimentos históricos que se desenvolvem mais pormenorizadamente a partir do “Dialogo segundo no qual se trata, a redeficação da segunda casa e todo seu sucesso tee ser por Titos destruida, e a consolação de tal perda” e que con-

tinua no “Diálogo Terceiro no qual se trata desde a perda da segunda casa destruída pelos romanos quantas tribulações padeceu Ysrael tee este dia e ao pee todanellas se am com las profecias comprido, e ultimamente sua consolação assi humana como divina”, diálogos estes que, na evolução textual, constituem a expansão e desenvolvimento da matéria objecto de narração:

(Ycabo): Tee aqui somente, chegou o discursso de minha historia, que primeiro em habito pastoril vos representei em compendio breve, e encerrando o mar num piqueno vaso (*Consolação*, Primeiro Dialogo).

E ainda:

(Numeo): Contandonos com que causa o ceo a ti foi cruel (...) pois em tambem aventurados passos hia Ysrael fazendo a jornada de sua vida, como nos contaste, de baixo de habito pastoril em que a divina escriptura pintou os justos, e primeiros padres (*Consolação*, Primeiro Dialogo).

E assim se fecha o Primeiro Diálogo, o qual, para além da elaboração dum contexto pastoril, já anteriormente descrito, inicia propriamente a narração do “notável lamento sobre a perda da primeira casa”, narração que, como já descrito, continua no Segundo e Terceiro Diálogos.

Analizando o tratamento das convenções do Amor e da Morte, não podemos deixar de sublinhar como esses *topoi* pertencem mais à tradição bíblica e religiosa do Autor do que a uma das componentes do género bucólico. Algumas das poucas referências que na *Consolação* recorrem ao tema do Amor é logo explicitada no “Primeiro Diálogo”, onde começa mesmo a descrição da vida pastoril e se pode ler que “pelos amores dhuma hermosa pastora sete e sete anos nos viçosos pastos de mesopotamia apascentei”. O pastor refugia-se nesta Natureza, onde o Amor se oferece como prenda divina, e por isso mesmo é, sem dúvida, emanação directa do amor de Deus: repare-se aqui nas referências às teorias neo-platónicas, muito em voga na tradição renascentista italiana e ibérica, introduzidas em Portugal por Francisco de Sá de Miranda, e que desenvolvem também um papel de racionalização e de consolo em relação ao amor, em geral, reelaborado a partir das propostas renascentistas. É, aliás, deste consolo que resulta grande parte do lirismo da obra, relevando-se na própria materialidade do signifiante: basta a leitura em voz alta – que representa a instância ideal de recepção do texto – para que se obtenham ritmos e sonoridades de clara dolência, o que levou Mário Martins a falar de “euritmia cantante de não poucas das suas páginas”¹⁸. O ritmo de

¹⁸ Mário Martins, *O Ritmo em Samuel Usque*, in “Brotéria”, vol. 25, 1, 1937, p. 34. Sobre a

Samuel Usque “traduz-se ora em quadros paralelísticos, repetidos bastantes vezes, ora numa oscilação de frase constante e isócrona, ora, finalmente, em versos perfeitos, bem de admirar naquele tempo em que a musicalidade da língua portuguesa não tinha chegado à perfeição das épocas posteriores”¹⁹.

É só no “Terceiro Diálogo”, e ainda para consolar o sofrimento do povo de Israel, que se nota a influência das doutrinas estranhas aos primitivos modelos de índole literária. Aqui Usque parece afastar-se da Bíblia e o destino da alma sofre uma metamorfose a caminho da heterodoxia. Numeo vai dizendo que a dor purifica o povo eleito, de “modo que os que no habito de judesmo padecem nesta vida suas culpas, pegados ho Senhor e sua lei, tem parte no mundo por vir” (*Consolação*, Terceiro Diálogo). Mas tudo isto se passa só para os que pertencem ao povo de Israel, pois “nos que se desmembram deste corpo de Ysrael mudandose nas leys das outras gentes, nam se entende ysto” (*Consolação*, Terceiro Diálogo). A este respeito, afirma Ycabo:

Sendo ysso assi, am se perdido as almas de todolos que trocaram a ley do senhor per força e acabaram com temor de morte naquele habito, dos quaes ha sido pello passado e he ynda tanta multedam pello presente (*Consolação*, Diálogo Terceiro).

Esta é a enunciação da teoria da metempsychose, isto é, as almas dos convertidos passarão de corpo em corpo, em reencarnações sucessivas até as almas se purificarem. Samuel Usque parece encaminhar-se para uma reconciliação dos opostos: “(Ycabo): O covarde Ysrael por que nam abres os peitos, e rasgas as entranhas de dor e lastima? Pois a morte nam he mais que hum passo que estaa entree vida e vida” (*Consolação*, Primeiro Diálogo). É bem provável que a narrativa de Samuel Usque constitua, deste modo, o ponto de chegada de uma tradição que já na sua época se encadeava na sensibilidade dos judeus portugueses ou, até simplesmente, na mundividência compartilhada com a história das ideias literárias em Portugal, cujo paradigma parece ser a novela bernardiniana, aceitando as conjecturas propostas por Helder Macedo²⁰: a *Menina e Moça*, ao mesmo tempo que se integra numa tradição literária central ao Renascimento português (neo-platonismo e petrarquismo) codifica um sentido esotérico relacionável com a Cabala hebraica, reflectindo o que porventura poderia ser caracterizado como uma cultura cristão-nova.

“composição discursiva, num ritmo poético estudado e medido”, veja-se a pertinente desconstrução de José V. de Pina Martins, op. cit., vol. I, pp. 329 – 343.

¹⁹ Mário Martins, op. cit., p. 35.

²⁰ H. Macedo, *Do Significado Oculto da Menina e Moça*, 2ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1999.

Aspecto importante da obra e que parece, mais uma vez, estar relacionado com a narrativa de Bernardim Ribeiro, é o modo como Usque considera o tempo, que é, na aparência de tempo vazio, o resultado de um movimento dinâmico que atravessa a narração como projecção, no futuro messiânico, de uma saudade absorvida pela alma e pelo coração. Na verdade, Usque parece afirmar que o passado é o tempo das histórias que só servem para interpretar o presente e eventualmente para explicar o futuro.

Quanto à forma dialógica que caracteriza o discurso usquiano é preciso dizer, antes de mais, que os interlocutores dos três diálogos, além da sua função alegórica, são personagens sem um estatuto canónico e, portanto, figuras criadas para justificar o modelo literário mais cónsono com a narrativa bucólica. Obedecem por isso a uma necessidade programática, de resto explicitamente descrita no Prólogo, com já anteriormente se referiu.

Este modelo dialógico, decerto não inovador relativamente à tradição já consolidada, destina-se a eliminar a aridez da narração linear da História, oferecendo outra vivacidade e outra fluidez (o prazer do texto), sem trascar a *sentença* (ou juízos individuais); a *elocutio*, que não é isenta de elaboração linguística²¹; e a *disputatio* que, como já se deixou intuir, não se revela autêntica, criativa, nem rigorosamente dialéctica: producto de ficção pura corresponde essencialmente a uma estrutura em que um dos interlocutores (Ycabo) prepara o terreno para a narração das vicissitudes da história hebraica. Tal *disputatio* tem por isso um carácter fictício e instrumental, não chegando a provocar uma verdadeira contraposição discursiva, até porque a *Consolação* não pressupõe uma organização narrativa desse teor. Sendo assim, a função dos deuteragonistas (Zicareo e Numeo) limita-se quase exclusivamente à condição de ouvintes que sancionam o discurso do protagonista, determinando a já referida imitação do diálogo dialéctico.

3. A Consolação como obra híbrida da literatura portuguesa

A mensagem profética de que todo o livro participa e que foi a chave interpretativa de uma parte da crítica, depois de uma leitura atenta, parece-nos perfeitamente consensual. O que na verdade não parece legível na *Consolação* é a presença duma mensagem explícita ou implicitamente esotérica e oculta. De facto, estamos convencidos de que esta obra só pode ser correctamente interpretada a partir das palavras do próprio Autor e o “Prólogo”,

²¹ Sobre as qualidades artísticas e organização literária do relato usquiano, veja-se o excelente estudo de J. V. de Pina Martins., *op. cit.*, v. I, pp. 282-301.

segundo cremos, é bem claro a este respeito, tomando como indicador as palavras do título (“Da Ordem e Razam do Livro Prologo. Aos Senhores do desterro de Portugal”) e que é precedido pela dedicatória a Dona Gracia Nasci, conhecida protectora dos cristãos-novos chegados à diáspora de Ferrara, incluindo, portanto, o próprio Samuel Usque. Além disso, pensava o Autor que o Livro pudesse chegar, de qualquer maneira, aos cristãos-novos que tinham ficado em Portugal, convencido que eles tinham continuado a praticar a lei de Jacob no íntimo do coração. Isto justificaria também a língua utilizada por Usque, o português, conferindo à obra uma função declaradamente didáctica e doutrinal, na medida em que oferecia aos marranos portugueses um guia para que não ficasse esquecida a “lei antiga dos padres”²².

Parece-nos, aliás, que o objectivo último da *Consolação* era servir a reeducação dos muitos que tinham voltado à prática judaica e que não eram capazes de ler as obras directamente em hebraico. Justifica-se, também assim, a grande liberdade usufruída por Usque, na manipulação quer dos modelos literários, quer da matéria histórica, o que lhe permitiu uma amálgama das várias fontes, incluindo as de derivação bíblica, não existindo em língua portuguesa uma tradição bíblico-judaica histórica precedentemente fixada em termos editoriais²³.

É que a leitura da *Consolação* deixa-nos uma estranheza quando pensamos que a sua atitude bucólica colide com uma mundividência marcadamente trágica dos acontecimentos históricos narrados, sem deixar entrever uma espécie de ilha em que o Autor se refugia, a não ser que essa represente uma mera consolação sobre a vida futura.

Isto é, em Samuel Usque a forma não encontra o seu conteúdo congenial: o Autor não aceita passivamente o código bucólico herdado da época de quatrocentos, mas o tom nostálgico e sentimental, renovado pela influência petrarquista, acompanha-o numa constante tensão entre os modelos bucólicos e trágicos dos eventos objecto da narração. Os seus pastores não se refugiam num mundo pastoril, como é costume na tradição arcádica: Ycabo, Numeo e Zicareo desenvolvem uma função muito simples – o primeiro representa ingloriosamente o povo de Israel, o segundo é o consolador para o futuro, o terceiro é a pessoa que lembra –, nunca tomando uma atitude pastoril perante a vida. Utilizando as formas do mundo bucólico, Usque adopta-o como se fosse um subgénero a partir do qual lhe é permitido exprimir uma *weltanschauung* muito individualizada, um invólucro canónico de largo e abusado consumo na época. O texto usquiano, em definitivo, encontra-se numa constante tensão

²² Cfr. Yerushalmi, *op. cit.*, v. I, p. 58.

²³ Veja-se Bertil Maler, *A Bíblia na Consolação de Samuel Usque (1553)*, Stockholm (ou Upsala?), Almqvist & Wiksell, 1974.

dramática – híbrida – onde os elementos tradicionais do universo pastoril frequentam as convenções externas do seu arquitexto, situando o texto e os seus leitores porém, num horizonte que escapa às leis internas do modelo, até porque contaminado por elementos trágicos que se abrem, como expectativa, apenas à profecia do messianismo hebraico do resgate futuro.

VINCENZO ARSILLO

TERRA DA MEMÓRIA, TERRA SEM MEMÓRIA:
SPAZIO E LUOGO NELLA POESIA DI CARLOS DRUMMOND
DE ANDRADE

Per cominciare questo piccolo viaggio nell'universo drummondiano della memoria, per approssimarci al territorio infinito e sempre mutevole di quello che, sembrando lontano è, in realtà, vicino, e che quanto più si immagina vicino, tanto più si perde in lontani silenzi ed ombre, per entrare in quel magma ineffabile e vitalissimo, cominciamo soffermandoci su una questione etimologica: il senso e la traduzione e il valore del termine greco *topos*.

Duplici è il senso di questo termine: esso indica sia *luogo* che *spazio/intervallo*; tenderemo, quindi di considerare l'idea di *topos* come un incrociare etimologia (l'indagare le radici delle parole) con l'interrogazione, cioè, con la storia delle "questioni", dell'interrogare come un diacronico e infinito prorogare, un rilancio (di senso, naturalmente e modernamente, tragico). Riflettendo sul valore etimologico del termine "spazio", noteremo che esso indica "intervallo, estensione, vuoto", ha una probabile derivazione da "patēre", "essere aperto" (da cui, ad esempio, si origina, "patio"): nel linguaggio scientifico e filosofico, indica una entità illimitata e indefinita, dotata oppure no di determinate proprietà geometriche, nella quale sono situati i corpi. Specularmente, dunque, come lo spazio è il luogo della mediazione, così il luogo è lo spazio della mediazione. E, in questo modo, ancora una volta, si rafforza l'idea del senso originario del termine *topos*, che equivale sia a luogo che a spazio.

Ancora una questione etimologica: la radice di "esquecimento" e di "olvido": "esquecer" deriva da "excadescere", frequentativo di "excadēre", "cadere"; "olvidar", da un non attestato "*oblitare", altro frequentativo, questa volta di "obliviscēre", "non pensare più in", "perdere di vista". I termini possono essere strutturalmente considerati sinonimi ed equivalenti – e sempre li useremo come tali – ma solo dopo, e ricordando sempre, di notare, però, che nel primo termine è più forte il senso di caduta, del cadere da qualche luogo (*ex-cadere*), di qualcosa che infinitamente cade; mentre nel secondo è maggiormente marcato e sottolineato l'elemento logico-visuale, di quello che si

perde esattamente e proprio nella perdita e nell'allontanamento dello sguardo, della visione.

Entrando, dunque, in questa terra, della memoria e senza memoria, potremmo cominciare dicendo: la memoria è una domanda o una risposta?

Blanchot e Benjamin propongono una germinale prospettiva alla questione: Maurice Blanchot scrive ne *Lo spazio letterario* – e si noti, per inciso, il titolo: “Il ricordo è la libertà del passato”¹; mentre il filosofo tedesco nota che: “Il ricordo è la reliquia secolarizzata”². Da questo intreccio tra secolarizzazione e libertà può derivare uno delle costanti più profonde, che innerva la poesia memoriale drummondiana (o la sua memorialità poetica) e che apre ogni suo testo ad una possibile, infinita lettura intertestuale ed intratestuale: la qualità della ricerca memoriale, che procede sempre tra interrogazione e negazione, tra coscienza della perdita, dissoluzione del tempo e senso esistenziale del divenire di ciò che, attraverso un silenzioso e lacerante narrare, potremmo definire come “identità del sempre diverso”.

Il tema/questione della terra e della memoria è definito da Drummond, con precisione e profondità apodittiche, con una costanza ed una fedeltà che, a volte, sembrano quasi costituire una sorta di personale, seppure non castrante, metafora ossessiva, che fonda e apre, mauronianamente, questa prospettiva finzionale e poetica alla strutturazione di un “mito personale”³. Si vedano, come puro esempio proemiale, i seguenti versi:

“Legado”, da *Claro enigma*:

Que lembrança darei ao país que me deu
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?⁴

“Memória”, da *Claro enigma*:

Nada pode o olvido

¹ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, p. 15.

² W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, p. 140.

³ Cfr. C. Mauron, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Milano, Il Saggiatore, 1966.

⁴ C. Drummond de Andrade, *Nova reunião. 19 livros de poesia*, 2 voll., Rio de Janeiro, José Olympio, 1987⁵, p. 247. Per la loro importanza ed esemplarità, si riporteranno i testi integrali in nota: “Legado”: “Que lembrança darei ao país que me deu/tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?/Na noite do sem fim, breve o tempo esqueceu/minha incerta medalha, e a meu nome se ri.// E mereço esperar mais do que os outros, eu?/Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti./Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,/a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.//Não deixarei de mim nenhum canto radioso,/uma voz matinal palpitando na bruma/e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.// De tudo quanto foi meu passo caprichoso/na vida, restará, pois o resto se esfuma,/uma pedra que havia em meio do caminho.”

contra o sem sentido
apelo do Não.⁵

“(In) memória”, da *Boitempo I*:

De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo de existido.⁶

Appare immediatamente evidente come il sentimento memoriale si fonda su una istanza interrogativa aperta, nella sua essenza e nel suo rivelarsi. Questa interrogazione ha carattere quasi genealogico, di “formazione”, e si incentra sempre su un sentimento percettivo negativo o, comunque, limitativo, ma vivissimo nel suo farsi e disfarsi, crescere e seccarsi, continuo dialogo tra concentrazione e dispersione, dove alla classica interrogazione “ubi”, del dove, si sostituisce quella della modalità, del “come”.

E continuando, allora, nelle domande/questioni su memoria e terra: siamo noi ad avere memoria della terra; ma la terra ha, può avere memoria di noi? La risposta è naturalmente, immediatamente, “no”.

Ma poi, riflettendo meglio, quella negazione risoluta e quasi automatica sfuma, diviene meno ferma e quel “no” si trasforma in un “forse”, un “forse” di senso certamente negativo, ma, intanto, è un “forse”, una soglia, un limite tra affermazione e negazione, tra il “sì” intimo della memoria e il manifesto “no” della terra. Su questo limite – nello *spazio*, nell’intervallo tra questi due estremi di memoria e terra – cade, probabilmente, un’altra questione non ir-rilevante: quella della *appartenenza*, del dialogo tra genealogia e perdita, tra radice e rovina, tra natura e dispersione, che caratterizza, in maniera drammatica, il Novecento letterario (e, forse, non soltanto letterario) e che ci conduce ad un altro problema/questione, cioè, ad un’altra domanda/interrogazione sulla memoria (e, naturalmente, sulla terra), domanda tanto paradossale quanto ineludibile.

⁵ *Ibi*, p. 251: “Amar o perdido/deixa confundido/este coração.// Nada pode o olvido/contra o sem sentido/apelo do Não.// As coisas tangíveis/tornam-se insensíveis/à palma da mão.// Mas as coisas findas,/muito mais que lindas,/essas ficarão.”

⁶ *Ibi*, p. 560: “De cacos, de buracos/de hiatos e de vácuos/de elipses, psius/faz-se, desfaz-se, faz-se/uma incorpórea face,/resumo de existido.// Apura-se o retrato/na mesma transparência:/eliminando cara/situação e trânsito/subitamente vara/o bloqueio da terra.// E chega àquele ponto/onde é tudo moído/no almofariz do ouro:/uma europa, um museu,/o projetado amar,/o concluso silêncio”.

Memoria è ciò che rimane – quei frammenti, quelle rovine, quei resti, quelle macerie – o, ecco il vero paradosso, quello che si è perduto e che noi, che lo scrittore (o, forse, sarebbe meglio dire la *escrita*) continuamente ricerca – nel respiro della frase, nella rima impossibile e spezzata, nel gesto estetico di trasformare in parole concrete, nella corporeità del testo, le stesse parole “ineffabili”?

Esiste, dunque, una maniera, un *modo* di pensare legato alla letteratura, che sia proprio soltanto della letteratura, del divenire di un testo, del testo? Lo scrittore spagnolo Javier Marías parla, a questo proposito, di un “pensar literariamente”, dove, è ovvio, questo pensare non implica nessuna organicità teoretica, ma è, ripetiamo, solo un *modo*, una attitudine, una condizione dello sguardo, quella condizione dello sguardo che chiamiamo letteratura.

Nel limite, sul limite, dunque, su questa frontiera che sempre più si va estendendo con il passare del tempo, con il suo scorrere immutabilmente imperturbabile, questo modo di pensare *attraverso* la letteratura, del *fare* (*poiesis*) della letteratura, diviene il modo di pensare il mondo o, potremmo dire ancora meglio, la maniera di pensare la *terra*.

Si veda, ad esempio, “As arcas e os baús”, da *Discurso de primavera*:

Não canto
as armas e os barões assinalados.
Canto
as arcas e os baús de Minas Gerais
já sem ouro e diamantes,
sem escrituras de terras e escravos,
sem belbutinas, veludos,
chamalotes,
rendas.

Canto
as arcas e os baús despojados
de turvos segredos familiares,
mas guardando ainda e sempre
um não sei quê de eterno,
a respiração discreta, o silêncio,
a vida recolhida
dos mineiros do Setecentos,
que Iara Tupinambá, o lindo nome,
veio mostrar na Galeria Chica da Silva
recriando com flores? *criando*
*o tempo-e-alma em forma de objeto.*⁷

⁷ C. Drummond de Andrade, *Poesia e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1988⁶, pp. 786-787, corsivo nostro.

“Criando/o tempo-e-alma em forma de objeto”: la dimensione della creazione oggettuale, in “forma di oggetto”, ci conduce a vedere la vita e la sua formazione, la formazione dell’individuo, nella prospettiva che Giorgio Agamben traccia di una “antropogenesi”, del “diventar umano del vivente. La metafisica è presa fin dall’inizio in questa strategia: essa concerne precisamente quel *metá*, che compie e custodisce il superamento della *physis* animale in direzione della storia umana”⁸.

La tensione drummondiana tra terra e memoria sembra sempre vivere in questo dissidio dialettico, in questa “immagine dialettica” aperta, che potrebbe ricordare una clessidra impossibile da girare, in cui la sabbia infinitamente scende e passa e si perde, scompare da un foro segreto e doloroso, una clessidra che è solo forma del passare del tempo e non, con la speranza metonimica dell’umano misurare, del tempo stesso.

La scoperta poetica, cioè estetico-etica di Drummond, forse, risiede proprio (avvicinandosi così all’altro grande mitografo mineiro, João Guimarães Rosa) nel tentativo di superare (e porremo l’accento, naturalmente, sempre sul primo termine, mai sul secondo) il dissidio/attrazione tra terra e mondo, attraverso la intima capacità creativa della mitopoiesi memoriale, della *memoria come immaginazione*, aprendo l’opera al mondo ed il mondo all’opera: “La relazione fra l’uomo e l’animale, fra mondo e ambiente sembra evocare quell’intimo dissidio (*Streit*) fra mondo e terra che è in gioco, secondo Heidegger, nell’opera d’arte”⁹, poiché – come scrive il filosofo tedesco in *Sentieri interrotti* – “L’opera porta e mantiene la terra stessa nell’aperto di un mondo”¹⁰.

In Drummond sembra che la poesia, l’arte di scrivere in generale, debba avere questo compito: fare sempre in modo che il mondo si concretizzi in una terra, che la parte sia sempre riflesso infinito del mondo. Si concretizza, così, un altro elemento fondativo della relazione oggettuale ed estetico-soggettiva tra terra e memoria, quello dell’*esperienza*, e del suo essere un cammino (esperienza, infatti, etimologicamente deriva da “ex-per-ire”, “andare, passare attraverso”); come nota Remo Bodei, infatti:

La vita può diventare oggetto di «esperienza» in un duplice senso, che la lingua tedesca consente di esplicitare mediante termini distinti come *Erfahrung* e come *Erlebnis*. Il primo – che conserva in sé la radice di *Fahrt*, viaggio – implica un’apertura del soggetto al mondo, un mettersi in cammino condividendo altri percorsi o rotte. Il secondo, più legato a una dimensione privata, indica un’esperienza meno comunicabile e tra-

⁸ G. Agamben, *L’aperto. L’uomo e l’animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 81.

⁹ *Ibi*, p. 75.

¹⁰ Citato in Agamben, *ibidem*.

ducibile nel linguaggio pubblico, un «vissuto» non facilmente articolabile in concetti, che bisogna aver provato per comprendere.¹¹

Così, dunque, si forma una coscienza attraverso una perdita, una corporeità, una fisicità attraverso una negazione, un cammino attraverso un impossibile ritorno o partenza, la illusione di un viaggio che è, potrebbe essere, in realtà, dannazione dell'origine, come se vivere dovesse essere "saudade/prévia"¹².

Sempre si rivela fortissima, nel poeta mineiro, la coesistenza del piano immaginativo e di quello nomadico, della "wanderung" interiore come forma di definizione e circumnavigazione delle silenziose voci interiori. In una raccolta postuma, dal titolo sempre denotativamente evocativo e spietato di *Farewell*, possiamo leggere in "A ilusão do migrante":

Quando vim da minha terra,
se é que vim da minha terra
(não estou morto por lá?),
a correnteza do rio
me sussurrou vagamente
que eu havia de quedar
lá donde me despedia.

Os morros, empalidecidos
no entreceerrar-se da tarde,
pareciam me dizer
que não se pode voltar,
porque tudo é consequência
de um certo nascer ali.
[...]

Quando vim da minha terra,
não vim, perdi-me no espaço,
na ilusão de ter saído.¹³

¹¹ R. Bodei, *Libro della memoria e della speranza*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 17.

¹² "Memória prévia", da *Boitempo II – Menino antigo*: "O menino pensativo/junto à água da Penha/mira o futuro/em que se refletirá na água da Penha/este instante imaturo.// Seu olhar parado é pleno/de coisas que passam/antes de passar/e ressuscitam/no tempo duplo/da exumação.// O que ele vê/vai existir na medida/em que nada existe de tocável/e por isto se chama/absoluto.// Vi-ver é saudade/prévia" (C. Drummond de Andrade, *Nova...*, cit., pp. 663-664).

¹³ C. Drummond de Andrade, *Farewell*, Rio de Janeiro, Record, 1996, pp. 20-21; "Quando vim da minha terra,/se é que vim da minha terra/(não estou morto por lá?)/a correnteza do rio/me sussurrou vagamente/que eu havia de quedar/lá donde me despedia.// Os morros, empalidecidos/no entreceerrar-se da tarde,/pareciam me dizer/que não se pode voltar,/porque tudo é consequência/de um certo nascer ali.// Quando vim, se é que vim/de algum para outro lugar,/o mundo girava, alheio/à minha baça pessoa,/e no seu giro entravi/que não se vai nem se volta/de sítio algum a nenhum.// Que carregamos as coisas,/moldura da nossa vida,/rígida cerca de ara-

La terra ci prende¹⁴, ci rende parte della propria memoria, dice Drummond, ma quella stessa terra sembra essere il nostro oblio, la realtà del mondo mostra, sembra mostrare, che la terra è il luogo dell'oblio e che soltanto l'individuo (e, si noti, l'*individuo*, non l'uomo in generale) possieda qualcosa che, per convenzione (e convinzione), definiamo "memoria" (ma che potremmo chiamare, anche, senso di colpa e speranza, paura o desiderio...).

Ma come, in che modo oblio della terra e memoria dell'individuo *si appartengono*, possono appartenersi? Cioè, come la infinita disgregazione del mondo, il tragico perdersi del mondo nella molteplicità dell'oblio, può divenire unità – fragile, relativa, paradossale – della memoria? Una risposta, una delle possibili risposte di Drummond, afferma che la storia, il fisico succedersi del tempo, di ciascuno, terra e individuo, ogni storia, dunque, entri, possa entrare una nell'altra, attraversarsi *l'un l'altra*, riprendendo una suggestione fondamentale che da Hölderlin a Wittgenstein:

Questo declino o transizione della patria... Invece il possibile che si manifesta nella realtà quando la realtà si dissolve, è quello che ha effetto e che provoca sia la sensazione della dissoluzione, sia il ricordo di ciò che si è dissolto. [...] Qui non si esprime il primario, grezzo dolore per la dissoluzione, *ancora* TROPPO sconosciuto nella sua profondità per chi lo prova e lo contempla; qui piuttosto l'elemento nuovo nascente, l'ideale, è indeterminato, è un oggetto della paura, mentre la dissoluzione in sé *appare* più realmente come un qualcosa di esistente e di reale, e ciò che si dissolve è concepito in una condizione intermedia tra essere e non essere, è concepito in ciò che è necessario.¹⁵

me,/na mais anônima célula,/e um chão, um riso, uma voz/ressoam incessantemente/em nossas fundas paredes.// Novas coisas, sucedendo-se,/iludem a nossa fome/de primitivo alimento./As descobertas são máscaras/do mais obscuro real,/essa ferida alastrada/na pele de nossas almas.// Quando vim da minha terra,/não vim, perdi-me no espaço,/na ilusão de ter saído./Ai de mim, nunca saí./Lá estou eu, enterrado/por baixo de falas mansas,/por baixo de negras sombras,/por baixo de lavras de ouro,/por baixo de gerações,/por baixo, eu sei, de mim mesmo,/este vivente enganado, enganoso."

¹⁴ Cfr., a questo proposito, la estrema coerenza dello sviluppo tematico nell'opera di Drummond, come ottimamente sottolinea Joaquim-Francisco Coelho, in un suo studio paradigmatico: "Do ponto de vista temático, *Alguma poesia* aborda, grosso modo, todos os nove assuntos apontados na *Antologia poética* de 1962: o indivíduo, a terra natal, a família, os amigos, o choque social, o conhecimento amoroso, exercícios lúdicos, e uma visão, ou tentativa de, da existência", (Joaquim-Francisco Coelho, *Terra e memória na poesia de Carlos Drummond de Andrade*, Belém, UFPará, 1973, p. 44); "...*divisio elementorum* – no fundo, a desintegração daquelas "coisas" que a poesia de Drummond lamenta desde 1930, e que agora [in *Lição de coisas*], como nunca, procura eternizar" (*ibidem*, p. 66).

¹⁵ F. Hölderlin, "Il divenire nel trapassare", in *Scritti di estetica*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 92-93.

Il testo poetico si configura, così, come un luogo a cui tornare sempre attraverso l'atto dello scrivere e che vive della condizione illusoriamente catartica del "palinsesto", della scrittura come infinita accumulazione e stratificazione delle parole, della loro paradossale e contemporanea corporeità e immaterialità, in cui ogni elemento può essere e rovesciarsi nel suo contrario, o essere *contemporaneamente* il suo contrario, "vita/morte", "tempo/contratempo" ("Qualquer tempo", da *A falta que ama*):

Qualquer tempo é tempo.
A hora mesma da morte
é hora de nascer.
[...]

Tempo, contratempo
anulam-se,...¹⁶

E qui si rivela un altro rilevante elemento della nostra prospettiva di lettura, la relazione topologico/ontologico, che caratterizza costantemente quello che potremmo definire come il "sentimento del limite" della poetica drummondiana:

El límite trans/parece en el ser y en la nada; en la razón y en la sinrazón. Abre el espacio en el cual esa *trans/parencia* se produce; y muestra la iluminación (racional), y la ausencia de ella, en esa misma transparencia. [...] 2. El *ser* (como tal *ser*) debe ser determinado como la expresión misma de la *identidad* de ser y límite, o de la cópula unitiva que permite *identificar* (en síntesis) ser y límite. La identidad no es la simple tautología ni el «centro vacío» del espacio lógico, según lo piensa Wittgenstein. Es el efecto y producto de una operación *conjuntiva* que se produce entre el ser y el límite: lo que resulta de esa potencia esencial incardinada en el *limes* a que la llamo potencia de conjunción. Y la *nada* es el efecto y el producto de la potencia disyuntiva que opera en el interior de la esencia de dicho *limes*. La nada es la expresión de la disyunción entre ser y *limes*. La nada expone la *diferencia* entre ser y *limes*. 3. Ese *limes* (que trans/parece en el ser y en la nada; en la razón y en la sinrazón) se da (como don) a experiencia en la *existencia*. Ese *limes*, desde un punto de vista dinámico (temporal, histórico), se varía y se recrea, cada vez, o en cada instante (o en ese «abrir y cerrar los ojos» que Nietzsche concibió a modo de un pórtico llamado *Augenblick*), según el principio *filosófico* que domina esta «filosofía del lí-

¹⁶ C. Drummond de Andrade, *Nova...*, cit., p. 412; "Qualquer tempo é tempo./A hora mesma da morte/é hora de nascer.// Nenhum tempo é tempo/bastante para a ciência/de ver, rever.// Tempo, contratempo/anulam-se, mas o sonho/ resta, de viver."

mite», y al que llamo, desde *Meditación sobre el poder, principio de variación*.¹⁷

Il *principio di variazione* è la costanza della differenza, dell'essere differenti, non nella continuità, ma nella *discontinuità*. La costanza del caso *versus* la costanza del caos determina un dialogo tra due costanze, forse persino contraddittorie, ma che non si annullano reciprocamente nell'essere differenti, quello che anticamente era indicato con la formula della *concordia discors* (e, si noti, che i termini "discordia" e "discorso", pur non avendo una radice etimologica comune, divengono foneticamente prossimi).

Il principio di variazione mostra come, nella realtà, ciò che pone in relazione terra e memoria sia, paradossalmente, la distanza. Essa rivela come la sua tematizzazione – il problema della distanza – generi, poiché da essa dipendente e al contempo determinato, quello della rappresentazione, della *imagine*, cioè della questione dei "rapporti di forza"¹⁸.

Questa rappresentazione/immagine del passato è contemporaneamente disgiuntiva e congiuntiva, affermativa ed ossimorica, litote e antifrasi, è, ad un tempo, un lontano approssimarsi ed un prossimo allontanarsi da se stessi, e dalla propria opera come un altro, e identico, se stesso.

"Glaura revivida", da *Farewell*:

Certa rua começa algures e vem dar no meu coração.
Nessa rua passa um conto feito de pedacinhos de histórias
de ouro, de velhos, de estrume, de seleiros falidos.
Nessa rua acaba de passar
a menina-e-moça de tranças e *blue jeans* pela calçada.
É um violão andando, um som
unindo algures de ontem a nenhures da eternidade.¹⁹

Quel luogo tra *algures* e *nenhures* è, probabilmente la vita stessa, la vita di se stessi come *terra* e che la letteratura, alle volte, ci racconta. Tra *algures* e *nenhures* "cade l'ombra", direbbe Eliot: il luogo/spazio tra terra della memoria e terra senza memoria è una *ombra*, quel limite è una *zona d'ombra* (o, forse, conradianamente, una "linea d'ombra"?).

La differenza tra luogo e spazio, la distanza riflessa tra l'idea di luogo e quella di spazio, questo sottile crinale è l'opera, il suo fisico farsi e divenire, la dimensione in cui un luogo attraversa tangibilmente una idea, letteraria cultu-

¹⁷ E. Trías, *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio*, Barcelona, Destino, 2001, pp. 315-317.

¹⁸ Cfr. C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000.

¹⁹ C. Drummond de Andrade, *Farewell*, cit., p. 62.

rale storica, e la trasforma in uno spazio e viceversa, luogo e spazio non certamente tangibili o concreti, ma, sicuramente, più prossimi alla realtà, infinita e mutevole, vista come continuo incrociarsi tra individuo e mondo, come la relazione tra l'individuo, l'*io*, ed il mondo.

Questa relazione è rappresentata esemplarmente, nella prospettiva di questa lettura, in "Museu da Inconfidência":

São palavras no chão
e memória nos autos.
As casas inda restam,
os amores, mais não.

E restam poucas roupas,
sobrepeliz de pároco,
a vara de um juiz,
anjos, púrpuras, ecos.

*Macia flor de olvido,
sem aroma governas
o tempo ingovernável.
Muros pranteiam. Só.*

*Toda história é remorso.*²⁰

Siamo qui di fronte alla dicotomia tragica della esperienza poetica drummondiana, che per molti aspetti sembra avvicinare il poeta brasiliano ad un altro grande scrittore, suo contemporaneo, Jorge Luis Borges; quella scissione/dialogo che Michel Foucault ha fulmineamente definito nel titolo e nel tema di una sua opera fondamentale, *Le parole e le cose*²¹. In Drummond, questa coscienza si lega sempre, però, ad una coscienza del limite e del "residuo", di "ciò che resta", che costituisce il più intimo ed inesauribile segreto dell'individuo, segreto di cui si può fare storia, di cui si deve "fare poeticamente storia", solo attraverso lo scavo ed il ritorno inesausto a sé e di sé, attraverso la fedeltà ad alcune immagini – ora simboli di rivelazioni, personali epifanie, ora tangibili figure dell'inarrestabile perdita di sé e del tempo – che paradossalmente definiscono e, al contempo, allontanano ognuno, in questo caso il soggetto poetico, da se stesso. Scendere in un abisso che non è più abisso, ma, modernamente e tragicamente, infinita pianura di tempo e di spazio, luogo dove necessariamente perdersi per poter cercare, solo cercare, un possibile e

²⁰ C. Drummond de Andrade, *Nova...*, cit., pp. 275-276, corsivo nostro.

²¹ M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967.

sempre provvisorio senso dello sguardo, della propria esistenza come “sguardo e destino”²².

Punto finale, ma mai conclusivo, di questa ricerca è uno dei testi centrali di *Farewell*, vero e proprio grande affresco di sé e del tempo che, come accumulo interiore ed esterno, forma ogni individuo, dando corpo ed espressione alla modalità più moderna e vitale della memoria come forma della percezione, a quella che potremmo definire come *funzione iconica* della memoria. A questo fiume, a questo filo sottilissimo e invisibile, è l'immagine che dà forza e misteriosa continuità, o meglio, è la facoltà di immaginare che ne costituisce oggetto e sguardo ad un tempo, aporia in cui esistere, sul cui limite impossibile e materialissimo costruire una visione, che possa essere sempre una “cosa”: il testo come “oggetto” aperto e vivo, una narrazione di sé fatta *attraverso* se stessi.

“Imagem, terra, memória”

*Sobre uma coleção de velhas
fotografias de Brás Martins da Costa*

I

Vejo sete cavaleiros
em suas selas e silhões.
As diferentes idades não
distinguem uns dos outros.
Os varões, as amazonas,
os meninos, seus corcéis
e suas mulas serenas
estacaram. Dentro em pouco
vai começar a viagem
no país do mato-fundo.
Eles sete nos convidam
a percorrer este mundo
miudinho dentro do mundo
e grande maior que o mundo
em cada lasca de ferro
cada barba
cada reza
cada enterro
mato-dentro.

II

Aqui chegamos pois à velhice do Guarda-Mor
com seus quarenta e seis descendentes em volta,
sua mocidade revolucionária ao lado de Teófilo Ottoni,
marcando o fim da era do Oitocentos

²² Cfr. G. A. Gargani, *Sguardo e destino*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

e um silêncio de igreja que a procissão
vai incensando, vai gregoriando pelas ruas principais.
Súbito, a menina crucificada
na postura de Cristo repete o holocausto
que os pecadores insistem em não compreender.
É indispensável, é urgente levantar o cruzeiro,
sinal de culpa e resgate
sobre interesses e podres de família,
sobre fazendolas hipotecadas
de gado, milho, café, carrapato redoleiro,
erguê-lo à altura majestática do Pico do Cauê,
se não mais alto, muito mais ainda.
Braços robustos tiram-no do chão
e o vão alçando com fervor e suor
até que ele paíre sobre as consciências arrependidas.
Os padres, o Senhor Bispo, o Santo Padre invisível –
presente
velam o sono, vigiam o acordar e o labutar do povo,
entre velocípedes, ornatos florais,
cães fiéis aos pés de seus donos de botas
e uma honrada banda de música, Euterpe morena,
a encher de arte e vibração o território parado.

III

Olha
a ambigüidade melancólica do rosto dessa mulher à janela
que abre para mares impossíveis de liberdade,
enquanto passa em cortejo o alvo corpo do anjinho
no rumo direto do céu
onde com minha Mãe estarei, estaremos todos
na santa glória um dia.

Moças, ó moças
que emergis da piscina do tempo sem uma ruga
a marcar vossos rostos:
no pesado gorgorão dos vestidos de missa,
ressuscitais a moda abolida, a sempre moda.
Na chapa de vidro descoberta no arcaz
gravada ficou a beleza que a opressão familiar
não empalidece, não destrói.

Belas não obstante as proibições seculares
que vos condenavam ao casamento sem amor, ao sexo
abafado,
ao tio-com-sobrinha, ao primo rico ou de futuro,
moças do Rio Doce de perfume silvestre,
hoje pousais no solo abstrato,
esse amplo solo que a memória estende
sobre o vazio de extintas gerações.

IV

Fecho este álbum? Ou nele me fecho
em urna luminosa onde converso e valso,
discuto compra e venda, barganha, distrato,
promessa de santo, construção de cerca,
briga de galo, universais assuntos?
Os sete cavaleiros se despedem.

Só agora reparo:

Vai-me guiando Brás Martins da Costa,
sutil latinista, fotógrafo amador,
repórter certo, preservador da vida em movimento.
Vai-me levando ao patamar das-casas,
ao varandão das fazendas,
ao ínvio das ladeiras, à presença
patriarcal de Seu Antônio Camilo,
à ronha política de Seu Zé Batista,
ao semblante nobre do Dr. Ciriry,
às invenções de Chico Zuzuna,
aos garotos descalços de chapéu,
a todo o aéreo panorama
de serra e vale e passado e sigilo
que pausa, intato, no retrato.

A fotoviagem continua

*ontem-sempre, mato a dentro,
imagem, vida última dos seres.*²³

La relazione tra terra della memoria e terra senza memoria, dunque, sembra derivare, in certo modo, dal concetto di “entre-lugar”, che diviene “*intra-lugar*” e “*inter-lugar*”: una sottrazione che sia sempre un paradossale aumento, un infinito diminuire che sia, al contrario, un poetico sottrarsi a quella diminuzione, a quella dissoluzione, al disfarsi e crollare della realtà, o di quello che intendiamo e indichiamo con questo termine, al suo sentiero scosceso e cedevole, alle rovine ed al “sistema delle rovine”.

Il caso contro il caos, ma un caso che è tutto interiore e intimo, e che, come l’orizzonte, sta in uno sguardo e sempre un poco oltre.

²³ C. Drummond de Andrade, *Farewell*, cit., pp. 63-67, corsivo nostro. Si veda anche, sempre nella stessa raccolta: “o espectador...que já tem suas razões de descrever e deslembra/e não deslembra...” (“Os 27 filmes de Greta Garbo”, p. 84); “Esquecer, outro nome/do ofício de perder./Uma inútil lanterna/jaz em cada caverna” (“Verbos”, p. 102).

VANESSA CASTAGNA

A REPRESENTAÇÃO DE LISBOA EM AS NAUS DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

*Difícil é saber de frente a tua morte
E não te esperar nunca mais nos espelhos da bruma.*

S. de Mello Breyner Andresen

Um dos romances portugueses contemporâneos que questionam a história da forma mais perturbadora é *As Naus* (1988) de António Lobo Antunes¹.

*As Naus*² evoca a confrontação dos retornados de África na sequência do processo de descolonização pós-25 de Abril com a realidade de um país que já não reconheciam, por estarem ausentes há demasiado tempo, e que não estava pronto para recebê-los, nem sequer no plano material. De facto estas pessoas perderam a sua própria identidade e viram-se obrigadas a adaptar-se o mais rapidamente possível a uma realidade, a um país, a uma sociedade que não os queriam.

A questão identitária permeia toda a narrativa³, tanto ao nível individual deste estimado milhão de indivíduos como ao nível de consciência nacional, com o passado português, que, com o seu regresso, estes repatriados de certa forma pareciam personificar. Os retornados, pelo simples facto de existirem, salientavam a necessidade de medir-se com o passado e de reconsiderá-lo, desde as viagens de expansão ultramarinas até às recentes guerras coloniais, ou seja séculos de história durante os quais Portugal tinha permanecido vol-

¹ Para uma análise breve mas pontual da relação entre ficção e História em *As Naus*, cfr. M. De F. Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, pp. 293-295.

² A edição citada nestas páginas é A. L. Antunes, *As Naus*, Lisboa, Dom Quixote, 1988. A indicação das páginas será referida pela sigla AN, seguida do número respectivo.

³ Este é um dos aspectos que permite uma interpretação do romance desde uma perspectiva pós-colonial, como já se salienta em M. A. Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002.

tado para o exterior, descuidando completamente aquela que António Sérgio definiu “política de fixação”⁴.

Como recentemente sugeriu Maria Alzira Seixo, a visão de Lisboa em *As Naus*, mediada pelo olhar de diversas personagens que proporcionam o seu mosaico, corresponde a uma visão disfemística e parece responder “também a modelos de aprendizagem histórica convencional e de percepção anímica [...] cuja coincidência e realização perceptiva desconstrói o passado através da imagem contrastante que o presente deles formou”⁵.

Os diversos personagens de *As Naus* parecem empreender uma epopeia às avessas. Os seus nomes são exactamente os dos grandes navegadores ou de grandes personagens da história e da cultura dos séculos XV e XVI, tais como Pedro Álvares Cabral e Vasco da Gama, o rei D. Manuel e Garcia da Orta, Francisco Xavier, Diogo Cão, Manoel de Sousa Sepúlveda, além do “homem de nome Luís” e alguns mais.

Todos eles, no século XX, empreendem portanto uma nova epopeia, a do regresso, e novamente vão ao encontro do desconhecido. Com efeito a chegada a Lisboa não se afasta muito da chegada a África, em termos de confronto e contraste entre o mundo em que se viveu e o que se descobre. Trata-se justamente da (re)descoberta da cidade e, metonimicamente, da metrópole.

O paralelismo paródico entre a epopeia portuguesa começada no século XV e o movimento de descolonização sucessivo ao 25 de Abril de 1974 é constante no romance e a sobreposição dos dois planos temporais surge imediatamente e continua ao longo de toda a narração, sendo reforçado pela frequente interdiscursividade em relação sobretudo a *Os Lusíadas* e aos relatos de naufrágios (havendo por vezes efectivas citações) e pela intersecção de níveis linguísticos diacríticos mediante a adopção de arcaísmos na grafia de alguns topónimos fundamentais e algumas palavras isoladas. A antiga metrópole, agora reduzida a pequeno país, e a sua capital são grafadas exclusivamente com a grafia antiga. Logo nas primeiras linhas fala-se de “Lixboa”, fala-se depois de “reyno” (ou, numa ocorrência, de “Monarchia”), neste caso utilizando de resto um duplo anacronismo – ortográfico e histórico.

O facto de a evocação toponímica se servir da grafia utilizada nos séculos XV e XVI responde a diversas funções, pois por um lado acentua o estranhamento do leitor, que é chamado a prestar uma atenção especial a este elemento, e por outro sublinha a sobreposição diegética dos diversos planos temporais, nomeadamente o dos descobrimentos e o tempo presente (misturado por sua vez com recordações mais recentes dos tempos em África e da

⁴ Cfr. A. Sérgio, *Breve Interpretação da História de Portugal*, 13ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1989, sobretudo pp. 28-29.

⁵ M. A. Seixo, *op. cit.*, pp. 174-175.

partida de Lisboa); além disso, denuncia a psicologia dos personagens, retornados a um país e a uma cidade que inutilmente tentam reconhecer e que, aliás, é muito diferente da que deixaram:

E agora que o avião se fazia à pista em Lisboa espantou-se com os edifícios da Encarnação, os baldios em que se ossificavam pianos despedaçados e carcaças rupestres de automóvel, e os cemitérios e quartéis cujo nome ignorava como se arribasse a uma cidade estrangeira a que faltavam, para a reconhecer como sua, os notários e as ambulâncias de dezoito anos antes. [...] Em vez do labiríntico mercado da manhã da partida, a seguir aos palácios das condessas maníacas e aos bares de sombras lúgubres dos estrangeiros anémicos, em vez da praia do Tejo onde erguiam o mosteiro e dos pedreiros talhando o calcário a grandes golpes de maço, em vez dos bois e das mulas das carroças de carga e dos arquitectos a gritarem para os ajudantes endechas parecidas com a fala dos criados dos restaurantes galegos, em vez das vendedeiras de ovos e frangos e pargos doirados e miniaturas de chaminés do Algarbe e quinquilharias de latão, em vez da claridade de lágrima das cebolas nos tabuleiros de madeira, dos ardentes poderes ocultos das ciganas que exaltavam as virgens outonais com promessas de amores de vice-reis, em vez das furgonetas de pára-brisas azuis dos turistas e das caravelas e dos cargueiros turcos sob a ponte, enxotaram para um miserável edifício de cimento com painéis de voos nacionais e internacionais a pulsarem ampolas coloridas ao lado do free-shop dos uísques. (AN, 11-13)

O desnorreamento é completo e sublinhado, no trecho citado, pela repetição anafórica de “em vez de”; o que caracterizava a cidade no momento da partida parece ter desaparecido e se algo persiste não é completamente reconhecido, porque os recentes acontecimentos alteraram a sua identidade. É o que ocorre com os quartéis, que, devido às transformações políticas mudaram de nome, ou com a ponte sobre o Tejo, que é mencionada mas não nomeada (AN, 79 e 233).

A sensação de desnorreamento é transmitida ao leitor por procedimentos de focalização múltipla. A sucessão de percursos mediados por respectivos olhares de diversos personagens amplifica a sensação de deambulação sem rumo por ruas e praças amiúde desconectadas, sobretudo em relação ao mapa (real e ideal) que delas guarda uma composição unitária⁶. O desnorreamento e a fragmentação referidos acentuam-se pela ambiguidade da própria focalização, pela utilização de formas verbais que podem corresponder tanto

⁶ Algumas reflexões sobre cidades e respectivos mapas numa perspectiva pós-colonial, como também sobre outros tópicos relacionados com a migração e a questão identitária, encontram-se em I. Chambers, *Migrancy, Culture, Identity*, London, Routledge, 1994.

à primeira como à terceira pessoa do singular, ou, mais em geral, pela passagem repentina de uma focalização externa a uma interna e vice-versa. Esse tipo de procedimento ocorre logo desde o início da narração (“Passara por Lixboa [...]”, *AV*, 9), deixando na indeterminação o narrador e gerando uma persistente instabilidade.

O passado emerge com grande vigor e os dois planos históricos, o passado glorioso e o angustioso presente, continuam a sobrepor-se, chegando a criar momentos humorísticos, apesar do dramatismo que envolve a narração, como consta do exemplo seguinte:

No dia do embarque, a seguir a uma travessa de vivendas de condessas dementes, de lojas de passarinhos alucinados e de bares de turistas onde os ingleses procediam à transfusão de gin matinal, o táxi deixou-nos junto ao Tejo numa orla de areia chamada Belém consoante se lia no apeadeiro de comboios próximo com uma balança de uma banda e um urinol da outra, e ele avistou centenas de pessoas e de pares de bois que transportavam blocos de pedra para uma construção enorme dirigidos por escudeiros de saia escarlata indiferentes aos carros de praça, às camionetas de americanas divorciadas e de padres espanhóis, e aos japoneses míopes que fotografavam tudo, conversando numa linguagem biculta de samurais. Então poisámos a bagagem no terreiro, por cima dos agapantos que as mangueiras mecânicas aspergiam em impulsos circulares, perto dos operários que trabalhavam nos esgotos da alameda que conduzia ao estádio de futebol e aos prédios altos do Restelo, de tal modo que os tractores dos cabo-verdianos se cruzavam com carroças de túmulos de infantas e de pilhas de arabescos de altares. Passando por uma placa que designava o edifício incompleto e que dizia Jerónimos esbarrámos com a Torre ao fundo, a meio do rio, cercada de petroleiros iraquianos, defendendo a pátria das invasões castelhanas, e mais próximo, nas ondas frisadas da margem, a aguardar os colonos, presa aos limos da água por raízes de ferro, com almirantes de punhos de renda apoiados na amurada do convés e grumetes encarrapitados nos mastros aparelhando as velas para o desamparo do mar que cheirava a pesadelo e a gardénia, achámos à espera, entre barcos a remos e uma agitação de canoas, a nau das descobertas. (*AV*, 10-11)

Relembra-se a partida, com lucidez e precisão, na sua dupla essência de partida do protagonista que pontualmente a rememora e partida dos grandes personagens que participaram na expansão ultramarina portuguesa.

Emerge nesse contexto a centralidade de Belém, focada várias vezes ao longo de todo o romance, cuja importância histórica está relacionada com o antigo porto do Restelo, de onde partiram os exploradores portugueses a partir do século XV e, do ponto de vista arquitectónico e artístico, com duas construções citadas também no excerto referido: a Torre, que constitui o seu símbolo, parecida com uma fortaleza e construída na barra do Tejo, e o Mos-

teiro dos Jerónimos, que o rei D. Manuel mandara construir a partir de 1502, na sequência da viagem de Vasco da Gama.

A Torre de Belém (aliás Castelo de São Vicente em Belém), é uma obra-prima de arquitectura militar; foi construída entre 1515 e 1521 por Francisco de Arruda, figura eminente do gosto manuelino. A Torre, considerada baluarte do Restelo, provavelmente foi concebida como complemento do Mosteiro dos Jerónimos, quase uma barca de pedra no Tejo, de que simbolicamente devia garantir a defesa (só depois do recente assoreamento do rio uniu-se à terra). Na realidade a sua função militar já naquela altura era apenas formal, por ter já sido ultrapassada pela pirobalística moderna, e constituía mais facilmente o palco privilegiado do rei e das autoridades durante as cerimónias por ocasião da partida e da chegada das armadas⁷.

O Real Mosteiro de Santa Maria de Belém ou dos Jerónimos, que ficou incompleto em relação ao projecto original de 1498-1550 apesar da sucessão de diversos arquitectos à sua volta até 1601, também é uma obra representativa da época dos Descobrimentos e constitui, do ponto de vista arquitectónico, um momento de transformação da linguagem mediante a poética figurativa das viagens marítimas nos elementos decorativos, que amiúde reproduzem os instrumentos de navegação, plantas e animais exóticos⁸.

A evocação iterada do lugar representativo das grandes partidas para mundos desconhecidos e dos monumentos relacionados com a celebração dos grandes descobrimentos nacionais, ou seja da glória de um passado demasiado longínquo, é justamente um dos fulcros da representação da cidade no romance.

O Mosteiro dos Jerónimos por vezes é descrito na fase de construção, em virtude da referida sobreposição dos planos históricos, acentuando dessa forma a carga simbólica que o caracteriza. A contraposição do tempo de glória que havia de simbolizar e o presente carregado de dificuldades e incertezas, entre elas a financeira, é várias vezes evidenciada, tal como ocorre na passagem seguinte:

O mosteiro dos Jerónimos, concluído há decénios, transformara-se de imediato num monumento arcaico votado aos casamentos dos domingos e à patética celebração de glórias defuntas, no qual os escarpins reboavam, sobre as lajes côncavas, num fragor de estampidos. No extremo do compartimento um grupo de nobres minhotos discutia com gravidade a desvalorização deslizante do escudo. (AN, 118)

⁷ Cfr. J. M. Fernandes, *A Arquitectura*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 55-56.

⁸ *Ibi*, pp. 56-57.

A intersecção dos tempos históricos permite sugerir certa linha de continuidade no tempo, no que respeita a presença de estrangeiros na capital, e o relevo das relações comerciais internacionais. Percebe-se, porém, que o interesse pela cidade (e, em termos mais amplos, pelo país) mudou: os ingleses já não são o parceiro comercial privilegiado, mas sim simples turistas, assim como a invasão que se receia já não é de tipo militar (como aconteceu durante séculos em relação aos espanhóis), mas antes económica, de diversas perspectivas. Com efeito não se citam apenas, além dos ingleses e dos espanhóis, os ricos americanos e os japoneses, ou seja os turistas por excelência. Também há a referência às petroleiras iraquianas, que evidentemente substituíram as caravelas, talvez até com a intenção de referir polemicamente a actividade de refinação instalada na área periférica oriental da cidade e que, sobretudo durante os anos 60, explorava o petróleo extraído em Angola.

A especulação na construção civil, sobretudo nas áreas ricas em potencialidades turísticas, e os primeiros avisos de uma incipiente era consumista são outro motivo importante de espanto:

Já na margem oposta, ao ultrapassar as bombas de gasolina, Manoel da Sousa de Sepúlveda espantou-se com o gigantesco animal adormecido da Costa da Caparica na distância, a profusão de prédios, de hotéis, de insígnias, do brilho turvo dos cafés. Cavalgado o caminho de ferro deu com cachos de estrangeiros em férias e automóveis de emigrantes, butiques, discotecas, uma febre desconhecida [...]. O táxi contornou um redondel perto de dunas e cabanas de madeira e parou cem ou duzentos metros adiante, no alinhamento de uma rua frente aos cheiros do mar e a uma extensão de areia coroada pela bola azul do Creme Nívea, assente no esqueleto oxidado da armação. Refractados no metal da água os paus de toldo aparentavam-se a hastes de renas enterradas, um exército de renas naufragas, desorbitadas, sem pêlo, que a língua da vazante dera à costa. (AN, 80)

Mas, de facto, para alguns dos retornados o turismo é a última esperança de emprego não degradante, numa cidade descrita em toda a sua pobreza, havendo quem “trepava os miradoiros a impingir-se de guia para traduzir aos alemães o panorama de capoeiras humildes e de miséria tranquila de Lisboa e os gatos que lambiam o sol que lhes poisava na garupa” (AN, 67).

O papel diferente que os portugueses desempenham em comparação com o passado, a nível internacional, emerge de forma constante, sob diversas perspectivas. Um aspecto que se destaca é o da maciça emigração para o estrangeiro, que marcou os anos 60 e 70 do século passado. Ao lado de poucos que, para incrementar os negócios, escolheram como meta a Venezuela, muitos foram obrigados a emigrar para outros países da Europa central para conseguir um emprego qualquer e uma existência digna. Lisboa está

povoada por necessitados e, por sua vez, invadida por imigrantes provenientes das ex-colónias, ao passo que os próprios portugueses decidem partir, já não para descobrir mundos novos, mas apenas para encontrar melhores condições de vida; daí uma profunda alteração do tecido social da cidade, por isso mesmo dificilmente reconhecível:

O reformado pensou que quase tudo mudara em Lisboa desde que embarcara para Angola [...]. O povo abandonava os castelos e mudava-se para o Luxemburgo ou a Alemanha, à procura de trabalho em fábricas de automóveis e de moldes de plástico. Os duques geriam sucursais de bancos na Venezuela. Os oficiais da escola de Sagres fumavam mortilhas de heroína e exploravam bares em Albufeira. E se os castelhanos invadissem o reyno topariam apenas com ingleses indiferentes no golfe do Estoril [...]. (AN, 118)

Há frequentemente a descrição de uma cidade multiétnica, quer pela referência, por exemplo, a mouros, espanhóis e ingleses no passado, quer citando a presença de ciganos, cabo-verdianos, chineses e outros, ainda hoje.

Outro elemento de continuidade, quase uma homenagem à tradição, é a menção de profissões típicas da capital, que se distinguem no fervilhar de actividades que caracteriza a cidade descrita por António Lobo Antunes e que é acentuado, do ponto de vista estilístico, por uma escrita barroca rica em metáforas e que tende à acumulação de elementos em períodos amplos. É o caso dos engraxadores, que “aproveitavam para assaltar tornozelos que se recusavam a medo” (AN, 156) e dos ardinhas que “anunciavam na rua a última edição dos jornais” (AN, 208).

A cidade é representada através duma incessante e caótica deambulação dos personagens, que na sua peregrinação observam e registam as actividades frenéticas que marcam o ritmo de Lisboa durante o dia e apontam para as actividades comerciais novas, modernas, que proliferam:

[...] caminharam, desde o bazar de pacotilhas da Praça da Figueira, ao longo da lamentabilíssima Avenida Almirante Reis, admirando os alfinetes de gravata em forma de gorila e as sandálias ortopédicas das lojas de penhores, espiolhando garrafas de brandy nos cafés e espantando-se com os esqualos dos stands de automóveis, em torno dos quais girava uma pressa solícita de vendedores, enfarpelados de cônsules sudaneses. Havia dezenas de oculistas onde se amontoavam dioptrias, cabeleiros a que os capacetes dos secadores conferiam o aspecto absurdo de naves espaciais domésticas, comércios de hamsters e cãesinhos engaiolados, e fotografos de porta para a rua que mascaravam crianças de feições de mártir de campinos ou de noivas bretãs, e obrigavam as raparigas jovens a posarem de perfil, com flores de papel no cabelo, em atitudes de mulheres fatais desalmadas. (AN, 225-226)

Todavia à proliferação de actividades não correspondem progresso e bem-estar. Pelo contrário, quase obsessivamente e com extenuante acumulação são enumerados pormenores de pobreza, miséria, degrado, marginalização. Exceptuando o “homem de nome Luís”, todos os personagens estão envolvidos, de forma mais ou menos directa, em situações de alcoolismo e prostituição, que são citados continuamente, com frieza e realismo perturbadores.

Uma das poucas descrições demoradas da cidade é exactamente aquela mediada pelo olhar do “homem de nome Luís”, que no meio da noite percorre o longo trajecto entre Belém e a Estação de Santa Apolónia, portanto da foz do Tejo para Este, seguindo a margem do rio. Finalmente concretiza-se o que Camões anunciava no fim de *Os Lusíadas*, quando Vasco da Gama e os seus “entraram pela foz do Tejo ameno”. O percurso em si é significativo, porque parece confirmar a necessidade de afastar-se dos sonhos de glória e de expansão relacionados com as viagens de exploração marítima para entrar no coração da cidade e do país.

De resto a relação entre periferia e centro é um dos eixos fundamentais do romance. Os personagens deslocam-se dos pontos periféricos de Lisboa (o aeroporto, o porto) para o centro, que só numa altura posterior pode vir a ser, por sua vez, ponto de partida na busca de possibilidades de sobrevivência (o caso de Pedro Álvares Cabral). Esse movimento reflecte à escala da cidade a viagem de cada personagem das ex-colónias à antiga metrópole. É de salientar, todavia, a subversão dessa relação entre centro e periferia, nomeadamente no que concerne a Portugal (e Lisboa enquanto capital), pois a antiga metrópole passou de repente de centro do império a periferia da Europa⁹.

Ao longo do seu trajecto, o “homem de nome Luís” sente espanto e desorientação perante a cidade “dédalo de janelas de sacada comidas pelos ácidos do Tejo” (AN, 92) e cruza-se com os aspectos mais degradados e degradantes da cidade, do ponto de vista quer urbano quer humano. Abundam as descrições dos bairros mais desolados da cidade, acompanhadas pela presença constante de figuras de marginais, mendigos, cegos ou mutilados.

A Residencial Apóstolo [...], mas no declive de um terreno perdido nas traseiras dos prédios entre a embaixada da Itália e a Academia Militar. Era uma casa arruinada no meio de casas arruinadas diante das quais um grupo de vagabundos, instalado em lonas num baldio, conversava aos gritos à roda de um chibo enfermo. Perguntou o endereço a um mestiço de olhos sigilosos, a garotos que remexiam desperdícios com uma vara e a um sobrevivente alcoólico de mares remotos abraçado a uma âncora

⁹ Sobre a noção de periferia e a relação entre periferia e centro na literatura pós-colonial, cfr. a entrada “Periferia/Periférico” in S. Albertazzi e R. Vecchi (org.), *Abbecedario Postcoloniale*, Macerata, Quodlibet, 2001. Cfr. também I. Chambers, *op. cit.*

oxidada, e contornaram, a tropeçar, tábuas de andaime, paredes calcinadas, betões torcidos, restos de muro e escadas de apartamentos sem ninguém, por onde à noite deslizavam luzes de navegação nos intervalos das janelas. [...] Abaixo, na Rua de Arroios com obras nos esgotos e um caterpillar a entupir o trânsito, ficavam capelistas decrépitas, bares de prostitutas e merceariazinhas manhosas enxameadas de operários de pavio de bagaço aceso no castiçal da mão. (AN, 31-32)

Lisboa é representada em obras, numa dupla dimensão: por um lado o acto de construção, com referência aos grandes monumentos do passado ou à realização recente de edifícios modernos; por outro a demolição, com referência a edifícios a caírem ou, com recorrência mais limitada, perfurações nas estradas da cidade.

A capital é representada de forma fragmentária. À multiplicidade de personagens/narradores correspondem as numerosas vistas da cidade, que quase sempre é descrita por zonas limitadas e sempre mediante a acumulação de pormenores mais do que numa visão de conjunto. Há portanto uma forte analogia entre o estranhamento e o sentimento de desorientação por parte dos personagens/narradores por um lado e, por outro, a reconstrução de uma cidade através da justaposição de detalhes sucessivos, quase numa tentativa de reconhecimento lento e progressivo e de (re)apropriação.

A deambulação dos personagens contrapõe-se às estátuas de diversas figuras históricas citadas: além das genéricas “estátuas engastadas nas trevas” (AN, 79), citam-se sucessivamente “o rei de bronze, a cavalo” no centro da Praça da Figueira (o rei João I) e o monumento a Fernão de Magalhães (AN, 176-177), a estátua equestre de D. José (AN, 209) e indirectamente a de Camões através da referência à “praça da estátua” (AN, 159). Percebe-se nitidamente a contraposição entre a mobilidade e a instabilidade dos retornados, que por diversos percursos tentam reencontrar a cidade que deixaram e, com ela, um sentido para a sua própria vida, e as presenças estatutária de personagens que em si concentram e cristalizam os grandes momentos do passado.

Além da vista, o sentido privilegiado neste processo de reconhecimento é o olfacto: os cheiros, agradáveis ou desagradáveis, conhecidos ou desconhecidos, constituem um elemento fundamental na abordagem e na relação entre os personagens e a realidade. Os exemplos possíveis são inúmeros:

Rocei-me pela ombreira, farejando, mas a noite de Lixboa não cheira a lavras de café, à vivenda de colunas do patrão na vinha virgem do capim, à mancha da fortaleza de São Paulo, à ampla e profunda respiração da terra: cheira a butano, a fumo de farturas, à peste dos séculos idos, a mulas de frade e a fezes de chibo doente no ondeado do terreno vago. (AN, 38)

[...] estávamos sozinhos e postos de banda numa cidade que conhecia sem conhecer e cheirava à carne de javali que os monteiros açulam no

verão perseguindo-os pelas praças e travessas de Linda-a-Velha ou de Bucelas, enquanto homens de negócios holandeses e capitães dos mares de Malaca desapareciam nos táxis do aeroporto na direcção do centro da cidade e do fedor de vazante dos seus becos [...]. (AN, 17)

A referência aos cheiros e aos perfumes por vezes parece prevalecer sobre o elemento visual, na tentativa de interromper ou superar a sensação claustrofóbica que envolve os personagens. Os cheiros emergem e por vezes ultrapassam o olhar, que não consegue organizar e dar um sentido à realidade, talvez porque chocado e confuso pela acumulação dos elementos arquitectónicos (e não só) da cidade.

O “homem de nome Luís”, ponto de vista privilegiado no romance, talvez justamente em virtude do seu estatuto de poeta, parece o único que tem alguma consciência disso; ele é o mais lúcido dos personagens e esse facto é sublinhado por um momento de certo modo revelador, que acompanha o olhar que ele lança sobre a cidade:

Cada vez mais Lixboa se lhe afigurava um rodopio de casas sem destino, uma cavalgada de algerozes, de tapumes, de flechas de igreja e de ruas a quem as obras camarárias expunham as tripas dos esgotos sob um céu rebentado de pústulas de nuvens. (AN, 237)

Através do olhar do poeta, menciona-se esse “céu rebentado de pústulas de nuvens”, finalmente levanta-se o olhar para o céu, abandonando temporariamente a desolação derrocada da realidade urbana e humana da cidade, iluminada por “tanta odiosa claridade” (AN, 237). O que o “homem de nome Luís” observa é a inelutável desolação em que ele e os outros retornados se encontram depois de um vagabundeio que pode conduzi-los só a refugiar-se no mito, ou no sonho; tornou-se evidente que a cidade não pode ou não quer recebê-los e integrá-los.

Luís de Camões dedicara o seu poema épico ao rei D. Sebastião; com irónico paralelismo, o “homem de nome Luís”, assistindo a um fenómeno de superstição colectiva, acompanha os outros retornados moribundos até ao oceano para esperar o regresso do rei (o maior retornado) no nevoeiro da madrugada com o seu exército para restaurar o destino nacional. Mas, ao alvorecer, o que se vê é apenas “o oceano vazio até à linha do horizonte”: é inútil aguardar “os relinchos de um cavalo impossível” (AN, 247).

NOTE

DONATELLA FERRO

LA FESTA CORTIGIANA: UN AVVENIMENTO CULTURALE E POLITICO

La Consejería de Cultura y Turismo della Junta de Castilla y León sostiene da tempo la lodevole iniziativa di curare le pubblicazioni di studi storici riguardanti soprattutto, ma non solo, la Castiglia e il León, opere di autorevoli studiosi e atti di convegni scientifici di ampio respiro culturale. Novantunesimo titolo è il volume di María Luisa Lobato-Bernardo J. García García (coords.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias* (Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2003, 380 pp.), oggetto della nostra attenzione, che raccoglie dieci saggi di conosciuti specialisti sul tema della festa alla corte asburgica nei secoli XVI e XVII e una bibliografia molto ampia (74 pagine) imprescindibile punto di riferimento per chi si occupa dei secoli d'oro.

La festa è sempre stata realizzata d'accordo con il potere reale, strettamente legato al religioso, che dettava il codice di riti e cerimonie, siano esse nascite, battesimi, nozze, solenni ingressi in città, morti ed esequie (*Prólogo* di Antonio Bonet Correa).

In una densa *Introducción* i due curatori (Lobato e García García) presentano la festa come una forma culturale complessa e totale, di cui erano protagonisti società urbane e contadine.

Aprire la prima parte di questo volume (*Las fiestas reales: una representación pública y rituales de corte*) il saggio di María José del Río Barredo (Università Autonoma di Madrid) intitolato *El ritual en la corte de los Austrias*. Dopo un intelligente e documentato *excursus* attraverso i vari approcci allo studio del ruolo della festa soprattutto in rapporto alla società, la studiosa definisce e caratterizza i rituali di corte nel cerimoniale della casa Asburgica, in cui i protagonisti erano la corte nel senso più ristretto del termine, cioè il re e l'alta *nobleza*, senza spettatori esterni, o, al massimo, occasionali ambasciatori e ospiti stranieri. In queste occasioni si realizzava la demarcazione di una precisa gerarchia tra i membri della nobiltà.

Il teatro e i giochi cavallereschi condividevano importanti aspetti dei rituali di corte, anche se a volte ebbero una maggiore proiezione pubblica. In ogni caso si preparava un rigido protocollo relativo alla disposizione dei cortigiani-spettatori. Si seguivano alla lettera le *etiquetas reales*, un insieme di codici comportamentali formulato per il servizio delle case reali, ma soprattutto del sovrano, attorno al quale si disponeva in un rigoroso, ma a volte modificabile, ordine gerarchico la società cortigiana.

Le relazioni delle feste di corte del XVII secolo informano sugli aspetti che i promotori e gli organizzatori consideravano più importanti: la quantità e la qualità dei partecipanti, lo sfarzo dei loro abiti e ornamenti, il numero dei lacchè. I distinti elementi della festa ritualizzavano le relazioni sociali e chiarivano la posizione e la categoria dei

partecipanti («grandes, primogénitos, hermanos, hijos, y yernos de grandes, presidentes de los consejos y gentileshombres de palacio» p. 27) impegnati nella lotta per avanzare verso la meta finale: il favore del re.

Fino alla fine del regno di Filippo II i rituali cortigiani si usarono con moderazione; si arricchirono nel XVII secolo quando raggiunsero il momento di maggior splendore, grazie anche alla crescita della corte e alla presenza nella politica dei *validos*, i 'favoriti' del re che partecipavano in modo decisivo al governo della monarchia. Proprio la presenza del *valido* rese abituale, nel XVII secolo, la sfilata di coppie a cavallo tra le quali occupavano il posto d'onore il re con il suo favorito. Per quest'ultimo era un'occasione per manifestare pubblicamente e rafforzare la sua posizione. Più in generale, nelle feste, il suo prestigio lo aiutava a tessere relazioni tra la sua famiglia e altri potenti e ad allargare sempre più il controllo sul monarca. La satira politica del tempo del conde-duque de Olivares sottolineò l'uso interessato della festa da parte del *valido* per mantenere il favore del re, monopolizzarne la volontà e per esibire il suo potere.

Il secondo saggio di questo primo settore è di Bernardo J. García García (Università Complutense di Madrid-Fundación Carlos de Amberes) e si intitola *Las fiestas de corte en los espacios del Valido: la privanza del duque de Lerma*. Filippo III amava allontanarsi dai fastidi della corte e rifugiarsi, con una ristretta compagnia di cortigiani, a Lerma e La Ventosilla, vicino ad Aranda del Duero, possedimenti del suo *valido* e da questi adattati a ricevere l'illustre ospite. In tali occasioni il personale della corte del re veniva sostituito dagli uomini di fiducia del duca anche negli uffici più delicati e prestigiosi. In questo modo il duca di Lerma cercò di avvicinare sempre più a sé il re e di inserire suoi fedeli nel seguito reale per poterlo controllare e ottenere importanti informazioni; questa strategia non si dimostrò sempre efficace. Il circolo dei favoriti del re utilizzava l'aspettativa di una visita regia come strumento molto importante di negoziazione politica, economica e cortigiana con la nobiltà, con le città e con i regni visitati che in queste occasioni prestavano enorme cura alla preparazione di feste. La partecipazione alle cerimonie era il momento propizio per esibire il proprio rango con lussuosi abbigliamenti e l'uso di proprietà dove venivano organizzati tali avvenimenti. Era anche occasione per ricorrere all'aiuto materiale di parenti e amici per far fronte all'impegno finanziario.

Quando, nel 1599, si tolsero le proibizioni che gravavano sulle rappresentazioni teatrali, l'intrattenimento quotidiano della corte ebbe come protagoniste le principali compagnie teatrali spagnole che dal 1603, per ordine di Filippo III, riceverono il titolo di compagnie reali. Recenti studi hanno brillantemente dimostrato l'importanza delle rappresentazioni teatrali come una delle principali forme di intrattenimento della corte di Filippo III. Durante il potere del *valido* duca di Lerma si costruirono nuovi spazi scenici in palazzi e giardini. In quegli anni si ebbe la consacrazione della fama drammatica e poetica di Lope de Vega nel cui epistolario abbondano riferimenti a feste di corte. L'organizzazione di queste feste non costituiva solo una forma d'intrattenimento del re, ma diventava una vistosa propaganda dell'immagine del suo favorito. Il duca di Lerma scelse come punto di forza del suo *valimiento* lo sviluppo di una nuova immagine della corte spagnola basata appunto sullo sfarzo delle sue feste che proiettavano nel mondo una visione di splendore, lusso e prosperità che ben s'accordava con la politica di pace promossa dal *valido*, perciò un modello di corte degno di imitazione.

Le feste erano parte essenziale nella dimostrazione del favore del re verso i suoi cortigiani che interpretavano la sua partecipazione ad atti festivi da loro patrocinati secondo le sofisticate modalità e i difficili meccanismi della trattativa del favore (*gramática del favor*) che si concretizzava in onori, incarichi e denaro che ricompen-

savano gli oneri finanziari organizzativi. Ma si doveva anche tenere in considerazione la precarietà dei favori, che potevano facilmente dissolversi o cambiare direzione.

Il costante aumento della prosperità del *valido* e il parallelo progressivo impoverimento delle casse reali divenne, alla fine del regno di Filippo III, un efficace argomento contro il duca di Lerma a favore di una radicale riforma della monarchia. Tuttavia, proprio nel momento del declino, si organizzarono nella città ducale di Lerma alcune delle feste di corte più importanti dal punto di vista scenico, artistico e cortigiano: era un'ulteriore prova del potere e dell'intima relazione dell'anziano *valido* con il re. Tensioni e disaccordi intanto stavano minando la posizione delle generazioni più giovani della famiglia del duca di Lerma, imparentata con buona parte della nobiltà castigliana. Ma proprio durante le feste organizzate a Toledo in occasione della consacrazione della Cappella del Sagrario (ottobre-novembre 1616) si esaltò il potere della famiglia Sandoval, imparentata con il duca di Lerma che, pur assente, venne omaggiato con musiche e poesie. La cronaca della festa, scritta dal *licenciado* Pedro de Herrera, mette in evidenza i meriti del *valido* nella negoziazione di pace tra la monarchia spagnola e i Savoia per la successione del Monferrato e tra la casa d'Austria e la repubblica di Venezia nella guerra del Friuli per il controllo dell'Adriatico.

Il terzo contributo intitolato *Matrimonios de la casa de Austria y fiesta cortesana* è opera di Esther Borrego Gutiérrez (CES Felipe II Aranjuez- Università Complutense). I matrimoni furono avvenimenti cruciali nella vita dello stato per evidenti ragioni di continuazione della monarchia imperante e per motivi di politica estera: un'alleanza con un paese straniero si sigillava con un matrimonio e con considerevoli somme di denaro. Se gli accordi matrimoniali erano decisi dal potere, anche le feste per celebrarli venivano disposte dall'alto. L'autrice sta preparando un catalogo in cui raccoglie testimonianze delle celebrazioni delle nozze dei cinque re della dinastia degli Asburgo (Carlo I, Filippo II, Filippo III, Filippo IV, Carlo II) che regnarono in Spagna nel XVI e XVII secolo. Nel suo contributo al volume *La fiesta cortesana en la época de los Austrias* si prefigge la presentazione di questo catalogo con alcune riflessioni sulle regali celebrazioni nuziali. Il materiale raccolto procede da relazioni di avvenimenti (cronache, annali, ecc.), da cataloghi di opere teatrali in cui appaiono le date e il motivo della rappresentazione, da importanti inventari informatizzati e cartacei in cui si possono reperire lettere, notizie, memoriali, composizioni poetiche di circostanza, ecc.. Sulla base dei dati raccolti, da cui ricava indici e classificazioni inclusi in appendice al catalogo, offre un modello di scheda con commenti che possono stimolare e indirizzare future e interessanti ricerche. Si osserva la sproporzione tra il numero degli scritti relativi alle nozze di Filippo III, Filippo IV e Carlo II (296) e quelli relativi alle nozze di Carlo I e Filippo II (56). Si può dedurre che le spese di corte destinate alla celebrazione di eventi erano inversamente proporzionali alle possibilità economiche della monarchia. L'abbondanza delle relazioni sugli Asburgo *menores* ubbidisce all'ordine dell'autorità di diffondere le notizie delle feste con una chiara intenzione propagandistica.

I matrimoni reali erano occasione per una serie di feste che celebravano tutti i momenti di preparazione alle vere e proprie nozze. Il processo completo poteva durare anche due anni: fu il caso delle nozze di Filippo IV con sua nipote Marianna d'Austria. Non mancarono critiche, concretizzate anche in vari tipi di poesia satira, ai fastosi e dispendiosi ingressi di nuove regine.

Oltre ai tornei, alle mascherate, alle corride si organizzavano rappresentazioni di commedie, non aperte al pubblico, di tipo cortigiano, che evocavano elementi e scenografia propri dei tornei e altre fastose manifestazioni parateatrali, germe del teatro *palaciego*, che raggiungerà il suo apice con Calderón.

Lo spettacolo teatrale delle maschere, molto frequente durante il carnevale, consisteva nell'incontro di persone, generalmente nobili, mascherate, che eseguivano danze, sfilate, spettacoli di carattere allegorico. Non mancavano selvaggi, serpenti, draghi, sirene, satiri, ninfe e personaggi mitologici. Famosa è rimasta la mascherata di tipo parodico organizzata in occasione del solenne ingresso a Toledo di Isabella di Valois giovane sposa di Filippo II.

Esaminate con estrema attenzione, supportata da documenti e una pertinente bibliografia, le feste parateatrali e pubbliche come le mascherate, i tornei, le corride, l'autrice si occupa delle commedie *palaciegas* che si rappresentavano nell'ambito della corte. I matrimoni reali favorirono le rappresentazioni teatrali, considerate parti integranti della celebrazione. È bene precisare che furono determinanti nel loro successo l'entusiasmo e la passione di illustri personaggi come la regina Isabella di Borbone e il conde duque de Olivares.

Erano legati alla corte alcuni drammaturghi le cui opere si rappresentavano in occasione di nozze reali: è il caso di Gil Vicente, Jorge de Montemayor, Lope de Rueda per non parlare di Calderón di cui fu rappresentata, nel novembre del 1679, la commedia *Eco y Narciso* in onore della regina Maria Luisa d'Orléans per la quale scrisse varie *loas*.

Il saggio, lungo, molto articolato, documentatissimo, termina con un'interessante *Bibliografía de catálogos consultados*.

Chiude la prima parte del volume il saggio *Las exequias reales de la casa de Austria y el arte efímero español: estado de la cuestión* di María Adelaida Allo Manero, storica dell'arte dell'Università di Saragozza, che incentra il suo interesse sull'arte effimera costruita in occasione di esequie reali, che ben si differenzia da altri tipi di cerimoniali. A partire dal XVI secolo si costruirono importanti apparati celebrativi che acquisirono un'espressione artistica molto complessa per ragioni di propaganda politica. L'ampia bibliografia esistente sull'argomento induce la studiosa ad esaminare lo stato degli studi riguardo ai quali si pone significativi interrogativi metodologici. Esamina gli studi *descriptivos y documentales* che si sono posti due obiettivi: la descrizione degli apparati funebri, l'attribuzione a determinati artisti delle decorazioni funebri. Prosegue con gli studi di architettura *provisional*, quelli, cioè, che approfondiscono l'aspetto artistico degli apparati funebri, soprattutto l'architettura dei tumuli. Ultimo argomento trattato riguarda gli studi iconografici sui grandi temi dottrinali e di propaganda politica sviluppati negli apparati funebri. Questo aspetto ha interessato un gran numero di storici dell'arte e costituisce l'approccio metodologico più nuovo al tema.

La seconda parte del volume (*La corte festiva en movimiento: entradas y visitas reales*) inizia con il saggio di María de los Angeles Pérez Samper (Università di Barcellona) *Barcelona, corte: las fiestas reales en la época de los Austrias*. Le visite reali in Catalogna rappresentavano momenti d'incontro e momenti di distacco e allontanamento con conseguenze positive e negative, ma sempre importanti per le relazioni tra la Catalogna e la monarchia spagnola. In occasione delle visite reali, Barcellona, diventando *corte* e cercando di imitare la corte madrilena, si trasformava con la costruzione di opere pubbliche, spesso permanenti, adeguamenti urbanistici e decorazioni effimere. La città diventava un palcoscenico in cui si celebrava il potere del re in una festa complessa che univa l'autorità e il popolo.

Il primo incontro avveniva con il solenne ingresso reale, cerimonia politica intesa anche come momento fuori dei canoni tradizionali.

Più discrete e rapide erano le visite reali successive alla prima caratterizzate da maestose manifestazioni, e le presenze di membri della famiglia reale, esclusi la regina e il principe ereditario per i quali si seguiva un cerimoniale molto simile a quello riservato al re.

Si organizzavano anche diverse celebrazioni religiose che a volta acquisivano significati politici. Erano frequenti le messe, le processioni e altri atti liturgici, soprattutto all'aperto, a cui il re partecipava come devoto cristiano.

Le feste sul mare, le parate navali avevano una particolare frequenza a Barcellona, importante città marittima e in ciò ben diversa da Madrid abituale sede della corte.

Le feste più comuni, ma ugualmente fortemente ritualizzate, furono le giostre e i tornei cavallereschi che venivano organizzati non solo in occasione delle visite del re, ma anche di altri membri della famiglia reale. Con i balli e i banchetti erano gli intrattenimenti ludici tipici della nobiltà che spesso organizzava privatamente queste manifestazioni in onore del re: erano simbolo di potere e prestigio.

Importanti e graditi erano le luminarie e i fuochi artificiali che illuminavano città completamente buie, e i suoni, salve d'artiglieria e note musicali. Ne godevano nobili e plebei, ricchi e poveri, giovani e vecchi.

Anche se le celebrazioni erano effimere, erano destinate a rimanere nella vita della fama attraverso la storia, l'arte e la letteratura, che ebbe un ruolo importante nella memoria della festa.

Il saggio seguente, di Alberto del Río Nogueras (Università di Saragozza) *Fiesta y contexto urbano en época de los Austrias, con algunos ejemplos aragoneses*, fa riferimento all'organizzazione dell'accoglienza in occasione delle visite dei Re Cattolici, dell'imperatrice Isabella moglie di Carlo I, e di Filippo III, con particolare attenzione agli sfarzosi ma provvisori allestimenti urbani nelle strade percorse dal corteo reale, e agli spettacoli di piazza, ricchi di suoni e colori. L'autore pone in evidenza gli sforzi compiuti per avvicinare l'immagine della monarchia e delle più alte istituzioni del potere a entità soprannaturali: i dettagli iconografici di Marianna d'Austria e del principe Filippo Prospero erano copia delle rappresentazioni della Vergine e del Bambino. L'autore conclude il suo saggio osservando acutamente che «los libros de caballerías nutren de fantasía las solemnidades relacionadas con el homenaje festivo, pero a su vez, las páginas de aquéllos se ven contaminadas por los asombrosos montajes que se adueñan de las ciudades y anonadan a sus espectadores con ocasión de la visita de huéspedes ilustres» (p. 209).

Las fiestas de corte en Portugal en el periodo filipino (1580-1640) è il titolo del saggio di José Pedro Paiva (Università di Coimbra) che sottolinea la breve presenza fisica dei re spagnoli nella terra lusitana. Filippo II (1581- 1583) e Filippo III (1619) visitarono il Portogallo: queste furono le uniche occasioni in cui si organizzarono manifestazioni cortigiane, soprattutto per celebrare gli ingressi solenni in alcune città portoghesi. I pochi studi dedicati agli allestimenti riguardano la loro grande spettacolarità. I profondi significati delle due presenze reali diedero origine a relazioni delle quali, attraverso approcci multidisciplinari in cui risultano indispensabili l'antropologia e la sociologia, in importanti studi recenti si tende a dare un'interpretazione essenzialmente politica delle feste e delle cerimonie regie considerate come momenti di legittimazione, propaganda e affermazione del potere, e come momenti privilegiati di comunicazione politica tra individui e gruppi. Un altro obiettivo degli studi, nell'analisi di Paiva, è rappresentato dall'indagine sulla valutazione delle feste intese come strumenti di conservazione e stabilizzazione di un certo ordine sociale, o, al contrario, come momenti favorevoli a nuovi comportamenti.

Il saggio seguente, di Paola Venturelli (Università di Pavia) è intitolato *La solemne entrada en Milán de Margarita de Austria, esposa de Felipe III* (1598) e riguarda appunto il solenne ingresso della quattordicenne Margarita a Milano baluardo del governo spagnolo in Italia e tappa obbligatoria nell'asse Vienna-Madrid. Il soggiorno milanese, che durò due mesi, era stato preceduto da una tappa a Ferrara dove dal papa Cle-

mente VIII furono celebrate le nozze per procura con Filippo III, e una tappa a Mantova dove ricevette grande accoglienza e preziosi omaggi da parte del duca Vincenzo IV Gonzaga, che testimoniò così il suo potere.

I preparativi per la fastosa accoglienza a Milano durarono vari mesi; si collocò un apparato scenico in parte effimero e in parte definitivo, in pietra, e si effettuarono ampliamenti urbanistici anche a spese dei singoli cittadini.

L'ingresso della sovrana, alle dieci della sera, fu salutato dagli spari di 3300 mortai e successivamente dal suono di musicisti lussuosamente abbigliati. La teatralizzazione dell'evento ebbe come protagonista la stessa Margarita in un sfarzoso corteo di auto-rità e nobili. Degni dell'occasione furono il vasellame, gli argenti, le tovaglie che furono un complemento essenziale dell'elaborata scenografia.

Nella festa barocca che si celebrava in occasione di visite importanti trova una sua giusta collocazione il teatro: per l'arrivo di Margarita si inaugurò il Teatro Margherita nel palazzo Ducale di Milano, a cui fu affiancato il Salone Margherita dove si organizzavano spettacoli di corte. La solenne entrata di Margherita determinò un insieme di diversi scenari e differenti teatralizzazioni nei quali si rappresentarono il potere, il fasto e i giochi politici.

La terza parte riservata a *El teatro cortesano y las fiestas reales* presenta due saggi: il primo è opera di María Luisa Lobato (Università di Burgos) e si intitola *Literatura dramática y fiestas reales en la España de los últimos Austrias*. Rispetto all'effimero della festa acquisiscono maggiore importanza le manifestazioni che contengono elementi più duraturi. In questo contesto si inserisce la festa teatrale barocca, rappresentata in spazi cortigiani e destinata prima di tutto al re e alla sua famiglia, anche se in varie occasioni si apriva a un pubblico più ampio.

La drammaturgia cortigiana del XVII secolo riunisce in sé tutte le arti in uno stesso spettacolo: musica, scenografia, emblematica, architettura, pittura e testo letterario. È l'unica testimonianza destinata a durare anche quando l'occasione della festa è terminata.

Nel suo saggio la Lobato presenta una visione d'insieme del modo in cui si realizzava la rappresentazione teatrale come festa reale, con particolare attenzione a Calderón. Chiarisce, prima di tutto, lo stato degli studi sulla letteratura drammatica parte integrante della festa reale. Distingue due tipi di spazi festivi: quello che Diez Borque chiamò «espacio lúdico de la gesta» con riferimento ai vari intrattenimenti che si svolgevano in più giorni, e «espacio lúdico de la representación» costituito dallo spettacolo teatrale, che costituisce l'argomento principale del presente studio.

È esistita una letteratura drammatica indissolubilmente vincolata alla festa cortigiana, che poté avvalersi di mezzi impensabili in un teatro non concepito in questo ambito, ma che dovette anche sottostare al potere dell'epoca, alle esigenze di tempo e luogo delle rappresentazioni, alle variazioni di date ricompense economiche, agli intrighi politici, ai capricci di pittori e scenografi. Studi recenti hanno proposto possibili chiavi di lettura: la più interessante è l'interpretazione politica di queste opere che celavano i propri intenti sotto trame cavalleresche.

La festa teatrale non fu solo commedia e non fu opera di un solo autore; oltre alla *loa* e alla commedia c'erano *entremeses*, *mojigangas*, *jácaras*, balli e *finés de fiestas* che servivano per separare gli atti e per terminare lo spettacolo con una specie di apoteosi. La pluralità delle rappresentazioni ricorda il teatro di strada e gli spettacoli nei *corrales*. Grande protagonista delle scene palatine fu l'attore Juan Rana che per la sua bravura divenne la vera musa di autori come Quiñones de Benavente e Calderón.

L'ultimo saggio del volume, opera di Judith Farré (Università di Lérida) si intitola *Consideraciones generales acerca de la dramaturgia y el espectáculo del elogio en el teatro cortesano del siglo de oro*. Si propone di tracciare una serie di riflessioni che

tendano alla caratterizzazione della drammaturgia e la dimensione spettacolare della *laudatio* nel teatro palatino della fine del secolo XVII. Ribadita l'opinione di illustri studiosi per cui è indiscutibile la relazione tra il fasto cortigiano e l'ostentazione del potere, l'autrice individua due mezzi decisivi per l'esaltazione monarchica: la sontuosità dei modi di rappresentazione e il suggerimento allegorico nello spettacolo drammatico. In tale ambito considera la sproporzione tra il fastoso ideale simbolico che offriva il teatro di corte, pur nel senso decadente del fasto palatino, e la critica situazione economica in cui si trovava la Spagna durante il regno di Carlo II. La *loa*, come inizio della rappresentazione, trasmette perfettamente il senso fondamentale che inquadra la festa come manifestazione pubblica delle ragioni che la originano. Riferimenti simbolici suggeriscono i valori panegirici di ritratti ufficiali, sculture, architetture effimere. Le metafore panegiriche dedicate a Carlo II riguardano il suo potere, ma una parte fondamentale può essere codificata nella speranza di riposta del monarca alle istanze di buon governo da parte dei sudditi. La *loa* si presenta, nella sua formulazione, come una disputa tra una serie di opposti. La discussione dà luogo a proposte retoriche proprie dell'oratoria, la persuasione e la logica tradizionale aristotelico-scolastica. Lo sviluppo della disputa propizia l'accordo finale e la sintesi panegirica che termina con l'*utilógolo*, frammento che chiude l'opera, pronunciato da un personaggio in forma di *captatio benevolentiae*. È indispensabile la presenza del personaggio reale a cui sono destinate la *loa* e la festa, presenza che implica una determinata formulazione scenica della prospettiva in cui il re occupa il punto centrale. Gli espedienti tecnici, a tale proposito, svolgono un ruolo molto importante e ben diverso da quello svolto nei *teatros de corrales*. La drammaturgia ufficiale dell'elogio implica un'ostentazione fastosa che trasforma la prospettiva regia nell'asse che ingloba tutti gli aspetti della scenografia di corte in armonia con altre forme artistiche come la musica, la pittura, l'architettura.

Il volume termina con una bibliografia curata da Bernardo J. García García, suddivisa per temi, oserei dire esaustiva, se tale termine può essere usato per una bibliografia. A questa deve fare indiscutibilmente riferimento ogni studioso che si avvicini, trattandone i molteplici aspetti, ai temi riguardanti non solo la festa e il teatro cortigiano, ma ai secoli d'oro a cui può avvicinarsi attraverso vari approcci culturali e critici. È il degno coronamento di una raccolta di saggi di illustri specialisti che hanno trattato e sviscerato una forma culturale complessa come la festa cortigiana.

FLAVIO FIORANI

LA COSTRUZIONE SIMBOLICA DELLA NAZIONALITÀ ARGENTINA

In quel filone di studi che hanno al centro dell'indagine la complessa strategia di invenzione delle origini, dei corredi reali e simbolici dell'identità nazionale si iscrive il libro di Amanda Salvioni¹ che esamina i discorsi che accompagnano l'accidentato percorso di costruzione della nazione lungo tutto l'arco dell'800, fino al periodo successivo alle celebrazioni di un secolo di vita indipendente dell'Argentina. *L'invenzione di un medioevo americano* è un titolo che di primo acchito genera perplessità, perché a ben vedere non sarebbe legittimo pensare a un medioevo americano (se canonicamente inteso come età delle tenebre o come materia di epica cavalleresca). L'asse dell'analisi è costituito dalla difficoltà di inventare il passato, di strutturare una tradizione in antitesi a quella spagnola e coloniale, di rendere pensabile e raffigurabile il passato come un'esperienza originaria da cui prende vita il processo di costruzione dell'identità nazionale. Più precisamente: l'uso pubblico e letterario della storia come ricerca del fondamento culturale dell'appartenenza nel passato. O ancora: pensare la tradizione, ricostruire la memoria, individuare i corredi simbolici dell'identità nazionale, attivare il passato nel presente o, sulla scia degli studi di Paul Ricoeur, pensare la memoria come presente del passato, per definire la continuità nel tempo.

Pensare o ripensare il passato della storia americana implica la doppia esigenza di rispecchiarsi nell'Europa e al contempo di distaccarsene con un'operazione di straniamento che costringe ad allontanare da sé questo passato con il costante ricorso alla figura retorica dell'*inventio*, intesa come scandaglio in quel patrimonio di idee (reali o inventate poco importa), di *topoi* individuati come necessari a strutturare il senso di appartenenza della comunità attraverso una serie di costruzioni simboliche. Che di invenzione si tratti è ormai confermato, dopo la strada tracciata dal classico di Edmundo O'Gorman, dall'individuazione di un eterogeneo corpus di opere letterarie che fin dai tempi della colonia hanno fissato la nascita alla storia dell'America nel momento dell'arrivo degli europei. Anche l'Argentina di fresca indipendenza non sfugge alla necessità di dover ripensare se stessa a partire da una rottura storica la cui portata è almeno pari a quella che tre secoli prima aveva visto il mondo americano sconvolto dall'irruzione dell'Occidente, al suo ingresso nella storia mondiale sotto l'impatto della destrutturazione e dell'acculturazione.

¹ Amanda Salvioni, *L'invenzione di un medioevo americano. Rappresentazioni moderne del passato coloniale in Argentina*, Reggio Emilia, Diabasis, 2003, pp. 238.

Come strutturano gli scrittori argentini dell'Ottocento il fondamento culturale dell'appartenenza, il sentire comune che sta alla base del senso identitario? Con l'intenzionale assemblaggio tra storiografia, finzione e critica. Con le rappresentazioni del periodo coloniale assunto come referente privilegiato di discorsi che cominciano a fissarlo quale momento inaugurale di una tradizione letteraria e come repertorio di temi per la narrativa, sia essa storica o di finzione, e che si configurano come un corpus che più eterogeneo di così non si potrebbe. Eterogeneità che è connaturata allo stesso discorso letterario, alla narrativa ispanoamericana nel suo complesso a patto che essa non si costituisca solo come sistema autonomo e autoreferenziale, ma includa anche la scelta di temi e di modi che si ricavano da altri generi di scrittura. Storia, finzione, narrativa e critica in palese e continua contaminazione reciproca e in un'operazione che fissa nel testo letterario l'origine, il momento fondante di un filone storiografico (si pensi all'eterogeneità di temi, intenti e motivi che compendia un testo come il *Facundo* di Sarmiento) e di una tradizione e di una memoria che renda pensabile il passato di una comunità nazionale.

Al pari di altre realtà dell'America latina, anche l'Argentina non può sfuggire alla retorica dell'*inventio*, con un atteggiamento contraddittorio rispetto al passato coloniale che, proprio perché impensabile (in quanto negato), all'inizio mira a cancellare ogni residuo del passato nella fase successiva all'indipendenza, e dunque esclude la funzione connettiva del ricordo storico. Il compito prioritario degli intellettuali è dunque di fornire una plausibile narrazione di identità una volta che il passato coloniale è definito nei termini della metafora del sonno e l'indipendenza in quella del risveglio dei popoli del continente, e dove agisce la tensione tra modelli europei e la finzione di antichità nell'individuazione del patrimonio simbolico della nuova nazione fondata sull'omissione del passato coloniale e su un forte sentimento antispagnolo. Un esempio di ciò è la connotazione patriottica della poesia che con i suoi contenuti mitologici depotenzia la storia, canta solo il presente e in Argentina esclude ogni riferimento a un mitico passato pre-ispánico.

Nel Rio de la Plata la svolta si compie con la generazione romantica. La posizione di straniamento degli intellettuali romantici che riscoprono la loro realtà attraverso "l'esotismo di se stessi" (p. 38) permette di gettare le basi della storiografia storica e letteraria. La ricostruzione genealogica (o l'invenzione di una tradizione, per ricordare il filo rosso che guida la ricostruzione di Salvioni) è possibile solo a patto che il passato coloniale non sia negato, ma costituisca un *diverso da sé* in una linea di pensiero che ribadisce la totale contrapposizione di due universi culturali (quello spagnolo e quello latinoamericano), di due concezioni dell'identità in cui il nuovo è in opposizione a un vecchio di cui però non si può fare a meno.

In quest'operazione di ricostruzione genealogica gli intellettuali romantici intendono l'ingresso dell'America latina nella storia secondo i canoni dello storicismo, come un dover essere, un progetto rivolto al futuro che non può eludere la necessità della memoria collettiva ("todo americano debe recordar" proclama Juan María Gutiérrez nel *Salón literario*). Ma va precisato che, come in ogni discorso plausibile sul passato, l'uso pubblico della storia da parte della generazione romantica del '37 scaturirà dall'esigenza di dar conto di una questione assai più spinosa della più o meno riuscita rivalutazione apologetica della colonia: quella della libertà politica e del suo cattivo uso da parte della generazione che li aveva preceduti. E dunque dalla necessità di riconsiderare – come fa Juan Bautista Alberdi ridimensionando la "rottura" dell'indipendenza – la genealogia di una comunità che dovrà pensarsi in continuità con tre secoli di storia coloniale. Di qui che lo sguardo retrospettivo che si rivolge alla colonia (esemplare è il caso di Esteban Echeverría) la veda come una sorta di età dell'innocenza di

una società senza conflitti né classi. L'Argentina moderna non sfugge, nello sforzo di legittimare i dati che connotano la dimensione del proprio, all'universale tendenza del repubblicanesimo classico a cercare una sua originalità – e anche un retroterra storico-culturale – nel passato locale. Qui sorge la figura dello storico-genealogista (contrapposto alla figura del poeta o del mitologo) il cui compito è quello di fissare una data di nascita della nazione. Il romanticismo storicista è in pieno auge: il concetto di nazione è strettamente vincolato alla dimensione del tempo e dunque la storia e le tradizioni sono viste come elementi fondativi della nazione stessa.

Emblematico è il ruolo di Juan María Gutiérrez e del suo Archivio in cui custodire i documenti necessari a certificare l'idea di nazione. Ordinando cronologicamente una serie di materiali ma soprattutto fissando un inizio della storia argentina, Gutiérrez vuole offrire ai letterati il periodo della conquista e della colonizzazione come fonte di ispirazione. Perché ad esempio il dato costitutivo dell'originalità nazionale rappresentato dalla pampa o dalla Patagonia non può essere declinato in chiave nazionale se non semantizzando la geografia (“el desierto es nuestro más pingüe patrimonio”) (p. 82), cioè facendo coincidere la primordialità del territorio trasfigurato nel paesaggio con l'invenzione di un'origine: è Gutiérrez ad avviare l'invenzione del medioevo americano. Un'operazione compiuta sovvertendo l'identificazione tra colonia e ispanismo, che addita ai “narratori-paleontologi” la necessità di narrare la biografia della nazione. Riscattare la storia dal passato coloniale significa che il letterato argentino deve narrare risalendo nel tempo, strappando all'oblio quei morti senza voce per restituirli alla vita, per ricostruire una genealogia che accomuni vivi e morti.

Certo, pur tra mille contraddizioni che vedono da un lato la trasfigurazione eroica dell'indigeno americano che riflette una volontà programmatica di integrazione e, dall'altro, la necessità di attenuare la discontinuità tra colonia e repubblica per dare corpo all'identità *criolla* del paese. E a questo proposito sono evidenti le aporie di un'operazione che vuole fissare l'identità originale proprio attraverso “la costruzione aprioristica di una memoria culturale della differenza” (p. 89). Il dato che contrassegna l'Argentina dell'Ottocento è infatti la continua oscillazione tra il recupero di valori pre-coloniali e un progetto di nazione e di identità culturale desunto da modelli europei diversi dal retaggio spagnolo. Con l'inattesa rivalutazione di un'opera quale il poema di Martín del Barco Centenera (*La Argentina*) generalmente negletto, ma di cui Gutiérrez esalta la capacità di restituirci una circostanza storica trattata in forma di adesione mimetica alla materia descritta.

A lui segue Vicente Fidel López che fa della rappresentazione di un medioevo americano identificato con il periodo coloniale, cioè di una narrazione che esclude ogni connotazione allegorica in favore del realismo storico, il perno del suo romanzo *La novia del bereje*. López si affida al ricordo (anche quello trasmesso dalla memoria familiare) per restituire ai suoi lettori un'America tutta connotata come uno spazio medievale, sia in termini di dislocazione geografica marginale che nei suoi anacronismi storici. Ed è qui che l'invenzione della memoria trova una poderosa esemplificazione come rappresentazione di un passato che nella narrazione (il passato si racconta, la storia si rappresenta con il suo fascino e il suo mistero, l'autore penetra nella misteriosa socialità coloniale come in un chiostro medievale) sovrappone ricostruzione e finzione. Per López è il romanzo l'elemento forte di quella triade (saggio scientifico, ricostruzione storica, narrativa di finzione) che crea il discorso sul passato, che con la scelta dei suoi temi reinventa un medioevo coloniale funzionale alla definizione di una genealogia che consente di saldare il passato remoto pre-ispánico con il passato prossimo della nazione indipendente.

Possiamo quindi a pieno titolo includere López tra i fondatori della memoria culturale argentina. Tutta la sua opera (anche quella saggistica) è contrassegnata dall'interrelazione tra storiografia e narrativa nella ricostruzione-rappresentazione di un passato (mitico o prossimo che sia) che approda all'invenzione di un nuovo discorso storico. La sua legittimazione come romanziere nasce non certo paradossalmente dalla sua frequentazione dell'archivio, perché è lì che l'inventore della tradizione trova la materia (che è alla base del romanzo e non della storia) che rende "pensabile" la tradizione. E della tradizione si farà assertore anche una personalità come Sarmiento, la cui autobiografia è sì una a volte insopportabile esaltazione della propria vita esemplare, ma è anche la nostalgica celebrazione di quei principi morali impartiti nelle famiglie di antica ascendenza coloniale.

La ricostruzione storica e la nazionalizzazione dell'età coloniale marcano su un cammino accidentato e non privo di ostacoli, soprattutto quando a cavallo del secolo XX l'invenzione della tradizione si declina nell'intento di avviare una sorta di pedagogia dell'identità nazionale nel momento in cui il cosmopolitismo, propugnato dal liberalismo come antidoto alla barbarie, è visto come una minaccia all'identità nazionale. È sull'incerto crinale che separa e lega al tempo stesso il senso di appartenenza e quello della definizione dell'identità che si colloca il progetto della *Historia de la literatura argentina* di Ricardo Rojas. Ma agli inizi del Novecento intervengono fattori nuovi: la riscoperta della categoria della razza (non in senso biologico come propugna il credo positivista, ma come incrocio, come *crisol*) intesa come il collante che tiene insieme il passato e il presente di un paese che sembra sopraffatto dall'alluvione immigratoria. Razza intesa come un valore spirituale che salda la categoria della *hispanidad* a una concezione dell'identità culturale che rivaluta la componente indigena e quella spagnola.

È degno di nota che la cultura argentina approdi a un organico progetto di sistematizzazione della propria letteratura nazionale soltanto agli inizi del secolo. Ciò è imputabile alla tradizione liberale argentina che non è stata capace di sciogliere la contraddizione tra un passato (coloniale) fortemente negato e il disegno di costruzione di un'identità nuova, cioè europea. Per questo la monumentale storia della letteratura argentina di Rojas assolve al compito di colmare l'assenza di un solido fondamento simbolico con un'accezione più inclusiva del concetto di collettività nazionale, anche grazie alla rivalutazione della colonia e delle figure sociali che sono scaturite dalla fusione razziale.

L'inafferrabilità del passato pre-nazionale – tipico di quelle nazioni che "se generan por trasplante" – assume nell'opera di Rojas i connotati della concretezza storica. La sua *Historia de la literatura argentina* ricostituisce il mito dell'omogeneità razziale e fissa nella colonia – in questo davvero singolare medioevo americano – il momento dell'incontro tra civiltà europea, culture indigene americane e quel dato eterno e immutabile, quella forza tellurica costituita dal territorio. Il corpus di documenti che Rojas privilegia nella sua ricostruzione del periodo coloniale sono le opere dei cronisti spagnoli, rivalutate non per la loro attendibilità storica, ma per la capacità dello sguardo dei cronisti di fissare il momento della genesi dell'identità post-coloniale. Il monumentale sforzo di Rojas è quindi un intento di costruzione letteraria e culturale di una memoria argentina che vuole rompere la tirannia di un passato che non passa, o forse di opporre una memoria collettiva alla sfida della modernità. Ma che intende la memoria culturale di un paese come un processo soggettivo – non esente da dispute e conflitti – in cui agiscono condizionamenti simbolici, oltre che culturali.

ERIC BOU

ZAMBOMBA POR SAÚL YURKIEVICH *

Hay momentos en la vida de un joven estudiante que pueden ser de insospechado efecto en el destino, por la transformación que produce la coincidencia de los astros, las personas y la geografía. Hace suficientes años, corría el año de gracia de 1974, Pompidou reinaba, Franco cazaba y ejecutaba, Nixon dimitía, tuve una experiencia fulgurante, reveladora. Un buen profesor de la Universidad de Barcelona, Joaquín Marco, nos ofreció a Marisa Siguán, Lourdes Miquel, Lluís Quintana y a mí, la oportunidad de asistir a un congreso que se organizaba en la Université de Poitiers dedicado a Pablo Neruda. No había leído todavía todo Nabokov, o David Lodge no había escrito sus libros acerca de las diversiones de la vida académica o los congresos tipo MLA (*Changing Places, Small World*). Pero incluso sin esos maestros, aprendí mucho en pocas horas. Dos matronas soviéticas, sonrientes, predicaban la buena nueva de Bajtín (que Carlos Barral recién había publicado en español), una norteamericana era sospechosa de ser agente de la CIA. Los chilenos se quejaban amargamente del golpe y del trágico destino de tantos de sus colegas. Y pude ver en acción y de cerca a algunos pesos pesados del hispanismo: Noel Salomon, Alain Sicard (que estaba terminando su famosa tesis sobre Neruda), Giuseppe Bellini y Saúl Yurkievich.

Tuve ocasión de presenciar un auténtico “duelo de titanes” entre estos dos últimos. Había sido un larguísimo día de comunicaciones y conferencias de tema nerudiano. Todos estaban cansados. Y Bellini con su español cargado de musicalidad italiana se excusó de hacer su presentación: “Podría resumirse mi conferencia diciendo que la poesía de Pablo Neruda es como un árbol que se ramifica y produce varios frutos.” Ante lo que Saúl Yurkievich le espetó con su suavidad característica: “Bueno, Giuseppe, es un poco más complejo que eso”. No lo comprendí entonces, pero sí al acabo de un tiempo. Se trataba de un rechazo, por parte de Yurkievich de toda una tradición de imágenes y metáforas, frente a una de juegos de palabras y conceptos. Es ésta una oposición clave en la historia de la poesía. Podríamos rehacer el dicho y afirmar: “Una palabra vale mil imágenes.”

Sabemos ahora que en la tradición del arte de la memoria juega un papel fundamental el hecho de ciertos dibujos, creaciones mentales, crean un interfaz entre la lectura y la escritura, en el camino del asentamiento de la revolución gutenberiana. Y

* (Este texto fue leído en el homenaje a Saúl Yurkievich realizado en el departamento de Hispanic Studies de Brown University el 17 octubre 2003).

ello es muy pertinente cuando reflexionamos en un aspecto de la poesía de Saúl Yurkievich. Porque el arte de Yurkievich (a diferencia, y no es casualidad, del de Pablo Neruda) es un arte de la escritura, que se fundamenta en el juego con el espacio en blanco, lo rellena con trazos y signos construyendo un jeroglífico con sentido, en una operación de lectura en la que el lector no es un mero invitado de honor, sino participe en primera línea de fuego. Es éste un episodio particular de la tradición de la ruptura. Si el arte de la memoria era fundamental en una sociedad oral, fundamentada en el recuerdo de la palabra oída (en el fondo, muy cercano al mundo que evocaba Bellini), Yurkievich, al contrario, se ha integrado en un mundo mental y conceptual selecto y leído. Y eso uno lo comprueba al leer su poesía. Una poesía que se puede oír, claro está, pero que alcanza su máxima expresión vista en la página, y luego disfrutada en la mente. Una poesía que exige un doble movimiento: de contemplación lejana, desde arriba; y de inmersión en el cuerpo a cuerpo de las palabras y el verso. Se leen muchos de sus poemas como el plano de la ciudad desconocida que visitamos y que anuncian (o evocan) paseos y recorridos. En una maniobra semejante a la que nos proponía el Padre Certeau, con la excusa de la contemplación de Manhattan desde lo alto de las fenecidas Twin Towers o inmersos en el fragor del paseo sin norte en sus calles.

Se cumple así la reflexión de Michel Foucault a propósito del caligrama: *“effacer ludiquement les plus vieilles oppositions de notre civilisation alphabétique: montrer et nommer; figurer et dire; reproduire et articuler; imiter et signifier; regarder et lire.”* En efecto, este doble juego implica que estamos en las fronteras de la poesía visual. Y aunque Saúl Yurkievich no pertenece exactamente a la estirpe del esdrújulo y neologista Guillermo de Torre, ni la de las sinfonías cromáticas de Vicente Huidobro, en su poesía se inscribe en un gesto muy cercano al dominio de lo visual.

La poesía visual es una opción de alta cultura, que, a principios del siglo XX, intentó establecer una especie de esperanto poético¹, poniendo al mismo tiempo las bases para la redacción y lectura en un sistema de expresión alternativo. Fue Apollinaire quien, en 1918, puntualizó su relación con el verso libre: *“Quant aux Calligrammes, ils sont une idéalisation de la poésie vers-libriste”*². O bien, en *“L'esprit nouveau et les poètes”* (*Mercur de France*, 1/XII/1918) justificaba la necesidad del experimentalismo visual:

Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature.

A partir de Apollinaire se asumió la importancia de la unidad de la página y ya se jugó de forma abierta con la identificación – y la ambigüedad – entre expresión plástica y literaria³. Apollinaire, que se inspiraba en la tradición de la “escritura en imágenes”, supo transformarla en una “escritura en el espacio”. Y aquí es donde la poesía de Yurkievich encuentra uno de sus hogares. En libros como *El transver*

¹ Juan Manuel Bonet, “El caligrama y sus alrededores”, *Poesía 3* (1978), 7-26, p. 16.

² Willard Bohn, *The aesthetics of Visual Poetry, 1914-1928*, Cambridge, Cambridge UP, 1986, p. 14.

³ Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago, Chicago U.P., 1982, pp. 177-90.

(1988), los poemas se distribuyen de forma generosa a lo ancho de la página. Y aunque a primera vista parezcan tan solo homenajes versolibristas, los poemas de Yurkievich abren muchas más expectativas. Así, por ejemplo, en “Todo te tatúa”, una larga enumeración de vivencias de claro contenido ético que “te tatuaron te tatúan”, dibujan el tatuaje en un cuerpo

“marcan tu cuerpo
están en ti inscriptos
te arrugan
rayan tu frente
clara y recónditamente
te señalan
señalan tu transcurso tu trasunto
mundo adentrado y encarnado en esa rúbrica
estremecida entraña que te estria
tu inexorable inescrutable autógrafo
el aquende y el allende confluyen en tu piel
te tatúan”.

O bien, en uno de los mejores poemas del volumen, “Volver”, los juegos tipográficos con la palabra “regreso”, o su propia disposición en la página, denotan la paradoja que abre el poema: la imposibilidad de volver:

“sobre la imposibilidad
de su de ése
de cualquier regreso
cavila
...regreso... ¿regreso?
Regreso
¡regreso! (regreso)
en el hueco de la palma
posa
su cabeza

y cavila cavila
 ,regreso,
 -regreso- REGRESO
 /regreso/
 ilusión
 presumible (mente)
 como si lo disperso
 por añadidura
 convergiese
 hacia ese punto
 (...)

Leer (y mirar) una poesía como la de Yurkievic, con un profundo anclaje en lo visual, nos hace retroceder hasta los orígenes de nuestro oficio como lectores – nos hace leer más despacio, porque el mensaje retiene la atención sobre el mismo –, y hasta nos hace replantear la operación de leer. O, por lo menos, nos hace “mirarla” con nuevos ojos, porque nos acercamos al núcleo de la creación del signo lingüístico: a establecer unas zonas de confusión – o de ambigüedad – entre el significante y el significado. A través del progreso de la tradición de la poesía visual se puede comprobar como progresa el concepto de obra “abierta”. De unos mensajes estrictamente unívocos en la antigüedad llegamos hasta unos notablemente complejos en el siglo XX: plurisignificativos, con recurso a la connotación, exigiendo la participación activa del lector para poder leer dibujos o mirar textos. Se consigue, así, deshacer las fronteras de una civilización basada en el alfabeto por medio de una elocución mental. O como escribió Octavio Paz: “Juego de sutiles correspondencias entre la tipografía – disposición y formas de los caracteres en la página – y la elocución del poema. Una elocución mental: palabras dichas y oídas con los ojos y con la mente.” Así es la propuesta de Yurkievich. Y en su réplica a Giuseppe Bellini prefiguró, para mí, el centro de su gesto poético.

GIUSEPPE BELLINI

CARLOS GERMÁN BELLI
“UN PRECARIO USUARIO DEL IDIOMA”

1. En una entrevista con Roberto Brodsky, el poeta peruano Carlos Germán Belli, manifestando su preocupación por las estructuras poéticas, el descubrimiento y la utilización de la sextina, la *villanella*, la canción petrarquista, la balada medieval, declara: “En el fondo, no dejo de considerarme un precario usuario del idioma”¹. ¡Pero qué usuario!: un maestro, y tan significativo dentro de la poesía contemporánea, que ya hace más de treinta años se le consideraba, después de Vallejo, “el único gran creador” dentro del panorama poético nacional².

Años después, Mario Vargas Llosa, gran estimador de Belli, afirmaba: “Su poesía es difícil, melodramática, de un narcisismo negro, impregnada de extraño humor, cáustica, cultísima”³. Las dos afirmaciones dan razón de una obra poética de gran rigor y originalidad.

2. Pero, ante todo, ¿quién es Carlos Germán Belli? Consta que nace en 1927 de padre italiano, emigrado al Perú en 1879, donde, se nos informa⁴, “condujo una investigación arqueológica sobre la Cultura Nazca, fundando un museo que hoy lleva su nombre”. En una entrevista con Gustavo del Canto el poeta aclara con sorna:

Como todos en la Tierra, poseo también una alcurnia: mis padres eran farmacéuticos y nací en los altos de una botica. De cierta manera creo entroncarme con los alquimistas medievales. Rómulo Belli Richetti (que así se llamaba mi padre) era además pintor de domingos, fundamentalmente un paisajista. Mi madre, Pilar de la Torre Cabrera, fiel lectora de poesía cuando adolescente, pronto se graduaría de farmacéutica en

¹ Roberto Brodsky, “Carlos Germán Belli: ‘La poesía está viva y coleando’”, en *Archivo Belli*, Internet: <<http://www.letras.s5.com/belli2000.htm>>.

² Cfr. Leónidas Cevallos Mesones, “Sobre la poesía de Belli”, *Mundo Nuevo*, 8, 1967, p. 86.

³ Mario Vargas Llosa, “Una poesía para tiempos difíciles”, *Diario 16, cultura*, Madrid, 26 de septiembre de 1987, p. 8.

⁴ Nota informativa mecanografiada favorecida por el Consul General del Perú en Milán, don Roberto Vélez Arce.

tanto que otras mujeres latinoamericanas, en aquellos tiempos, eran estrictamente amas de casa ⁵.

La fortuna de los Belli debió de ser breve; sabemos que a los cinco años, más o menos, Carlos vivió con su familia en Amsterdam, “donde su padre se desempeñó como Cónsul del Perú” ⁶, luego en Lima, y más tarde realizó algunos viajes al exterior, naturalmente a Europa: España, Italia, y a Francia donde entró en contacto con los surrealistas. Durante muchos años Carlos Germán Belli, muerto su padre, trabajó, sin satisfacción ⁷, como copista en el Senado para mantener la familia, de la que formaba parte un hermano, Alfonso, minusválido desde su nacimiento, que él tendrá siempre por encima de sus preocupaciones ⁸.

3. Con la publicación del libro *Poemas*, en 1958, y *Dentro & Fuera*, en 1960, la poesía de Belli empieza a despertar interés, positiva y negativamente, pero su originalidad se afirma decididamente en 1962, cuando publica la segunda edición, aumentada, de *¡Oh Hada Cibernética*, poemario al que siguen *El pie sobre el cuello* (1964), *Por el monte abajo* (1966) y mano a mano los demás títulos, desde *Sextinas y otros poemas* (1970), *En alabanza del bolo alimenticio* (1979), hasta *Más que Señora humana* (2000), y posiblemente otros títulos, de los que no tengo noticia.

En Italia la obra poética de Carlos Germán Belli se da a conocer sobre todo debido a la actividad de la escuela hispanoamericanista florentina, que privilegia la literatura peruana, o sea a través de los trabajos de Antonio Melis ⁹ y sobre todo de Roberto Paoli ¹⁰, hacia el cual último, hace pocos años desaparecido, el poeta ha declarado su agradecida amistad ¹¹. Es precisamente Paoli quien ha estudiado en profundidad la poesía de Belli subrayando como el poeta crea un lenguaje nuevo “sólo definible por aproximaciones, casi inclasificable entre las poéticas de este

⁵ Gustavo del Canto, “Carlos Germán Belli, ‘La poesía del Presente y el Futuro’”, en *Archivo Belli*, cit., “Belli 1”.

⁶ Nota informativa cit. del Cónsul General en Milán.

⁷ Ver, por ejemplo, en Carlos Germán Belli, *Trechos del Itinerario* (1958-1997), Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1998, los poemas: “¡Oh alma mía empedrada”, de *Poemas* (1958), “¡Cuánta existencia menos!”, de *¡Oh Hada Cibernética!* (1962), “Amanuense”, de *El pie sobre el cuello* (1964).

⁸ Ver en C. G. Belli, *Trechos del Itinerario*, op. cit., los poemas: “Variaciones para mi hermano Alfonso”, de *Poemas*, “A mi hermano Alfonso”, de *El pie sobre el cuello*, “El primogénito que vive innmercedamente”, de *En el restante tiempo terrenal* (1990), “¡Salve, Spes!”, de *En las hospitalarias estrofas*.

⁹ Cfr. de Antonio Melis, “La favola tecnologica di un poeta peruviano”, *L'Indice dei libri del mese*, 1 ottobre, 1984.

¹⁰ Cfr. de Roberto Paoli: “Introduzione” a la antología bilingue de C. G. Belli, *O fata cibernetica*, Reggio Emilia, 1983; “Razón de ser del neoclasicismo de Carlos Germán Belli”, en *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Firenze, Stamperia Editoriale Parenti, 1985. En la nota 68 al trabajo citado, Paoli anuncia también la próxima edición de un trabajo “fundamental” de Carlotta Nerozzi, *La lingua poetica di Carlos Germán Belli*, que probablemente ha aparecido, pero que, desafortunadamente, ha tenido por cierto más que limitada circulación.

¹¹ Cfr. la entrevista con Miguel Ángel Zapata, “Carlos Germán Belli y el reto estilístico de la poesía”.

siglo”¹², el siglo XX; además ha puesto de relieve que su mensaje de “angustia existencial y solidaridad social” se expresa “por medio de una escritura ustoriamente física”¹³.

Postura exacta ante la poesía de Carlos Germán Belli, el cual justificadamente se ha declarado insatisfecho frente a los comentarios que exploran sólo el aspecto social de su obra, comentarios éstos que le caen “como un baldazo de agua fría”¹⁴. Lo cual no quiere decir que este aspecto no exista, todo lo contrario, pero la labor que da originalidad indiscutible a la creación poética de Belli se ve en la invención de un lenguaje inédito, para el cual, después de las primeras experiencias vanguardistas, novedosas y significativas, acude a la fuente riquísima de la gran poesía hispánica, la del Siglo de Oro especialmente, para expresar la actualidad: ese mismo mensaje que incluye el malestar del hombre explotado y marginado en la sociedad contemporánea, lo vegetativo de su existencia, la rutina de las mansiones materiales para sobrevivir, pero también la solidaridad y el amor.

4. La expresión poética es, para Carlos Germán Belli, como él mismo ha declarado, un “reto estilístico”, que asume, dice, “con paciencia y con miras a superar mis carencias, mis debilidades”, un “afán permanente” para “entrar a terrenos muy complejos”¹⁵. El reto puede tener como adversarios-modelos preferidos tanto a Michaux como a Breton o a Pound, a Fray Luis de León como a Góngora o a Quevedo, y naturalmente a Petrarca, cuyo *Canzoniere*, Belli confiesa, le sirvió “como punto de partida para experimentaciones a nivel de la forma del poema”, y “tan es así”, afirma, “que mi libro *Canciones y otros poemas* es una suerte de homenaje a Petrarca”¹⁶.

Belli nos facilita también la entrada a su taller poético:

Yo elijo en este caso una determinada canción del poeta italiano, y a partir de la silueta del poema, de la superficie, hago un calco, entre comillas, de la canción y trato que mi poema tenga igual número de estancias de esa canción de Petrarca, exactamente igual, y el desarrollo de la estrofa, o sea esta secuencia de heptasílabos y endecasílabos tiene que ser igual a la del poema que yo he optado como modelo. Estoy en eso, en ese terreno experimental. [...] ¹⁷.

El reto aludido puede tener lugar también con poetas más remotos que Petrarca: los de la época medieval hispánica, presentes en la elección de formas y vocablos que constituyen un auténtico testimonio de creatividad partiendo de la tradición remota, y hasta Virgilio, a quien se inspira *¡Salve, Spes!* (2000), que trata de la manera digna de morir. Libro atrevido, según Oscar Hahn, para esta época nuestra¹⁸, pero no tanto, en

¹² R. Paoli, “Razón de ser del neoclasicismo de Carlos Germán Belli”, *cit.* en *Estudios de literatura peruana contemporánea*, op. cit., p. 151.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr entrevista con M. A. Zapata, *cit.*

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Oscar Hahn, “Del buen morir”, *El Mercurio*, 10 de noviembre, de 2001, ahora en http://www.letras5.com/belli_1312.htm.

mi opinión, cuando los vientos de guerra prometen nuevos e inmensos cementerios. Por eso es cuando parece posible, o hasta inevitable, pensar en un mundo superior de salvación.

Se trata de un poema largo, en diez secciones de diez décimas cada una, diálogo con la tradición humanista, con las diez églogas de las *Bucólicas* virgilianas, homenaje desesperado, diría, a la esperanza, “[...] los sentidos puestos / profundamente en ella / por ser el absoluto norte ahora / atrayendo los pasos / automáticamente ya por siempre”¹⁹.

5. Pero, como decía, la gran competición de Belli es con la poesía castellana del Siglo de Oro: con Góngora por la elección preciosista del vocablo, con Quevedo por el mensaje profundo, plenamente original.

Pongamos el tema del amor: un amor que para Quevedo vive más allá de la muerte²⁰, y en Belli, ya en su primer libro de *Poemas*, de 1958, se manifiesta como deseo de unión divinizada más allá de la muerte, una muerte no entendida como enemiga, sino como etapa para lograr la indicada unión y divinización:

Mi amor, tu amor esperan que la muerte
se robe los huesos, el diente y la uña,
esperan que en el valle solamente
tus ojos y mis ojos queden juntos,
mirándose ya fuera de sus órbitas,
más bien como dos astros, como uno²¹.

Por encima de todo, por encima de lo soñado, la amargura de sentirse excluido de la dicha del amor desde antes de nacer; una voz desconocida se lo dice al poeta, y su habla, con sus recursos arcaicos, hace que el lector reviva sugestivas lecturas de poesía amorosa del pasado clásico, para llegar no al desdén de la dama, sino a la constatación, de parte del poeta, de la desgracia, que tan hondamente expresara Calderón a través de Segismundo, de haber nacido:

Una desconocida voz me dijo:
“no folgarás con Filis, no, en el prado,
si con hierros te sacan
del luminoso claustro, feto mío;
y ahora que en este albergue arisco
encuéntrome ya desde varios lustros,
pregunto por qué no fui despeñado,
desde el más alto risco,
por tartamudo o cojo o manco o bizco”²².

¹⁹ C. G. Belli, “¡Salve, Spes!”, de *En las hospitalarias estrofas* (inédito), en *Trechos del Itinerario (1958-1997)*, op. cit..

²⁰ Francisco de Quevedo, 471, “Amor constante más allá de la muerte”, en *Obras Completas*, I: *Poesía original*, edición, introducción, bibliografía y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Editorial Planeta, 1963.

²¹ C. G. Belli, “Poema”, de *Poemas*, en *Trechos del Itinerario*, op. cit.

²² C. G. Belli, “Una desconocida voz...”, de *¡Oh Hada Cibernética!*, en op. cit.

Es transparente la multiplicidad de las fuentes de referencia, para expresar un problema personal: “folgar” es verbo que pertenece a la Edad Media; “Filis” es nombre ficticio de la mujer amada en la poesía del siglo XVII; el “luminoso claustro” evoca el retiro conventual, y en él Fray Luis de León; el “prado” lleva al lector al “verde prado” donde ninfas y pastores desarrollan sus tramas en las églogas de Garcilaso; lo de “despeñado” conduce a una Grecia heroica y cruel, la de Esparta. Y por sobre el añorado “luminoso claustro”, la entraña maternal, el rechazo de la residencia en la tierra, “este albergue arisco”.

6. Igualmente acudiendo a lo clásico, en el poema “En Bética no bella”, el poeta manifiesta su rechazo ante la realidad negativa de Lima, definida, en oposición al esplendor de la España romana, “Bética no bella”, y a pesar de todo determinado Belli a seguir viviendo, luchando en ella, donde hasta el amor tiene escaso espacio, junto con su “hermano tullido”. Poesía novedosa, en la que, con extraordinaria originalidad y lograda sencillez, se conjugan problemática personal y refinada cultura:

Ya calo, crudos zagales desta Bética
no bella, mi materia, y me doy cuenta
que de abolladuras ornado estoy
por faenas que me habéis señalado
tan sólo a mí y a nadie más ¿por qué?
mas del corzo la priesa privativa
ante el venablo, yo no podré haber,
o que el seso se me huya de sus arcas
por el cerúleo claustro, pues entonces
ni un olmo habría donde granjear
la sombra para Filis, o a mis vástagos,
o a Anfriso tullido, hermano mío;
pero no cejaré, no, aunque no escriba
ni copule ni baile en esta Bética
no bella, en donde tantos años vivo²³.

La aparente sencillez del poema se vuelve preciosa con el recurso a vocablos legitimados por la poesía pastoril – *zagales*, *corzo*, *venablo* –, la de Garcilaso y una presencia mitológica que tendrá ulterior desarrollo en *Canciones y otros poemas*, cual “El jardín en casa”, donde la mujer, “mitad flor, mitad dama”, se porta indiferente hacia el hombre que frustrado la ama²⁴.

Pero entretanto el poeta ha alcanzado positivamente el amor y al fin descubre que su propia esposa es la enviada del “Hada Cibernética”, “para disipar las tupidas sombras”, un verdadero “ángel de la guarda”²⁵.

²³ C. G. Belli, “En Bética no bella”, *ibi*.

²⁴ C. G. Belli, “El jardín en casa”, de *Canciones y otros poemas* (1982), *ibi*.

²⁵ C. G. Belli, “A la enviada del Hada Cibernética que es mi esposa”, de *En el restante tiempo terrenal* (1990), *ibi*.

SILVIA ZABEO

EL EROTISMO DEL ESCRIBIR Y LA DIMENSIÓN LITERARIA: *LA TRAVESÍA DE LUISA VALENZUELA*

Luisa Valenzuela nació en Buenos Aires en 1938, ciudad en que empezó su prolífica carrera de periodista, novelista y ensayista. Su obra novelística está caracterizada por algunos elementos fundamentales que la definen en su intento más profundo, es decir, el de estimular la reflexión activa del lector, sobre todo con respecto a la época moderna y a la compleja situación política de Argentina.

Estas componentes constantes se pueden condensar en tres conceptos cardinales. El primero es la complementariedad y compenetración de lo real, del arte y del erotismo; el segundo corresponde a la visión del amor como prisma y de la vida como un conjunto de fragmentos y máscaras; el tercero está representado por la indirecta expresión de los sentimientos de coparticipación emotiva en la historia más reciente del país de origen de la escritora.

Las novelas de Valenzuela desarrollan activamente estas temáticas básicas gracias a la idea de escritura en la que se fundamentan, y gracias a personajes representados por hombres y mujeres comunes – con los que los lectores se identifican fácilmente – que viven sus existencias cotidianas en un medio que muchas veces no es percibido como propio, y que entonces se vuelve alienante. Exactamente como la mayoría de los protagonistas de sus novelas, Luisa Valenzuela decidió autoexiliarse en Nueva York para seguir con su actividad de denuncia sin someterse a los vínculos de la censura argentina, confiando en la literatura como medio de comunicación eficaz en el piano no sólo intelectual, sino también sentimental. El cuerpo se reduce a “lo que queda”, en la única propiedad real que pertenece a quien está en exilio, y el lenguaje – principio básico de la escritura –, asume importancia porque es el instrumento gracias al que el “cuerpo en exilio” puede expresarse en todas sus potencialidades y a un nivel superior del que le es impuesto por sus obvias limitaciones.

Desde estas bases cognoscitivas principales se puede empezar el análisis de *La travesía*, publicada en México por Alfaguara en 2002. Definida por los críticos como “novela erótica”, a lo largo de la lectura esta obra ofrece un esquema interpretativo del erotismo como una categoría mucho más compleja que en toda la precedente tradición literaria. El enredo de la obra en cuestión es muy sencillo, y consiste en la historia de una mujer argentina que encuentra en New York fragmentos de su pasado que creía olvidados o perdidos para siempre – les cartas eróticas que ella escribió a su primer amor – y que despiertan en ella profundos recuerdos y sentimientos, llevándola a empezar un viaje interior de búsqueda y reconstrucción de su propia y verdadera identidad.

Cada página de la novela manifiesta un erotismo muy sutil; ya en la introducción está claro que el sentido más profundo del arte erótico es intrínseco a los mismos actos del escribir y del vivir, y se plantea el asunto de la vergüenza provocada por tan estrecha relación:

En la presente novela, apócrifa autobiografía, toda semejanza con la realidad es absolutamente voluntaria. [...] La autora, a sabiendas de que se escribe con el cuerpo, puso en buena medida el suyo (porque la imaginación también es cuerpo) [...]. Ahora se pregunta: como las cartas secretas que son el motor de la historia, ¿habrá escrito ella, alguna vez, algo tan pecaminoso o avergonzante que acabó para olvidarlo hasta el día de la fecha? (p. 12).

Estas palabras son el paradigma de toda la novela. Ya en *Novela negra con argentinos* Valenzuela expresó las mismas teorías, pero en esta obra las desarrolla y las amplía, creando un vínculo definitivo e indisoluble entre escritura, cuerpo, erotismo y mundo real.

Desde el primer capítulo se enfocan las cuestiones del erotismo y del arte: en apariencia, al principio de la novela ambos se manifiestan como dos elementos distintos, pero a lo largo de la lectura su complementariedad se vuelve progresivamente más evidente, y los límites que los separan adquieren una impalpabilidad cada vez mayor. Las principales referencias artísticas directas que avalan esta hipótesis son las de Anaïs Nin, que provocó numerosos escándalos con los contenidos explícitos de sus obras literarias, la de Jackson Pollock, cuyas pinturas son el resultado de la extrema corporeidad de su técnica del *action painting*, y les de Kurt Schwitters, que agregó incansablemente varios fragmentos de su existencia en sus *Mertzbau* y *collages*. Es en uno de estos homenajes indirectos, mientras enumera las diferencias entre ella y Nin, donde subraya un asunto esencial:

Nunca pretendió vestir sus historias procaces de erotismo. Jamás pretendió brindarles atenuante alguno. ¿Para qué? A diferencia de Anaïs Nin, ella nunca fue ni pretendió ser escritora. Es antropóloga, de formación y vocación, escribe por necesidad y urgencia [...] Nin odiaba a su coleccionista que le exigía borrar toda poesía y literatura de sus cuentos y limitarle a una descripción de sexo explícito. En cambio Facundo, su ex marido, no pretendía nada por el estilo, quien no lograba meter poesía en parte alguna era ella, ella era la que siempre metía y mete un ojo clínico donde más valdría una visión romántica. (p. 125)

En este párrafo se puede notar claramente una indirecta esquematización de la escritura, y la admisión de la interconexión entre el texto literario y el erotismo. Por una parte, se evidencia la objetividad del escrito científico, al que se confieren los atributos propios de las pulsiones y de los instintos primarios; por otra, se plantea la diferenciación entre la frialdad de la descripción técnica y la verdadera literatura, cuya implícita superioridad está determinada por el estilo de escritura empleado en su creación. En cada página se encuentran alusiones al ámbito sexual pero, tras un análisis más profundizado, emerge el hecho de que se trata de una estrategia adoptada para introducir tensión y expectativa (conectadas con el erotismo y la narración al mismo tiempo). La prueba de eso es que los únicos actos sexuales explícitos en la realidad de

la historia narrada se mezclan con el arte; por otra parte el placer erótico se concretiza progresivamente en la escritura, confundiéndose finalmente con el arte y la vida. Erica Jong está citada no por lo que ella representa en la literatura y el feminismo, sino por ofrecer una descripción de su vida cotidiana; Ava Taurel ya no encarna la dominadora cuyas actividades estaban minuciosamente delineadas en *Novela negra con argentinos*, sino una mujer cuyo erotismo está dibujado creativamente sólo en elucubraciones teóricas.

El erotismo más explícito y carnal se oculta al lector mediante el filtro formal de las disertaciones sobre las cartas que la protagonista escribió unos años antes a su marido Facundo. Es paradigmático que, entre todas las cartas presentes a lo largo de la narración, sólo la última de la correspondencia entra en la novela con su “cuerpo”, o sea con las palabras y los significados que constituyen su tejido textual. Después de haberla leído, la protagonista reflexiona sobre ella, descubriendo – y transmitiendo indirectamente a los lectores – el sentido profundo del erotismo literario, y planteando una vez más la verdadera diferencia entre ella y Nin:

la carta comete el peor de los pecados, ¡es poética! [...] Yo soy otra, como se ha dicho. Ya no pongo más mi cuerpo en juego, ya no estoy toda yo derramándome en el papel como una erupción de lava. Caliente yo, descontrolada. Anaïs Nin tuvo siempre la prudencia de inventar personajes para sus historias eróticas. Con F ella se jugó entera porque de eso se trataba, y brindó lo poco que tenía para brindar: su cuerpo. Al menos en palabras. El cuerpo hecho palabra cuando hubiera debido ser todo lo contrario: la palabra hecha cuerpo. (p. 294)

El mundo real de la novela, la ficción literaria descrita en ella, la voz narradora, la protagonista de la obra y la escritora-demiurgo Valenzuela se condensan y se confunden en el “yo soy otra” y en la primera persona singular que afectan al razonamiento entero. Además, en esos pensamientos hay una síntesis de las cuestiones fundamentales que se han tratado hasta ahora. Emerge la conclusión de que la expresión de la potencia del erotismo del escribir y del placer erótico provocado por el mismo acto creativo son los principios esenciales de *La travesía*. Como prueba de ello, hablando de los sentimientos que la protagonista siente por la literatura, la voz narradora afirma que “El lenguaje es su verdadero amante” (p. 159).

Volviendo al texto constituido por la carta erótica, es decir, la clave de lectura de la obra en su totalidad, se destaca otro detalle sugestivo. El episodio en cuestión está situado geográficamente en Katmandú, en Tíbet, pero la voz narradora especifica desde el principio que todo se trata de invención. Hay que observar que uno de los puntos más interesantes de la obra es la continua alternancia entre los capítulos ambientados en New York y los ambientados en Buenos Aires, y que desde el principio del libro no está claro si el personaje principal se percibe a sí mismo como una ciudadana de Argentina o de EE.UU., o como perteneciente a ambas las nacionalidades. Hay que subrayar también que Xenia, o sea el seudónimo de la protagonista en la carta citada, es una palabra originaria del griego antiguo que literariamente significa “extranjera”. Progresivamente se plasma una nueva dimensión, un tercer lugar que se podría identificar con una utopía comprensiva de las dos ciudades citadas antes o con un no-lugar donde todo es posible, donde cada pensamiento adquiere una forma propia. Se trata, entonces de la utopía – o también distopía – de la ambigua y difícilmente clasificable dimensión literaria. Exactamente por eso, la escritura en el nivel literario

representa el símbolo del lugar de todos los lugares, el espacio físico y mental que salva a la protagonista de la dimensión real. Al mismo tiempo, encarna también la clave de lectura y la puerta para entrar y participar activamente en la realidad de la que muchas veces la mujer quiere escapar. Indirectamente, se puede encontrar una confirmación de esta teoría en uno de los últimos capítulos donde se destaca una palabra que es indicio y prueba de las interconexiones textuales y dimensionales de que se habla: “toma por la calle Bleeker para cambiar de camino y como quien juega a la rayuela va siguiendo unas ya casi invisibles pisadas color lila” (p. 311).

Puesta en apariencia para enriquecer la descripción, la palabra “rayuela” encierra un sentido mucho más profundo del que emerge después de una primera mirada. Rayuela es una evidente referencia a la geografía humana de la novela de Julio Cortázar y al viaje interior de su protagonista, a la tradición literaria de Argentina, al juego de la vida y a la utilización revolucionaria del orden y del lenguaje desarrollada por el escritor. No es una casualidad que esa palabra esté casi oculta en una descripción cualquiera (uno de los motivos recurrentes en las obras de Valenzuela es el del disfraz): de hecho, uno de los mensajes primarios que afloran durante la lectura de *La travesía* es la búsqueda mayéutica individual de los más profundos motivos de la existencia. Ya se ha aclarado que el lenguaje tiene una profunda interconexión con el cuerpo y la vida, en cuanto representa la riqueza intelectual y la identidad individual de la protagonista. Aquí se define también la idea de lenguaje como objeto lúdico, concepto que explica el continuo empleo de asociaciones de ideas e imágenes, vuelos pindáricos y enumeraciones caóticas, listas esquemáticas y grafismos que recuerdan las vanguardias y el estilo utilizado por los escritores de poesía visiva. La escritura es por eso un acto creativo en relación estrecha con quien lo produce y con quien lo disfruta: aquí vuelve el concepto de placer erótico intrínseco a la acción de escribir. Por otra parte, el juego representado por el lenguaje y sus potencialidades es muy sutil e incluye uno de los riesgos principales que incorporan el problema ontológico básico que afecta a cada escritor. Este emerge primariamente de una consideración de la protagonista sobre sí misma, su vida y sus textos: “Existiré sin F? se cuestiona ella. ¿He existido acaso, en todo este tiempo sin siquiera el nombre fatídico de F?” (p. 165).

Además del problema de la existencia del escritor en ausencia de comitente o de lector, esta breve cita pone en evidencia también otro asunto que enlaza con las temáticas de los orígenes, de la geografía y del lenguaje. F es la inicial del nombre propio del marido de la protagonista, Facundo, que es también el hombre que la empujó a escribir sus cartas. Como él es mucho más viejo que ella, su relación amorosa revela aspectos freudianos realmente interesantes, sobre todo por el nombre de él. La primera anotación que se necesita señalar es que la protagonista no solo transforma la corporalidad del hombre en palabra, sino también que emplea libremente esta palabra, deformándola y recortándola como en un juego de niños. Por eso, en sus pensamientos y reflexiones Facundo deja de ser Facundo y se vuelve en F, F, Fac, Facu, doctor Zuberbühler, Facundo Z, FZ, el Zuber, y otras varias fragmentaciones. Además de su referente literario en *La travesía*, la palabra Facundo tiene otros sentidos añadidos que se relacionan con la historia, la geografía y la literatura de Argentina: en concreto, con el personaje histórico de Facundo Quiroga, con la lucha entre federales y unitarios, con la dicotomía entre civilización y barbarie y finalmente, con la novela histórica de Domingo Faustino Sarmiento. Por eso, el viaje interior de la protagonista femenina no es sólo un intento de reapropiación de su propia identidad psicológica, sino también es un lento proceso de emancipación de un pasado histórico de sufrimiento, y de una rígida tradición literaria más impositiva que estimuladora. La historia personal de la mujer se mezcla con la historia de su nación, la memoria personal se

entrelaza con la memoria colectiva de los habitantes de su país. Las cartas provocan en ella una reacción tan grande porque son la encarnación de un pasado público y privado inolvidable, y porque plantean el problema del distanciamiento y de la elaboración de traumas individuales y sociales.

Las cartas son el puente entre ella y Facundo, y también entre su existencia en New York y Buenos Aires. Es interesante notar cómo la voz narradora, refiriéndose a tal correspondencia, a menudo conecta sus pasajes con metáforas sensuales y eróticas. La conflagración final representa al mismo tiempo una liberación y un punto de llegada: finalmente la protagonista acepta la visión de la realidad que su existencia le ha impuesto, y consigue encontrar un equilibrio con sí misma y con sus orígenes y aspiraciones. No es una casualidad que ella revele su nombre en el último capítulo del libro, apenas antes de tomar su decisión más importante: “Y sí, yo. Marcela Osorio, de cuerpo entero, créase o no me vuelvo a BAires. Falto desde hace más de veinte años, sonó la hora de enfrentar tanto gato encerrado que dejé por allá” (p. 412).

Después de las travesías reales y metafóricas, Marcela enfrenta las más ilustradoras de las experiencias: la reapropiación de sí misma, la conciencia de su “cuerpo entero”, de la realidad, de su presente y de su pasado. Ella es una antropóloga que se ha estudiado a sí misma, y que inmediatamente después de haberse enterado de su propia identidad, desdramatiza un evento tan desconcertante con su ironía creativa. La dimensión literaria se funde otra vez con las contingencias objetivas, reafirmando la complementariedad y compenetración activa entre vida, arte, erotismo y escritura:

¿Cuándo sabe usted que una pintura está terminada? ¿Cuándo sabe usted que un romance acabó? O empieza, para el caso: cuando la superficie se confunde con el fondo, y cuando el fondo se disuelve en... no, mejor: cuando el fondo se funde con el Todo. (p. 323)

Erotismo del arte que no es sólo principio estético, sino también una forma de interpretación existencial.

RECENSIONI

Comedias de Lope de Vega. Parte III, coordinación Luigi Giuliani, Lleida, Editorial Milenio, 2002. pp. 524

Contiene: «*La Tercera parte*: historia editorial», por Luigi Giuliani; *La noche toledana*, ed. A. Sánchez Aguilar; *Las mudanzas de fortuna*, ed. G. Pontón; *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, ed. L. Giuliani.

È sempre con gioia che si accoglie la pubblicazione di un'edizione critica, in particolare quando viene ad ampliare il *corpus* di testi teatrali del Siglo de Oro che possano costituire un sicuro punto di riferimento per il lettore e lo studioso. Tanto maggiore è l'apprezzamento quando questa edizione critica riguarda opere del "Monstruo de naturaleza" Lope de Vega, e quando dimostra la continuità e la validità della meritoria impresa del gruppo ProLope, della Universitat Autònoma di Barcellona, diretto da Alberto Blecu e Guillermo Serés.

L'impresa cui ha messo mano ProLope è infatti di quelle che fanno tremare le vene e i polsi: pubblicare tutte le *Partes* di commedie di Lope de Vega, in edizioni critiche fedeli a un rigoroso concetto della pratica ecdotica, accompagnate da un prologo e da note essenziali e chiarificatrici. Non è questo l'unico progetto di "edizione completa" che si sta perseguendo in questi anni nel mondo dell'ispanismo aureo: *autos sacramentales* completi di Calderón, teatro di Tirso de Molina, commedie burlesche, teatro di Mira de Amescua, di Rojas Zorrilla e di Vélez de Guevara... sono solo alcuni tra i progetti più importanti, diretti da studiosi del calibro di Ignacio Arellano, Agustín de la Granja, Felipe B. Pedraza, George Peale. E tuttavia, senza nulla togliere a queste iniziative, l'impresa di ProLope spicca tra tutte per alcune caratteristiche che, almeno per ora, la contraddistinguono: la fedeltà a un progetto unitario, e l'ottimo livello di ciascuna singola edizione, frutto anche di una elaborazione lenta, che non è ancora scesa a patti con la fretta di pubblicare, spesso cattiva consigliera, come ben sappiamo. Tra la pubblicazione della *Parte primera* nel 1997 e la pubblicazione di questa *Parte tercera* sono intercorsi infatti cinque anni; ma nel frattempo i collaboratori di ProLope hanno continuato a lavorare infaticabilmente, e questo loro nuovo prodotto è, come il primo, un gioiello di serietà, di chiarezza e di rigore ecdotico.

Anzi, ho l'impressione che questa *Parte tercera* sia anche migliorata, nel suo impianto generale, rispetto alla prova iniziale della *Parte primera*; in particolare, mi sembra si sia arricchito il ricorso alle note esplicative, che, pur senza mai peccare per ridondanza e inutile erudizione, sono il complemento e la giustificazione necessari delle scelte

dell'editore. Il prologo alle singole commedie si mantiene invece più fedele all'impianto originario: il suo nucleo forte continua infatti a essere costituito da notizie sulla data di composizione e prima rappresentazione e sulla storia testuale, e si completa con un riassunto dell'opera e un quadro della versificazione. Manca un approccio più analitico, che dia conto per esempio delle grandi articolazioni spaziali e metriche della commedia (come suggeriva a suo tempo Stefano Arata in una recensione alla *Parte primera* uscita su *Criticón*, 75, 1999); ma bisogna dire che questo approccio non solo non rientra sicuramente tra gli intenti del progetto, ma forse non è neanche auspicabile in questo contesto, perché introdurrebbe nelle singole edizioni un elemento di soggettività analitica che andrebbe fatalmente ad aumentare il tasso di disomogeneità tra un'edizione e l'altra.

Quello che invece ora si apprezza particolarmente, e in concreto nel volume che recensisco, è proprio l'omogeneità del lavoro dei tre editori, un'omogeneità raggiunta su un piano molto alto di chiarezza e di rigore filologico; e queste, come tutti sappiamo, non sono qualità poi così frequenti nel campo dell'edizione di testi aurei, teatrali e non. D'altronde i tre collaboratori di questo volume della *Parte III* sono fra quanto di meglio possa mettere in campo oggi la giovane filologia ispanica; e mi piace sottolineare che il coordinatore, Luigi Giuliani, formatosi alla scuola filologica romana, è uno dei più brillanti fra i molti giovani italiani che sono andati ad arricchire, in un fecondo scambio di esperienze, l'operato del gruppo ProLope.

A Luigi Giuliani si deve l'apertura del volume, la storia editoriale della *Parte tercera*, in cui l'erudizione bibliografica e filologica si decanta in un discorso tanto abilmente condotto da risultare avvincente, e che ci guida nelle ragioni del mondo editoriale dell'epoca. Capiamo così l'incertezza e il timore della censura che determinano l'atteggiamento guardingo di tipografi e librai verso le collezioni di teatro: ecco perché tra il 1604 e il 1613 vedono la luce solo tre *Parti* di commedie di Lope, mentre fra il 1614 e il 1625 se ne pubblicheranno ben diciassette, giusto prima di un nuovo blocco decennale alla pubblicazione di commedie nel regno di Castiglia. Scopriamo che la prima edizione della *Parte tercera* è un falso editoriale, che copia il *pie de imprenta* di un famoso tipografo barcellonese ma è in realtà stampata a Siviglia; e capiamo le ragioni del falsario, che individua un mercato per il testo teatrale stampato, in un momento in cui le rappresentazioni teatrali subivano a Siviglia le conseguenze di una tassazione sugli spettacoli che allontanava dal teatro compagnie e spettatori. Ci interroghiamo sul perché della scelta delle commedie pubblicate nella *Parte*, per la quale il nome di Lope costituisce evidentemente soprattutto un richiamo commerciale, visto che, delle dodici commedie comprese nella raccolta, solo tre sono sue: tre sono di Damián Salucio del Poyo, murciano stabilitosi a Siviglia, due sono di Luis Vélez de Guevara, una di Mira de Amescua, due di Juan Grajal, una di un enigmatico Mejía de la Cerda. Tutte furono composte in un arco di tempo che va dal 1604 al 1609, e rappresentate da diverse compagnie teatrali: non fanno quindi parte del repertorio di un'unica compagnia. Giuliani ipotizza che si sia trattato di una raccolta manoscritta messa insieme da un anonimo appassionato di teatro, seguendo un criterio tematico: il denominatore comune a tutte le opere comprese nella *Parte* è infatti quello dei rapidi mutamenti della fortuna, ora si tratti di personaggi storici famosi, ora di semplici dame e cavalieri alle prese con le incertezze dell'amore. La raccolta sarebbe poi passata nelle mani del tipografo sivigliano Ramos Bejarano, che l'avrebbe trasformata in volume a stampa.

Abbandonato lo studio bibliografico e di storia materiale della stampa del testo, con il paragrafo relativo alla trasmissione testuale si arriva al cuore del discorso ecdotico dell'opera. E qui bisogna necessariamente aprire una breve parentesi esplicativa. Il progetto ProLope (come veniva ampiamente spiegato nell'introduzione alla *Parte primera*) parte dai principi ecdotici neolachmanniani, e mira dunque a ricostruire un

testo il più possibile vicino alle intenzioni ultime dell'autore basandosi, non tanto sulle singole letture divergenti (il metodo del "calcolo delle varianti" predicato e applicato da José María Ruano de la Haza e dalla sua scuola a testi calderoniani), quanto sugli errori significativi. Poiché però nell'ambito di ogni singola commedia non sempre è facile trovare errori significativi (soprattutto quelli con valore separativo, determinanti per la costruzione dello stemma), ProLope ha puntato a sfruttare l'assetto della *Parte* come un macro-testo da collazionare nella sua totalità, nell'ipotesi (suffragata dai fatti) che su un'estensione così ampia fosse più facile rintracciare errori significativi. Lo stemma della *Parte* servirà poi da base agli editori delle singole commedie, che potranno di volta in volta dover fare i conti con rami di tradizione testuale diversi da quelli a stampa il cui stemma si dà nell'Introduzione.

È quello che succede, nel caso della *Parte tercera*, con *La noche toledana*, che ci è stata trasmessa anche da due manoscritti, uno dei quali in particolare si dimostra particolarmente valido nel permettere la ricostruzione del testo e che l'editore, Agustín Sánchez Aguilar, sceglie infatti come testo base, pur regolandosi secondo le leggi della stemmatica nello scegliere di volta in volta le lezioni da accettare o da respingere. Meno fortunati sono i due editori de *Las mudanzas de fortuna* (Gonzalo Pontón) e *El santo negro Rosambuco, de la ciudad de Palermo* (Luigi Giuliani), che devono fare i conti con una trasmissione testuale in più punti difettosa e lacunosa, e devono quindi far ricorso, sempre con giudizio e qualora sia possibile, all'emendazione *ope ingenii*; e, pur non riuscendo a risolvere tutti i problemi posti dai singoli testi, ci offrono tuttavia un testo molto più depurato e rigoroso nelle scelte di quelli che era dato leggere prima dell'uscita di questa *Parte tercera*: le edizioni classiche di Menéndez Pelayo e Cotarelo e quella, moderna ma ben poco affidabile, della Biblioteca Castro.

Ricordo che, com'è abitudine delle edizioni di ProLope, ogni commedia si chiude con un'appendice delle varianti linguistiche dei diversi testimoni, ivi compresi i *descripti*; varianti che non vengono incluse nell'apparato a piè di pagina per non appesantirlo, ma che si propongono come una testimonianza dei diversi usi linguistici di copisti e compositori, pur nelle oscillazioni tipiche dell'epoca. Si dà anche una nota onomastica in cui vengono elencati tutti i nomi propri presenti nella commedia, dando, anche di questi, tutte le varianti grafiche presenti nei diversi testimoni.

Fausta Antonucci

Carmen Laforet, *Al volver la esquina*, Edición a cargo de Cristina Cerezales, Agustín Cerezales e Israel Rolón Barada, Barcelona, Destino, 2004, pp. 283.

Tal vez Carmen Laforet sea destinada a quedarse en la historia de las letras españolas como la autora de un solo libro, a pesar de haber escrito varios. La novela que en los años cuarenta la dio a conocer, con el tiempo se ha convertido en su obra maestra: *Nada* fue a la vez revelación estremecedora y piedra de toque inalcanzable de un talento artístico tan precoz como atormentado. Lo confirma una vez más *Al volver la esquina*, cuya aparición es un acontecimiento. Agustín Cerezales cuenta, en el prólogo, que en 1973 este texto estuvo a punto de publicarse. Carmen Laforet corrigió hasta las pruebas de imprenta, pero jamás se las devolvió al editor. Recientemente, tras décadas de silencio, había dado permiso para su publicación. Sin embargo, la que iba a ser una amorosa operación de rescate, llevada a cabo por dos de sus hijos e Israel Rolón Barada, se ha convertido en un homenaje *in memoriam*. La muerte (no ines-

perada, pero imprevisible en todo caso) de la autora ha transformado esta novela en una obra póstuma, además de inédita. Es la segunda parte de la trilogía *Tres pasos fuera del tiempo*: la que sigue a *La insolación*, de 1963, y precede *Jaque mate*, ya escrita en aquella época (al igual que *Al volver la esquina*) y todavía sin publicar.

En efecto volvemos a encontrar a los tres personajes principales de la primera novela: Martín Soto y los hermanos Anita y Carlos Corsi, aún más confusos en sus contradictorias relaciones sentimentales. Sin duda un escándalo moral bajo la católica dictadura de Franco. Aquí ya no son adolescentes, sino jóvenes que han acumulado varias experiencias, cada uno por su lado. Vuelven a estar juntos en Madrid, en 1950, casi diez años después. El contexto y la acción han cambiado. En palabras de la propia novelista, esta nueva entrega de la historia «no cuenta ya solamente la aventura íntima, amorosa y ambiciosa de un solo personaje, sino una serie de circunstancias exteriores, una serie de aperturas a la vida diaria que consciente o inconscientemente – rechazándolas o sumergiéndose en ellas – pueden contribuir a lo que más adelante será el éxito o el fracaso de un hombre.» (Carmen Laforet, “Por qué de esta trilogía”, en *La insolación*, Madrid, Castalia, 1992, p. 46).

Narrada en primera persona – a diferencia de *La insolación*, que está a cargo de un narrador omnisciente –, *Al volver la esquina* presenta una gran cantidad de situaciones que rozan un costumbrismo puesto al día: abundan los detalles sociales y no falta el humor, aunque sí la trascendencia figurativa de muchos fragmentos de realidad. En sintonía con la estética testimonial que estaba a punto de eclipsarse, el orden consecuencial del discurso con el que se representan muchas escenas no siempre se ajusta a los propósitos del narrador o, dicho de otra manera, a las intenciones de la autora, que había decidido «sacrificar a la claridad narrativa cualquier truco técnico» (“Por qué de esta trilogía”, cit., p. 47). Cabe preguntarse, entonces, cómo es posible representar la incertidumbre existencial y la ambigüedad ética, que afectan también a los personajes de esta novela, de forma transparente: es decir sin adecuados mimetismos retóricos. El prodigioso equilibrio de *Nada*, basado en una visión del mundo más perceptiva que conceptual, se ha roto. Martín Corsi va revelando poco a poco los antecedentes de una vida excéntrica a partir de un propósito deliberado: recordar lo que le había sucedido en su paso de la condición bohemia a una vida acomodada. Ya no se considera pintor, pero tampoco sabe lo que va a ser. De hecho no le contesta nada al desconocido que le pregunta a qué se dedica. Descartado cualquier heroísmo o principio inteligible de reconstrucción autobiográfica, este personaje indeciso y sin rumbo – tan típico del mundo novelesco de Carmen Laforet – se interesa especialmente por lo marginal de su experiencia. Dice al comienzo: «Hechos sin sustancia, naderías. Detalles que me parecieron idiotas una vez perdido el incomprensible encanto que tuvieron para mí. Esos deshechos de celuloide, esos sobrantes en la película de mi vida son los que hoy intento proyectar en la pantalla de la memoria, los que hoy me parecen, aún en su confusión, tan vívidos y tan cercanos» (p. 55). Esta declaración se repite, con variantes, a lo largo de la novela, especialmente en la segunda parte. Es la justificación explícita del carácter fragmentario del relato, para cuya estructura y finalidad – como subraya el propio protagonista – «no hay explicación» (p. 123).

Dar cuenta del pasado es el fundamento de toda escritura, especialmente la literaria. Se trata de contar la vida y dejar huella. No olvidemos, sin embargo, que la primera novela de Carmen Laforet se sostiene justamente en la operación contraria: la joven protagonista de *Nada*, testigo desorientado del presente pavoroso de la posguerra, censura casi por completo su biografía, a pesar de hablar en primera persona. Por lo que se refiere a la historia anterior a su llegada a Barcelona, sobresale la estrategia del olvido más que de la memoria. Reticencia, represión, silencio: cual-

quier nombre que se le dé, la ausencia del relato de los orígenes refuerza – en este caso – la potencia simbólica de la novela. El sinsentido y el dolor asoman en la frontera quebradiza del decir y el callar.

A diferencia de Andrea, que no quiere o no puede hablar de su pasado, Martín Soto, el protagonista de *Al volver la esquina*, se propone recuperarlo con ese fuerte acto de voluntad que implica la redacción de un texto. A lo largo de su discurso marca en varias ocasiones la distancia entre el tiempo de la historia y el tiempo de la escritura: sin embargo se trata de vivencias que el narrador no sabe juzgar. Está todavía involucrado en ellas y no puede tener la distancia del historiador. Es más: muchos de sus recuerdos proceden de los sueños y los cuenta abandonando las formas verbales del pasado (del desapego emocional), para pasar al presente de indicativo, la forma verbal de la subjetividad. Esta vacilación enunciativa da lugar a los momentos más logrados de la novela, los más emocionantes y misteriosos.

Contar un sueño, siempre atado a pérdidas y deseos, se remonta a una tradición tan larga como la historia misma de la literatura. Esta competencia entre la imaginación de lo real y la imaginación de lo irreal remite en cualquier caso a una concepción del mundo, a la configuración de un hábitat, a la puesta en escena de una circunstancia: pero sin el ilusorio positivismo de la escritura historiográfica y el remedo verosímil de la narrativa realista. Lo que se hunde, al contar un sueño, es el principio de identidad y la relación causal que fundan racionalmente la comunicación lingüística de la así llamada verdad. Al debilitar la trama – síntesis de lo heterogéneo, según Ricoeur –, Martín Soto muestra la impotencia de la palabra con respecto a la vida. No por nada la novela tiene un final abierto, enigmático. Algo parecido a la leyenda biográfica de la propia Carmen Laforet, figura fascinante de artista que estuvo siempre dudando entre lo que necesitaba escribir y lo que quería publicar.

Elide Pittarello

Manuel Vázquez Montalbán, *Erec e Enide. La gioia della Corte*, Milano, Frassinelli, 2002, pp. 275.

È questo l'ultimo romanzo, pubblicato in vita, del ben noto inventore di Pepe Carvalho, personaggio protagonista dei molti romanzi polizieschi di Vázquez Montalbán, non nuovo, tuttavia, ad affrontare temi diversi, propri di generi che più hanno a che fare con quello che comunemente si considera "letteratura", vale a dire con trame lontane dai problemi del poliziesco. Alla domanda di Rosa Mora che gli chiedeva se, dato che per *Erec y Enide* taluni critici avevano giudicato trattarsi finalmente di "literatura de verdad", questo lo disturbava, lo scrittore aveva risposto: "Ya no me lo planteo, cómo me han dado el Premio Nacional de las Letras por toda mi obra... y ahí están también los *Carvalhos*" (Rosa Mora, "Habría que hacer un inventario del caos del mundo y darle respuesta", *El País*, 19.03.02).

Perfettamente giusto. Con la stessa cura e genialità con cui scriveva i suoi romanzi ritenuti dalla critica più "letterari", Vázquez Montalbán presentava le innumerevoli vicende di Pepe Carvalho, i suoi problemi umani ed etici; lo dimostra il fatto che il personaggio ha assunto una dimensione internazionale, tale da eclissare quelli che nello stesso genere lo hanno preceduto e da porre decisamente in ombra i successivi che hanno cercato di scalzarlo.

Ma certamente, se ci riferiamo a testi in cui per temi e protagonisti siamo lontani da quelli “polizieschi”, termine trasparentemente improprio per indicare libri nei quali sempre vi è un impegno non solo di scrittura, ma di grande urgenza morale, non v'è dubbio che il nostro scrittore abbia diritto di figurare tra i più qualificati romanzieri spagnoli. Penso in particolare a *Galíndez*, inquietante romanzo edito nel 1990, dedicato alla tragedia del noto politico basco caduto nelle mani del dittatore di Santo Domingo, Trujillo, e da lui fatto assassinare dopo inenarrabili torture (cfr. G. Bellini, “Galíndez: el poder como ejercicio criminal”, in *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico (Siglo XX)*, Roma, Bulzoni, 2000). Alludo a questo romanzo anche per una continuità morale che vedo in *Erec e Enide*, pur se l'ispirazione iniziale affonda nel tempo e comunque rappresenta, a mio modo di vedere, una sempre verde nostalgia per la cultura medievale, per il mondo che, lo dichiara lo stesso scrittore, gli si era aperto davanti oltre quarant'anni fa, giovane studente, allorché il noto filologo Martín de Riquer introdusse i suoi allievi nel mondo meraviglioso del ciclo di Re Artù.

Tra i vari testi Riquer trattò di *Erec e Enide*, di Chretien de Troye, le cui vicende, tese alla riconquista giorno per giorno dell'amore, Vázquez Montalbán dichiarava di aver “literaturizado”, seguendo passo a passo quelle dei due personaggi del romanzo di Troye (cf. in R. Mora, *cit.*), per quanto riguarda l'avventurosa coppia di Pedro e Myriam in Guatemala, in servizio presso “Medici senza frontiere”. Ma, aggiungerò, spogliando i personaggi di ogni retorica e della frigidità imposta dalla visione medievale dei rapporti amato-amata, per aprirli al calore della vita, un calore, occorre riconoscere, al quale dà corpo soprattutto la donna, personaggio vigoroso che sprona anche il compagno nelle situazioni più difficili. È lei, inoltre, che con la maternità prospetta la solidità dell'amore nel futuro.

Il romanzo presenta parti alterne: due monologhi, del professor Julio Matasanz, cultore della materia arturiana, insignito del Premio Carlo Magno, che si accinge al discorso finale della sua carriera, festeggiato dai colleghi in un'isola del nord della Spagna, un tempo teatro di violenze, ora riscattata alla cultura, e sua moglie, Madrona Mistral de Pamies, di buona famiglia e ricca, che il marito tradisce con una collega e lei lui con il medico personale. Il figlio, Pedro, adottato da piccolo quando era rimasto orfano, è un medico promettente che, seguendo la donna di cui si è innamorato, Miryan, entra nelle ONG e con lei, infermiera, va in Guatemala per svolgere il suo compito umanitario. Nel paese centroamericano affrontano drammatiche situazioni, che rappresentano la pericolosità del luogo, il prepotere dei “terratenientes”, la violenza al servizio della conservazione della ricchezza, l'indifferenza del potere centrale. Alla fine sono presi sotto protezione da un incredibile personaggio, il Rey Gabriel, bassino e in divisa napoleonica o comunque la si voglia definire, che li conduce a salvamento, quindi possono far ritorno in Spagna, in tempo per prendere parte ai festeggiamenti natalizi della famiglia nella tenuta detta “Gioia della Corte”.

Come di costume, Vázquez Montalbán, si era ampiamente documentato a proposito della materia medievale, – addirittura ricorrendo, sembra, alla revisione di esperti (cf. Tito Ros, “La relaciones de pareja en clave de leyenda telúrica”, in *El Mundo*, 19.03.02) –; di essa fa trattare, in brani anticipati del suo discorso, il professore. Ciò documenta la serietà dello scrittore, il quale nel suo testo coinvolge gran parte degli studiosi che della materia si sono occupati, non solo spagnoli, come Carlos Alvar, ma anche italiani, come Angela Bianchini, dando con questo fondamento e attualità al suo scritto.

Ad ogni modo, grande è il coinvolgimento di chi legge nelle vicende narrate. Vi è la parte che potremmo definire avventurosa e denunciataria, quella delle vicende di Pedro e di Myriam in Guatemala, tra violenza e ricorsi che definirei da “realismo magico”, come il curioso intervento provvidenziale del Re Gabriele, un personaggio che resta impresso per la sua stravaganza e quel suo puntualizzare che aiuta i due poveretti perché è il suo mese della bontà, in vista del Natale.

Certamente ciò che dà sostanza al libro non è solamente la possibilità di una sua lettura sociale e politica, nella denuncia dell'avarizia della società contemporanea, post attentato alle Due Torri di New York, efficacemente richiamato; avarizia di cui per lo scrittore è responsabile, la struttura attuale del mondo, la dissoluzione dei valori individuali, il dominio sfrenato del guadagno, ma una problematica che non esito a chiamare esistenziale.

Rappresentano bene tutto questo il professor Matasanz e la moglie, Madrona, ma anche personaggi minori, come l'amante universitaria del festeggiato, sulla via del tramonto per bellezza e interessi intellettuali, che rinuncia alla cattedra; la sempre piagnucolante amante di Pepón, altro membro della famiglia, traditrice scoperta dell'innamorato marito in carriera.

Matasanz sembra appartenere, pur nella sua chiusa dimensione di uomo arrivato per merito del proprio ingegno e del ricco matrimonio, a quella serie di personaggi che di frequente troviamo nella letteratura ispanica, a partire dal *Quijote*, e per i secoli più vicini nei romanzi di Pérez Galdós, o di Baroja, di Onetti o di Fuentes, intenti al bilancio della propria vita, che si risolve negativamente. L'avanzare della vecchiaia, mentre attenua le volontà, induce alla riflessione: rimugina Matasanz un epigramma rinascimentale latino di John Owen, che in traduzione suona: "Di nascosto arriva la morte a quel che vive, la vecchiaia a quel che è giovane; mentre chiediamo che ora è, l'ora è già fuggita" (*Erec y Enide*, p. 255). Madrona, a sua volta, sarà preda silenziosa della coscienza improvvisa, dopo la rivelazione dell'amante-dottore, che le restano ancora pochi mesi di vita.

La "Gioia della Corte" ha, in sostanza, nella riunione di famiglia per il Natale, un sapore di fine più che di gioia, se non fosse per l'amore pienamente conquistato di Pedro e di Myriam, la quale attende, come detto, un figlio. La vita rifiorisce, quindi, nei giovani, che hanno seguito nella loro vicenda personale impulsi generosi verso il prossimo, mentre i vecchi, chiusi nei propri egoismi, avvolti nel proprio autocompiacimento e nel benessere, si avviano verso la tomba, non prima però, come i due protagonisti più anziani, Matasanz e Madrona, di essersi in qualche modo ritrovati, dimesse, diciamo così, per effetto del tempo, le velleità trasgressive. All'improvviso pianto diretto della moglie, il professore, non a conoscenza della sua tragedia vitale, l'abbraccia, le accarezza la chioma "fitta di capelli bianchi" e fa un'osservazione non superficiale, ma tenera: "oggi mi pare un po' smunta" (*ibi*, p. 275).

Un critico si è chiesto se questa di *Erec e Enide* possa essere intesa come una storia d'amore, perché neppure quella tra Pedro e Myriam gli sembra tale, o forse è l'affermazione di un amore "visto como una aventura y sin aventura una condena al fracaso y con aventura un incierto presente" (Quim Aranda, "Una leyenda política y vital", cf. <<http://www.vespito.net/mvm/erec4.html>>). Viene spontaneo al lettore di chiedersi: cosa ne sarà dei due giovani una volta terminati i festeggiamenti della "Gioia della Corte"? Rimane l'interrogativo. Ma certamente Quim Aranda ha ragione quando scrive:

De hecho, diría que lo que ha hecho Montalbán ha sido ahondar en el espíritu de la leyenda para tratar de encontrar una lectura social, política, actual, más allá de la primera y evidente vital y/o amorosa, caballeresca (*Erec e Enide*, cit., p. 275).

Diciamo pure che il significato del romanzo si avvantaggia soprattutto delle riflessioni accennate, che lo consolidano nella sua valenza etica, cui dà risalto una profonda penetrazione psicologica, resa da un vero maestro del narrare quale si conferma Vázquez Montalbán nella storia letteraria della Spagna del secolo XX.

Giuseppe Bellini

* * *

Vanni Blengino, *Il vallo della Patagonia. I nuovi conquistatori: militari, scienziati, sacerdoti, scrittori*, prefazione di Ruggiero Romano, Reggio Emilia, Diabasis, 2003, pp. 176.

Il *mal di Patagonia* che come una promessa incompiuta ha alimentato illusioni e speranze è al centro del libro di Vanni Blengino che analizza i resoconti di viaggio che militari, ingegneri, scienziati, sacerdoti, scrittori redigono come una sorta di palinsesto intorno a questa zona di frontiera tra il mondo europeo e quello indigeno. Frontiera non certo intesa come una definita linea di demarcazione ma poderosamente capace di generare un immaginario sociale su un territorio che, pur sembrando del tutto funzionale alla costruzione del progetto di nazione argentino, nel momento in cui viene assoggettato con lo sterminio degli indios risulterà inessenziale a tale disegno.

A metà Ottocento il canone del progresso cancella l'anacronismo della Patagonia che diviene luogo "preistorico", deposito di reperti e scenario di un tempo remoto pressoché intatto. Di qui il diritto della civiltà ad annullare la "barbarie" come conseguenza dell'accelerazione imposta dalle urgenze del presente: nella fase finale delle campagne militari contro gli indios il tempo sostituisce lo spazio come vero orizzonte del conflitto. Ridotto a pura essenza in quanto personificazione di un anacronismo, l'indio nella pubblicistica dell'epoca e nei testi di molti dei protagonisti di quest'impresa deve dunque *des-aparecer*. Perciò in uno spazio in cui la sovranità dello stato è stata fin qui puramente nominale si decide di erigere un fossato (la *zanja* di Alsina) concepito come arroccamento difensivo lungo più di 600 km contro le razzie degli indios. L'analogia tra la *zanja* e la Grande Muraglia cinese (difesa artificiale con cui la società cinese aveva cercato di difendersi dalla barbarie tartara) scatena roventi polemiche tra sostenitori e detrattori della ciclopica impresa.

Quel che il libro mette in luce è che esse rivelano la complessa catena di significati che la lunga trincea attraverso la pampa simbolicamente rappresenta. Essa è la materializzazione di proiezioni politiche, emotive e culturali di una società inesorabilmente costretta a definire i suoi rapporti con ciò che sta al di là della frontiera, la società "altra". Alla fine degli anni '70 il *Blitzkrieg* del generale Roca sovverterà ogni residuo proposito di conquistare il deserto per popolarlo. Gli indigeni non sono assoggettati per essere poi inseriti nell'alveo della civiltà ma sistematicamente sterminati. Un quadro del pittore Juan Manuel Blanes resta la più efficace testimonianza visiva dell'ordine gerarchico del discorso ufficiale sulla "campagna del deserto": con un'accorta disposizione prospettica sono raffigurati al centro Roca e i suoi generali, e agli estremi della tela il natu-

ralista tedesco Lorenz e il sacerdote Espinosa, quest'ultimo appiedato come gli indios prigionieri.

I resoconti che il francese Alfred Ebélot, incaricato della costruzione della *zanja*, invia alla "Revue des Deux Mondes" esprimono la convinzione che gli indigeni sono inesorabilmente lontani dall'uomo civile. La Patagonia è descritta dall'ingegnere-scrittore come un luogo in cui sta per dispiegarsi la velocità temporale del progresso e come un luogo abitato da quell'altro io, l'indio, che ci restituisce come in uno specchio l'immagine deformata da un abisso temporale del lettore moderno, del *noi* cristallizzato nel remoto passato. Dato per scontato l'abisso morale che separa l'uomo civile da quello barbaro ("la bestialità primitiva è di una bruttezza prosaica", p. 55), Ebélot vede la Patagonia come un meraviglioso laboratorio naturale i cui abitanti ("selvaggi brutali") hanno la tremenda "responsabilità di essere anacronistici" (p. 67). Sebbene il punto di osservazione del positivista francese sia quello della prossimità al mondo indigeno, a un oggetto di studio che però non deve annullare la distanza che lo separa da esso nello spazio e nel tempo, Ebélot conclude che sullo scenario della frontiera patagonica si affrontano gli uomini della preistoria e quelli che incarnano il progresso.

Diverso sarà l'atteggiamento del giovane naturalista Francisco P. Moreno che nel *Viaje a la Patagonia austral* (1876-77) racconta la sua straordinaria esperienza di vita e di studio sul campo. Il suo è uno sguardo dall'interno perché, a differenza di Ebélot, egli ha varcato la frontiera e soggiornato in territorio indiano ("vivere con gli indigeni nei loro stessi territori e raccogliere i dati cercati valeva molto di più che leggere tutte le relazioni dei cronisti", p. 87). Consapevole di assistere all'ultimo capitolo della storia dei popoli patagonici, Moreno stabilisce una sorta di dialogo a distanza con i naturalisti che lo hanno preceduto (Darwin, Fitz Roy, Musters) aggiungendo un anello in più a quella catena di conoscenze e coincidenze che lega la comunità scientifica internazionale alla Patagonia. Quest'uomo desideroso di conciliare il sapere positivo con la fede cattolica ci ha lasciato un'esemplare testimonianza *del mal di Patagonia*: il suo resoconto mescola il genere autobiografico con l'indagine scientifica e costituisce un fondamentale tassello di quel palinsesto di cui fanno parte gli scritti di quanti lo hanno preceduto. La scrittura di Moreno compendia due generi diversi: quando è il resoconto di un'avventura, il soggetto narrante non si mimetizza e la narrazione si carica dell'evidenza della prima persona; quando a prevalere è invece l'osservazione scientifica l'enunciato astratto e universale del sapere positivo ridimensiona la presenza dell'enunciatore. Alla descrizione del paesaggio – un felice connubio tra descrizione infarcita di consolidati *topoi* letterari e terminologia tecnica – Moreno affianca la certezza che l'indio sia condannato all'estinzione: "Questa razza Pampa che trecento anni fa aveva opposto una tenace resistenza ai primi fondatori di Buenos Aires [...] scompare non a causa delle armi, ma per l'influenza fatale di mezzi superiori, scompare dalla sfera terrestre [...] e non lascia altra orma del suo passaggio che alcune ossa e pietre affilate" (p. 83).

Esemplare è la vicenda dei salesiani in Patagonia. La loro opera di evangelizzazione degli indios superstiti è addirittura anticipata dai sogni di Don Bosco: la sua proiezione onirica si materializza in una successione di immagini di un territorio immenso e popolato da un numero iperbolico di indios da convertire. In prima linea nella conquista "spirituale" della Patagonia, l'azione dei salesiani è descritta come un intreccio tra reale e immaginario, come un intreccio ordito dalla Provvidenza. Se la prima spedizione del padre Giacomo Costamagna finisce con un naufragio, la seconda al seguito del generale Roca li vede partecipare in qualità di cappellani militari ed è coronata dal successo. La loro opera di instancabile catechizzazione degli indios è descritta con metafore tratte dal lessico militare: "cominciamo allora il fuoco su tutta la linea: istruzione ai ragazzi adulti, istruzione alle donne indie, istruzione ai soldati indi" (p. 109).

La conquista della Patagonia si presterà anche a una lettura della storia argentina tutta rivolta alla rivalutazione della tradizione coloniale. Il richiamo al passato della corrente neoispanista è utilizzato come giustificazione di un'impresa militare che, pur inserendo l'Argentina nell'alveo della modernità, non deve cancellare il valore del *solar della raza*, quest'ultimo inteso come il definitivo suggello dell'ispanizzazione della geografia americana. Rispetto a questa tendenza *Una excursión a los indios ranqueles* di Lucio V. Mansilla si può invece leggere come una parodia delle cronache della conquista spagnola. Il *gentleman* viaggiatore che compie una missione diplomatica nelle terre degli indios non manca di sottolineare quanto la frontiera che divide la società bianca da quella "altra" non sia affatto impermeabile. Nel suo resoconto svolto dalla *tierra adentro* Mansilla avvolge con un velo di ironia quella cieca fiducia nel progresso e nella scienza sottesa a ogni impresa di conquista militare e "si colloca in un iperspazio che è comprensivo dei due mondi, quello della frontiera e quello della civiltà" (p. 124). Quando molti anni più tardi la frontiera tra progresso e preistoria della Patagonia sarà definitivamente cancellata dalla poderosa crescita della metropoli Buenos Aires, il recupero della marginalità di un territorio in cui la strisciante frontiera della pampa si fa agglomerato urbano sarà tema delle evocazioni di Borges, ispirate agli scontri cruenti tra indios e soldati argentini. La tradizione e l'anacronismo che compendia la realtà del Sud sono recuperati con la memoria del nonno paterno in un Sud ancora conteso tra soldati e indios. Ma ormai soltanto come sogno nostalgico di un passato irrecuperabile e come invenzione metafisica di un Sud immaginario.

Flavio Fiorani

Susana A. Montero Sánchez, *La construcción simbólica de las identidades sociales. Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*, Mexico, PUEG e CCYDEL, 2002, pp. 214.

Con questo suo recente lavoro, Susana Montero Sánchez, da anni dedita alla ricerca sulla formazione dell'immaginario ottocentesco, propone uno studio sulla nascita in Messico di una tradizione discorsiva e letteraria attorno alle questioni legate alla formazione delle identità sociali nel XIX secolo, durante i primi decenni di indipendenza.

L'autrice è particolarmente attenta a tre categorie di identità sociale che individua nelle immagini dominanti della messicanità, della famiglia messicana e dell'identità femminile. Le tre tematiche vengono analizzate sia in relazione agli stereotipi sociali e alla visione prevalente che caratterizzano il contesto storico, così come nelle varie e talvolta distanti forme discorsive che si ritrovano nella produzione letteraria messicana di quel periodo. Per poter valutare le differenze d'approccio ai modelli di identità ufficiali fra i principali autori ed autrici del Romanticismo e del Postromanticismo, la scelta dei testi è orientata in base ad un numero equiparabile di scrittrici e di scrittori, fra i quali Vicente Riva Palacio, Luis Inclán, Ignacio Manuel Altamirano, Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez, Manuel Payno, Laureana Wright, Laura Méndez, Dolores Correa, Dolores Guerrero.

Il primo capitolo, che affronta la nascita e il consolidamento del discorso inerente all'identità nazionale, descrive l'immagine di una messicanità *criolla*, assunta dalla retorica ufficiale fin dagli inizi dell'indipendenza. La studiosa, in seguito ad un'opportuna precisazione in merito ai distinti concetti di patria e nazione, si sofferma sull'opera di quegli scrittori e scrittrici che maggiormente influirono sulla formazione dell'ideale na-

zionale, e riconosce il particolare contributo di Ignacio Manuel Altamirano al quale si deve la nascita dell'utopia liberale nazionalista, fondata su immagini che ribadiscono l'ideale di una comunità nazionale priva di ambiguità sociali. L'autrice dimostra come l'ideale di messicanità espresso nelle opere critiche e narrative di Altamirano predominò su tutto il panorama letterario dell'epoca, a prescindere dalla varietà delle forme discorsive, che perlopiù influirono sulle modalità di trasmissione dell'immagine di nazione, e non sulla conformazione di quest'ultima. Nel considerare anche le prospettive diverse, che tendevano ad eludere l'assunzione rigida del modello imperante, l'autrice mostra come queste non originarono un discorso realmente sovversivo, ma diedero piuttosto luogo ad immagini subalterne rispetto a quella comunemente accettata. Quali esempi di voci marginali, la studiosa cita le opere di Luis G. Inclán, Juan Díaz Covarrubias, José Tomás de Cuéllar e Manuel Payno; dedica inoltre alcuni paragrafi ai casi più significativi nell'ambito della scrittura femminile, svelando una generale tendenza verso espressioni letterarie meno articolate rispetto a quelle degli scrittori, e prevalentemente solidali con la visione dominante. Nel trattamento della materia legata alle immagini della nazione e della messicanità, la produzione letteraria delle autrici dell'epoca si distingue per un interesse prevalente verso le figure femminili vincolate all'ambito domestico quotidiano; secondo l'autrice di questo libro ciò conferma l'esistenza di una condizione femminile ai margini della dimensione storica, ma contribuisce anche alla realizzazione del progetto socio-politico egemonico.

L'analisi che occupa il secondo capitolo, e che ha per oggetto la costruzione letteraria dell'immagine della famiglia messicana, individua un contesto sociale e politico caratterizzato dal dibattito ideologico tra pubblico e privato, che adotta, fra i suoi principali argomenti, la contrapposizione fra ruoli domestici e ruoli politici. Le chiavi di lettura proposte da Susana Montero Sánchez permettono al lettore di valutare l'apporto che gli scrittori del tempo diedero al discorso ufficiale nel promuovere e ribadire l'immagine della famiglia sostenuta dall'ideologia liberale, fondata sull'autorità del padre, secondo il modello patriarcale, sull'esaltazione del potere domestico delle donne e sul loro ruolo di educatrici. La studiosa dimostra tuttavia come si tratti spesso di un'immagine colma di contraddizioni interne, determinate dalla permanenza nella famiglia messicana dei rituali tipici delle culture comunitarie, e da altre tendenze alla sovrapposizione tra spazio politico e spazio domestico che giustificavano una certa enfasi posta sul peculiare carattere collettivo e sociale della famiglia messicana. Lo studio mostra come proprio in considerazione di certi fenomeni ed abitudini, che attribuivano alla donna un ruolo sociale più ampio rispetto a quello strettamente domestico, vi furono autori che scelsero di focalizzare il loro discorso sulla figura materna, introducendo una variante nell'impiego del modello patriarcale. Un'ulteriore segno di ambiguità viene individuato nell'abitudine, tanto nel discorso ufficiale quanto in quello letterario, di collocare l'immagine della famiglia al di fuori della storia, sottolineandone allo stesso tempo il carattere di modernità. Secondo l'autrice, tutte queste contraddizioni si risolvono nel culto della madre incline al sacrificio, elemento peculiare della cultura e della tradizione del Messico che è alla base dell'idealizzazione dell'ambito domestico in alcune opere narrative e liriche del Romanticismo messicano, ma anche nella corrispondenza fra la figura esaltata della "madre santa" e quella della "Patria sacra", derivante dall'immagine della Vergine di Guadalupe, divenuta in quell'epoca emblema nazionale. Anche in questo capitolo Susana Montero Sánchez rivolge uno sguardo particolare alla scrittura femminile, la quale offre esempi di autrici, come Laura Méndez e Dolores Correa, che cominciarono timidamente a sovvertire l'immagine dominante della famiglia patriarcale, depositaria dei valori della nazione, pur inserendosi a pieno titolo, per lo stile e gli ideali, nel Romanticismo messicano.

Per quanto riguarda lo studio e la ricerca riguardanti le figure femminili trasgressive rispetto allo stereotipo di donna vigente nel diciannovesimo secolo, il prevalere di una visione androcentrica nel panorama letterario ottocentesco è all'origine di un certo disinteresse da parte della critica nei confronti dei personaggi femminili delle narrative del Romanticismo, e della tendenza a dedicare maggiore attenzione ad alcune donne controcorrente appartenenti alla realtà storica. Partendo da questo limite nella storiografia letteraria messicana, Susana Montero Sánchez si propone, nel terzo capitolo, di ristabilire un contesto letterario nel considerare alcuni soggetti femminili forti attraverso i quali si cercò di sovvertire, o almeno di reinterpretare, l'idea imperante di identità femminile. Il capitolo è infatti dedicato al trattamento del personaggio femminile nella letteratura del Romanticismo e del Postromanticismo, in rapporto con lo stereotipo di donna veicolato dall'ideologia egemone. Pur riconoscendo l'evoluzione del concetto d'identità femminile che ebbe luogo nel corso del secolo, di pari passo con l'avvio del processo di modernizzazione del paese, l'autrice elenca un insieme di caratteristiche essenziali che dimostrano la sopravvivenza e la continuità dello stereotipo fino alle soglie del XX secolo, sulla base delle quali il soggetto femminile si definisce come un'entità domestica subordinata all'uomo ed estranea alle dinamiche del potere, secondo una visione ereditata dall'Illuminismo francese. Malgrado gran parte della letteratura femminile aderì alla concezione androcentrica della donna e del suo ruolo sociale, la studiosa riserva alcuni interessanti paragrafi ad un ridotto numero di scrittrici, quali Dolores Correa, Laura Méndez, Dolores Guerrero e Laureana Wright, le cui opere costituirono esempi isolati di sovversione dell'immagine femminile dominante, anticipando il mutamento nei ruoli e nelle sensibilità che avrebbe caratterizzato l'inizio del nuovo secolo. Il capitolo rivela inoltre un aspetto della realtà culturale e letteraria dell'epoca finora piuttosto trascurato e meritevole di maggiore attenzione, individuando nella stampa diretta al pubblico delle lettrici messicane la principale fonte di scrittura sovversiva del modello patriarcale ed androcentrico.

Nell'ultimo capitolo Susana Montero Sánchez trae una serie di interessanti conclusioni teoriche sulle potenzialità del testo letterario quale creatore di norme e valori morali e sul suo ruolo determinante nel processo di formazione delle identità. Riconoscendo la rilevanza che molti scrittori assunsero in Messico nel sostenere e consolidare i modelli di identità sociali espressi dall'ideologia liberale nazionalista, non soltanto in qualità di soggetti politici, ma anche e in buona parte tramite l'applicazione di quei modelli nelle loro opere, l'autrice richiama l'attenzione sull'efficacia del discorso narrativo e di quello lirico nella costruzione simbolica dell'identità nazionale, di quella familiare e femminile, derivante dalla capacità del testo letterario di creare un consenso collettivo rispetto agli ideali e ai modelli di identità diffusi dal discorso ufficiale. La studiosa ribadisce anche la necessità di analizzare le immagini della messicanità, della famiglia e della donna nella loro continuità e reciproca integrazione ed identifica il loro punto di convergenza nel culto della Vergine di Guadalupe, come già suggeriva Octavio Paz nel suo libro *El laberinto de la soledad*.

Giorgia Delvecchio

Vitalina Alfonso, *Ellas hablan de la Isla*, La Habana, Ediciones Unión, 2002, pp. 176.

El texto de Vitalina Alfonso es una recopilación de entrevistas a escritoras de la diáspora del Caribe hispánico. En 1967 aparece *Down These Mean Streets*, la primera

novela que plantea el tema de la relación entre cultura de origen hispana y cultura de formación angloamericana. 'Hispano' es un término para indicar a los grupos latinoamericanos y caribeños que se trasladaron a Estados Unidos en cualquier momento histórico contemporáneo. El proceso transnacional inherente a la migración es el punto de enlace con las obras de las escritoras entrevistadas en el libro de la Alfonso. Las entrevistas son doce, anticipadas por un prólogo y dos páginas de agradecimientos. En cada una el conflicto de identidad que entraña la inmigración se refleja de manera distinta. Algunos de los rasgos comunes que afloran son la nostalgia del Barrio, la mirada femenina a las cosas, lo homosexual, la santería, el debate lingüístico inglés/español, las opiniones sobre el mundo editorial. Vitalina Alfonso, editora en la Editorial Arte y Literatura "José Martí" y ensayista, explica como alrededor del fenómeno del biculturalismo hay muchas variables: el sexo, el concepto de raza, la clase social, la cercanía cultural, el grado de alcance a las telecomunicaciones. En este tema tan desmesurado y complejo, se distinguen una emigración cubana, de carácter político, y de orígenes antiguas (siglo XIX) y otra puertorriqueña-dominicana, de carácter económico. A lo largo del texto las perspectivas son nostálgicas, solemnes, hasta caricaturales.

La mayoría de las escritoras entrevistadas son cubanas. Hilda Perera (La Habana, 1926) se fue a Miami después que su primera novela, *Mañana es 26* (1960), fue retirada por orden del Gobierno Revolucionario. La escritora sigue advirtiéndolo la opresión, no tanto por la falta de integración social sino por la dificultad de no perder la identidad cultural cubana frente a las presiones de la "cultura ajena" (p. 29), o sea, la norteamericana. De hecho, sus cuentos de ficción y sus libros de enseñanza del español aspiran a construir un espacio donde se hable y se lea la cultura cubana, de manera que generaciones de jóvenes cubanos inmigrados queden vinculados a sus orígenes. Según Mireya Robles (Guantánamo, 1934) el enlace con lo cubano es una intimidad telúrica indestructible, "es el cordón umbilical conectado a nuestra tierra" (p. 35). Eso es evidente en la matización nostálgica de su obra poética, *Tiempo artesano* (1973), *En esta aurora* (1976), y de sus novelas, *Hagiografía de Narcisa la bella* (1985), *La muerte definitiva de Pedro el largo* (1998). El mismo elemento de añoranza se manifiesta en la producción literaria de Uva de Aragón (La Habana, 1944). Crecida en una familia de escritores muy cercana a la vida cultural internacional que se marchó a Estados Unidos en 1960, Uva de Aragón trabaja mucho en el periodismo cubano y norteamericano. Sin embargo su producción ensayística – *El caimán ante el espejo. Un interpretación de lo cubano* (1993) –, sus poesías – *Versos de exilio* (1976), *Los nombre del amor* (1996) – y sus cuentos – *Ni verdad ni mentira y otros cuentos* (1977), *No puedo más y otros cuentos* (1989) – están escritos para Cuba, "con la rabiosa esperanza de que si no podía regresar nunca a mi Patria, al menos mis libros lo harían por mí" (p. 59); por eso, el hecho de escribir en español es una toma de conciencia y de afirmación de la identidad. En español escribe también Carmen Duarte, (La Habana, 1959), emigrada de Cuba a Miami en 1993. Hablando de la ciudad de Miami, la escritora explica como los muchos cubanos ricos que están en la ciudad no se acercan al arte, por lo tanto se quedan lejos de la tentativa de estudiar, así como de difundir la riqueza cultural de Cuba. La intención de sus trabajos teatrales y radiofónicos es reflejar la problemática de los hispanos en la ciudad a través de la comicidad. Cristina García (La Habana, 1958), emigrada a California a los dos años, evalúa la dinámica del proceso de integración de los cubanos que conlleva una pérdida de identidad. Además hace notar el interés creciente en las universidades de los Estados Unidos sobre la literatura hispana, "ese tipo de literatura que se denomina ahora latina" (p. 152). En *Dreaming in Cuba* (1992) y en *The Agüero Sisters* (1997), dos novelas traducidas al español, se exploran la historia, el tema de la

familia, las divisiones políticas, la percepción humana frente a la biculturalidad. En la entrevista a Achy Obejas (La Habana, 1956) se plantea el tema de la segregación por razones étnicas, económicas, históricas y de prejuicio social. Se nota como en los Estados Unidos “es muy fácil ser anónimos, por ser un país tan grande, al contrario de Cuba, donde es tan difícil serlo” (p. 133). Achy Obejas describe también como el mundo editorial, al descubrir el fenómeno literario latino, está lanzando libros al mercado doméstico de habla hispana: tema gay, tema feminista, tema de la historia cubana, tema de la familia parecen constituir lo más apreciado en las librerías. Vitalina Alfonso entrevista también a Mayra Montero (La Habana, 1952), una periodista y narradora que se fue a trabajar a Puerto Rico a los diecinueve años. Escribe en español y también se han visto traducidas algunas de sus obras al inglés. Su formación literaria se identifica con el trayecto de esos narradores boricuas que pertenecen a la llamada generación literaria de los Setenta y que se formaron en los talleres de narrativa del escritor puertorriqueño Emilio Díaz Valcárcel. Después de esta experiencia Mayra Montero escribió el libro de cuentos *Veintitrés y una tortuga* (1981). Muy crítico es su juicio sobre esos escritores cubanos que de Cuba se han marchado y “viven del pataleo sobre Cuba” (p. 98).

Entre las narradoras puertorriqueñas entrevistadas, Nicholasa Mohr (New York, 1935), criada como una niña americana, es un ejemplo de una generación conciente de no pertenecer más “a la isla”, excepto por contactos estrictamente memoriales. Por lo que se refiere a temas, mensajes, estructura, su tipología narrativa coincide más con la de otros/as escritores neoyorkinos que con la de sensibilidad puertorriqueña. También la entrevista a Esmeralda Santiago (Santurce, 1948) se coloca en la reflexión sobre la diáspora puertorriqueña: ella se fue a Estados Unidos en 1964 y concientemente regresó en 1976 a Puerto Rico para “reencontrarme de lleno con todo lo mío” (p. 87). El regreso evidenció un cambio que choca con el imaginario de la escritora: una mordaz desilusión la hiere, a nivel ambiental – la naturaleza de Santurce y Bayamón resulta cubierta por el cemento –, y a nivel psicológico. Una verdadera crisis identitaria, la de Esmeralda Santiago, entre dos culturas ajenas y muy íntimas al mismo tiempo. La tentación del suicidio, el sentimiento de rechazo y soledad social, el deseo de rebelión contra la ignorancia cerca de su propia identidad son motivos que traspasan de la biografía de la autora a su obra, enteramente escrita en inglés: *When I Was Puerto Rican* (1993), *America's Dream* (1996), *Almost a Woman* (1998). Más equilibrada es la perspectiva literaria de Judith Ortiz Cofer (Hormigueros, 1952): la escritora quiere convertirse en puente entre culturas, vehicular a través de la ficción los recuerdos y las esperanzas, la imaginación y la realidad; ella es “una puertorriqueña en los Estados Unidos y la gringa en la Isla” (p. 109). Escribe mucha poesía y algunos ensayos; sus cuentos, *An Island Like You. Stories of the Barrio* (1995), han sido traducidos al español. En cambio, la obra de Marithelma Costa (San Juan, 1955) forseja el concepto de la identidad cultural del Caribe a través de una “férrea defensa, irracional a veces, de la lengua española” (p. 122): ella misma admite que el hecho de haber nacido y crecido en una colonia de los Estados Unidos ha marcado su existencia hasta convertir la presencia del idioma inglés en una amenaza. Además de hacer una larga reflexión sobre los lenguajes del área, la escritora revela como el hecho de escribir en español reduzca considerablemente las oportunidades editoriales y añade: “En la actualidad los latinoamericanos no son un fenómeno de interés para las editoriales españolas, pero sí los latinos de aquí” (p. 125).

Ellas hablan de la Isla sólo presenta un ejemplo relacionado con la República Dominicana: la perspectiva cosmopolita de Julia Álvarez (New York, 1950). La escritora tiene raíces dominicanas pero escribe en inglés. Escribe su primera novela a los 41

años, *How the García Girls Lost Their Accents* (1991), que llega a ser muy popular. Su conciencia es la de ser una dominicana que escribe novelas, sin necesariamente representar un determinado grupo; lo de escribir en inglés depende de la práctica diaria, donde el español resulta ser sólo un idioma de la memoria: “yo encuentro muy difícil escribir en otro idioma que no sea el idioma en el que me desenvuelvo” (p. 77). En esta entrevista vuelve a subrayarse el tema de que la literatura de latinos se coloca en un campo editorial de escasa venta.

Sin embargo, la evolución de la editoría angloamericana desde principios de los Noventa parece dirigirse cada vez más hacia la inclusión de la literatura “hispano-latina”. Lo testifica también este trabajo de Vitalina Alfonso que entrega al público un conjunto de visiones personalizadas y una ocasión para reflexionar sobre las diversidades entre ellas: un tema que, a pesar de su complejidad, puede encontrar en la imaginación activa un camino de interpretación.

Manuela Gallina

Gisella Evangelisti, *Una vita firmata*, Camposanpiero (PD), Edizioni del Noce, 2002, pp. 224.

Una vita firmata è il racconto di una vita e, allo stesso tempo, la narrazione dell'incontro di tante vite. Il testo è di difficile collocazione critica: sono presenti lo stile del diario, quello della cronaca, l'attenzione narrativa di una biografia, la sensibilità della poesia; si ritrovano la meticolosità del reportage di un viaggio d'avventura e la struttura, seppur breve, di un documento di analisi socioeconomica di un'area geografica.

Il punto di vista del racconto è quello di Vittoria, una professoressa piemontese che lascia l'Italia: le motivazioni sono la sua gente, la sua delusione d'amore e la dichiarazione del suo medico che le attribuisce solo pochi mesi di vita. L'obiettivo di iniziare 'all'avventura' una ricerca personale si trasformerà in un concreto contributo di aiuto e solidarietà sociale nei confronti della comunità andina di Supayampa, Dipartimento di Puno, Perù.

Vittoria è una donna dall'intelletto vivace e dal fervore politico, particolarmente consacrata al rispetto dei diritti umani. Coopererà con il MLAL, Movimento Laici per l'America Latina e creerà il CAITH, Centro de Apoyo Integral a la Trabajadora del Hogar. Il viaggio in Perù che Vittoria affronta “sperando di fare un'esperienza in cui si dà e si riceve, alla pari” (p. 26), viene presentato al lettore in termini catartici, liberatori; una *renovatio* che fa leva sulle sorprendenti differenze culturali, d'uso e costume che esistono tra la protagonista e la nuova comunità sociale cui viene a far parte. In questo modo Vittoria, in quanto eroina dei nuovi principi internazionali dell'aiuto e della solidarietà, riscatta lo spirito occidentale. È un viaggio narrativo estremamente intimo e legato alla sensibilità della protagonista torinese, ma anche un percorso ideologico che molti 'occidentali' possono condividere, immersi in una prospettiva globale che implora il bisogno di guardare altrove.

Nella prima parte del testo, introdotto da Paolo Basurto, viene data un breve accenno alla storia, alla geografia, alla situazione politica e al contesto sociale del Perù, “una terra dai paesaggi mozzafiato, dai fenomeni naturali poderosi e dai crudi contrasti sociali” (p. 11). La seconda parte costituisce la storia vera e propria. È suddivisa in 50 agili capitoli, a ciascuno dei quali corrispondono un titolo e un sottotitolo. Questa frammentazione mira evidentemente a catturare l'attenzione e la curiosità del lettore, consenten-

do una lettura 'per episodi'. Nella terza e ultima parte del libro Gisella Evangelisti mette a disposizione una breve dispensa di argomenti sui quali riflettere, rivisitando i punti salienti che legano il racconto a tematiche sociali, quali la scuola, l'amore, la società e la persona, la spiritualità, l'emigrazione, la globalizzazione, l'infanzia, il volontariato.

Obiettivo del testo è sviluppare narrazioni e interpretazioni del vivere insieme, dell'incontrare, dell'educare e dell'imparare. La biografia dell'autrice accredita le intenzioni del testo letterario: sensibilizzare il lettore alla riflessione sul valore della differenza culturale e renderlo consapevole delle problematicità e delle povertà di alcune comunità *quechua*, nonché dei valori che le caratterizzano, dei legami con la tradizione e del loro rapporto con la natura e le sue risorse.

Gisella Evangelisti, 55 anni, ha studiato Lettere moderne in Italia e Antropologia a Lima. Dal 1985 lavora in America Latina come coordinatrice di progetti di promozione sociale e culturale e come consulente dell'UNICEF. Esperta in cooperazione internazionale, partecipa attivamente nella difesa dei diritti delle donne. Si sta dedicando a progetti di inserimento sociale di *campesinos*, con speciale attenzione al valore della comunicazione e alla mediazione dei conflitti. Già curatrice di una serie di pubblicazioni educative in Italia e in America Latina (*Poesia libre del Nicaragua*, 1983; *Perù, favole e no*, 1985), al momento sta preparando una raccolta di interviste a personaggi reali – sciamani, studenti, giovani donne, *apus*, cioè anziani capi villaggio –, rappresentativi di evoluzioni culturali diverse. Capacità comunicativa da una parte e sensibilità femminile dall'altra costituiscono il binario narrativo dell'autrice.

Alla sua seconda edizione, *Una vita firmata* è un testo che porta un titolo evocatorio di un modo di vita occidentale che si forma sul concetto di marca (*griffe*): avere un vestito o un accessorio firmato costituisce una discriminante in alcuni contesti sociali, una sorta di *pass* verso l'appropriazione di un carattere e il riconoscimento di questo da parte della comunità. Questo concetto viene 'interpretato' da Catalina, una delle protagoniste andine del libro: nata e cresciuta sui pendii a sud di Supayampa, la giovane esprime il desiderio di poter essere piena artefice della sua vita: "Perché accontentarsi di comprare maglioni firmati, se si poteva avere una vita firmata?" (p. 190). Catalina, due trecce nere e un sorriso bianchissimo, abile pescatrice di trote e deliziosa cuoca, diventerà compagna inseparabile di Vittoria. Le due si aiuteranno a vicenda per organizzare l'impresa del *Porvenir*, il progetto di costruzione della strada di collegamento tra Supayampa e la città. La sfida costituisce un primo passo verso l'avvicinamento della comunità isolata al mondo della modernità. La parte finale – *I Finali* – ha una veste allegorica: si parla di Felicità, di Caso, di Volontà, di Sogno e si invita il lettore a fantasticare sul futuro delle comunità andine.

Il testo è ricco di tuffi linguistici sia nello spagnolo – si introducono concetti come quello di *cachiques*, *haciendas*, *encomenderos*, *gamonales*, *peones*, *campesinos* e si usano parole del quotidiano come *papito*, *mamita*, *niño*, *manta*, *ranchera*, *machete*, *chuño*, *pollera*, *chicha*, *tambos*, *poncho*, *camarada* –, sia nella lingua quechua – espressioni come *pagapu*, *minka*, *ayni*, *ama lulla ama sua ama kella*, lessemi quali *warma*, *curaca*, *icchu*, anche legati al mondo della religiosità *Hanaq-Pacha*, *Taita Dios*, *Kay-Pacha* e *Mancha-Pacha* –, sia nella lingua inglese. La ricca giustapposizione di termini linguistici stranieri costringe il lettore incuriosito a sentirsi parte di un mondo d'insieme, di una globalità in cui l'alternarsi di voci diverse crea il terreno della mescolanza culturale.

Non mancano i riferimenti al mondo internazionale degli scambi commerciali e dell'omologazione culturale, dai quali il tema della narrazione trova complicità e giustificazione. Risulta rischiosa una delle affermazioni in apertura del testo, perché si inserisce in quella prospettiva turistica che fa del Perù "una delle mete più affascinanti per gli

europei con la voglia di esplorare bellezze diverse” (p. 11). Questo concetto ancora consola alcuni attori sociali; per altri, invece, costituisce il punto di partenza dal quale muovere i primi passi della comunicazione interculturale e realizzare biografie della solidarietà interculturale.

Infine, Gisella Evangelista usa nel suo libro un apparato iconico, interrompendo le pagine del suo libro con fotografie da lei stessa realizzate. Le illustrazioni di paesaggi e visi andini sono particolarmente conformi agli stereotipi occidentali delle terre peruviane. Lo scopo è quello di creare uno spazio narrativo-visivo di mediazione, cioè di avvicinare il lettore occidentale alla realtà narrata, calandolo in un'estetica coloratissima e straordinaria.

Manuela Gallina

Mario Vargas Llosa. Literatura y política, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 102.

Un nuevo número de los Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey viene a sumarse a los ya dedicados a novelistas y pensadores como Luisa Valenzuela, Juan Goytisolo, Sergio Pitlor, Carlos Monsiváis o Fernando Savater, entre otros. En esta ocasión el volumen está dedicado a Mario Vargas Llosa, sin duda uno de los más grandes narradores de la lengua castellana del siglo XX, además de dramaturgo y ensayista de reconocido prestigio.

El volumen tiene como tema central la relación entre el novelista peruano y la política, como es sabido, una de sus grandes obsesiones y tema siempre presente en su producción. Éste es el tema fundamental de su conferencia “Literatura y política: dos visiones del mundo”, que aparece recogida, en la que recupera muchas de las ideas a lo largo de más de cuarenta años han ido recorriendo su obra artística y teórica.

De todos es sabido la influencia que tuvo en el joven Vargas Llosa la figura de Sartre. Eran años en los que la idea de la literatura como compromiso era una axioma que pocos discutían entre las nuevas generaciones y la idea de que el artista debía contribuir a cambiar el mundo determinaba muchos planteamientos teóricos y prácticos. Sin embargo, también es sabido que con los años acabó por reconsiderar su posición en la famosa polémica que sostuvieron Sartre y Camus. Si en un primer momento, Vargas Llosa aceptó las tesis del primero, acabó dando razón al segundo en su defensa de una moral y una ética no sometida a la historia, del principio de que la denuncia de la injusticia no puede supeditarse a la utopía de una sociedad más justa, sino que es un principio absoluto anterior a cualquier otro planteamiento más o menos coyuntural.

Son los años en los que el caso Padilla y el fracaso del experimento del régimen militar izquierdista del General Velasco Alvarado en Perú, le alejarán de las posiciones izquierdistas que había mantenido hasta entonces y que había defendido en sus obras y en sus posturas públicas a favor de la revolución.

Precisamente esta transformación ideológica constituye el objeto del estudio de Raymond L. Williams, “Literatura y política: las coordenadas de la escritura de Mario Vargas Llosa”, en el que repasa la situación política del Perú a lo largo del siglo XX y el pensamiento político de los principales intelectuales peruanos, como Mariátegui o Haya de la Torre. De esta manera se ofrece una visión del ambiente cultural y político en el que se movió nuestro autor y que, en gran medida, explica su vocación de activista, que nunca ha abandonado. En efecto, a pesar de que su posición ideológica ha

evolucionado desde un izquierdismo revolucionario durante los años 60 a un liberalismo político y económico a partir de los 80, con una breve etapa intermedia en la que se declaraba cercano a una socialdemocracia moderna y democrática, lo cierto es que ciertas ideas de fondo han permanecido en gran medida estables.

Así, por ejemplo, jamás ha renunciado a la obligación del novelista de representar ese papel de “eterno aguafiestas” que tantas veces a reclamado para el intelectual. En el fondo, en Vargas Llosa hay una gran desconfianza hacia el poder, incluso para el que se ejerce desde una democracia y, por supuesto, mucho más hacia el que carece de límites, como ocurre con les dictaduras, sean del signo que sean. De ahí la importancia que asume el novelista como movilizador de las conciencias. Según él, esta función de denuncia constante de las injusticias y de los defectos de la sociedad en la que vivimos le está reservada especialmente a la novela como género literario. Frente a otros, como la lírica, en la que la posibilidad de crear universos perfectos y ajenos a la realidad es posible.

De esta manera, la novela se convierte en su visión en el género por excelencia en el que la realidad, el mundo en su complejidad puede estar representado y, cómo no, la política no puede desaparecer pues es una faceta esencial del mismo. Así, ofrece una gran variedad ejemplos de autores y obras maestras en las que, incluso sin proponérselo, la política constituye elemento esencial.

Para terminar, se nos ofrece una mesa redonda en la que Vargas Llosa responde a cuestiones fundamentales de su poética, que van desde algunos conceptos básicos que ha desarrollado largamente en sus estudios sobre Flaubert, García Márquez o *Tirant lo Blanc* y que constituyen elementos esenciales para juzgar su propia producción. Así, repasa les técnicas narrativas que le merecen más interés, como los vasos comunicantes, los cráteres, el punto de vista, etc., así como su idea de “novela total”. También surgen en la conversación aspectos interesantes respecto de algunas de sus obras más destacadas, como *La casa verde*, *El hablador* y, sobre todo, *La fiesta del Chivo*.

En definitiva, estamos ante un texto interesante no tanto por la novedad de sus contenidos, cuanto por su condición de revisitación de conceptos e ideas fundamentales para entender la obra de uno de los más importantes representantes de la nueva novela hispanoamericana, así como para entender su evolución ideológica.

Jaime J. Martínez

Javier de Navascués, *Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 125.

El estudio de Javier de Navascués se ocupa de la obra de Julio Ramón Ribeyro (1929-1994), escritor y crítico literario peruano. Esta monografía participa del proyecto de investigación *El espacio en la literatura hispanoamericana del siglo XX* de la Universidad de Navarra, donde de Navascués trabaja desde hace años. Además una versión parcial del trabajo ha sido galardonada con el Premio Juan Rulfo 2002.

El análisis pretende marcar el itinerario ideológico de Ribeyro desde las coordenadas espaciales proporcionadas en su narrativa. Concepto clave de la investigación es el bajtiniano ‘cronotopo’, o sea la idea de que sólo a través del espacio se hace visible la acción en su decurso temporal. En la obra de Ribeyro se destacan por una parte la conciencia de la pérdida de un espacio original y por otra el sentimiento de nostalgia hacia un lugar ideal. Concretamente Javier de Navascués se dirige hacia los conceptos de mundo arcaico y memoria relacionados a la ciudad de Lima, sin omitir enfrentamientos con los

muchos autores peruanos que igualmente se han dirigido a la lectura del espacio limeño de los años Cincuenta. Resulta que Julio Ramón Ribeyro es constructor de una compleja geografía literaria de la Lima moderna, aunque “sus relatos se asoman a Lima desde París, Frankfurt o Madrid” (p. 28). De hecho las arcadias personales se originan de las condiciones de vacío y carencia que marcan la biografía ribeyriana.

La investigación consta de tres partes principales, una conclusión y una rica bibliografía. La primera parte – *De Babel a Arcadia* – explora el pasaje desde lo infernal del espacio urbano limeño, físico y social (corrupción del medioambiente, casas decadentes, empeoramiento de la salud pública, requisas de propiedades, vidas depravadas, disputas entre vecinos), hasta el proyecto de un lugar anacrónico, donde el recuerdo “aliado con la imaginación, expresa la posibilidad de otro hábitat ideal que se ligue con un espacio pretérito, familiar y arcádico” (p. 45). Este último espacio anhelado constituye un punto de fuga que sólo cumple de forma precaria su propia finalidad. De hecho, es la misma narración que desenmascara los sueños arcádicos, “así, el infatigable deseo de un espacio ideal, maravilloso y feliz, acaba por anular la existencia de ese espacio mismo” (p. 49).

En la segunda parte – *Jardines nostálgicos y falsas Arcadias* – Javier de Navascués profundiza los significados que la compenetración entre paisaje humano y natural adquiere en la poética de este escritor, “narrador urbano por excelencia, [...] testigo crítico de la vida ciudadana en su país” (p. 58). Sin embargo, el enlace simbólico citado no siempre alcanza congruencia, como en el caso del simbolismo de las flores y de la familia. Tal vez eso se justifique con las palabras del mismo autor del ensayo, cuando explica como en la ficción ribeyriana del espacio limeño juega un papel básico la memoria y el ejercicio del recuerdo, “con todo lo que de fragmentario tiene” (p. 29). Tal vez eso dependa del sentimiento de resignación, del escepticismo filosófico y de la perplejidad estética que caracterizan la escritura de Julio Ramón Ribeyro.

La tercera parte – *Torres y azoteas: miradas privilegiadas* – describe las imágenes literarias concretas de Lima: la ciudad incontaminada de la infancia que sigue amable en *Relatos santacrucinos* (1992), la ciudad afanada por el lucro de *Los gallinazos sin plumas* (1955), la ciudad de *Los geniecillos dominicales* (1965), donde los personajes “ofician de intelectuales o juerguistas, según les venga de gana” (p. 88). Esta dimensión pasiva y disinteresada caracteriza al escritor Ribeyro que, para huir de la axfisiante modernización de Lima, busca refugio en el espacio de la memoria de forma fragmentaria y utópica.

Consecuentemente, tratar de encontrar una congruencia entre todas los cronotopos intrincados a lo largo de la producción ribeyriana es tarea ardua. Puede que el fragmento más logrado sea *Jardines nostálgicos y falsas Arcadias*, ya publicado en 2002 dentro del volumen *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, editado por el mismo Javier de Navascués y publicado por la editorial Iberomericana.

Manuela Gallina

Pablo Neruda, *Ode al libro e altre odi elementari*, a cura di Giovanni Battista De Cesare, Firenze, Passigli Editori, 2003, pp. 159.

Nella traduzione di De Cesare, già curatore di un primo libro di odi, *Ode al vino e altre odi elementari*, presso il medesimo editore (2002), appare ora questa nuova sillo-

ge delle *Odas elementales*, significativamente inaugurata da quell'*Ode al libro* che immette nell'amore nerudiano per la stampa, amore che lo indusse sempre a cercare per le sue opere, insieme all'edizione economicamente accessibile, momenti editoriali di grande bellezza artistica, come lo sono, ad esempio, i volumi editi presso il grande stampatore di Alpignano, Alberto Tallone.

"Libro, quando ti chiudo / apro la vita": bastano questi versi a risuscitare tutto un mondo nerudiano, ma ancora più in profondità quel Quevedo al quale va la preferenza del poeta cileno e che, costretto all'esilio in patria, nella "pace" di quei "deserti", traeva conforto unico, sulla "fuga irrevocabile" delle ore, dagli amati libri.

De Cesare nella sua puntuale e calda introduzione – Neruda è stata una delle sue passioni di ispanista e già le *Odi elementari* erano state da lui tradotte nel 1977 per le milanesi Edizioni Accademia – ha espressioni efficaci per interpretare la poesia del grande cileno; egli inserisce giustamente le odi nel programma nerudiano di "combattiva resistenza ideologica e linguistica che affida alla poesia l'intento appassionato di redenzione culturale e ideale delle masse, delle genti oppresse, e ripone in essa, nella poesia, la forma più alta della verità" (p.12).

La scelta delle odi vi corrisponde appieno, rende ragione di quanto il critico afferma e immette nell'intimo della sensibilità nerudiana, dove hanno scavato solchi permanenti i poeti amati o amici, da Rimbaud ad Aragon, da Jorge Manrique, riscattato alla "terrestre speranza", a Vallejo, a Walt Whitman, poeta che sempre accompagnò Neruda con "quella rugiada, / la sua saldezza di pino patriarca, la sua estensione di prateria" e che tra i popoli andava diffondendo la fraternità.

Spesso il lettore, nelle odi, si ritrova immerso in ambiti di artistica risonanza, quelli della poesia rinascimentale o delle prime presenze paesaggistiche della pittura italiana, come quando, nell'ode dedicata a Jorge Manrique, una finestra apre prospettive di paesaggio pensoso e sconfinato: "Attraverso l'aperta finestra / s'estendevano le terre, / i paesi, / la lotta, il grano, / il vento". Il De Cesare, nella sua impeccabile traduzione, rende con efficacia lo spirito del testo.

Giuseppe Bellini

Pablo Neruda, *Poesie*, Scelta e traduzione di Roberto Paoli. Prefazione di Cesare Segre, Milano, "Corriere della sera", 2004, pp. V-XVII + 265.

Questa ennesima antologia della poesia nerudiana si pone nell'ambito del programma "La grande poesia", del *Corriere della sera*, ora concluso, e del quale il volume è il numero 2, facendo seguito a quello di Montale.

Bella la presentazione grafica e sempre di interesse lo studio introduttivo di Cesare Segre, seguito da una puntualissima "Nota bio-bibliografica", che conclude con una "Bibliografia essenziale" di molta utilità. Nel suo discorso critico il prefatore ripercorre agilmente tutto il tragitto della poesia nerudiana, al centro della quale pone il *Canto generale*, nel quale sottolinea l'importanza del paesaggio oceanico cileno, i debiti verso Walt Whitman, lo stile "immaginoso e irruento", il livello poetico alto, ma anche le "caduche puntate propagandistiche", lo sviluppo di "valori simbolici archetipici, o peculiari della cultura sudamericana", il divenire lui stesso "mitografo", i cui eroi, semplici contadini o condottieri celebri, "grandeggiano in un imponente, millenario, escatologico scontro tra il bene e il male, tra la libertà e l'oppressione" (p. VIII).

Detto questo, Segre sottolinea la persistenza dell'elemento erotico nella poesia nerudiana, tratta delle *Residencias*, quindi di *Estravagario*, delle *Odi elementari* e del *Memorial de Isla Negra*, ritorno del poeta all'autobiografismo e alla celebrazione dell'amore, mantenendo la propria opera "entro la polarità fra intimismo e ampiezza di visione storica, tra crepuscolarismo e vertigine cosmica" (pp. XI-XII). Per concludere che la poesia nerudiana "è un mondo: una volta superata la sua enfasi, ci si può aggirare avventurosamente dentro di esso, oppure creare le zone più confacenti, e restarvi ammirando" (p. XII).

La scelta delle poesie ripropone le traduzioni di Roberto Paoli, dall'antologia curata anni fa dall'ispanoamericanista fiorentino per la BUR di Rizzoli. Il panorama della poesia nerudiana appare, quindi, incompleto: inizia con testi dai *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, prosegue con altri dalle *Residencias*, dal *Canto general*, da *Las uvas y el viento*, dai tre libri delle *Odas elementales*, da *Estravagario*, *Navegaciones y regresos* e *Plenos poderes*, per concludere con testi dal *Memorial de Isla Negra*. Rimane esclusa, perciò, tutta la vasta produzione nerudiana successiva, che termina con gli otto libri della *Poesia postuma*, ma la parte fondamentale dell'opera nerudiana vi è rappresentata.

Giuseppe Bellini

Pablo Neruda, *L'uva e il vento. Poesie italiane*, a cura di Teresa Cirillo Sirri, Firenze, Passigli Editori, 2004, pp. 159.

Teresa Cirillo ha da tempo intrapreso, meritoriamente, la ricostruzione della stagione italiana di Neruda, dal suo soggiorno a Capri con Matilde, alle amicizie capresi e napoletane, all'edizione ormai celebre de *Los versos del Capitán* (1952), riprodotta nel 2000, in splendida edizione, presso Arte Tipografica di Napoli, a cura dell'Ambasciata del Cile in Italia, con un pregevole studio dell'Ambasciatore José Goñi.

Testimonianze di rilievo reca la Cirillo sul Neruda "italiano" in varie sue pubblicazioni di ormai obbligatoria consultazione, come *Neruda a Capri* (Capri, La Conchiglia, 2001), che raccoglie la corrispondenza del poeta con Ignazio Cerio, lo studio introduttivo al volume di Matilde Urrutia, *La mia vita con Pablo Neruda* (Firenze, Passigli Editori, 2002), la curatela del libro di Antonello Trombadori, *Pablo e Renato. Il ritratto del ritratto* (Roma, Associazione Amici di Villa Strohl-Fern, 2002). Il discorso è utilmente ripreso e ampliato nella corposa introduzione a *L'uva e il vento*, quaranta fitte pagine che rendono imprescindibile questo testo per chiunque intenda occuparsi di Neruda.

Con il suo argomentare e le sue traduzioni Teresa Cirillo ha finito per aprire una breccia nelle mie personali riserve a proposito de *L'uva e il vento*, libro che mi è sempre parso eccessivamente carico di propaganda politica. Da parte sua Neruda ha sempre difeso la sua creatura, come un padre il figlio trascurato: "Nutro una certa predilezione per *L'uva e il vento* – affermava – forse perché è il mio libro più incompreso o perché attraverso le sue pagine io cominciai ad andare per il mondo. C'è polvere di strada e acqua di fiumi; ci sono esseri, continuità e altri posti che io non conoscevo e che mi furono rivelati in questo tragitto. Ripeto, è uno dei libri che amo di più".

Vi sono, in realtà, ne *L'uva e il vento*, anche straordinarie bellezze. Prendiamo a caso una poesia, "Sólo el hombre"; vi si riconosce il Neruda interprete appassionato della natura, valorizzatore dell'uomo e della solidarietà incontrata, allorché, perseguitato, fu costretto a lasciare avventurosamente il Cile: "Solo l'uomo, / solo l'uomo stava con me",

l'uomo senza nome, povero e solidale. Di fronte al nulla che ci attende, scrive il poeta, "[...] sulla terra / andiamo insieme. / La nostra unità è sulla terra".

Giuseppe Bellini

Juan Gelman, *Nel rovescio del mondo*, Novara, Interlinea, 2003, pp. 76.

Il sedicesimo volume della collana Lyra, per i pregevoli tipi dell'Interlinea Edizioni è dedicato a Juan Gelman, una delle voci poetiche argentine più amate di questi ultimi anni. L'antologia, breve ma accuratissima, propone una selezione di quindici brani particolarmente rilevanti, che sono proposti in edizione originale e nella traduzione di Laura Branchini.

L'occasione è fornita dall'ennesimo riconoscimento tributato a Gelman dalla critica internazionale. La cinquantesima edizione del premio di poesia LericiPea, infatti, ha visto gratificare la sua opera in quanto «voce più autentica, viva e drammatica dell'America Latina» (p. 5), nelle parole di Adriana Beverini, presidente pro tempore del premio. Ma nella sua introduzione c'è un aspetto ancora più importante che merita di essere riportato, il quale fa riferimento all'assenza di contaminazioni ideologiche nella poesia di Gelman: interrogandosi ed interrogando, essa indica «la via verso la Conoscenza e la Verità, al di là degli eventi e della storia» (p. 8). Le vicende biografiche dello scrittore tendono spesso a prendere il sopravvento nelle parole della critica come garanti di una solidità umana e di una ricchezza interiore straordinarie: ma il dato personale preciso rischia a volte di rimanere troppo fine a se stesso, di destare curiosità morbose o in ogni modo esterne al fatto letterario. È interessante invece mettere in risalto la riservatezza, il pudore dell'uomo e la purezza di una poesia che va oltre la drammaticità delle contingenze: la tragedia personale viene sublimata e nella trasposizione poetica si eternizza, potendo così divenire voce collettiva.

«Noblezas», inedito che apre l'antologia, individua nel silenzio uno degli attributi essenziali della parola poetica. I sentimenti attraverso la poesia si nobilitano e divengono universali. Non si chiede all'atto letterario di cambiare materialmente il mondo né di produrre alcun risultato pratico: può però essere, come testimone neutrale, un conforto per chi ne avesse bisogno o un decantatore per le manifestazioni più estreme dei sentimenti che ci assediano quotidianamente.

I brani tratti da *Carta a mi madre* vengono introdotti da Giuseppe Conte, il quale riconosce nell'opera di Gelman il grado più alto del connubio tra messaggio etico e forza stilistica: la sua poesia, lontana da manierismi stucchevoli e fedeltà a schemi vieti, da mode e capricci del momento, tiene vivo «quanto c'è di più umano nell'uomo, la memoria, la dignità del dolore, l'interrogazione continua su amore e morte, il bisogno di conoscenza e di verità» (p. 19).

Il mistero della maternità, della simbiosi intrauterina, delle potenzialità dell'essere in formazione, vengono scandagliati in questa epistola in versi che nei suoi interrogativi senza risposta, nella sua ricerca dell'ineffabile, ricorda la produzione poetica di Maria Pia Pisoni (in particolare, segnalo la recente raccolta *La prima luna*, Monza, ASBIN, 1998). Il rapporto con la madre, che in virtù della propria profondità si presta ad essere conflittuale, scatena tutta una serie di rivendicazioni, rimpianti, dubbi, ma fondamentalmente pretesti per riflettere sullo stato prenatale e sull'essenza del rapporto tra madre e figlio: «debo haber sido muy feliz adentro / tuyo / habré querido no salir nunca de vos» (p. 24). La vita intrauterina genera fantasmi, ombre, torpore e le sensazioni che ne

scaturiscono si materializzano con il passare del tempo in forma poetica: «¿por eso escribo versos? / ¿para volver / al vientre donde toda palabra va a nacer? / ¿por / hilo tenue? / la poesía, ¿es simulacro de vos? / ¿tus / penas y tus goces? / ¿te destruí con migo como / palabra en la palabra? / ¿por eso escribo versos?» (*ibidem*).

Jorge Boccanera introduce la scelta antologica tratta dalla raccolta *Valer la pena*, del 2001: secondo lui, qui tutto ruota intorno al tema della ricerca. Attraverso incertezze e dolore, ma con fiducia, pazienza e speranza, Gelman rivendica il diritto di scrivere per esigere giustizia, libertà «che è coscienza dei propri bisogni, cioè di ciò che vale la pena».

Le liriche riprodotte ruotano intorno all'essenza della poesia, al suo ruolo, al suo significato nella vita di ogni giorno. Già dai titoli si evince l'immagine che lo scrittore argentino infonde alla specifica forma letteraria: «Torcazas», «Humos», «Las aguas», tutto quanto è di per sé incontenibile rimanda a questo tipo di meditazione. La poesia di Gelman è una poesia dell'assenza, dell'inespressione, del silenzio, della sospensione, dell'attesa lenta e paziente, che nulla vuole muovere per non alterare i già precari equilibri della vita. La sua è una ricerca continua ed ossessiva, in tutto ciò che lo circonda, nell'ansia di ricevere e dispensare amore. L'amore è associato all'impossibilità, ma il poeta vuole illudersi che, prima o poi, possa avvenire quello che apparentemente pare senza speranza. Tante le domande, dirette od indirette, da cui si genera ogni composizione e a cui il poeta cerca di dare una risposta: fondamentale è l'affermazione delle differenze con cui ognuno percepisce gli stati d'animo o i fattori che li scatenano. Siamo tutti diversi, non possiamo né comprenderci né definirci a fondo: la sofferenza, la pazzia sono stati estremamente soggettivi, ma l'uomo non può fare a meno di riflettere anche sui misteri più profondi: («La primavera vive sin pensar, / pero yo no soy la primavera», p. 64).

Molto bella la lirica dedicata a Cernuda: Gelman, ringraziando l'autore spagnolo, sottolinea l'importanza della poesia, che nelle sue manifestazioni più elevate dignifica ed abbellisce l'esistenza ed è in grado di dare conforto e speranza anche nei momenti più grigi. Ma realtà e fantasia, vita e pensiero, non sempre si intersecano o forse è preferibile che scorrano su binari differenti e che funzionino con meccanismi diversi. Per quanto tranquillizzante la «realidad de la cocina» (p. 70), i suoi parametri non sono applicabili al pensiero, alla testa, che si dimostrano difficilmente governabili. Grazie, dunque, anche a Gelman, *por dejarnos su palabra*.

Patrizia Spinato Bruschi

Martha Canfield, *Capriccio di un colore*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2004, pp. 110.

L'insegnamento di lingua e letteratura ispanoamericana all'Università di Firenze, l'attività di traduttrice, la critica letteraria, il Premio di Poesia Pier Paolo Pasolini, l'organizzazione di eventi culturali quali il Festival Internazionale di Poesia di Medellín, non impediscono a Martha Canfield di proseguire nella composizione poetica, che pratica fin dagli anni più giovanili. La casa editrice fiorentina *Le lettere*, che aveva già proposto, in campo poetico, dell'autrice uruguaiana – di madre italiana e padre di origine inglese – le traduzioni di liriche di Jorge Eduardo Eielson e di Mario Benedetti, ci presenta ora una raccolta di versi scritti in originale in italiano, che confermano la vivacità creativa della poetessa, autrice di altre tre raccolte in spagnolo, *Anunciaciones* (1977), *El viaje de Orfeo* (1990) e *Caza de altura* (1994) e di due in italiano: *Mar/mare* (1985, versione bilingue), *Nero cuore dell'alba* (1998).

Il particolare fascino dell'ultima raccolta nasce forse dall'equilibrio fra la lucida ricerca di significazione di alcune sue liriche e la disarmante tenerezza di altre: la poesia appare come percorso di conoscenza che attraverso l'uso della parola diviene non solo comunicazione che raggiunge il massimo dell'efficacia sintetica, ma comprensione folgorante ora del proprio sé, ora dell'Altro, del mistero dell'amore e della vita stessa. La scrittura della Canfield segue propri itinerari per consegnarci paesaggi – il Portogallo, Venezia, i Caraibi e il Messico, il Mediterraneo con Pantelleria, la Toscana, Praga con il suo castello – colori, tanti, e ritmi, il tutto evocato anche da un semplice accostamento di vocaboli che ci rimanda alla contaminazione tra generi diversi, al tema dell'amore e della morte, come succede nell'alto Cuzco, nella valle tracciata dal fiume Urubamba, sacra agli Incas, evocati nella lirica *Il lago di Chinchero*. Il lettore, nelle cinquanta scritture poetiche presentate, può individuare fili in qualche modo tematici, a seconda di come richiami e citazioni risuonino al suo animo. Così la pregnanza di riferimenti biblici della prima lirica, intitolata al pane, che incontra "pesci di luce", tutta giocata sugli ossimori, che rinviano alla complessità onnicomprensiva del divino, fa da preludio all'esplicito riferimento al Genesi, che segue e che subito acquista l'andamento di poesia cosmica, per trovare una sorta di epilogo nella successiva, *Carne-Verbo*, in cui si scioglie la tensione della potenza creatrice del Logos nella carnalità della creazione in atto, che è materia, calore, corpo, bocca, ma è anche, di nuovo, armonia e spirito in quanto può convivere con la Parola, il Verbo, e sciogliersi in canto.

È poesia filosofica, quella di Martha Canfield. Ma, a differenza di altre testimonianze del genere – Leopardi, Pavese – in cui sono protagonisti la malinconia, il disamore, il rapimento dei sensi, la poesia di Martha nasce "da un istante di grazia", come afferma l'autrice stessa, con un omaggio a Emily Dickinson, di quelli che la vita ci riserva poche volte. Il cuore della raccolta, centrale anche dal punto di vista tipografico, oltre che simbolico, è costituito da una scrittura poetica che si snoda in tre parti e che rappresenta la consacrazione di un intimo dolore: lo svanire di una maternità non solo sognata e rimasta incompiuta.

Le liriche, prologate dai poeti e critici italiani Silvio Ramat e Paolo Ruffilli, sono seguite a modo di sigillo da una lettera di Jorge Eduardo Eielson, poeta peruviano legato da un forte sodalizio artistico con l'autrice: un equilibrio del paratesto che ribadisce il simbolismo del ponte tra due culture, due lingue e due anime – la italiana e la latinoamericana – incarnato da Martha Canfield. Un ponte, tuttavia, sbilanciato verso l'altra sponda dell'Oceano, se si deve prestar fede al giudizio di Mario Luzi secondo cui l'immaginario dell'autrice sarebbe "prevalentemente legato al mondo ispanico e americano". Parere, questo, di cui si potrebbe leggere una conferma nelle epigrafi poste alla maggior parte delle composizioni: Mario Benedetti, Clara Silva, Julio Ortega, Álvaro Mutis, Alejandro Rossi, vero florilegio di scrittori e critici dell'America ispana, che danno conto, nonostante gli anni trascorsi in Italia, di quanto sia ancora profondo, per la Canfield, il legame con le origini.

Clara Camplani

Carilda Oliver Labra, *Poemas para no envejecer*, Ediciones Extramuros, La Habana, 2004, pp. 76.

Carilda Oliver Labra (Matanzas, Cuba, 1922), tra le più riconosciute scrittrici latinoamericane, ha vinto importanti premi letterari come il *Premio Nacional de Poesía* nel

1950, il *Premio Nacional de Literatura* nel 1997 e il *Premio Internacional José de Vascóncelos* nel 2002. Tra le sue opere più apprezzate si annoverano *Al sur de mi garganta* (1949), *Memoria de la fiebre* (1958), *Versos de amor* (1963), *La ceiba me dijo tú* (1979), *Desaparece el polvo* (1983) e *Se me ha perdido un hombre* (1993).

Definita da Virgilio López Lemus "il miglior esempio cubano di simbiosi tra stilemi espressivi vanguardisti, del neoromanticismo e della poesia colloquiale", della sua poesia già profetizzava Gabriela Mistral: "Profunda como los metales, dura como el altiplano, su poesía, de ser divulgada con justicia, pronto ejercerá ardiente magisterio en América". L'edizione di questa nuova selezione di versi della poetessa cubana vuole ancora una volta rendere giustizia all'arte della Labra nell'intento di divulgazione che la scrittrice cilena, vincitrice del premio Nobel, auspicava.

Il prologo, le note e la scelta delle poesie che appaiono in *Poemas para no envejecer* sono di Susana A. Montero Sánchez, presidentessa della cattedra di studi di genere "Gertrudis Gómez de Avellaneda" di La Habana e autrice di testi di critica come *Obra poética de Mirta Aguirre: dinámica de una tradición lírica* (Editorial Academia, La Habana, 1987). La critica cubana si chiede, in accordo con il titolo di questa raccolta, se per caso non invecchi il nostro discorso così come invecchia il nostro corpo. Si sottolinea in particolare come Carilda Oliver Labra sia entrata nell'immaginario popolare maschile dell'isola non solo come raffinata scrittrice di versi ma addirittura come "símbolo sexual". L'identità della poetessa viene definita come "disobbediente" ed emancipatrice in una Habana degli anni '50 in cui il ruolo della figura della scrittrice cominciava a cambiare direzione, a slegarsi dal modello femminile fino ad allora in uso e ad osare una ribellione che era una proiezione vitale e artistica. Nei primi esiti poetici dell'autrice cubana appare evidente la consapevolezza di essere un "oggetto del desiderio", sensazione che non infastidisce ma che diventa arma da impugnare per la propria liberazione, attraverso la consapevolezza ["¿Me habrá hecho daño la lágrima o el semen? (p. 45) e "Perdónenme.../ hablaba de los otros y se me fue lo mío. [...] Creo en tus partos, tierra./ Por eso juro por el hombre." (p. 45)]. Ma presto le immagini corporali di splendore verranno sostituite da quelle di decadenza, in cui labbra, fianchi e capelli svaniscono come polvere. La senilità compare in un cambiamento, prima di tutto, d'attitudine: l'astio, la malinconia, la frustrazione ["no tiene explicación/ uno se alegra/ y sin embargo ha envejecido [...] Ten hambre siempre" (p. 43)], la mancanza di disponibilità verso il soggetto maschile e una proiezione dell'interesse verso l'interiorità ["Todos esperan que me mustie como una tonta/ que me envilezca la primera arruga; pero yo amo el tiempo y sus transfiguraciones/ cómicas" (p. 45)]. Il declino del corpo corrisponde all'impossessarsi della propria mente e della propria soggettività, nel tentativo di sfidare il tempo e i suoi danni, inondandolo di luce e di magia: "Hasta la sombra se volvió de llama/ porque David, eterno,/ pálido de hermosura, dios del tiempo,/ sacó el fusil y lo cargó de estrellas" (p. 35) e "fogosa inalterable arrepentida pudriéndose/ caemos por turno frente a las estrellas/ todos tenemos que morir/ no hay nada más ilustre que la sangre" (p. 48). Ed è qui che Carilda Oliver Labra vira dal selciato comune a molte altre poetesse ispanoamericane associando all'età avanzata l'impulso erotico, la capacità ludica ["Debiera estar cansada de la vida;/ sólo me canso de morir." (p. 45)], l'audacia e la passione che la aiutano forse a sfuggire all'idea di morte ["¿Cuándo vas a matarme a salivazos, héroe?/ ¿Cuándo vas a molerme otra vez bajo la lluvia? [...] Ayer soñé que mientras nos besábamos/ había sonado un tiro/ y que ninguno de los dos soltamos la esperanza" (p. 40)]. La condivisione della sofferenza e della gioia del mondo affiorano dagli ultimi versi pubblicati, compenetrati di senso di compartecipazione con la comunità che la circonda ["Caen almas sobre de mí desde los otros./ El cielo con que mueren me salpica." (p. 34)]. Carilda svela i cicli di vita femminili come lo scorrere delle stagioni, in cui dalle in-

fiorescenze estive si arriva al gelo dell'inverno, ma la natura è tale che, dopo il freddo più intenso la primavera aspetta per rifiorire ["En los aniversarios,/ cuando abril va entretenido, casi de otros,/ vuelvo al secreto,/ vuelvo a establecer mi sangre bajo la victoria" (p. 33) e "La noche siempre se convierte en día" (p. 36)]. Una primavera ricca di germogli, che ancora Carilda ci sa dare: "Entre acabarse de verdad/ y hacerse el vivo para siempre/ está el poeta/ que mató la palabra de un disparo/ Asesinaron su palabra,/ han puesto tierra encima. Pero no importa:/ cantará en la semilla." (p. 31).

Il testo è accompagnato da illustrazioni di Guillermo Zaldívar, riconosciuto pittore cubano, che ha spesso dedicato le sue tele all'opera poetica di autrici cubane come Dulce María Loynaz.

Silvia Favaretto

Flor Romero, *Dos mil tres lunas, 1: Mitos, ritos y leyendas de América*, Bogotá, UNEDA, 2003, pp. 98.

La nota scrittrice colombiana, Flor Romero, autrice di numerosi romanzi, racconti e libri di critica letteraria – 25 opere fino al momento, tra le quali i romanzi *Tres kilates 8 puntos*, *Mi capitán Fabián Sicachá*, *Triquitraques del Trópico*, *Los sueños del poder* e *Yo, Policarpa* –, una produzione che la pone tra gli autori più significativi della letteratura ispanoamericana, affronta in questo breve, ma interessantissimo libro di narrazioni, un programma di riscatto del mondo mitico, rituale e leggendario dell'America precolombiana.

Viene in mente un Asturias, quello delle *Leyendas de Guatemala*: il grande guatemalteco, tuttavia, evocava, in un libro d'avvio alla sua maggior produzione, un ambito nel quale al mito precolombiano si mescolava quello suggestivo degli inizi della Colonia. Ma Flor Romero giunge a questo suo programma e a questo libro con l'esperienza della scrittrice matura: nulla vi è di inesperto, tutto di perfettamente elaborato, ai fini della ricreazione di un mondo magico, dove i sentimenti si elevano dall'elementarità del reale alla sfera più alta della poesia, facendo tesoro di quel concetto antico e favoloso del mondo sconosciuto, espresso da Seneca, che la Romero interpreta in versione rivendicatrice dell'importanza del racconto come messaggio capace di trasmettere l'eredità della parola, raccogliendo la mitologia "onnipresente" nella vita dei popoli americani, come essa stessa dichiara nel "Prólogo", "rescate de nuestra refundida identidad" e al tempo intensificazione del dialogo tra i popoli (p. 12).

Si respira realmente, nei racconti di questo libro, un'atmosfera genesica, prossima a quella del *Popol-Vuh*, permeata di genuina poesia, dove tutto si muove in un universo di significati molteplici, di paesaggi e aromi d'incantesimo. Tutto vive in dialogo intenso; nulla sorprende delle meravigliose trasformazioni che risuscitano ad ogni passo la vita dell'America misteriosa e profonda.

Giuseppe Bellini

* * *

José Mascarenhas, *La Bella Selvaggia de Carlo Goldoni na versão setecentista de Nicolau Luiz da Silva*, prefácio de António Ventura, Lisboa, Ed. Colibri, 2003, pp. 255.

Como o Autor refere na “Introdução”, este trabalho pretende contribuir para o estudo da tradução de teatro em Portugal no século XVIII a partir de um exemplo não pouco significativo como o da tradução (e da recepção literária e teatral) de *La Bella Selvaggia*, de Goldoni, por Nicolau Luís da Silva, mais conhecido como Nicolau Luís. É um texto que conheceu grande fortuna e que se representou várias vezes nos teatros de Lisboa e Porto, pelo menos, a julgar por alguns testemunhos: o manuscrito, de 1763, conservado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, de uma tradução “para se representar no Theatro do Bairro Alto”, sem indicação do tradutor; o ms., de 1775, *A Bella Salvagem, ou a mulher leal e discreta*, outra versão a julgar até pelo título, e da qual se ignora o autor; a edição de *A Bella Salvagem*, de 1778, relativa à tradução de Nicolau Luís, feita expressamente para ser representada no Theatro do Bairro Alto de Lisboa, com sucessivas edições em 1779 e 1788 (duas, em dois tipógrafos diferentes de Lisboa e que se supõe serem contrafacções da ed. de 1778); e um ms. conservado na Biblioteca Nacional de Lisboa, sem data, e que contém a tradução, em prosa, de Ricardo Raimundo Nogueira, erudito português setecentista. Este fervilhar de interesses à volta do texto goldoniano é prova mais do que suficiente da curiosidade manifestada pelos fruidores do espectáculo teatral. Ou como diz José Mascarenhas: “Tomado como texto por onde perpassam os modelos ideológicos da época, é curioso constatar que Nicolau Luís da Silva percebeu que, também em Portugal, haveria um público pronto para receber esse mesmo apelo ideológico, capaz de afluir a vinte e uma representações” (p. 20), embora se deva reconhecer que, em geral, o novo modelo é submetido ao gosto precedente, por incapacidade ou, mais especificamente, por vigilância do poder político e religioso, ou pelo êxito, ainda latente, dos “graciosos” da comédia espanhola.

Depois de fornecer alguns dados sobre Carlo Goldoni, Nicolau Luís da Silva e o Marquesado de Alegrete (em cuja biblioteca existiu a primeira edição italiana – a de Veneza, 1761 –, presumível e mais do que provável edição de que se serviu Nicolau Luís), o Autor examina a favorável situação do(s) “Teatro(s) em Lisboa e a importância do(s) tradutor(es) no século XVIII”, detendo-se com pertinência no chamado “adaptar ao gosto português”, isto porque, na maior parte dos casos, e não foge à regra Nicolau Luís, o tradutor produz um trabalho de adaptação teatral, de apropriação de textos

prestigiosos a nível internacional (é o caso de Goldoni mas igualmente de Molière ou de Metastásio) para os transformar – até estruturalmente, de acordo com as exigências das empresas teatrais para quem trabalhava –, adaptando, também por “exigências da censura, os diálogos, as temáticas e o enredo de tudo o que pudesse ser motivo de recusa censória, expurgando questões do foro religioso ou político” (p. 51).

Partindo de *La Bella Selvaggia* o Autor analisa ainda o tema do exotismo (e mito) em Goldoni, procedendo depois à análise comparativa das edições em português, análise que o leva a concluir que “terá sido possivelmente a partir da edição de Pitteri, de 1761 (...) que foi feita a tradução que deu origem ao manuscrito de *A Bella Salvagem* apresentado à censura para obter licença de representação (1763)” (p. 121) e que a primeira impressão, de 1778, corresponde na íntegra àquele manuscrito. No seu conjunto, o estudo de José Mascarenhas é um trabalho conduzido com segurança metodológica e revela sem dúvida as marcas de quem domina a linguagem teatral e a sociologia do texto dramático, considerando aqui o caso paradigmático de um escritor/tradutor/adaptador que animou o teatro português na segunda metade do século XVIII, período riquíssimo de experiências que, se nem sempre foram cabalmente conseguidas, tiveram o mérito de pôr o público português em contacto com os grandes dramaturgos europeus.

Visto que o Autor optou, para facilitar a leitura por parte de um “leitor mais abrangente”, pela tradução portuguesa das citações de obras de referência sobre Goldoni, como as de Mario Baratto, Felice del Beccaro, Vittorio Caratozzolo ou Marica Cosma, embora as apresente em nota na língua original, alguma coisa há a dizer sobre essa tradução que, diga-se desde já, é normalmente transversal, optando por sinónimos que nem sempre representam uma escolha feliz: os sinónimos perfeitos não existem, como se sabe. Veja-se o que acontece a partir de alguns exemplos: “mas o *meio* em que vivia” (p. 61) quando seria preferível o termo ‘ambiente’ do original; o “bem assim” (p. 65) inexplicável para o italiano “così” (simplesmente “assim”); a errada versão de “magnanimità” por “magnitude” (p. 65), produzindo um sentido no mínimo ambíguo; a transformação da frase condicional “se ipotizzava” no gerúndio “hipotizando” (p. 65), alterando-lhe o sentido; o desvio que se verifica na tradução de “il discorso sui sentimenti... sulle qualità morali”, (obviamente “o discurso sobre – ou acerca de – os sentimentos... sobre as qualidades morais”, quando se preferiu a inaceitável ambiguidade: “o discurso *nos* sentimentos... *nas* qualidades” (p. 111).

São apenas alguns exemplos, entre muitos casos de tradução desviante – numa tradução “de serviço”, instrumental, é sempre preferível uma metodologia tanto quanto possível literal –, havendo ainda a acrescentar problemas de redacção que por vezes alteram a fluidez e a clareza do texto de partida. A julgar, porém, pelos agradecimentos da p. 15, a responsabilidade só em parte é atribuível ao Autor, o qual dispôs, segundo as suas palavras, de um “esboço da tradução das citações em italiano” efectuada por Sebastiana Fadda. Mas esta é uma questão que não altera a qualidade do ensaio, rigoroso na sua essência, sobre a recepção de uma peça de Goldoni em Portugal, enquanto se aguarda o produto da investigação, em curso, de Maria João Almeida, que alarga o âmbito deste trabalho à presença assídua, no teatro português do século XVIII, das “comédias” de Carlo Goldoni.

Manuel G. Simões

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Anales de la literatura española contemporánea*, University of Colorado al Boulder, 28-3° (2003), 29-1° (2004)
- Anales de literatura española*, Universidad de Alicante, 16 (2003), serie monográfica 6°
- Annali, sezione romanza*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 45-I (2003), 45-2 (2003)
- Anuario de estudios americanos*, C.S.I.C. Sevilla, 60-2° (2003)
- Bollettino del C.I.R.V.I.*, 43 (2001), 44 (2001)
- Il Confronto Letterario*, Università di Pavia, suppl. al n. 39 (2003), 40 (2003), suppl. 40 (2003)
- Estudios*, ITAM, 67 (2003)
- Estudos ibero-americanos*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 29-2° (2003)
- Fragmentos*, Univ. Federal de Santa Catarina, 20 (2001), 21 (2001), 22 (2002), 101 (2003)
- Incipit*, SECRIT, Buenos Aires 23 (2003)
- Indice histórico español*, Universitat de Barcelona, 115 (2002)
- Inti*, 55-56 (2002)
- Leituras*, Revista da Biblioteca Nacional, 12-13 (2003)
- Letras*, Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, 46/47 (2003)
- Letras de Hoje*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 134 (2003)
- Madrygal. Revista de estudios gallegos*, Universidad Complutense Madrid, 6 (2003)
- Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, 51-2° (2003)
- Península*, Universidade do Porto, 0 (2003)
- Quaderni ibero-americaeni*, 93 (2003)
- Quaderns*, Universitat Autònoma de Barcelona, 10 (2003)
- Quadrant*, Université Paul Valéry-Montpellier III, 19-20 (2002-2003)

Revista de Cultura – Review of Culture – International Edition, Instituto Cultural do Governo da Região Administrativa Especial de Macau, 1 (2002), 5 (2003), 6 (2003), 7 (2003)

Revista de Filología Románica, Universidad Complutense, 19 (2002)

Revista Iberoamericana, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, 204 (2003), 205 (2003), 206 (2004), 207 (2004)

Spagna contemporanea, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, 23 (2003)

Strumenti critici, 103 (2003), 104 (2004)

Studium, Universidad de Zaragoza (Teruel), 8-9 (2001-2002)

Libri:

- AA.VV., *Altre sponde*. Omaggio a G. B. De Cesare, a cura di G. Bellini e A. Scozzozza, Salerno, I.S.L.A., 2002, pp. 222
- AA.VV., *Il Falconiere del Re*. Atti della giornata di studio dedicata ad Ausiàs March, a cura di Patrizio Rigobon e Carlos Romero Muñoz, Venezia, Poligrafica, 2004, pp. 92
- AA.VV., *Lengua, variación y contexto. Estudios dedicados a Humberto López Morales*, Madrid, Arco/Libros, 2003, 2 voll.
- AA.VV., *Trabajo y aventura*. Studi in onore di Carlos Romero Muñoz, a cura di Donatella Ferro, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 336
- M.V. Calvi-F. San Vicente (ed.), *Didáctica del Léxico y Nuevas Tecnologías*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni Editore, 2003, pp. 235
- S. Hartwig-K. Pörtl (eds), *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo*, Frankfurt, Valentia, 2003, pp. 206
- E. Jossa, *Gli uomini venuti dal Mais. Miguel Angel Asturias e il mondo maya*, Firenze, Alinea Editrice, 2003, pp. 371
- E. Kalwa, *Die portugiesischen und brasilianischen Studien in Deutschland (1900-1945): ein institutionengeschichtlicher Beitrag*, Frankfurt am Main, Domus Editoria Europaea, 2004, pp. 402
- M.L. Lobato-B. J. García García (coords), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 380
- J. Llamazares, *Memoria della neve*, Venezia, Amos Edizioni, 2003, pp. 100
- H. O. Maucher-J. Chávez Ruiz, *El futuro de la Alta Dirección*, Oxford, University Press, 2003, pp. 226
- A. Merle, *Le miroir ottoman. Une image politique des hommes dans la littérature géographique espagnole et française (XVI-XVII siècles)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, pp. 287
- M. Montes Huidobro, *El teatro cubano durante la república. Cuba detrás del telón*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004, pp. 738
- P. Neruda, *Ode al libro e altre lodi elementari*, a cura di G. B. De Cesare, Firenze-Antella, Passigli Editori, 2003, pp. 157

- P. Neruda, *Ode al vino e altre lodi elementari*, a cura di G. B. De Cesare, Firenze-Antella, Passigli Editori, 2002, pp. 157
- M. Russo, *Um só dorido coração. Implicazioni leopardiane nella cultura letteraria di lingua portoghese*, Viterbo, Ediz. Sette Città, 2003, pp. 318
- M. Sosa-Ramírez, *El "Nuevo Teatro" español y latinoamericano. Un estudio transatlántico: 1960-1980*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004, pp. 191

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* € 18,08
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) € 3,10
3. Alvar García de Santa María, *Le parti inedite della Crónica de Juan II* (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro) € 2,58
4. *Libro de Apolonio* (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare) € 1,65
5. C. Romero, *Para la edición crítica del «Persiles»* (bibliografia, aparato y notas) € 7,75
6. *Annuario degli Iberisti italiani* esaurito

RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

n. 1 (gennaio 1978)	€ 2,58	n. 27 (dicembre 1986)	€ 6,20
n. 2 (giugno 1978)	€ 2,58	n. 28 (maggio 1987)	€ 6,20
n. 3 (dicembre 1978)	€ 2,58	n. 29 (settembre 1987)	€ 6,20
n. 4 (aprile 1979)	€ 2,58	n. 30 (dicembre 1987)	€ 6,20
n. 5 (settembre 1979)	€ 2,58	n. 31 (maggio 1988)	€ 6,71
n. 6 (dicembre 1979)	€ 2,58	n. 32 (settembre 1988)	€ 6,71
n. 7 (maggio 1980)	€ 3,62	n. 33 (dicembre 1988)	€ 6,71
n. 8 (settembre 1980)	€ 3,62	n. 34 (maggio 1989)	€ 7,23
n. 9 (dicembre 1980)	€ 3,62	n. 35 (settembre 1989)	€ 7,23
n. 10 (marzo 1981)	€ 4,13	n. 36 (dicembre 1989)	€ 7,23
n. 11 (ottobre 1981)	€ 4,13	n. 37 (maggio 1990)	€ 7,23
n. 12 (dicembre 1981)	€ 4,13	n. 38 (settembre 1990)	€ 7,23
n. 13 (aprile 1982)	€ 4,65	n. 39 (maggio 1991)	€ 10,33
n. 14 (ottobre 1982)	€ 4,65	n. 40 (settembre 1991)	€ 10,33
n. 15 (dicembre 1982)	€ 4,65	n. 41 (dicembre 1991)	€ 10,33
n. 16 (marzo 1983)	€ 5,16	n. 42 (febbraio 1992)	€ 10,33
n. 17 (settembre 1983)	€ 5,16	n. 43 (maggio 1992)	€ 10,33
n. 18 (dicembre 1983)	€ 5,16	n. 44 (dicembre 1992)	€ 10,33
n. 19 (febbraio 1984)	€ 5,16	n. 45 (dicembre 1992)	€ 10,33
n. 20 (settembre 1984)	€ 5,16	n. 46 (marzo 1993)	€ 12,91
n. 21 (dicembre 1984)	€ 6,20	n. 47 (maggio 1993)	€ 10,33
n. 22 (maggio 1985)	€ 6,20	n. 48 (dicembre 1993)	€ 10,33
n. 23 (settembre 1985)	€ 6,20	n. 49 (aprile 1994)	€ 10,33
n. 24 (dicembre 1985)	€ 6,20	n. 50 (agosto 1994)	€ 10,33
n. 25 (maggio 1986)	€ 6,20	n. 51 (dicembre 1994)	€ 10,33
n. 26 (settembre 1986)	€ 6,20	n. 52 (febbraio 1995)	€ 10,33

n. 53 (giugno 1995)	€ 10,33	n. 66 (giugno 1999)	€ 10,33
n. 54 (novembre 1995)	€ 10,33	n. 67 (novembre 1999)	€ 10,33
n. 55 (febbraio 1996)	€ 10,33	n. 68 (febbraio 2000)	€ 10,33
n. 56 (febbraio 1996)	€ 15,49	n. 69 (giugno 2000)	€ 10,33
n. 57 (giugno 1996)	€ 10,33	n. 70 (novembre 2000)	€ 10,33
n. 58 (novembre 1996)	€ 10,33	n. 71 (febbraio 2001)	€ 10,33
n. 59 (febbraio 1997)	€ 10,33	n. 72 (giugno 2001)	€ 11,00
n. 60 (giugno 1997)	€ 10,33	n. 73 (novembre 2001)	€ 11,00
n. 61 (novembre 1997)	€ 10,33	n. 74 (febbraio 2002)	€ 11,00
n. 62 (febbraio 1998)	€ 10,33	n. 75-76 (settembre 2002)	€ 11,00
n. 63 (giugno 1998)	€ 10,33	n. 77 (marzo 2003)	€ 11,00
n. 64 (novembre 1998)	€ 10,33	n. 78 (settembre 2003)	€ 11,00
n. 65 (febbraio 1999)	€ 10,33	n. 79 (febbraio 2004)	€ 12,00

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, *Inmigrantes 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)	€ 6,20	Vol. XIX (1987)	€ 6,20
Vol. II (1969)	€ 6,20	Vol. XX (1988)	€ 15,49
Vol. III (1971)	€ 5,16	Vol. XXI (1990)	€ 10,33
Vol. IV (1973)	€ 5,16	Vol. XXII (1991)	€ 7,75
Vol. V (1974)	€ 6,20	Vol. XXIII (1992)	€ 7,75
Vol. VI (1975)	€ 5,16	Vol. XXIV (1993)	€ 7,75
Vol. VII (1976)	€ 5,16	Vol. XXV (1994)	€ 8,26
Vol. VIII (1978)	€ 7,75	Vol. XXVI (1995)	€ 8,26
Vol. IX (1979)	€ 7,75	Vol. XXVII (1996)	€ 10,33
Vol. X (1980)	€ 7,75	Vol. XXVIII-XXIX (1997)	€ 12,91
Vol. XI (1981)	<i>esaurito</i>	Vol. XXX (1998)	€ 10,33
Vol. XII (1982)	€ 7,75	Vol. XXXI (1998)	€ 10,33
Vol. XIII-XIV (1983)	€ 12,91	Vol. XXXII (1999)	€ 10,33
Vol. XV-XVI (1984)	€ 16,53	Vol. XXXIII (2001)	€ 12,91
Vol. XVII (1985)	€ 7,75	Vol. XXXIV-XXXV (2002)	€ 13,00
Vol. XVIII (1986)	€ 9,30		

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 biografia 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 e 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 Nabuatl*; **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. Crovetto, *I segni del diavolo e i segni di Dio*; **8** - J. M. de Heredia, *Poesía 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, *Apologetico 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; **34** - P. Spinato Bruschi - C. Camplani (a cura di), *Le anime del Barocco. La narrativa latinoamericana contemporanea e Miguel Angel Asturias*. Atti del Convegno di Milano: 22-23 ottobre 1999; **35** - D. Meyran ed., *Italie, Amérique Latine, influences réciproques*, Colloque International 15 et 16 mai 1998; **36** - L. Méndez de Penedo, *Memorie controcorrente. "El río, novelas de caballería", di Luis Cardoza y Aragón*; **37** - G. Bellini - C. Camplani - P. Spinato Bruschi ed., *Aldo Albónico: l'uomo e l'opera*; **38** - V. Lavou Zoungbo, *Mujeres e indios, voces del silencio. Estudio sociocrítico de "Bahin Canán" de Rosario Castellanos*; **39**

- M. González de Sande, *La cultura española en Papini*, Prezzolini, Puccini, Boine; **40** - Ilarione da Bergamo, *Viaggio al Messico*, ed., introduzione e note di B. Hernán-Gómez Prieto. **41** - *Trabajo y aventura*, a cura di Donatella Ferro; **42** - Eugenio de Salazar, *Silva de poesía*, Edición, Introducción e notas de Jaime J. Martínez Martín.

“*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 introduttivo 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 hecho 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 Gonzáles Boixo, 1988, pp. 128.
- 15** - Schopf F., *Del vanguardismo a la antipoesía*, 1986, pp. 288.
- 16** - Panebianco C., *L'esotismo 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** - Ballardín 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.

**Pubblicazioni 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 Albónico, *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.
- 17** - Patrizia Spinato Bruschi, *Arturo Usler Pietri. Tra politica e letteratura*, 2001, pp. 178.
- 19** - Clara Camplani, *Rosario Castellanos e il ruolo della donna*, 2001, pp. 140.
- 20** - Giuseppe Bellini, *Re, dame e cavalieri, rustici, santi e delinquenti. Studi sul teatro spagnolo e americano del Secolo Aureo*, 2001, pp. 346.
- 21** - Patrizia Spinato Bruschi, *Costanti tematiche nell'opera di Arturo Usler Pietri*, 2003, pp. 160.

"Serie Mayor"

- 1** - J. J. Martínez Martín, *Eugenio de Salazar y la poesía novohispana*

Collana CNR del "Gruppo di Studio delle Culture Letterarie dei Paesi anglofoni, francofoni, iberofoni"

- 1** - A. Aimi, *La "vera" visione dei vinti: la conquista del Messico nelle fonti azteche*.
2 - *500 anni di Brasile. La Scoperta, le Scoperte*, a cura di Piero Ceccucci.

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

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

Abbonamento annuale

Individui: US \$ 20.00

Istituzioni: US \$ 30.00

Numeri arretrati: US \$ 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.

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

CANADIAN JOURNAL *of Italian Studies*

dispositio

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

ANALECTA MALACITANA

REVISTA DE LA SECCIÓN DE FILOLOGÍA
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



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

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

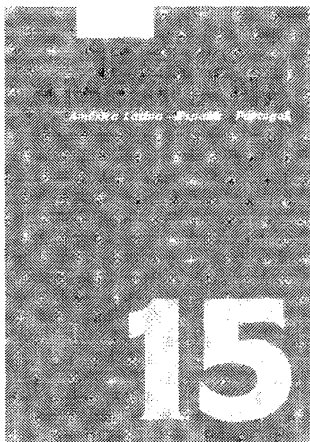
IBEROAMERICANA

AMÉRICA LATINA – ESPAÑA – PORTUGAL

ENSAYOS SOBRE LETRAS, HISTORIA Y SOCIEDAD. NOTAS.

RESEÑAS IBEROAMERICANAS

IBEROAMERICANA es una revista interdisciplinaria e internacional de historia, literatura y ciencias sociales, editada por el Instituto Ibero-Americano de Berlín (IAI), el Instituto de Estudios Ibero-Americanos de Hamburgo (IIK) y la Editorial Iberoamericana / Vervuert, Madrid y Frankfurt.



IBEROAMERICANA aparece en forma trimestral e incluye cuatro secciones:

- **Artículos y ensayos** de crítica literaria y cultural, historia y ciencias sociales.
- Los **Dossiers** que en cada número se dedican a un tema específico.
- El **Foro de debate** con análisis de actualidad, comentarios, informes, entrevistas y ensayos.
- **Reseñas y Notas bibliográficas.**

Suscripción anual (4 números): € 60 Instituciones y Bibliotecas,
€ 35 Particulares

Número individual € 16,80 (más gastos de envío)

ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS:

Nº 14: *Brasil 1964-2004* ● Nº 15: *Memoria y transición española*

IBEROAMERICANA Editorial Vervuert, Amor de Dios, 1 – E-28014
Madrid, Tel.: +34 91 429 35 22 / Fax: +34 91 429 53 97

VERVUERT Verlagsgesellschaft, Wielandstr. 40 – D-60318
Frankfurt am Main, Tel.: +49 69 597 46 17 / Fax: +49 69 597 87 43

NORME REDAZIONALI

per saggi e note

1. Le collaborazioni devono essere inviate alla Redazione della rivista su supporto informatico, oltre che in copia cartacea.
2. Mentre le citazioni inferiori alle tre righe vanno tra virgolette all'interno del testo, quelle superiori alle tre righe costituiscono paragrafo a sé, rientrato a sinistra, con spaziatura e carattere inferiore al testo.
3. Frasi o parole non riportate nel testo vanno indicate con tre puntini dentro parentesi quadre.
4. Le note e le citazioni di libri e riviste vanno poste a piè di pagina.
5. Per i volumi indicare la prima volta nome e cognome dell'autore (successivamente solo l'iniziale del nome e per esteso il cognome), il titolo del volume in corsivo senza virgolette, quindi la città, la casa editrice, l'anno di pubblicazione, separati da virgole come sotto esemplificato.
6. Atti e volumi miscellanei vanno indicati con Aa.Vv., il titolo in corsivo, quindi i nomi dei curatori o coordinatori e tutte le indicazioni di rito.
7. Per le riviste, il titolo va indicato per esteso in corsivo, senza virgolette, seguito dal numero e dall'anno solare separati da virgole.
8. Articoli e saggi, titoli di capitoli, racconti e poesie vanno in carattere normale tra virgolette, nel testo e in nota, seguiti dalla preposizione in e dal riferimento all'opera collettiva.
9. La pagina va indicata con p. e con pp. se si tratta di due o più pagine.
10. Il riferimento ad un'opera già citata va espresso con l'iniziale del nome dell'autore, il cognome, op. cit. (in corsivo se unica opera dell'autore citata, oppure il titolo in forma abbreviata seguito da op. cit. in tondo) e le pagine.
11. Nel caso di immediata citazione della stessa pagina, si ricorre a *Ibidem*, in corsivo, e se di pagina diversa a *Ibi*, seguito dall'indicazione della pagina.

Esempi:

Giuseppe Tavani, *Asturias y Neruda*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 42.

Ibi, pp. 56-57.

Ibidem.

G. Tavani, «Codici, medici e ricette», in Aa.Vv., *Para el amigo sincero*. Studi dedicati a Luis Sáinz de Medrano dagli Amici Iberisti italiani, a cura di Giuseppe Bellini ed Emilia Perassi, Roma, Bulzoni Editore, 1999, p. 293 e sgg..

Carlos Meneses, «Barret, extraño personaje», *Quaderni Ibero-americanos*, 90, 2001, pp. 5-10.

G. Tavani, *Asturias y Neruda*, op. cit., p. 15.

C. Meneses, *op. cit.*, p. 9.

Finito di stampare nel mese di febbraio 2005
Tipolitografia CSR - Via Pietralata, 157 - 00158 Roma
Tel. 06.41.82.113 - Fax 06.45.06.671

RASSEGNA IBERISTICA

GIUSEPPE BELLINI
MEREGALLI E LA "RASSEGNA IBERISTICA"

SILVANA SERAFIN
**LA FORZA OPPRESSIVA DELLA NATURA:
LA VORÁGINE DI JOSÉ EUSTASIO RIVERA**

GIUSEPPE BELLINI
EL CAZADOR PERDIDO: EL ÚLTIMO NERUDA

SUSANNA REGAZZONI
ALEJO CARPENTIER. UNA TEORÍA CULTURAL LATINOAMERICANA

AMBROGIO RASO
**A CONSOLAÇAM DE SAMUEL USQUE:
CONTRIBUTO PARA A HERMENÊUTICA DE UM TEXTO ENIGMÁTICO**

VINCENZO ARSILLO
**TERRA DA MEMÓRIA, TERRA SEM MEMÓRIA:
SPAZIO E LUOGO NELLA POESIA DI CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

VANESSA CASTAGNA
A REPRESENTAÇÃO DE LISBOA EM AS NAUS DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

NOTE: D. Ferro, *La festa cortigiana: un avvenimento culturale e politico*; F. Fiorani, *La costruzione simbolica della nazionalità argentina*; E. Bou, *Zambomba por Saúl Yurkevich*; G. Bellini, *Carlos Germán Belli: un precario usuario del idioma*; S. Zabeo, *El erotismo del escribir y la dimensión literaria: "La travesía" de Luisa Valenzuela*.

RECENSIONI: L. Giuliani (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte III* (F. Antonucci); C. Laforet, *Al volver la esquina* (E. Pittarello); M. Vázquez Montalbán, *Erec e Enide. La gioia della Corte* (G. Bellini);

V. Blengino, *Il vallo della Patagonia. I nuovi conquistatori: militari, scienziati, sacerdoti, scrittori* (F. Fiorani); S. A. Montero Sánchez, *La construcción simbólica de las identidades sociales. Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX* (G. Delvecchio); V. Alfonso, *Ellas hablan de la Isla* (M. Gallina); G. Evangelisti, *Una vita firmata* (M. Gallina); AA. VV., *Mario Vargas Llosa. Literatura y política* (J. J. Martínez); J. Navascués, *Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro* (M. Gallina); P. Neruda, *Ode al libro e altre odi elementari* (G. Bellini); P. Neruda, *Poesie* (G. Bellini); P. Neruda, *L'uva e il vento* (G. Bellini); J. Gelman, *Nel rovescio del mondo* (P. Spinato B.); M. Canfield, *Capriccio di un colore* (C. Camplani); C. Oliver Labra, *Poemas para no envejecer* (S. Favaretto); F. Romero, *Dos mil tres lunas. Mitos, ritos y leyendas de América* (G. Bellini).

J. Mascarenhas, *La Bella Selvaggia de Carlo Goldoni na versão setecentista de Nicolau Luiz da Silva* (M. G. Simões).

BULZONI EDITORE

RASSEGNA IBERISTICA

La *Rassegna Iberistica*, semestrale, 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*.

Fondatore

FRANCO MEREGALLI

Direttori

FRANCO MEREGALLI
GIUSEPPE BELLINI
ELIDE PITTARELLO
CARLOS ROMERO

Coordinatrice

DONATELLA FERRO

Comitato di redazione

Giuseppe Bellini, Marcella Ciceri, Donatella Ferro,
Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Paola Mildonian, Elide Pittarello,
Marco Presotto, Susanna Regazzoni, Patrizio Rigobon, Carlos Romero,
Silvana Serafin, Manuel Simões.

Segreteria di Redazione

Patrizio Rigobon, Patrizia Spinato Bruschi

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

Redazione: Università Ca' Foscari di Venezia – Dipartimento di Studi Anglo-americani e Ibero-americani – Sezione Ibero-americana – Facoltà di Lingue e Letterature Straniere – San Marco 3417 – 30124 Venezia – Fax 041-2349476 – Tel. 041-2349427

ISBN 88-7870-014-2

Copyright © 2004 Bulzoni editore

Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma

Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355