

RASSEGNA IBERISTICA

91

Aprile 2010

GIUSEPPE BELLINI <i>Itinerari della fame nella scoperta e conquista dell'America</i>	p.	3
MARGHERITA CANNAVACCIUOLO <i>Afrocanizar el lenguaje: sincretismo lingüístico en los cuento de Lydia Cabrera</i> ...	p.	11
ADRIANA MANCINI <i>«Fuera del alero». Adolfo Bioy Casares y su obra tardía</i>	p.	23
ROBERTO VECCHI <i>Alegorias claustrosóficas: o pensamento confinado, a exceção e a história literária</i>	p.	43
FERNANDO J. B. MARTINHO <i>Eugénio de Andrade e as letras norte-americanas: de Whitman e Melville a Williams e Stevens</i>	p.	53

NOTE: F. del Barrio de la Rosa, «Pragmática contrastiva»: algunas observaciones y un peligro, p. 61; S. Regazzoni, *El Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2009: José Emilio Pacheco*, p. 65; I. Stratta, *Johnson, Boswell, Borges, Bioy*, p. 71

RECENSIONI: A. Mancera Rueda, 'Oralización' de la prensa española: la columna periodística (F. del Barrio de la Rosa) p. 77; M. V. Calvi / C. Bordonaba Zabalza / G. Mapelli / J. Santos López, *Las lenguas de especialidad en español* (E. Sainz) p. 79; F. Bermejo Calleja, *Le subordinate avverbiali. Uno studio contrastivo spagnolo-italiano* (M. Martínez Atienza) p. 83; E. Coco, *Jardines secretos. Joven poesía italiana* (L. Scarabelli) p. 86; A. Vanoli, *La reconquista* / H. Rawlings, *L'Inquisizione spagnola* (A. Zinato) p. 87; A. Ruffinatto, *Tríptico del ruiseñor. Berceo, Garcilaso, San Juan* (V. Orazi) p. 91; F. Gambin, *Azabache. El debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro* (V. Orazi) p. 94; J. M. Martín Morán, *Cervantes y el «Quijote» hacia la novela moderna* (V. Orazi) p. 96; A. Correa Ramón, *Alejandro Sawa, luces de bohemia* (E. Serrano Asenjo) p. 98; M. C. Assumma, *La voce del poeta: Federico García Lorca, l'oralità e la tradizione popolare* (M. L. Molteni) p. 99; A. Rodríguez Fischer (ed.), *Ronda Marsé* (S. Ballarín) p. 101

BULZONI EDITORE

M. Canfield, *Literatura hispanoamericana: historia y antología. Literatura prehispanica y colonial* (S. Serafin) p. 105; J. José Sebrelli, *Comediantes y mártires. Ensayo contra los mitos* (S. Regazzoni) p. 107; M. de la Luz Hurtado / V. Martínez Tabares (sel.), *Antología del teatro chileno contemporáneo* (L. Paladini) p. 109; J. Néspolo / M. Néspolo, *La erótica del relato* (S. Regazzoni) p. 110; A. de Toro, *Borges infinito Borges virtual. Pensamiento y saber de los siglos XX y XXI* (L. Silvestri) p. 112; E. Cardenal, *Nicaragua mundo universo. Antología poetica* (M. Cannavacciuolo) p. 114; A. Rocco, *Il cinema di Gabriel García Márquez* (L. Paladini) p. 116; I. Allende, *La isla bajo el mar* (S. Serafin) p. 118; L. Valenzuela, *Tres por cinco* (M. Cannavacciuolo) p. 120; A. Lo Bue, *Señales rupestres* (I. A. Quiero) p. 122; M. D. Adsuar, *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera* (V. Cervera Salinas) p. 123

V. Ramond, *A Revista «Vértice» e o Neo-Realismo Português* (M. G. Simões) p. 127; G. Duarte, *O Trágico em Graciliano Ramos e em Carlos de Oliveira (uma análise apoiada pelos romances «São Bernardo» e «Casa na Duna»)* (M. G. Simões) p. 129

A. Broch (dir.), *Diccionari de la Literatura Catalana* (D. Faix) p. 130; M. J. Balsach, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918- 1939)* (L. Cornejo) p. 134; M. de Palol, *Un uomo qualunque* (E. C. Vian) p. 137

PUBBLICAZIONI RICEVUTE p.

GIUSEPPE BELLINI

ITINERARI DELLA FAME NELLA SCOPERTA E CONQUISTA DELL'AMERICA

Che la scoperta e la conquista del mondo americano siano state accompagnate da una eccezionale carenza di cibo è cosa affermata e certamente reale se si considera che gli spagnoli dovettero affrontare quasi sempre terre non prima conosciute e inospitali, tra fiumi, monti e selve impenetrabili.

Ciò avviene in particolare nel sud del continente americano, dove la scoperta e la conquista furono con frequenza lotta per la sopravvivenza. Francisco de Jerez nella sua *Verdadera relación de la conquista del Perú y Provincia del Cuzco llamada la Nueva Castilla*, consegna come per Pizarro e la sua gente le prime spedizioni del 1524 e 1526 da Panamá verso l'impero favoloso degli Incas, furono insuccessi, sofferenze e fame, pericolo serio della vita. I tentativi non andarono oltre il río San Juan, nella Colombia attuale, e nella seconda spedizione gli scopritori arrivarono a nutrirsi, oltre che di "un marisco que cogían de la costa de la mar, con gran trabajo" e di "unos palmitos amargos", di "un cuero de vaca curtido que llevaban para zurriones de la bomba, y cocido, lo repartieron"¹.

Di fronte alla fame pochi potevano essere gli scrupoli. Lo stesso Cieza de León riferisce particolari impressionanti relativi alla carenza di cibo e narra che un gruppo di soldati al seguito del licenciado Juan de Vadillo, i quali da più di un anno non mangiavano carne, usciti una volta "a robar lo que pudiesen", s'imbattono presso il río Grande in un gruppo di indigeni con "una grande olla de carne cocida" e non ebbero scrupolo di approfittarne, accorgendosi solo alla fine che si trattava di carne umana; ma

tanta hambre llevaban, que no miraron en más de comer, creyendo que la carne era de unos que llaman curíes, porque salían de la olla

¹ Francisco de Jerez, *Verdadera relación de la conquista del Perú y Provincia del Cuzco llamada la Nueva Castilla*, in *Crónicas de la conquista del Perú* (J. Le Reverend ed.), México, Editorial Nueva España, s. a., p. 32.

algunos; mas ya que estaban todos bien hartos, un cristiano sacó de la olla una mano con sus dedos y uñas; sin lo cual vieron luego pedazos de pies, dos o tres cuartos de hombres que en ella estaban; lo cual visto por los españoles que allí se hallaron, les pesó de haber comido aquella vianda, dándoles grande asco de ver los dedos de una mano; mas a la fin se pasó, y volvieron hartos al real, de donde primero habían salido muertos de hambre².

Meglio era andata agli uomini di Diego de Almagro quando fecero precipitosamente ritorno dal Cile, poiché ebbero l'opportunità di sfamarsi con la carne dei cavalli abbandonati durante l'andata, ormai congelati dal freddo insieme ai loro cavalieri:

quando dende a cinco meses don Diego volvió al Cuzco halló en muchas partes algunos de los [hombres] que murieron a la ida en pie arrimados a algunas peñas, helados, con los caballos de rienda también helados, y tan frescos y sin corrupción como si entonces acabaran de morir; así, fue gran parte de la sustentación de la gente que venía, los caballos que topaban helados en el camino y los comían³.

Neppure un entusiasta del Cile come lo sfortunato Valdivia, il quale incitava i connazionali a "vivir y perpetuarse" in una terra che giudicava non esservi migliore al mondo⁴, riesce a nascondere la penuria iniziale in cui i conquistatori si videro. Dirigendosi all'imperatore Carlo V, mentre sottolineava il valore dei soldati in guerra, dichiarava: se al loro sforzo eroico si aggiunge la fame, "más que hombres han de ser", e tali si erano dimostrati, poiché

hasta el último año destes tres que nos simentamos muy bien y tuvimos harta comida, pasamos los dos primeros con extrema necesidad, y tanta que no la podría significar; y a muchos de los cristianos les era forzado ir un día a cabar cebolletas para se sustentar aquél y otros dos, y acabadas aquéllas, tornaba a lo mesmo, y las piezas todas de nuestro servicio y hijos con esto se mantenían y carne no había ninguna; y el cristiano que alcanzaba cincuenta granos de maíz cada día no se tenía en poco; y el que tenía un puño de trigo no lo molía para sacar el salvado. Y desta manera hemos vivido [...]⁵.

² Pedro Cieza de León, *La crónica del Perú*, in *Crónicas de la conquista del Perú*, op. cit., cap. XVI, p. 189.

³ Agustín de Zárate, *Historia del descubrimiento y conquista de las Provincias del Perú*, en *Cronistas de la conquista del Perú*, op. cit., p. 587.

⁴ Pedro de Valdivia, "Carta al emperador Carlos V", in *Cartas de relación de la conquista de Chile*, (M. Ferreccio Podestá ed.), Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1978, p. 43.

⁵ *Ibi*, p. 33.

Non diversa fu la situazione in cui venne a trovarsi Alvar Núñez Cabeza de Vaca quando, dopo il naufragio, si andò aggirando per anni tra le terre della Florida e del bacino del Misissipì, fino alla regione dei chihuahua. I Naufragios sono un continuo lamento circa la fame che accompagna il protagonista e i suoi pochi compagni nell'involontaria avventura tra le popolazioni indigene. All'isola del Mal Hado, scrive:

Fue tan extremada la hambre que allí se pasó, que muchas veces estuve tres días sin comer ninguna cosa [...] y parecíame ser cosa imposible durar la vida, aunque en otras mayores hambres y necesidades me vi despues⁶.

Non è che l'inizio di una situazione ricorrente, in cui i naufraghi sono costretti per vincere la fame a nutrirsi di granchi, di erba e quando va bene di carne cruda di cane.

E tuttavia non passano molti anni dalla conquista che già la situazione sembra cambiare, sia in Messico che in Perù. La straordinarietà della terra è presto esaltata da fra Toribio de Benavente, "Motolinía", per il mondo messicano: "Es tanta la abundancia y tan grande la riqueza y fertilidad de esta tierra llamada la Nueva España, que no se puede creer"⁷. Da parte sua Cieza de León esalta la ricchezza e l'abbondanza del mondo peruviano, dichiara che "es una de las buenas tierras del mundo, pues vemos que en ella no hay hambre ni pestilencia, ni llueve ni caen rayos ni relámpagos, ni se oyen truenos; antes está el cielo sereno y muy hermoso"⁸; una vera "tierra de Jauja", o di Cuccagna, non solo per la fertilità, ma per le ricchezze auree, situazione quest'ultima in realtà assai pericolosa per la salvezza spirituale di chi vi è venuto ad abitare, come il cronista non manca di denunciare, convinto da molti esempi che Dio non mancherà di fare giustizia, in particolare per lo sfruttamento degli indigeni: "No se engañe ninguno en pensar que Dios no ha de castigar a los que fueren crueles para con estos indios, pues ninguno dejó de recibir la pena conforme al delicto"⁹.

L'epica americana non abbandonerà il tema della fame. Lo stesso Ercilla nell'Araucana vi allude pesantemente, nel canto XXXV¹⁰, allorché racconta

⁶ Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*, in *Naufragios y Comentarios*, (Roberto Ferrando ed.), Madrid, Historia 16, 1984, p. 79.

⁷ Fray Toribio de Benavente, "Motolinía", *Historia de los indios de la Nueva España* (Giuseppe Bellini, ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1988, Tratado III, cap. IX, p. 251.

⁸ Pedro Cieza de León, *La crónica del Perú*, (Manuel Ballesteros ed.), Madrid, Historia 16, 1984, cap. LXXI, pp. 284-285.

⁹ *Ibi*, cap. CXIX, p. 400.

¹⁰ Alonso de Ercilla, *La Araucana*, (Marcos Morínigo e Isaías Lerner eds.), Madrid, Editorial Castalia, 1979, II.

della spedizione verso l'estremo sud del Cile da lui guidata, terribile esperienza dominata dalla "aquejadora hambre miserable", che "las cuerdas apretaba del tormento", rendeva tutto improbabile,

desmayaba las fuerzas y el aliento,
cortando un dejativo sudor frío,
de los cansados miembros todo el brío.

Non solo la fame, ma il cielo "conjurado", la "escasa y turbia luz", le nuvole "espesas" e "lóbregas", che trasformavano "en tenebrosa noche el día", de "granizo y tempestad cargado"¹¹, rendendo inumana la fatica di uomini e animali, immersi in una vera e propria tragedia:

Unos presto socorro demandaban
en las hondas malezas sepultados;
otros, "¡ayuda!, ¡ayuda!, voceaban
en húmidos pantanos atascados;
otros iban trepando, otros rodaban,
los pies, manos y rostros desollados,
oyendo aquí y allí voces en vano
sin poderse ayudar ni dar la mano.

Era lástima oír los alaridos,
ver los impedimentos y embarazos,
los caballos sin ánimo caídos,
destroçados los pies, rotos los brazos;
nuestros sencillos débiles vestidos
quedaban por las zarzas a pedazos;
descalzos y desnudos, sólo armados,
en sangre, lodo y en sudor bañados.

E su tutto questo la terribile fame: sette giorni sperduti in un ambiente dove la vista era pressoché impossibile; la ricompensa è l'improvvisa scoperta del "espacioso y fértil raso" di Ancud e, a pié del monte, "un estendido lago y gran ribera", ma soprattutto finalmente del cibo. Non si tratta qui di splendide cibarie, ma della "frutilla coronada / que produce la murta virtuosa", su cui tutti si gettano come fosse manna d'Egitto:

Cual bandada de langostas enviadas
por plaga a veces del linaje humano,
que en las espigas fértiles granadas
con un sordo rozar no dejan grano,
así pues en cuadrillas derramadas,
suelta la gente por el ancho llano,

¹¹ *Ibidem.*

dejaba los murtales más copados
de fruta, rama, y hojas despojados.

La fame fa sì che gli uomini si riducano allo stato bestiale, accentuino il loro egoismo:

A puñados la fruta unos comían
de la hambre aquejados importuna,
otros ramos y hojas engullían
no aguardando a cogerla una por una:
quien huye al repartir la compañía,
buscando en lo escondido parte alguna
donde comer la rama desgajada
de las rapaces uñas escapada.

E come le galline quando, trovato un grano, fuggono per mangiarselo solitarie,

así aquel que arrebatá buena parte,
déste y de aquél aquí y allí seguido,
huyendo se retira luego en parte
donde pueda comer más escondido;
ninguno, si algo alcanza, lo reparte,
que no era tiempo aquel de ser partido,
ni allí la caridad, aunque la había,
estenderse a los prójimos podía.

Proseguirà la sua esplorazione del sud estremo cileno Ercilla e affermerà con orgoglio il suo protagonismo¹². Ricchi “manjares” ritroverà con i suoi uomini solo al ritorno alla Imperial, “manjares regalados”, con i quali soddisfare “los estómagos golosos”¹³.

Il tema della fame, tema reale, e per contro di splendidi banchetti, si difonde nell’epica americana. Basti, saltando da un lato all’altro del continente, accennare al poema di Gaspar de Villagrà, *Historia de la conquista de Nuevo México*¹⁴. Il canto XIV presenta una stretta relazione con il canto XXXV de *La Araucana*, poema, del resto, alla radice di tutta l’epica d’America.

Villagrà, agli ordini di Juan de Oñate, si addentra, con vicende alterne, negli inospitali territori dove già Alvar Núñez Cabeza de Vaca aveva fatto, anni prima, le sue dure esperienze, non meno dure quelle dell’avventura guerresca del poeta soldato. Egli descrive con realismo le condizioni generali

¹² *Ibi*, Canto XXXVI.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Gaspar de Villagrà, *Historia de la conquista de Nuevo México*, ed. de Mercedes Junquera, Madrid, Historia 16, 1989.

degli uomini che si lanciano alla scoperta e alla conquista per dare nuovi territori al sovrano, tra pericoli straordinari, costretti a vivere come animali, a cucirsi alla bell'e meglio i vestiti e le scarpe, a vivere come animali, all'acqua e al sole, alla calura insopportabile, a nutrirsi

de raíces incultas desabridas,
de hierbas y semillas nunca usadas,
caballos, perros y otros animales,
inmundos y asquerosos a los hombres.

E alla fine, la ricompensa ai loro servigi e ai loro sacrifici, da parte delle autorità che nella Colonia rappresentano il sovrano spagnolo, consiste in lunghe anticamere, dove devono sopportare

una eternidad de años arrimados
por aquellas paredes de Palacio,
muertos de hambre, cansados y afligidos,
adorando a los pajes y porteros,

senza nulla ottenere. Il che riporta il lettore alle consimili denunce del cancelliere Pero López de Ayala nel *Rimado de Palacio*. Ma, si sa, i potenti, e soprattutto i loro rappresentanti, non hanno molta sensibilità verso i sudditi.

Uno dei momenti di maggior tensione è proprio la spedizione di Villagrà alla scoperta del río Grande, una lunga e faticosa avventura, simile a quella della spedizione di Ercilla al sud cileno, marcia tormentata, qui, dall'ambiente infuocato, dalla sete e dalla fame, oltre che dall'incognita del territorio su cui gli uomini si muovono.

Con forza realmente drammatica Villagrà rappresenta la viacrucis sua e della sua gente, ciechi ormai i cavalli, che si muovono in una natura estremamente ostile, sbattendo contro gli alberi, che non riescono a vedere; gli uomini tutti ormai "deshauciados", desiderosi più della morte che della vita, "vivo fuego exalando, y escupiendo / saliva más que liga pegajosa". Ma la Provvidenza divina aveva disposto diversamente, e all'improvviso s'imbattono nel grande fiume, dove uomini e cavalli si precipitano per dissetarsi, perendo alcuni affogati o trascinati via dalla corrente. Finalmente ricomposti, tutti i superstiti godono della situazione mutata; i cavalli pascolano e gli uomini, dimenticate le passate disavventure e il pericolo della vita, si aggirano "por frescas alamedas muy copadas".

Di nuovo è il *locus amoenus* già celebrato nell'*Arauco domado* da Pedro de Oña, nell'episodio del bagno di Fresia e del suo amante¹⁵. Alle necessità

¹⁵ Pedro de Oña, *El Arauco domado*, in *Poemas épicas*, Madrid, Atlas (B.A.E.), 1948, II, Canto V.

della sussistenza provvedono i soldati con la caccia e la pesca, e infine uno splendido e abbondante banchetto improvvisato: “y en grandes asadores, y en las brasas, / de carne y de pescado buen abasto”, onde poter soddisfare “las buenas ganas al manjar sabroso”.

Una grande festa rustica, che tuttavia richiama gli splendidi banchetti rinascimentali – e un’eco non tanto lontana di Garcilaso e di Boscán --; banchetti dei quali pure è ricca l’epica americana, ambientati sempre nella suggestiva cornice della lussureggiante natura continentale, ma arricchiti non di rado da altre suggestioni, come fa Juan de Castellanos nel primo canto della quattordicesima delle sue *Elegías de Varones Ilustres de Indias*¹⁶, dove presenta, nella valle di San Juan, una scena campestre di vita “regalada”, immersa nel trionfo cromatico della natura:

De naturasles y traspuestas flores
estaban todos tiempos estampados
de pinturas diversas en colores-
Y a la vista grande copia de ganados
que rodeaban rústicos pastores,
y debajo de ramas tan amenas
asientos puestos y las mesas llenas.

Non solo abbondanza di cibo, ma anche di belle serventi, alla cui avvenenza il buon presbitero sembra non indifferente:

Sirven mestizas mozas diligentes,
instruídas de mano castellana,
lascivos ojos, levantadas frentes,
de condición benévola y humana.

La fame, evidentemente, favorisce le allucinazioni, i sogni d’abbondanza. I poeti sognano anch’essi e prospettano luoghi paradisiaci, dove si consumano colossali banchetti, ricchi di ogni genere di vivande, come fa Juan de Miramontes y Zuázola nelle *Armas Antárticas*¹⁷, dove, celebrata, nel Canto V, la bellezza e la fertilità della terra che, “sin cultivalla”, dà di “cazas y frutas bastimento”, descrive minutamente le cibarie approntate per un banchetto all’aria aperta, “en un ameno valle deleitoso”, sotto alberi “frondosos”, presso un sonoro ruscello, “por do, risueña, el agua cristalina / entre junquillos, hierba y flor camina”, e fiori in abbondanza: rose, gelsomini, garofani selvatici, gigli, a profumare l’ambiente. Lì i *cimarrones*, ribelli al governo spagnolo,

¹⁶ Juan de Castellanos, *Elegías de Varones Ilustres de Indias*, Madrid, Atlas (BAE), 1944.

¹⁷ Juan de Miramontes y Zuázola, *Armas Antárticas*, edición y prólogo de R. Miró, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

“tienden capaces, mesas, espaciosas” per i nuovi alleati – gli uomini dei pirati inglesi Drake e Oxnan –, dove fanno bella mostra “rústicos manjares”:

el colmilludo jabalí, cerdoso
anaco, ánade, pato y perdiz parda,
fértil conejo, gamo temeroso,
verde ycotea y trepadora arda,
mico, zaíno, ante poderoso,
tórtola, codorniz, pava gallarda
y con la hermosa garza quiere que haya
pintado papagayo y guacamaya.

Despierta y satisface el apetito
la piña, el aguacate y el zapote,
el plátano, mamey, ovo, caimito,
la papaya, la yuca y el camote,
el coco, la guayaba y el palmito,
la guaba, la ciruela, el ají y mote,
frutos de aquesta fértil tierra propia
do esparció la abundancia el cornucopia.

Miramontes y Zuázola è un perfetto descrittore dell'abbondanza della terra americana, precursore in questo dell'Andrés Bello della *Silva a la agricultura en la Zona Tórrida*. Ma anche il suo è, in realtà, un sogno, che qui entusiasma gli affamati inglesi. La fame, quindi, è sempre alla radice degli splendidi banchetti presentati dai poeti epici, cui partecipano reduci da itinerari privi di ogni tipo di sussistenza. La cronaca riferisce scene soprattutto drammatiche, una realtà certamente vera, mentre l'epica abbonda in descrizioni meravigliose, dove tutti si satollano con allegria, nel regno di un'abbondanza che la fantasia esalta, memore delle splendide rappresentazioni proprie dell'alta società rinascimentale.

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO

AFROCUBANIZAR EL LENGUAJE: SINCRETISMO LINGÜÍSTICO EN LOS CUENTOS DE LYDIA CABRERA

Dentro del renovado clima de interés hacia el tema negro en Europa y América a comienzos del siglo XX, Lydia Cabrera (La Habana 1900-Miami 1995) es la primera escritora que plasma su creación literaria sobre el elemento africano, constitutivo de la sociedad y cultura cubana.

Su relación con el mundo negro empieza desde niña, cuando sus tatas de color le cuentan las historias y leyendas míticas de su pueblo, pero es gracias a su estancia en el París de los años 30 que la escritora toma verdadera conciencia de la envergadura que la secular tradición africana tiene en su país. El amor hacia lo negro despierta conllevando el interés de estudiar y profundizar su ontología. Las experimentaciones vanguardistas que la rodean, el contacto con la generación española del 29, y la amistad con García Lorca y Teresa de la Parra empuja a Lydia Cabrera a escribir sus cuentos negros que aparecen primero en las revistas *Cahiers du Sud*, *Revue de Paris* y *Les Nouvelles Littéraires*. La sucesiva aparición de su primera colección de cuentos, *Cuentos negros de Cuba* (París, 1936; La Habana, 1940) marca el comienzo de un camino de búsqueda artística y científica que la lleva a una literatura cuya nota esencial es la recuperación y asimilación del legado africano en Cuba.

En su ingente producción de naturaleza etnológica y antropológica destaca su obra cumbre *El monte* (1954), heterogénea miscelánea que explora los intersticios de la sociedad afrocubana analizando y describiendo su poliédrica conformación. Con respecto a su obra literaria, además de la importancia cabal de *Cuentos negros*, sobresalen *¿Por qué... cuentos negros de Cuba?* (1948), *Ayapá, cuentos de Jicotea* (1971) y *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales* (1983), los cuatro considerados en el presente estudio.

Los estudios críticos sobre Lydia Cabrera y su obra llevados a cabo hasta hoy han tenido lugar sobre todo en Estados Unidos, en donde la escritora se refugió tras el triunfo de la revolución castrista, y se centran más

bien en la individuación y descripción de los ancestrales elementos africanos que afloran de los cuentos de la autora, relacionados con el animismo, la magia y la tradición fabulística africanos. A este respecto, hay que recordar las investigaciones de Rosa Valdés Cruz (1974), Josefina Inclán (1976) y Sara Soto (1988). Los trabajos de Hilda Perera (1977) y de Mariela Gutiérrez (1986, 1991, 1997) se empujan un poco más allá, respectivamente analizando el múltiple sincretismo presente en los primeros cuentos de Lydia Cabrera, y describiendo los elementos que los componen en relación a la morfología tradicional del cuento. En Cuba, tras un largo período de silencio sobre la figura de Lydia Cabrera y su obra, destacan la intervención de Mirta Fernández y Margarita Mateo en ocasión del “Coloquio Mujeres latinoamericanas y caribeñas: cultura popular y cultura de masas” (2003), donde se pone de relieve la función del trabajo de Lydia Cabrera en el descubrimiento de la esencia cubana; y el artículo de Ana Cairo (2004), reflexión sobre la presencia de la oralidad en la narrativa cabreriana. Entre los estudios más recientes, Antonio Fernández Ferrer (2006) redacta un trabajo sobre *La laguna sagrada de San Joaquín* de Lydia Cabrera, subrayando la confluencia entre investigación científica y literariedad; se ocupa, además, de la edición crítica de la obra cumbre *El Monte*. Con respecto a la biografía de la autora, destacan los dos trabajos de Rosario Hiriart (1978, 1988) que profundizan también su correspondencia con la poetisa Gabriela Mistral y la escritora Teresa de la Parra, la recopilación que Reinaldo Sánchez (1978) hace de una serie de artículos dedicados a la autora como homenaje a su vida y su obra, y el estudio de Ada Ortuzart-Young (1990).

Mi trabajo se sitúa en el camino abierto por estas obras críticas que consideran el material narrativo de Lydia Cabrera, acercándose a un tema todavía no considerado, el análisis del sincretismo lingüístico presente en los cuentos de la autora. La idea que lo impulsa es la de que toda la labor narrativa de Cabrera refleja y describe las dinámicas sincréticas que se producen en Cuba entre mundo europeo y africano, a través de la recreación literaria y lingüística del encuentro entre elementos pertenecientes a niveles temporales y espaciales diferentes. El contacto directo y constante con los negros de su país, junto a sus investigaciones antropológica, proporcionan a Lydia Cabrera un profundo conocimiento del idioma yoruba que le abre las puertas del mundo escondido e inaccesible de los negros, permitiéndole entrar en comunión con él.

La presencia secular del africano en Cuba origina dos tipos de literatura, oral y escrita, que evolucionan paralelamente hasta fundirse en el movimiento afrocubano, y da lugar a un sincretismo también a nivel lingüístico.

En este sentido, el contacto panafricano en los barracones cubanos es importantísimo en el proceso transculturador. Para comunicarse entre ellos,

los esclavos se encuentran con una dificultad: casi todos hablan lenguas africanas distintas, pues los negreros entremezclan los cargamentos para evitar la intercomunicación y disminuir la posibilidad de acuerdos insurreccionales. De ahí que resulte necesario echar mano a un instrumento lingüístico común, a una *lengua franca*; en las plantaciones ésta es fundamentalmente el llamado bozal y, en las áreas urbanas, se habla también el español. Es decir, la heterogeneidad africana conduce a una especie de unidad dialectal en este lado del Atlántico y las pocas lenguas que sobreviven – el yoruba, el kikongo – lo hacen en forma limitada, circunscritas a su función religiosa.

Este cambio lingüístico se nota también en la esfera religiosa. Con respecto a la tradición patakística en África primero y en Cuba sucesivamente, los primeros mitos de la santería, transportados por los esclavos, llegan a la Isla en lengua yoruba y allí sufren un proceso transculturador, al mismo tiempo temático y lingüístico. A diferencia de las oraciones dirigidas a los dioses, los patakies forman parte del complejo adivinatorio y se relatan con el propósito de ser entendidos por creyentes que poco a poco van perdiendo el conocimiento del yoruba. Lo más probable es que primero se viertan oralmente al bozal y luego al español, para poder llegar a todos los oyentes.

Esa traducción inicial, sin embargo, se hace por gente que ha vivido separada de sus raíces lingüísticas durante décadas y décadas, que sólo emplean el yoruba dentro de marcos estrictamente litúrgicos. Se trata de personas sin previo dominio del vocabulario y de la sintaxis de los idiomas en proceso de intercambio, y sin práctica en la conversión de expresiones negras rituales a otras blancas de análogo sentido. De este primer paso no quedan muestras. Posteriormente, a medida que el bozal se descriolliza y los negros van adoptando cada vez más el castellano, el mito rueda de boca en boca en esta lengua, modificándose constantemente. Por fin, algunos santeros aprenden a escribir y surgen las “libretas” en donde estos relatos están recogidos y parecen cobrar mayor estabilidad aunque el elemento oral nunca está ausente del todo.

El practicante de la “Regla”, al hacer suyo el idioma español, se convierte en uno de los componentes que coadyuvan al nacimiento de las peculiaridades del español en Cuba, fecundándolo no sólo con sus individualismos, sino también enriqueciéndolo desde distintos planos: fonético, morfosintáctico y principalmente léxico y sintáctico. Así lo demuestran los estudios del investigador Sergio Valdés:

La presencia del negro en Cuba no sólo ha ampliado fundamentalmente el caudal léxico del español coloquial con una serie de préstamos de las lenguas subsaharianas, también su presencia se ha dejado sentir en el enriquecimiento semántico de determinadas palabras y giros léxicos españoles. Se trata de expresiones utilizadas por individuos familiariza-

dos por las lenguas esotéricas de los abacuaís y de los santeros y que han rebasado ese marco. Así tenemos, por ejemplo, la palabra española “daño”, que en el contexto de la Santería se utiliza con el significado de “sortilegio de brujería destinado a causar perjuicio a un enemigo”. Con ese significado también hoy día se utiliza la palabra daño en el habla coloquial. (69-70)

Se logra tipificar la recreación de todo un universo gestual, expresivo y pragmático, mediante la incorporación al español de los coloquialismos de los oficiantes y practicantes, sus giros idiomáticos, la resemantización a que se somete el léxico impuesto y la selección y tratamiento de ciertos préstamos. Dicha tipificación, por otra parte, desborda las fronteras de la comunidad religiosa para delinear la propia identidad cubana.

Este proceso ha sido tan intensamente imbricado que hoy día es muy difícil precisar cuánto de las características de estas prácticas ha ayudado a configurar una identidad lingüística cubana y cuánto de la peculiar forma de ser del cubano ha influido a la hora de configurar algunos de los componentes religiosos, como el perfil de los *orishas*. Tal vez se trate de “un proceso eminentemente dialéctico en el que se apoyó la construcción de un modelo de identidad psicosocial” (González Mariño: 144).

Sería lógico pensar que, con la introducción del idioma español, se oculta la magia verbal de las narraciones al perderse el juego fonético e iconográfico entre los significantes y los significados de las palabras yorubas. Pero no es así. No sólo sobrevive un núcleo lingüístico yoruba, vital para los ritos y el oráculo, sino que también el juego retórico se adapta a nuevas situaciones en novedosas transmutaciones de la lengua¹.

Los relatos, mitos y fábulas de procedencia africana pasan al español balbuceante de los esclavos y al de sus descendientes criollos, matizado de influencia africana en fonética, vocabulario y expresiones peculiares. Sin embargo, mientras los relatos se traducen al español, los estribillos rítmicos que forman parte de ellos y que entonan a coro los oyentes, permanecen en lengua africana.

Como ya se ha analizado en el estudio sobre las fronteras literarias de los cuentos de Lydia Cabrera, el peculiar sincretismo lingüístico de las narracio-

¹ Un ejemplo de este fenómeno se encuentra en el patakín sobre la fertilidad que produce la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba y *oricha* del amor, Ochún, repartiendo bollos entre los muchachos. El juego verbal del Ifá se manifiesta sobre el doble semántico de la palabra “bollo”. Según la anécdota, Ochún le reparte panes a los muchachos en el cielo y con esta acción vuelve a fertilizar la tierra. Pero el nombre del objeto usado despierta el significado que la palabra bollo tiene en el argot cubano: órgano sexual femenino (Castillo: 160). En esta anécdota sagrada se ve como una vez más la vida del humano es revitalizada por el doble fonético de un vocablo, ya no en yoruba, sino en español.

nes orales afrocubanas se reproduce fielmente en los cuentos de la autora, en los cuales confluyen en el mismo espacio narrativo el idioma africano, el español más refinado y el español cubanizado. La autora incluye en sus cuentos una profusión de expresiones y términos africanos, todas las palabras referentes a la religión y liturgia africana, así como los cantos, conjuros, hechizos y estribillos de todo tipo, se insertan en idiomas africanos, casi siempre bantú o yoruba. Esta costumbre se debe al valor que las palabras tienen en la sociedad africana, en la que se considera fuente de energía, al ser pronunciada en el mismo tono, entonación y sonido de quienes hablaron primitivamente.

Un entero párrafo de “Osain de un pie” está dedicado a fórmulas mágicas africanas que el dios Osain pronuncia contra la tortuga Jicotea escondida en el *ñame*, para exorcizar su peligro²:

¡Olorún maye!- dice Osain de Tres Pies- enciende la candela. ¡Soldado! ¡Coge ñame! – “Alá lubiaba! Teregóngu, Teremova. ¡Tere! Teregóngu, Teremova. ¡Tére! Bosi lubiaba masere kuché ko mó aberiyéye: ¡Palabra!” Protestó el ñame [...] Viene Osain de Un Pie [...] – “¡Ochiché! Aviva el fuego. ¡Tumba yayita y afuera miedo! Eh, soldado...¡Coge ñame!” Gritó el ñame violento y, más fuerte gritó el viejo del monte, Palo duro era, guayacán. – “¡COGE Ñame!” – “Alá lubiaba! Teregóngu, Teremova. ¡Tere! Teregóngu, Teremova. ¡Tére! Bosi lubiaba masere kuché ko mó aberiyéye: ¡Palabra!” – “¡Coge ñame!” Hicotea se ahogaba de rabia. Tronaba, gangueando: –¡A...!la lubiaba! Lubiaba...Teregóngu...Tére...” [...] Hasta que apareció en limpio Hicotea, corida, indefensa, ronca. – “¡Osain, fódde nure! Perdóname. Osain, perdóname...” – “¡Ah, vieja bruja, como si no te hubiese conocido tu deito de arará!...”³. (CN 169-170)

En el relato “Tatabisaco”, el ritual de *ebbó*, que hace el santero para solucionar la rabia del amo del agua, aparece en idioma africano sin traducción, mezclado con el español del texto⁴:

² Con el término *ñame*, voz del Congo, se indica una planta herbácea de la familia de las Dioscoreáceas, muy común en los países intertropicales.

³ Lydia Cabrera, *Cuentos negros de Cuba*, Barcelona, Icaria Editorial, 1989, p.169-170. De ahora en adelante, toda referencia a este libro se incluirá entre paréntesis (iniciales CN, seguidas del número de la página donde se encuentra la cita o información a que se alude). Igualmente las referencias a los otros tres volúmenes de cuentos de la autora: *Por qué...Cuentos negros de Cuba*, Madrid, Ramos, 1972.; *Ayapá, cuentos de Jicotea*, Miami, Universal, 1971; y *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales*, Miami, Ultra Graphics Corporation, 1983, se incluirán dentro del texto a continuación de las iniciales PQ, A, y CA.

⁴ Con el término *ebbó* o *egbó*, se indica el ritual de purificación que el sacerdote yoruba hace para curar una enfermedad o alabar a un dios.

Babá, desnudo, se pasa por el cuerpo una paloma blanca, se purifica y purifica... Luego llama tres veces: – Tatabisako, Tatabisako, Tatabisako,/ Tatabisako, Tatabisako, Tatabisako;/ Tuá dilá Moana a mé/ Tatabisako, Moana tuá dila mé/ Tatabisako, kuenda y brikuendé/ ¡Tatabisako! – Echó a flotar una calabaza, que se dirigió al medio de la laguna y allí se detuvo. “¡Ungué, wó!” respondió Tatabisako. El adivino metió a los doce chivos en el agua. Nadaron hacia el medio de la laguna y allí se hundieron. “¡Ungué, wó!” volvió a decir Tatabisako. El adivino mandó después las doce cabras, que desaparecieron en el mismo punto que los chivos. Dijo en el fondo Tatabisako: – ¡Tatabisako, túa díle Moana mé,/ Tatabisako, kuenda y brikuendé/ Tatabisako, kuenda y brikuendé/ Kuma imbinbo yo, yo!. (CN 140-141)

Otro ejemplo lo brinda el protagonista del cuento “Historia verdadera de un viejo pordiosero que decía llamarse Mampurias”, el cual permite al ejército del Capitán General ganar la guerra, al repetir esta frase misteriosa: “– *¡Congo diambula noé, bobo babundo bakupondo chapato!* – *Cha, cha*” (CA 84).

Como se comprueba de los ejemplos citados, la transcripción de fórmulas y conjuros mágicos en africano, dentro del cuerpo del texto, queda sin traducción, recurso que permite a la autora conferir más fuerza mágico-espiritual a lo que se está solicitando u ofreciendo, reproduciendo la atmósfera de ritual sagrado y misterioso de las ceremonias de los negros inaccesibles a los blancos (Soto: 59). De este modo, el mismo tono misterioso y mágico de las ceremonias impera en estos cuentos.

Diferente es el tratamiento de vocablos africanos pertenecientes a la esfera cotidiana, que, en general, están acompañados por la traducción a sus acepciones españolas.

Una nota autorial aclara que el “nansó” de un príncipe significa “palacio” (“En el río enamorado”, A 221); el “mokekén” víctima de Jicotea es un “niño” (“Ilú kekeré”, A 175); que por “¡Endumba picanana!” se entiende “Mujer de mal vivir” (“Apopoito Miamá”; CN 134); el “resguardo” de Venado y “un buen Eledda en su cabeza”, significan respectivamente “fetiche protector” y “Ángel de la Guarda” (“Taita Hicotea y Taita Tigre”, CN 75); que los *eru* en los barracones en Cuba son los “esclavos” (“Más diablo que el diablo”, CA 53); que las *pasas* desatadas de la negra Dolé es el nombre que en Cuba se da al “pelo lanoso de los negros” (“Los compadres”, CN 92); y que el chillido onomatopéyico del Pavo Real “¡Tu húrria! ¡Tu húrria! ¡Tu húrria!” en lengua quería decir: “¡tú comiste!” (“Ñoguma”, CN 160).

El equivalente español de la palabra africana se ofrece, también, dentro del cuerpo mismo del relato. Así el cocinero del rey menciona a los animales que va a cocinar con su nombre congo: “entete-venado”, “engombe-buey”, “enunipájaro”, “susúndamba-lechuza”, “chulá-sapo” (“Ñoguma”, CN 159); la gallina de Guinea habla de “mundele-hombre blanco” (“La gallina de Guinea”, CN

175); la diosa Ochún confía en “la virtud de Oñí, su néctar” (“El chivo hiede”, PQ 49); y la gloria de vestir a Obatalá, le toca a “la planta del Algodón, a Oú” (“El algodón ciega a los pájaros”, PQ 68).

En ocasiones, Lydia Cabrera forma una palabra compuesta en la que uno de los componentes es el vocablo africano y el siguiente, su acepción castellana, como en el caso del “monte-munguela” (“Cundió brujería mala”, PQ 32), o de “Chicharra Cumandende” y “Monte-Ocha” (“Jicotea lleva su casa a cuestras, el majá se arrastra, la lagartija se pega a la pared”, PQ 43).

Hay veces, incluso, donde aparecen enteras frases africanas traducidas o bien en nota o bien a continuación. Así presentadas, estas traducciones pueden representar intervenciones de la autora, con voluntad explicativa. En “El vuelo de jicotea”, la afirmación del cazador: “Nsila vara kilanga nkele moka muran cheche vanga la musenga...”, se traduce en nota como “Tomo el camino del Monte escopeta a la mano. Apunto y le disparo al pájaro en la cañada” (A 70). La madre de Chéggue, en el cuento homónimo, lo mira y le pregunta: “¿Por qué, Chéggue, por qué sukú-sukú?”; es decir, como aclara la nota, “¿por qué lloras?” (CN 53). La exclamación de una vieja en “Historia verdadera de un viejo pordiosero que decía llamarse Mampurias”, “¡Afioto me lo udia!” se traduce en nota “me como al muchacho” (CA 77). Mientras que en “Osaín de un pie”, lo que grita Jicotea en africano se explica enseguida, con lo cual no hace falta la nota al final de página de la autora: “-¡Alá lubiaba! Teregóngu, Teremova. ¡Tere! Teregóngu, Teremova. ¡Tere! Bosi lubiaba masere kuché ko mó aberiyéye: ¡Palabra!- Lo cual quería decir terminantemente: - ¡Atrevida! ¿Quién eres tú, para robarte ese ñame que es mío? -” (CN 168).

Muy a menudo es el personaje que repite la misma frase africana en su equivalente española. Así en el cuento “Ilú kekeré”, Jicotea, al ser acusado de haber raptado y encerrado a un niño en su tambor, “retorciendo los ojos, había respondido: - ¡Laka wo be! ¡Cada uno barra su puerta! -” (A 176); lo mismo pasa en el relato “Dos reinas” donde se lee que la reina Eléren Gúedde se paró en la puerta y cuando vio venir a la Reina Oloya Gúanna canturreando: “- Eléren Gúedde, guola tóa/ Eléren Gúedde, guola tóa -, replicó: - Uguaka maka! - (Espera un poco que voy a entrarte a trancazos). Y le pegó” (CN 64). La conchuda Jicotea de “Esa raya en el lomo de la Jutía” “bailaba remendando a un Ireme - había sido mujer de un ñañigo en sus mocedades -, y Jutía, doblándose de risa, le decía en Abakuá: - Naña siapo eaca - Diablo ven acá -” (PQ 158).

El sincretismo lingüístico de los cuentos cabrerianos, no pertenece sólo al estilo narrativo, sino que caracteriza también el habla peculiar de los personajes mismos de las historias, en la cual sobresale la mezcla entre español y africano. Los personajes de “Apopoito Miamá” hablan con el lenguaje de la calle: “¡Mi boca es un templo! ¡Un templo! ¿Yo no se lo dije a la hora que al

“cheche” se lo llevaba?” (CN 132). El lenguaje de los jefe de los mayitos de “La vida suave” por una parte es onomatopéyico y, por otra, contiene palabras españolas deformadas: “– Dió maní chácháchá/ Dió maní chácháchá/ Dió maní chácháchá/ Cha chá chaá/ Cha chá chaá/ ¡Cumpari coman! –” (CN 126). La mujer raptada por una culebra, en “El sabio desconfía de su propia sombra”, grita: “¡Mamita! ¡Mamita!/ ¡Yén-Yén-Yén!/ ¡La culebra me lleva,/ Yén-Yén-Yén!” (PQ 124).

Cabe preguntarse si la frecuente repetición de términos africanos no constituya acaso lo que Ruth Finnegan define *ideophones*; es decir, palabras que lejos de expresar un significado preciso, transmiten una idea vinculada a su sonido onomatopéyico:

There are some further linguistic features which add do its resources as a literary instrument. Perhaps most important about these is the form usually called the ideophone. This is a special word which conveys a kind of idea-in-sound and is commonly used in Bantu languages to add emotion or vividness to a description or recitation. Ideophone are sometimes onomatopoeic, but the acoustic impression often conveys aspects which are not normally associated with sound at all – such as manner, colour, taste, smell, silence, action, condition, texture, gait, posture, or intensity –. [...] they seem more like interjections. They are specifically introduced to heihten the narrative or add an element of drama. They also come in continually where there is a need for a particularly lively style or vivid description and are used with considerable rethorical effect to express emotion or excitement. [...] the graphic effect of these ideophone. (64)

Ejemplos de dicho concepto son: *-khwanya-khwanya-khwanya!* que significa “una tortuga moviéndose laboriosamente”, *pha-pha-pha-pha*, “una mariposa en el aire”, y *-noni-noni-noni-djamaaaa*, “una rana salta en un charco de agua después de tres pequeños saltos en el suelo” (Finnegan: 64). Los *ideophones* son palabras que guardan en sí un gran poder de sugerencia, conseguido gracias a la perfecta correspondencia entre sonido y concepto expresado. Utilizando esta forma expresiva, el escritor puede comunicar vívida y sintéticamente lo deseado, al mismo tiempo que demostrar la riqueza y elasticidad del lenguaje. La sensación es inmediata e inmediatamente trasladada en palabra o sonido, y el sonido resulta tan apropiado y correspondiente al objeto, que se convierte en imagen, así que resulta casi posible ver el animal moverse, oír el ruido que produce y percibir la sensación comunicada (65-66).

Es preciso notar y subrayar el interés de Lydia Cabrera en mantener intacto el elemento lingüístico africano y su riqueza original, transmitiéndolo de la manera más fiel posible. A este propósito, es importante detenerse

en la presencia de pequeños diccionarios de términos yoruba y bantú al final de los volúmenes de cuentos *¿Por qué...cuentos negros de Cuba?* y *Ayapá*. Éstos glosarios resultan un complemento necesario a fin de socorrer al lector, facilitando su comprensión de los términos y las palabras africanas contenidas en los relatos que le resultan ajenas. En este sentido, no hay que olvidar la importancia de la aparición de *Anagó, vocabulario lucumí (El yoruba que se habla en Cuba)*, publicado en La Habana en 1957, en el cual Lydia Cabrera reúne un amplio número de vocábulos lucumís (yoruba), que resulta tan necesario al fin de comprender su obra cumbre *El monte*. Este tenaz esfuerzo de Lydia Cabrera, también prueba que el yoruba conservado en Cuba es perfectamente inteligible por el yoruba moderno y que si hay diferencias, resultan a causa de la mayor antigüedad de las formas cubanas⁵.

La traducción de palabras o frases africanas en los relatos, al mismo tiempo, manifiesta la influencia que el trabajo etnológico y antropológico de la escritora ejerce en su ficción, reflejando la precisión y la voluntad explicativas, características de estas disciplinas científicas. Cabe suponer, sin embargo, que no se trata de algo casual, sino de un recurso que la autora utiliza de manera deliberada en el terreno ficcional para trazar narrativamente el sincretismo cultural y lingüístico que se genera en la Isla a partir de la llegada de los africanos y, de este modo, reafirmar la imborrable presencia e influencia de su legado cultural y lingüístico en la sociedad y habla cubanas.

En estos cuentos a ratos se utiliza el bozal, típico de los negros en los tiempos esclavistas tanto en los diálogos como en numerosos refranes que se emplean. Los personajes tienen nombres como Soyán Dekín, Ñogubá, Bracundé, Sanune, Arere Marekén. Es más, la autora funde los africanismos con palabras y frases de decidida intención criolla y popular, afrourbanizando el lenguaje.

Hay veces que, para afrourbanizar, a Lydia Cabrera le basta con dejar hablar a sus personajes negros en su español peculiar, caracterizado por la ausencia de la "r" y "s" finales y la "l", frecuentes perífrasis y formas indirectas. Así, por ejemplo, en vez de decir que el enfermo está grave, el negro de la escritora dirá: "Mango, mango ta maúro" y en lugar de decir: "puede morir mañana", dirá: "Mañana son día cobbata", donde la "cobbata" alude al pañuelo con que se sujeta la quijada de un cadáver. El negro Serapio Trebejos, al dirigirse a una cazuela en la calle le pregunta: "-¿Cómo te llamas, Negrita gorda?- La cazuelita moviéndose sobre sus caderas, con mucha coquetería le contestó: - Yo se ñama Cazuelita Cocina Bueno -" ("La loma de Mambiala",

⁵ William Roger Bascom había realizado ya en 1949 estudios que demostraban la existencia del yoruba como lengua hablada. El diccionario de Lydia Cabrera, sin embargo, los supera por la abundancia del material recogido, así como por la interpretación del vocabulario (Perera: 53).

CN 114). En “La excelente Doña Jicotea Concha”, se particularizan cubanismos en el habla de los personajes. Interrogada por Jicotea Concha acerca de qué come Botín Candela, la criada contesta: “¡Ñá, Niña! ¡A comé, ná!” (A 197). En “La prodigiosa gallina de Guinea” no sólo se nombra La Habana, adonde la Gallina de Guinea quiere ser llevada, sino que aparecerá la palabra “guajiro”, término cubano para indicar al que vive en zonas rurales y trabaja en el campo (CN 176).

Cuando Evaristo descubre a su mujer Dolé mientras lo traiciona, ésta se defiende diciendo: “– ¡Si no támo haciendo ná malo! – jura y perjura Dolé –. Era en conversació y había caló...Ese é un pariente que yo tenía, que llegó del campo cansáo” (“Los compadres”, CN 96). El protagonista del cuento “Más diablo que el diablo” brinda otro ejemplo de español cubanizado: “– Yo mirao un gente que boca ta comé, narice ta comé, ojo ta comé, barriga ta comé ¡Toito cuerpo ta comé! –” (CA 68). Los cantos presentes en “Pasión infernal”, también aparecen en español cubanizado y africano: “Cuando Sengüe iba a rezar tenía la precaución de anunciarse cantándole con su acento ligeramente bocal: Sengüe llama a Tondá/ Sengüe llama a Tondá/ Tondá Tondaíto, nené,/ abrí pueta yo va entrá” (CA 90). Y más adelante la negra protagonista dice: “Yo fui al pueblo, ya yo vové [...] ¡Mira duce que te traé!” (CA 93).

En “La herencia de Jicotea” el bozal se convierte incluso en recurso con el cual la mujer de Jicotea, otra tortuga, logra engañar, y robar también, con ocasión del entierro de su marido. De hecho, juega con la palabra “do chiento” entendida por José Gómez como “dos cientos”, con lo cual se va a encargar del entierro de jicotea-marido: “¿Y las cien onzas, que no eran cien sino doscientas, marrana jicotea, que el viejo te dejó ? – Niño, ahí tá. Yo no engañá a ningún caballero – y enseñándole dos asientos, dos tamburetes en el peor estado-: Mira uno aquí, mira otro allí. Pero ¡cará, tú fuiste quien fue a cogé vela en ete entierro! Si yo no te pedí ná, niño, ¿quién te metió a tí? ¡Toma pa ti do chiento que mi marío, Gloria etá, me dijó!” (A 264).

Finalmente, también contribuye a la afrocubanización lingüística de los cuentos el uso constante del humor, expresión de la vital alegría que es patente en el carácter de los africanos y de los negros en Cuba. Aún en los cuentos más tétricos, la nota humorística siempre está presente, como en “La jicotea endemoniada”, donde el diablo hace acto de presencia en la primera línea y en la segunda se oye la voz del gallo que chilla: “Aquiquiriquí, arroz con ají, me pica la lengua...lo quiero decir” (A 111). Cuando un hambre terrible acosa a los hombres y todos los animales en el relato “Jicotea era un buen hijo”, éstos deciden comerse a sus madres y compartir sus carnes, la ironía se desprende en medio de la tragedia: “La Gata – alma del Diablo – conservaba un poco de sal. –No te olvides de salarme, hijito, como a ti te gusta. Y los fuertes, los jóvenes, acordaron que cada día se sortearía una

madre, para hacer durar más las provisiones y organizar el consumo” (A 41). Siempre hay una sutil ironía de fondo, que se refleja sobre todo en el estilo burlón, como en “La excelente Doña Jicotea Concha” en el cual, al pensar Gallina en la muerte, se lee que “de la muerte, lo que era insoportable, indignante, lo que a ella le sublevaba, era no poder llevarse todo lo suyo al nuevo mundo, sin dejar nada, ni el mondadientes de marfil, el vaso de noche y la “ahuja” de zurcir” (A 183). Cubanismos en voces o giros idiomáticos de gran fuerza expresiva que hacen su aparición, sin esfuerzo, para tamizar la trama de los chascarillos y contribuir en no poca medida a la gracia que los caracteriza, a la intención que encierran y al ambiente real en que discurren.

Al narrar, Lydia Cabrera pisa el terreno firme de su tierra, con la seguridad generada por el conocimiento del habla jugosa de los negros que registra su oído sensible desde temprana infancia y que aprende ya mujer, cuando se despierta en ella el interés por estudiarlo y los trata directamente, tomando nota de las palabras que les oye.

En sus piezas literarias se impone la fiel captación y fijación de los sonidos del idioma peculiar de los que aprenden a expresarse en otra lengua que no es la suya, y originan un lenguaje que unido a la innata gracia que los caracteriza resulta doblemente gracioso (Inclán: 72).

Al reproducir la originalidad lingüística que se produce en Cuba, la autora cumple con la tarea de cristalizar un lenguaje a punto de desaparecer, al mismo tiempo que se impone una vez más como sabia prosista que bien sabe manejar este lenguaje musical de giros exuberantes y sorprendentes, de un fino humor irónico y de natural lirismo.

ADRIANA MANCINI

FUERA DEL ALERO
ADOLFO BIOY CASARES Y SU OBRA TARDÍA*

I. – Entre la literatura, las mujeres y la muerte

En una entrevista realizada con motivo de su octogésimo aniversario, Bioy Casares afirmó con soltura no saber – y pareciera importarle poco saber – si para un escritor es más productivo “el entusiasmo de la juventud o la madurez con todo su bagaje literario”. En cambio, se mostró muy seguro, al señalar que “jamás hubiera podido hacer otra cosa que escribir. Ni en mi juventud ni ahora”.¹

La fidelidad de Bioy a lo libresco, y la cada vez más estrecha distancia entre vida y literatura en el devenir de sus años de escritor, es una constante que se pone de manifiesto en disímiles expresiones. La más contundente la manifiesta casi como un deseo secreto en la entrada del 22 de diciembre de 1987 de *Diarios íntimos* – “Debo cuidar de mis libros. Con mucha suerte, dentro de poco tiempo seré uno de ellos”.² Esta sorprendente confesión indicaría, de cierta manera, cómo el escritor con absoluta naturalidad desafía a su propia muerte, pues le otorga un existir que sólo es dable en la muerte de otro. Para Bioy, al devenir libro, su muerte ha encontrado un punto de inserción en el espacio y en el tiempo y será un acontecimiento que tendrá lugar en su literatura, que alguna vez consideró “una gran casa donde vivir”.³

* Agradezco a Isabel Stratta sus comentarios precisos y entusiastas sobre este trabajo con los textos tardíos de la obra de Bioy Casares y sus *Diarios íntimos*.

¹ “Soy tan joven que no necesito creer en Dios”. Entrevista a Adolfo Bioy Casares de Miguel Russo. *Primer Plano. Suplemento de cultura de Página 12*. Buenos Aires, 11 de setiembre de 1994.

² *Descanso de caminantes. Diarios íntimos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001, p. 458.

³ Entrevista de Miguel Russo citada. Sobre la vejez y sobre la muerte ver respectivamente: Franco Rella, *En los confines del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004; Vladimir Jankélévitch, *La muerte*, Valencia, Pre-textos, 2002; Nelly Schnaith, *La muerte sin escena*, Barcelona, Café Central, 1997.

En este sentido, dando un paso más, puede aventurarse que Bioy tiene presente la invulnerabilidad de la obra de arte frente a la muerte y, en el mientras tanto de su vida, la literatura se le ofrece generosa para disipar cualquier pesar que el pensamiento sobre la muerte o las limitaciones de la vejez empañen sus años últimos: “Uno no puede prepararse para la muerte. La literatura es una esperanza para sortearla.”⁴

Por su parte, las mujeres, y las relaciones que con ellas ha establecido, son para Bioy el motor para la escritura. Admiradas y seducidas han ocupado un lugar central en su vida y en la configuración de su literatura – “Sin mujeres, sin literatura, cuesta creer la vida”, anota en su diario.⁵ Y ya viejo, poco tiempo antes de morir, aún seductor y feliz porque siempre una nueva historia venía a su encuentro para ser contada, aseguró que “le daría el alma al diablo inmediatamente” a cambio de volver a vivir sus años buenos.⁶

Quizás, el pacto fáustico sea una medida eficaz para establecer el tipo de relación que un sujeto establece con su vida, con su vejez, en definitiva, con la muerte.

En 1949, Bioy escribe “Las vísperas de Fausto”, un relato muy breve en el cual se pone en escena la incertidumbre del doctor Fausto momentos previos al día fijado para que Mefistófeles se presente a saldar la suculenta deuda. En su biblioteca, indeciso en la elección de la lectura hasta que toma los *Memorabilia* de Jenofonte, Fausto pergeña estrategias para afrontar la hora señalada: ¿huir?, ¿volver al pasado y repetir infinitamente este momento?, “¿Cómo podía él introducir en el pasado un hecho nuevo?” – se pregunta – si tal como dijera Aristóteles – recuerda haber leído el doctor – “Ni el mismo Zeus puede alterar lo que ya ocurrió?”⁷. El relato de Bioy se detiene exactamente cuando suena la campanada que iniciará el día pactado, no se puede saber el destino de este Fausto vernáculo; aunque el relato no deja dudas con respecto al compromiso de su protagonista con la vida:

Fausto se sintió muy viejo y muy cansado. Su última reflexión fue, sin embargo, de fidelidad hacia la vida; pensó que en ella, no en la muerte, se deslizaba, como un agua oculta, el descanso. Con valerosa

⁴ Silvy Saíta, “Claves de un escritor fantástico”, en Adolfo Bioy Casares (1914-1999), Dossier Revista *trespuntos*, 11 de marzo de 1999.

⁵ *Descanso de caminantes*, op. cit. p. 458.

⁶ En <http://www.lanación.com.ar/111565>. Son insoslayables las coincidencias y afinidades entre Bioy e Italo Svevo en torno a los comentarios y reflexiones acerca de la vejez y de la irreversibilidad del tiempo.

⁷ “Las vísperas de Fausto”, *Las vísperas de Fausto*, Buenos Aires, La perdiz, 1949, s/n. Ilustrado por Héctor Basaldúa. Las citas son de <http://lamaquinadeltiempo.com/Bioy/cuebioy.htm>.

indiferencia postergó hasta el último instante la resolución de huir o de quedar. La campana del reloj sonó....⁸

En 1986, 37 años después de la primera incursión sobre el tema, a los 72 años, Bioy compone “El relojero de Fausto”;⁹ un cuento extenso dividido en varias partes en el cual todos los elementos que componen el drama original se distorsionan por el tono farsesco con el que el autor desarrolla la trama. Se sabe la atracción que sobre Bioy han ejercido las máscaras y los disfraces, pero en el caso de este relato, por el título, por la configuración de sus personajes, se sospecha una vuelta sobre sí de la ficción. Bioy, a su manera y desde otra perspectiva, señalaría con dos relecturas del tema fáustico distanciadas en el tiempo, que el Siglo XX, tal como lo anunciara Enrique Santos Discépolo, deviene *Cambalache*.¹⁰ El pacto firmado en el Medioevo cuyo vencimiento atormentará la noche en la que Fausto espera ansioso en su biblioteca en el relato de 1949, se transformará en un “convenio” en la versión de 1986 y su viejo protagonista ya no será un prestigioso doctor afecto a la alquimia, lector de Jenofonte, sino un decadente personaje llamado Olinden, preocupado por su deterioro físico y su escaso éxito en el amor, que abre la historia disfrazado de diablo en un festejo de Carnaval. Se diría, en términos de argentino no “exquisito”, y de acuerdo a la esmerada atención que Bioy ha prestado al habla cotidiana: *un pobre diablo*.¹¹ Sentado a una mesa solo, abandonado por su circunstancial compañera, a este pobre diablo se le presenta otro diablo, quizás el verdadero – conjetura Olinden – con quien, dadas las circunstancias, entabla una conversación lánguida y sombría sobre su situación. El relojero de Fausto sería un personaje del cuento, el Dr. Sepúlveda, graduado en ciencias al que azarosamente llega Olinden tiempo después de haber sellado el “convenio” con ese Diablo disfrazado de diablo para intervenir su “reloj biológico” y, en consecuencia, recuperar la atención de las mujeres. Así, entonces, “El relojero de Fausto” completa “Las vísperas de Fausto” reparando, en cierta forma, aquello que Aristóteles, mentando a Zeus, definía como imposible de realizar: volver el tiempo atrás.

La trama de “El relojero de Fausto” arrastra otros temas característicos de la narrativa de Bioy: los espacios se duplican; la realidad de la ficción roza la frontera de los sueños y las mujeres circulan por la vida del personaje y lo someten a triángulos amorosos dócilmente aceptados. Queda al lector la

⁸ *Ibidem*.

⁹ “El relojero de Fausto”, en *Historias desaforadas*, Buenos Aires, Emecé, 1986.

¹⁰ Hago referencia al tango *Cambalache* (1935). Letra y música de Enrique Santos Discépolo.

¹¹ Es notorio el interés de Bioy Casares por las expresiones idiomáticas. C.f. *Descanso de caminantes*, op. cit., en múltiples entradas y *Diccionario del argentino exquisito*, Buenos Aires, Emecé, edición especial Revista Noticias, 10-11-1991.

intensidad de una escena en la que subyace el nudo del drama fáustico y un diálogo final.

La escena: después de la primera intervención sobre su “reloj biológico” el viejo Olinden tiene una relación satisfactoria con una mujer; se siente eufórico, sin embargo, la crudeza de la vejez no cede:

‘Lo logré’, se preguntó si lo habrían rejuvenecido para el sexo, únicamente. Tal vez no se trataba de otra cosa. ‘Tanta importancia dan a la vida sexual que la confunden con la vida’, se dijo. ‘¿Qué quiere?’ le preguntaría Sepúlveda, ‘¿que lo rejuvenezca a usted también?’. Saltó de la cama, se miró en el espejo. Estaba igual a siempre, con esos manojos de pelo muerto, los ojos tristes, la palidez, la expresión estúpida y ansiosa.¹²

El diálogo final se corresponde con esta escena y pone de manifiesto la decisión firme del personaje de, simplemente, vivir. Sin mediar el narrador, el texto da lugar a la voz de su protagonista para opinar sobre su singular experiencia. Así, realizadas varias intervenciones sobre su “reloj biológico”, Olinden, conversando con un amigo sobre el tema, concluye con serenidad que finalmente lo pasado es irrecuperable aunque el ansia de atravesar el día siguiente queden intactas:

-No vale la pena. [Olinden]
-¿Qué? ¿Seguir viviendo? [amigo]
-¿Cómo se te ocurre? Yo, por mí, no me voy del cine hasta que la película acabe. [Olinden]¹³

Asimismo, Bioy recupera en su ficción la resignación a la que se doblan los viejos frente a las relaciones amorosas frustradas en términos de “hora de la verdad”. En una patética escena de *Diario de la guerra del cerdo*, dos personajes viejos – Rey y Vidal – han ido a un prostíbulo para regodearse con la imagen de una jovencita desnuda; sólo se animan a mirarla. El narrador recompones el final de la escena, así:

Se vistió la mujer, pidió su paga se trabó con Rey en acre debate sobre el monto. Vidal recordó que llamaba *la hora de la verdad* el momento de entregar el dinero.¹⁴

¹² “El relojero de Fausto”, *op. cit.*, p. 80.

¹³ *Ibidem*, p. 91.

¹⁴ *Diario de la guerra del cerdo*, Buenos Aires, Biblioteca La Nación, 2001, p. 59 (resaltado mío).

“¿Qué te dieron las mujeres?” se pregunta Bioy en la larga y variada entrada del 28 de septiembre de 1989 de su diario. Su respuesta:

Un placer real de duración breve, un placer imaginario pero alentador, de duración imprecisa, y engorros, molestias, compromisos tan reales como permanentes. Sin embargo, sin ellas no tengo techo para protegerme de las adversidades. *Quedé fuera del alero. Está lloviendo y hace frío.*¹⁵

II. Fuera del alero

Bioy Casares, un escritor que se ha caracterizado la materialidad con la que dota las ideas, se propone, desde temprana edad, considerar un tema que se convertirá en *leit Motiv* de sus escritos tardíos: el devenir viejo. En 1969, publica *Diario de la guerra del cerdo*, una novela que alcanzó éxito de público inmediato y que, puede pensarse, despliega los sinsabores de aquellos que quedan “fuera del alero”: viejos desprotegidos expuestos a la intolerancia de una sociedad que exalta los valores de la juventud y la belleza. A fines de los años 60, Bioy decide, entonces, escribir acerca de los avatares de envejecer; un tema que “aunque desagradable, era importante, central a cierta edad para todos los hombres”.¹⁶ Cuenta Bioy en sus *Memorias*, publicadas en 1994, que la primera idea sobre este relato surgió al ver en, por ese entonces, una de las confiterías más tradicionales de una zona céntrica de la ciudad de Buenos Aires, la confitería El Molino, a un hombre mayor, con el cabello teñido y, además, con un peluquín, sentado solo a una mesa tomando el té. La escena – el hombre y su patética imagen – impacta a Bioy quien decide de inmediato escribir sobre los estragos de la vejez. Así, originalmente, pergeñó un ensayo que a la manera de un catálogo daría forma a todas las estrategias y recursos para contrarrestar el deterioro en el cuerpo por el paso del tiempo. El gesto tendía a ilusionar a los viejos aunque sea por instantes – argumenta Bioy con picardía – para luego dar a entender que no existiría forma alguna de volver atrás el tiempo.¹⁷

Conciente de sus habilidades de narrador, Bioy cambia de idea y piensa en escribir un cuento al que llamaría “La guerra del chancho” cuyo argumento

¹⁵ *Descanso de caminantes*, op. cit. p. p. 371-2 (resaltado mío)

¹⁶ Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, Buenos Aires, Tusquets, 1994, p.184.

¹⁷ *Ibidem*.

giraría en torno a la persecución y muerte a la que “viejos gordos, blandos y benévolo” eran sometidos en manos de “jóvenes atléticos y crueles”.¹⁸

Finalmente la idea se concreta en una novela, *Diario de la guerra del cerdo*, cuyo título un poco más benévolo que el original – cambia “chanchito” por “cerdo” – no deja de aludir sin piedad a sus protagonistas. Y si bien la novela describe minuciosamente la condición de ser viejo – una ingeniosa muestra de las torpezas y fealdades de la vejez – excede las intenciones de su autor y coloca la dicotomía vejez versus juventud en otra dimensión, anticipando una lucha generacional que tuvo su expresión más álgida en los acontecimientos del “mayo francés”.

En efecto, según postula André Gorz, las pautas que marcan el envejecimiento son sociales y dependen estrechamente de circunstancias históricas. El envejecimiento es para este autor, “una metamorfosis social, sumamente frágil porque aquello que la condiciona puede desaparecer”.¹⁹

Los conflictos generacionales se dirimen en esta dirección. Los jóvenes del “mayo francés”, sea el caso, cargaron prontamente sobre sus espaldas a sus mayores y, a su vez, limitaron el derecho de ser jóvenes a las generaciones posteriores que sólo pudieron administrar lo que heredaron. La novela de Bioy podría leerse en esta dirección: una alegoría que anticipa los hechos cuyos jóvenes protagonistas conmovieron el mundo a fines de la década del 60. Y esta sugestiva anticipación de una ficción de marcada sintaxis onírica se registra de la siguiente manera: en el año 1967, Bioy viaja a Italia y le comenta a la hija de su editor, Ginevra Bompiani, el tema que tenía entre manos, una novela en la que jóvenes persiguen y asesinan a los viejos. Es así como, después de los acontecimientos de mayo de 1968, Bioy recibe un telegrama de su editor italiano que dice: “La historia de su libro está ocurriendo. Mándelo pronto”. El libro se edita en 1969.²⁰

III. – El tiempo en presente

En un excelente estudio sobre el envejecimiento, Jean Amery marca una sugestiva diferencia entre los jóvenes y los viejos sustentada en la relación que se establece entre el cuerpo, el espacio y el tiempo:

¹⁸ *Ibidem*, p.183.

¹⁹ André Gorz, *Le Vieillessement, Les Temps Modernes*, N° 187, p. 645. (Traducción en mimeo de Lic. Elena Donato)

²⁰ *Memorias*, op. cit., p. 185. Sobre la sintaxis de la novela y su relación con los sueños, ver la nota bibliográfica de Enrique Pezzoni, “Diario de la guerra”, *Los Libros*, Buenos Aires, 7 (enero-febrero 1970).

Ser viejo o incluso tan sólo percibir que se envejece, significa poseer el tiempo en el cuerpo y en eso que concisamente podemos denominar alma. Ser joven equivale a lanzar el cuerpo en el tiempo, que no es tiempo, sino vida, mundo, espacio.²¹

Sobre la aguda observación de Amery es posible modelar las representaciones y declaraciones de Bioy. Si bien en la obra de este escritor la coordenada temporal en general se ficcionaliza en relación a las distintas posibilidades de incidir en un espacio – mundos paralelos, vidas paralelas, pasajes entre distintos mundos, eternidad o repetición minuciosa de lo cotidiano, etc., la percepción sobre el tiempo en la vejez atraviesa el espacio más íntimo de su escritura; sus *Diarios íntimos*. Y se expresa sin rodeos; se confronta con la irreversibilidad del devenir y, además, se manifiesta con un amplio espectro de recursos: desde el enunciado descarnado a la distancia irónica, desde el humor y la gracia a la reflexión desnuda. En este sentido, aunque Bioy esté seguro de que la vejez es “peor que la cárcel” pues ni siquiera admitiría la expectativa de tramar una fuga, tal como corresponde a un vividor de ley – como él se ha dejado mostrar – no se amedrenta frente al deterioro implacable al cual se ve sometido a través de los años, y sin atisbo de duda asevera, al unísono con el personaje de *Fausto* – y el de Olinden –, “No quiero irme hasta que termine la función”²²

Domesticadas por el humor, las limitaciones a las que Bioy se ve expuesto en su estadio final de vida se expresan sin piedad. Por ejemplo, monta en una deliciosa paradoja la irreversibilidad del tiempo, sin privarse de subrayar con maestría la incidencia del deseo, quizás en una imagen inconfesable, colándose por las hendiduras de su vida. Escribe Bioy en 1986 en su diario:

Ganas de ir a buscar a la amiga que veo en mis fotografías de 1963. Conozco el número de teléfono y la dirección donde encontrarla en 1986; pero yo quiero encontrarla en 1963.²³

Esta síntesis que Bioy entrega para dar cuenta de la imposibilidad de volver atrás y recuperar lo vivido se proyecta a un relato publicado en 1986, “Máscaras venecianas”, cuya génesis, según su autor, habría sido el resultado de “dos ideas casi contradictorias: el anhelo de vivir varias vidas y la imposibilidad de retener a la persona querida tal como la conocimos”.²⁴ A su vez, en 1977, a los 62 años, sin ningún tipo de argumentación ni refe-

²¹ Jean Amery, *Revuelta y resignación. Acerca del envejecer*, Valencia, Pre-textos, 2001, p. 29.

²² *Descanso de caminantes*, op. cit., pp. 387 y 354, respectivamente.

²³ *Descanso de caminantes*, op. cit., p. 379.

²⁴ Prólogo a *Historias desafortunadas*, Buenos Aires, Emecé, 1986.

rencia, Bioy anota en su diario: “En la vejez el tiempo está en presente”.²⁵ Y en 1985, a los setenta años, da cuenta con precisión del derrotero del sujeto: “Después de los sesenta años pasa el hombre del verbo ser al verbo estar”.²⁶ Es decir, Bioy formula, con sencillez, el tránsito de toda existencia: de *ser* en el tiempo, – lanzado “al mundo que es espacio”, la juventud, según Amery – a *estar* en el tiempo, que es estar “fuera del tiempo”, condición irreversible de la vejez.

Sin duda, el ansia de vivir, o mejor, la varias veces declarada e irrevocable disposición de Bioy a sellar un pacto fáustico queda establecida en la última entrada de *Diarios íntimos*. El sábado 3 de junio de 1989, día en el que cierra su cotidiano escribir, Bioy reafirma su vitalidad más allá de su edad y condición, y con el auxilio de los sueños y de recursos formales con los que logra una saludable distancia entre el “yo” y el sujeto que escribe, deja la siguiente confesión:

En las últimas noches, agradables sueños eróticos, que veo como una confirmación de que *todo el hombre* está vivo.²⁷

Por último, ese “todo el hombre” a quien los sueños le permiten confirmar que está vivo, pareciera ser el artífice del *Envío* con el que Adolfo Bioy Casares concluye su ajetreado y sorprendente *Descanso de caminantes* desafiando sin pudor, la vejez y el presente de su tiempo para transitar cada día un peldaño más de vida:

Envío.
Haz mañana, Bioy,
*lo que puedas hoy.*²⁸

IV. El arte de salir de situaciones difíciles

– de los espejos

Los espejos fueron instrumentos fundamentales para que el sujeto tomara conciencia de la temporalidad en el cuerpo. Lejos de ser símbolo de la vanidad, el espejo le permitió a las mujeres, por ejemplo, contemplarse a sí mismas mientras son miradas; una forma de entrenarse para salir seguras ante una sociedad que desde siempre las ha examinado y juzgado antes de tra-

²⁵ *Descanso de caminantes*, op. cit., p. 43.

²⁶ *Ibi*, p. 347.

²⁷ *Ibi*, p. 502, resaltados míos.

²⁸ *Ibi*, p. 503, resaltados en el original.

tarlas.²⁹ Asimismo, y desde una perspectiva más general, el espejo permitiría descubrir que somos portadores de una imagen y, fundamentalmente, que esa imagen se separa de nosotros; el espejo nos recuerda, asegura Agamben, “que ‘nuestra especie’ o *imago* no nos pertenece”³⁰.

Bioy ha tenido una relación particular con los espejos. Es conocida la anécdota en la que relata su fascinación cuando de pequeño veía, desde su cuarto y a través de un largo corredor, a su madre multiplicada en las imágenes que devolvían los espejos venecianos de su tocador.³¹ Casi en las antípodas de esta ingenua fascinación infantil, surge la percepción que tienen en relación a los espejos los personajes del relato de Jorge Luis Borges “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Tal vez con rastros de código secreto, Borges incluye en este cuento a un personaje homónimo a su amigo escritor, Bioy Casares, quien junto al narrador, una noche de desvelo y conversación, después de notar que desde el fondo de un corredor un espejo los acecha, concluyen que los espejos tienen “algo de monstruoso”, y así, el personaje Bioy Casares recuerda haber leído en *The Anglo-American Cyclopaedia*, “que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres”.³² Si bien halagado, Bioy ha expresado su sorpresa por los dichos de su personaje en la ficción borgeana y ha manifestado que para él los espejos son “como ventanas que se abren sobre aventuras fantásticas, felices por lo nítidas”.³³

En “Esclavo del amor”, uno de los relatos tardíos de Bioy publicado en *Una magia modesta*,³⁴ el espejo cumple el vaticinio que el autor le consagrara. Límpido, el cuento ofrece una aventura fantástica que resuelve mágicamente los pesares de un joven enamorado burlado por su amada y el ocasional amante. A través del espejo que se abre, literalmente, “como una ventana”, el ingenuo joven encuentra una salida para el desconsuelo al que la mujer infiel lo condena. Lo que el texto no explicita, aunque el lector lo intuye, es que el espejo señalado como un camino con final feliz, podría ser una trampa tendida por los amantes furtivos para burlar a un enamorado molesto haciéndolo desaparecer. El texto mostraría, de este modo, la duplicidad del espejo como instrumento de la ficción: ofrece la fisura por donde se cuelan las “aventuras fantásticas”, tal como Bioy lo concibe, y, además, su sombra

²⁹ Ver John Berger, *Ways of Seeing*, Cap. 3, New York, Penguin Books, 1972.

³⁰ Cf. Giorgio Agamben, “El ser especial”, *Profanaciones*, op. cit., p. 73.

³¹ Cf. *Memorias*, op. cit., p. 25.

³² “Tlön Uqbar Orbis Tertius”, en *Ficciones, Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 431.

³³ *Memorias*, op. cit. p. 92 y citado en: Sylvia Molloy, “La novela familiar en el espejo”, *Clarín*, Cultura y Nación, 8 de septiembre de 1994.

³⁴ “Esclavo de amor” en *Una magia modesta*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1997.

“abominable”, como recuerda su homónimo de Tlön. Ambos visos en justa alquimia atesoran los espejos de muchos de los relatos de Bioy Casares.

El prólogo a *Historias desafortadas*, publicado en 1986, comienza con la siguiente afirmación:

Una mañana, mientras estaba afeitándome, recordé la frase de Bergson: ‘La inteligencia es el arte de salir de situaciones difíciles’. Me dije que en ese momento para mí una situación difícil era la vejez, y se me ocurrió la historia de un profesor que logra aislar las glándulas de la juventud para inyectarlas en organismos decrepitos (...).³⁵

La inicial que rubrica este prólogo – ABC – si bien reenvía a su autor – Adolfo Bioy Casares –, señala una distancia que se correspondería con la distancia que, siguiendo a Agamben, el espejo marca entre el sujeto que se afeita – en este caso – y la imagen reflejada que se independiza. En este sentido, las palabras parecieran reafirmar el impulso que adquiere la imagen reflejada en un espejo hasta convertirse en ficción cumpliendo con la tarea que el escritor desea: desviar, desplazar, mitigar, borrar – otra vez – los pesares de la imagen de la vejez. Viene al caso la reflexión de Isak Dinesen: “No hay tema que no pueda soportarse si se la coloca en un cuento” porque el lenguaje anestesia, siempre y cuando – aclara esta escritora – no nos entrampe la peligrosa tentación de tomar la ficción como realidad.³⁶

Lejos de escatimar el futuro, el espejo que asiste a Bioy Casares en su quehacer diario lo proyecta al futuro, a su propia obra; “un *plus* de vida” que Bioy hace soportable al delegarla a su ficción.³⁷

– de los sueños

La crítica ha manifestado con certeza que las últimas novelas de Bioy Casares publicadas no lucen la maestría de las narraciones con las que se consagra como escritor. *Un campeón desparejo* (1993), *De un mundo a otro* (1998) son ejemplos del debilitamiento de sus estrategias de narrador. Los temas de siempre han perdido ingenio e hilaridad, las tramas se debilitan, ganan en levedad y los personajes parecen no encontrar espacio propio para desarrollarse.³⁸

³⁵ Adolfo Bioy Casares, *Historias desafortadas*, Buenos Aires, Emecé, 2006 (la cita corresponde a esta edición).

³⁶ Citado en Nelly Schaith, *La muerte sin escena*, Buenos Aires, Leviatán 2005, p. 31.

³⁷ Según Elías Canetti, en la vejez, no hay sustracción de vida sino por el contrario se encuentra un “plus de vida”. Idea comentada en: Franco Rella, *Los confines del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 124.

³⁸ Cf. Judith Podlubne, “Fantasía, oralidad y humor en Adolfo Bioy Casares”, en *Historia*

Sin embargo, también hay un Bioy que para su obra tardía apuesta fuerte a una forma que lo consagra como viejo escritor y avala su genialidad: la miscelánea y el fragmento. Una forma directa, compacta, ensayada con timidez en *Guirnaldas con amores*, que a Bioy le resulta grata a pesar de que sus “interlocutores más inteligentes” consideren ese género un “certificado de defunción” para quien lo practique.³⁹

Los últimos escritos de Bioy, en particular los que se compilan en su libro *Una magia modesta* y muchos de los fragmentos de sus *Diarios íntimos* indican que el autor encuentra, junto con la forma breve, la serenidad y la libertad que su amigo Borges, uno de sus “interlocutores inteligentes”, pregonaba como meta para el escritor maduro. Y si las primeras ficciones de Bioy – de las que reniega – se sustentan en los sueños de su juventud; ⁴⁰ los sueños de la vejez son protagonistas directos de esa ficción madura conformando piezas literarias autónomas, precisas, memorables, exquisitas, expresadas como aventuras ingeniosas que borronean los límites entre la realidad de sus noches y la realidad de la literatura. Así, entonces, la vejez de Bioy incide en la transformación de los sueños cuyo devenir en su vida y en su obra tiene variantes. De la niñez, el escritor recuerda una anécdota que, sin duda, ha dejado su impronta. Cuenta Bioy que cierta vez ganó con una rifa un perro “pomerania lanudo color té con leche, llamado Gabriel” y muy feliz volvió a su casa con su perro; pero al día siguiente, el perro había desaparecido y sus padres le aseguraron que todo “lo había soñado”. Nunca supo la verdadera historia de ese perro, pero el episodio lo lleva a concluir que “Los sueños fueron siempre para mí muy reales: la parte de la realidad correspondiente a la noche”.⁴¹

Ya escritor consagrado, en 1967, Bioy escribe un bello relato, “El héroe de las mujeres”, cuyo principio de construcción se sostiene en una puesta en abismo de las relaciones entre sueño-realidad, narración y vida. El verdadero “héroe de las mujeres” pareciera ser el narrador – personaje de la historia y su conflicto central, la pérdida de la mujer amada, se dirime en sus sueños. Asumidos como sueños, los hechos pierden la dimensión trágica de lo irreversible. Pero a su vez, el narrador tiende lazos hacia el afuera del texto y distanciándose formalmente reflexiona sobre algunas de las características que encuadran el relato fantástico argentino.

crítica de la literatura argentina, dirigida por Noé Jitrik, Tomo 9 a cargo de Sylvia Saitta, Buenos Aires, Emecé, 2004, pp. 195-212.

³⁹ En *Memorias*, op. cit., pp. 170-1.

⁴⁰ “la imaginación y los sueños me proporcionaban historias que diligentemente yo convertía en páginas que inéditas o impresas se transformaban en agobiadoras pruebas de mi incapacidad de lograr una pieza literaria aceptable. En *Memorias*, op. cit., p. 61.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 11-12.

Muchos años más tarde, el “héroe” vuelve a cambiar de lugar ubicándose como espectador de un tiempo propio condensado en su presente soñado. Leemos en el Bioy de *Descanso de caminantes* en un comentario integrado al año 1979:

En mis últimos sueños no soy protagonista, ni siquiera participo de la acción; ésta ocurre ante mí. Yo sigo el relato como espectador o lector.⁴²

La anotación de Bioy sobre el justo lugar al que sus sueños lo destinan se entronca con los orígenes de la narración. Foucault ha tomado el canto VIII de La *Odisea* para argumentar acerca de la “autoimplicación” de la literatura con respecto al desplazamiento del autor –su muerte – a favor de la voz del narrador. “la obra solo se designa a sí misma en la muerte y en la muerte del héroe”.⁴³

Los relatos tardíos de Bioy compilados en *Una magia modesta* conforman una serie de cuentos agrupados en dos partes que pueden leerse en términos de síntesis y revelación de toda la obra. Desde su tapa, el libro se “autoimplica”; una atractiva foto en múltiples tonos grises de un Bioy maduro cubre toda la superficie. Con los anteojos casi completamente ocultos por una mano cerrada cuyo puño sostiene la mejilla, Bioy avala su nombre desplegado en la parte inferior de la tapa con marcadas letras rojas. Sus ojos evitan al lector; su mirada es sesgada y pareciera fijarse en algún punto abstracto – quizás interior – y contrasta con una sonrisa abierta, extrovertida.⁴⁴ Con la imagen y el nombre en la tapa, el libro duplica la referencia al autor; el hombre y el escritor presentan un libro cuyos relatos aventuran un nuevo orden y, a su vez, legan una de las piezas más intensas en el marco de las obras tardías en la literatura argentina.

Si como señalara Said, la producción tardía de los artistas, quienes en su vejez rompen con su estética y arriesgan nuevas formas, puede asimilarse a una especie de “exilio”,⁴⁵ *Una magia modesta*, peculiar y fragmentario libro Bioy editado en 1997, abre la serie de relatos con un cuento cuyo argumento gira en torno al exilio. Su título es “Ovidio” y se ofrece como un texto programático, porque pareciera representar y anunciar las nuevas relaciones de su autor con su obra. “Ovidio” es un relato enmarcado cuyo narrador, desdibujando los límites entre sus atribuciones y las del autor, inicia la narración

⁴² *Descanso de caminantes*, op. cit., p.113.

⁴³ Cf. Michel Foucault, “Lenguaje y literatura”, 2da. Sesión, en *Lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 92.

⁴⁴ *Una magia modesta*, op. cit., la foto de tapa comentada pertenece a la edición citada.

⁴⁵ Cf. Edward Said, *On Late Style*, Londres, Bloomsbury, 2006.

explicitando estrategias e instrumentos de trabajo: “Por lo general invento mis trabajos, pero si alguien me refiere uno que me parece bueno lo acepto con gratitud”. Asimismo, el narrador presenta la génesis de la anécdota y agradece el gesto a los donantes: “ – y me regaló, según entiendo – la curiosa historia que le tocó vivir a un primo suyo”. De inmediato, se desplaza hacia el lugar del autor y completa: “Antes que los inevitables olvidos la desdibujen, la pondré por escrito sin más cambios que el de cuatro o cinco nombres”.⁴⁶ El personaje, Mario Lasarte, es un joven ingeniero agrónomo cuya vocación es la literatura. Escribe poemas, “descaradamente eróticos” y admira con cierta devoción a Ovidio a quien emula. Por razones estrictamente profesionales debe viajar a la ciudad de Constanza en Rumania, nombre actual de la antigua Tomes, lejana ciudad donde Ovidio exiliado debió pasar la última etapa de su vida y donde yacen sus restos. El personaje realiza su sueño: recorre la ciudad y visita los lugares de referencia pero también tiene una serie de aventuras en las que no falta la mujer ideal –como a Ovidio – pero tampoco el control policial y la sospecha de los guardianes de la ley. Las experiencias de Lasarte en la tierra donde su escritor venerado cumplió su exilio son intensas y con el tiempo el personaje hasta llega a considerarse parte de la comunidad que lo hostiga. Cuando finalmente es liberado y puede volver a su país y a su vida cotidiana tiene la extraña sensación de que está destinado de por siempre a esa suerte de destierro. Se podría inferir, que también en Bioy el destierro es una metáfora de vejez si pensamos que Bioy escribe este relato en edad avanzada y que en 1985, a los setenta años, recordamos, ya había afirmado: “Peor que la cárcel es la vejez, porque no permite el consuelo tan necesario de preparar una fuga; o siquiera de soñar con ella”.⁴⁷

El final de este relato lineal, predomina la descripción, la narración se aletarga, y los destinos de ambos personajes se analogan. Tomes, tierra testigo del desarraigo de Ovidio, transformada en Constanza, parece convertirse en das *Heim* de Lasarte, un lugar que lo estrecha con la poesía y con el poeta que admira, en definitiva con la literatura. Para este personaje, el verdadero destierro se cumplirá en su propia tierra que es la pampa bonaerense – “Tapalqué, Azul” – donde cumple con sus tareas específicas de ingeniero agrónomo. En este sentido podría leerse el exilio como existencial, una forma de dejar lo que el sujeto ha sido para enfrentar lo que vendrá. Habría que subrayar como función principal constructiva del texto la sucesión de desplazamientos en cada uno de los elementos que lo configuran. Señalamos

⁴⁶ “Ovidio”, en *Una magia modesta*, op. cit., p. 11.

⁴⁷ *Descanso de caminantes*, op. cit. p. 387

el desplazamiento entre el narrador y el narrador-autor; el marco en el que se inserta la historia de Lasarte se duplica, pues el primer dador refiere a una aventura de un tercero que será el protagonista del relato enmarcado. Por su parte, tanto Ovidio como su admirador postrero, Lasarte, hacen de la literatura su objeto deseado diferido por una ocupación otra. Se sabe que Ovidio para satisfacer a su padre que no aceptaba su irresistible inclinación a la poesía estudió leyes y el personaje del cuento, cuyo nombre es un anagrama demasiado explícito, es ingeniero y esta especialidad le brinda la posibilidad de ir a Rumania y visitar Tomes, ciudad que devino Constanza. Por último, señalamos el cruce y la identificación especular con respecto al exilio que otorga al relato su carácter singular: "*Por incomprendible que parezca*, Lasarte sintió que partiría, para siempre, al destierro".⁴⁸

Una vuelta más para completar la serie de circunstancias e implicaciones entre obra, vida y relato la entrega Bioy en 1989, quien en *Diarios íntimos* escribe: "Creo que podría decirse de mí, y espero no equivocarme, lo que Macaulay dijo de Ovidio: 'Me parece que fue un buen tipo, quizá demasiado aficionado a las mujeres, pero benévolo, generoso y libre de envidia'".⁴⁹

La segunda parte de *Una magia modesta* presenta un conjunto de textos breves, despojados, que vuelven sobre algunos de los temas propios de Bioy y, a su vez, descubren otras relaciones con la literatura. Por ejemplo, relatos como "Una magia modesta" o "Lo bueno, si mucho, es malo" o "Maneras de ser" evocan la prosa de Silvina Ocampo; si bien son menos radicales o, si se quiere, un poco más temerosos que los de la audaz escritora. Asimismo, sorprende encontrar un relato como "El caso de los viejitos voladores", cuya anécdota surge de un reproche velado al sistema de mercado editorial que somete y expone a los escritores a itinerarios y justas alejándolos de su específica tarea.

1988. Abril, mayo y ¿por junio, hasta cuándo? Los viajes, los honores, los premios, en lugar de la escritura. [...] Líneas aéreas llevando a todos los rincones del planeta prestigiosos moribundos: los viejos escritores a quienes se agasaja y se mata con premios, recepciones, entrevistas, doctorados *honoris causa*.⁵⁰

Un ajuste de cuentas, anticipado y reiterado en el diario de Bioy en dos entradas del mismo año y que, a su vez confirman la hipótesis, esbozada por Th. Adorno, de que las obras tardías de artistas cuya producción se extiende

⁴⁸ *Ibí*, p. 32, resaltados míos.

⁴⁹ *Descanso de caminantes*, op. cit. p. 492.

⁵⁰ *Descanso de caminantes*, op. cit., p. 474 y 472 respectivamente, resaltado en el original.

hasta edad avanzada se acercan más al documento que a la obra de arte y que la subjetividad prima en la composición de sus trabajos.⁵¹

“Estados de ánimo”, otro de los textos breves de este libro, responde más a un bosquejo para un cuento que a un cuento en sí. Sin embargo, el colorido y la intriga que las cinco notas prolijamente enumeradas que lo componen van armando presagian un relato atractivo; o quizás indician un “relato soñado” en ciernes, que el lector puede completar, donde máscaras y crímenes misteriosos se alternan, por supuesto, sin resolución final.⁵²

La remisión al inquietante relato de Franz Kafka “Una confusión cotidiana” es inevitable al leer “Un departamento como otros” y particularmente “El último piso”. Salvo que en ellos la confusión no es temporal como en el relato kafkiano, sino que Bioy deja al tiempo devenir con naturalidad y carga al espacio con la zozobra del fantástico. En “Un departamento como otros”, una de las habitaciones se abisma en una serie de cajas chinas y, en el caso del logrado cuento “El último piso” uno de los espacios que diseña el texto desaparece mágicamente, llevando consigo una promisorio historia de amor. Otro “relato soñado” en la porosa ficción tardía de un escritor genial.

El motivo del pacto de origen fáustico subyace en la trama de “Una competencia”, otro de los cuentos del libro; entonces habría que pensar este relato de 1997 en relación a los otros dos que abordan el mismo tema en distintas etapas de producción y señalar las modificaciones de los elementos primarios del famoso tema en esta última entrega de un escritor viejo.

“Una competencia” está narrado en primera persona e involucra al lector desde su apertura: “Como *ustedes saben*, yo siempre he querido vivir largamente”.⁵³ Este comienzo reitera el recurso de desestabilizar la línea que separa las atribuciones del narrador y del autor y se conecta con el afuera del texto de varias maneras. En primer lugar, puede suponerse que el narrador *sabe* que el lector conoce los relatos anteriores del autor – “Las vísperas de Fausto” y “El relojero de Fausto” – en los que se tratan, como se ha señalado – las consecuencias de un “pacto” con el diablo o un “convenio” con un diablo impostado en el cual la ciencia reemplaza a la magia.⁵⁴ Además, a través de su deseo – “vivir largamente” – el narrador se identifica con el

⁵¹ Cf. *Filosofía de la música*, Madrid, Ediciones Akal, 2003, pp. 114-115.

⁵² Con la mención de “relato soñado” sugiero la presencia de ciertos rasgos de Arthur Schnitzler (1862-1931) en Bioy quien ha manifestado su admiración por este escritor vienés. Bioy incluso comenta una escena de *Señorita Elsa*, una de las novelas más celebradas del autor que Bioy lee desde su adolescencia. Cf. Arthur Schnitzler, *Relato soñado*, Barcelona, El acantilado, 1999 (1era. ed. en alemán, 1926) y *Señorita Elsa*, Buenos Aires, Losada, 1942 (1era. ed. en alemán, 1924) y *Memorias*, op. cit., p. 15.

⁵³ “Una competencia” en *Una magia modesta*, op. cit., p. 115, resaltados míos.

⁵⁴ Cf. parte I de este mismo trabajo.

autor del cuento quien – como hemos ido marcando – en declaraciones y escritos íntimos ha insistido sobre su decisión de vivir cualquiera sea su condición senil. Es ejemplar sobre este punto una reflexión de Bioy a causa de algunos contratiempos lógicos para una edad avanzada. Después de un día aciago por olvidos y confusiones, con descarnada franqueza Bioy despliega ante sí una aporía de orden personal y la resuelve: “Quiero seguir viviendo. ¿Aun con estos cascotes y tropiezos que me pone en el camino mi mente reblandecida? Sí, aun.”⁵⁵

Asimismo, y retomando la oración inicial del relato, el uso del pronombre personal – “Yo” – indica una marcada intención de reforzar esa figura narrativa, dual y ambigua, que se presenta, pues su omisión – en idioma español – no afectaría gramaticalmente ni sintácticamente su construcción.

El personaje de “Una competencia” ávido de vida visita a un viejo, aparentemente famoso por tener 104 años, con la secreta intención de arrancarle el secreto de su longevidad. El encuentro, como corresponde al tema tratado, se da en una atestada biblioteca que el viejo viejísimo ofrece en venta a su circunstancial visitante, asegurándole que el secreto que busca está entre esos libros. El precio que el anciano pide es elevado y las condiciones inamovibles porque, argumenta, es lo mismo que él pagó para obtener el mismo fin:

Recuerde que en uno de estos volúmenes usted encontrará la revelación del secreto; yo no le diré en cuál. [...] Comprendí que estaba en sus manos, pero como la vida vale más que la plata, al día siguiente me resigné a traspasarle poco menos que la totalidad de los bienes de mi modesta fortuna.⁵⁶

Es interesante notar cómo la trama de esta última entrega de Bioy sobre los codiciosos de tiempo se cuela por los intersticios de sus relatos anteriores, suplementándolos. Si en “Las vísperas de Fausto”, el viejo doctor espera con ansiedad a Mefistófeles quien reclamará su deuda pactada y en “El relojero de Fausto” se lleva a cabo un “convenio” entre el viejo ambicioso de vida y el científico, en “Una competencia” el pacto deviene una civilizada transacción comercial y la magia o la ciencia ceden su poder a la biblioteca. Por su parte, el título del relato, *La competencia*, refiere a una lucha cuerpo a cuerpo entre el personaje y la muerte: “Hoy empieza la gran competencia” – se dice a sí mismo desafiante el protagonista enfrentado a la ardua tarea de lectura infinita, “Veremos qué llega antes...la revelación del secreto o mi muerte”.⁵⁷

⁵⁵ *Descanso de caminantes*, op. cit., p. 473.

⁵⁶ “Una competencia”, op. cit., p. 116

⁵⁷ *Ibi*, p. 117.

A su vez, el relato se conecta con dos referencias extratextuales enriqueciendo su trama. En efecto, que la biblioteca llegue a la casa del personaje ávido de tiempo un día “viernes 13”, no es un dato ingenuo. El viernes 13 es día de mala suerte en la tradición popular, cuyo origen se remonta probablemente al día viernes 13 de octubre de 1307, cuando la Inquisición detiene y condena a la hoguera a un grupo de caballeros Templarios acusados de herejes por sus celebraciones paganas. De esta manera el relato se enlaza con las prácticas del medioevo y sus derivaciones, y, además sugiere que probablemente el protagonista no alcance su propósito. Sin embargo, se entrega dispuesto a su tarea:

Aparté al azar unos cuantos volúmenes, los apilé sobre la mesa, *me arrellané en mi sillón preferido*, encendí la pipa, calcé los anteojos y pasando vertiginosamente de la placidez al espanto, fui leyendo esta sucesión de títulos:⁵⁸

En este párrafo el texto vuelve a citar y a abismarse desde distintas perspectivas. Entre la lista de los libros elegidos “al azar” donde encontrará el secreto de la inmortalidad – junto a notables como *Esperando a Godoy* de Becket o *Ulysses* de Joyce, *El museo de la novela de la eterna* de Macedonio Fernández, entre otros – aparece *La nueva tormenta* de Adolfo Bioy Casares. La coincidencia de autores, el del cuento y el de la novela que leerá el personaje del cuento, marca un punto de abismo en el texto, subrayado porque el autor del cuento y de la novela citada en él ha expresado en sus *Memorias* una opinión adversa sobre esta obra editada en 1935, en los comienzos de su producción.⁵⁹

Por su parte, el sintagma resaltado, “me arrellané en mi sillón preferido”, cita casi textualmente el breve relato “Continuidad de los parques”; una pieza programática de Julio Cortázar que a modo de prólogo este autor entrega para sus cuentos de *Final de juego*.⁶⁰ El personaje de Cortázar – como el de Bioy – “Arrellanado en su sillón favorito” en su biblioteca, se deja ganar

⁵⁸ *Ibidem*, resaltados míos.

⁵⁹ Afirma Bioy Casares: “Influido por Joyce, por Apollinaire, por Cocteau, por Miró, por Azorín, por críticos y expositores de la literatura contemporánea, por el libro *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna, escribí una novela incomprensible, tediosa, deliberadamente literaria en el sentido más pedante y estéril del término, que titulé *La nueva tormenta o la vida múltiple de Juan Rutenio*. La publiqué en 1935”. En *Memorias*, op. cit., p. 58. No es objetivo de este ensayo, pero sería interesante indagar el criterio que primó en Bioy para la elección de estos textos para la trama de su cuento.

⁶⁰ “Continuidad de los parques”, en *Final de juego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990 (1era ed. 1964).

por “la ficción novelesca” de un relato del que terminará siendo uno de los personajes: aquel destinado a morir en manos del amante de su mujer.

Con estas referencias, los sentidos del cuento giran caleidoscópicamente. Sin embargo, recordando el deseo explícito de Bioy citado – “Debo cuidar de mis libros. Con mucha suerte, dentro de poco seré uno de ellos” – podríamos suponer que el protagonista de este relato, como el personaje de “Continuidad de los parques” de Cortázar, morirá para poder entrar en “la ficción novelesca” de uno de los primeros libros del autor y así reiniciar una obra que devendrá la obra literaria de un autor que escribe un cuento donde su personaje – con rasgos de *alter ego* del autor – descubre que el secreto de la inmortalidad es prerrogativa de los libros. El arte, dijimos, alertó Adorno, no muere. O mejor, los ancianos saben que los relatos dan al mundo la forma de sus palabras.

A manera de epílogo: un héroe de película

En un austero poema en prosa, “Dos formas del insomnio”, Jorge Luis Borges, a sus ochenta años, inscribe los rasgos del insomnio y de la longevidad. La palabra “horror” los reúne:

[El insomnio] es querer hundirse en el sueño y no poder hundirse en el sueño, es el horror de ser y de seguir siendo (...). [la longevidad] es el horror de ser en un cuerpo humano cuyas facultades declinan, es un insomnio que se mide por décadas (...).⁶¹

En cambio, Bioy Casares, lega un brevísimo relato que traduce el sabio intento de sobrellevar el padecer senil. “La estima de los otros” dice así:

Como estoy algo enfermo, paso el día sentado en el living de casa. De a ratos me duermo y quizás por ello de noche no tengo sueño. Harto de revolverme, angustiado, en la cama, voy al living, que es el cuarto contiguo a mi dormitorio, y enciendo el televisor. A tan altas horas, según mi experiencia, hay un solo programa: la vida agitada de un típico héroe de películas de acción parecido al que yo fui a los treinta años. He descubierto que la gente ocasionalmente me visita, me admira por las aventuras y proezas del mentado individuo. No niego que esta comparación me halaga.⁶²

⁶¹ En *La cifra*, Buenos Aires, Emecé, 1981, p. 29.

⁶² En *Una magia modesta*, op. cit., p. 117. Sobre la ilusión en la vejez como forma anticipada de la muerte, ver Franco Rella, op. cit., p. 124.

Espectador de su propia ficción novelesca, Bioy sabe – ha descubierto – que “el plus de vida” como ilusión es un estado auténtico, una forma de acomodarse a una percepción anticipada de la muerte. Casi un documento o, simplemente, una alegoría de la muerte.



ROBERTO VECCHI

ALEGORIAS CLAUSTROSÓFICAS: O PENSAMENTO CONFINADO, A EXCEÇÃO E A HISTÓRIA LITERÁRIA¹

É quase óbvio associar – literalmente – o confinamento à condição carcerária. Apesar disso, confinamento é um termo já semanticamente muito instável, pressupondo sempre um limite, uma situação fronteira – um confim, justamente – entre duas vertentes, dois mundos, mais ou menos impermeáveis. O que aqui se pretende questionar, no fundo, é o paradoxo do confinamento carcerário. De fato, será que a prisão preserva e alimenta uma relação especial com o pensamento? A experiência do cárcere como comunica com uma especulação crítica e, sobretudo, é possível individuar uma especificidade do pensamento *do* cárcere? Há, logicamente, insídias na assunção de uma perspectiva crítica assim configurada. Primeiro, uma possível deriva biografista que se associa à representação da experiência da detenção, como uma experiência de exceção, potencialmente subversiva; além disso, o risco de acentuar um outro desvio, dessa vez irracionalista, próprio de um horizonte paradoxal como o do outro fim de século – a gaia ciência da doença, a prisão como libertação, a desrazão como razão outra. Temos, nesse caso, um livro que vale a pena lembrar como emblemático desta conjuntura: *No hospício* do historiador e prosador simbolista Rocha Pombo (1905). Embebido de resquícios nietzschianos, o romance, visionário e aforístico, idealiza a condição de internamento como lugar singular de acesso a uma verdade de outro modo inapreensível, tanto que o narrador se

¹ Este ensaio que se publica pela primeira vez desenvolve uma comunicação oral, inédita, apresentada por ocasião do 11º Congresso Internacional ABRALIC que ocorreu em São Paulo, na USP, em julho 2008. Agradeço todos os participantes do Simpósio temático “Confinamento e deslocamento na criação literária: escalas do tempo histórico”, que coordenei junto com Francisco Foot Hardman e Ettore Finazzi-Agrò. O tema da claustrosomia que surgiu na minha exposição ficou depois um tópico da discussão, ao longo do tempo, em particular com dois colegas que quero agradecer pela contribuição amigável que acrescentaram para uma melhor definição do conceito, Francisco Foot Hardman e Jaime Ginzburg.

mascara e mente para poder ter acesso ao espaço da detenção psiquiátrica, para tentar descortinar a verdade encoberta pelo amigo Fileto.

Assim como há inúmeros exemplos também do outro caso da vertente mais biografista, como por exemplo o do escritor angolano José Luandino Vieira, cujo *opus magnum* remonta aos anos do cárcere político de Tarrafal nos anos do regime salazarista e, de acordo com uma opinião trivial, fora da exceção carcerária teria abandonado por muitos anos a literatura. Ou projeções de leituras como *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, uma aprendizagem à evasão fantástica dentro do isolamento da reclusão.

Mas não é, essa, a rigor uma reflexão por histórias ou narrativas. É muito mais – e mais uma vez – uma batalha de nomes. Porque é na semântica que se inscreve de novo a conexão entre cárcere e poder, como se o cárcere e suas declinações nominais se tornassem um sinal, uma fissura, de um movimento – literalmente obscuro – do poder. Uma batalha que tem como arco denominações retóricas, contemporaneamente elucidativas e ocas do universo da reclusão como por exemplo “casa correccional” (que logo nos lembra a da Ilha Grande de Graciliano das *Memórias do cárcere*), quando sabemos muito bem depois do grande painel foucaultiano de *Vigiar e punir* que a correção do cárcere é uma mitologia do poder que pelo contrário usa o espaço apartado da prisão para realizar um projeto disciplinar de transformação funcional pelos corpos dos indivíduos (Foucault, 1977: 121).

Mas, nos nomes, há sempre rastros também decisivos da questão que nos interessa: refiro-me sobretudo ao termo cárcere que possui uma etimologia iluminante: de fato, cárcere significa cerca, espaço fechado e é um deverbal do grego *árkéō* cerrar, fechar, impedir o acesso justamente, de que decorre também o termo arca, ou seja, caixa fechada, arcano enquanto lugar segredo, escondido, e que tem como composto *co-erceo*, ou seja, cercar, induzir, mas também punir e reprimir. Mas é o elo etimológico com outra palavra que se revela particularmente significativo: cárcere pelo efeito de uma raiz latino-germânica *skark* (cfr. Vanicek-Fick) aproxima-se do latim *sacer* que significa (do indoeuropeu) separado e que o gramático Festo adota para definir a categoria jurídica do *homo sacer* (Agamben, 1995: 79-80). O cárcere, assim, é também um lugar “sacralizado”, marcado diferencialmente no entanto pelo prefixo *ca* – que indica uma delimitação tanto territorial como temporal, a configuração temporal de um espaço (como per exemplo o de *casa*, entendida como determinação de lugar mas também de uma condição temporal, pelo aspecto verbal do estar). Assim, o isolamento do sagrado do cárcere como índice espacial se carrega também de uma legislação do tempo (Ferraro, 2006: 60). Como na pena prisional, em suma.

A digressão nominalística, no entanto, longe de qualquer pretensão erudita, repõe o problema da experiência particular: que saber produz a cela? A

pergunta se arrasta e ecoa desde os primórdios, se pensarmos pelo menos num famoso diálogo platônico como o *Crítion* onde Sócrates, à véspera de ser justicado, afirma que no cárcere se fixa o fundamento de uma ética (“o que se deve fazer”) argumentando como a justiça não se funda sobre uma lei justa ou errada, mas sobre uma forma política implícita ao mecanismo da lei, além de seu conteúdo que pode até, como no caso da condenação do filósofo, ser virado para o injusto, ou seja, para o mal (Platão, 2003: 98-99)

Se permanecer na prisão para Sócrates é um ato que torna visíveis as potências normativas da ética da *polis*, há dois casos que, fora das armadilhas antes citadas – irracionalista, biografista, etc. – evidenciam a possibilidade de fundar a partir do cárcere o que chamaria de uma *claustrorofia*, isto é, um saber que surge da experiência de “abandono” (filosoficamente) do detento na cela, sobre a qual é possível refletir.

A primeira conexão, aparentemente quase óbvia é representada pelo vasto desenho dos *Quaderni del carcere* de Antonio Gramsci. Digo aparentemente óbvia, se avaliarmos o projeto que tal permanece, mantendo sempre um traço de incompletude – a falta até de um título e um caráter fragmentário e ruinoso da escrita – em relação ao modelo tratadístico, ao mesmo tempo se acumulando para deixar algo não circunstancial, mas – como se depreende das cartas, lembrando um conceito de Goethe – “für ewig” (Gramsci, 63), para a eternidade, o que de certo modo delineia uma modalidade das claustrorofias que centralizam sempre a vida interior. A condição especulativa do cárcere é flagrada com uma profundidade extraordinária; observa Gramsci comentando um verso de Carlo Bini, de acordo com o qual o cárcere é uma lima que torna o pensamento uma lâmina, em nota de 1932, «a prisão é uma lima tão sutil que destrói completamente o pensamento, ou faz como aquele mestre artesão, a que foi entregue um belo tronco de madeira de oliveira envelhecida para fazer uma estátua de São Pedro, e cortando aqui cortando lá, corrige, esboça, acabou por derivar só o cabo de uma faca” (*Ibidem*: 1126). Um imenso esforço, sobre um imenso material que produz um resultado antimonumental, pragmático e modesto – essencial e sólido, no entanto. Há, contudo, no caso de Gramsci, um reflexo trágico da prisão que nos condiciona emocional e politicamente.

Mais problemática, mas não menos interessante, torna-se uma experiência carcerária de signo outro mas que justamente por isso se torna não menos interessante. Em outro contexto, um dos grandes – e hoje ainda controversos – filósofos políticos do século XX, Carl Schmitt, detido pelas suas colusões com o nazismo, também encontra na cela algo de próximo de Gramsci, as “desoladoras vastidões” de um espaço fechado e escreve alguns textos lúcidos como “Ex captivitate salus” mas, sobretudo, “A sabedoria da cela” onde a experiência da detenção se transfunde em figuras de pensamento cortantes.

O agudo pensador político que por primeiro fez coincidir a estrutura da soberania com a da exceção fundando um dos modos correntes de conceber a modernização do poder soberano, no cárcere, formula uma reflexão não menos fundadora da claustrosfia: no espaço fechado e sufocador da cela se define uma imagem clara de nudez, cujos traços se aproximam dos de uma vida desqualificada, de uma “forma de vida”, uma nua vida para retomar o conceito originariamente benjaminiano, que funda uma outra noção de espaço: é isso que se depreende da citação do poema “Perseus” (*Das Sternenkind* de 1916) de um dos autores mais estudados por Schmitt, Theodor Däubler (*Aurora boreal*): “Agora és nu, nu como no nascimento,/ em desoladoras vastidões”. Na condição detenta (“Ponho-me então a pensar na minha cela e me parece imediatamente claro que o homem é nu”), Schmitt desenvolve uma reflexão que questiona a idéia de inimigo, que é quem o alimenta e o veste na cela, cela que é vestido que ele proporciona. O inimigo aqui se torna essencial, como Outro, para a identificação chegando assim a glosar a afirmação que a relação consigo próprio no Outro é o verdadeiro infinito. De tal consideração se depreende o que se define como a sabedoria da cela que equaciona espaço e tempo: “eu perco meu tempo e ganho meu espaço” (Schmitt, 1987: 93) o que lhe permite redefinir o conceito de espaço a partir de uma paronomásia entre espaço (Raum) e a capital paradigmática do império, Roma (Rom), por uma analogia fonética, sonora portanto (cfr. Vecchi, 2009: 168).

Nessa procura do “som do espaço”, do valor fonético da palavra espaço – o *Raum* alemão se opõe ao *spatium* latino. *Spatium* de fato é um composto formado por um prefixo “s” que desempenharia uma função separadora incisiva como em termos quais *se-parare*, *se-gregare*, *se-care*, *se-lectio*, e *patium* (no sentido de *patere* “ser aberto”). Por isso o espaço remeteria sempre para o sentido do engaste, do corte, do recorte. Não se trataria, o espaço portanto do aberto, mas linguisticamente da sua privação –o que não é o seu contrário – mas uma dimensão parcial, cerrada e inabitável. Um intervalo, em suma. Claro que a ressonância simbólica de aberto e fechado que a própria idéia de espaço se contende plasma uma ambigüidade de fundo irredimível para qualquer discurso que se debruce sobre ele. Nessa reconstrução, Carl Schmitt expõe a natureza da ambigüidade do espaço virando-se para a análise fonética e ao mesmo tempo mítica do termo *Raum* que define, em oposição ao espaço latino, um horizonte outro pela tensão vasta de terra e mar. A oposição portanto implicada pela palavra espaço, em alemão e latim, remete para uma polarização constitutiva, entre aberto e fechado, da anfibologia terminológica. (*apud* Raciti, 1990: 64-65)

O raciocínio de Schmitt é complexo: a língua alemã, assim, é o que torna o preso vestido e não nu, e já “a caminho de uma casa”. É interessante

também pensar na conexão entre espaço e tempo, na reflexão do filósofo alemão. Isso cria uma tensão fértil com a representação que Gramsci faz da relação espaço-temporal em uma famosa carta a Tânia de 1929, que reconfigura uma percepção própria do confinamento carcerário expondo o potencial paradoxalmente crítico desta condição outra: «O ciclo das estações, ligado aos solstícios e aos equinócios, o sinto como carne na minha carne; a rosa está viva e vai florescer certamente, porque o calor prepara o gelo e por baixo da neve já as primeiras violetas etc. etc.; em suma, o tempo me parece como uma coisa corpulenta desde que o espaço não existe mais para mim». (Gramsci, 1988: 197).

Perda e ganhos de espaços e de tempos se inscrevem no arco das claustrososofias entre Gramsci e Schmitt. A dupla posição, aparentemente quiásmica, a meu ver representa um elemento profundo da articulação entre cárcere e pensamento, uma dialética sutil entre finito e infinito, o finito do lugar e o infinito do pensamento, que talvez possa dar conta do vínculo seminal que torna peculiar o pensamento do cárcere não só como cárcere do pensamento mas como um saber, um pensamento-outro, definindo portanto uma reconfiguração da modernidade. De maneira sintética, se pode observar que a experiência crítica da detenção, a claustrososofia, exhibe um outro ponto de vista sobre o funcionamento dos dispositivos sobre os quais se rege o estado de exceção, tornando assim o cárcere – na esteira do campo na reflexão de Agamben – mais um *nómos* da modernidade.

De fato, o cárcere e a pena carcerária definem uma relação específica do espaço com o poder e percebemos – tanto em Schmitt como em Gramsci – que o eixo temporal, não é menos importante e se conecta com o espaço.

Michel Foucault, justamente na época em que reflete sobre o biopoder que decorre da transformação do poder soberano e disciplina um novo corpo social múltiplice através de uma tecnologia, regulamentando, pelos mecanismos de segurança territoriais, a própria vida dos homens e reestruturando na biopolítica a idéia convencional de soberania (Foucault, 1998: 213), percebe outros micropoderes a partir da desmontagem da pena carcerária: o surto da disciplina como tecnologia de poder reorganizando como objeto, isto é, sujeitando, o corpo individual. Como se sabe, o célebre *Panopticon* de Bentham que o filósofo francês estuda num capítulo crucial de *Vigiar e punir* exhibe, justamente, a reconfiguração em curso da relação entre espaço e poder absoluto que se coloca na interseção de dois modelos espaciais: o da exclusão que decorre do modelo de expulsão da lepra das cidades e o esquema disciplinar que reparte, organiza, contém a propagação da peste sempre no espaço urbano (Idem, 1993: 216). Exclusão e disciplina modernizam a figura, o hieroglífico, da relação entre o espaço e o poder. Na reformulação da concepção espacial, o panoptismo do espaço da detenção

introduz na relação entre espaço e poder um elemento decisivo a mais que é o olhar, a possibilidade do olhar por parte do poder que sujeita o sujeito, tornando-o assim, se diria, plenamente aderente ao seu projeto.

É, no entanto, na relação entre exceção e cárcere que se define um outro aspecto, a meu ver, decisivo. Refletindo sobre a exceção de fato somos tentados freqüentemente a configurar o funcionamento do dispositivo de soberania a partir de elementos preponderantemente espaciais. A exceção não é inteiramente coincidente com a exclusão. Se assim fosse, a topografia seria muito simples: uma oposição imediata entre dentro e fora que determinaria a inclusão e exclusão dentro do círculo da soberania (Agamben, 2003: 33). A exceção pelo contrário é “uma espécie” de exclusão (Id.,1995:21), mais complicada topologicamente porque não se resolve em um dentro ou um fora, mas a sua indefinição corresponde a um limiar de indistinção, embora o conflito sobre o estado de exceção – o esforço de incluir a própria exceção dentro da ordem jurídica – seja essencialmente uma disputa de *locus* portanto uma questão de localização ou deslocalização (Idem, 2003: 34).

O cárcere revela como há sempre um resíduo ineliminável do tempo que se conjuga com a exceção. Pode ser o espaço ganho contra o tempo de Schmitt ou a corpulência do tempo de Gramsci: o que emerge assim é como a exceção atuará a partir sempre de um índice, se diria, cronotópico onde o tempo se enxerta no espaço atuando sincronicamente como tecnologia do poder. Isso torna evidente o traço moderno do elemento da temporalidade que a estrutura do cárcere só aparentemente encobre: o tempo parece um meio de redenção, mas no cárcere (como na modernidade) não há redenção do tempo, portanto o tempo se pode só consumir, como atestam as figuras típicas do dandy e do trabalhador, as duas figuras do tempo perdido, que afirmam uma consumação do tempo pelo prazer ou pelo trabalho (Rella, 1993: 72).

O tempo da exceção e o tempo do cárcere, sua extrapolação por dentro do contexto da prisão, põem em luz um aspecto de espaços sacralizados: o funcionamento complexo e não exclusivamente espacial do biopoder não como um espaço fechado, um *apartheid*, digamos, mas como uma intensidade biopolítica fundamental (Agamben, 1998: 80), onde no conceito físico da intensidade está presente o elemento da freqüência, portanto fracionariamente do tempo.

Assim, no escoamento torrencial e moderno do tempo do cárcere, o espaço da exceção se carrega de um resíduo, de um rasto temporal. Em termos de poder, a intensidade biopolítica pode insistir como sabemos em qualquer espaço, com seu efeito desertificador de um espaço pelo contrário densamente “povoado”, como Euclides parece descortinar no massacre no interior da Bahia. O dispositivo então transferível para qualquer contexto da

degradação da forma-de-vida pode encontrar, como atesta a claustrosfia do universo carcerário, pelo resto do tempo a historicidade daquele contexto, daquela experiência, não um falso reconhecimento mas um anacronismo diferencial proporcionando a possibilidade de um resgate histórico (cfr. Virno, 1999: 30-31). A exceção, então, nunca será uma repetição do idêntico, uma tautologia homogênea, um *déjà-vu* ou um falso reconhecimento num eterno presente, assim como seria se a limitássemos à referência espacial, mas se torna um objeto diferencial entre a potência e o ato, historicizável, à procura aliás de uma possibilidade histórica que a torne citável (não como repetição, mas como tradução).

A experiência do cárcere então elabora especulativamente as possibilidades de uma resistência crítica ao espaço recluso onde atua o poder pelas relações de exceção ou de bando. Essa é a sabedoria da cela. Aliás, torna-se assim possível mais um passo ilustrativo que proporciona um regresso para o literário: serão só as narrativas do cárcere – aquelas onde as claustrosfias desmontam os dispositivos com que funciona o espaço da exceção, bem além, como vimos de uma geografia plana – a proporcionar esta condição crítica, ou haverá outras possibilidades claustrosóficas inclusive fora do cárcere? Ou seja, em quanto *nómos* do moderno, as claustrosfias poderão ou não tornar-se pensamento sobre a modernidade e as barbáries modernas?

Aqui só esboço, em síntese extrema, uma hipótese de trabalho que se relaciona com a particularidade – o exemplo, mais do que a exceção – do contexto brasileiro. A relação específica que na cultura brasileira se institui entre as duas categorias fundamentais da *Política* de Aristóteles, *oikonomia* como administração da *oikia*, da casa e a política relativa à polis, à cidade (diríamos, a esfera privada e a esfera pública) encontram, dentro das relações cordiais, uma sobreposição variável, aproximando assim às vezes, até quase uma coincidência, o estado de exceção e a norma. A *oikonomia* de fato é o espaço de relações heterogêneas onde estão incluídos os elos despóticos (patrões e escravo) paternos (pais e filhos) e gâmicos (marido-mulher) Aliás, como Agamben mostra em *Il regno e la gloria*, a partir do sexto-sétimo século, no âmbito do direito cânico bizantino, o termo *oikonomia* assume o sentido de exceção, que seria justamente uma decisão que não aplica estritamente a lei mas usa a economia para se efetivar (Agamben, 2007: 63-64).

A digressão contribui assim para ilustrar um aspecto menos evidente do problema. O mais imediato será que a claustrosfia, como a definimos, funcionará sobretudo nas escritas do cárcere ou do internamento, como de maneira quase óbvia se pode compreender. A experiência da reclusão, por exemplo, da cela do hospício de Lima Barreto torna-se um lugar de desmontagem da exceção (médica, mas também política) que exhibe um índice histórico que não se dissolve na aparente clausura do espaço. Assim como

as *Memórias do cárcere* de Graciliano seriam um lugar proeminente onde é sobretudo a forma das memórias, assumidamente narrativas mais do que pretensamente reconstrutivas de um “real” que já definitivamente escoou, portanto ancoradas a um vínculo (narrativamente legislativo) de temporalidade, que redundava numa alegoria do nacional de acordo com a qual dentro do cárcere há uma narrativa da nação em xeque pelo autoritarismo. Ou o mesmo se poderia dizer, por exemplo, do *Ateneu* de Raul Pompéia onde a claustrosfia de ressonância alegórica surge do instituto educacional do colégio. Entre as diferentes heterotopias, para usar a famosa definição foucaultiana, como sistema de abertura e fechamento que ao mesmo tempo isola e se torna penetrável, se instaura uma solidariedade que vai além do espaço carcerário e que possibilita então a alegorização da heterotopia com a nação. O Brasil assim se torna um “arquipélago” de exceções onde o limite distintivo entre *oikonomia* e *polis* se confunde e não se deixa apreender. E é oportuno lembrar que o arquipélago representa, para Foucault, na metaforologia espacial, a única metáfora geográfica “exata” fora das imprecisões e das interferências de outros campos, designando justamente o universo carcerário, em contemporâneo à dispersão e extensão universal de um sistema punitivo de uma sociedade (Foucault, 1977: 152). A pergunta previamente posta encontra na literatura brasileira eloqüentes indicações: se pense por exemplo – e a genealogia poderia configurar uma outra historiografia literária da literatura brasileira – nas narrativas que se constroem a partir de metáforas do cárcere, onde o pano de fundo aparentemente aberto remete na verdade à sensação de claustrofobia, de sufoco que as referencia como alegorias do contexto histórico – *Os ratos* de Dyionélio Machado com a Porto Alegre alienada que oprime Naziázeno Barbosa, ou o sertão-Estado Novo de Fabiano de *Vidas secas* de Graciliano ou o Grotão de *A menina morta* de Cornélio Penna, numa série primária que poderia ser largamente ampliada numa revisão do cânone (cfr. Miranda, 2004: 47).

A claustrosfia portanto se torna um modo de leitura de uma história permanentemente em estado de exceção – oikonomico-política, dir-se-ia – onde o cárcere se repõe como *nómos* inclusive da sua modernidade. No confinamento então, pelas vastidões desoladoras de uma cela minúscula, o diagrama ou o fractal do poder pode ser apreendido pela razão-outra do corpo. Do próprio corpo ou do corpo do Outro, escrito, traduzido, gravado como tatuagem ou cicatriz no texto literário (Cfr a leitura de um conhecido passo das *Memórias do cárcere* de Graciliano de Wander Melo Miranda, 1992:148). O aspecto menos evidente do problema a que de certo modo essas considerações remetem, é que o pensamento do cárcere contribui a tornar legível o funcionamento de dispositivos do poder também fora do cárcere, do estado de exceção que regula a física das exclusões, contribuindo assim para

a sua historicização: nessa perspectiva encontraremos claustrosófilas também em vastidões espaciais aparentemente aos antípodas em relação ao espaço restrito do cárcere, como por exemplo – e já acenamos – nos sertões ou nas selvas ou nas intermináveis periferias urbanas, em todos os espaços onde se configura por coextensão – ou contraste – o exercício de um poder soberano que se exerce por extremos. Assim, a claustrosófilia permitiria repensar, a partir de uma narrativa carcerária de nação, o Brasil que enxergamos não como um vasto hospital (na imagem do médico sanitarista Miguel Pereira que tanto agitou a escrita de Lima Barreto) mas como um imenso cárcere. E talvez essa perspectiva oblíqua permita um dia repensar também uma história literária em permanente estado de exceção, como no fundo é sempre a literatura brasileira (como se percebe bem já no conceito de formação de Antonio Candido) em relação aos cânones externos. Uma história literária que, para se redefinir, assuma instâncias subalternas, silenciadas, recalçadas pelos paradigmas histórico-literários. Como por exemplo as que se podem plasmar a partir de um “saber da cela”, da claustrosófilia, de que, como conclui sempre Carl Schmitt, “vejo o fruto copioso e indefeso dos anos, o copioso, indefeso fruto do qual cresce ao direito o seu sentido” (Schmitt, 1987: 94).

Referências

- Agamben, Giorgio (1995) *Homo sacer*. Il potere sovrano e la nuda vita, Torino: Einaudi.
- (1998) *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone* (Homo sacer III), Torino: Bollati Boringhieri.
- (2003) *Stato di eccezione*. Homo sacer, II, I, Torino: Bollati Boringhieri.
- (2007) *Il regno e la gloria: per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Homo sacer 2.2. Treviso: Neri Pozza.
- Ferraro Giuseppe (2006) "La filosofia come arte della fuga. Un'esperienza nel carcere minorile di Napoli", in *Diogene. Filosofare oggi*, 2, n. 3 (www.diogene.cc/articolo/articolo.php?num_articolo=76)
- Foucault, Michel (1977) "Conversazione sulla prigione: il libro ed il suo metodo", in *Microfisica del potere*, tr.it. Procacci Giovanna e Pasquino Pasquale, Torino: Einaudi. 119-135 (ed.or. Paris, 1971).
- (1993) *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Torino: Einaudi (ed.or. Paris, 1975)
- Gramsci, Antonio (1975) *Quaderni del Carcere*, ed. critica a cura di Gerratana V., Torino, Einaudi.
- (1988) *Lettere dal carcere*. Roma: L'Unità. V. I.
- Miranda Wander Melo (1992) *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo – Belo Horizonte: EDUSP-Editora da UFMG.
- (2004) *Graciliano Ramos*. São Paulo: Publifolha.
- Platão (2003) *Critone ovvero di quel che si deve fare*. Milano: Mondadori, 89-110.
- Raciti, Giuseppe (1990) *Dello spazio*. Catania: CUECM.
- Rella, Franco (1993) *Miti e figure del moderno*. Milano: Feltrinelli.
- Schmitt, Carl (1987) *Ex captivitate salus. Esperienze degli anni 1945-47*. Tr.it. Mainoldi Carlo. Milano: Adelphi.
- Vecchi, Roberto (2009) O espaço no tempo do abandono. In: Ravetti Graciela, Cury Maria Zilda, Ávila Myriam. *Topografias da cultura. Representação, espaço e memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 167-178.
- Virno, Paolo (1999) *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico*, Torino: Bollati Boringhieri.

FERNANDO J. B. MARTINHO

EUGÉNIO DE ANDRADE E AS LETRAS NORTE-AMERICANAS: DE WHITMAN E MELVILLE A WILLIAMS E STEVENS

Eugénio de Andrade via-se a si mesmo como «um homem do Sul, do sul mediterrâneo». A sua poesia o confirma: era com o espaço e a cultura mediterrâneos que se sentia mais profundamente identificado. O que move o seu canto de celebração da natureza, dos elementos, da luz, do corpo, é a nostalgia do Sul, do seu esplendor solar reflectido na cal das casas, e sintonizado com o canto rouco das cigarras. Esse Sul, que é, verdadeiramente, a sua *metáfora obsessiva*, tanto inclui a sua província natal, a Beira Baixa, como o Alentejo que a prolonga, como também a Espanha e a Itália mediterrâneas e a Grécia. Mas se esse Sul é um *lugar áureo*, e não são poucos, na sua poesia, os exemplos de celebração de lugares, do que chamou num seu título *escrita da terra*, ele é sobretudo um espaço cultural a que pertencem alguns dos nomes fundamentais do seu cânone pessoal, de Homero e Safo aos poetas dos cancioneiros medievais galego-portugueses, de Camões a Pessoa, de São João da Cruz a Lorca, de Guido Cavalcanti a Umberto Saba, de Cavafis a Yannis Ritsos. No entanto, Eugénio de Andrade, possuidor de uma excepcional cultura literária, estava muito longe de limitar as suas afinidades poéticas ao espaço cultural mediterrânico. Como fez questão de salientar, um dia, numa entrevista, a sua poesia «não pode ser toda ela inscrita numa visão mediterrânea», nem os seus olhos «estão só abertos para essa luz», entregando-se também, obviamente, à contemplação de «outros céus». Entre esses céus, estão os do Oriente, com os poetas chineses e o haiku japonês; os da Europa do Norte e Central, com Hölderlin e Rilke; os dos Estados Unidos, com Whitman, Melville, William Carlos Williams e Wallace Stevens. Ora será precisamente do diálogo com estes últimos que nos iremos aqui ocupar.

O interesse de Eugénio de Andrade por Walt Whitman vem, pelo menos, de meados dos anos 40, quando traduziu a “Oda a Walt Whitman” de García Lorca. Cerca de trinta anos depois, num livro de poemas em prosa, *Memória Doutro Rio*, inclui um texto intitulado “Walt Whitman e os pássaros”, que é

um dos poucos poemas portugueses dedicados ao autor de *Leaves of Grass* em que se alude à sua homossexualidade, para o caso na menção ao «jovem irlandês [Peter Doyle] que naquele inverno Walt Whitman amou». Dos anos 70 também é um breve poema, “Mediterrâneo”, incluído em *Escrita da Terra*, em que se evoca a pergunta feita por uma criança num famoso poema de *Song of Myself* («A child said *What is the grass?*»): «Como no poema de Whitman um rapazito/ aproximou-se e perguntou-me: O que é a erva?/ Entre o seu olhar e o meu o ar doía./ À sombra doutras tardes eu falava-lhe/ das abelhas e dos cardos rente à terra.» O cenário é, como o título do poema esclarece e o rumor das «abelhas» e o recorte espinhoso dos «cardos» confirmam, um cenário meridional. A par da evocação do poema de Whitman, em que a criança ocupa um lugar central, o poeta é impelido pela interpelação do «rapazito» à evocação nostálgica da sua própria infância, dos verões que a enchiam de um sentimento de plenitude. Já nos anos 90, depois de uma *tournee* pelos Estados Unidos em 1988, em que teve ocasião de visitar a casa de Whitman e o seu túmulo, no cemitério de Camden, e de segurar, deslumbrado, nas mãos a edição original de *Leaves of Grass*, volta a referir-se ao poeta americano (“Washington Square”, *Rente ao Dizer*): «Por toda a parte, desde Washington/ Square que os esquilos/ me perseguem. Mesmo em Camden,/ junto ao túmulo de Whitman,/ vinham com o outono/ comer à mão. Mas é de noite/ que mais me procuram: os olhos negros/ continhas acesas./ Agora vou deitar-me à sombra do rio/ até um deles entrar neste poema/ e fazer a casa.» Acerca dos esquilos, a que aqui concede o primeiro plano e que exerceram sobre ele um grande fascínio (cf. o que Alexis Levitin, tradutor americano de Eugénio de Andrade, escreveu num artigo, “Eugénio de Andrade in America”, publicado no nº 1 dos *Cadernos de Serrúbia*, Dezembro de 1996: «Before heading north for our final readings, we stopped off in Camden, New Jersey, to visit Walt Whitman’s grave, where grey squirrels delighted Eugénio as they had in Washington Square and in California earlier on.»), dirá na sua fotobiografia, colocando-os a par de Whitman e Melville como *representantes* da América: «[Os esquilos], e Whitman, e Melville são a América – e todos entraram nos meus poemas. Espero que se sintam bem, e oxalá permaneçam por lá muitos anos.»

Um dos textos em que Herman Melville, também ele uma presença significativa na poesia de Eugénio de Andrade, *entrou* tem por título “Plaza del Vento” e faz parte do livro de poemas em prosa *Memória Doutro Rio* a que já aqui nos referimos: «Penso na pequena praça de Tarifa onde o vento chega sempre antes de mim. Tem a minha medida: três muros de cal voltados ao mar. Aqui queria encontrar-me com Melville, e com mais ninguém. Um dia direi porquê.» Há frequentemente nos poemas de Eugénio de Andrade, que cultiva muito a arte da sugestão, avessa a explicitações desnecessárias,

uma dimensão enigmática, e é precisamente o caso deste poema. O leitor interrogar-se-á: Por que queria o poeta encontrar-se com Melville, e com Melville apenas, naquela praça de uma cidade situada no extremo sul da Andaluzia? Avançará respostas, pensará, porventura, no «mar» para onde estão voltados os três muros de cal que desenham a praça de Tarifa, e que ocupa um lugar tão importante na obra do autor de *Moby Dick*. Ou, quem sabe, talvez prefira sustentar a curiosidade e ir juntando as peças do *puzzle* até chegar a uma resposta mais ou menos satisfatória. Ao mesmo tempo, não deixará de pensar que, em arte, é fundamental saber conviver com o *enigma*: dizia Walter Benjamin que «a verdade não é o desvendamento que anula o mistério, mas a revelação que lhe faz justiça».

Seja como for, outros poemas de Eugénio de Andrade acolhem Melville, ou antes, *criaturas* suas, como podemos ver em dois poemas em prosa de *Vertentes do Olhar*, de 1987, “Hipótese de trabalho” e “A flor da Tessália”. O primeiro convoca o capitão Ahab e Moby Dick, num contexto apropriado, o do problema da existência de Deus: «No largo da igreja as pombas procuram, com afincos, os olhos de deus. Creio que isso é ainda mais difícil de encontrar do que a baleia branca – ao fim e ao cabo, o capitão Ahab sempre acabou por medir-se com Moby Dick; quanto às pombas, como deus não passa de uma hipótese de trabalho, o mais certo é que tenham de contentar-se com a trampa de algum verme. – Está enganado, dizem-me imediatamente sobre o ombro, até mesmo no mais ínfimo grão de poeira se encontrará a presença de deus. Se assim for, não há saída: as pobres, por mais que biquem entre as pedras, estão condenadas ao infundável vazio do seu olhar.» Como vimos, as personagens de Melville surgem no âmbito de uma comparação feita pelo poeta: foi mais fácil, apesar de tudo, para o capitão Ahab, encontrar a baleia branca do que será, para as pombas, encontrar os olhos de deus (grafado com minúscula). Melville e a sua obra-prima, *Moby Dick*, fazem parte da memória cultural do poeta, que os associa à discussão das grandes questões metafísicas, Deus, o Bem e o Mal. O lugar em que o poeta se encontra e a contemplação das pombas suscitam nele a colocação do problema metafísico por excelência, o da existência de Deus, para no final, na resposta implícitamente dada ao objector do seu agnosticismo, reafirmar o que, para ele, é a busca vã das pombas.

Em “A flor da Tessália”, expressão maior da indignação do poeta perante o desvirtuamento pelo turismo de massas da «mais sagrada das terras», a Grécia, o nome do herói da novela *Billy Budd, the Sailor*, figuração de uma inocência crística (cf. Rute Beirante, “Call me Eugénio ou nesses lugares marítimos onde os amigos se encontram”, revista *Textos e Pretextos*, nº 5, dedicado a Eugénio de Andrade, Inverno de 2004), insere-se, ironicamente, numa série enumerativa de figuras, entre as quais se encontra o próprio

poeta («eu, o papa, o Billy Budd, a sr^a Thatcher, o Plácido Domingo»), que não negariam o seu afecto a Akratos, o pastor de Meteora, que, a par de «os cardos de Epidauro, as cigarras da Arcádia, os asfódelos de Egina [...], a luz sem peso das colunas, o azul espesso do golfo de Corinto», resistia «à peste» do turismo.

Mas o ponto culminante do diálogo de Eugénio de Andrade com Melville é, sem dúvida, um poema motivado por uma visita do poeta a New Bedford, da qual, aliás, deixou relato num texto de *À Sombra da Memória*, de 1993, “Uma casa para a Poesia”: «Em viagem recente aos Estados Unidos visitei as casas de Melville e de Walt Whitman. Ambas as visitas deram sentido à viagem, pois qualquer desses homens teve na minha vida uma importância que pouquíssimos mais tiveram. Qualquer das casas preserva, de várias maneiras, a imagem de quem as habitou, imagem que tive oportunidade de ampliar com estadas em New Bedford (cidade que serviu de modelo a *Moby Dick*, e onde há um curiosíssimo Museu da Baleia), e em Camden, onde no velho cemitério se encontra Whitman rodeado pela família, em túmulo que ele próprio desenhou.» O poema intitula-se significativamente “Em New Bedford” e pode ler-se num dos últimos livros de Eugénio de Andrade, *O Sal da Língua*, de 1995: «Era em New Bedford: um barco/ partia para Nantucket./ Tremo fascinado pelo deserto/ branco desse nome./ Melville, Moby Dick, o mar – de súbito/ tudo rompia daquelas sílabas;/ um mar feliz de cachalotes coroados/ por jorros de espuma,/ as núpcias do touro branco/ com a baleia azul/ no manso prado das águas,/ a misteriosa fonte da alegria,/ os saltos para o sol, o canto/ fundo, a valentia, o ardor/ entre homens e baleias. Era também/ a morte. A morte nunca é limpa./ A morte cresce no escuro,/ propaga-se no ar, entra pelas narinas./ Só o deserto é branco;/ a morte não; só o mar.» O poema, como tantas vezes acontece, dá conta do seu surgimento, das circunstâncias em que nasceu. Regista-se primeiro o nome do lugar que o suscitou; vem, depois, a indicação do lugar de destino do barco contemplado e a referência ao estremecimento evocativo que o nome desse lugar, pronunciado interiormente, provoca no poeta. New Bedford, centro da indústria baleeira em meados do séc. XIX, e Nantucket, para onde inicialmente se dirige o *Pequod*, a baleeira do capitão Ahab, são nomes de ressonância mágica para um leitor de *Moby Dick* e indelevelmente associados ao extraordinário romance de Melville. O que se segue, no poema, é uma evocação deslumbrada e jubilosa, por parte do poeta, de passagens, episódios, imagens da obra de Melville, na desmesura e na complexidade da sua riqueza simbólica e alegórica, suscitadora de infindáveis leituras e interpretações. O que o poeta destaca – os pontos que põe em evidência – não é apenas o resultado do reviver de um antigo deslumbramento, de uma experiência de leituras e releituras guardada milagrosamente na memória.

É também, e acima de tudo, um exercício *crítico*, lá onde muitas vezes os poetas, os criadores literários, deixam, com a sua intuição e entrega à fruição desprevenida das obras, para trás os *profissionais* do comentário crítico. Um outro aspecto a salientar no texto tem a ver com o carácter *gnómico* da sua parte final, centrada na morte. Isso nos lembra, por um lado, que a vertente reflexiva não está ausente de uma poesia que habitualmente é vista como uma poesia que privilegia os sentidos na sua relação com o mundo, e, por outro, que a solaridade a que tantas vezes se associa a poesia eugeniana não deixa de ser ensombrada por um fundo e grave sentimento de melancolia.

E, depois de nos termos detido no diálogo de Eugénio de Andrade com dois gigantes da literatura norte-americana oitocentista, um que se salientou como poeta e outro que se distinguiu no domínio da ficção narrativa, passamos ao diálogo que o poeta português estabeleceu com duas figuras cimeiras da poesia modernista americana, William Carlos Williams e Wallace Stevens. O primeiro convoca-o Eugénio de Andrade para um poema de *O Sal da Língua*, “Verdade poética”, como o autor de “The sparrow”, seu irmão numa estética da *povertá*, contrária a luxos e amiga das coisas comuns: «Há quantos anos estás aí, na eira/ ou no telhado, esgadanhando/ o pão difícil sol a sol,/ aceitando as migalhas do nosso coração,/ compartilhando entre a poeira/ a cama da nossa obscura condição;/ irmão do libidinoso e romano/ pássaro de Catulo no seio/ de Lésbia; sempre/ à nossa roda, mais verdade poética/ que criatura natural, como um poeta/ americano disse do pardal./ Hoje é um português nada orgulhoso/ de o ser que te abre as portas/ do poema e te convida a entrar,/ pois não fizeste do teu canto um luxo/ nem traficaste com o bem comum,/ por isso como os garotos da rua/ descobres o gosto da vida/ até num charco de água turva.» A memória literária é uma rede intertextual de múltiplas direcções, eis o que este belíssimo poema nos vem lembrar. A contemplação de um pardal, o mais comum dos pássaros, fazendo humildemente pela vida, activa a memória literária do poeta, que põe à sua disposição dois exemplos que apoiam a *tese* desenvolvida no poema de uma *estética* que é uma *ética*, assente na simplicidade, na clareza e na rejeição de tudo o que seja da ordem da ostentação vazia. Um desses exemplos provém da Antiguidade Clássica, de Catulo, expressamente nomeado no poema, e, pelo resumo que dele é feito, deduz-se que se trata do poema dos *Carmina* cujo primeiro verso é “Passer, deliciae meae puellae” (cf. Catulo, *Poesias*, intr., traducción y notas de Victor-José Herrero Llorente, Madrid, Aguilar, 1967, p. 38). O outro provém de um poeta americano, diz-nos o texto, embora sem o nomear, valendo ao leitor minimamente familiarizado com a poesia norte-americana, para o identificar, a circunstância de se tratar de um poema muito antologado de William Carlos Williams, “The sparrow”, para além da indicação, incompleta, contida na nota do fim do volume. Citando uma

passagem dos versos iniciais do poema de W.C.W («This sparrow/ who comes to sit at my window/ is a poetic truth/ more than a natural one.»), Eugénio de Andrade sublinha, depois de já o ter feito noutra lugar estratégico do poema, o título, um ponto muito importante da sua poética: o de que a verdade que lhe interessa é a verdade poética, em conformidade, aliás, com um princípio enunciado num outro poema do mesmo livro, o de que «a poesia é a ficção/ da verdade».

O diálogo com Wallace Stevens vamos encontrá-lo num poema de *Ofício de Paciência*, de 1994, “A pergunta de Stevens”: «Tragam-me o rio até à porta./ Deixem-no comigo este verão./ Vem de terras tristes. Terras/ onde dificilmente o girassol/ voltará a florir, o tordo acasalar./ Apesar de fatigado, sonha/ com a ressurreição das cigarras./ Poucas coisas houve no mundo/ tão formosas como um rio. Agora/ nem já reflecte a sombra das garças./ Em vez da morte, que teremos no paraíso?» A leitura do poema coloca, de imediato, um desafio ao leitor: saber em que poema de Stevens se encontra a pergunta a que se refere o título e, deduzimos, corresponderá, mais ou menos, à pergunta que encerra o poema. Para a sua cabal interpretação é, obviamente, indispensável o conhecimento do texto com que ele entra em diálogo. Não há qualquer nota junto do texto ou no fim do volume, e o leitor, se não está familiarizado com a poesia de Wallace Stevens, tem de entregar-se a um razoável esforço de pesquisa. Não é nada que a literatura e a arte não tenham exigido, ao longo dos séculos, àqueles que as queiram fruir com o máximo proveito... O texto em causa intitula-se “Sunday morning” e faz parte do livro *Harmonium*, de 1923. O poema, um dos mais complexos de um poeta que não é de maneira nenhuma de fácil acesso, vive muito do efeito retórico das perguntas que se colocam a uma personagem feminina, em volta do «paraíso», da «terra», da «morte», da «beleza». As perguntas são várias e não apenas uma como se poderia depreender do título do poema de Eugénio de Andrade, embora, no essencial, girem todas elas em redor da mesma questão, que é, por um lado, a do «desejo de uma felicidade imperecível», e, por outro, a aceitação do que a vida nos concede, o reconhecimento de que «a morte é a mãe da beleza», como se repete em duas estâncias do poema. A leitura feita pelo poeta português, que coincide essencialmente com a dominante na exegese stevensiana, vai no sentido de afirmar os valores *terrenos*, da *imanência*, em relação ao dilema colocado, ou seja, no sentido de sublinhar que não temos mais que a «morte», mas que a consciência desta faz com que se dê mais valor à «beleza». A inquietude das perguntas do poema de Wallace Stevens, bem em sintonia com a que podemos perceber em vários poemas dos últimos livros de Eugénio de Andrade, é trazida para um cenário recorrente na sua poesia *mediterrânea*, o de uma plenitude agora desaparecida, e que ilustra, não obstante os sonhos de «ressurreição», a nossa finitude.

Eugénio de Andrade exprimiu, um dia, como vimos, o voto de que dois dos autores aqui estudados que *entraram* nos seus poemas, Whitman e Melville, aí se sentissem bem. Não temos dúvidas de que assim acontecerá com eles e com os outros dois temporalmente mais perto de nós. O poeta que os convocou e acolheu nos seus textos é, afinal, um poeta cuja grandeza o tempo não deixará por certo de confirmar. Estamos também convictos de que o seu diálogo com os autores norte-americanos nos poderá ajudar a melhor entender a verdadeira dimensão dessa grandeza.



NOTE

FLORENCIO DEL BARRIO DE LA ROSA

PRAGMÁTICA CONTRASTIVA: ALGUNAS OBSERVACIONES Y UN PELIGRO

Las colaboraciones que se recogen en el libro *Actos de habla y cortesía en español*, editado por las profesoras María E. Placencia y Diana Bravo y publicado – por primera vez en 2002 y ahora reimpresso – por la editorial alemana LINCOM Europa como número 5 de su serie “LINCOM Studies in Pragmatics” (María E. Placencia y Diana Bravo, *Actos de habla y cortesía en español*, Munich, LINCOM Europa, 2009, vi + 250 pp.) analizan la cortesía desde distintas perspectivas teóricas (pragmática, análisis crítico del discurso, antropología lingüística, análisis de la conversación), si bien parten, a veces para discutirlo críticamente, del modelo teórico elaborado por Penelope Brown y Stephen C. Levinson (*Politeness. Some universals in language usage*, aparecido por primera vez en 1978). La profesora D. Bravo ha criticado y revisado este modelo en profundidad, proponiendo un modelo alternativo, que ya ha aplicado en otros estudios.

La publicación de este volumen se enmarca en el proyecto EDICE (*Estudios sobre el Discurso de la Cortesía en Español*, www.edice.org), dirigido por la profesora Bravo desde la Universidad de Estocolmo y que supone uno de los marcos más activos en el estudio de la cortesía lingüística en el mundo hispánico. Esta profesora, además de promover varios coloquios internacionales, ha coordinado ya otras publicaciones fundamentales sobre el estudio del discurso cortés en español como, p.ej., el volumen coeditado con Antonio Briz en 2004 *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español* (publicado por Ariel) y recientemente el número especial de la revista *Pragmatics* (vol. 18/4, diciembre, 2008). La actualidad del tema tratado, el interés creciente sobre la cortesía en el mundo hispánico y el modelo que las investigaciones de los colaboradores ofrecen para realizar estudios de pragmática contrastiva justifican la reimpresión del volumen.

El volumen está constituido por diez estudios, a los que precede una sección de Agradecimientos y presentación (iii-vi) y a los que siguen la bibliografía (pp. 233-248) y una lista con los datos de los colaboradores (pp. 249-250). En la Presentación las editoras destacan dos aspectos fundamentales de los trabajos recogidos. El primero: la variedad de actos de habla estudiados, alguno de los cuales ha recibido poca o ninguna atención en la lingüística hispánica y general. El segundo: la atención a distintas variedades de español, pues están representadas las variedades argentina, boliviana, mexicana, peninsular, uruguaya y venezolana. Si bien estas dos cualidades caracterizan todos los capítulos, algunos de ellos destacan por centrarse más en un aspecto u otro. Así, los capítulos 2 («Las ofertas y la cortesía en español peninsular»

de Mariana Chodorowska, pp. 21-36), 3 («Los reclamos como actos de habla en el español de Venezuela» de Adriana Bolívar, pp. 37-53), 7 («Actos asertivos y cortesía: Imagen del rol en el discurso de académicos argentinos» de Diana Bravo, pp. 141-174) y 8 («*Piropos*: Cambios en la valoración del grado de cortesía de una práctica discursiva» de Mariana Achugar, pp. 175-192) se centran en el estudio de la realización de actos de habla y su evaluación cortés o descortés dentro de una comunidad hispanohablante determinada. Por otro lado, los capítulos 4 («La expresión de camaradería y solidaridad: Cómo los venezolanos solicitan un servicio y responden a la solicitud de un servicio» de Carmen García, pp. 55-88), 5 («Estrategias de cortesía en el español hablado en Montevideo» de Rosina Márquez-Reiter, pp. 89-107), 6 («Modo imperativo, negación y diminutivos en la expresión de la cortesía en español: El contraste entre México y España», de Carmen Curcó y Anna De Fina, pp. 107-140), 9 («Desigualdad en el trato en directivas en la atención al público en La Paz» de María E. Placencia, pp. 193-208) y 10 («Deja tu mensaje después de la señal': Despedidas y otros elementos de la sección de cierre en mensajes dejados en contestadores automáticos en Madrid y Londres» de Jesús M. Valeiras Viso, pp. 209-232) se centran en una variedad diatópica concreta y, en algunos casos, hacen hincapié en el carácter contrastivo, dando lugar a verdaderos estudios de «variación pragmática» (p. v). A todos ellos precede el capítulo 1 («Panorámica sobre el estudio de los actos de habla y la cortesía lingüística», firmado por las editoras, pp. 1-19).

El hecho de que ocho de los diez colaboradores enseñen y realicen su investigación en universidades o instituciones extranjeras (EEUU, Suecia, Inglaterra) explica su interés por la pragmática interlingüística y los estudios que tienen en cuenta la competencia comunicativa. Por eso, junto a la teoría de Brown y Levinson, recurren a estudios de pragmática intercultural (siguiendo los pasos, sobre todo, de Shoshana Blum-Kulka, Anna Wierzbicka y Ron y Suzanne Wong Scollon). Cabe señalar también que la unidad teórica que subyace en todos los capítulos se manifiesta en la solución de situar al final una única y común sección bibliográfica (es una pena, sin embargo, que no se haya puesto más atención en los procedimientos de cita, pues a veces hay referencias incompletas o confusas). Esta unidad no se limita únicamente al aspecto formal, sino que se deja notar también en la estructura de los capítulos, que contienen, por lo general, una introducción, la explicación y justificación del marco teórico, la metodología y el análisis de los datos y la conclusión, donde se extraen las implicaciones teóricas – en ocasiones, muy relevantes – que el análisis empírico puede tener para el modelo teórico.

Además de los puntos positivos que las editoras destacan en la Presentación para cada una de las contribuciones, me detendré en dos aspectos que pueden tener trascendencia para fundamentar los estudios de variación pragmática. En primer lugar, si bien desde el título se establece una relación entre la cortesía y los actos de habla, en cada trabajo se pone de manifiesto que la cortesía va más allá, como se sugiere ya desde el cap. 1 del libro (pp. 16-17). La cortesía se entiende como una dimensión superior que determina la actuación del hablante y se refleja en la organización global del discurso, no sólo por lo que se refiere a rutinas lingüísticas como los saludos, a las secciones de apertura y cierre de la conversación o al comportamiento no verbal, sino sobre todo a los actos lingüísticos secundarios que acompañan al acto principal (directivo, asertivo). Por eso, destacamos el interés de considerar estos actos de habla como macroactos, así se habla de «sub-[sic]categorías» (cap. 3), «movimientos de apoyo» (cap. 4), «modificadores externos» (cap. 5) o «subactos» (cap. 7).

En segundo lugar, merece la pena destacar la metodología utilizada por los investigadores. Además de conversaciones grabadas en vídeo, lo que permite evaluar el comportamiento no verbal y sus consecuencias en la conversación (p.ej., cap. 7) o de la observación directa (cap. 9), los autores, ante la dificultad de registrar la realización de determinados actos de habla en situaciones naturales, recurren a métodos indirectos para la obtención de datos. En los capítulos 3, 4, 5, 6 y 8, las investigadoras recurren a técnicas como la dramatización de situaciones (*role-play*) o a cuestionarios en los que piden a los encuestados que respondan cómo reaccionarían ante las situaciones que se les presentan. Además, como parte del trabajo, se proporcionan en apéndice los cuestionarios utilizados, lo que constituye una herramienta de gran utilidad para realizar trabajos similares en otros contextos. Este tipo de cuestionarios recibe la denominación de «cuestionario de elicitación del discurso» (trabajos como el de Bolívar – cap. 3 – y el de Curcó y De Fina – cap. 6 – son ejemplares en este sentido). Mediante estos cuestionarios se trata de captar los aspectos lingüísticos y sociales de la cortesía. Es cierto que estos cuestionarios no reflejan una situación natural, sino, más bien, estereotipos sociolingüísticos. Esta aparente inconveniencia no es tal, si tenemos en cuenta que las estrategias de cortesía están motivadas por nuestras representaciones mentales de la sociedad y de la imagen que queremos proyectar en el grupo en cada momento, la «imagen social básica» como propone la profesora Bravo en su trabajo. Por este motivo, además de ser metodológicamente indispensable, el análisis de las percepciones de los hablantes revela unos estereotipos sociolingüísticos, según los cuales los hablantes modularán su actuación lingüística. Por lo tanto, este análisis no sólo representa una solución de urgencia o un modo para acercarse al problema en un primer momento, sino que además tiene valor en sí mismo. Además, estos cuestionarios ofrecen otras ventajas. En primer lugar, ponen de manifiesto que los hablantes son capaces de controlar sus actuaciones lingüísticas y, en segundo lugar, permiten tener en cuenta el papel del oyente en el uso de las estrategias de cortesía.

No puedo terminar estas observaciones sin llamar la atención sobre el problema principal que pueden traer consigo los trabajos de pragmática interlingüística. Es cierto que si se quieren realizar estudios para mostrar la variación en las estrategias de cortesía, es necesario definir parámetros objetivos y comparables. Para ello, Bravo, en su capítulo, propone sustituir los conceptos – teñidos de etnocentrismo occidental, como han subrayado los estudios críticos que este modelo ha merecido – de *cortesía negativa* y *cortesía positiva* de Brown y Levinson por los más neutrales culturalmente de *autonomía* y *afiliación*, definidos como «dos categorías 'vacías', que «deberían ser 'rellenadas' por *contenidos de imagen* propios a cada sociedad y/o grupo de estudio» (p. 144). Ahora bien, si esos *contenidos de imagen* son nociones como el *honor*, el *orgullo*, el *ser original*, etc. («En la imagen de autonomía española encontramos contenidos como el del *honor* y el del *orgullo*», p. 145), se corre el riesgo de caer en una especie de idealismo lingüístico, peligro que ya se había pronosticado desde las primeras publicaciones de pragmática intercultural y en el que incurren algunos colaboradores, como muestran las palabras de Valeiras Viso en su – por otra parte, interesante y buen fundamentado – trabajo: «La diferencia que existe en el mencionado aspecto [la poca frecuencia de expresiones de contacto futuro en los mensajes en español frente a los que se dejan en inglés] entre los datos en las dos lenguas, [sic] podría tener su explicación en la costumbre generalizada de encontrarse en lugares públicos inherente a la cultura española [...]» (p. 220). Por esta razón, tendemos más hacia la propuesta de Curcó y De Fina, cuando defienden la validez general de la

teoría de Brown y Levinson («es posible explicar las variaciones interculturales en la expresión de la cortesía verbal recurriendo a modelos de carácter universal como el de Brown y Levinson», p. 131), si bien afirman la necesidad de afinar los conceptos de *distancia social* y *poder relativo*.

En definitiva, las contribuciones recogidas en este volumen no sólo demuestran la viabilidad de realizar trabajos de pragmática contrastiva, sino sobre todo muestran, a veces de manera ejemplar, la forma en que estos se pueden llevar a cabo. Por lo tanto, además de la relevancia que tienen en el ámbito hispánico, abren nuevas vías que pueden explorarse en otros contextos.

SUSANNA REGAZZONI

EL PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA 2009
JOSÉ EMILIO PACHECO

El Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana es una idea nacida a principios de los años 90 gracias a un proyecto de cooperación entre el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca. Se sanciona el reconocimiento con la dotación de un premio en metálico y con la publicación de una antología del galardonado. Secretario y alma del mismo es el doctor Joaquín García Carrasco, profesor de la Universidad de Salamanca. El objetivo de la iniciativa es reconocer la importancia del conjunto de la obra de un autor vivo en cuanto testimonio del enorme patrimonio artístico que se esconde tras la grande y variada geografía del universo iberoamericano. Se subraya de esta manera la existencia de una comunidad cultural que comparte lenguas y civilizaciones en contacto (Portugal y Brasil) o pertenecientes al mismo ámbito lingüístico (España e Hispanoamérica).

En la convocatoria de 2009 el jurado estaba constituido por importantes personalidades de distintos ámbitos culturales: el presidente de Patrimonio Nacional, Yago Pico Coaña; el rector de la Universidad de Salamanca, José Ramón Alonso; el director de la Real Academia Española (RAE), Víctor García de la Concha; los escritores Pablo García Baena, José Saramago, Luis Antonio de Villena, Jaime Siles, José Manuel Caballero Bonald, José Miguel Santiago Castelo y Carmen Posadas; además de Pilar Martín-Laborda (vocal asesora de programas culturales del patrimonio nacional), Anunciada Fernández de Córdoba (embajadora de España en la República de Eslovenia), Milagros del Corral (directora de la Biblioteca Nacional), Genoveva Iriarte (directora del Instituto Caro y Cuervo); las hispanistas Petra Serien, Marie-Claire Zimmermann y Susana Regazzoni; José Manuel Mendes (director del Instituto del Libro Portugués) junto con Javier Sanjosé Lera y María Angeles Pérez López (del departamento de Lengua y Literatura de la Universidad de Salamanca).

Pues bien, fue éste el jurado que el siete de mayo de 2009 otorgaba el XVIII premio Reina Sofía al poeta mexicano José Emilio Pacheco (México, 1939), quien expresaba su agradecimiento subrayando la importancia del galardón como reconocimiento de la excelencia de la poesía hispanoamericana en “estos momentos atroces”, “tan terribles que los mexicanos estamos viviendo.” Poco después, el uno de diciembre del mismo año, el poeta recibiría el Premio Cervantes, la máxima distinción de las letras en castellano, confirmando así la consideración del premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana como “antesala” del Cervantes. A Pacheco precedieron el chileno Gonzalo Rojas, que fue el primer premio Reina Sofía en 1992, el español José

Hierro, el colombiano Álvaro Mutis, el argentino Juan Gelman y el español Antonio Gamoneda.

Todo Premio Reina Sofía de Poesía se acompaña de la publicación de una antología de escritos del ganador. En esta ocasión, la encargada de realizarla fue Francisca Noguerol, profesora de literatura hispanoamericana en la Universidad de Salamanca, amiga del galardonado y máxima experta de su obra. Como resultado, un libro titulado *Contraelegía* (Salamanca, Patrimonio Nacional - Universidad de Salamanca, 2009) en edición enriquecida con fotos personales del poeta y reproducciones de folios manuscritos. La antología incluye una muestra de poemas editados a lo largo de la carrera de Pacheco, tres inéditos y un magnífico y completo estudio introductorio a cargo de la investigadora, que ofrece al lector las claves de lectura de la obra poética. En él puede leerse: “Pocas veces un galardón ha parecido más justo en el mundo de las letras, pues el escritor mexicano, como sus compatriotas Alfonso Reyes y Octavio Paz, como Jorge Luis Borges, constituye por sí mismo una literatura” (Noguerol, en Pacheco 2009: 9).

En la misma introducción, la crítica sevillana señala la opinión de otros dos poetas españoles, miembros del jurado que concede el premio. Se trata de Jaime Siles y de Luis Antonio de Villena. Al primero se debe el siguiente comentario: “Es el único poeta posterior a Octavio Paz que ha creado un universo auténticamente propio, trabajando prácticamente todos los tonos del lenguaje, el poema confidencial, el irónico, el de lo cotidiano” (Pacheco, 2009: 10) Por su parte, Luis Antonio de Villena, autor de un importante estudio sobre el poeta mexicano, considera a Pacheco “un autor vitalísimo y creativamente caótico, una poesía que hace vibrar tanto el corazón como el entendimiento.” (Pacheco, 2009: 11)

El autor, una de las voces mexicanas más significativas del pasado siglo, atento a la realidad circunstante y muy buen conocedor de la vida cultural mexicana, presenta una trayectoria literaria marcadamente ecléctica, que se desarrolla a través de la poesía –el género más amplio entre todas sus actividades– pero también la narrativa (cuento, *nouvelle* y novela), el ensayismo de divulgación cultural (crítica literaria, periodismo, labor editorial, investigación histórica) y otras formas literarias de expresión como el teatro, el guión cinematográfico, la adaptación escenográfica de obras de otros autores, la traducción y la recreación de versiones libres de textos distintos.

Su obra lírica se compone hasta el momento de 14 volúmenes que presentan una coherencia cada vez mayor y que abarcan desde *Los elementos de la noche* escrita en 1963 hasta *Como la lluvia* y *La edad de las tinieblas*, publicadas en 2009, pasando por *El reposo del fuego* (1966), *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), *Irás y no volverás* (1973), *Islas a la deriva* (1976), *Desde entonces* (1980), *Los trabajos del mar* (1983), *Miro la tierra* (1989), *Ciudad de la memoria* (1989), *El silencio de la luna* (1994), *La arena errante* (1999) y *Siglo pasado (desenlace)* (2000). Cabe citar, además, el texto todavía inédito *Aproximaciones*, que el autor tiene proyectado publicar en 2010.

Son libros que no sólo dan prueba de un trabajo continuo y señero desde el primer poemario (Mario Vargas Llosa señala “la ausencia de ese primer estadio de balbuceo y de indecisión frecuente en el poeta que comienza [...] creador perfectamente formado, con una visión lúcida y muy personal de la realidad, y dotado de facultades expresivas nada comunes” [Pacheco, 2009: 23]) sino que, además, reflejan el espíritu crítico, exigente y experimental de un autor clásico en continua revisión de su trabajo, en sintonía con autores como los del grupo al que pertenece Jorge Luis

Borges. Con éste, Pacheco comparte la idea de una escritura hecha por todos donde “el lenguaje es de la literatura.”

Gracias a su concepción de la literatura como arte total, se le ha calificado con distintos y contradictorios adjetivos desde el cierto neo-simbolista hasta culturalista, imaginista y coloquial minimalista. Francisca Nogueroles destaca, de hecho, su temprano neo-simbolismo marcado por la preocupación del paso del tiempo que desemboca en una poesía irónica y al mismo tiempo desesperanzada, atenta a lo circunstancial (cfr. “En estas circunstancias” y “Mira cómo son las cosas”) y a la existencia de un mundo donde “sólo algunos luminosos instantes de contemplación –de la belleza, del arte, de la naturaleza– salvan al sujeto poético, momentos plasmados por Pacheco en poemas intensamente líricos y exponentes preclaros de su amor a la vida, siempre fugitiva pero, por ello, especialmente valiosa” (Nogueroles, en Pacheco, 2009: 13). El paso del tiempo convive con otras temáticas como la conciencia ecológica (“Idilio”), el interés por el otro (“Especie en peligro (y otras víctimas)”, “La mirada del otro”) donde el yo poético se identifica con los marginales como en “A las puertas del metro”, cuyo comienzo se recoge en la introducción y que reproduzco por entero:

Con el cerebro destruido por las inhalaciones de “cemento”, se halla a las puertas del Metro, tirado como lata de cerveza o envoltura de plástico. Canturrea algo semejante al rock. Lleva una camiseta harapienta con la inscripción *Have a pepsi*, yins a tal punto raídos que algunos pagarían fortunas por exhibirse con ellos en sitios elegantes. Tiene cualquier edad entre los quince y los cuarenta, acaso dieciocho. Las señoras de bolso y los señores de traje, que casi no se ven en este medio de transporte, lo miran de reojo y con desprecio. Antes lo hubieran fulminado con la palabra *indio*. Ahora tienen una solución de recambio: el término *naco*. Para ellos la inflexible autoinmolación es un alivio: un desempleado menos, un asaltante menos, un violador menos, un guerrillero menos en el ejército de la miseria que crece a cada instante y nos rodea por todas partes. Quisieran borrarlo como se barren latas vacías y envolturas de plástico, desechos desechos de una sociedad capaz de producir estas imágenes. Si lo viera Ernesto cardenal le diría: Levántate. En ti se ven los frutos del hambre, la violencia y la opresión que ya han durado cuatro siglos. Pero también el genio que construyó las pirámides e hizo posibles Machu Picchu, el calendario maya, la escultura azteca, los códices nahauas, la obra de Nezahualcōyotl... Todo esto se encuentra bajo la voz que en vano intenta reproducir la letra del rock. (Pacheco, 2009: 223)

La publicación del séptimo libro, en 1983, titulado *Los trabajos del mar*, marca una nueva etapa especialmente atenta a los grandes temas que afectan a la humanidad y donde la carga ética resulta central en la nueva sensibilidad. Se trata de una desolada postura hacia la posibilidad de salvarse del hombre, actitud pesimista que aumenta con el terremoto que devastó la ciudad de México en 1985. Especialmente interesante es su experimentación con las posibilidades del lenguaje que, a partir de finales de los años 90, resulta cada vez más apreciable sin perder la mirada irónica desde la cual se narra la existencia de los hombres y de las mujeres como por ejemplo se lee en “La mosca juzga a Miss Universo”:

Qué repugnantes los humanos./ Qué maldición/ tener que compartir el
aire nuestro con ellos./ Y lo más repulsivo es su fealdad./ miren a ésta./
La consideran hermosísima./ Para nosotros es horrible./ Sus piernas no se
curvan ni se erizan de vello./ Su vientre no es inmenso ni está abom-
bado./ Su boca es una raya: no posee/ nuestras protuberancias extensibles./
Parecen despreciables esos ojillos/ en vez de nuestros ojos que lo ven
todo./ Asco y dolor nos dan los indefensos./ Si hubiera Dios no existirían
los humanos./ Viven tan sólo para hostilizarnos/ con su odio impotente./
Pero los compadezco: no tienen alas/ y por eso se arrastran en el infierno.
(Pacheco, 2009: 288)

El mismo punto de vista vuelve a aparecer en poemas más recientes como “La mirada del otro”, texto que forma parte de la colección *Como la lluvia*, donde se lee:

El pez en el acuario/ Mudo observa/ El espacio que mide con su vuelo./
Del agua sólo sabe:/ “Esto es mi mundo.”/ De nosotros lo azoran los
enigmas./ “¿Quiénes serán? Extraños prisioneros/ De la tierra y el aire./
Si vinieran aquí se asfixiarían./ “Los compadezco. Pobres animales/ Que
dan vuelta eternas al vacío./ “Viven para ser vistos./ Son carnada/ De un
poderoso anzuelo inexplicable./ “Algún día/ He de verlos inertes, boca
arriba, Flotantes en la cima de su Nada.” (Pacheco, 2009: 299)

El afán literario del escritor mexicano nace de la voluntad de ofrecer otra dimensión de lo humano y del convencimiento del papel de la poesía como “acto de resistencia contra la barbarie” especialmente en un país como México, afectado por una violencia cada vez más indiferente y generalizada. Al mismo tiempo, su escritura se caracteriza desde el principio por el rigor intelectual, la erudición, la modestia y la independencia política.

Su obra, en efecto, se arma con una mirada lúcida, la de un poeta ético que raramente permanece indiferente ante los acontecimientos de la existencia que lo circunda y que sabe, al mismo tiempo, comunicar su emoción ante la visión del tiempo fugaz intensamente vivido y reivindicar –Pacheco, “memoria viva de México”– la importancia de la memoria. Su poética está fuertemente vinculada con Ciudad de México, la del pasado pero también la del presente, retratada entre el mito y la putrefacción. Sus dos grandes temas son, como el mismo poeta ha señalado, “la fugacidad y el sufrimiento” (Pacheco, 2009: 97). Especial importancia adquiere en su escritura la comprensión del otro relacionada con lo que el autor denomina la “ética de la responsabilidad.”

Finalmente, uno de los aspectos más destacados en su obra reside en la concepción de la poesía, del *oficio* literario, como escribe Noguero, puesto que éste es un elemento clave de toda su existencia como creador, traductor y lector omnívoro, aspectos todos que concurren a subrayar la riqueza de su actividad, el papel fundamental de la intertextualidad y de la ruptura de fronteras así como el principio de narratividad que se encuentra en muchos de sus poemas. Francisca Noguero concluye su introducción señalando que entrar en contacto con la literatura de José Emilio Pacheco supone acercarse “a una poesía tan lúcida como, en ocasiones, negativa, marcada por el pesimismo de un mundo que sabe en ruinas –de ahí el poeta ético, que presagia el fin de nuestro tiempo con una voz de advertencia tan cercana a la

profecía–, pero, al mismo tiempo, capaz de emocionarse con los detalles que iluminan nuestro fugaz paso por la tierra” (Noguerol, en Pacheco, 2009: 98).

La simpatía e inteligencia del poeta se expresan al contestar a una de las muchas preguntas que se le hicieron por parte de los periodistas acerca de su poesía. Pacheco se niega a teorizar sobre su obra y, por esto, al explicar cómo nace su escritura y su inspiración, cuenta que: “Un entomólogo le pregunta al ciempiés cuál es la patita que mueve primera. El insecto se queda petrificado. Se agobia, se paraliza, se muere de hambre y cae ante tamaña cuestión. Eso mismo me pasa a mí. No sé qué patita poética mueve en primer lugar ”.

La visión del mundo del poeta es ambivalente, por un lado pesimista, y por otro, sensible a la belleza que, pese a todo, persiste todavía en el universo. En línea con lo que escribe Francisca Noguerol: “No leemos a Pacheco. Nos leemos en él” (Pacheco, 2009: 105), concluyo esta nota con “La plegaría del alba”, poema perteneciente a *La edad de las tinieblas* y último texto publicado hasta el momento por el autor mexicano:

Hace milagros este amanecer. Inscribe su página de luz en el cuaderno oscuro de la noche. Anula nuestra desesperanza, nos absuelve de nuestra locura, comprueba que el mundo no se disolvió en las tinieblas como hemos temido a partir de aquella tarde en que, desde la caverna de la prehistoria, observamos por vez primera el crepúsculo. Ayer no resucita. Lo que hay atrás ya no está. El amanecer nos entrega la última hora y el primer ahora de otra vida. Lo único de verdad nuestro es el día que comienza. (Pacheco, 2009: 334)

JOHNSON, BOSWELL, BORGES, BIOY

“Cada cual debe llevar el diario de algún otro [...] porque nada es tan difícil como juzgar los hechos que nos conciernen personalmente”: esa paradoja de lo autobiográfico enunciada por Oscar Wilde es citada por Adolfo Bioy Casares en uno de los ensayos de su libro *La otra Aventura* (1968). Entre los ejemplos de esa modalidad desplazada del diario íntimo, menciona los que escribieron las mujeres de Kipling y de Stevenson y, en particular, la *Vida de Samuel Johnson* de Boswell, a la que define como “el diario de un escritor, llevado por otro”. El comentario de Bioy, deslizado sin mayor énfasis en una reseña bibliográfica, encierra, sin embargo, una pista o mensaje cifrado: él mismo escribía desde 1947 un diario en el que registraba sus conversaciones con su amigo y coautor Jorge Luis Borges y que sería publicado póstumamente. Ese libro que se extiende por más de 40 años y 1600 páginas (*Borges*, 2006) acerca al afortunado lector una visión del espectáculo de los hábitos mentales de Borges (especialmente su propensión a convertir todo lo que su discurso toca en literatura mediante inesperadas operaciones conceptuales), de su afición a coleccionar anomalías verbales, de su humor disparatado y también de la trama de sus prejuicios y odios.

Los diarios, en la historia de la literatura universal, están asociados, casi por definición, con la introspección y el avance del yo al centro de la escena en el ascenso del liberalismo; autor, narrador y personaje principal coinciden en un único nombre. De hecho, el que Bioy escribió en los últimos años de su vida, y que se publicó en 2001 con el título *Descanso de caminantes*, no difiere de cualquier clásico diario donde se mezclan variopintas observaciones sobre el mundo, reflexiones sobre el paso del tiempo, retazos de introspección y confidencias amoratorias. En cambio, el Bioy que emerge en el libro póstumo es el explorador monotemático de un solo territorio: la oralidad borgeana, capturada a lo largo de cientos de encuentros a la hora de la cena.

Borges no era, cuando el amigo empezó su tarea de “notario” a fines de la década de 1940, la celebridad que fue en la última parte de su vida, cuando periodistas y eruditos lo habían “descubierto”, de modo que el diario, al menos en el comienzo del proyecto, no tiene nada de la reunión oportunista y a veces rencorosa de revelaciones que suelen ser la materia de los libros de allegados a escritores famosos. Tampoco es una biografía escrita para favorecer o acompañar una consagración: el autor prescinde del embellecimiento de su sujeto, a quien cita tanto en enunciados ingeniosos e intelectualmente muy elaborados como en chismes y maledicencias poco aptos para ganar amigos.

Las menciones de libros, de autores, de potenciales libros que podrían derivarse, por inversión o por analogía, de otros libros y hasta de cualquier frase escuchada, componen la materia más peculiar de la conversación Borges-Bioy. Entre esos nombres compartidos brilla el de la dupla Johnson-Boswell, por lo reiterado y por la luz que arroja sobre el proyecto de Bioy. Mientras Johannes Eckermann, que vivió junto a Goethe diez años para escribir una presentación de sus principales ideas es criticado por el impulso docto y reverencial de su libro, Boswell, el *hombre que anotaba todo*, es siempre amistosamente recibido en el sistema de complicidades de los conversadores y es probablemente el nombre más repetido de los muchos que circulan por el libro. En esa insistencia, el texto del diarista ofrece una poderosa clave sobre su propia génesis: paradigmáticamente, la Vida de Johnson escrita por Boswell encarna la posibilidad de “escribir el diario de otro”: la acción de Bioy replica en lo conceptual, ese plan (aunque no en otros aspectos, como el estilo, la organización o el tipo de selección de detalles).

El *Borges* de Bioy, es un proyecto boswelliano pero también tiene algo de menardiano, en cuanto a la tenaz y secreta consagración de su autor a un empeño excéntrico que dura toda una vida. Para su propósito, Bioy tuvo que forjar un estilo, quizás una taquigrafía, fabricarse un hábito, tuvo que mantener un criterio de selección y – para el resultado fuera el que fue – persistir a lo largo de decenas de años. La persistencia en el tiempo define, más que ningún otro rasgo, la singularidad de este diario, uno de los ejercicios más heterodoxos de la narrativa autobiográfica del siglo XX. Ser Boswell en la Londres del siglo XVIII fue la tarea cándida de un frecuentador de talentos deseoso de alcanzar la condición de autor; serlo en el siglo XX, es un plan sofisticado y que no elude lo paródico.

James Boswell publicó en 1791 su monumental biografía de Johnson basada básicamente en las conversaciones que había mantenido a lo largo de su vida con el autor del primer diccionario de la lengua inglesa y que había anotado pormenorizadamente en un diario. Lo que Boswell preserva con toda aplicación incluye no sólo los posibles “pensamientos notables” de Johnson – fuera de sus méritos de lexicógrafo, Johnson no se destacó, por otra parte, por su producción intelectual – sino también un cúmulo de detalles sobre cuestiones varias como el estado de su peluca, sus tics o sus procesos digestivos. El *wit* de Johnson marca el estilo de sus mejores conversaciones, pero Boswell, como diarista, no hace distinciones entre las opiniones serias y los comentarios sobre la cocción de una pata de cordero o las redondeces de una señora, y los atesora a todos en el diario (y los lleva con pocas variantes al libro). Las conversaciones tuvieron lugar en tres meses del año 1663 (en los que el escocés Boswell vivió en Londres, logró ser presentado a Johnson y lo siguió día y noche) y luego esporádicamente a lo largo de años; a la muerte de Johnson en 1784, los editores le pidieron a Boswell una pronta biografía, pero él prefirió hilar minuciosamente la multitud de sus notas; la falta de información sobre algunos períodos de la vida de su sujeto la suplió intercalando cartas y otros documentos heterogéneos. La biografía, aunque está lejos de los cánones modernos del género y ha sido blanco de muchas objeciones, pasó a convertirse, para la posteridad, en mediador indispensable para el conocimiento del Johnson: en el futuro, iba a ser casi imposible que alguien hablara del erudito inglés sin mencionar al mismo tiempo a su biógrafo escocés. El ensayista Thomas Macaulay escribió que Boswell era un “pesado, vanidoso, débil y parlanchín” pero que su libro era la mejor biografía de todos los tiempos.

Un rasgo que siempre ha llamado la atención de los críticos es que Boswell – hijo de un noble de menor rango cuyos mayores intereses, fuera de la proximidad de

literatos famosos, eran la disipación y los viajes – no es pudoroso a la hora de relatar inconveniencias en las que incurre su biografiado o situaciones en las que él mismo queda expuesto o en ridículo o, empezando por el trato áspero que recibió de Johnson el día en que se le presentó en una librería. Esa falta de inhibiciones es vista por Macaulay como una clara evidencia de la falta de discernimiento de Boswell; Carlyle, en cambio, opinó que debajo de esos rasgos había una intuición firme sobre lo que valía la pena, buenas facultades de observación y aptitud dramática. El precedente de Carlyle y su propia facilidad para ver todo en términos de artificio literario cooperaron para que Borges, en cambio, viera en el presunto candor de Boswell una técnica literaria (crear ciertos efectos mediante la introducción de un personaje ridículo). En su *Introducción a la literatura inglesa* y en sus idiosincráticas clases, Borges dedicó mucho tiempo y entusiasmo a la dupla Johnson-Boswell (en comparación, por ejemplo, con el lugar que les reservó a los monumentos literarios de Milton, Pope o Shakespeare); desproporción muy acorde a su peculiar estilo de leer lo interesante en los márgenes de lo que las grandes literaturas consagran como central.

Aun cuando la influyente crítica victoriana instaló de un modo perdurable la paradoja de un James Boswell menos sagaz que su obra, la huella del biógrafo pasó de la literatura y del género biográfico al idioma inglés. Ser “el Boswell” de alguien (*my/your/his/her Boswell*) es una expresión idiomática que significa pegársele a alguien y estar pendiente de sus palabras y acciones. También existe el adjetivo *Boswellian*: un *boswelliano* es definido en el Merriam Webster como “alguien que registra en detalle la vida de un contemporáneo por lo general famoso”; otro diccionario lo define como “un asiduo y devoto admirador, estudioso y registrador de los dichos y los hechos de otro”. R. C. S. Trahair en su diccionario de epónimos explica que Boswelliano es un “estilo de biografía o de relato de vida observante y devoto” (R.C.S. Trahair, *From Aristotelian to Reaganomics A Dictionary of Eponyms with Biographies in the Social Sciences*, Wesport, Greenwood Press, 1991).

En un tramo del relato de Arthur Conan Doyle “Escándalo en Bohemia”, Sherlock Holmes llama a Watson “mi Boswell”. “Soy tu Boswell”, le dice Borges a Bioy, al recordarle algo que el amigo había afirmado en el pasado y ya no recordaba, según registra el diarista Bioy en una de sus entradas.

La afición por *Vida de Samuel Johnson* fue una pertenencia literaria que Borges y Bioy Casares compartieron. En su breve memoria sobre Borges “Libros y amistad”, a la hora de evocar las obras y autores de los cuales hablaban con frecuencia, Bioy menciona a Johnson en el primer lugar. En cuanto al biógrafo de Johnson, Bioy llegó a considerarlo más atractivo que su biografiado: en una charla en México en 1991, por ejemplo, sostuvo que, si bien Johnson le parecía un autor importante, prefería leer a Boswell.

En la segunda mitad de la década de 1940, Borges y Bioy propusieron a la editorial Emecé una colección de obras escogidas de autores clásicos. Como parte del plan, trabajaron entre 1945 y 1946 en la selección de textos para una “Suma Johnson-Boswell”; Bioy se encargó de preparar un prólogo (nota martino). El libro no llegó a salir: por razones comerciales la editorial desistió del proyecto en 1946. Del año siguiente (1947) data la primera entrada de diario de Bioy sobre Borges. La proximidad entre una y otra tarea sugiere una relación entre la frecuentación de Boswell por Bioy su decisión de empezar a registrar las conversaciones de Borges en un diario.

Genero libérrimo en su organización y temas más allá de la característica estructural estable de proceder por “entradas” fechadas, el diario aparece como lo opuesto al tipo

de escritura que consagró a Bioy: las historias fantásticas de trama hiperconstruida y económica. Sin embargo, el propio Bioy ha hecho comentarios, no siempre tenidos en cuenta, sobre la diversificación de sus intereses de narrador.

En 1940, con *La invención de Morel*, Bioy perfecciona el tipo de novela corta de argumento fantástico y construcción rigurosa a la cual está más asociada su fama; Borges contribuyó a consagrar ese perfil con su énfasis de entonces en la “imaginación razonada”. Elaborados argumentos con mundos paralelos, aparatos mágicos de simulación, mecanismos mágicos de detención del tiempo alimentan la literatura del Bioy de *Plan de evasión*, *La trama celeste* y *El perjurio de la nieve* y otros textos de los años 40 que confirman su ideal de entonces de una literatura “deliberada”. Bioy alguna vez aludió a ese período como su época “de la invención y la trama” (En conversaciones con Noemí Ulla. Ulla, Noemí, *Aventuras de la imaginación: de la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Corregidor, 1990).

Hacia los años 50 del siglo XX, en la narrativa de Bioy se produce lo que se ha llamado un “giro hacia lo coloquial” (Ulla, Noemí. *La insurrección literaria: de lo coloquial en la narrativa rioplatense de 1960 y 1970*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1996). Cambia los ambientes exóticos de la literatura fantástica por ambientes de Buenos Aires y tipos barriales; avanzan la ironía, el humor y la observación de modos de hablar, el “tono porteño heredado de Cancela”: montados sobre historias que el escritor llamó “de amor” o sobre aventuras en barrios como dormidos en el tiempo. Las máquinas de transportar en el tiempo, las mutaciones inexplicables y demás artificios de la línea Wells o Stevenson no se esfuman instantáneamente, pero entran en otras combinaciones, en este nuevo costumbrismo irónico. Es el Bioy de *El sueño de los héroes* y *Diario de la guerra del cerdo*, por ejemplo. El propio escritor tematiza en términos de una suerte de camino de Damasco esa reorientación de sus intereses literarios: “caminado entre los pinos de Punta del Este, llegué a la conclusión de que yo había escrito bastante sobre lo que no entendía y que nadie entendía y que era hora de escribir sobre lo que entendía un poco. Quise pasar del género fantástico a hechos de la vida, sobre todo a historias sentimentales” (Bioy Casares, Adolfo, *Memorias*, Barcelona, Tusquets, 1994, pág. 170).

¿Puede haber dos ideales de perfección? se pregunta Bioy en otro ensayo de los años 60. Y sugiere que tal vez cabría postular “uno para autores nuevos, que tolera únicamente lo indispensable, y otro para maestros, que acoge lo superfluo y la digresión (por donde entra la vida en los escritos)” (*Ibi*, p. 138).

Los géneros misceláneos no contaban con la bendición de Borges, cuya estética privilegia una idea de producto acabado y que solía considerar que un escritor se ponía “póstumo” no bien decidía publicar libros de ese género. En su producción tardía, Bioy desafía el precepto borgeano: “misceláneas, género que me gusta y que mis interlocutores más inteligentes suelen rechazar con menosprecio”, dice en sus *Memorias* (publicadas en 1994) a propósito de *Guirnalda con amores* (*Memorias*, p. 171).

En la década previa a su muerte, Bioy publicó las *Memorias*, más un cuaderno de *commonplaces* (*De jardines ajenos*, 1997) y *De las cosas maravillosas* (Temas, 1999) y después de su muerte apareció *Descanso de Caminantes*, subtítulo *Diarios íntimos* (2001). El carácter menor de los géneros autobiográficos en las jerarquías canónicas no parece ser para él un problema, ya que le dedica consideraciones importantes, dentro de su corta escritura ensayística, a los diarios de Léautaud, a las memorias de Frank Swinnerton, el epistolario de Santayana (“Las cartas de Santayana”) y al libro de confidencias de Benjamin Constant (“*Cécile*, o las perplejidades de la conducta”);

también demostró haber frecuentado los diarios de Arnold Bennett, de Samuel Pepys, de Coleridge y de Jules Renard.

En una reseña sobre David Garnett, Bioy señala que los diarios íntimos ofrecen al escritor una forma de resolución de la tensión entre obra y vida con la cual siempre se enfrentan, "una solución no demasiado grata porque la recompensa de ver publicado el trabajo se reserva para la vejez y, aun, oh ironía, para la posteridad" (Bioy Casares, Adolfo, *La otra aventura*, cit., p. 135).

Los diarios reunidos en *Borges*, sin embargo, se recortan de esa tradición de las escrituras "íntimas" por la excepcionalidad que les confiere, en relación con el género, y resultan ser un desarrollo de la paradójica observación de Wilde de que "llevar el diario de otro" es el único empeño autobiográfico verdaderamente justificable.



RECENSIONI

ANA MANCERA RUEDA, *'Oralización' de la prensa española: la columna periodística*, Berna, Peter Lang, 2009, 349 pp.

La editorial Peter Lang publica como libro en su colección *Europäische Hochschulschriften* (vol. 342) la tesis doctoral de Ana Mancera Rueda (A.M.R.), que se defendió en la Universidad de Sevilla en 2008. Este dato bioacadémico quiere destacar la importante labor investigadora sobre la oralidad y, en concreto, la sintaxis del español coloquial, que el profesor Antonio Narbona Jiménez (que escribe el prólogo, pp. 11-12) lleva realizando desde su cátedra en esta universidad desde hace años y que ahora se materializa además en los trabajos de sus discípulas (ejemplo excepcional de ello es —también— el libro de Araceli LÓPEZ SERENA, *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*, Madrid, Gredos, 2007).

La parte central del libro que ahora reseñamos la constituyen tres capítulos; sin embargo, tanto la Introducción como la sección de Conclusiones enmarcan las partes centrales dentro de una argumentación coherente. En la Introducción (15-18) A.M.R. expone su hipótesis inicial que consiste en “mostrar” cómo los columnistas, a pesar de las distintas condiciones enunciativas que separan la columna periodística de la conversación coloquial, adaptan “una serie de estrategias constructivas [...], que le[s] permiten recrear en sus textos una cierta oralidad *fingida*, reflejo de una *pretendida* espontaneidad enunciativa” (17), y concluye con una precisión metodológica: la necesidad de cotejar los “ejemplos de nuestro corpus con transcripciones de enunciados procedentes del coloquio conversacional” (18); en este cotejo entre los datos del corpus y los reales (tomados, por lo general, del corpus del grupo Val.Es.Co y del CREA) se fundamenta, a mi modo de ver, la distinción conceptual entre *oralidad* y *oralización*.

En las Conclusiones, además de sintetizar las ideas expuestas en los capítulos centrales, plantea nuevas y sugerentes perspectivas de investigación, destacando las que conciernen al análisis de la oralidad desde una perspectiva diacrónica. En la parte de Referencias bibliográficas (pp. 241-281), A.M.R. recoge una extensa bibliografía, pero, más allá de la extensión, merece la pena destacar el uso inteligente que la Dra. Mancera hace de ellas, de modo que la bibliografía se convierte en una herramienta útil que se aplica a la descripción e interpretación de los datos. El libro se cierra con un Anexo (pp. 283-349), donde la autora selecciona 39 columnas periodísticas (desde 2002 hasta 2007) de las 180 que constituyen su corpus. No hace falta enfatizar la

utilidad que suponen estos textos, tanto para el profesor como para el investigador; sí me gustaría, sin embargo, insistir en que el hecho de ofrecer estos textos no debe considerarse únicamente, en mi opinión, una muestra de la generosidad de A.M.R., sino una opción teórica y metodológica que revela un modo de entender la investigación lingüística y, en último término, el lenguaje. Con ello nos advierte de la necesidad de recontextualizar los datos que se analizan y de desconfiar de la introspección metalingüística del gramático (cf., entre otras, p. 19).

El cap. I (“El español coloquial”, pp. 19-34) se propone la diferenciación “terminológica y conceptual” de la expresión *español coloquial*, lo cual tiene una relevancia fundamental desde el punto de vista epistemológico, ya que la mezcla de criterios que había sido habitual en trabajos anteriores hacía difícil identificar el objeto de estudio. Además, en este capítulo la autora subraya la necesidad de examinar los textos, entendidos como “variedades de uso”, dentro de una escala “multiparamétrica” y “pluridimensional”. Para esta tarea, la autora sigue el modelo de Koch y Oesterreicher sobre el continuo *oralidad-escrituralidad* y el trabajo de Biber acerca de la variación lengua oral-lengua escrita. Ambas propuestas ponen el acento en el carácter gradual de la oposición *oralidad-escritura* y en la necesidad de definir parámetros que ayuden a delimitar las variedades. De este modo, los “tipos textuales” constituirían prototipos y se colocarían dentro de una escala: “El análisis de estos parámetros [los propuestos, en concreto, por Koch y Oesterreicher en 1985] permite determinar el *pérfil concepcional* prototípico de cada tipo textual o *tradición discursiva*” (24).

De la cita anterior se entiende que A.M.R. establece una equivalencia entre “tipo textual” y “tradición discursiva”, y de este modo se refiere a la columna periodística en algunas páginas de su trabajo (al menos, en 18, 24, 38, 48, 234,...). El cap. II (“La columna periodística”, pp. 35-53) lo dedica, en efecto, a fijar los rasgos definitorios de esta “tradición discursiva”, destacando que los rasgos esenciales de este subgénero del periodismo, como el estilo ameno, la personalidad del escritor o del periodista, capaz de crearse unos lectores asiduos, y la libertad temática son “los que propician la *oralización*, y especialmente la *coloquialidad*” (51), mientras que la planificación y la elaboración que requiere la columna como texto escrito —con días o semanas de antelación— y la mínima (o nula) interactividad real entre columnista y lector la alejan de lo conversacional.

En el cap. III (“Oralidad y coloquialidad en la columna periodística”, pp. 55-224) se presenta el núcleo de la investigación. A.M.R. analiza las “estrategias comunicativas” que los columnistas toman de la conversación coloquial para otorgar a sus textos “cierta apariencia de espontaneidad que lo[s] asemeje a la conversación” (66). Una de las novedades del libro de la Dra. Mancera es precisamente que se ocupa del nivel sintáctico. Hasta ahora (sin contar los trabajos del prof. Narbona), el estudio de lo coloquial —en especial, su estudio en textos literarios— se había limitado al nivel fonético y al léxico. En este trabajo, A.M.R. analiza los recursos “sintácticos” que utilizan los columnistas para construir la oralidad (III.5). De este modo, muestra las vías de la “oralización” de la columna periodística, pero además ofrece algunas consideraciones acerca del estatuto *concepcional* de ciertas variantes. Comentemos algunos casos. A.M.R. parte de la premisa de que es necesario “adoptar una óptica discursiva que sobrepase los límites oracionales” (87), de forma que cuando estudia la expresión de la condicionalidad en sus textos no se limita a estudiar los usos de la conjunción *si*, pues tanto ésta puede expresar otras relaciones más allá de la condicional, como otros conectores y expresiones pueden articular esta relación. Del mismo modo, A.M.R. resalta ciertos conectores de finalidad que transmiten *inmediatez*, como, p.ej., *a que*

+ subjuntivo, que da la sensación de un “mayor acercamiento a lo coloquial” (125), si bien quizás en esta como en otras (rarísimas) ocasiones se debería afinar algo más en la distinción entre lo diafásico y lo diastrático (p.ej., cuando trata de la variante *pos vale* (160), que utiliza E. Lindo). En la parte que corresponde al análisis de los distintos marcadores discursivos (*enfocadores de alteridad, marcadores de modalidad deóntica, de mod. epistémica, metadiscursivos, etc.*) que aparecen en las columnas de su corpus, destaco la relación que establece entre función lingüística y factores prosódicos, de modo que, p.ej., subraya dos funciones para la forma *hombre*, según la elevación o no del tono en la sílaba acentuada. Por último, me gustaría hacer hincapié en cómo la autora analiza algunos rasgos que en la producción oral se deben a las especiales condiciones comunicativas y a la escasa planificación de los enunciados como, p.ej., entre otros, los digresores como *por cierto* (174-176), los enunciados suspendidos (195-202), etc., y que, al ser adoptados por el columnista en su texto escrito como índice de “oralidad”, se cargan de “fuerza argumentativa” (181), de una “explotación particular” (201), es decir, de valores discursivos propios.

Florencio del Barrio de la Rosa

MARIA VITTORIA CALVI, CRISTINA BORDONABA ZABALZA, GIOVANNA MAPELLI Y JAVIER SANTOS LÓPEZ, *Las lenguas de especialidad en español*, Roma, Carocci editore, 2009, pp. 224.

No es la primera vez que presentamos en *Rassegna Iberistica* un libro introducido y dirigido por Maria Vittoria Calvi. Y lo hacemos de nuevo con placer, convencidos no sólo del interés del tema para un creciente nicho de lectores (profesores, investigadores, alumnos de lenguas, traductores, profesionales de distinto tipo...) sino sobre todo de la calidad del trabajo realizado y de la excelencia de los resultados obtenidos. Rigor metodológico y analítico, actualidad en los contenidos y en las muestras utilizadas, claridad y sencillez expositivas, óptima integración de teoría y práctica: características todas que le hacen merecedor de entrar en lo que nosotros llamaríamos – siguiendo libremente a los autores – el difícil género discursivo de los “buenos libros”.

Buenos porque son amenos y buenos porque son útiles en una sociedad intercultural y dinámica como la nuestra, caracterizada por una creciente demanda de aprendizaje de lenguas con fines profesionales o específicos, tanto en ámbito escolar (donde ya se le reconoce un espacio a la lengua de especialidad en los programas de orientación profesional) como en ámbito universitario, empresarial e institucional. Prueba de ello es la proliferación de cursos de especialización y de certificados de competencia lingüística (recuérdese, a modo de ejemplo, el Certificado superior de Español del Turismo de la Cámara Oficial de Comercio e Industria de Madrid). Aun así, pese a la fuerza del fenómeno social, los estudios científicos sobre el tema son todavía escasos; de ahí la importancia de la investigación emprendida desde hace algún tiempo por el equipo de Milán que dirige Maria Vittoria Calvi.

El libro se divide en nueve capítulos precedidos de una introducción, si bien pueden distinguirse dos partes claramente diferenciadas: una primera parte de carácter general, que funciona a modo de marco teórico y metodológico (la introducción y los dos primeros capítulos), y una segunda parte (capítulos del tres al nueve), dedicada

a la descripción de seis distintas lenguas de especialidad: la lengua de los medios de comunicación (Giovanna Mapelli), el discurso técnico-científico (Giovanna Mapelli), el lenguaje económico (Javier Santos López), el lenguaje jurídico (Cristina Bordonaba Zabalza), el lenguaje político (Javier Santos López) y el lenguaje del turismo (Maria Vittoria Calvi).

Tal y como señala Maria Vittoria Calvi en la *Introducción*, las lenguas de especialidad constituyen un objeto ecléctico y plural difícil de acotar, definir y describir, como revela el hecho sintomático de las múltiples denominaciones que ha recibido: lenguas o lenguajes con (o para) fines específicos, lenguas especiales, lenguas especializadas, microlenguas, tecnolectos. La estudiosa apuesta por una concepción amplia del objeto entendido como variedad funcional de la lengua general vinculada a un determinado ámbito científico o profesional y, por tanto, hecha a la medida de las intenciones, objetivos, contextos y modalidades de comunicación de los especialistas del sector. Es precisamente la relevancia de lo pragmático lo que lleva a la autora, por un lado, a la elección del texto como unidad de análisis (el texto entendido como manifestación comunicativa concreta, oral o escrita, contextualizada, intencional y de sentido unitario); por otro, a la recuperación de la noción clásica de género discursivo entendido como modelo textual convencionalmente establecido.

A la luz de estos presupuestos teóricos, Maria Vittoria Calvi sostiene la oportunidad de un análisis que tenga en cuenta las dos dimensiones del texto: horizontal o temática y vertical o pragmática. El primer nivel nos enfrenta al estudio del léxico, las preferencias morfosintácticas, la estructura textual, la progresión temática y el paratexto gráfico. Al estudio de los procesos de creación del léxico especializado está dedicado precisamente el primer capítulo, "Neología y formación de palabras" de Cristina Bordonaba Zabalza, que destaca por la abundante ejemplificación.

La dimensión vertical o más propiamente pragmática desplaza la atención hacia el discernimiento de factores como la situación o contexto, la intención del hablante (informativa, persuasiva, regulativa, normativa...), la relación y distancia entre los interlocutores, la modalidad de comunicación o el nivel de especialización. Desde un punto de vista práctico aplicativo, la consideración de lo pragmático nos alerta sobre la importancia de aspectos antes desatendidos, como, por ejemplo, la cortesía lingüística o la existencia de dinámicas intrínsecamente culturales de comunicación, cuya incomprensión por parte del no nativo puede dar lugar a fatales malentendidos. Desde un punto de vista teórico, es precisamente la actualización y combinación de estos factores de naturaleza pragmática el eje que va a determinar la inclusión del texto en un modelo o clase textual concreta. En este sentido, Calvi propone una triple clasificación aplicando el criterio del nivel de especialización: los textos vinculados a la comunicación entre especialistas, los referidos a la comunicación entre especialistas y semi-especialistas y, por último, los textos que surgen de la comunicación entre los especialistas y el público.

A la cuestión del género discursivo está dedicado el segundo capítulo de Giovanna Mapelli, "Texto y género." Como explica la autora, todo texto (unidad lingüística comunicativa y social: intencional, funcional, socialmente contextualizado, pragmáticamente adecuado y dotado de una estructura formal y semántica) forma parte de una clase textual o género discursivo, modelo ideal que sirve al hablante como molde y al receptor como horizonte de expectativas. En los ámbitos de especialidad es posible concebir el género como un modelo institucionalizado para las interacciones sociales que se configura como marco para la comunicación y que presupone situaciones convencionalizadas asociadas a formatos textuales codificados y estables que

responden a finalidades específicas del ámbito epistemológico o profesional dado. Así, la pertenencia a un género diverso con características propias convencionalmente establecidas es lo que diferenciaría, por ejemplo, el interrogatorio policial de la entrevista periodística o del coloquio de trabajo.

En el marco epistemológico y metodológico descrito, los capítulos siguientes abordan la descripción de los principales géneros utilizados en el discurso periodístico, publicitario, técnico-científico, económico jurídico, político y turístico. Todos los capítulos responden a una estructura semejante: presentación del objeto de estudio, características, descripción de algunos géneros representativos y propuesta de comentario de texto.

En "El lenguaje de los medios de comunicación", Giovanna Mapelli se ocupa del lenguaje del periodismo escrito, lenguaje sectorial cuyo objetivo es la elaboración de un mensaje lingüísticamente económico y comunicativamente eficaz (no tanto para informar sino para formar la opinión del público; de ahí su difícil cuando no cuestionable neutralidad). Tras describir las características propias de la lengua periodística y publicitaria, la autora se detiene en la descripción de cinco géneros representativos: la noticia, la crónica, la entrevista, el editorial y la columna personal. El capítulo termina con dos propuestas de comentario de texto: una noticia y un anuncio publicitario.

En "El lenguaje técnico-científico", Giovanna Mapelli reflexiona sobre los rasgos generales de este tipo de lenguaje (universalidad e internacionalización; objetividad y denotación; monorreferencialidad, precisión, economía y claridad) y analiza la estructura retórica de tres géneros característicos: el artículo científico, el manual didáctico y la noticia divulgativa, representativos de los diferentes tipos de relación que se puede establecer entre emisor y destinatario. El capítulo termina con dos comentarios de texto: un abstract (resumen que antecede a un artículo científico) y un prospecto de medicamento.

Javier Santos López se ocupa en los capítulos sexto y octavo del lenguaje económico y del lenguaje político. Para circunscribir el estudio de la lengua de la economía, el autor propone una primera distinción según el área concreta de especialización y su vertiente profesional: por un lado, el lenguaje técnico-científico más formalizado, que incluye el lenguaje para las finanzas y la banca, el lenguaje para las ciencias económicas y empresariales, el lenguaje para la administración de empresas y el lenguaje de la contabilidad; por otro, la lengua de los negocios o español comercial.

Característica particularmente interesante y en cierto modo insólita del discurso económico en su dimensión horizontal es el recurso frecuente a la metáfora conceptual como sistema de creación léxica y como eje del razonamiento. El autor recoge y ejemplifica metáforas tomadas de ámbitos tan diversos como la salud, la guerra, la mecánica, el transporte, la navegación, la flora, la fauna, el deporte... Igualmente interesante, sobre todo en el ámbito de la lengua comercial, es la dimensión cultural de la comunicación entendida como sistema de valores, motivaciones, aptitudes, actitudes y estilos de negociación que caracterizan a un individuo por ser miembro de un determinado grupo. En qué medida la globalización afecta, anula o, al contrario, subraya la diferencia está aún por determinar. Los géneros discursivos son numerosísimos. El autor analiza el informe, el formulario y la carta comercial y termina con dos comentarios de texto: una carta comercial de reclamación y un informe de auditoría.

Por lo que se refiere al lenguaje político, Javier Santos López pone de relieve las dificultades que plantea su definición y delimitación, hasta el punto de que algunos lingüistas – entre ellos, Coseriu – niegan la existencia de la categoría. Otros, en cambio, prefieren distinguir entre un lenguaje de la política y un lenguaje de los políticos.

Independientemente de la posición teórica que se asuma, hay dos características que quizá puedan considerarse constantes en este tipo de lenguaje. En primer lugar, la ausencia de terminología específica, sólo evidente en los discursos de contenido meta-político. Como señala el autor, más que de un léxico especializado, convendría hablar de un “uso político de un léxico general” y de un “uso generalizado de un léxico específico.” Lo confirma, por ejemplo, el análisis de uno de los géneros más representativos, el debate parlamentario, de donde proceden la mayor parte de los vocablos. En segundo lugar, la fuerte dimensión retórica del discurso, claramente persuasivo y no siempre transparente.

Desde un punto de vista pragmático, los textos se pueden clasificar atendiendo al canal (oral en la intervención parlamentaria, el mitin, el discurso, la conferencia de prensa; escrito en la carta electoral, la resolución en el congreso del partido, la página web...); atendiendo al nivel de especialización de los interlocutores (comunicación entre especialistas, como los estudios de ciencia política; comunicación entre especialistas y semiespecialistas, como los artículos de revistas especializadas y comunicación entre los especialistas y el público, como el comentario político, los mítines y, en general, lo que se ha dado en llamar el “lenguaje de los políticos.”) o atendiendo, por último, a su función. Desde este punto de vista, Javier Santos distingue cuatro grandes géneros textuales: en primer lugar, los géneros textuales propios de la propaganda política en general y electoral en particular (entre ellos, el eslogan, el mitin, la carta electoral y el folleto electoral); en segundo lugar, los géneros más usuales en los medios de comunicación de masas, como la entrevista y el debate; en tercer lugar, los géneros vinculados a la actividad parlamentaria, como el discurso y el debate parlamentario; en cuarto y último lugar, los estudios sobre política. El autor dedica particular atención a las características de la retórica política y al fenómeno reciente de lo políticamente correcto. Termina el capítulo con un comentario de un discurso de investidura.

En el capítulo séptimo, Cristina Bordonaba Zabalza hace un análisis exhaustivo de las características del lenguaje jurídico o jurídico-administrativo en todos los niveles: léxico (tendencialmente opaco), morfosintáctico (complejo, arcaizante), estilístico (marcadamente formulario y con frecuencia estereotipado) y textual (rigurosamente estructurado). Los tipos textuales se caracterizan por un alto grado de convencionalización y responden a reglas de composición muy vinculantes. Según la función y la relación entre los interlocutores, se pueden distinguir cuatro grandes grupos: en primer lugar, los textos normativos o legales, emitidos con función reguladora y normativa por el poder legislativo (la Constitución, los estatutos de Autonomía, la ley orgánica, la ley ordinaria, el decreto-ley...) o por la administración (como los reglamentos); en segundo lugar, los textos judiciales, que comprenden todo tipo de comunicación entre el poder judicial y los ciudadanos (denuncias, querellas, demandas, sentencias, resoluciones, notificaciones...); en tercer lugar, los textos administrativos, que comprenden todo tipo de comunicación entre la administración pública y los ciudadanos (acta, certificado, instancia...) y finalmente, los textos notariales (poderes, escrituras de compraventa...). Se analizan detalladamente cuatro géneros: la ley, la demanda, la instancia o solicitud y la sentencia, objeto esta última del comentario de texto que cierra el capítulo.

La autora dedica, además, un interesante apartado al problema – actualísimo – de la necesidad de normalización o simplificación del lenguaje jurídico y administrativo, difícilmente comprensible por el ciudadano. La iniciativa parte de la administración pública con el objetivo de garantizar una comunicación eficaz a través de un lenguaje

claro y sencillo. Para conseguirlo, han aparecido manuales de estilo para los redactores de la administración pública e, incluso, sitios web, como el creado en 2004 por la administración mexicana.

El volumen se cierra con el capítulo dedicado al lenguaje del turismo, a cargo de Maria Vittoria Calvi. Como señala la autora, el turismo admite una doble definición según el punto de vista que se adopte: el del turista que viaja o desea viajar y el del profesional que propone, organiza y gestiona. Si bien el turista ha sido y es emisor de textos especializados, como los antiguos libros de viaje o los novísimos foros y blogs del viajero en Internet, es en la dimensión profesional donde surge el género más representativo de esta lengua de especialidad: la guía turística, escrita por expertos y dirigida al público.

En la vertiente profesional, pueden distinguirse dos grandes grupos textuales: los textos ligados al discurso entre especialistas, que atañe a la práctica profesional de los distintos sectores (hostelería, restauración, agencias de viajes...) y los textos ligados al discurso para el público, cuyo objetivo principal es presentar destinos, rutas e instalaciones turísticas. Dentro de este último grupo, se pueden distinguir, a su vez, los textos organizativos o de gestión, como reservas, billetes, facturas, bonos, contratos, normativas, etc, que son los documentos más "técnicos" y los textos descriptivos, de función predominantemente informativa y persuasiva, como las guías, reportajes, folletos, catálogos, anuncios, exposiciones orales de los guías, etc. La autora se detiene en el análisis detallado de la guía turística (predominantemente informativa), los folletos y páginas web (con función promocional y persuasiva), los catálogos de agencia (predominantemente informativos y de carácter normativo) y los foros y blogs de viajero, dos géneros propios de internet. Termina con el comentario de un programa de viaje.

En fin, baste lo dicho como muestra de la enorme variedad de textos considerados. Seis lenguas de especialidad descritas y analizadas con rigor, precisión y claridad. Útilísimo el concepto de género discursivo, excelente su aplicación e impresionante el esfuerzo realizado para definir un método, establecer criterios de clasificación y poner orden en la vastísima y polifacética producción discursiva que acompaña a los lenguajes de especialidad. Resultado: un libro-brújula para no perderse en el laberinto textual. Aconsejamos su lectura.

Eugenia Sainz

FELISA BERMEJO CALLEJA, *Le subordinate avverbiali. Uno studio contrastivo spagnolo-italiano*, Bologna, Bononia University Press, 2008, pp. 348.

La obra que reseñamos a continuación es el resultado del intenso trabajo de investigación sobre la subordinación adverbial en italiano y en español llevado a cabo por la doctora Felisa Bermejo Calleja, y forma parte de una ya amplia tradición de estudios contrastivos entre el italiano y el español.

El principal objetivo del libro es estudiar las condiciones que determinan la selección del modo verbal en las subordinadas en italiano y en español, concretamente en las que la autora engloba con el término de subordinadas adverbiales, a saber: las temporales, las modales, las causales, las finales, las consecutivas, las comparativas, las condicionales y las concesivas.

La obra sigue una estructura que resulta muy clara: tras una presentación por parte del profesor Félix San Vicente, reconocido estudioso en ámbito contrastivo, entre otros muchos ámbitos, aparece el primer capítulo, que está dedicado a la categoría del modo, tema fundamental de este estudio. Pasa revista después a los trabajos más relevantes sobre el modo en la bibliografía existente hasta ahora, sobre los criterios que, según los distintos autores, determinan el modo, y defiende que el uso del subjuntivo no responde a un criterio único, sino a tres: el sintáctico, el semántico y el pragmático. Los capítulos comprendidos entre el tercero (en el segundo introduce el concepto de subordinada adverbial) y el décimo están dedicados a determinar qué criterio o criterios rigen en cada tipo de subordinada. En último lugar, tras las conclusiones, incluye un apéndice en que aparecen diversos cuadros con los nexos para cada tipo de subordinada en español y en italiano, nexos cuyo funcionamiento ha aparecido desarrollado en las secciones precedentes. Consideramos este último apartado especialmente útil, sobre todo desde un punto de vista didáctico, ya que le ofrece al lector un esquema de rápida visualización sobre los diversos nexos y sobre el modo verbal en que se construyen las distintas proposiciones en ambas lenguas.

Los diversos capítulos dedicados a las subordinadas están ampliamente ilustrados con ejemplos tomados de corpus orales para ambas lenguas, concretamente de los C-ORAL-ROM (*Integrated reference corpora for spoken Romance languages*, editado por Cresti/Moneglia 2005), que recogen conversaciones, diálogos y monólogos de la lengua hablada italiana y española. El uso de este corpus garantiza sin duda la autenticidad de los ejemplos y otorga rigor a la descripción de la autora, quien ilustra de este modo, en los diversos capítulos dedicados a cada tipo de subordinada, si es el criterio semántico, el pragmático o el sintáctico el que determina el uso del subjuntivo en cada lengua. Dedicada especial atención a los contrastes existentes entre español e italiano, contrastes que, a modo de conclusión, aparecen a lo largo del libro precedidos por el símbolo ∞, recurso gráfico que facilita el trabajo del docente.

Comentemos a continuación algunas de las principales conclusiones de la obra, en especial las referidas a las diferencias entre ambas lenguas. Comencemos por las subordinadas temporales. Un dato interesante es que en español la orientación del enunciado hacia el futuro incide en la elección del subjuntivo, mientras que en italiano, al igual que en francés, en casos similares se usa el futuro. Entre los nexos con valores diversos entre ambas lenguas figura *mientras*, que puede introducir tanto subordinadas temporales como condicionales, a diferencia del nexo *mentre*, que sólo introduce temporales. Un comportamiento diverso lo observamos también con el nexo *siempre que*, que introduce ambos tipos de subordinadas en español, mientras que *sempre che* introduce sólo subordinadas condicionales.

En el caso de las causales, en italiano aparece siempre el modo indicativo (aparte de los contextos en que la negación precede al verbo), mientras que en español puede aparecer el subjuntivo, por ejemplo en contextos interrogativos (*¿Porque Enrique sea pequeño tenemos siempre que esperarlo?*) o el llamado subjuntivo de réplica (*Porque tú lo digas no va a ocurrir necesariamente así*), entre otros.

En cuanto a las finales, comparten con las causales el nexo *porque*, que en italiano aparece en aquellos contextos siempre en subjuntivo, por lo que el contraste con las causales, que siempre van en indicativo, es claro. En español, sin embargo, *porque* con valor final va siempre en subjuntivo, pero, como hemos indicado, no siempre que este nexo va seguido de subjuntivo tiene valor final. Otras dos diferencias entre ambas lenguas nos las ofrecen, en primer lugar, la construcción española <verbo de movimiento + a>, cuyo equivalente italiano resulta de uso muy escaso: *Entramos*

a comprobar qué es lo que estaba sucediendo; en segundo lugar, la aparición de un verbo causativo para la expresión de la finalidad, presente en italiano y no en español: *Perché credo che vada dato un messaggio importante per far sì che insomma su questa questione non ci sia [...] il silenzio dopo la protesta* (ejemplo p. 148).

En lo que se refiere a las consecutivas, la autora, siguiendo el trabajo de Álvarez publicado en la *Gramática Descriptiva de la Lengua Española* en el año 1999, distingue las consecutivas coordinadas, las subordinadas y las yuxtapuestas. La diferencia principal entre las dos lenguas reside en que en italiano el subjuntivo puede aparecer tanto en las consecutivas coordinadas como en las subordinadas, mientras que en español es exclusivo de las segundas; las coordinadas se construyen exclusivamente con indicativo: se trata de nexos como *luego, conque, de modo que, de manera que, así (es) que*, etc, y en italiano *cosicché, sicché, tanto (più) che, in maniera (tale) che, di modo che*, etc (nexos en ambos casos de las coordinadas).

En el caso de las subordinadas comparativas, se hace eco Bermejo Calleja de las principales cuestiones que han suscitado polémica en la bibliografía del español: una se refiere a la naturaleza de *que* y de *como*, introductores de la subordinada comparativa; la otra se refiere a la naturaleza coordinada o subordinada de la relación entre los dos términos de la comparación. Se muestra la autora de acuerdo con Gutiérrez Ordóñez al sostener que, en primer lugar, *que* y *como* no cumplen ninguna función en la subordinada, y, en segundo lugar, que las comparativas establecen una relación de subordinación. En cuanto a las diferencias entre ambas lenguas, los criterios que determinan la alternancia modal son diversos: en español las comparativas de desigualdad tienen el verbo en indicativo, mientras que en italiano es la comparativa de igualdad la que lleva el verbo en indicativo.

Las diferencias principales entre las subordinadas condicionales en español y en italiano son las siguientes: como es sabido, el nexo *si* no puede ir seguido de futuro, aunque sí de la perífrasis verbal <*ir a* + infinitivo>, a diferencia de *se* en italiano. Otra diferencia reside en que en español es posible usar en la apódoxis el pluscuamperfecto de subjuntivo con auxiliar en *-ra* (*hubiera*), mientras que en italiano no.

Por último, analiza en el libro las subordinadas concesivas en ambas lenguas. En italiano, a excepción de *anche se*, que permite la alternancia indicativo-subjuntivo, el resto de los nexos selecciona exclusivamente el subjuntivo. En español, sin embargo, hay nexos que seleccionan el indicativo, otros el subjuntivo, y otros que permiten la alternancia modal. La diferencia más interesante entre las dos lenguas, desde nuestro punto de vista, es el criterio pragmático que interviene en español en la selección del subjuntivo: el carácter informativo o no informativo del enunciado. El hablante puede utilizar el subjuntivo cuando sabe que la información que transmite le es conocida al interlocutor; cuando la información es nueva, utiliza el indicativo. Obsérvese al respecto el siguiente breve diálogo:

- Está lloviendo, no salgas ahora.
- Aunque *esté* lloviendo, no me queda más remedio; cierran dentro de una hora.

El hablante sabe que el hecho de que llueva no es una información nueva para el interlocutor.

Señala Bermejo, a modo de conclusión, cuáles considera como tendencias generales en cada lengua: en el caso del italiano, generalmente son los nexos los que seleccionan el modo verbal, y por ello es menos frecuente la alternancia modal con

un mismo nexo. Otra tendencia importante tiene que ver con la función comunicativa que adquiere la alternancia modal en español, función inexistente en italiano.

Concluimos nuestra reseña destacando el importante trabajo de investigación llevado a cabo por Bermejo Calleja, y la utilidad para estudios metalingüísticos y también didácticos, tanto para profesores y alumnos de español cuya lengua materna es el italiano, como para profesores y alumnos de italiano cuya lengua materna es el español. Seguramente por motivos didácticos, la autora ha preferido focalizar su atención en la exposición y en la descripción detallada de los datos, especialmente en lo referido al contraste entre las dos lenguas.

María Martínez-Atienza

EMILIO COCO, *Jardines secretos. Joven poesía italiana*, Madrid, Sial, 2008, pp. 252.

La cualidad principal de la elegante colección de poesía italiana contemporánea consiste en su carácter fronterizo. Al construir un texto que rehúye toda clasificación taxonómica, poniendo en tela de juicio el concepto mismo de generación y estilo, Emilio Coco ha logrado traducir, a través de una instancia editorialmente nueva, su condición de “entre-dos”. Experto conocedor del mercado editorial italiano y español, Coco lanza reto a la falta de atención de las editoriales hacia el universo poético, construyendo un espacio de promoción para las jóvenes voces italianas, un espacio que borra las fronteras de los confines nacionales y establece una inusitada doble recepción. La colección no se dirige únicamente a la “localidad” que recibe su edición, evoca explícitamente al lector de lengua italiana, desde la cuarta de cubierta.

La misma arquitectura textual reproduce un discurso liminal: el acto de albergar versos y estilos heterogéneos en el espacio heterotópico de un “jardín”, y además un jardín “secreto”, evidencia la precisa voluntad del curador/traductor que rehúsa toda cerrazón y contracción en los estrictos límites del canon, librando las diferentes voces y dejándolas fluir en el correr de las páginas.

Coco quiere crear un tejido textual que traduzca un mundo de diálogo e intercambio, un mundo dinámico e inestable, sutil frontera de existencia del verso y sus innumerables dimensiones.

Su posición de abierta escucha del “pluriverso” poético no olvida la instauración de un horizonte común, fundado en la propensión para el microrrelato. Gracias a un cuidadoso trabajo de selección y traducción de las líricas, el curador quiere evidenciar su implícita ubicación en los dominios de la realidad, una realidad íntima, una realidad que se confina en la consoladora evidencia de los hechos, una realidad que no se disuelve en la dilatación autística de la conciencia, una realidad experimentada y vivida. Los autores enfrentan sus vivencias con coraje, no se abandonan al fluir de los días, luchan para decir y traducir una porción de la realidad, su realidad, una realidad capaz de ofrecer nueva calidad al verso.

El espacio propiamente “abierto y caótico” que constituye la selección de poemas adquiere consistencia al aceptar la parcialidad del punto de vista y la empatía con la dimensión íntima de los autores.

La visión del universo doblada bajo el peso del yo, contraído y apelotonado, un yo consciente de su fisicidad agotada, que lucha férreamente contra la inconsistencia de

lo cotidiano (Igor De Marchi, Matteo Fantuzzi) se relaciona con la gracia y la elegancia de las imágenes verbales, disimuladas bajo el pretexto de simples objetos, capaces de hacer brotar la dimensión del recuerdo (Giulia Anania, Franca Mancinelli), la reflexión introspectiva y nostálgica que acoge e instala al “ser” en el espacio de la memoria (Paola Loreto, Annalisa Manstretta) se entrelaza con la mirada áspera e impresionista del cuerpo, considerado como el último vestigio de lo real (Italo Testa, Giovanni Tuzet). Y así sucesivamente, página tras página, en los senderos interrumpidos de la poesía. La inteligente recopilación de los novísimos italianos no deja de lado las composiciones dialectales (Edoardo Zuccato), síntoma inequívoco de una vuelta a lo local, espacio semántico para la experimentación de nuevas modalidades de escritura y redención de un pasado nacional a la vez.

La esmerada edición regala al lector un compendio exhaustivo sobre las tendencias contemporáneas de la poesía italiana, una recopilación liminal y fronteriza, penetrante y polifacética.

Laura Scarabelli

ALESSANDRO VANOLI, *La reconquista*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 237.

HELEN RAWLINGS, *L'Inquisizione spagnola*, Bologna, il Mulino, 2006, pp.199.

La casa editrice il Mulino propone, nella collana *Universale Paperbacks*, due volumi interessanti per gli ispanisti, nonché utili strumenti didattici.

Nel primo, Alessandro Vanoli si occupa della *reconquista*, parola che l'autore preferisce scrivere con minuscola per i motivi che vedremo. Il volume è molto ben organizzato: infatti, approfondisce con dovizia di informazioni non solo gli avvenimenti storici, per i quali l'autore si basa su fonti documentali sia cristiane che arabe, ma anche l'affermarsi e il consolidarsi del concetto di *Reconquista* intesa sia come riconquista territoriale sia come identità ideologica forgiata dal potere monarchico e da quello religioso. Prima che i cristiani dei vari regni e territori abbiano la consapevolezza di “essere protagonisti” di un progetto-*Reconquista* si devono, infatti, consolidare una pluralità di situazioni e di equilibri, interni ed esterni.

A tutto ciò contribuirà una serie di avvenimenti dal forte contenuto simbolico, quali l'affermarsi del culto di Santiago, soprattutto nelle sembianze guerresche di *matamoros*, o la morte di Al Mansur-Almanzor (Muhamad ibn Abi 'Āmir, ?-1012) pochi anni dopo aver distrutto a Compostela, nel 997, la primitiva chiesa dedicata al culto delle reliquie dello stesso Santiago. Alla formazione ideologica dei cristiani o quanto meno delle *élites* nobiliari e religiose, alle quali era subordinata tutta la piramide sociale, contribuirono anche opere storiografiche in latino e in volgare di epoche diverse: il *De rebus Hispaniae* e le altre opere storiografiche di Rodrigo Ximénez de Rada (1170-1240), il *Chronicon mundi* di Lucas de Tuy (?-1249), la storiografia alfonsina e la *Cronica latina dei re di Castiglia*. In tutte queste opere, seppur in misura e modi diversi, la perdita della *Hispania* (e il contestuale *loor de España*), la continuità ispano-visigotica e gli elementi extra-storici (premonizioni, apparizioni ed interventi divini e via dicendo) assumono un ruolo vieppiù importante, cui contribuiscono inoltre, secondo l'autore, opere come il commentario al libro dell'*Apocalisse* (*Comentarium in Apocalypsin*) del Beato di Liébana (VIII sec.).

Non va dimenticato, infine, che la figura di Rodrigo, l'ultimo re visigoto, *el que perdió España*, diverrà protagonista dei *romances* dedicati alla *pérdida*, radicandosi così nella cultura e nella tradizione popolare al pari del *Cantar de mio Cid* e del *Poema di Fernán González*, il cui pubblico era composto da uomini e da donne della in-definibile *frontera*, protagonisti coevi alle varie fasi della *Reconquista*; costoro con il nemico condividevano uno spazio comune, come testimonia l'imprevedibile gioco delle alleanze militari.

Si legge nel *Poema di Fernán González* (vv.560-3): *Dixo el rey Almançor: "Esto no puede ser; // ¿do l' recreçio al conde atan fuerte poder? / Cuidava yo oy sin duda le matar o prender, / e avra con estas gentes el a nos cometer."/*

Vanoli, infatti, non trascura la socio-antropologia della *Reconquista*, – un *unicum*, aggiungerei, data la permeabilità della *frontera* fittizia che divideva e univa i due (o tre, considerando gli ebrei) 'popoli' – dedicando pari spazio e pari attenzione al versante musulmano: emirato (756-929) e califfato (929-1031) cordovesi, le *taifas* sorte dopo lo scioglimento del califfato, l'epigono regno nazarì di Granada (1231-1492) e le varie successioni dinastiche (ommayyade, almoravide, almohade e le altri minori), e a quello cristiano pre-conquista: regno visigoto (415-711) e post-conquista: regno astur-leonese (s. IX-XII), regno leonese-castigliano (s.XIII), regni di Castiglia, fino all'unione delle corone castigliana e aragonese. L'autore coglie con efficace sintesi le assai complesse dinamiche interne, dalle successioni dinastiche alle lotte intestine e alle alleanze incrociate, basandosi su studi tradizionali, ma anche su una copiosa bibliografia in lingua araba, indubbiamente meno accessibile.

Rimane forse un po' troppo sullo sfondo ed appena accennato il ruolo degli ebrei, sia i sudditi dei regni cristiani che quelli di *Al Andalus*.

L'arco cronologico della *conquista*, dal 710, anno della prima incursione conosciuta di navi berbere nell'attuale Tarifa (così nominata dal nome del comandante Tarif) cui seguì poi nel 711 la vera spedizione di conquista di Tariq, alla conclusione della *Reconquista* nel 1492 (caduta di Granada), iniziata con la organizzazione nel 722 della leggendaria difesa-reazione voluta da Pelayo nelle grotta del monte asturiano Asueve, la *cova dominica*, poi castiglianizzato in Covadonga, viene suddiviso da Vanoli in 11 capitoli ed un epilogo: I. La conquista; II. Alle origini della Reconquista; III. Il nemico musulmano nell'immaginario iberico; IV. Il secolo X: la minaccia musulmana e la nascita del cammino di Santiago; V. il secolo XI: il potere e la guerra nella Spagna musulmana; VI. L'espansione dei regni cristiani; VII. Una società organizzata per la guerra: la frontiera cristiana e musulmana; VIII. L'inizio della reconquista; IX. L'avanzata cristiana: dalla nascita del Portogallo a Las Navas de Tolosa; X. La Spagna cristiana e la guerra contro i musulmani tra i secoli XIII e XV; XI. Dalla conquista di Granada alla cacciata dei "moriscos"; *epilogo*: L'invenzione della reconquista.

Fu veramente un'invenzione la *R/reconquista*? Il *Diccionario de la Real Academia Española* del 1726 non riporta il lemma; tra i primi a usarlo figurano Leandro Moratín e Gaspar Melchor de Jovellanos. Scrive Vanoli: "Tra i primi a evocare *los tiempos remotos de la conquista y reconquista* vi fu José de Larra nel suo fortunato romanzo storico *El doncel de Don Enrique el Doliente*, pubblicato nel 1843" (p.202). In effetti nell'edizione del 1837 del *Diccionario de la Real Academia Española* fa la sua prima apparizione la parola *reconquista* come effetto del riconquistare.

Nel 1880 la parola viene usata in chiave nazionalistica dall'influente storico ottocentesco Modesto Lafuente nella sua *Historia general de España*. Omettendo importanti e più misurati passaggi, si giunge così, nelle opere di autori conosciuti come Castro, García de Cortázar, Maravall e altri, alla definizione convenzionale di

Reconquista delle edizioni più recenti (anche informatiche) del dizionario della RAE: 1. f. Acción y efecto de reconquistar. 2. f. por antonom. Recuperación del territorio español invadido por los musulmanes y cuya culminación fue la toma de Granada en 1492. ORTOGR. Escr. con may. inicial.

Conclude Vasoli: “Così intesa, la parola non solo diventa categoria storica, ma si trasforma sin troppo pericolosamente in una sorta di sinonimo dell'intero medioevo spagnolo” (p.210).

Lo studio si conclude con una ricca bibliografia ragionata e una serie di mappe storico-geografiche molto utili per il lettore, ma anche per studenti e per i non addetti ai lavori.

Per quanto riguarda il ripopolamento e l'organizzazione dello spazio durante il medioevo iberico segnalato, inoltre, il libro di Manuel Vaquero Piñeiro, *Fra cristiani e musulmani. Economie e territori nella Spagna medievale*, Milano, Bruno Mondadori, 2008, pp.151, testo un po' tecnico, ma assai interessante ed utile per la copiosa selezione di documenti raccolti.

Helen Rawlings si occupa della vicenda dell'inquisizione spagnola, autorizzata da Sisto IV con bolla papale *Exigit sinceræ devotionis affectus* concessa a Fernando e Isabella nel 1478 per occuparsi “della minaccia all'identità cattolica dei regni iberici rappresentata dagli ebrei apostati” (p.69), ovvero *conversos* o *cristianos nuevos*, presunti giudaizzanti. Al fine di distinguerla dalla inquisizione pontificia insediata nei soli territori del regno di Aragona per perseguire l'eresia catara (bolla *Excommunicamus* di papa Gregorio IX del 1232), essa viene denominata “inquisizione reale” e la sua attività persecutoria, iniziata a Siviglia, si sviluppa dal 1478 al 1843, anno della sua soppressione. Gli *estatutos de limpieza de sangre* vennero aboliti formalmente solo il 15 maggio 1865. L'Inquisizione, come risaputo, si occupava solo di cristiani (vecchi e nuovi) e vigilava sulle devianze rispetto all'ortodossia della dottrina cattolica.

Il volume si divide in cinque capitoli: I. La storiografia sull'Inquisizione; II. L'Inquisizione come istituzione; III. L'Inquisizione e gli ebrei; IV. L'Inquisizione e i “moriscos”; V. L'Inquisizione e i protestanti; VI. L'Inquisizione e le eresie minori. VII. Declino e abolizione dell'Inquisizione.

Come d'abitudine per la storiografia di scuola anglosassone, il lavoro di Rawlings è molto serio, ricco di apparati documentali, di nomi, di fatti e di circostanze precisi: non ultimo l'elenco (pp.54-56) di tutti i nomi degli inquisitori generali (dal 1483 al 1818), vale a dire i presidenti del *Consejo de la Suprema y General Inquisición*, solitamente abbreviato in *Suprema*. Di essi vale la pena menzionare, credo, il nome del primo, ovvero Tomás de Torquemada, presidente dal 1483 al 1499, francescano, priore di Segovia e confessore reale, dell'ultimo Gerónimo Castellón y Salas, presidente dal 1818 al 1834, all'epoca della nomina vescovo di Tarazona, di Adriano di Utrecht, tutore del futuro Carlo I/V, governatore di Castiglia, poi futuro papa Adriano VI, inquisitore generale dal 1518 al 1522, e di Fernando de Valdés y Salas (dal 1547 al 1566), promotore dell'*Indice dei libri proibiti* (170 titoli) del 1559.

La storica suddivide la vicenda dell'Inquisizione (anche in questo caso sarebbe meglio usare la minuscola) in quattro periodi: dal 1480 al 1525, anni in cui prevalgono i procedimenti contro *conversos* giudaizzanti, dal 1525 al 1630 periodo maggiormente rivolto alla messa in pratica degli obiettivi tridentini, ma anche di vigilanza su eretici e *moriscos*, dal 1630 al 1725 recrudescenza dei procedimenti contro i *conversos* giudaizzanti e, infine, dal 1725 al 1834, quando l'attività venne indirizzata contro le correnti filosofiche e di pensiero dell'Illuminismo francese.

Ampio spazio viene dedicato all'organizzazione della macchina inquisitoriale, strumento politico-religioso subordinato alla corona, alla distribuzione territoriale dei tribunali nella penisola e poi nelle colonie, alle figure dei collaboratori religiosi e laici (cui dava, per così dire, lavoro), alle procedure processuali e ai vari esiti delle stesse. Anche in questo caso sono utili ed interessanti gli apparati documentali: ad esempio il 'test' sulla *limpieza de sangre* (pp.67-8), los *edictos* contro gli *alumbrados*, i luterani e i *moriscos*, i dispositivi di alcune sentenze lette in vari *autos de fe* sia quelle in materia di istruzione religiosa che quelle contro la devianza religiosa o *eresie minori*: blasfemia, bigamia, promiscuità sessuale, sodomia, bestialità, sollecitazione sessuale (ad opera dei confessori), superstizione e stregoneria.

Le sentenze venivano lette negli *autos de fe* di cui esistevano due tipologie: *auto público general* e *auto particular* o *autillo* per i reati minori. Gli *autos de fe*, cui assistevano enormi folle, nel corso del tempo si trasformeranno in autentici spettacoli (come narra mirabilmente Miguel Delibes ne *El hereje*), plateali, assai costosi (a carico dell'autorità civile), pianificati e organizzati con meticolosità e sempre in coincidenza con festività pubbliche religiose. Le sentenze comuni venivano lette durante il giorno, le condanne a morte prima del crepuscolo ed eseguite, subito dopo, fuori dalla *plaza mayor* della città, luogo deputato ad ospitare l'evento (pp.45-53).

Come puntualmente riporta l'autrice (pp.19-20), basandosi sugli studi di Gustav Henningsen e di Jaime Contreras, che hanno analizzato 50.000 *relaciones de causas* dei 21 tribunali di distretto, tra il 1540 e il 1700, nelle corone di Castiglia e di Aragona, vennero istruite 18.860 cause per giudaismo, maomettismo, luteranesimo e contro gli *alumbrados*, 44.674 contro le eresie minori per un totale di 826 condanne a morte in persona e 778 in effigie: non solo uomini e donne, vittime innocenti dell'oscurantismo inquisitoriale, ma anche persone diverse, marginali, devianti, altre rispetto all'exasperante rigore in materia religiosa imposto alla società spagnola dalla monarchia e dalle gerarchie cattoliche. Nel periodo meno documentato che va dal 1480 al 1530 è stato calcolato che vennero condannate dal tribunale circa 2000 persone e circa 15.000 furono riconciliate: si trattava prevalentemente di *conversos* accusati di giudaizzare.

Scrive Rawlings (p.27):

“Il 12 gennaio 2000, per dare maggior rilievo al giubileo della Chiesa cattolica, papa Giovanni Paolo II ha pubblicato un documento intitolato *Memoria e riconciliazione* in cui ha chiesto perdono per gli errori della Chiesa nel corso della sua storia millenaria: le crociate medievali, gli eccessi dell'Inquisizione, la persecuzione degli ebrei e gli abusi legati alla conquista e all'evangelizzazione del Nuovo Mondo. Due anni prima, a Roma, nel corso di un simposio sull'Inquisizione, la Chiesa, per bocca del papa, si è assunta la totale responsabilità del ruolo storico avuto dal tribunale nell'estirpazione dell'eresia”.

Autocritica e richiesta di perdono apprezzabili per quanto tardive: certo che per non smentire se stessa la Curia romana ha scelto, come successore di Giovanni Paolo II, il teologo Joseph Ratzinger, dal 1981 prefetto della *Congregazione per la dottrina della fede*.

Completano lo studio di Rawlings, assai prezioso anche come strumento didattico, una cronologia, un glossario, le letture consigliate e l'indice dei nomi.

Mi permetto di segnalare un errore commesso dal traduttore in una citazione da un documento in spagnolo: a pag.16 il titolo ecclesiastico o nobiliare aragonese *mosén* (equivalente all'italiano *monsignore* o *don*) diviene, nella traduzione, un nome: "al servizio di Mosen Guillén, un ecclesiastico".

Segnalo un ulteriore studio dedicato all'Inquisizione che contiene una importante riflessione sul già citato documento *Memoria e riconciliazione*: Grado Giovanni Merlo, *Inquisitori ed Inquisizione nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2008, pp.156.

Cambiando totalmente argomento, concludo suggerendo la lettura del bel libro di Antonio Martelli, *La disfatta dell'Invincibile Armada*, Bologna, il Mulino, 2008, pp. 401, rigorosa ricostruzione storica del contesto geo-politico in cui maturò, nel 1588, la *derrota*, la disfatta, nel 1588, dell'*Invincibile Armada* di Filippo II, opera ricca di informazioni assai dettagliate sulle navi, sulle tecniche belliche, sulle strategie dei due contendenti, sulla spedizione e sui suoi protagonisti. Una lettura appassionante.

Andrea Zinato

ALDO RUFFINATTO, *Tríptico del ruiseñor. Berceo, Garcilaso, San Juan*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, Biblioteca de Escrituras Profanas 6, 2007, 174 pp.

I tre saggi che Aldo Ruffinatto raccoglie in questo volume ruotano attorno all'immagine suggestiva e pregena di significato dell'usignolo.

In Gonzalo de Berceo il *ruiseñor* è metafora dello stesso autore, con riferimento alla rigorosa precettistica del *mester de clerecía*. Con grande efficacia, Ruffinatto studia la valenza stilistico-espressiva e dunque le stesse competenze del Riojano, intavolando un dialogo ideale con tre critici: Dámaso Alonso, Brian Dutton e Isabel Uría Maqua. Da questa interessante prospettiva vengono sviluppate alcune questioni fondamentali relative al profilo e all'opera di Berceo: la necessità di superare la visione riduttiva che ne fa un abile maneggiatore di topoi (così Alonso, in risposta a quanto sostenuto da Ernst Robert Curtius in *Letteratura europea e Medio Evo latino*); quindi dissipare l'aura ingannevole che lo ritraeva come ingenuo e incapace di proiettarsi al di là del culto mariano e dei santi della tradizione a lui più vicina (così Dutton); fino alle posizioni che vedono nella sua intera produzione la prevalenza della componente teologica, liturgica e didascalica (così Uría Maqua). Da qui prende le mosse l'analisi di Ruffinatto che, basandosi sullo studio dei testi del Riojano, dimostra come l'elemento dottrinale sia dosato in modo vario a seconda del destinatario e delle finalità delle singole opere, in un'orchestrazione calibratissima, distante dalla pretesa ingenuità e dai meri interessi propagandistici o economici legati ai monasteri della zona, come dall'appiattimento didascalico di taglio puramente indottrinante, per articolarsi su piani diversi. È il contesto, prodotto della convergenza di fattori differenti, quali il tipo di pubblico, di messaggio e delle conseguenti modalità espressive e stilistiche, in cui il singolo testo si colloca a svelare di volta in volta le competenze teologiche e dottrinali di Berceo, riportando alla luce la profondità e la ricchezza di una vera e propria tecnica da variazioni sul tema che ogni opera, come insieme di funzioni convergenti, richiede e al contempo implica.

Il secondo saggio è dedicato a chiarire questioni ecdotiche, relative ad alcuni versi di Garcilaso de la Vega: nella I Egloga si legge "Qual suele el ruiseñor con *triste*

canto / quexarse, entre las hojas escondido...” (vv. 324-325) secondo la *Princeps* (del 1543), rispetto al “*dulce canto*” della lezione attestata dal *Cancionero de Lastanosa-Gayangos* (ms. 17969 della Biblioteca Nacional di Madrid, della seconda metà del XVI sec., verosimilmente 1577 *post quem*). Secondo Alberto Blecua (così poi anche Carlos Clavería), il canzoniere attesterebbe uno stadio primitivo, anteriore alla *Princeps*, a differenza di quanto dimostrato poi da Ruffinatto (seguito da Maria Rosso Gallo) che ne svela la natura di *descriptus*. Il filologo italiano rafforza ulteriormente la propria posizione, adducendo ulteriori argomentazioni ecdotiche (l’inclinazione del copista a intervenire modificando il testo, p.e. nel caso della sostituzione di *verdes hojas* con *verdes ovas*). Più oltre, anche la lezione “y acabando / el fugitivo sol, de luz escaso”, attestata dalla *Princeps* nella coda della I Egloga si rivela problematica: *acusando* nel Canzoniere (considerata lezione assurda e dunque dallo stesso Blecua che la interpreta come *acuciando* “facendo fretta”), si deve – spiega Ruffinatto – all’intervento del copista del Canzoniere, che aveva familiarità con la lirica petrarchesca (cfr. la canzone “Nel dolce tempo della prima etade”, dove al v. 112 si legge “Ivi accusando il fuggitivo raggio”), privo di senso nel contesto garcilasiano. Ruffinatto ipotizza quindi un *acatando*, che ricollega tutti i gerundi del passo a un unico soggetto, cioè i pastori (mentre *acabando* è riferito al *fugitivo sol*). Un esempio ulteriore è offerto dal v. 11 del sonetto “Como la tierna madre, quel doliente”; il verso nella *Princeps* recita “Assí a mi enfermo y loco pensamiento, / que en su daño [v]los pide, yo querría / quitalle a este mal mantenimiento”, mentre il Canzoniere legge “*este mortal* mantenimiento”. Basandosi sulla lezione dell’ed. Salamanca 1569, Ruffinatto emenda in “*aqueste mal* mantenimiento”, dove la caduta del digramma *qu* avrebbe provocato l’errone. L’analisi comparativa della *varia lectio*, dunque, permette al critico italiano di corroborare la propria ipotesi di emendamento e di ribadire al contempo l’antecedenza della *Princeps* rispetto al Canzoniere, da datarsi attorno all’ultimo quarto del XVI sec., riportando alla luce inoltre il profilo di un copista propenso a intervenire in vario modo sulla lezione dell’antigrafo, seguendo le proprie competenze stilistico-letterarie. Da tutto ciò – conclude il critico – si inferisce che deve necessariamente essere *triste* il canto del *ruiseñor* (così la *Princeps*) e non *dulce* (come legge invece il Canzoniere Lastanosa-Gayangos).

Il terso saggio, infine, è dedicato alla doppia redazione del *Cántico Espiritual* di San Juan de la Cruz, analizzato secondo la prospettiva ermeneutica della semiotica filologica di Cesare Segre. Da un lato abbiamo la versione primitiva dell’opera, denominata *Cántico A* (CA: ms. di Sanlúcar de Barrameda), dall’altro il *Cántico B* (CB: ms. delle Carmelitane Scalze di Jaén, Arch. n. 531 XVI-XVII sec.). L’edizione critica di Paola Elia del 1999, basata su criteri rigorosamente ecdotici, attribuisce maggiore autenticità a CA e considera CB una *refundición* che non rispecchia la volontà dell’autore, a differenza della posizione opposta sposata dai carmelitani spagnoli. CB, di fatto, aggiunge una strofa tra la X e la XI di CA e attesta la dislocazione di altre strofe in punti diversi del poema. Lo spostamento delle strofe è spiegato fondandosi su motivazioni teologico-dottrinali (tranne da Elia, che resta aderente al criterio filologico), mentre Dámaso Alonso aveva sottolineato il netto scadimento estetico e poetico dell’operazione attuata in CB.

In questa ottica, e come verifica ulteriore e definitiva, si colloca l’indagine aderente alla semiotica filologica proposta da Ruffinatto. CA diventa dunque sistema del testo (S1), mentre CB si configura come diasistema di primo grado (D) – in quanto innesto su S1 del sistema di un *refundidor* –. Come è noto, San Juan è mosso dal desiderio di realizzare l’unione dell’anima con Dio in questa vita e di esprimerla; ciò rende

impraticabili i tentativi razionali di riuscirvi e orienta la ri-creazione verso l'impiego della sostanza verbale in modo da trasformare in 'dicibile' l'esperienza mistica, per sua stessa natura ineffabile.

Così, nel Primo quadro si profila la ricerca dell'amato; la parola infrange i vincoli razionali che la legano al linguaggio comunicativo, proiettandosi nella sfera del linguaggio poetico e il tema del doppio diviene riflesso del soggetto e dell'Altro. Nel secondo quadro si dà l'apparizione e l'identificazione dell'oggetto amato, con il conseguente neutralizzarsi dell'opposizione dentro/fuori come di quella protagonista/antagonista, da cui l'invocazione dell'oggetto che finisce per pervadere tutto, in virtù delle sequenze attributive che lo descrivono (ricche di ossimori). La comparsa dell'amato tratteggia un universo percepibile ma non razionalizzabile e che si concretizza nella parola poetica; si tratta di uno spazio che non conserva più referenti esterni, ma che è stato completamente introiettato nella dimensione simbolica autoreferenziale. Nel terzo quadro, poi, si attua l'unione degli amanti, per cui il confine tra linguaggio poetico e linguaggio mistico viene identificato dalla capacità della parola di liberarsi da tutto ciò che è umano, con uno scollamento massimo dal linguaggio e dalla comunicazione comune. Nel quarto quadro, infine, avviene la trasformazione dell'amato nell'amata: gli attributi dello sposo e della sposa si confondono, fino a giungere all'unità, alla *soledad* dell'unione mistica, per cui la solitudine diviene sintomo dell'annullamento, da cui scaturisce il canto più soave. Nell'epilogo viene quindi profilato il vero volto di Aminadab, depositario del vuoto, del nulla, che consente di arrivare al tutto attraverso una violenta contrapposizione tra presenza e assenza. Ci si trova infatti in una dimensione in cui la negazione assoluta è fondamentale perché il miracolo dell'unione possa compiersi: l'*hortus conclusus* e la fonte sigillata del Cantico dei Cantici nella ri-creazione di San Juan si aprono e si concedono senza riserve a chi sa penetrarvi.

Il riflesso erotico del testo di partenza (il Cantico dei Cantici) è divenuto *llama de amor viva* in CA, testo d'arrivo, e la sublimazione dell'eros ha concretizzato il miracolo. L'alterazione di questo equilibrio (in CB) porterà al disastro estetico cui alludeva Alonso e il ricorso alla semiotica filologica nella scelta ermeneutica di Ruffinatto consente di corroborare da una prospettiva inedita questo assunto. Resta da dare un volto al *refundidor*: la natura di sistema in cui *tout se tient* – secondo la formula saussuriana – di CA rende difficile dar credito all'ipotesi che il rimaneggiatore possa essere lo stesso San Juan, come ha dimostrato Paola Elia in termini ecdotici e Dámaso Alonso in termini estetici e come Aldo Ruffinatto dimostra a sua volta servendosi della semiotica filologica applicata al testo poetico, che svela come la versione B del *Cántico Espiritual* si configuri come $D = S1 + S2$, cioè un Diasistema frutto dell'innesto sul Sistema del Testo (CA) del Sistema del Rimaneggiatore, in questo caso non identificabile con l'autore.

Tre casi, quelli raccolti nel volume, suggestivi e illuminanti, che da prospettive inedite svelano o confermano in modo decisivo posizioni critiche su realtà testuali complesse, in altrettanti grandi autori come Berceo, Garcilaso e San Juan, in un *excursus* cronologico che si estende dal Medioevo al pieno Rinascimento.

Veronica Orazi

FELICE GAMBIN, *Azabache. El debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro*, Presentación de Aurora Egido. Prólogo de Giulia Poggi. Traducción de Pilar Sánchez Ortín, Madrid, Biblioteca Nueva, Colección Historia Biblioteca Nueva, 2008, 279 pp.

Edizione spagnola della tesi di dottorato dell'Autore, in precedenza pubblicata in italiano con il titolo *Azabache. Il dibattito sulla malinconia nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Prologo di Giulia Poggi, Pisa, ETS, 2005.

Il saggio è dedicato al complesso dibattito sul tema della malinconia presso i trattatisti spagnoli dei secc. XVI e XVII, ricco di implicazioni di carattere religioso, politico e letterario. La natura bifronte – medica e umanistica – del fenomeno designato come malinconia è connessa con la malattia e la follia da un lato e dall'altro con la creazione artistica e letteraria, fatto che in particolare durante i *Siglos de Oro* ha comportato significativi riflessi sulla sfera politica e sulla figura di Felipe II, cui Gambin dedica opportunamente ampio spazio.

Roger Bartra, specie in *Cultura y melancolía: las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama, 2001, aveva profilato il concetto di malinconia come malattia dell'anima che si manifesta a livello culturale e viceversa aveva suggerito un'idea di cultura come espressione della malinconia, aspetti approfonditi da Gambin, che invita appunto a leggere la letteratura come un libro di medicina e il libro di medicina come poetica ispiratrice di testi letterari. Secondo questa prospettiva, il malinconico è un malato la cui tristezza genera concetti e idee che possono fungere da antidoto al suo stesso disagio; per questo la *mentis alienatio* dei *Siglos de Oro* costituisce una fonte inesauribile di idee innovatrici, che scorrono in parallelo alla creazione artistica e sono supportate costantemente dalla riflessione teorica sul tema elaborata nel corso dei secoli.

Gli autori e le opere su cui Gambin impernia il saggio riflettono con chiarezza la pregnanza e l'evoluzione del dibattito, a cominciare da Fadrique Furió Ceriol, con il suo *Consejo y consejeros del príncipe* (1559), uno *speculum principis* che inquadra il malinconico in una tipologia di carattere politico, secondo tratti definibili come comportamentali, che incoraggeranno il passaggio alla sfera della patologia, trasformando il malinconico in oggetto di studio medico nella seconda metà del '500. Furió Ceriol pronuncia una condanna senza appello di quella che viene considerata una forza disgregatrice dell'ordine sociale.

Seguono significativamente alcuni trattati medici:

Pedro Mercado, con i *Diálogos de philosophía natural y moral* (1558), combina la prospettiva del medico e del filosofo (terapie e consigli dietetici ma anche considerazioni astrologiche), reputando necessario l'intervento sul corpo e al contempo sull'anima del soggetto. Il malinconico, infatti, concretizza le elucubrazioni della propria immaginazione sfrenata, talvolta al limite dell'*agudeza*, tanto radicata nella sensibilità barocca.

Alfonso de Santa Cruz, con il *Dignotio et cura affectuum melancholicorum* (1569, ma pubblicato postumo nel 1622), inquadra la malinconia nel contesto della convivenza civile, sottolineando come il malinconico rifugga dai suoi simili e cerchi la solitudine come ultimo stadio dell'ira, del malessere e della disperazione. Qui il paradigma politico è ormai sostituito da quello dell'uomo di mondo, secondo convenzioni comportamentali all'epoca rigidamente codificate e ritualizzate attraverso il dovere sociale della conversazione.

Huarte de San Juan, con l'*Examen de ingenios para las ciencias* (1575), offre un'ipotesi innovativa, secondo cui la malinconia è una proiezione mentale dell'idole del soggetto, che può comportare l'affermazione di doti utili alla collettività. Partendo dall'elaborazione della teoria medievale degli umori, la sua prospettiva si basa sulla concezione neo-platonica dell'anima, ricordando l'importanza della figura di S. Paolo, esaltato dai moralisti del XVII sec. proprio per il superamento del dissidio interiore che gli consentì di coniugare passioni e veemenza predicatoria. L'opera approfondisce gli aspetti di carattere morale, persino quelli relativi all'insegnamento e alla predicazione, nonché alle doti e alle inclinazioni artistiche; il suo nucleo pratico consiste nel definire la tipologia di ingegno adatto alla predicazione, per cui il processo secolare di riabilitazione della *complexio melancholica* diviene un eccezionale strumento al servizio della Controriforma.

Andrés Velásquez, poi, pubblica *El Libro de la melancolía* (1585), primo trattato interamente dedicato al tema, nel tentativo di ricondurre la malinconia nell'alveo della medicina antica e della teologia, considerandola una deviazione incontrollata della ragione, un *morbus*, quindi non più imputabile a fattori naturali. Così, la malinconia è presentata come una malattia che deve essere trattata e curata dal punto di vista fisico, psichico ma anche morale, servendosi della raccolta erudita di *exempla* e sentenze antichi sul tema che il *Libro* offre a tale scopo.

Infine, Alonso Freylas include a conclusione del suo *Conocimiento, curación y preservación de la peste* (1606) la breve disquisizione *Si los melancólicos pueden saber lo que está por venir o adivinar el suceso bueno o malo de lo futuro, con la fuerça de su ingenio, o soñando*, in cui sottolinea le capacità divinatorie dei malinconici, che si esprimono in particolare attraverso il sogno. Freylas tratteggia il tipo del sognatore malinconico, riallacciandosi alla tradizione onirica (a partire da Macrobio), descrivendo un soggetto in costante oscillazione tra isolamento e impegno politico (si pensi al principe Sigismundo de *La vida es sueño*), nella coesistenza di malinconia e capacità di integrazione nella *civitas*, aprendo la strada alla riflessione sui rapporti fra i trattati sull'argomento e i loro riflessi sulla letteratura, tra casistica clinica e finzione narrativa.

Lo studio di Gambin nella sua articolazione chiarisce come lo spostamento della malinconia verso l'ambito medico si faccia gradualmente predominante e di fatto – dal punto di vista formale – si passi dal dialogo al trattato, per offrire spiegazioni mediche esatte, diagnosi e indicazioni terapeutiche, allontanandosi sempre più dalla pietà religiosa.

Sarà a questo punto l'ambito letterario a riflettere il baluginio ambiguo della malinconia, facendone un tema di moda, dalle molteplici sfaccettature. Specie nel teatro – ma non solo – riecheggiano le riflessioni relative a quello che si potrebbe definire il dibattito del secolo: si pensi a Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón e Gracián, il quale – secondo la teoria delle corrispondenze – stabilisce un'ingegnosa correlazione tra *desengaño*, malinconia e sapienza-conoscenza; è ancora al gesuita aragonese, poi, che si deve l'identificazione dell'*azabache* come pietra malinconica per antonomasia, riflesso della più alta sapienza, quella di saper vivere. L'*atra bilis* diviene allora metafora della scrittura nei *Siglos de Oro*, finendo per identificarsi con le sue ingegnose ambivalenze, i suoi sogni, i suoi enigmi.

Veronica Orazi

JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN, *Cervantes y el «Quijote» hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares – Universidad de Alcalá, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2009, 445 pp.

Il volume raccoglie 19 contributi dell'Autore, 16 dei quali pubblicati tra il 1992 e il 2008 e 3 in corso di stampa, ed è articolato in quattro sezioni: la prima è dedicata a Cervantes e al problema tra *autoridad* e *autoría* nel *Quijote*, la seconda tratta del rapporto tra oralità e diffusione a stampa dell'opera, la terza è incentrata sulla costruzione dei personaggi nel romanzo cervantino, la quarta ne indentifica e illustra gli elementi di modernità.

Nel primo capitolo, come accennato, vengono analizzate la figura e le funzioni dell'autore, a partire dalle sue manifestazioni dirette (più o meno *ficcionalizadas*) nelle dediche (1.3) e nei prologhi (1.4) di tutta l'opera di Cervantes, con particolare attenzione al *Quijote* (1.1 e 1.2), così come le maschere del narratore dietro le quali l'autore nasconde la propria identità (1.5). Lo studio delle funzioni della maschera e del travestimento consente di stabilire alcune distinzioni tra le differenti funzioni e modelli di narratore (1.6). In particolare, viene approfondito lo studio di una delle metafore ricorrenti della funzione dell'*autoridad* dell'autore in Cervantes: la valigia (perduta o ritrovata) contenente un testo manoscritto (1.7). I concetti di *autoridad* e *autoría* sono il fulcro della riflessione critica sulla figura dell'autore, dai quali si inferiscono diverse serie di funzioni, il cui peso varia a seconda della fase e dei testi all'interno della produzione cervantina: dalle prime opere più aderenti al modello dominante, fino alle ultime più innovatrici e dunque più svincolate dalle dinamiche vigenti. Tra il primo e l'ultimo Cervantes è avvenuta una trasformazione verso l'autore moderno, che avvicina la sua concezione di attività letteraria alla figura dell'intellettuale consapevole del proprio ruolo e del suo impatto sulla società, che svilupperà il XIX sec.

Questa trasformazione risulta evidente nello studio del trattamento riservato da Cervantes al mecenate e al lettore: nella *Galatea*, il primo è protettore, ispiratore e modello per l'artista, mentre il secondo è evocato in modo astratto, affiancato dal volgo maldicente; nel *Persiles*, invece, il mecenate assume il ruolo di mero sostenitore economico e il lettore (indicato nel prologo come lettore concreto e nell'*aprobación* – presumibilmente scritta dallo stesso Cervantes – come lettore storicamente identificabile) è ormai un ammiratore incondizionato dell'autore e l'unico giudice autorizzato del testo. Lo spostamento dell'autorità dal mecenate al lettore evidenzia il mutamento nella concezione cervantina della funzione sociale dell'opera: in un primo momento, il messaggio testuale era rivolto all'ambiente intellettuale, nell'intento di adesione alle dinamiche socio-culturali che ne regolavano gli equilibri, ambiente da cui ci attendeva l'apprezzamento dei propri meriti; in seguito, l'autore affida il proprio messaggio al gusto e al piacere del lettore non soggetto a condizionamenti. Si potrebbe dire che se prima il testo si fondava sul pretesto, ora ricerca il pretesto nel contesto; così, l'autore non persegue l'utilità sociale ma la complicità con la comunità.

Si tratta di una comunità circoscritta, cui rivolgersi con toni e modalità del narratore orale, impostando la propria voce nel racconto secondo tecniche e strutture tipiche dell'oralità. Questo è il tema della seconda parte del volume, dove oltre alle tracce di trasmissione orale (2.1), si ricercano le reminiscenze della cultura della stampa nella coerenza testuale (2.3) e nella costruzione dei personaggi del *Quijote* (2.2). Inevitabilmente, nel trattamento dei personaggi, nei finali delle storie interpolare, si percepisce l'affermazione dei valori della comunità, talvolta in contrasto con

quelli della società. Le conseguenze di questa diversa enfasi ricadono sui portatori di autorità, spesso esautorati nel racconto della dignità e del rispetto loro dovuti, al fine di concedere maggiore libertà di azione ai personaggi emarginati, come i galeotti, i banditi, i mori, i pazzi. Il tema centrale della prima parte, la funzione di *autoridad*, ritorna così nella seconda, per riaffiorare ancora nella terza e nella quarta, intessendo rapporti tematici su motivi ripetuti.

Ne risulta che, né nella concezione della comunicazione con il destinatario, né in quella dei personaggi e della trama, il *Quijote* si limita ad accettare le modalità suggerite dalla stampa. Al contrario, concede ampio spazio alle caratteristiche della comunicazione orale, o meglio della lettura collettiva, che si innestano sulle quelle tipiche della trasmissione a stampa. Non stupirà allora se, dal conflitto tra i due diversi canali di diffusione culturale, la coerenza testuale del *Quijote* sembrerà delinearci in modo dissimile rispetto al romanzo moderno nella sua espressione canonica. Il testo, infatti, è uno dei primi nel suo genere ad accogliere i parametri della strutturazione, trasmissione e ricezione imposti dalla stampa, esautorata al contempo dall'immagine emblematica del primo lettore alienato dai suoi prodotti, strumento di alienazione rispetto alle pratiche educative e sociali. La modernità del romanzo sta anche nella capacità mettere in ridicolo il mezzo che ne rappresenta l'origine, con una riflessione metaletteraria da cui esso stesso non si salva e che finirà per diventare una delle chiavi del nuovo genere letterario.

Nella terza parte del volume viene affrontata, poi, la questione dell'evoluzione dei personaggi, a partire da una revisione del topico della critica sulla sancificazione di don Quijote (3.1), cui segue la discussione della tesi di Américo Castro sull'influsso delle dinamiche di casta nella costruzione del protagonista (3.4). La crescita del cavaliere, di fatto, non segue uno sviluppo evidente (3.2), ma si adatta per dissimilazione alle nuove circostanze create dall'irruzione in un mondo equilibrato di un elemento esterno, come può essere Sancho Panza, oppure dalla pubblicazione della prima parte del *Quijote* o ancora dalla notizia dell'apparizione del *Quijote* di Avellaneda. Di grande rilievo anche la linea di cambiamento che presuppone l'autocoscienza di don Quijote (3.3), quando si confronta con questi nuovi elementi, debitrice dell'influsso della stampa su una mentalità ancora orale. Di seguito, il capitolo si sofferma sullo sviluppo dei protagonisti in base al rapporto con il cibo (3.7) e studia la costruzione del personaggio di don Quijote paragonandola a quella di Guzmán de Alfarache (3.6) e il rapporto tra don Quijote e Sancho, sulla falsariga del doppio modello del servizio gratuito e salariato (3.6). Qui, partendo dal duplice piano del rapporto tra autore e mondo rappresentato e tra questi e il mecenate, viene delineato il concetto cervantino della comunicazione letteraria e della figura dell'autore, secondo il canone del romanzo moderno.

Nell'ultima parte del saggio, infine, prendendo spunto dal raffronto tra il *Quijote* e il *Guzmán* (4.1), viene sottolineata l'assenza di descrizioni nell'opera di Cervantes e il conseguente trattamento peculiare riservato agli oggetti; fatto curioso, posto che il romanzo cervantino è tradizionalmente considerato uno dei testi fondatori del realismo. Così, viene invertita la direzione discendente nel raffronto tra il *Quijote* e il romanzo moderno (4.2) e, invece di ricercare tracce del *Quijote* nel romanzo contemporaneo, vengono sottolineate nella narrazione cervantina le tecniche narrative caratteristiche del XIX-XX sec.

Il volume offre, in un'ampia panoramica variamente articolata, una lucida riflessione su aspetti chiave del *Quijote*, sondati singolarmente e poi correlati in modo

da enfatizzare la genesi, l'evoluzione e la coerenza complessiva del loro emergere e trasmigrare lungo l'intera parabola artistica di Cervantes.

Veronica Orazi

AMELINA CORREA RAMÓN, *Alejandro Sawa, luces de bohemia*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008, 320 pp.

Es posible que el lugar de Alejandro Sawa en la literatura española se encuentre usurpado por el mito del poeta Máximo Estrella, y eso a pesar de que tiene en su haber obras de la importancia de *Iluminaciones en la sombra*, con edición de referencia a cargo de Iris M. Zavala (Madrid, Alhambra, 1977), o de que se le han dedicado estudios como el de la propia Correa Ramón *Alejandro Sawa y el naturalismo literario* (Universidad de Granada, 1993). La concesión del premio Antonio Domínguez Ortiz de biografías al trabajo ahora reseñado debería contribuir a cambiar esta situación, para empezar porque el libro parte justamente desde el hito fundamental de la fama de Sawa que es *Luces de bohemia*.

El alto conocimiento que la autora posee de la época le permite una recreación "intrahistórica" de las circunstancias en que se desarrolla la existencia del personaje. La documentación, muy exhaustiva, no pesa en el discurso, aunque algunos excursos encajen menos bien que otros (p. e. la información sobre el balneario de Spa); sino que funda una trama verosímil y sensible para revelar desde la educación literaria y sentimental del individuo, hasta su calvario final, determinado por la ceguera y la penuria. Antes de llegar a las circunstancias heroicas que recreó Valle-Inclán, la narración tiene dos referentes de historiografía literaria y dos lugares vinculados a ellas. El Madrid de los años ochenta del siglo XIX acoge los primeros pasos literarios de Sawa al amparo del naturalismo radical. Inevitablemente esta biografía encierra un recorrido por la obra del biografiado, empezando por los casos patológicos y la crítica social de títulos como *La mujer de todo el mundo* (1885) o *Crimen legal* (1886).

Pero es en París (1889-1896) donde el personaje encuentra el cauce definitivo a su vocación por la belleza. En esta ciudad y de la mano de Verlaine, muy principalmente, Sawa se convierte al simbolismo y conoce la bohemia, toda una forma de concebir la vida y el arte sobre ella, al modo consagrado por *À rebours*. La dimensión más humana del protagonista también surge en el escenario parisino a través de su relación amorosa con Jeanne Poirier. La voluntad de estilo de Correa alcanza sus mejores logros en la delicadeza con que aborda los avatares de esta faceta de Sawa, a veces con información muy íntima; o cuando se enfrenta a sus fantasías en torno al juego, que únicamente agudizaron los apuros económicos de un enamorado del ideal con otras prioridades.

La vuelta a Madrid, por razones de la mala salud de Sawa, vuelta "provisional" en el deseo y definitiva en la realidad, conduce a la "pasión y muerte" (p. 253 y ss.) del personaje. La gestación de su obra cumbre *Iluminaciones en la sombra*, considerada por su autor como "Dietario de un alma" en su salida parcial en la prensa, termina por descubrir al hombre interior con su insatisfacción vital, la abulia de época, la dignidad y libertad de su espíritu y el amor al arte, ante todo. *Iluminaciones...* será una publicación póstuma (1910) con un sentido prólogo de Rubén Darío. Darío tuvo

un papel menos airoso en los últimos meses de vida de Sawa, al negarle la ayuda que éste le pidió, lo mismo que Jacinto Benavente. Y es que el equilibrio en el manejo de las fuentes que realiza la autora, entre lo más personal (cartas, testimonios, objetos del archivo del biografiado) y lo colectivo, hace de este matizado retrato de un individuo también una aportación de fuste acerca de un grupo humano con nombres tan destacados como los anteriores.

Amelina Correa logra con este trabajo un momento de especial madurez en su intensa y solvente producción académica. La biografía de Alejandro Sawa que propone muestra su saber sobre el periodo de entresiglos, pero quizá más aún una manera de situarse ante el protagonista de un relato de vida, vale decir, la erudición y la pasión aúnan esfuerzos, a fin de recuperar algo lo que fue un hombre. Estamos no lejos de lo que Ramón Gómez de la Serna expresó sobre el meollo del género biográfico: lograr "ráfagas" capaces de evocar el temblor de la vida de otro. Correa lo consigue al perseguir las quimeras del personaje y sus negociaciones perdidas con las circunstancias, donde por encima de las debilidades de la voluntad se alza la pasión de Sawa y su entrega radical a la creación literaria.

Enrique Serrano Asenjo

MARIA CRISTINA ASSUMMA, *La voce del poeta: Federico García Lorca, l'oralità e la tradizione popolare*, Roma, Artemide, 2007, pp. 496.

L'opera di Federico García Lorca, che da decenni occupa e affascina la critica mondiale, ha originato una sterminata bibliografia che, con l'occasione delle celebrazioni del centenario della nascita nel 1998, si è ulteriormente arricchita ampliando le prospettive interpretative e, sgombrato il campo da facili innamoramenti impressionistici della prima ora, ha favorito un notevole avanzamento nel settore degli studi lorchiani.

Per contro, la molteplicità e la ricchezza di angolature da cui è possibile penetrare il *corpus* poetico (e drammatico) del granadino offrono all'esegeta attento stimoli irrinunciabili, tali da scoprire nicchie di approfondimento e colmare così quegli spazi ancora scarsamente esplorati.

In questa linea prospettica ad ampio respiro si innesta il volume di Maria Cristina Assumma, docente di Letteratura spagnola e autrice di saggi e monografie sul folclore e la musica popolare spagnole, nonché di un *Dizionario del flamenco* pubblicato nel 1996.

Il patrimonio esperienziale acquisito dalla studiosa nel campo dell'indagine sul repertorio popolare spagnolo e sul flamenco ha avuto come sbocco naturale la presente monografia, interamente dedicata alla figura di Federico García Lorca, di cui propone una lettura critica del percorso estetico ed esistenziale in chiave popolare. Con tutte le insidie che la scelta comporta e di cui l'autrice è ben conscia, e che affronta con la sicurezza e la determinazione di chi sa di poter controllare l'assunto senza incorrere nei facili eccessi di un popolarismo aneddótico.

La corposa "Introduzione" apre il volume e ne delinea l'intero percorso, traccia le coordinate del testo e ne rivela gli scopi: dimostrare l'incidenza dell'oralità nella produzione lirica lorchiana, che il poeta consegue non tanto attraverso un processo meramente imitativo, e dunque logico, razionale e programmato, bensì attraverso un

lavoro di sintesi e di recupero di alcuni elementi peculiari della creazione popolare. In parole dell'autrice, "lo fa [...] oralizzando il discorso della scrittura, disseminando di residui di oralità i suoi testi" per renderli fruibili, più che al lettore solitario, a un pubblico di uditori, come lo stesso Lorca aveva più volte puntualizzato nel corso di interviste e pubbliche dichiarazioni.

Il volume è dunque organizzato attorno a questo asse centrale, da cui si dipartono le varie ramificazioni e interpolazioni attraverso cui l'autrice argomenta la sua tesi.

Ma la Assumma non si limita a circoscrivere la propria indagine al discorso lorchiano: con uno sguardo attento al fervido dibattito che la materia folcloristica e popolare ha da sempre acceso, muove il proprio ragionamento dalla ricostruzione della polemica otto/novecentesca sulle origini e la natura stessa della lirica popolare, soprattutto andalusa, e sulla discussa interconnessione con l'universo (poetico e musicale) del flamenco, individuando in due precursori, *Demófilo* (pseudonimo con cui è conosciuto il padre dei più noti fratelli Machado) e Francisco Rodríguez Marín, le guide sicure con cui costantemente dialogare.

La tesi della filiazione del flamenco dall'universo della canzone popolare, pur con molti distinguo, viene sposata dalla studiosa, che nel capitolo conclusivo destinato a porre in evidenza le corrispondenze fra le differenti espressioni artistiche, e fra queste e l'opera di Lorca, rintraccia nella *copla* flamenca una "intertestualità [che] dimostra la comunicazione tra il registro flamenco e quello folklorico". Tesi questa non unanimemente accettata da quella parte della flamenologia che rivendica l'originalità del *cante* in quanto portatore di una cultura d'emarginazione, affidata a una minoranza ben identificabile (quella gitana) e dunque non condivisa dal resto della popolazione.

Con l'obiettivo di una ricostruzione sistematica dell'intero percorso popolare lorchiano, la biografia del poeta viene filtrata enucleando quegli elementi che hanno maggiormente inciso sull'edificazione del suo pensiero estetico, sottolineando il debito del poeta nei confronti dell'intorno familiare e rurale da cui procede la sensibilità e curiosità verso le culture e i settori della società custodi e trasmissori del repertorio lirico orale spagnolo.

Le successive sezioni, che vengono suggestivamente associate ad altrettanti "pensieri" (prelogico, situazionale e musicale), applicano la teoria dell'oralità nel linguaggio lorchiano ai grandi temi universalmente riconosciuti come fondamento del pensiero estetico del poeta: la morte *in primis* nelle sue molteplici manifestazioni popolari, il gitano con la sua carica di simbolismo, portatore di una cultura primigenia e custode privilegiato del *duende*, l'Andalusia, la cui fisicità è scolpita nei versi più intensamente affascinanti.

Il testo è disseminato di mostre comparative di versi lorchiani con *coplas* popolari e flamenche, sottratte alla tradizione canzonieristica a cui il poeta andaluso, ben si sa, attinge a piene mani, sia nella rielaborazione di temi e motivi, sia nelle ricorrenze stilistiche ed espressive.

La stretta connessione fra poesia e musica, che la versificazione lorchiana dignifica, viene analizzata partendo dagli elementi che, peculiari del linguaggio musicale, transitano a quello poetico, che se ne impadronisce assimilandolo al proprio.

La trasmissione orale per definizione non presuppone la mediazione della scrittura e si avvale di una serie di tecniche essenziali all'apprendimento mnemonico. Nel passaggio obbligato dalla recitazione alla rappresentazione testuale, Lorca riproduce il movimento ritmico, alleato insostituibile della memorizzazione, attraverso la ripetizione che, nelle sue molteplici declinazioni, viene dall'autrice puntualmente individuata e doviziosamente esemplificata.

Il libro, in lingua italiana, si presenta quindi come un lavoro ampio e ben documentato, impreziosito da una scrittura colta e raffinata, corredato da un nutrito apparato di note teso a fornire ulteriori precisazioni e approfondimenti. Gli accurati e puntuali riferimenti bibliografici attestano inoltre un approccio scientifico rigoroso e conferiscono autorevolezza a un testo che si propone come utile strumento di riferimento per studiosi e discenti dell'opera di Lorca, soprattutto di quella cosiddetta "popolare", spesso oggetto di distorsioni e di semplicistiche interpretazioni.

Maria Luisa Molteni

ANA RODRÍGUEZ FISCHER (ed.), *Ronda Marsé*, Barcelona, Candaya, 2008, pp. 528.

Juan Marsé está a punto de celebrar sus bodas de oro con la literatura. Casi cincuenta años han pasado desde que, en 1960, vio la luz *Encerrados con un solo juguete*, finalista del Premio Biblioteca Breve, que en esa convocatoria quedó desierto aunque la obra de Marsé resultó la más votada. Desde entonces y hasta su última *Canciones de amor en Lolita's Club* (2005), el escritor barcelonés ha inscrito de forma indeleble en el canon de la novela española contemporánea obras como *Últimas tardes con Teresa* (1966), *Si te dicen que caí* (1973) o *Un día volveré* (1982).

A una carrera literaria tan larga corresponde un corpus crítico ya considerable. Las primeras monografías sobre nuestro autor remontan a comienzos de los años ochenta, como el trabajo de William Sherzer, *Juan Marsé: entre la ironía y la dialéctica* (Madrid, Fundamentos, 1982) o el de Samuel Amell, *La narrativa de Juan Marsé, contador de aventuras*, (Madrid, Playor, 1984). Las más recientes son la a cargo de José Belmonte Serrano y José Manuel López de Abiada, *Nuevas tardes con Marsé: Ensayos sobre la obra de Juan Marsé*, (Murcia, Nausicaá, 2002); y el volumen coordinado por Celia Romea Castro, *Juan Marsé, su obra literaria: lectura, recepción y posibilidades didácticas* (Barcelona, Horsori, 2005), resultado del importante "I^{er} Simposium Internacional Juan Marsé" que, en noviembre de 2003, le dedicó al autor la Universidad de Barcelona, ocasión en que también se intituló a Marsé una biblioteca de la ciudad.

No vienen mal, en estos casos, las recopilaciones que intentan de alguna forma poner orden y fijar una suerte de estado de la cuestión. *Ronda Marsé*, al cuidado de Ana Rodríguez Fischer, es la cuarta pieza de la colección de ensayo que publica la barcelonesa Candaya. Las anteriores fueron *Vila-Matas portátil*, por Margarita Heredia (2007), *Bolaño salvaje*, por Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (2008), y *El lugar de Piglia*, por Jorge Carrión (2008). En este proyecto editorial parece revivir, según las palabras que la misma Ana Rodríguez Fischer escribe en la introducción al volumen, otra colección que fue muy importante en el pasado para los estudios literarios, es decir la serie "El escritor y la crítica" dirigida por Ricardo Gullón para la editorial Taurus, cuando ésta estaba a cargo de José María Guelbenzu. Además, *Ronda Marsé* se publicó con una tempestividad singular: presentado a la prensa a comienzos de noviembre de 2008, a finales del mes todos los medios de comunicación reportaban la noticia de que el Premio Cervantes había sido otorgado al mismísimo Juan Marsé.

El volumen incluye setenta y ocho piezas y un dvd con un documental inédito de Xavier Robles Sàrries. En la primera sección de textos, "Juan Marsé por Juan Marsé", encontramos los dos "Autorretratos" que el autor escribió en 1975 y en 1988:

tercera persona y fuerte autoironía marcan una distancia de sí mismo que quizás sea salvadora, de ser verdad lo que dice Marsé de que “[n]o ha tenido mucho gusto en haberse conocido, habría preferido pasar de largo de largo de sí mismo, pero acepta resignado el saludo hipócrita del espejo” (p. 29).

Ya que nuestro autor es, como algunos de sus narradores, un narrador de sí mismo no fidedigno, el lector puede dirigirse a la sección siguiente del volumen, titulada “Semblanza humana y literaria de Juan Marsé”, apartado de lo más jugoso también por la lista de nombres que contribuyen a trazar un retrato polifacético del escritor y de su obra, tales como Félix de Azúa, Ernesto Ayala-Dip, Eduardo Chamorro, Luis García Montero, Antonio Lobo Antunes, José-Carlos Mainer, Eduardo Mendoza, Antonio Muñoz Molina, Rosa Regás, Francisco Umbral, Manuel Vázquez Montalbán o Enrique Vila-Matas.

Cada uno de los apartados sucesivos está dedicado a una de las piezas de la obra del escritor barcelonés, desde *Encerrado con un solo juguete* a *Canciones de amor en Lolita's Club*, cuentos incluidos. A la lista anterior podemos ahora añadir los nombres de Arturo Pérez Reverte, Mario Vargas Llosa, José Manuel Caballero Bonald, Rafael Chirbes, Dionisio Ridruejo, Carlos Barral, Carmen Martín Gaité, entre los escritores, y de Miguel García-Posada, Rafael Conte, Fernando Valls, J. A. Masoliver Ródenas, Pozuelo Yvancos, entre los críticos, y sólo para citar a algunos. Para cada novela se eligen textos procedentes de reseñas en la prensa periódica y algún artículo más largo y de carácter más académico. Entre la primera y la segunda lista, viene dibujándose un homenaje transgeneracional al autor y un reconocimiento unánime a la importancia de su literatura. La selección de Ana Rodríguez Fischer no olvida insertar también alguna crítica negativa o disonante, como la de Félix de Azúa a *La muchacha de las bragas de oro*, novela premiada con el Planeta. Por otra parte, y sin alejarse de las polémicas que acompañan a menudo el fallo del premio literario más rico en dinero de España, es siempre Azúa – al que se suma, en otro texto, Eduardo Mendoza – quién, en una pieza de la sección de semblanzas, reconoce a Marsé el coraje de haber sido “el único escritor catalán que ha dicho lo que había que decir sobre las novelas de Mari Pau Janer y sobre los Premios Planetas” (p. 38).

El documental añadido al texto, “Un jardín de verdad con ranas de cartón”, una media hora de duración, es una rara ocasión para ver en vivo al autor y para escuchar su voz: Marsé no suele conceder entrevistas televisivas, considera incluso “obsceno” el cultivo de la imagen pública, dice no necesitar el contacto con los lectores y sí, en cambio, “soledad y entendedérselas consigo mismo”, pues la escritura es “una batalla consigo mismo”. Rodado en Barcelona el 11 de abril de 2008 y en Calafell, donde Marsé tiene su casa veraniega, el 28 de julio del mismo año, el documental alterna las reflexiones del autor a las del escritor Marcos Ordóñez, presente también en el volumen con un artículo sobre Marsé y el cine. El autor confiesa que el cine fue para su formación tan importante como la literatura, y que es imposible prescindir, después de cien años de películas, de esa memoria visual. Además, recordémoslo, son muchas las novelas de Marsé que se adaptaron para la pantalla: *L'obscura història de la cosina Montse*, de Jordi Cadena; *Un día volveré*, de Francesc Betriu; *Si te dicen que caí*, *La muchacha de las bragas de oro* y *El amante bilingüe*, de Vicente Aranda; *Domenica*, de Wilma Labate (una adaptación italiana de *Ronda del Guinardó*); *El embrujo de Shanghai*, de Fernando Trueba; y *Últimas tarde con Teresa* de Gonzalo Herralde. De ninguna Marsé está satisfecho. El escritor cuenta la sorpresa que se llevó cuando descubrió que su hija Berta se carteaba con Víctor Erice. Fue ella la que envió al gran director vasco una copia de *El embrujo de Shanghai*. A Erice le gustó tanto que

de ese texto sacó el guión *La promesa de Shanghai* (Barcelona, Plaza & Janés, 2001), que según Marsé “es superior a la novela”. Desgraciadamente, y como ya le sucedió con *El sur*, Erice tuvo problemas con la producción y no pudo rodar la película que quizás le hubiera gustado ver a Juan Marsé. Ésta acabó en manos de Fernando Trueba y con un guión “malísimo”.

Al comienzo de la entrevista, Marsé había aludido a la historia de su adopción, que dice sería una novela aparte que no va escribir nunca. Aquí podemos añadir: es que no necesita escribirla, pues ya lo ha hecho unas cuantas veces poblando sus historias de huérfanos que, en la desolación de la posguerra, buscan unas figuras sustitutivas a las que agarrarse. El documental termina con una alusión también a los temas del fracaso y de la derrota, y a los de la infancia y de la memoria. Si la memoria es una fuerza de la que Marsé no deja de sacar energía creadora, no se puede decir lo mismo para sus personajes, para los que la memoria es más bien y sobre todo una losa cuyo peso impide la acción que proyecta un futuro diferente de un presente traumático y, por eso, estático.

Para concluir, podemos sin duda decir que *Ronda Marsé* es una guía de lectura sumamente útil, tanto por la criba que hace de la crítica producida hasta el día de hoy, como por el aparato bibliográfico final, que será punto de partida casi obligatorio para toda investigación posterior sobre la obra de este escritor fundamental.

Stefano Ballarin

* * *

MARTHA CANFIELD, *Literatura hispanoamericana: historia y antología. Literatura prehispánica y colonial.1*, Milano, Hoepli, 2009, pp. 304.

È uscito, per i tipi dell'editore Hoepli di Milano, il primo di tre volumi di una nuova storia della letteratura ispanoamericana che, come afferma l'autrice Martha Canfield, studiosa attiva ormai da decenni nel panorama dell'ispanoamericanismo italiano e internazionale, "[...] cuenta sintéticamente la "prehistoria" de los países americanos, es decir los eventos más relevantes y la literatura producida en dos períodos fundamentales: el de la cultura aborígenes antes del contacto con lo europeos y el del mundo colonial [...]" (p. XI). Una doverosa premessa per una storia della letteratura che non vuole essere un esaustivo catalogo di nomi d'autori e di opere, ma presentare nelle sue linee essenziali culture, movimenti storico-letterari ed autori in grado di fornire una visione d'insieme su di un mondo complesso e contraddittorio come quello dell'America di lingua spagnola.

In questi ultimi anni sono apparse diverse interpretazioni della storia della letteratura ispanoamericana; cito ad esempio la versione riattualizzata della *Nueva historia de la literatura ispanoamericana* di Giuseppe Bellini, punto di riferimento imprescindibile per generazioni di studiosi italiani e non solo, la quale ha il merito di aver inglobato per prima l'area delle culture precolombiane, *La historia de la literatura ispanoamericana*, a cura di Trinidad Barrera, che si avvale di studiosi altamente qualificati nelle diverse aree geografiche e di genere, senza dimenticare la ormai classica *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* di Cedomil Goic, strutturata sull'interpretazione della critica: da ottiche diverse e molteplici vengono analizzati, autori, generi, periodi storici, opere e problematiche letterarie.

Le quattro parti che compongono il volume di Canfield sono:

Parte I: "Las literaturas aborígenes", suddivisa in quattro capitoli, è relativa ai testi sacri e alla lingua dei *maya*, alla letteratura dell'area *nabuatl*, alla storia e alle tradizioni culturali del mondo incaico compresa la poesia in lingua *quechua*, alla storia e alle tradizioni culturali dei *guaraní* e del Paraguay, alla letteratura *mbyá-guaraní*. Un inizio obbligato se si vuole davvero conoscere la cultura americana per una serie di motivi, ben espressi dall'autrice, che vanno dallo scetticismo crescente di fronte alle posizioni eurocentriche, al processo di globalizzazione, ai successi raggiunti dall'antropologia, all'inevitabile ripercussione delle culture precolombiane nella letteratura ispanoamericana contemporanea.

Parte II: "El descubrimiento y conquista", è suddivisa in tre capitoli relativi alla scoperta di Cristoforo Colombo e alle sue ripercussioni storiche e letterarie, alle cronache della conquista, alla controversia sull'indio e alla visione del loro difensore Bartolomé de las Casas, alla testimonianza di un antieroe per eccellenza come Álvar Núñez Cabeza de Vaca, al Rinascimento e all'impresa civilizzatrice con un approfondimento sulla vita e sull'opera di Alonso de Ercilla y Zúñiga. Un percorso che fissa le tappe fondamentali della cronachistica delle Indie, la fiorente letteratura che, dalle lettere di relazione, alle cronache e alle storie, amplia il concetto di realtà fisicamente diversa da acquisire nell'orbita occidentale. Alle prime descrizioni scritte d'istinto e poi con maggior spirito scientifico, si aggiunge la presentazione di una realtà 'inventata', frutto di leggende che trovano fertile terreno nelle antiche credenze, nei miti del passato, riscoperti e incrementati dalla magia dei luoghi, dall'incanto di una natura splendida e insidiosa, comunque coinvolgente. Una visione idilliaca e fantastica, a cui fa da contrappunto la presentazione brutale della sottomissione dei selvaggi": da qui l'interminabile dibattito sul problema del 'naturale' e del 'morale', in base al quale si giunge al progressivo sconvolgimento dei parametri epistemologici del tempo.

Parte III: "Mundo nuevo y evocación del ayer", è suddivisa in due capitoli riguardanti il periodo che va dal classicismo al manierismo con un approfondimento su Garcilaso de la Vega e Juan Rodríguez Freiles; seguono gli splendori del barocco e l'esegesi dei suoi esponenti più qualificati come Juan del Valle y Caviedes e sor Juana Inés de la Cruz, personalità dall'indubbio valore che hanno imposto un modello letterario autonomo rispetto ai canoni europei.

Parte IV: "De la colonia a la independencia", è a sua volta suddivisa in due capitoli che evidenziano rispettivamente il periodo neoclassico del XVIII secolo e l'importanza di alcuni protagonisti come Alonso Carrió de Vanvera, José Joaquín Fernández de Lizardi, e l'epoca che va dal XVIII al XIX secolo in cui si formano le nuove coscienze nazionali. Imprescindibile, pertanto, l'approfondimento su Andrés Bello, Bartolomé Hidalgo, José María Heredia le cui opere hanno dato un contributo fondamentale alla determinazione di una coscienza storica e di appartenenza, entrambe punto di partenza per la ricerca dell'identità nazionale, fondata sull'unione di razze e di popoli differenti – aztecas, mayas, incas, guaraní, africani, arabi, ebrei –. Ad essi si uniranno, in tempi successivi, italiani, angloamericani, europei in genere che contribuiranno a formare il poliedrico e multiculturale mondo ispanoamericano.

Il volume di Martha Canfield è un ulteriore apprezzabile aiuto soprattutto per chi ha necessità didattiche. Nell'affiancare alla storia della letteratura i testi primari, corredati da un essenziale e imprescindibile glossario – in grado di chiarire il significato di arcaismi o di vocaboli non considerati nei dizionari correnti –, posto alla fine di ogni capitolo, vengono stimolati l'apprendimento e la comprensione. L'indispensabile riferimento alla bibliografia critica, sia pure limitata, è infine prezioso aiuto per analizzare in profondità le tematiche proposte. Una piccola segnalazione: forse sarebbe stato opportuno dare maggiore spazio alla critica italiana che da anni si impone con studi di alto livello sia in ambito cronachistico e delle culture dei nativi, sia relativamente al XIX secolo, periodo considerato in questo meritevole volume.

Silvana Serafin

JUAN JOSÉ SEBRELI, *Comediantes y mártires. Ensayo contra los mitos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2008, pp. 304.

En la Feria del Libro de Frankfurt de 2008, la presidenta Cristina Kirchner decidió erigir como iconos argentinos a cuatro personajes: Carlos Gardel, Evita Perón, Ernesto Che Guevara y Diego Armando Maradona. La elección, muy acertada, desde luego, provocó unas cuantas polémicas por no haber incluido a ningún escritor. Posteriormente, se agregaron a la lista Borges y Cortázar. Pocos meses antes, Juan José Sebreli (Buenos Aires, 1930), periodista, autor de una larga serie de libros de ensayo sobre personajes y aspectos de la realidad argentina (entre los muchos títulos: *Martínez Estrada, una rebelión inútil*, 1960; *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, 1964; *Mar del Plata, el ocio represivo*, 1969; *Los deseos imaginarios del peronismo*, 1983; *La saga de los Anchoeta*, 1985; *Crítica de las ideas políticas argentinas*, 2002; *Buenos Aires, ciudad en crisis*, 2003; *El tiempo de una vida*, 2005; *El olvido de la razón*, 2006) publica *Comediantes y mártires. Ensayo contra los mitos*, libro ganador del I Premio de Ensayo Debate-Casa de América 2008 por un jurado presidido por Carlos Monsiváis y compuesto por Soledad Gallego-Díaz, Miguel Aguilar, Edmundo Paz Soldán y Miguel Barroso. Después de preguntarse cómo se construye un mito y qué similitudes guarda con la vida real de los personajes, en la segunda parte el autor presenta un estudio sobre cuatro ídolos populares argentinos: Gardel, Evita, el Che y Maradona, personajes que a lo largo de la actividad del escritor han sido temas recurrentes, presentando los tópicos que les acompañan desde siempre. Precedido por un capítulo didáctico sobre “Qué es el mito” y otro sobre “Diferencias y similitudes entre los cuatro iconos”, Sebreli pasa revista a las circunstancias vitales y las características personales de los cuatro iconos, y señala un elenco de contradicciones y paradojas que los acompañan. Los cuatro personajes son presentados por sus historias a través de las conocidas biografías, sin añadir nada a detenidos exámenes que se han venido publicando en estos últimos años, dedicados a cada uno de estos nombres, siempre poniendo de relieve los usos manipuladores en la canonización de estos modernos santos populares. Se señala cómo a menudo la hábil operación de mitificar a estos héroes modernos, una vez más, sirve de compensación simbólica a la pobreza, a la ignorancia y al atraso, y lejos de encontrar soluciones a esa difícil realidad, sirve sólo para hacerla soportable, sin solucionarla y más bien perpetuándola. Se trata de una ambigua postura entre individual y colectiva, alimentada por la manipulación industrial de la cultura de masas y por la acción política, a veces llevada al extremo por líderes de movimientos populistas y totalitarios.

La elección de estos cuatro personajes se debe al hecho de que son los más citados en las páginas de internet, en la prensa y en las conversaciones, además de ser los unánimemente reconocidos en el exterior. El culto a los héroes populares se debe, según lo apuntado por Juan José Sebreli, a “La necesidad de inventarse una historia heroica que diera fundamento y estabilidad al incipiente Estado Nacional y, a la vez, frenara el peligro de disgregarse, temido por las clases dirigentes frente a las oleadas inmigratorias” (p. 29). Este proyecto de enseñar la historia como una epopeya donde el culto de los próceres sin ninguna debilidad humana quitaba la posibilidad de todo juicio crítico cumple con objetivos nacionales, de la misma forma pasa con la pasión hacia los héroes populares, donde se mezclan intereses políticos o puramente comerciales: ambos se rigen por una manipulación de la gente. La mitificación es un proceso maniqueo que encuentra terreno fértil en una sociedad como la argentina,

que sufre desde hace mucho tiempo de situaciones difíciles, donde las soluciones sencillas a través de atajos y transgrediendo muchas normas facilitan la existencia de estos personajes. A Gardel se le reconoce por ser la voz del pueblo, el cantor nacional y, al mismo tiempo un individuo desganado y oportunista, a veces al borde de la legalidad; a Evita – quizás la más interesante por anticipar la eficaz combinación y representar el lazo de unión entre la política y la cultura de masas –, se la considera al mismo tiempo la protectora de los pobres y la fanática perseguidora de los enemigos del peronismo, la mujer que combina la pasión por la alta costura y su condición de “abanderada de los humildes”. El Che es narrado como el luchador por un mundo mejor que se sacrifica a sí mismo y que sacrifica a los demás en aventuras absurdas; Maradona se describe como el jugador que entre desvanos y alardes sigue siendo el más grande y a la vez el dopado y el tramposo – Son todos individuos que rompieron en su momento con los cánones de vida tradicionales y se caracterizaron por sus excesos. Los primeros tres, sin duda, lograron una mitificación que alcanzó su plenitud gracias a su trágica muerte, la acción de la segunda sigue hoy en día en una propuesta que ofrece puntos de similitud con la actual presidenta de la Argentina, puesto que, como escribe el autor del libro: “(...) Cristina Kirchner intentó imitarla; fue la repetición del melodrama convertido en farsa” (p. 206). Discutible la transformación en amante de la guerra que el autor cumple con la persona y la actuación de Ernesto Guevara, el cual se convierte, en el estudio de Sebrelí, muy superficial en esta parte, de idealista a militarista. El análisis más implacable, en efecto, es el que Sebrelí dedica al Che, al que califica de “idiota político”, aunque añade que tal consideración se hace en referencia a la impericia política del guerrillero. Revisando documentos históricos, entrevistas, reportajes, conferencias y los propios diarios personales de Guevara, Sebrelí traza una semblanza del Che muy alejada de la popular imagen legendaria. Es el mismo autor quien afirma que en *Comediantes y mártires* separa la persona del mito construido a su alrededor. Así, en Gardel distingue al artista “excepcional en la historia de la música popular” y lo aleja del “mito gardeliano” impulsado tras su muerte. Con respecto de Evita, autoproclamada “abanderada de los humildes”, señala su obsesión con la alta costura, y a Maradona lo perfila como un personaje tendente a bascular entre el escándalo y el fraude.

Frente al uso abusivo de la idea del mito en la sociedad actual, Juan José Sebrelí emprende una razonada tarea de demolición de estos referentes contemporáneos, logrando un ensayo reflexivo para destacar la manipulación que se realiza al imponer estos referentes contemporáneos, subrayando la importancia de la cita de Bertolt Brecht que encabeza el libro: “pobres los pueblos que necesitan héroes”

En todas estas figuras icónicas, como señala Sebrelí, el eficaz uso de los medios de comunicación presenta una importancia capital; es precisamente en estas reflexiones cuando el texto adquiere cierto interés, puesto que el control de estos medios significa un poder inmenso en la conformación de unas ideas manipuladas y en la falta de una postura crítica.

Susanna Regazzoni

MARÍA DE LA LUZ HURTADO y VIVIÁN MARTÍNEZ TABARES (sel.), *Antología de teatro chileno contemporáneo*, Casa de las Américas, La Habana, 2008, pp. 303.

La antología que aquí se presenta es el fruto de una cuidadosa selección llevada al cabo por dos de las más ilustres investigadoras del teatro chileno e hispanoamericano de nuestra época, insignes tanto por sus propios trabajos de investigación como por los proyectos y las instituciones en las cuales han colaborado: María de la Luz Hurtado, profesora titular en Universidad Católica de Chile, jefa del Departamento de Investigación y Experimentación Teatral y Directora de *Apuntes*, revista de la escuela de teatro de la misma Universidad, y Viviani Martínez Tabares, crítica e investigadora teatral, editora, profesora y directora del Departamento de Teatro de Casa de las Américas.

Los siete autores seleccionados son Luis Barrales Guzmán, Guillermo Calderón, Juan Claudio Burgos, Manuela Infante, Ana López Montaner, Andrés Kalawski y Benjamín Galemiri; es decir, una generación de dramaturgos que empieza a desplegarse poco antes o durante el siglo XXI, salvo el último, que en realidad nace en 1918 y desarrolla su actividad a lo largo del siglo pasado. Todos ellos se forman en escuelas de teatro universitarias en Santiago de Chile, por lo que tienen un hilo de filiación con dramaturgos anteriores, y además poseen un fuerte impulso a la impugnación, incluso radical, de los lenguajes teatrales dominantes en la escena chilena, no sólo por ser una generación posdictadura militar chilena y partícipes de una creciente globalización de las estructuras económicas y sociales, sino también por tener un amplio conocimiento de las tendencias teatrales contemporáneas.

En efecto, las obras que proponen estos dramaturgos pertenecen a la era del "teatro post-dramático", según la define el crítico Hans-Thies Lehmann, donde el tiempo y el espacio teatral varían respecto al drama moderno, enfatizando ante el espectador su transcurrir y su estar a través de diferentes recursos textuales, performáticos y escénicos. Estos pueden variar desde una disociación entre la palabra y el cuerpo, incluso mediante el solo movimiento de la palabra en escena, a la fragmentación del tiempo y el espacio a partir de recursos cinematográficos, hasta introducir en escena una polifonía de voces, espacios o tiempos; poéticas que, desde la fragmentación del relato, llevan a poner en cuestión definitivamente la articulación dramática aristotélica así como las relaciones entre realidad y ficción.

De ahí que en las obras haya un pensarse a sí mismas como lenguajes; es decir, los textos desarrollan una autorreflexión explícita acerca de sus propios mecanismos constructivos como obras teatrales y como escenas, en contra de todo teatro dramático realista en el cual la construcción de la ilusión teatral, mediante la eficacia de los mecanismos de "verdad" escénica, eran la base de su propuesta dramático-escénica y del deseo de provocar empatía e identificación emocional del público. Iniciándose a inicios del siglo XX, este proceso de desmontaje de una teatralidad realista canónica en Occidente se acentúa con el teatro postmoderno, cuya vigencia en Chile acaece en las décadas de 1980-1990. No obstante, la dramaturgía que presenta este volumen se diferencia incluso de esta última, que en Chile está marcada por su intento de liberación del trauma de la Dictadura Militar (1973-1990) y como aspiración a ponerse al día con las nuevas estéticas posmodernas, de las que el teatro chileno estuvo al margen por la insularidad y el aislamiento de las tendencias mundiales producidos por el control dictatorial de la información y el intercambio, y por la consolidación y la continuidad de tendencias remanentes que fueran exitosas en la lucha contra el régimen.

Como bien subraya María de la Luz Hurtado en la prefación, existen, sin dudas, rasgos comunes a estos dramaturgos, que incluyen las distintas modalidades de abordar lo político y el ideario – incluso su falta – y de vincularse con la contingencia y la memoria; la reelaboración de los modos de dar voz, cuerpo y recorrido diegético al sujeto marginal urbano; la construcción de metatextos y el uso de hipotextos como sustrato referencial de la ficción dramática y escénica; el uso de cita, anacronismos y tecnología virtual; y la hiperbolización de los recursos en vez de su economía. No obstante, la costante inesperada que une toda esta generación está marcada una vez más por las obsesiones, los traumas y los duelos de una parte de la cultura chilena, sujeta al retorno de lo reprimido del colectivo nacional, aun no resuelto pero sí en constante procesamiento en busca de sus significaciones. Las obras tratan de explorar otros ángulos, otras emociones, otros puntos de vista, a través de una relectura de los relatos canónicos del pasado, que inevitablemente lleva a un distanciamiento, para volver a las experiencias y los sentimientos de la derrota, del desencanto, de las condenas a la muerte/vida.

Después de la espectacularización lúdica de la escena típica de los noventa, la dramaturgia chilena actual, entonces, vuelve a dramatizar la escena, pero ahora con el dolor de un cuerpo muerto y fragmentado: un cuerpo que se asocia a la familia, a la nación, y a la vez al teatro mismo, y una muerte que, a pesar de su violencia psíquico-física, no se abstrae de la constante oposición entre los polos del poder y de la alteridad/subalternidad. En esta dramaturgia estalla una búsqueda de una teatralidad perdida, que establece una referencialidad directa o indirecta a la memoria chilena (y a la vez latinoamericana y mundial) y al presente globalizado, proponiendo un modo de resistencia que hace de la diversidad y de la multiplicidad el nuevo “fundamento de valor” de la búsqueda artística. Se trata de un teatro que ya no es portador de un mensaje unidireccional desde el escenario al público, por encontrarse disperso en los numerosos intersticios de las obras y las poéticas.

El corpus teatral chileno a inicios del nuevo siglo resulta ser, finalmente, un conjunto muy variado de escrituras, que tienen como punto en común la falta de todo parecido y el deseo de producir una búsqueda estética que responda no sólo a las nuevas inquietudes sociales, sino también a una necesidad todavía muy vigente de impactar la sensibilidad histórica del espectador, tal vez para comprender y superar finalmente el pasado, aunque sólo en la ironía ficticia de la escena.

Ludovica Paladini

JIMENA NÉSPOLO y MATÍAS NÉSPOLO (comp.), *La erótica del relato*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2009, pp. 300.

La erótica del relato es una colección que reúne diecisiete cuentos de jóvenes escritores y escritoras argentinas – la mayoría ha nacido en la década de los 70 – que se propone ofrecer un panorama de la nueva narrativa argentina. Esta compilación de relatos absolutamente heterogéneos, elegida por Jimena Néspolo y Matías Néspolo, dos de los autores del libro, reivindican la libertad de la escritura y la pasión del amor, la locura y lo lúdico. El libro alude, con su título, a la intención de provocar. La obra está introducida por un “Manifiesto”, firmado “Los Heraldos” (mensajeros de lo que va a suceder), nombre con que se firman los compiladores y todos los

componentes, que remite al epígrafe que abre el libro con los célebres versos de César Vallejo “Hay golpes en la vida, tan fuertes ...Yo no sé.” El recuerdo del clima de las vanguardias, cuyo ejemplo más evidente es “Carta a la púa”, escrito por Girondo en la polémica Florida Boedo, es inmediato. La notoria dificultad de reseñar una antología se encuentra también en esta ocasión, donde se añade el inconveniente del “Manifiesto”, cuyo contenido es muy interesante, acaso más interesante que los mismos relatos. El agresivo y prometedor texto introductorio representa una toma de posición y una declaración explícita de rechazo de cierta literatura consagrada, juzgada sin densidad vital, sin fuerza social y política; ejemplo de esto son las siguientes afirmaciones: “Porque estamos hartos del onanismo verbal, preferimos arrancarles los rizos y el tutú resplandeciente para ensartarlas en ristre. Los ejercicios de estilo o de vanidad nos arruinaron el oído. Ahora la música nos es ajena.” (9). El compromiso se hace hacia una literatura fuerte que tiene que ver más con Roberto Arlt que con la narrativa exitosa, y se lee: “Quizás nuestras frases desafinen. Hagan ruido. Pero suenan. Contamos historias. Esas historias incómodas que ya nadie se atreve a contar. Y para eso salimos a la calle” (*Ibidem*). Los “no” son numerosos y resultan bien comprensibles, como cuando afirman: “Porque nos fastidian los que llenan páginas y páginas de paseos en bibliotecas [...] La posmodernidad nos desubica. Nos cae peor que un plato de espaguetis a la boloñesa como postre de un asado. Y de los buenos. Pues estamos tan hartos de bibliotecario ciego como del ajeno” (9-10). De la misma forma las tomas de posición también son evidentes, denuncian la falta de padres, muertos bajo la violencia de la dictadura, y se comprometen, declarando su sintonía más con Di Benedetto o Roberto Fogwill que con César Aira: “Y como estamos cansados de que Sherlock Holmes escriba y el idiota Watson se deje leer, jugamos limpio. Asumimos el riesgo y nos tomamos en serio el simulacro. [...] Y pese a que fuimos muy bien educados en el olvido, un talismán nos guardó el recuerdo. Diego de Zama. Sus silencios son hoy premura. Su gravedad, es carcajada. [...] Porque nos dan urticaria los graciosos que venden libros de aire, los farsantes y los funcionarios con impostura de cartoneros, nos quedamos en casa. Pero cuidado: no perdemos el tiempo. En cada palabra nos jugamos el pellejo. No se trata de otra conjura de los necios, pero podría serlo ...” (10). Las alusiones son evidentes, como las que se relacionan con la contemporánea novela norteamericana y con la editorial que edita con cartón reciclado, que son los ejemplos que rechazan para declararse adherentes a la existencia concreta y de todos. En la conclusión “Los Heraldos” declaran su vitalidad que remite al título, al afirmar su relación erótica y sexual con la escritura; se trata de un goce que tiene que ver con la pequeña muerte tan bien relatada por Bataille “de la petite morte hacia donde se dirige el relato” (11).

Algunos de los narradores presentes son también periodistas, como María Casiraghi, Martín Murphy, Matías Néspolo y Patricio Pron, otros novelistas, ya galardonados con premios como Oliverio Coelho, Marisa do Brito Barrote, Federico Lavín, Pablo Manzano, Gisela Heffes, Mauro Peverelli, Diego Vecchio y Jimena Néspolo, o trabajan en la universidad, como Marcelo Damiani, Claudia Feld, Hernán Ronsino, y sobre todo son activos en editoriales y revistas literarias, como Jorge Hardmeir, Ricardo Romero. Todos, ellos y ellas, deseosos de despertar la pasión hacia la literatura en su goce más lúdico, físico y libertador, luchando en contra de la mala literatura, de la inmediatez y del consumo vacío, del desprecio de formas y fondos. La voluntad de escribir con iracundia prometida en el “Manifiesto” no siempre se encuentra en la realización de los textos, variados, todos muy bien escritos, apartados de la “literatura del yo”, pero sin grandes novedades. La fuerza vital invocada en el texto introductorio

crece del lado fantástico en el cuento de Jimena Néspolo “Las cuatro patas del amor”, en el implacable dúo de voces de “El cansancio y la memoria” de Mauro Peverelli, en la saga familiar que desborda el tiempo de “Jugadores” de Federico Levín; denota especial fuerza “Y a los perros también” de Hernán Ronsino y en el bien realizado “Cambio de suerte” de Claudia Feld, entre los mejores ejemplos del conjunto, donde la tensión está puesta en un hombre que relata su encuentro con un grupo de seres extraños. Hay relatos donde lo onírico y la vigilia se entrecruzan como en “El agua” de Marisa Brito Barrote; algunas historias son circulares, como en “Arquitectura antigua” de Jorge Hardmeier o juegan con lo oculto, como en “Sophie La Belle y las ciudades en miniatura” de Gisela Heffes. El brevísimo “Jugadores” de Federico Levín, relata una conmovedora historia de hermanos y su abuelo, mientras que “El temible crítico literario” de Pablo Manzanose divierte burlándose, justamente, de los críticos. Muchas narraciones son bien trabajadas y constituyen unas historias que componen una antología de voces nuevas que empiezan a ocupar un lugar en la contemporánea literatura argentina.

Susanna Regazzoni

ALFONSO DE TORO, *Borges infinito Borges virtual. Pensamiento y saber de los siglos XX y XXI*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2008.*

Questo libro è la logica conseguenza della lunga (e proficua) attenzione che Alfonso de Toro ha dedicato a Borges nel corso degli anni, attraverso numerosissimi articoli, miscellanee e atti di congressi, e di cui possiamo ripercorre le fasi principali nel capitolo d'apertura “*Mi búsqueda y encuentro con Jorge Luis Borges*”. La prima e fondamentale di queste fasi è stata quella in cui, affascinato da Borges, non riusciva a capirlo fino in fondo, fuorviato com'era dalle definizioni di autore fantastico e intertestuale che gli venivano attribuite. Ed è appunto indagando sul significato che questi termini assumono per lo scrittore argentino che de Toro arriva a scoprire in lui le basi stesse del poststrutturalismo, della postmodernità e del postcolonialismo. Così, la narrativa di Borges gli serve per ripassare le teorie dei maggiori pensatori: Foucault, Derrida, Lyotard, Vattimo, Braudillard e Deleuze-Guattari. Li legge attraverso Borges per poi leggere Borges attraverso di loro in un continuo andirivieni i cui esiti ci mostrano tutti i modi in cui questo autore ha contribuito, come nessun altro, alla formazione del sapere del secolo appena trascorso.

Per cominciare, definisce la sua postmodernità un *Rinascimento ricodificato*, ossia la possibilità di una nuova organizzazione del pensiero e della conoscenza in una forma aperta, dovuta al decentramento del discorso, al rifiuto delle norme fissate a priori, alla relativizzazione dei paradigmi totalizzanti, della grande narrativa storica e del concetto di verità assoluta. Ne consegue che la letteratura di Borges non sottostà a nessun tipo di mimesi. Nemmeno a quella letteraria in quanto si avvale solo di una pseudointertestualità. Questo perché: “Cada libro, cada texto insertado, se disuelve en

*** Questa recensione è stata pubblicata per errore in forma incompleta nel n. 90. Riproponiamo il testo definitivo scusandoci con gli autori.**

otro, como la arena en la arena sin dejar otra traza que la arena misma, construye el labirinto, socava la autoría y la autoridad de la palabra y de su productor, socava LA VERDAD, para construir una escritura sin *telos* (p. 85).

Non referenziale e non mimetica, questa scrittura non può dare luogo al fantastico che, almeno nella concezione che fa capo a Todorov, presuppone sempre una rottura delle categorie del reale. Per Borges, infatti, de Toro propone di usare il termine "antifantastico", in quanto i suoi testi rimandano a un tipo di semiosi, una forma di leggere e pensare il mondo, che equivale a un concetto di letteratura, o meglio di letterarietà, che sorpassa i generi per creare un nuovo concetto di testo e di finzione capace di sorprendere continuamente il lettore. In realtà, il suo antifantastico (che non bisogna confondere con il neofantastico che è un tipo di fantastico analitico e teleologico usato per diffondere sempre qualcosa) si basa sulla pura finzione. O meglio: per Borges "*Lo fantástico sería la simulación de un mundo como signo inscrito en un sistema de signos autorreferenciales y por ello virtuales*" (p. 287). Per questo, la sua letteratura è prima di tutto la messa in discussione della propria capacità di rappresentazione. Per questo, per lui l'imitazione è "la simulación de un mundo de signos inventados como literatura virtual/fractal" (p. 287). Ed è proprio perché creano un mondo di segni virtuali, valido solo nel campo della percezione e del sogno, che per i racconti di Borges non è possibile parlare di paradosso. Questo, ci ricorda de Toro, si definisce in termini di antagonismo tra due campi: come contraddizione, conflitto, antinomia. Tutti concetti dualisti e binari che derivano da un *logos*. Poiché Borges evoca un discorso stabilito *a priori* per poi disarticolarlo e decostruirlo (e quindi delittimarlo), egli "no se queda en la paradoja, sino que piensa y escribe allí donde las normas lógicas alcanzan su límite" (p. 98). Ecco allora che i suoi sono pseudoparadossi: citazioni di paradossi, fantasmi, simulazioni, illusioni, giochi.

Trasceso ogni pensiero binario, cancellato il *logos*, negato qualsiasi concetto di origine, spariscono perciò anche quello di autore e di *Urtext* per lasciar posto a un segno disseminante. Un'altra conseguenza della postmodernità, infatti, è la frammentazione del pensiero sulla base del rizoma. Ciò significa che Borges decontestualizza i vecchi significati per ricontestualizzarli nel proprio discorso. In altre parole: egli non imita questo o quell'autore, ma fa rizoma con loro.

Ricordandoci che, secondo Deleuze-Guattari, il rizoma è una struttura proliferante che cambia continuamente, allaccia sistemi e codici diversi, esclude qualsiasi tipo di gerarchia, annulla la distinzione soggetto-oggetto, permette qualsiasi tipo di accesso e si apre verso tutte le direzioni, de Toro richiama l'attenzione sul fatto che la costruzione rizomatica in apparenza sembra retta dal caso. Ma solo in apparenza, dato che si tratta di un caso simulato. E la simulazione, insiste il critico, è molto diversa dall'imitazione che presuppone una struttura altamente codificata all'interno di un'ipertestualità. Per simulare il caos segnico prodotto dal rizoma, invece, Borges "toma los textos, palabras, frases de otros textos como meras *estructuras rizomáticas motivantes*, es decir, para puntos de partida para *soñar signos*" (p. 96). C'è dunque una tensione tra l'apertura rizomatica della percezione (il caso) e la finalit  e linearit  della scrittura, che viene definita come "azar dirigido" (p. 96).

Per de Toro, inoltre, Borges rappresenta il superamento delle nozioni di centro e di periferia e del conflitto tra posizioni egemoniche e subalterne. Di qui che lo consideri compendio ed esemplificazione del postcolonialismo, da intendere non certo come luogo geografico da cui far derivare un'identit , ma piuttosto come la creazione di uno spazio culturale neutro. O meglio come una strategia discorsiva che reclama una possibilit  di dialogo. Ecco allora che Borges diventa sinonimo di

“literatura menor” (p. 111), nel senso dato da Kafka (e ripreso poi da Deleuze-Guattari) a questo sintagma. Ossia: una letteratura di rottura, “con un lenguaje y con temas fuera del contexto, una literatura inclasificable y no contextualizable con las grandes corrientes” (p. 113). Fuori da qualsiasi canone, infatti, i racconti di Borges si sviluppano attraverso la dislocazione (e la decostruzione) di ogni forma di scrittura. Ne consegue che per lui l’atto di leggere, di scrivere, di interpretare e di tradurre si equivalgano. Ecco allora che per definire questa equivalenza de Toro usa il termine “translación” che significa “*Pasaje de la Otredad* tanto como resultado de la observación y percepción de encuentros entre diversas culturas, etnías, religiones y sistemas del conocimiento y del saber como así también de la producción e discursos que forman un conocimiento determinado que llevan a la construcción de lo ‘propio’ y de lo ‘extraño’ concerniente” (p.170).

Ma non basta. L’ultimo capitolo del libro (“*Borges virtual: El creador de los medios virtuales-digitales y de la teoría de diversos mundos*”) è dedicato a un altro aspetto che de Toro ha scoperto in Borges. Vale a dire: il fatto che la sua scrittura, rappresentando “un acto de percepción, comprensión, implosión y expansión” (p. 291) è una vera e propria “enciclopedia navegante” e lui è il primo navigatore o utente della rete. E a riprova di ciò, il critico sottolinea il legame tra la concezione borgesiana di mondi virtuali mediali e quella della “Many Worlds Theory” della teoria quantistica di Everett III, mostrando che sia l’una che l’altra presuppongono l’esistenza di infiniti mondi paralleli e simultanei. Non a caso Borges occupa uno spazio fondamentale nel *New Media Reader*, il libro pubblicato dal MIT per tracciare la traiettoria dei nuovi media. Questo perché ciò che Borges condivide con i *New Media* (e, in particolare, con il computer e internet, con l’aggiunta dell’ipertesto) è la metatestualità, in quanto entrambi mettono al centro della loro opera il testo e i media, ma anche “el placer de la participación interactiva en el juego del arte que también se refleja en su concepto de canon, como una circulación del deseo, como el placer de descubrir y transformar” (p.304).

Bisogna sottolineare, però, che tanto il libro di Everett quanto quello del MIT sono usciti dopo che de Toro aveva già elaborato la sua interpretazione di un Borges creatore di mondi virtuali. Quasi a dire che se de Toro non è il solo a considerare Borges come l’autore postmoderno per eccellenza certamente è stato il primo.

Laura Silvestri

ERNESTO CARDENAL, *Nicaragua mondo universo. Antologia poetica*, Le Lettere, Firenze, 2009, pp. 249.

La antología *Nicaragua mondo universo* del escritor y poeta Ernesto Cardenal acaba de ser publicada con doble texto, en español e italiano, por la Editorial Le Lettere a cargo de la profesora y poetisa Martha Canfield.

Al contener poesías extraídas de todos los poemarios del autor, el volumen ofrece un recorrido a lo largo de la copiosa y novedosa producción poética de Cardenal, enseñando la evolución que su poesía sufre a partir de los poemas juveniles hasta su obra cumbre *Canto Cósmico*.

Ernesto Cardenal (Granada, 1925) destaca en el panorama literario y social no sólo nicaraguense, sino también centroamericano. Monje y activista político contra el gobierno del general Somoza, ha sido militante en las filas del Frente Sandinista de Liberación Nacional y Ministro de Cultura durante el gobierno liberal, después de la revolución de 1979. Todo esto determina una estrecha relación entre la comprometida praxis social del poeta y su labor artística.

La antología empieza precisamente con los *Epigramas* (1961). Se trata de breves componimientos cuyo tema es el amor no correspondido por una mujer misteriosa, individuada a veces como Claudia otras como Myriam, y el ataque político a la dictadura de Somoza.

Del amor profano se pasa al amor sacro de *Gethsemany Ky* (1960), donde bien se expresa el profundo sentido religioso de Cardenal. Además de constituir un testimonio de la vida trapense de Ernesto Cardenal en el monasterio de Nuestra Señora de Gethsemany en Kentucky (EE.UU.), estos versos recuerdan el *Cantico delle Creature* de San Francisco de Asís, porque se afirma que todos los seres de la naturaleza existen para dar gracias a Dios del don de la vida, y para que remitan, con su belleza, a la eternidad de la creación, destinada a la Resurrección. El tema de su experiencia religiosa vuelve en “Coplas a la muerte de Merton”, perteneciente a *Poemas sueltos (1950-1975)*, largo poema dedicado a Thomas Merton, religioso y literario cuya vida significó un ejemplo para Ernesto Cardenal.

En los *Salmos* (1960) Cardenal utiliza el versículo bíblico para vehicular la denuncia política de su mensaje, poniendo de relieve todavía más el contraste entre el malgobierno de Nicaragua y el modelo de rectitud que la forma bíblica significa. Alaba al hombre que “no sigue las consignas del Partido ni asiste a sus mítines, ni se sienta en la mesa con [...] los Generales en el Consejo de Guerras” (p. 64), y se ampara bajo la protección de un Creador que ya no se configura como un Ser *super partes*, sino como un enemigo de los malos políticos, dispuesto a ofrecer su perdono y salvación a los que se oponen a la corrupción y al capitalismo. También en *Vuelos de victoria* (1984) vuelve la reflexión sobre el tema social y político, presente de manera particular en “Amanecer”. Todo el pueblo nicaraguense está llamado a luchar, a “coger el machete porque hay mucha yerba mala que cortar” (p. 174).

En *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965) la muerte de la actriz estadounidense ofrece al poeta la posibilidad de adelantar una crítica social y denunciar la falsedad de la industria cinematográfica que enreda a sus víctimas prometiendo una felicidad falsa y superficial.

Entre los temas más sobresalientes de la poética de Ernesto Cardenal figura el de la alabanza a las civilizaciones prehispánicas y su herencia, que aparece en *El estrecho dudoso* (1966) y *Los ovnis de oro* (1988). En el primero, las composiciones se hacen más largos y complejos, configurándose como partes de un gran poema épico que narra la historia de la llegada de los españoles a las costas americanas y de su encuentro deslumbrante con los indios autóctonos. El poeta describe la belleza de los grandes reinos precolombinos para denunciar el intento de aculturación por parte de los europeos y reivindicar la otra cara de la identidad hispanoamericana.

De la épica del Descubrimiento se pasa a la narración mitológica de *Los Ovnis de Oro*, donde se funden el nombre de Quetzalcóatl, dios mitad serpiente y mitad ave quetzal, y el del rey-poeta de los mayas Netzahualcóyotl. Estos poemas brindan una muestra de las costumbres de las civilizaciones precolombinas, cuando el mito fundaba la historia. El poeta presenta a estos pueblos como modelo de vida en contraste con un presente hecho de corrupción y superficialidad, a la vez que, al

describir la belleza y poesía de sus reinos, hace entrar a los indios en el que Vicente Cicchiti define “grandes humanismos”.

El último apartado del volume está dedicado a *Canto Cósmico* (1989), que representa la culminación de la praxis poética de Ernesto Cardenal. Como expresa el mismo título, en esos versos se anhela a la unión no sólo de todos los pueblos de la tierra, sino también de todos los seres del universo. La Tierra y sus habitantes, los planetas, los cuerpos celestes y hasta las galaxias confluyen en el abrazo de un mismo universo que se hace lugar de comunión.

El rasgo exteriorista caracteriza siempre los poemas de Cardenal, sea cual sea la etapa a la que pertenecen. La realidad objetiva se refleja a través de imágenes lingüísticas, claras, sencillas y desprovistas de adornos y símbolos herméticos. Hasta las similitudes no remiten a imágenes abstractas, sino que se basan en objetos extraídos de la realidad concreta; los días se comparan a latas de cerveza vacía y colillos de cigarrillos apagados, y la vida pasa como figuras que pasan por una pantalla de televisión y desaparecen (“Como latas de cerveza vacía”, p. 52). La inserción en el cuerpo poético de las letras que componen los carteles publicitarios, y la fragmentación de los versos, por ejemplo, contribuyen a la creación de una poesía definida por la crítica como “revolucionaria”, en cuanto que subvierte y rompe los cánones estéticos que caracterizaban la poesía vanguardista nicaragüense.

La edición italiana de esta antología resulta cuidada de manera particular, no sólo por el prefacio de Martha Canfield y la nota biográfica sobre el autor, que abren el volumen, sino sobre todo por presentar al final un glosario de términos pertenecientes al vocabulario indio.

Margherita Cannavacciuolo

ALESSANDRO ROCCO, *Il cinema di Gabriel García Márquez*, Le Lettere, Firenze, 2009, pp. 210.

La pubblicazione de *Il cinema di Gabriel García Márquez* s’inserisce perfettamente nella linea investigativa dell’autore, Alessandro Rocco, ricercatore presso la facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell’Università di Bari, da sempre dedito allo studio dei rapporti tra cinema e letteratura, della comunicazione interculturale, nonché di teoria e pratica della traduzione.

Il testo, di fatto, evidenzia la passione cinematografica e il rapporto con il cinema nell’attività letteraria di Gabriel García Márquez, affrontando l’analisi da una prospettiva inedita, che non si sofferma sull’adattamento delle sue opere letterarie, bensì indaga direttamente la sua attività di scrittore per il cinema, le modalità, l’evoluzione e i risultati del suo essere sceneggiatore.

Lo studio fa emergere, così, l’importanza del cinema per la formazione dello stile dell’autore colombiano, attraverso una lunga ed articolata attività di sceneggiatore, con più di venti film scritti in quattro decenni, caratterizzata da entusiasmi, disillusioni e continui cambiamenti di prospettiva. Negli anni giovanili, di fatto, l’autore sogna di realizzarsi artisticamente proprio scrivendo per il cinema, considerato a quell’epoca il mezzo artistico più adatto all’espressione della sua immaginazione creativa. Questa attività influenza nettamente il suo modo di scrivere e lo spinge a dedicarsi quasi esclusivamente alla stesura di sceneggiature. Verso la metà degli anni Sessanta, tutta-

via, nel momento in cui comincia a scrivere *Cien años de soledad*, García Márquez si allontana dalla produzione cinematografica e modifica la sua concezione dei procedimenti letterari, ritenendoli ora profondamente diversi da quelli del racconto filmico; non abbandona, però, l'attività di sceneggiatore, svolta ora con una consapevolezza sempre maggiore del lavoro collettivo necessario alla realizzazione del film, così come dei limiti e delle difficoltà della posizione dello sceneggiatore come autore. In questa terza fase, pertanto, il lavoro nel cinema di García Márquez si delinea come un rapporto di collaborazione tra sceneggiatore e regista, basato sul confronto e la discussione; approccio che diventerà il metodo didattico di base della Scuola di Cinema e Televisione di San Antonio de los Baños a Cuba, fondata dall'autore in quegli anni.

Nell'analisi di questa lunga ed articolata carriera cinematografica, Alessandro Rocco mette in luce la tensione tra due modi dell'autore di intendere la letteratura in rapporto al cinema. Da un lato, come letteratura di un genere particolare, che il critico definisce "filmico", e che rimanda ad una scrittura che ambisce idealmente a vedersi riflessa sullo schermo; in quest'ambito s'inseriscono, pertanto, i romanzi e i racconti, che presentano una spiccata influenza strutturale del cinema, sia nella scrittura sia nella composizione, nonché le sceneggiature, che costituiscono il genere del film scritto vero e proprio. Dall'altro lato, il rapporto tra cinema e letteratura viene approfondito da García Márquez nella forma di una progressiva definizione delle modalità di partecipazione dello scrittore alla realizzazione cinematografica; vale a dire, il tentativo di sviluppare e consolidare una posizione di sceneggiatore-autore. In questo secondo caso, le sceneggiature costituiscono la parte integrante dell'opera, espressione della poetica e dell'estetica dell'autore, nonché della sua peculiare inventiva letteraria, esplicita nel genere narrativo filmico, ossia come produzione di racconti filmici che non sono estranei ai criteri e ai principi estetici dello scrittore, né alle sue costanti tematiche.

La scrittura marqueziana nella sua forma narrativa trova così riscontro nello spettro cinematografico, forse semplicemente aderendo alla tentazione, comune a molti scrittori, di "far vedere" piuttosto che "raccontare" (in termini narratologici, prevarrebbe il "discorso diretto" rispetto al "discorso indiretto", come suggerisce Martha Canfield nella prefazione). Non sempre, tuttavia, l'esigenza di creare mondi nuovi trova una realizzazione nelle sequenze visive, sia per le voluttà delle parole, che non incontrano uguale trasposizione nelle maglie ristrette della messa in scena cinematografica, sia per la difficoltà di prestare il proprio mestiere di scrittura alle limitazioni tecniche di un soggetto e una sceneggiatura, sia per le modalità espressive nelle evoluzioni delle idee, che poi sono le fatiche a cui uno sceneggiatore si deve prestare.

Concentrare l'attenzione sul rapporto di Gabriel García Márquez con il mondo del cinema permette, pertanto, di rivalutare una passione costante nella sua traiettoria artistica e di esplorare un lato importante e meno noto della sua attività culturale, individuando anche un nuovo punto di vista con cui osservare la sua straordinaria capacità inventiva e narrativa.

Nel tentativo di leggere questo delicato e complesso rapporto di Gabriel García Márquez con il cinema, il saggio di Alessandro Rocco svela un profilo nascosto dell'autore, caratterizzato da un legame profondo con la sceneggiatura. Il risultato è un quadro completo, che riguarda le storie originali scritte per il cinema e quelle pellicole realizzate sulla base di una sua storia originale, che con maggiore o minore fortuna hanno trovato vita nelle sale cinematografiche; opere che hanno certamente delle caratteristiche in comune con i romanzi dello scrittore, ma che mettono anche

in risalto aspetti meno noti e appariscenti della sua strabiliante inventiva. Tra le favole e gli incubi, i miti e i destini tragici, passando per le storie d'amore e di denuncia, i sogni e la poesia, l'immaginario marquesiano si fa spazio a pieno diritto anche nella messa in scena di regia, delineando lo spessore non di uno scrittore prestato al cinema, bensì di un abile sceneggiatore, amante del connubio tra la parola e l'immagine.

Ludovica Paladini

ISABEL ALLENDE, *La isla bajo el mar*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2009, pp. 510.

Ancora una volta Isabel Allende regala ai lettori una storia appassionante che riporta alle ultime decadi del XVIII secolo, precisamente al 1770, in una Saint-Domingue sotto il dominio francese – la Spagna l'aveva ceduta alla fine del XVII secolo – e alle prese con la schiavitù.

Nemmeno la rivisitazione del romanzo storico in chiave personale è una novità, in quanto l'autrice si è sovente misurata con le realtà del passato in una sorta di gioco dialettico tra tempi e costumi diversi. Come dimenticare, ad esempio, le scorribande di Zorro nel Messico del XIX secolo o le disavventure al limite della sopportazione di Elisa Sommers, la “hija de la fortuna”, che da Valparaiso in un rocambolesco viaggio clandestino insegue l'innamorato attraverso la California, fornendo vivaci affreschi delle società cilena e californiana di metà Ottocento? Ritroviamo la stessa protagonista nelle vesti di sposa innamorata di Tao Chi'en – il sapiente e stimato esperto in agopuntura di *Retrato en sepia* – e di nonna della nuova eroina Aurora del Valle, anch'essa in lotta tra due nuclei familiari agli antipodi, inseriti questa volta tra la California e il Cile dell'ultimo scorcio del secolo XIX.

In una sorta di *leit motif*, amore, ricerca della libertà, lotta contro i soprusi sociali sono tematiche affrontate di petto e con esuberanza narrativa da una scrittrice appassionata che eleva il dramma quotidiano a categoria epica, proprio per rendere partecipe l'umanità intera, superando gli esili confini dell'esistenza contingente.

In questo vitale labirinto rizomatico, per utilizzare il termine coniato da Deleuze e Guattari, infinite sono le vie d'uscita, come pure i contatti tra situazioni e personaggi che Allende, con la consueta abilità, cerca di ordinare affidandosi all' 'istinto razionale' del suo sistema creativo, incapace di affrontare il dolore ad oltranza. Non è un caso se le sue storie hanno sempre un esito positivo rinnovato anche in quest'ultimo romanzo. Zarithé, la schiava negra, venduta all'età di nove anni al ricco possidente Toulouse Valmorain, nel ricordare la vita trascorsa afferma: “*En mis cuarenta años, yo, Zarithé Sedella, he tenido mejor suerte que otras esclavas. Voy a vivir largamente y mi estrella – mi z-etoile – brilla también cuando la noche está nublada*”(9).

Allo stesso modo gli schiavi, alla fine ribelli, hanno il loro momento di gloria contribuendo all'unico successo di una rivoluzione di schiavi nella storia della prima nazione indipendente dell'America Latina e non solo. Poco importa se oggi Haiti è uno dei paesi più poveri del mondo, il secondo per la precisione. Ciò si deve soprattutto – scrive Allende in un'intervista rilasciata a Patricia Kolesnicov e pubblicata in “El Clarín” del 30 agosto 2009 –, al fatto che gli schiavi: “Fueron traicionados por sus generales, traicionados por la Historia, boicotados por todos los países a su

alrededor: nadie quería que el ejemplo se repitiera, que empezaran los esclavos a tener revueltas” (p. 54).

Personaggi indimenticabili sono tratteggiati con incisività, ognuno ben individuato nelle sue caratteristiche fisiche e morali all' interno di ambienti che sono fedeli bozzetti di vita coloniale. Successivamente l'azione si sposta nella città di New Orleans, dopo la guerra d'indipendenza del 1800, quando, cioè, giungono esuli da Haiti circa diecimila persone tra coloni francesi di razza bianca accompagnati da moglie con figli altrettanto bianchi e da concubine nere con i figli di sangue misto.

Da una parte il mondo di cultura francese arricchitosi con i proventi derivati dalla coltivazione della canna da zucchero, del caffè, del tabacco e del cacao, come quello appunto rappresentato da Toulouse Valmorain. Giunto a Saint-Domingue all'età di vent'anni per ricostruire lo splendore di una tenuta andata in rovina per la malattia del padre, egli ben presto, con l'acquisire la proprietà di centinaia di schiavi, mutua le iniziali idee liberali (“*El contrato social* de Rousseau había sido su texto de cabecera a los dieciocho años” (p.17). Tuttavia, non riesce a intrecciare rapporti stretti e duraturi con gli altri coloni, siano essi i *grand blancs* verso i quali nutre una sincera antipatia – del resto ben ricambiata – o i *petis blancs* – mercanti, artigiani, marinai, militari e funzionari minori – con i quali non ha nulla in comune.

Dall'altra parte, come contrappeso, si erge il mondo degli schiavi neri rimasti, sfruttati e martoriati dal lavoro bestiale derivato soprattutto da “el oro dulce de la colonia”(169): tagliare la canna da zucchero, tritarla e ridurla a liquore è impresa alquanto difficile, soprattutto se fatta con le sole forze umane. Unica ancora di salvezza è tenere in vita usi e costumi antichi, lasciarsi trasportare dalla musica dei tamburi e dalla danza per vincere la paura e per sentirsi finalmente liberi “[...] *porque esclavo que baila es libre... mientras baila*” (p. 11).

Nel mezzo sta la protagonista, Zarité; la sua bellezza è resa ancor più intensa dalla bontà e dal senso dell'onore insiti nella sua natura, in grado di penetrare i segreti, la spiritualità, i valori della sua gente, ma anche le debolezze e le miserie dei padroni. Attorno a lei convergono: Valmorain, la sua delicata e sfortunata moglie e il loro figlio sensibile; il crudele Rabelais innamorato della bella *cocotte* mulatta Violette, le cui grazie sono note a tutta la colonia, compreso Valmorain; Loula, la scaltra ed abile amministratrice e guardaspalle de Violette; Tante Rose che riesce a curare ogni infermità; lo schiavo ribelle Gambo e molti altri protagonisti di una cruenta guerra per la libertà e per il diritto alla conquista di uno spazio dell'esistenza. Vittime e vincitori sono costretti a misurarsi con la situazione presente e a crearsi il proprio destino, aiutati non solo dalla loro volontà, ma anche dalla fortuna.

Nuovi sogni più o meno ambiziosi, nuove aspirazioni individuali e collettive, fissano in pagine di grande impatto emotivo, un affresco di vita a cavallo tra XVIII e XIX secolo; ad essi si affiancano intramontabili sentimenti: amore e morte, gioia e sofferenza, sono descritti con partecipazione e con la consueta maestria da una narratrice che vuole condividere con il suo pubblico emozioni eterne.

Silvana Serafin

LUISA VALENZUELA, *Tres por cinco*, Madrid, Páginas de Espumas, pp. 150.

Un nuevo libro de la escritora argentina Luisa Valenzuela acaba de ser publicado en España; se trata de *Tres por cinco*, publicado por la Editorial Páginas de Espumas.

Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938), escritora, periodista y ensayista, destaca en el panorama americano y europeo. Tras haber abordado con éxito la novela – *Cola de lagartija* (1983), *Realidad nacional desde la cama* (1990), *Novela negra con argentinos* (1990) y *La Travesía* (1997) entre otras – el ensayo – *Peligrosas Palabras* (2001), *Escritura y secreto* (2001) – y la miscelánea autobiográfica, a medio camino entre la reflexión teórica y la escritura – *Los deseos oscuros y los otros (cuadernos de New York)* (2002) – Valenzuela se dedica con especial fervor a la escritura de relatos, terreno en el cual ha conseguido sus mayores logros. Así lo demuestran sus colecciones de cuentos *Los heréticos* (1967), *Aquí pasan cosas raras* (1976), *Libro que no muerde* (1980), *Cambio de armas* (1982), *Donde viven las águilas* (1983), *Simetrías* (1993), *Cuentos completos y uno más* (1999), *BREVS* (2004), *Juego de villanos* (2008) y la antología *Generosos inconvenientes* (2008).

El volumen *Tres por cinco* reúne sus cuentos en cinco secciones, con tres textos cada una. Viajera en la vida y también en la literatura, cuya trayectoria está marcada por la constante experimentación, estas secciones representan cinco espacios narrativos por los que la autora transita habitualmente. El libro se abre precisamente con la sección “Borraduras”, en cuyos cuentos la autora juega con lo que se borra, a partir de un tiempo indefinido e indefinible. En “La palabra y la máscara”, la palabra no dicha se metamorfosea en una máscara detrás de la cual la protagonista sin nombre desaparece. En “La calesita”, a partir de un único punto, la calesita que gira, el presente se divide en dos planos temporales, donde quedan encerrados los protagonistas. Son tiempos paralelos y, sin embargo, diferentes que, como todas las paralelas, acabarán por tocarse, pero “nos preguntamos dónde. Y sobre todo cuándo. Y qué ritmo se requeriría para lograrlo” (p. 21). Y en “Estatua de arena”, Luisa, protagonista homodiegética, se convierte en una estatua ante la cual sus amigos pasan constatando la semejanza con la mujer.

Del tiempo y el espacio indefinidos de los relatos de “Borraduras”, se pasa a los más concretos de “Nuevo mundo”. El transcurrir del tiempo, esta vez real y cronológico, hace perder la blancura de magnolia de su piel a la joven protagonista italiana, para convertirla en una mujer más de la pampa “con la tez del dorado color de la tierra” (“Integración”, p. 31); convierte a un chico en un hombre responsable que cuida de una niña sin padres como si fuera hija suya (“La camisa con calma”) y, a través del recuerdo, la protagonista de “Chapayeca” recorre su vida durante una misa india, como si fuera un *via crucis* al revés, de la penitencia a la dicha.

En sus textos, Luisa Valenzuela a menudo reflexiona sobre el lenguaje de la mujer, tema que parece volver en los cuentos del tercer apartado, “Edad temprana”. Sus protagonistas son niñas que, como pequeñas heroínas, emprenden un viaje a lo largo de un bosque empezando a darse cuenta de sus límites. La palabra recupera su sentido original de dar vida a lo que se nombra y, al mismo tiempo, deja intuir el sentido huidizo de la vida. Así Pelusa, moderna Doroty en búsqueda del poncho del diablo, en el relato homónimo, irá cantando una canción oída por una flor, cuyo estribillo es “faltas no me ganan” (p. 55). Al despertar, su viaje soñado se convertirá en el camino de la vida, a lo largo del cual ya sabrá qué hacer para ganar a sus faltas y equivocaciones. En “Otrariana”, la joven esposa de Perseo es una niña volitiva que decide superar su miedo al amor atravesando el bosque prohibido en la esperanza de

convertirse en una “superchica”. Tras haber perdido su cuerpo y haberse transformado en una sustancia invisible, sólo le queda repetir su nombre a todos los huesos de su esqueleto para recobrar la vida y con esta la confianza en el amor. La joven protagonista de “Maceta” lleva a su maceta de barro a lo largo de su camino por el mundo, llegando a fundirse con ella y a convertirse en una planta.

La cuarta sección, “Juegos de riesgo” trata otro tema habitual a muchas narraciones de Valenzuela; es decir, la reflexión sobre la escritura como actividad no sólo intelectual, sino sobre todo física, que siempre implica la pérdida de algo propio. La periodista voz narrante de “El mundo es de los inocentes”, enviada como cronista de un partido de fútbol, acabará por convertirse en una aficionada del equipo de su país. En “Pacto”, el Diablo mismo propone a la escritora protagonista de la historia convertirla en hombre por veinticuatro horas a cambio de un texto redactado por ella sobre esta nueva experiencia. La mujer sabe “hasta qué punto queda comprometido el cuerpo y todo esto” (p. 83), y más adelante afirma que “siempre algo hay que transigir y a mucho hay que renunciar cuando se escribe de verdad” (p. 84). La reflexión sobre la escritura y re-escritura sigue y llega a su *máximo* en “El otro libro”, cuento que Valenzuela declara haber escrito como homenaje a Borges. En el relato, la lectura del libro del “Maestro”, perteneciente a la “biblioteca prohibida”, llevará a la protagonista a acceder a un saber vedado a los hombres, donde todas las posibilidades pasadas y futuras se cruzan y se funden en un único espacio sin tiempo. Como si hubiera pasado una frontera sin posibilidad de vuelta atrás, la mujer ya no es la misma sino que adquiere una conciencia más profunda de la sustancia del tiempo y de las cosas, cuyo peso acabará siendo demasiado insostenible.

Finalmente, cierran la novela los cuentos de “Desplazamientos”, cuya substancia narrativa resulta movedizas, deslizándose a lo largo de las vidas y los sentimientos de sus protagonistas. De este modo, “Fin de milenio” se articula sobre las historias de dos personajes, una prostituta y su cliente, que se alternan y se cruzan, desplazando la narración de un punto de vista a otro, de un acontecimiento al otro, hasta encontrar un desenlace común en el viaje libertador de la protagonista. En “Tiempo de retorno” – un tiempo que Valenzuela conoce, como frecuencia personal, de idas y vueltas, viajes y reclusiones – el desplazamiento adquiere la textura del exilio, y si éste se configura como forma de “dejarse seguir viviendo a la distancia” (p. 123), la vuelta es “unir soltando amarras, es borrón y cuenta nueva y a la vez zambullirse en el pasado” (p. 128). Cierra el apartado y todo el volumen el relato “La errante”, donde del regreso se pasa a la huida, concebida no como escape, sino como forma de buscar. La mujer protagonista viaja mucho, y viajando lee libros de la misma autora, y leyendo busca desesperadamente a la misteriosa autriz, y quizá a sí misma, detrás de las palabras.

Desde el punto de vista formal, los textos de Luisa Valenzuela presentan un estilo perfectamente logrado. El efecto de su escritura – a veces juguetona, otras esencial, pero siempre hecha de una densidad atrapante – invita a participar en una trama que parece gestarse en el momento de la lectura. No se puede dejar de mencionar la maestría lingüística que demuestra la autora, capaz de utilizar cada tipo de registro, pasando del idioma más refinado al habla popular. Cada palabra está caracterizada por tener una imprescindible significación en la economía del cuento, cargándose de varios matices y profundas sugerencias. Sus textos parecen cabos sueltos y dispares entre sí que ella ata para que en esa conexión se cree una nueva luz, exhibiendo un secreto que las palabras mismas se empeñan en ocultar o dejan traslucir apenas.

Margherita Cannavacciuolo

ADELINA LO BUE, *Señales rupestres*, Buenos Aires, Nuevo Hacer, 2009, pp. 88.

Adelina Lo Bue, una de las voces más representativas de la lírica mendocina y argentina de las últimas décadas dio a conocer su nuevo material poético, *Señales rupestres*.

Nace en Mendoza en 1959, hija de inmigrantes italianos. Cuando se recibe de médica en la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad Nacional de Cuyo gana una beca de estudios en Roma, Italia, a donde se traslada en 1986 y permanece por un año. Ha recibido varios premios, participa como jurado en concursos de poesía y dio origen en su provincia natal al ciclo "Martes Literarios" que se convirtió en un ámbito privilegiado para la difusión de la literatura provincial: el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza.

Su primer libro se titula *Línea de Fuego* (1985), le sigue *Mapas* (1995) y en 1999 *Elegías*. En el primer libro la temática ronda en torno a la inmensidad del universo, sus elementos constitutivos: la tierra, el sol y la noche frente a la soledad del hombre. En *Mapas*, se pone en evidencia un estilo más trabajado, han pasado 10 años de su primera publicación y podría considerarse la obra de madurez poética. Los escritos del comienzo son más filosóficos, partiendo siempre de lo que siente el hombre en el mundo, posteriormente, sobre todo en *Mapas*, son más corporales y mundanos e incorpora temas como el amor.

Señales rupestres, llega luego de un par de reediciones de algunos poemas sueltos (*Poema del universo* y *Elegías*) que aparecieron hace un lustro como plaquetas publicados por la editorial Canto Rodado. El libro se organiza en tres bloques: La Esfera, Flores Silvestres y Ciudad de los árboles. Presenta una heterogeneidad de personajes, ambientes, situaciones y sentimientos. Confluyen seres mitológicos como Polidoro, Tiresias y Atenea con cristianos como Madre Teresa o literarios como Borges; en su juego de enlaces temáticos aparecen la posmodernidad, la tecnología, el "tecnoshop" en alternancia con los campos, el viento, los pájaros, las cabras, los tulipanes y el amor. El amor tiene voz y protagonismo, dibuja juegos de erotismo y de seducción. La autora es por momentos paisajista, testigo, turista y por momentos es indígena, internauta o hechicera.

Para Adelina Lo Bue la poesía está antes que el mundo mismo, es una figura más como Eros o la noche. Del mismo modo que el amor, la vida o la muerte, la poesía tiene un carácter orgánico, posee espíritu y sentimiento. Sus poemas reflejan este concepto de orden y de caos, combinan una cierta tragicidad o sufrimiento internos con una armonía y orden externos.

En la observación del mundo y en su tratamiento poético no pierde de vista la mirada ecológica y reflexiva, dialoga o exhorta al hombre-lector para que no descuide esta tierra, su casa.

Podríamos definir su lenguaje como oscuro y complejo pero, a la vez con cierta claridad. Los versos, a veces narrativos, a veces descriptivos, requieren más de una lectura concentrada y profunda para desentrañar el contenido pero transmiten claramente su filosofía del mundo, su concepto del hombre y de la poesía.

Ella misma define sus poemas como un caos ordenado, poseedores de una lógica ilógica donde las palabras asumen el orden que les dicta el sentimiento.

Señales rupestres retoma, actualiza y renueva los tópicos ya tratados, nos reencontramos frente a rascacielos ciudadanos con su simbiosis de acero y cristales en contraste con los baldíos y los muros de paja y barro. Cobra vida el característico juego de oposiciones semánticas ya utilizado en las primeras publicaciones.

En más de un poema Adelina habla con el lector enceguecido frente a la humanidad y lo invita a abrir sus ojos ante el mundo y las circunstancias que lo rodean, hay un motor, como un impulso interior a transitar un camino que no conoce.

Deja entrever el dolor que le causan la destrucción y la muerte no sólo durante su jornada laboral como médico sino también en la observación triste y crítica del mal que ocasionamos a la tierra y a los animales. Su poesía es palabra con imagen, hay un equilibrio entre el caos interno del mensaje en sí y el verso tranquilo, sereno, que, en alguna palabra lanza un tono optimista y nos transmite una esperanza.

Sabemos que Adelina Lo Bue es una admiradora de los clásicos, los ha leído desde siempre y seguramente allí nace la armonía de su lírica.

Desde el punto de vista formal, intercala poemas largos y poemas breves, utiliza estrofas de diferente métrica, versos de tres a seis sílabas alternan con pareados de más de ocho. Los versos más extensos encabalgados (7-9 sílabas) se corresponden con las intromisiones y juicios filosóficos-reflexivos de la escritora. El verso final funciona como la síntesis o conclusión de los textos narrativos. Conserva el uso del verso corto y del verso suelto entre las estrofas, una especie de enlace en el discurso argumentativo, como una cascada de palabras que ha escapado desde el interno del poeta para transformarse en poesía y canto, un estilo perfectamente logrado.

Señales rupestres mantiene el tono introspectivo donde los interrogantes más dramáticos de unos poemas en otros son expresiones de asombro ante el espectáculo de la posmodernidad y la tecnología.

Los lectores encuentran en *Señales rupestres* un camino ritmado y metafórico de meditación sobre el papel que está cumpliendo en este mundo, el estudioso de la lírica halla una valiosa oportunidad de explorar una variedad de recursos poéticos que dan vida a una multiplicidad de temas y, sin duda, *Señales rupestres* confirma el espacio relevante que ocupa Adelina Lo Bue entre las poetisas más representativas de la lírica mendocina y argentina de las últimas décadas.

Iris Ada Quiero

MARÍA DOLORES ADSUAR, *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*

Excelente es el título escogido por la doctora María Dolores Adsuar, de la Universidad de Murcia, para presentar en formato de libro su tesis doctoral sobre la narrativa de Virgilio Piñera. El volumen que ahora edita su Servicio de Publicaciones supone una gran baza para el ya dilatado catálogo que “edit.um signos” ha ido configurando desde que José Antonio Gómez asumiera la dirección con evidente profesionalidad. En este caso, se nos invita a adentrarnos en las páginas de un trabajo de investigación de gran hondura y rigor, que además posee un estilo elegante y fluido, dándonos la ocasión de conocer a fondo el “alma” del autor encartado, el cubano Piñera, a través del recorrido hermenéutico que Adsuar realiza por diversos escenarios de su imaginación creadora. Rebotante y pletórica, la mirada de la autora a la obra narrativa de Piñera ahonda en algunos de los puntos axiales de su universo personal: el inmovilismo, la temporalidad, la cenestesia, la antropofagia, el viaje como tema existencial o la vinculación entre el individuo y la sociedad en que le tocó residir.

El método utilizado por Adsuar es flexible y sutil. Suele incurrir en alusiones generales al universo narrativo y espiritual de Piñera para buscar, desde ellas, su contrapunto en otros escritores que sirven de contraste para la elucidación del asunto tratado, léase, del texto – normalmente un cuento – que ha sido escogido como objeto de análisis. Así sucede con “El conflicto”, uno de los primeros relatos publicados por Piñera, concretamente en 1942. El planteamiento de Adsuar consiste en cotejarlo no con la tradición cubana que instauró *Espuela de Plata* y luego recogió *Orígenes* – como ha venido ocurriendo en las incursiones críticas en torno a este relato –, sino enfrentándolo al “otro” gran bastión de la intelectualidad hispanoamericana del siglo XX, es decir, el congregar en torno a *Sur*. Resulta interesante la aproximación crítica, puesto que Piñera residió en Buenos Aires durante una época dorada de *Sur*, y algunos de sus cuentos fueron elogiados y publicados por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. En este sentido, la conexión entre “El conflicto” de Piñera y “El milagro secreto” de Borges arroja muchas más luces que sombras para la comprensión de ambas figuras a través de la trama heurística planteada por Adsuar a partir de sendos títulos. Frente al tiempo vivo y fluyente, el fantasma del “tantalismo” se proyecta sombra omnipresente en la literatura argentina, según revela la comparación de los cuentos, así como la importantísima referencia a los ensayos que el cubano escribía por aquel entonces en y sobre la cultura argentina.

Y si el “tantalismo” es un demonio para la existencia libre y armónica, el mundo y la carne presidirán asimismo los universos infernales y surrealistas de los cuentos piñerianos. Adsuar recorre textos como “La carne”, “La cara”, “El caso Acteón”, “El caramelo”, “El viaje” o “La transformación”, siempre atenta a los recovecos existencialista y a los virajes surrealistas que Piñera imprime a sus narraciones, los extraordinarios *Cuentos fríos* y los demoledores relatos incluidos en *El que vino a salvarme*. Y así, en el último capítulo de su obra nos regala la autora un admirable estudio de “Fríamente en caliente”, dentro del contexto político-social de la revolución castrista, pero sin olvidar las alusiones implícitas a la historia del atávico “heroísmo” cubano, estableciendo una “diabólica” vinculación entre el personaje de ficción piñeriano Rafael Sánchez Trevejo con el héroe cubano de los años treinta, Rafael Trejo. Los héroes y las tumbas reflejan toda la distancia irónica con el pasado, mediante la atracción de valores que han sucumbido, y de los que sólo queda la cáscara grotesca y cruel, que con suma frialdad compone Piñera en sus relatos y María Dolores Adsuar rescata y revive en su trabajo. En el capítulo cuarto, por su parte, se sumerge en el concepto de la “cenestesia” y en los trabajos de Starobinski para examinar la “insoportable levedad del cuerpo” que caracteriza a las figuras de Piñera y que con todo lujo de razones examinó su autor al componerlas. Adsuar nos conduce a los lectores de modo admirable al castillo de la desazón, pues en él habita Virgilio Piñera con su catálogo de espacios inexpugnables – un ómnibus poblado de identidades burladas; una escalada donde los alpinistas ven desprenderse de sus miembros sin que la conciencia desfallezca; unos cuerpos que esperan ser atravesados por otros cuerpos en una infinita cadena – y con sus criaturas lúcidas y de dudosa consistencia, pues combinan la gelidez de la conciencia despreñada con la voluntad de ser dueños absolutos del deseo que dirige sus existencias.

Las figuras señera de la literatura cubana, como José Lezama Lima, José Martí o Alejo Carpentier tienden puentes en esta obra con autores centrales de la literatura europea que pueblan sus páginas y apuntes: Gilbert K. Chesterton, Bertold Brecht, George Santayana, Franz Kafka, Jonathan Swift o Thomas Carlyle; nombres que constituyen un universo narrativo y dramático de alcance universal, pero en los que

se revela un mínimo denominador común: la revelación de los “enemigos del alma” en el trazo de las ficciones o los ensayos. De este modo, el “itinerario vital” que hallamos en el primer capítulo de este estudio no funge sólo como marco biográfico, sino que nos permite situar al autor dentro de una dinastía de creadores, en cuyo seno culminará una estética de tintes expresionistas y razonamientos impolutos, al servicio de un mundo donde los “enemigos del alma” abandonan sus figuraciones monstruosas para exhibir sus galas familiares y fatalmente cotidianas.

Resulta realmente recomendable la lectura de este trabajo, que desde aquí catalogamos como pieza imprescindible para toda futura aproximación a la bibliografía piñeriana, que con tanto ahínco también recoge María Dolores Adsuar en su amplio repertorio, que contiene asimismo las últimas ediciones realizadas en España de los cuentos de Virgilio Piñera.

Vicente Cervera Salinas.

* * *

VIVIANE RAMOND, *A Revista 'Vértice' e o Neo-Realismo Português*, prefácio de Eduardo Lourenço, Coimbra, Angelus Novus Editora, 2008, pp. 433.

Por iniciativa da Comissão Promotora do Museu do Neo-Realismo, este movimento – dinamizador da cultura portuguesa a partir do final dos anos 30 do século XX – tem vindo a ser estudado de forma sistemática com a publicação da revista *Nova Síntese* (n.º 1, 2006), número que apresenta, sob o título de “História da história e estética do Neo-Realismo”, um fundamental levantamento crítico sobre os grandes teorizadores neo-realistas, de Mário Dionísio a Mário Sacramento, e sobre os mais importantes estudiosos do movimento, de Alexandre Pinheiro Torres a Carlos Reis, por exemplo. A revista parece ter despoletado, directa ou indirectamente, o interesse pelo estudo das fontes e do contexto sócio-político que deram origem ao Neo-Realismo, considerando um dos aspectos programáticos do seu plano editorial: “incentivar a renovação dos estudos sobre o neo-realismo e o seu contexto mais amplo através da publicação de trabalhos de estudiosos portugueses e estrangeiros” (n.º1, p.5). Deste modo surgiu o volume de Luís Crespo de Andrade, *Sol Nascente. Da cultura republicana e anarquista ao neorealismo* (2007), no qual o objecto de análise é precisamente a revista *Sol Nascente* (1937-1945) e a sua função teorizadora do movimento que teve depois o seu “banco de ensaio” com os primeiros romances de Alves Redol e com o *Novo Cancioneiro* (cfr. *Rassegna Iberistica*, n.º. 88, pp. 171-172); e agora o produto da investigação de Viviane Ramond em torno de uma revista de referência como *Vértice*, trabalho que nasceu de uma tese de doutoramento apresentada na Universidade de Toulouse II há já alguns anos e precisamente em 1993.

Deve dizer-se que este trabalho, a vários níveis importante, não obedece exactamente ao sentido lato que o título enuncia, visto que a análise contempla apenas um período relativamente breve, desde o primeiro número da revista (1942) até 1951, não deixando a autora de notar as incongruências entre os textos da primeiríssima fase (1942-1945) e a organização decisiva a partir de 1945 com o grupo constituído por Arquimedes da Silva Santos, Carlos de Oliveira, João José Cochofel, Joaquim Namorado e Rui Feijó. O elo de ligação entre as duas “revistas” era constituído por Raul Gomes, fundador absoluto e seu director por longos anos, o qual, à partida, decerto não tinha em mente um programa ideológico bem preciso, dado que no primeiro número colaboram personagens de diversos quadrantes, alguns até conotados com o fascismo italiano ou com a Alemanha de Hitler.

Tendo em conta os limites cronológicos observados pela estudiosa e sem deixar de reconhecer que se trata de um período fundamental como definição da linha editorial, o que nos permite situar, de certo modo, o nível da “fase de gestação e de elaboração do movimento” (p.27), poder-se-á questionar o limite *ad quem* (Janeiro de 1951) como fronteira entre a qual se contém este trabalho. A estudiosa refere razões exógenas que afectaram a “coesão inicial” dos membros da revista, que vão desde a prisão dos mais activos até ao contexto político internacional, mas é inegável que a revista *Vértice* publicou posteriormente muitos textos teóricos que estão na base do conceito de neo-realismo (de Mário Dionísio, Álvaro Cunhal, Mário Sacramento e António Pedro Pita, entre outros), alguns deles mencionados na bibliografia mas sem incidirem na elaboração de um projecto que não contemplava uma tal amplitude exegética.

O estudo de Viviane Ramond, confinado, portanto, ao período de 1942 a Janeiro de 1951, ou seja, aos primeiros 58 números, passa por uma análise minuciosa de algumas secções da revista, desde os editoriais aos artigos, dos textos de ficção à crítica literária, quer dizer, os sectores susceptíveis de produzirem uma marca distintiva do movimento: “Se a criação da revista não é o resultado de um acto deliberadamente ditado por uma ideologia política, o mesmo não acontece depois da mudança de 1945. [...] a *Vértice* afronta os perigos da censura divulgando de maneira subtilmente velada modos de pensamento, e mesmo orientações ideológicas” (p. 92). E para além dos documentos, a estudiosa teve ainda a oportunidade de socorrer-se de testemunhos insuperáveis, já que teve ocasião de entrevistar, entre 1992 e 1993, protagonistas de excepção como Arquimedes da Silva Santos, Mário Braga (editor durante muitos anos), Mário Dionísio ou Alexandre Cabral, os quais, como se sabe, participaram activamente no programa do neo-realismo, sem esquecer a entrevista a Eduardo Lourenço (de algum modo envolvido nos primórdios da revista, da qual cedo se desvinculou), autor, como se sabe, do estudo magistral *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista* (1ª. ed. 1968). Aqui e ali, porém, o estudo de Viviane Ramond é de certo modo prolixo, reflecte o carácter de trabalho académico que talvez pudesse ter sido expurgado, eliminando aspectos (veja-se, por exemplo, as várias propostas para definir editorial, pp. 97 e segs.) à margem da essência fundamental da análise.

Estudando as secções da revista mais pertinentes à dinamização de uma ideologia aplicada à cultura concebida em sentido lato, e observando de perto os protagonistas de um projecto que se impôs gradualmente sem um manifesto específico mas à custa de uma teoria que encontrava na *praxis* o seu momento consequencial, o trabalho de Viviane Ramond permite reflectir sobre a função da *Vértice* como porta-voz privilegiado - depois de *Sol Nascente*, *O Diabo* e *Seara Nova* - do movimento neo-realista, mostrando que, se no período analisado a revista não parece reflectir cabalmente a transformação na sociedade e na literatura portuguesas, pelo menos teve o mérito de acompanhar, a partir de 1945, a fase de consolidação do movimento. O suficiente para se detectar a orientação redactorial e ideológica, o princípio essencial e programático de valorização dos escritores e ideólogos que defendiam a representação de uma realidade explicada pela óptica do contexto histórico-social e uma prática literária entrevista como motor de difusão de um novo pensamento humanista.

Manuel G. Simões

GONÇALO DUARTE, *O Trágico em Graciliano Ramos e em Carlos de Oliveira (Uma análise apoiada pelos romances «São Bernardo» e «Casa na Duna»)*, Coimbra, Angelus Novus Editora, 2008, pp. 231.

O objectivo deste livro, resultante de um trabalho de dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, visa, como se diz na introdução, “o estudo comparativo de dois romances de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira, dois autores pertencentes aos movimentos neo-realistas brasileiro e português” (p.9). A escolha recaiu nos romances *São Bernardo*, do primeiro, e *Casa na Duna*, do segundo, por parecerem ao Autor adequados para o que queria demonstrar, isto é, que as duas narrativas se constroem tendo como perspectiva a influência dos fios que tecem a condição humana e, além disso, que em ambas é legível a estética da contenção e se manifesta a dimensão trágica.

O estudo de Gonçalo Duarte apresenta-se em progresso contínuo e distribuído por quatro capítulos: 1) “Aproximação entre Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira”, o que pressupõe a recepção, em Portugal, do romance de 30 brasileiro e, concretamente, a influência que terá tido a obra de Graciliano Ramos em Carlos de Oliveira (pp. 13-63); 2) “Da lição modernista ao apelo da pós-modernidade”, quer dizer, a análise da estética comum e a presença da intertextualidade (pp. 65-122); 3) “Um olhar mais largo sobre o homem”, análise dos dois textos à luz duma focalização que ultrapassa os fundamentos limitados do espaço social para considerar a própria condição do homem (pp. 123-167); e finalmente 4) “A dimensão trágica”, na tentativa de aprofundar o entendimento de tal condição (pp. 169-213).

A estrutura do trabalho justifica-se plenamente até porque seria necessário partir da verificação do pressuposto, muitas vezes repetido, mas não estudado em profundidade, ou seja, analisar metodologicamente os textos para confirmar a influência quase sempre só intuída através das estruturas de superfície. Neste aspecto, saliente-se, como contributo propedêutico, o estudo da recepção da literatura brasileira pelo neo-realismo português e da influência do “romance social de 30” na produção dos romancistas portugueses, uma autêntica “descoberta do Brasil” já admitida por Joaquim Namorado e outros nas páginas de *O Diabo* (1938) ou de *Sol Nascente* (1940). Do que não há dúvida é que se pode notar uma homologia de processos distintivos nos dois autores, “principalmente a nível estilístico e de concepção do romance” (p.41), sendo até assumidas por Carlos de Oliveira as sugestões que o convívio com a obra de Graciliano Ramos terão pesado na modelização dos seus primeiros romances, designadamente *Casa na Duna*, sugestões de resto confirmadas pela crítica, desde João Gaspar Simões a Mário Dionísio, por exemplo.

Os capítulos II e III, embora pertinentes às finalidades da estrutura do trabalho, que não perde de vista outras afinidades entre os dois romances – como sejam a “emergência de uma sensibilidade pós-modernista” (p.70) ou o “olhar sobre o homem” – são de algum modo intercalares e destinados a introduzir o aspecto principal e o objectivo primordial da investigação, quer dizer, a dimensão trágica legível em *São Bernardo* e em *Casa na Duna*. Neste sentido, pode dizer-se que os dois capítulos – e o mesmo acontece com o primeiro – se inscrevem como corpos funcionais e como veículos que testemunham semelhanças de perspectiva narrativa que vão desaguar, enfim, no núcleo que se quer privilegiar, ou seja, a dimensão trágica nas narrativas em causa.

Estudando este elemento caracterizante dos romances de Graciliano Ramos e de Carlos de Oliveira, o Autor fundamenta a sua investigação fazendo uma “incursão

pela forma como a tragédia e o trágico [...] foram percebidos historicamente” (p.171), observando, portanto, como o elemento trágico foi deslizando da tragédia para o romance, configurando-se como traço distintivo do romance contemporâneo. Seguindo de perto as categorias trágicas individuadas por José Pedro Serra, Gonçalo Duarte faz um levantamento minucioso e atento dos elementos trágicos legíveis nas duas obras, desde os tópicos da paixão ao *fatum*/maldição que parece abater-se sobre os protagonistas, condicionando as acções narradas; ou do conflito que os corrói lentamente até à verificação da existência do paralelismo implícito entre os dois romances e algumas tragédias que mais influíram na mitologia da cultura ocidental.

Este trabalho, sem dúvida importante e conduzido com competência e segura metodologia, ganharia certamente, como o próprio Autor admite nas suas conclusões, “com uma análise comparativa global das obras de Graciliano Ramos e de Carlos de Oliveira” (p. 217), até porque, para além deste respirar profundo que se entrevê de *San Bernardo* para *Casa na Duna*, é talvez *Vidas Secas* o romance de Graciliano que teve maior recepção literária em Portugal, parecendo influenciar boa parte dos escritores neo-realistas. E, já agora, seja-me permitido levantar aqui uma questão que tem a ver com a referência constante ao movimento neo-realista brasileiro, classificação que, por parte da crítica brasileira, talvez só Benjamim Abdala Júnior tenha proposto no seu trabalho *A Escrita Neo-Realista (Análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos)* (1981), de resto referido na bibliografia. É verdade que houve sempre uma certa indecisão classificativa para este movimento afim ao do neo-realismo português ou italiano, desde a inserção no “modernismo” (L. Stegagno Picchio e outros) ou a designação genérica de “romance social brasileiro”, ou ainda, como faz Gonçalo Duarte, a de “romance de 30 brasileiro” (p. 10) ou simplesmente “regionalismo brasileiro”(Bibliografia, p. 222). E se é claro que não cabia nos objetivos desta investigação uma arrumação definitiva do problema e se se aceita como correcta, neste contexto particular, a classificação aqui mais frequentemente sugerida (“neo-realismo brasileiro”) – embora reproduza uma “impropriedade” -, o certo é que se poderiam ter dado passos no sentido de não contribuir para tal indecisão, até porque se publicou, entretanto, o ensaio de Luis Bueno, hoje já de referência, sobre o “romance de 30”.

Manuel G. Simões

* * *

Diccionari de la Literatura Catalana, sota la direcció d'Àlex Broch, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2008, pp. 1242.

Àlex Broch, director de l'obra que passem a ressenyar, indica a la Introducció com a punt de referència imprescindible per a la redacció del *Diccionari de la Literatura Catalana* el fons cultural i sobretot literari de la *Gran Enciclopèdia Catalana*, fons que l'equip dirigit per Broch revisa, amplia, renova i actualitza. En paraules seves, en aquest diccionari “conflueixen el saber històric heretat i les aportacions bibliogràfiques donades a conèixer els darrers anys, amb el propòsit d'actualitzar, ampliar, matisar, corregir o donar a conèixer noves dades d'interès literari”. Curiosament, però, no s'esmenta en aquesta Introducció ni el *Nou Diccionari 62 de la literatura catalana*,

publicat el 2000 (sota la direcció d'Enric Bou i amb assessors que ara contribueixen al nou Diccionari), ni un precedent més llunyà en el temps, però de gran importància, el *Diccionari de la Literatura Catalana* publicat per Edicions 62 l'any 1979, i redactat sota la direcció de Joaquim Molas (de 1965 a 1971) i Josep Massot i Muntaner (de 1977 a 1979). Tanmateix, la comparació, sobretot amb el diccionari de 1979, ens permet fer observacions interessants al mateix temps que serveix per a caracteritzar l'obra ara ressenyada.

De 1979 a 2008 van canviar essencialment les circumstàncies en què es desenvolupa la cultura catalana. L'aparició del primer diccionari coincideix amb el final d'un període que va experimentar el foment dels estudis sobre el català i sobre la literatura catalana no solament als Països Catalans sinó també a l'estranger. A partir dels anys seixanta, veuen llum importants manuals, en especial la *Història de la literatura catalana* de Martí de Riquer (els tres primers volums es publiquen el 1964) i la *Literatura catalana contemporània* de Joan Fuster (1972). Al mateix període, després de la fundació primerenca de l'Anglo-Catalan Society (1948), es creen successivament l'Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (1973), la North American Catalan Society (1978) i l'Associazione Italiana di Studi Catalani (1978). Tanmateix, quan el 1980 Josep Massot i Muntaner parla de les condicions en què es va redactar el primer *Diccionari de la literatura catalana* diu que cap al 1965, quan va néixer la idea de fer un diccionari de la literatura catalana, encara no existia prou material sobre el tema i, per tant, els col·laboradors havien d'encarar-s'hi amb grans dificultats per a la recerca, la selecció del material i la valoració dels temes. Van acabar la feina conscients que el seu diccionari de la literatura catalana no era una obra definitiva i perfecta, i que segurament caldria redactar-ne una segona edició per a compensar-ne els desequilibris, corregir-ne els possibles errors i completar l'obra. Exactament 30 anys després de la publicació d'aquest primer diccionari de la literatura catalana s'edita el *Diccionari de la Literatura Catalana* dirigida per Àlex Broch.

Un senyal dels canvis operats en l'àmbit de la cultura catalana és que la redacció d'aquest nou diccionari respon ara a un equip més ampli de col·laboradors. Àlex Broch (professor, crític i editor, autor d'importants estudis sobre la literatura catalana dels anys setanta i vuitanta, i també sobre literatura contemporània, un dels col·laboradors del primer Diccionari de la Literatura Catalana) va dirigir el treball de més de 100 especialistes: 4 assessors (tots ells professors universitaris: "Anton M. Espadaler per l'etapa medieval, Pep Valsalobre per l'etapa moderna, Manuel Jorba pel segle XIX i Jaume Aulet per l'etapa que cobreix des del Modernisme fins a la Guerra Civil"), 40 redactors i 72 col·laboradors. Les signatures dels col·laboradors normalment apareixen al peu de les entrades, cal remarcar però que de vegades no hi apareix cap signatura, cosa que vol dir que o bé es tracta d'una entrada d'extensió reduïda o bé que "el document base" va ser completat però no transformat.

També com a senyal dels canvis operats des de la publicació del primer diccionari de la literatura catalana, podem destacar l'àmplia bibliografia final, "la més recent i actualitzada i que fixa el punt on els estudis catalans es troben avui" i la presència, com a extensió natural de la informació bibliogràfica, dels recursos electrònics sobre literatura catalana dels quals hom disposa actualment.

Si tornem un moment a presentar el Diccionari amb xifres, podem també destacar que aquesta obra de 1242 pàgines inclou més de 4000 entrades, de les quals la gran majoria (vora 3500) estan dedicades a autors, al costat dels quals es descriuen 425 obres literàries (entre poemes, novel·les, reculls d'articles, peces dramàtiques etc.), una novetat del diccionari. La majoria de les obres referenciades, unes 150 en total,

es van publicar entre la Guerra Civil i l'actualitat (més exactament, fins l'estiu de 2008, quan es va tancar la redacció del diccionari). 90 entrades corresponen a obres de l'Edat Mitjana, 70 es remunten al període de la Renaixença i el Romanticisme, altres 70 representen l'època del Noucentisme i de la Guerra Civil i, finalment, unes 35 obres són dels segles XVI, XVII i XVIII. Pel que fa a l'actualitat literària: s'hi inclouen unes 20 obres dels anys noranta, i en són només 7 les publicades a partir de 2000 (escrites per Carme Riera, Baltasar Porcel, Jordi Coca, Ferran Torrent, Emili Teixidor, Joan Francesc Mira i Jaume Cabré, respectivament). L'obra més recent que té entrada pròpia al diccionari és *El metall impur* (2006) de Julià de Jòdar, historiador i narrador nascut a Badalona el 1942, i que alguns anys abans havia publicat la primera part de la seva trilogia titulada *L'atzar i les ombres*, la qual es valora en el diccionari com "un dels projectes narratius més ambiciosos de la literatura catalana recent".

Al nou *Diccionari de la Literatura Catalana*, contràriament al del 1979, no hi ha entrades de caràcter general sobre moviments o gèneres literaris, sobre revistes, o sobre qüestions de versificació, etc. És una obra que es defineix a la Introducció com "un diccionari d'autors, obres i personatges".

El corpus principal, format per les entrades d'autors, correspon a un objectiu fonamental: oferir una presentació de la cultura i la literatura catalanes superant la visió generalitzada, limitada bàsicament a la literatura de Catalunya i, com a màxim, del País Valencià. El Diccionari es proposa esbossar un mapa complet de la llengua i la literatura catalanes incorporant autors "sovint molt poc coneguts i no sempre reconeguts" que representen tota la territorialitat geogràfica dels Països Catalans, que escriuen per tant no només a Catalunya i al País Valencià, sinó també a les Illes Balears, a Andorra, a Catalunya del Nord, a la Franja d'Aragó i a l'Alguer, és a dir, a tots els territoris de parla catalana.

Entre els clàssics catalans, Ramon Llull i Jacint Verdaguer són els dos autors que més espai ocupen en el diccionari, però també cal destacar l'extensió rellevant dedicada (en ordre cronològic) a Ausiàs Marc, i a una llarga sèrie d'escriptors que apareixen a partir de la segona meitat del segle XIX (Víctor Balaguer, Àngel Guimerà, Joan Maragall, Santiago Rusiñol, Prudenci Bertrana, Jaume Bofill – conegut amb el pseudònim literari Guerau de Liost –, Eugeni d'Ors, Josep Carner, Carles Riba, Joan Salvat-Papasseit, Josep Maria de Sagarra, Josep Pla, Joan Oliver), fins a autors que fa poc encara formaven part de l'actualitat, com ara Mercè Rodoreda, Salvador Espriu, Pere Calders i Joan Brossa.

A més a més de donar-nos informació sobre els grans autors catalans, un objectiu molt clar del *Diccionari de la Literatura Catalana* és oferir un panorama complet – des del origen fins a les noves generacions – dels creadors en català, més concretament, arribar fins als escriptors catalans (contemporanis) nascuts fins el 1975. "Per tal d'orientar i fixar la realitat més actual i present de la literatura catalana, el Diccionari fa un notable salt cronològic en establir el 1975 com a data límit de naixement d'un autor perquè se'n pugui considerar la possible entrada al Diccionari" – en diu Àlex Broch a la Introducció. Conscients dels riscos d'aquesta decisió, l'equip de col·laboradors intenta reflectir l'estat actual i viu de la literatura catalana – en el sentit ampli de la paraula. Es tracta d'una gran novetat per tractar-se en molts casos d'escriptors que encara no han figurat en cap obra de caràcter enciclopèdic. El resultat és que de les 3500 entrades, les corresponents a autors nascuts després de 1960 són unes 200.

També és una novetat la incorporació d'alguns creadors d'expressió i producció majoritàriament castellana "quan una part de la seva obra, encara que no sigui la que millor els identifica i els defineix, és d'expressió catalana". El criteri és que hagin

tingut un paper important en la difusió de la cultura catalana. Com exemples, podríem destacar els noms de Vicente Blasco Ibáñez (aquí, Vicent Blasco i Ibáñez), novel·lista i periodista en llengua castellana però nascut a València i vinculat a la Renaixença; Eduardo Mendoza, amb una única obra dramàtica escrita en català, però autor de novel·les en castellà temàticament lligades a Barcelona; o Carles Barral, poeta en castellà però que també es destaca pel seu llibre en català *Catalunya des del mar* (1986) on “mostra un gran coneixement sobre la costa catalana i el lèxic mariner”. Hi són també José Agustín Goytisolo, Manuel Vázquez Montalbán, però – amb aquest criteri – potser hi falten escriptors com Juan Marsé o Enrique Vila-Matas.

De la mateixa forma, s’hi inclouen alguns títols castellans importants per a la cultura catalana, com la història econòmica de la Catalunya medieval d’Antoni de Campmany (*Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*), *Recuerdos y bellezas de España*, col·lecció iniciada el 1839 per Francesc Xavier Parcerisa, o *Viaje literario a las iglesias de España*, obra en 22 volums, publicada entre el 1803 i el 1852 sota la direcció de Jaume Villanueva i Astengo.

La presència dels autors es complementa amb la selecció de les ja esmentades 425 obres del corpus literari català de tots els temps i de 37 personatges literaris, des de clàssics com Blanquerna (de Ramon Llull) o Tirant lo Blanc i Plaerdemavida (de la novel·la de Joanot Martorell), passant pels protagonistes de les obres més representatives dels segles XIX i XX, fins a Claudi M. Broch, el personatge literari més recent del diccionari, protagonista de *Memorial de Claudi M. Broch* de Robert Saladrigas, novel·la que va guanyar el Premi Nacional de la Crítica quan es va publicar l’any 1986. Una petita observació: per a millor orientar els usuaris del diccionari, els protagonistes literaris presentats en una entrada pròpia també podrien aparèixer en una “relació de personatges” de la mateixa forma que les obres literàries.

Al costat dels autors que representen els gèneres literaris tradicionals, s’inclouen en el diccionari antologies, reculls i també personatges que representen “gèneres fronterers amb la literatura de creació”: periodistes, traductors, sociolingüistes i lingüistes. Segurament seria difícil traçar un panorama més o menys complet de tots els que hagin contribuït d’aquesta forma a la cultura catalana; amb tot, la llista dels que figuren al diccionari podria completar-se amb els traductors estrangers més importants, com també es podria fer referència en les entrades biogràfiques a les traduccions més considerables de cada autor. Cal destacar, de tota manera, l’entrada corresponent al poeta i traductor Eduard J. Verger, editor d’una pàgina electrònica “dedicada a la difusió de la poesia catalana en diverses llengües”.

En aquest mateix punt també hem de fer referència a la incorporació de crítics, historiadors i investigadors no només catalans sinó també estrangers. Al costat d’historiadors de les lletres catalanes com els clàssics Antoni Rubió i Lluch, Jordi Rubió i Balaguer, o els contemporanis Josep Maria Castellet o Joaquim Molas, figuren al diccionari un nombre ben considerable de representants actuals de la catalanística internacional: així els anglesos Alan Yates i Geoffrey Walker, l’alemany Tilbert Dídac Stegmann, o l’hongarès Kálmán Faluba, però no hi són alguns dels iniciadors de la catalanística internacional, com Eberhard Vogel, Otto Denk, o Olivér Brachfeld, per donar-ne alguns exemples. De la mateixa forma, també s’hi hauria pogut incloure les diferents institucions culturals nacionals i internacionals que tenen un paper destacat en la difusió de la cultura catalana arreu del món (com l’Institut d’Estudis Catalans, la Institució de les Lletres Catalanes, l’Institut Ramon Llull o les ja esmentades associacions internacionals de catalanística). Igualment valdria la pena dedicar entrades als més importants premis literaris, ara inclosos en un annex, però en el qual només

s'ofereix una llista dels guanyadors de cada premi. Amb tot, tal com diu el director Àlex Broch, "un diccionari d'aquesta magnitud, malgrat els propòsits que han orientat en tot moment la seva redacció, està sotmès a possibles revisions perquè la seva informació atenyi un major grau d'exactitud. Seria difícil imaginar que pogués ser d'una altra manera". La redacció d'aquest nou *Diccionari de la Literatura Catalana*, de vàlua indiscutible, es va tancar el 2008, "però el diàleg continua obert".

Dóra Faix

M. J. BALSACH, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, 272 pp.

Negli anni 1937-1938 Balthus dipinge un ritratto dell'artista catalano Joan Miró assieme alla figlia Dolores. Miró aveva quarantacinque anni, Balthus trenta. Il catalano dipingeva in una forma molto diversa rispetto al più giovane, ma Balthus lo ammirava moltissimo. Miró era audace, spirituale e come Balthus, era stato prossimo al surrealismo, ma senza devozione. Aveva facoltà di invenzione prodigiose, e la sua pittura aveva vocazione di sfatare le "idee ricevute". Ma, più importante agli occhi di Balthus, era il fatto che il pittore catalano intratteneva un rapporto attivo con la tradizione [cfr. Nicholas Fox Weber, *Balthus. Une biographie*, Fayard, 2003 pp. 415-427]. Tradizione intesa come sapere originario che l'artista, con gioia e sofferenza, cerca nel mistero della creazione, e che nella Modernità avrà un peso definitivo nel rapportarsi dell'artista con i limiti della rappresentazione. Con questo libro, dal titolo più che adatto, la prof.ssa Balsach, profonda conoscitrice dell'opera di Miró, analizza in modo attento e interdisciplinare la ricerca artistica compiuta dal pittore nei primi vent'anni della sua carriera, avvalendosi di una molteplicità di affinità elettive, arte, letteratura e pensiero, che l'autrice ha saputo individuare e collegare alla concezione dell'arte che Miró sosteneva.

"Noi catalani – dichiara Miró – crediamo che chi voglia volare alto debba avere i piedi per terra (...)" (p. 45). Questo pensiero potrebbe definire l'intenzione dell'opera di Miró dei primi anni venti, il suo collegarsi in maniera profonda ed emozionata alla natura, alla solitudine della creazione e alla lentezza che è sinonimo di perfezione; si impone il senso primitivo e originario delle cose che Miró riconosce nell'essenza del realismo gotico catalano e nella pittura giapponese. Da questa meditazione sulla materia come strumento di creazione divina, nasce il Miró "detallista" delle opere *La casa de la palmera* (1918), *Montroig, la iglesia y el pueblo* (1919) o *Autorretrato de Miró* (1919). In questi dipinti affiora la lezione di Cézanne, la volontà di raggiungere un nuovo classicismo, puro e sintetico, che secondo Miró passa attraverso il cubismo e lo studio dei *primitivi*, per quel loro modo di rappresentare la realtà terrena come via per raggiungere una realtà superiore. Le riflessioni di Miró saranno condivise nella prima avanguardia europea, basti ricordare l'importanza dei primitivi e del classicismo nell'opera metafisica di De Chirico, e nel *Noucentisme* catalano.

Sarà con un'opera come *La Masia* (1921-1922), di cui l'autrice del volume svela il lato simbolico ed enigmatico in un'analisi iconografica approfondita, che il pittore catalano conquisterà il culmine del periodo "detallista", segnando la metamorfosi della sua pittura. La sacralità del luogo, di quella sua Montroig (Tarragona) dove Miró aveva appreso tutto, ora rivela, tramite un codice ermetico, il paesaggio emblematico della

sua ricerca dell'assoluto attraverso l'arte. Se la terra natale è l'inizio, il primigenio, l'essenza, il gioco iniziatico, che l'arte rappresenta nella sua ascensione verso la sfera spirituale, è l'immatereale, il sacro, l'assoluto. Per l'autrice s'impone una riflessione sul concetto dell'«Aperto» partendo dal pensiero di alcuni artisti (von Hofmannsthal, Rilke, Cézanne, Klee, lo stesso Miró) che hanno condiviso questo sentimento, l'apertura della realtà percepita come unità di tutte le cose, una mutazione senza fratture tra oggetto e soggetto che ci riporta allo spazio dell'originario, e dalla quale il sapere dell'artista e del poeta possono avere una visione interiore. In questa apertura, l'opera non nasce dalla contemplazione, bensì dall'identificazione (von Hofmannsthal), e l'artista che riesca ad elevare la sua intuizione fino alla totale identificazione con il mondo, perdendo se stesso, raggiunge il mondo prima del mondo e diventa opera. «L'opera di Miró, lo descrive perfettamente», dichiara Balthus, che in questa affermazione esprimeva la compiuta «indescrivibilità» della personalità dell'artista. Il nuovo sguardo di un Miró oltre le apparenze ed oltre se stesso, si sostanzia in una esperienza dell'arte che guarda nuovamente il mondo e che, iscritta in un linguaggio artistico di spogliamento radicale, sorge da una rigorosa unione con la propria realtà per rappresentarne l'invisibile, l'occulto, l'enigma. Di questo passaggio al mutamento della realtà, di rinuncia alla rappresentazione mimetica del reale, Balsach studia tre opere, datate 1923-1924: *Tierra labrada*, *Paisaje catalán (El cazador)* e *Pastoral*; in modo graduale si altera la percezione formale del visibile attraverso una simbologia ormai astratta alla quale l'artista attribuirà un significato occulto. «Il mondo si è dissolto per indicare l'intensità, la trasparenza dell'origine» (p. 79). Artista e visione formano un tutt'uno e l'opera diventa *presenza*. È in questa fase che Miró prende contatto con il surrealismo, e Balsach ci fornisce il concetto de «il Meraviglioso», per meglio analizzarla. Per l'artista il surrealismo era inteso come «liberazione che permetteva «andare più in là della «creazione plastica» per raggiungere la poesia», «l'anima delle cose» (p. 91). Per Miró il surrealismo non diventò mai un dogma, e insieme agli amici del 45 di rue Blomet, tra cui A. Masson, A. Artaud, R. Desnos e J. Gris, diede all'esperienza surrealista un significato di nuovo approccio alla realtà intesa come meravigliosa, in cui le opere fossero liberate dalle convenzioni formali, non dimenticando la ricerca dell'assoluto, la ricerca di una realtà poetica ed extra pittorica di cui Balsach ci fornisce la perfetta definizione, pronunciata da M. Leiris (p. 101) e intuita già da Baudelaire e Goethe. L'obiettivo artistico dei surrealisti meno ortodossi fu in definitiva, quello di ricostruire un realismo che fosse in grado di esprimerne la poetica, in cui venissero recuperati il «senso magico e religioso delle cose» (p. 103) e che tenesse presente il significato che J. V. Foix dava alla realtà: suprema, universale e atemporale.

Il connubio arte-vita, discendente dal romanticismo tedesco, che segnò le identità degli artisti delle avanguardie, è presente nell'opera *Perro ladrando a la luna* (1926). Nel capitolo relativo Balsach, studiosa esperta anche del periodo romantico, ci offre una lettura commovente del dipinto che esprime la malinconia, l'ascensione spirituale immersa nella contemplazione e la necessità di evadere dalla realtà per meglio conoscerla. L'artista, eroe iniziatico, ha la responsabilità di compierla per «offrire agli altri uomini una possibilità di elevazione» (p. 114).

Miró scrisse a Picasso nel 1925 del suo bisogno estremo di trovare un'arte originaria, veritiera, priva di artificio; di scoprire quel raggio di «sole puro» che l'artista sa di incontrare nell'oscurità della stessa realtà. Da questa premessa Balsach sviluppa una analisi sulla simbologia dell'occhio, sull'esperienza metafisica della visione nell'arte, sul significato della luce come metafora della visione interna dell'artista visionario, sulla impossibilità tragica che si cela dietro la proibizione di vedere fino in fondo,

fino al cuore delle tenebre dove si trova la verità. L'artista sente la responsabilità di penetrare la materia attraverso l'abisso nietzscheano che lo conduce allo svelamento della verità, al segreto del mondo, anche se per compiere questa missione, dovrà sacrificare la propria visione o decretarne, tragicamente, il limite. In questa consapevolezza si radica una delle problematiche più affascinanti del Novecento, il dibattito sui limiti dell'arte nel confronto con la realtà che l'artista vorrebbe rappresentare nella sua totalità, rendendo visibile l'invisibile. Questo compito divino che l'artista umano cerca di assolvere senza sosta col suo sguardo interiore è inseparabile dall'arte di Miró che tramite l'immagine e i suoi simboli, e in preda a quello spazio sacro e mitico, che ci parla dell'origine, del segreto e dell'inconfessabile. Di questo compito sarà responsabile anche il cuore, che appare nel complesso dell'opera di Miró come in frammenti di Baudelaire, Zambrano e Artaud; cuore come metafora della pittura che si apre all'immensità, all'irrappresentabile e alla trascendenza; cuore come corpo, materia nascosta che è enigma; cuore come pulsione dell'artista che opera nell'abbraccio totale della realtà per compierne la metamorfosi.

El Carnaval del Arlequín (1924-1925), opera di contesto surrealista, rivela secondo l'autrice, il senso particolare del grottesco che allontana Miró dall'irrazionale e dall'irreale surrealisti. Bisogna voltarsi verso un significato del grottesco legato al fantastico e all'ironico, come esprimono Montaigne, Baudelaire e Klee: grottesco come primitivo, primordiale, origine di un nuovo mondo in cui si uniscono il gioco e il sacro e che Balsach ha individuato nel mondo dualista di Alfred Jarry, referente di surrealisti e dadaisti, che rende visibile la coerenza superiore della sua concezione del mondo alternando realismo e meraviglioso, possibile e impensabile, come un "altra strada per manifestare l'esperienza della realtà che ci oltrepassa senza alterarla" (p. 159).

Tra il 1927 ed il 1928 Miró dipinge gli *Interiores holandeses*. Queste opere, omaggio ai pittori olandesi del Seicento, rappresentano una ricerca ulteriore nei confronti della visione della realtà e il pittore, attratto da quel realismo intimista, privato e profano, cerca di scoprirne il mistero immerso nella quotidianità, nelle apparenze, in quello spazio silenzioso di pura visibilità che sono i quadri. Ma Miró è cosciente che nell'innocenza della pittura si nasconde un'inseparabile provocazione e violenza. La sua discesa negli *inferi* dell'arte, supponeva un approfondimento della realtà concepita anche come orrore, distruzione e violenza della stessa esistenza, nella quale si potesse rappresentarne la dualità, ovvero il legame tra Eros e Thanatos, la vita e la morte che formano la totalità del cosmo. È in questa atmosfera che bisogna contestualizzare le drammatiche *Pinturas salvajes* di metà anni trenta e *Naturaleza muerta del zapato viejo* (1937), quadro segnato dal *tenebrismo* della pittura italiana e spagnola settecentesca. A questa opera Balsach dedica tutto un capitolo per decifrarne la forza dirompente; nuovamente Miró si appoggia sulla terra fertile della tradizione pittorica per meglio superarla; il contrasto tra luce e ombra, la sfera onirica, l'inquietudine nascosta negli oggetti più comuni, rendono questo dipinto un capolavoro del dualismo materia-spirito, della violenza inflitta alla materia per rappresentare i tormenti dell'anima, tanto quanto la messa in scena del sacrificio dell'uomo che gli eventi storici (la guerra civile spagnola) stanno portando a termine. Nel genere della natura morta, Miró cercava, una volta ancora, quella "realtà profonda e poetica delle cose. La realtà che brucia e che si inabissa nella sua manifestazione" (p. 204).

I tre *Autorretratos* (1937-1938) rappresenteranno, "il passaggio dal realismo di *Naturaleza muerta con zapato viejo* verso la poesia e una pittura fatta da simboli e segni" (pp. 206-207). In un percorso graduale che andrà dalla tragicità del volto di Miró fino al suo immedesimarsi nella realtà stessa dell'opera, l'artista, l'io, diventerà,

in consonanza alla sua ricerca dell'assoluto, invisibile, dissolto e trasfigurato dal fuoco della sua visione. L'artista compie così un'operazione verso l'universale, in cui la totalità del non-creato ancora, diventa una cosmogonia dell'origine. Come Hölderlin, Miró cerca la totalità, tentando con la purezza dell'opera d'arte di ricomporre la frattura tra natura, dei e uomini.

In *Constelaciones* (1940-41), Miró compie il gesto estremo: "Assassinare la pittura. Io volevo distruggere fino alle radici un'arte caduca, l'antica concezione della pittura, perché potesse rinascere un'altra pittura, una pittura più pura, più autentica." (p. 222).

Cosmogonias de un mundo originario, pubblicato in lingua catalana presso lo stesso editore, è un magnifico studio sull'arte del Novecento ed uno dei suoi massimi esponenti. Un libro che è una cosmogonia sulle origini dell'universo artistico di Joan Miró di cui M. J. Balsach ci offre chiavi perfette per aprire i segreti del suo sapere originario.

Laura Cornejo

MIQUEL DE PALOL, *Un uomo qualunque*, traduzione e cura di Patrizio Rigobon, Roma, Voland, 2009, pp. 249.

A dieci anni dall'edizione italiana de *El jardí dels set crepuscles (Il giardino dei sette crepuscoli*, Einaudi, 1999) – una sorta di *Decameron* postmoderno di quasi un migliaio di pagine, premiato in Spagna con il Serra d'Or nel 1989 –, è stato tradotto per i tipi di Voland un secondo romanzo del poeta e scrittore barcellonese Miquel de Palol (1953): *Un uomo qualunque*, vincitore del premio Joanot Martorell nel 2006.

L'uomo qualunque è il solitario e colto Sebastian Bosch, giunto nella città di Twerpdyen, in un'imprescisa regione mitteleuropea, per occuparsi del restauro del vecchio organo barocco della Jakobikerk. L'incarico rappresenta il coronamento di una brillante carriera di restauratore, ma nelle fosche atmosfere della cittadina, presumibilmente fiamminga, il suo destino è segnato da eventi sinistri, quali la scomparsa di una bambina, le apparizioni di un vampiro e gli incontri con un mefistofelico vagabondo.

Il libro si presenta suddiviso in 19 capitoli; nei rispettivi titoli è riassunto il contenuto di ognuno di essi, com'era in uso nei romanzi del passato. Ma il fascino per l'antico e il gusto per le sapienti costruzioni – forse dovuto alla formazione di architetto di Palol – traspaiono, oltre che dall'argomento, anche dalla natura e composizione del romanzo stesso. Questo è infatti il secondo testo, precisamente l'apologo, di un ciclo narrativo più ampio composto di nove opere, denominato "Esercizi sul punto di vista" (p. 238). L'intuibile gioco d'incastri, di cui l'autore ha dato mirabili prove nel suo interminabile romanzo d'esordio, prosegue qui attraverso l'intersezione di riflessioni filosofico-ideologiche del protagonista con narrazioni di episodi assai eterogenei che lo riguardano e l'inserimento di tre poesie e una ballata. L'edizione italiana presenta inoltre, in appendice, i testi originali delle composizioni poetiche contenute nel romanzo (pp. 239-45) e un breve saggio, "Il punto di vista del traduttore" (pp. 247-49).

Il restauro dell'organo è il tema centrale dell'opera. Il dilemma del protagonista è quello di scegliere tra la tutela dello strumento come oggetto d'arte e quella della purezza del suo suono. Nonostante i dubbi di natura speculativa, i lavori procedono

e le varie operazioni di recupero di parti dell'organo vengono descritte ricorrendo a tecnicismi e dettagli eruditi – l'accurata traduzione permette di apprezzare anche la sofisticata scrittura dell'autore. Le divagazioni sulla musica suonata nel corso dei secoli aggiungono invece valore allo strumento, vero e proprio simbolo di una concezione del fare arte: "L'organo rappresenta la più alta realizzazione del vecchio sogno umanista di costruire una macchina capace di esprimere l'universo, in un rapporto che, per analogia, consenta all'individuo di proiettarsi nella totalità" (p. 29). Nel contempo emergono inquietanti elementi che sconvolgono la realtà apparente e ispessiscono la trama. Le sculture cristiane che formano parte dell'organo celano figure pagane, fatto che inquieta le coscienze dei cittadini di Twerpdyen e diffonde sfiducia nei confronti del restauratore venuto da "fuori", probabilmente implicato anche nel rapimento di una giovane tredicenne, scomparsa qualche giorno prima.

La scoperta di decorazioni diverse da quelle consegnate dal tempo spinge il restauratore ad una serie di riflessioni sulle manipolazioni ideologiche, sull'integralismo religioso, sul ruolo dell'artista e il significato dell'arte. Pur risultando interiorizzazioni del protagonista, prive quindi dell'intervento esplicito del narratore, queste riflessioni costituiscono in realtà il nucleo del romanzo. I semplici fatti, ovvero i misteri di Twerpdyen, la relazione di Bosch con la giovane giornalista Bettina – uno dei personaggi presenti anche in altre opere dello scrittore – e il ricorso frequente al concettismo, sia quando si parla di composizioni musicali che di dettagli tecnico-artistici del restauro, sembrano assumere un ruolo di disturbo, come se l'autore si divertisse a confondere il lettore. E forse l'intento di Palol, da molti considerato come una delle voci più originali della letteratura catalana contemporanea, è quello di giocare. Dall'alto dell'organo lo scrittore diventa un demiurgo che sorride poiché l'uomo qualunque, in questo caso il lettore, insegue piste narrative sbagliate o semplicemente insegue le tracce di soluzioni che non arrivano. L'insoluto è il mezzo mediante cui il lettore diventa parte attiva del gioco, complice ignaro o pedina di un piano più complesso che si espliciterà progressivamente negli "Esercizi sul punto di vista".

Ma viene da chiedersi perché Sebastian Bosch è "un home vulgar", come recita il titolo catalano dell'opera. Infondo l'esperto e riconosciuto professionista esegue un lavoro ineccepibile e porta a termine il restauro nonostante le avversità. Tuttavia, l'efficienza lavorativa non corrisponde a una completa fiducia in sé stesso o a un'irrepreensibile vita privata. Il fallimento di un matrimonio, la morte della figlia – anche lei tredicenne – e le varie storie di sesso sono tracce rivelatrici di ciò che ha condotto all'apatia sentimentale il protagonista e di come continui inerte nel suo "qualunque" esistenziale. Bosch è un uomo come tutti, che ostenta sicurezza in pubblico per coprire dissidi interiori e disillusioni. L'esercizio encomiabile della professione lo salva solo in parte. Nella solitudine di una camera d'albergo, il suo pensiero indugia sulle aspettative tradite (p. 161), sulla scoperta di "ciò che non è stato mai" (p. 161), sul "non piacersi più" (p. 186), sul dispiacere di "non essere stato all'altezza" di un caro amico (p. 211) poiché, confessa, "la vita dell'uomo qualunque è fatta dalla distanza tra quanto crede di meritare e quanto ottiene dalla vita" (p. 211).

Elisa Carolina Vian

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, 11 (2009)
- Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 34-2° (2009), 34-3° (2009)
- Anuario de Estudios Americanos*, C.S.I.C. Escuela de Estudios Hispánico-Americanos, Sevilla, 66-1° (2009)
- Il bianco e il nero*, Università di Udine, 11 (2009)
- Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Universidade Estadual de Campinas, 50-2° (2008)
- Cahiers d'Études Romanes*, Aix-Marseille Université, 18 (2008), 19 (2008)
- Centroamericana*, Università Cattolica del Sacro Cuore, 16 (2009)
- Criticón*, Presses Universitaires du Mirail, 105-1° (2009), 106-2° (2009)
- Cuadernos Hispanoamericanos*, 708 (2009), 709/710 (2009), 711 (2009), 712 (2009)
- Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Fundación Universitaria Española Seminario "Menéndez Pelayo", 34 (2009)
- Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Universidad Complutense de Madrid, 26 (2008)
- Edad de Oro*, Universidad Autónoma de Madrid, 28 (2009)
- Estudios*, ITAM, 87 (2008), 88 (2009), 89 (2009), 90 (2009)
- Estudios Ibero-Americanos*, PUCRS, 35-1° (2009)
- Foreign Affairs - Latinoamérica*, ITAM, 9-3° (2009)
- Índice Histórico Español*, Universitat de Barcelona, 122 (2007 [2008])
- Letras de Deusto*, Università di Deusto, 122 (2009), 123 (2009)
- Letras de Hoje*, PUCRS, 43-3° (2008)
- Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57-1° (2009)

- Quaderns*, Universitat Autònoma de Barcelona, 16 (2009)
- Quadrant*, Presses universitaires de la Méditerranée, 24 (2007)
- Revista Complutense de Historia de América*, Universidad Complutense, 34 (2008)
- Revista de Cultura / Review of Culture*, Instituto Cultural do Governo da Região Administrativa Especial de Macau, International Edition, 25 (2008), 26 (2008)
- Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 64-1º (2009)
- Revista de Lexicografía*, Univeridade Da Coruña, 14 (2008)
- Revista Iberoamericana*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 227 (2009), 229 (2009)
- Spagna contemporanea*, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, 35 (2009)
- Strumenti critici*, 120 (2009), 121 (2009)
- Studi Urbinati / B*, Università degli Studi di Urbino, (2005), (2006), (2007)
- Studium*, Universidad de Zaragoza, 15 (2009)

Libri:

- AGUINIS, MARCOS, *Pobre Patria Mía!*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2009, 185 pp.
- AYALA, M. DE LOS ÁNGELES - CHARQUES GÁMEZ, ROCÍO - RUBIO CREMADES, ENRIQUE -VALERO JUAN, EVA M^a, *La labor periodística de Rafael Altamira (I). Catálogo descriptivo y antología de las colaboraciones en la «España Moderna», «Boletín de la Institución Libre de Enseñanza» y «Nuestro Tiempo»*, Alicante, Universidad de Alicante, 2008, 340 pp.
- BERNÁRDEZ, ENRIQUE, *El lenguaje como cultura: una crítica del discurso sobre el lenguaje*, Madrid, Alinza Editorial, 2008, 519 pp.
- BUSTOS, JOSÉ JESÚS DE - IGLESIAS, SILVIA (COORDS.), *Identidades sociales e identidades lingüísticas*, Madrid, Editorial Complutense, 2009, 254 pp.
- CANFIELD, MARTHA, *Literatura Hispanoamericana: Historia y Antología. Literatura prehispanica y colonial (I)*, Milano, Editore Ulrico Hoepli, 2009, 304 pp.
- CARDENAL, ERNESTO, *Nicaragua mondo universo. Antología poetica*, a cura di M. CANFIELD e A. CIABATTI, Firenze, Le Lettere, 2009, 249 pp.
- CERVANTES, MIGUEL DE (ATRIBUIDA A), *La conquista de Jerusalén*. Edición de H. BRIOSSO SANTOS, Madrid, Cátedra, 2009, 246 pp.
- CORREA RAMÓN, AMELINA, *Alejandro Sawa: luces de bohemia*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008, 320 pp.

- DIAZ, GWENDOLYN, *Mujer y poder en la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2009, 387 pp.
- FERRER VALLS, TERESA (DIR.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT). Edición digital*, Kassel, Edition Reichenberger, 2008
- GAMBIN, FELICE (A CURA DI), *Alle radici dell'Europa. Mori, giudei e zingari nei paesi del Mediterraneo Occidentale*. Volume II: secoli XVII-XIX, Firenze, SEID editori, 2010, 333 pp.
- GÓMEZ REDONDO, FERNANDO, *Manual de crítica literaria contemporánea*, Madrid, Editorial Castalia, 2008, 511pp.
- LEAL ABAD, ELENA, *Configuraciones sintácticas y tadiciones textuales: los diálogos medievales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2008, 305 pp.
- LENARDUZZI, RENÉ, *Mador*, Santa Fe, Ediciones Universidad Nacional del Litoral, 2009, 83 pp.
- MAMBELLI, RENATA, *Argentina*, Firenze, Giunti, 2009, 187 pp.
- MANCERA RUEDA, ANA, *'Oralización' de la prensa española: la columna periodística*, Bern, Peter Lang AG, 2009, 349 pp.
- MILDONIAN, PAOLA-D'ANGELO, BIAGIO, *Comparaciones en vertical. Conflictos mitológicos en las literaturas de las Américas*, Venezia, Supernova, 2009, 234 pp.
- MORETO, AGUSTÍN, *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, vol. I, dir. M. L. LOBATO, Kassel, Edition Reichenberger, Colección Ediciones Críticas 165, 2008, 597 pp.
- NESPOLO, JIMENA, *La señora Sb.*, Córdoba - República Argentina, Alción Editora, 2009, 57 pp.
- O'DONNELL, PACHO, *Juan Manuel de Rosas. El maldito de la historia oficial*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2009, 380 pp.
- REGAZZONI, SUSANNA, *La Condesa de Merlín. Una escritura entre dos mundos o de la retórica de la mediación*, Venezia, Mazzanti Editori, 2009, 110 pp. «Soglie americane 9»
- SIVIERO, DONATELLA, *Personaggi perduti. Aspetti del romanzo spagnolo tra Otto e Novecento*, Napoli, Tullio Pironti editore, 2009, 286 pp.

NORME REDAZIONALI

1. Le collaborazioni devono essere inviate alla Redazione della rivista su supporto informatico oltre che in copia cartacea. I **saggi** non devono superare le 15 pagine (30.000 battute circa), incluse le note, a interlinea 2, carattere Times New Roman (corpo 12 in testo e corpo 10 in nota). Le **note** non devono superare le sei pagine (15.000 battute circa) fermi restando il carattere e il corpo. Le **recensioni** non devono superare le tre pagine (6000 battute circa), fermi restando il carattere e il corpo e non devono presentare note.
1. Nei **saggi** e nelle **note** il nome dell'autore (centrato) e il titolo vanno in tondo e maiuscoletto. La citazione di un'opera va in corsivo anche nel titolo (es.: *La mujer en el Quijote* de Cervantes).
2. All'interno del testo (saggio, note, recensione) le citazioni inferiori alle tre righe vanno tra virgolette " " con punteggiatura fuori delle virgolette; le citazioni superiori alle tre righe costituiscono paragrafo a sé, rientrato a sinistra di 5 millimetri (3 battute), senza virgolette, con spaziatura e corpo inferiore al testo (spaziatura 1, corpo 10). Le parole straniere nel testo vanno in corsivo (es.: *La aproximación* agli indigeni creò difficoltà).
3. Frasi e parole non riportate nel testo vanno indicate con tre punti tra parentesi quadre [...]. L'intervento dell'autore nell'ambito di una citazione si segna con parentesi quadre [] (es.: La madre [di Giovanni] non era presente).
4. Le note e le citazioni bibliografiche vanno a piè di pagina. Per i libri indicare la prima volta cognome e nome dell'autore in maiuscoletto, il titolo del volume in corsivo, città di pubblicazione, casa editrice, anno di pubblicazione, numero della/e pagina/e di riferimento (p. o pp.) separati da virgole (vedi **ESEMPI**).
1. Atti e volumi miscellanei vanno indicati con cognome e iniziale del nome dei curatori in maiuscoletto seguiti da (a cura di), il titolo e le indicazioni date al punto 5.
2. Per le riviste il titolo va indicato per esteso in corsivo, seguito dal numero e anno solare separati da virgole (vedi **ESEMPI**).
3. Titoli di articoli e saggi di capitoli, racconti e poesie vanno in carattere tondo tra virgolette caporali, nel testo e in nota, seguiti dalla preposizione in e dal riferimento all'opera collettiva. Indicare cognome e iniziale del nome dell'autore in maiuscoletto. Non si usa la preposizione in nel caso di riferimento a una rivista. (vedi **ESEMPI**).

4. Il riferimento ad un'opera già citata va espresso con il cognome e l'iniziale del nome in maiuscolo, *op. cit.* (in corsivo se unica opera dell'autore citata); se le opere sono più d'una, segue il titolo in forma abbreviata seguito da *op. cit.* in tondo e il numero della pagina. Nel caso di immediata citazione della stessa pagina si usa *Ibidem*, se di pagina diversa *Ibi* seguito dall'indicazione della pagina.
5. Nelle **recensioni** indicare il cognome/i e nome dell'autore/i dell'opera in maiuscolo, titolo in corsivo, luogo di edizione, casa editrice, data, numero delle pagine.

ESEMPI:

TAVANI, GIUSEPPE, *Asturias y Neruda*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 42

Ibidem

Ibi, p. 56

TAVANI, G.«Codici, medici, ricette» in BELLINI, G-PERASSI, E. (a cura di), *Para el amigo sincero*. Studi dedicati a Luis Sainz de Medrano dagli Amici Iberisti Italiani, Roma, Bulzoni, 1999

MENESES C. «Barret, extraño personaje», *Quaderni Ibero-americanos*, 90, 2001. pp. 5-10

TAVANI,G., *Asturias...*, *op. cit.* p. 15

MENESES.C., *op. cit.*, p. 9

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 GIGA - Instituto de Estudios Latinoamericanos de Hamburgo 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.** ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS: **Nº 32:** Centroamérica: territorios de violencia. **Nº 33:** Migrantes de origen alemán en Argentina: identificaciones y transferencias. **Nº 34:** La otra cara de la inmigración: imágenes del latinoamericano en el cine español contemporáneo. **Nº 35:** Realidad y ficción del narcotráfico en Colombia: análisis historiográficos, socioeconómicos y literarios.

Suscripción anual (4 números):

€ 80 Instituciones y Bibliotecas,

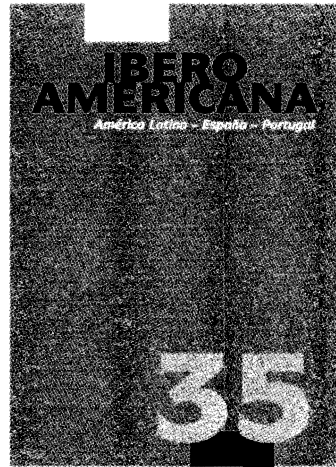
€ 50 Particulares

€ 40 Estudiantes

Número individual

€ 20

(gastos de envío no incluidos)



IBEROAMERICANA Editorial Vervuert, Amor de Dios, 1 - E-28014 Madrid, Tel.: +34 91 429 35 22 / Fax: +34 91 429 53 97 - VERVUERT Verlagsgesellschaft, Elisabethenstr. 3-9 D-60594 Frankfurt am Main, Tel.: +49 69 597 46 17 / Fax: +49 69 597 87 43

Finito di stampare nel mese di maggio 2010 dalla Tipolitografia CSR
Via di Pietralata, 157 - 00158 Roma - Tel. 064182113 (r.a.) - Fax 064506671

RASSEGNA IBERISTICA

GIUSEPPE BELLINI

ITINERARI DELLA FAME NELLA SCOPERTA E CONQUISTA DELL'AMERICA

MARGHERITA CANNACCIUOLO

AFROCUBANIZAR EL LENGUAJE: SINCRETISMO LINGÜÍSTICO EN LOS CUENTO DE LYDIA CABRERA

ADRIANA MANCINI

«FUERA DEL ALERO». ADOLFO BIOY CASARES Y SU OBRA TARDÍA

ROBERTO VECCHI

ALEGORIAS CLAUSTROSÓFICAS: O PENSAMENTO CONFINADO,
A EXCEÇÃO E A HISTÓRIA LITERÁRIA

FERNANDO J. B. MARTINHO

EUGÉNIO DE ANDRADE E AS LETRAS NORTE-AMERICANAS:
DE WHITMAN E MELVILLE A WILLIAMS E STEVENS

NOTE: F. del Barrio de la Rosa, «Pragmática contrastiva»: algunas observaciones y un peligro; S. Regazzoni, *El Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2009: José Emilio Pacheco*; I. Stratta, *Johnson, Boswell, Borges, Bioy*.

RECENSIONI: A. Mancera Rueda, «Oralización» de la prensa española: la columna periodística (F. del Barrio de la Rosa); M. V. Calvi / C. Bordonaba Zabalza / G. Mapelli / J. Santos López, *Las lenguas de especialidad en español* (E. Sainz); F. Bermejo Calleja, *Le subordinate avverbiali. Uno studio contrastivo spagnolo-italiano* (M. Martínez Atienza); E. Coco, *Jardines secretos. Joven poesía italiana* (L. Scarabelli); A. Vanoli, *La reconquista* / H. Rawlings, *L'Inquisizione spagnola* (A. Zinato); A. Ruffinatto, *Tríptico del ruisenor. Berceo. Garcilaso. San Juan* (V. Orazi); F. Gambin, *Azabache. El debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro* (V. Orazi); J. M. Martín Morán, *Cervantes y el «Quijote» hacia la novela moderna* (V. Orazi); A. Correa Ramón, *Alejandro Sawa, luces de bohemia* (E. Serrano Asenjo); M. C. Assumma, *La voce del poeta. Federico García Lorca, l'oralità e la tradizione popolare* (M. L. Molteni); A. Rodríguez Fischer (ed.), *Ronda Marsé* (S. Ballarín).

M. Canfield, *Literatura hispanoamericana: historia y antología. Literatura prehispanica y colonial* (S. Serafin); J. José Sebrelí, *Comediantes y mártires. Ensayo contra los mitos* (S. Regazzoni); M. de la Luz Hurtado / V. Martínez Tabares (sel.), *Antología del teatro chileno contemporáneo* (L. Paladini); J. Néspolo / M. Néspolo, *La erótica del relato* (S. Regazzoni); A. de Toro, *Borges infinito Borges virtual. Pensamiento y saber de los siglos XX y XXI* (L. Silvestri); E. Cardenal, *Nicaragua mundo universo. Antología poetica* (M. Cannavacciuolo); A. Rocco, *Il cinema di Gabriel García Márquez* (L. Paladini); I. Allende, *La isla bajo el mar* (S. Serafin); L. Valenzuela, *Tres por cinco. Los relatos de Virgilio Piñera* (V. Cervera Salinas).

V. Ramond, *A Revista «Vértice» e o Neo-Realismo Português* (M. G. Simões); G. Duarte, *O Trágico em Graciliano Ramos e em Carlos de Oliveira (uma análise apoiada pelos romances «São Bernardo» e «Casa na Duna»)* (M. G. Simões).

A. Broch (dir.), *Diccionari de la Literatura Catalana* (D. Faix); M. J. Balsach, *Joan Miró. Cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)* (L. Cornejo); M. de Palol, *Un uomo qualunque* (E. C. Vian).

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

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 *Saggi e Note*.

Fondatori

FRANCO MEREGALLI
GIUSEPPE BELLINI

Comitato Direttivo

MARCELLA CICERI
PAOLA MILDONIAN
ELIDE PITTARELLO

Coordinatrice

DONATELLA FERRO

Comitato di Redazione

Vincenzo Arsillo, Donatella Ferro, René Lenarduzzi,
María del Valle Ojeda, Marco Presotto, Susanna Regazzoni,
Patrizio Rigobon, Eugenia Sainz, Silvana Serafin, Manuel G. Simões

Segreteria di Redazione

Patrizio Rigobon, Patrizia Spinato Bruschi

Pubblicazione finanziata dalla Sezione Iberistica
del Dipartimento di Americanistica, Iberistica e Slavistica
dell'Università Ca' Foscari di Venezia

La collaborazione è subordinata all'invito del Comitato Direttivo

Redazione: Università Ca' Foscari di Venezia –
Dipartimento di Americanistica, Iberistica, Slavistica – Sezione Iberistica –
Ca' Bernardo – Dorsoduro 3199 - 30123 Venezia
e-mail «rassegna.iberistica@unive.it»

ISBN 978-88-7870-491-6
Copyright © 2010 Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355