



*Quaderni di Letterature
Iberiche e Iberoamericane*

TERZA SERIE
NUMERO 9
NOVEMBRE, 2020

SEZIONE DI IBERISTICA
DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane

Tintas si propone di aprire un ampio spazio al dibattito critico per studiosi di Paesi stranieri e di altre università italiane su questioni di letteratura, traduttologia e linguistica, in ambito ispanofono e lusofono, d'Europa e altri continenti. Si includeranno anche lavori relativi alle letterature nelle lingue catalana, galega e basca.

In edizione trilingue (italiano, spagnolo, portoghese), prevede una frequenza annuale con la possibilità di pubblicare dei numeri parzialmente monografici.

Redazione presso la Sezione di Iberistica
del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Facoltà di Studi Umanistici – Università degli Studi di Milano
Piazza Sant'Alessandro, 1 – 20123 MILANO (Italia)
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>
tintas@unimi.it

ISSN: 2240-5437.

Reg. Tribunale di Milano n. 239/2011

Questa rivista è pubblicata sotto una licenza Creative Commons Attribution 3.0.

Impaginazione: Ledizioni

Immagine di copertina: autografo di José Bergamín

Ringraziamenti: Pietro Virtuani, Nicola Cavalli e Raúl Díaz Rosales

TINTAS

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE
E IBEROAMERICANE

DIRETTORE RESPONSABILE

Danilo Manera

COMITATO SCIENTIFICO

Alessandro Cassol, Emilia Perassi, Maria Rosso, Vincenzo Russo, Laura Scarabelli,
Maria Cristina Assumma, Irina Bajini, Matilde Benzoni, Marina Bianchi, Maria Vittoria Calvi,
Luisa Chierichetti, Michela Craveri, Francesco Fava, Elena Liverani, Giovanna Mapelli

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Pedro Álvarez de Miranda (*Universidad Autónoma de Madrid*)
Raúl Antelo (*Universidade Federal de Santa Catarina*)
Ignacio Arellano (*Universidad de Navarra*)
Luis Beltrán Almería (*Universidad de Zaragoza*)
Jean Canavaggio (*Université de Paris X – Nanterre*)
Helena Carvalhão Buescu (*Universidade de Lisboa*)
María Luisa Lobato (*Universidad de Burgos*)
Felipe B. Pedraza Jiménez (*Universidad de Castilla-La Mancha*)
Eduardo Urbina (*Texas A&M University*)
Germán Vega García-Luengos (*Universidad de Valladolid*)
Juan Carlos Abril (*Universidad de Granada*)

CAPOREDATTORE

Simone Cattaneo

TINTAS
QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE
E IBEROAMERICANE

Numero 9, novembre 2020

ARTICOLI

ADA MILANI, <i>La conquista del diritto alla differenza: uno sguardo alla letteratura brasiliana per l'infanzia</i>	9-26
ELISA ALBERANI, <i>La grammatica della fantasia arriva in Brasile: problemi e difficoltà nella prima traduzione in lingua portoghese di Gianni Rodari</i>	27-44
SHEILA MAUÉS AUTIELLO, <i>Da casa ao macrobordel: o remanescente colonial da escravidão e os (necro)negócios gore do Brasil contemporâneo, no romance pssica</i>	45-58
ANDREA MULAS, <i>L'America latina di Linda Bimbi e Alberto Manzi</i>	59-77
JAVIER BARREIRO, <i>Los vampiros del pueblo</i>	79-86
LUIS MELERO MASCAREÑAS, <i>Historia de la revista Litoral: cartas & caligrafías (II)</i>	87-103

TRASBORDI

JOSÉ ENRIQUE GARCÍA, <i>Sette poesie</i> (trad. di Marina Bianchi)	107-122
VICENTE CERVERA SALINAS, <i>Quattro poesie</i> (trad. di Tiziano Faustinelli)	123-132
PERE CALDERS, <i>Cinque testi</i> (trad. di Simone Cattaneo)	133-143
GONZALO HIDALGO BAYAL, <i>Due racconti</i> (trad. di Danilo Manera)	145-150
VICENTE QUIRARTE, <i>Undici poesie</i> (trad. di Giuliana Calabrese)	151-176

NOTE

GAIA BIFFI, <i>El novelista di Ramón Gómez de la Serna: aspetti metanarrativi</i>	179-191
FEDERICA ZICHITTELLA, <i>Repetita iuvant. Una prospettiva diversa sul valore delle ripetizioni</i>	193-200
JOSÉ LUNA BORGE, <i>Los mirlos de Miguel</i>	201-214
DANILO MANERA, <i>El dorado trópico di Carmen de Burgos</i>	215-225

RECENSIONI

Luis de Góngora, <i>Le ferme intenzioni di Isabella / Las firmezas de Isabela</i> [Maria Rosso]	229-231
Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, <i>Corrección de vicios</i> [Maria Rosso]	233-235
Ricardo Menéndez Salmón, <i>No entres dócilmente en esa noche quieta</i> [Simone Cattaneo]	237-238
Ana Martínez Castillo, <i>Me vestirán con cenizas</i> [Paula Fernández Villalobos]	239-240
Mónica Ojeda, <i>La voladoras</i> [Giuliana Calabrese]	241-244
Francisco Zamora Laboch, <i>La República fantástica de Annobón</i> [Danilo Manera]	245-246

ARTICOLI

ADA MILANI
ELISA ALBERANI
SHEILA MAUÉS AUTIELLO
ANDREA MULAS
JAVIER BARREIRO
LUIS MELERO MASCAREÑAS

La conquista del diritto alla differenza: uno sguardo alla letteratura brasiliana per l'infanzia

ADA MILANI

Università degli Studi di Milano
ada.milani@unimi.it

1. INTRODUZIONE

L'eredità del passato schiavista ha pesato sulla letteratura brasiliana per l'infanzia per buona parte del secolo scorso condizionando, in particolar modo, le forme e le strategie di rappresentazione dei personaggi afrodiscendenti. Andati in fumo gli archivi storici della schiavitù¹, si cercarono di nascondere sotto il tappeto dell'*ufanismo*² le scomode ceneri degli antichi soprusi; al contempo il bisogno di fare tabula rasa coincise, per il primo ventennio del Novecento, con la quasi totale assenza di personaggi neri, tenuti prudentemente fuori scena in quanto imbarazzanti vestigia di un Paese che si voleva a tutti i costi far apparire come progredito, civilizzato e dunque – fondamentale – bianco:

Nos textos [...] produzidos entre 1900 e 1920, o negro era um personagem quase ausente, ou referido ocasionalmente como parte da cena doméstica. Era personagem mudo, desprovido de uma caracterização que fosse além da referência racial. Ou então personagem presente nos contos que relatavam o período escravocrata [...]. Essa ausência do negro nas cenas sociais descritas no período remete à sua marginalização após a abolição. O apagamento do negro nos textos da época reflete uma mentalidade dominante voltada para os ideais de progresso e civilização. Procuravam-se eliminar os antigos hábitos urbanos, assim como afastar dos grandes centros os grupos populares, concebidos como focos de agitação e resistência à nova ordem social. Nesse quadro, o negro era percebido como herdeiro de uma ordem social arcaica e

¹ Il riferimento è al noto episodio della *Queima dos Arquivos*: con un decreto del 14 dicembre 1890 Ruy Barbosa diede ordine di distruggere i documenti testimonianti la schiavitù conservati negli archivi del Ministério da Fazenda.

² Nei primi decenni del XX secolo la produzione letteraria per l'infanzia si sviluppa sotto il segno di una glorificazione della grandezza del popolo e della terra brasiliana, ancora chiaramente identificati con la cultura europea: «Tratava-se de desenvolver o sentimento de amor à pátria e, ao mesmo tempo, veicular um ideal civilizatório europeizado». Soares de Gouvêa, Maria Cristina, «Imagens do negro na literatura infantil brasileira: análise historiográfica», *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.31, n.1, jan./abr. (2005), p. 83.

ultrapassada, ligada ao tradicionalismo, à ignorância, ordem a ser substituída por um modelo europeizante, calcado na idéia de progresso. A escravidão era representada como marca vexatória do passado de um país atrasado. Assim, a figura do negro, com seu corpo, suas práticas e sua história constituiria a presença incômoda da antiga ordem escravocrata, incompatível com o projeto de um país “civilizado”³.

A mano a mano che si faceva strada l'indagine intorno alla brasilianità e si affermava la valorizzazione delle diverse componenti razziali, le narrazioni degli anni '30, anche su influsso del movimento Modernista⁴, videro il ricorso alla tradizione orale e posero spesso al centro la figura della *velha preta*, mitica racconta-storie, depositaria della tradizione popolare nazionale:

Para justificar essa proliferação é preciso lembrar [...] a formação da infância brasileira até a década de 30, após a qual se tornou obrigatória a frequência à escola. Até então, persistia a influência das amas-de-leite, escravas ou ex-escravas, a quem cabia, entre outras tarefas, transmitir os relatos [...]. Não por acaso grande parte dos títulos alude à presença do negro como origem das histórias⁵.

Tra gli esempi emblematici possiamo citare la tanto discussa Tia Nastácia, «excellente negra de estimação»⁶ creata da Monteiro Lobato, e la *velha* Totônia celebrata da José Lins do Rego, il cui valore affettivo-autobiografico⁷ non le rende immuni da uno sguardo stereotipato e pregiudizioso:

[...] se verifica também a persistência da situação subalterna do negro, bem como a continuação do contexto social marcado pela dominação das estruturas agrárias. [...] Soma-se a isso uma concepção paternalista do povo, que se confunde com os pretos velhos que narram ou são protagonistas das histórias [...] e que encarnam uma sabedoria, cujo conteúdo, cheio de lugares-comuns, serve apenas para justificar a submissão de que são vítimas⁸.

³ *Ivi*, pp. 83-84.

⁴ «Com a disseminação do Modernismo, que incluía o folclore entre suas fontes inspiradoras, aumentaram consideravelmente as chances de que esse material viesse a ser também aproveitado na literatura para crianças, repetindo-se nela o que ocorrera com as narrativas produzidas pelos segmentos antropofágico e verde-amarelo do movimento, como *Macunaíma* e *Martim-Cererê*, respectivamente» Lajolo, Marisa - Zilberman, Regina, *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias*, São Paulo, Ática, 2007, pp. 65-66.

⁵ *Ivi*, p. 84.

⁶ Monteiro Lobato, José Bento, *A menina do narizinho arrebitado*, São Paulo, Monteiro Lobato ed., 1920, pp. 3-4. Recentemente il personaggio di Tia Nastácia è stato al centro di polemiche e accuse di razzismo mosse nei confronti dell'autore.

⁷ Particolarmente evidente nel ricordo autobiografico di José Lins do Rego, che fa risalire alla *velha Totônia* la sua prima influenza letteraria: «Na casa do meu avô, onde nasci, existia um único livro, a Bíblia. Eu cresci ouvindo as histórias de Trancoso da Velha Totônia. Foi ela quem fez a minha iniciação literária. Chamava-se Antônia [...]. Muito magrinha e sem dentes, essa cabocla tinha um talento especial para contar história [...]. Nunca me esquecerei de Sinhá Totônia, essa maravilhosa contadora de histórias, analfabeta e inteligentíssima, que, sem o saber, transformava o menino do Engenho Corredor. Porque estou certo de que foi a velha Totônia quem pegou em mim a doença de contar histórias». Marques, Helton, «Ficção, História e Memória em Menino de engenho, de José Lins do Rego», *Patrimônio e Memória*, São Paulo, Unesp, v. 11, n.2, julho-dezembro (2015), p. 63.

⁸ Lajolo-Zilberman, *op. cit.*, pp. 68-69.

D'altro canto, bisogna considerare che, molte volte, i racconti esposti da questi personaggi non hanno alcun legame reale con il territorio brasiliano né con le radici africane o indigene, ma si tratta di semplici riformulazioni di fiabe europee:

[...] a maior parte delas provém do folclore ibérico, tendo sido transmitidas desde a colonização. Trata-se, portanto, de contrafações do conto de fadas europeu, que não absorveram peculiaridades locais, nem incorporaram elementos das demais culturas — a indígena e a negra — que tomaram parte na formação da população nacional. Apresentadas por um narrador preto, essas histórias passam por um branqueamento. Mas a ingenuidade de sua estrutura narrativa é atribuída à sua procedência popular ou às qualidades do narrador, características que mascaram a falta de inventividade dos textos, bem como a inverossimilhança e pobreza dos enredos⁹.

Le storie non sono però le sole a essere rivestite di una patina bianca. In questi stessi anni, lo sbiancamento – soluzione propugnata in campo scientifico¹⁰ – è un *topos* che si fa largo anche nella sfera dei libri per l'infanzia. Qui, i protagonisti possono liberarsi del fardello del proprio colore grazie a un incantesimo in grado di sciogliere il castigo, come nel racconto *Pérola da Manhã* di Tales de Andrade:

Tamil disse-nos que os primeiros homens que foram criados viviam à margem de um grande rio, que fica para lá!, disse Pérola da Manhã, apontando para o norte. Eram todos pretos. Mas, alguns deles que sabiam nadar, atravessaram o rio para o outro lado. A água lavou-os e eles ficaram brancos. Desde então, os homens brancos estão sempre a estender os braços, convidando os homens pretos a também atravessarem o rio [...] eu também desejava atravessá-lo nado, a fim de tornar-me branca¹¹.

Molto simile è il destino di Tia Nastácia:

Tia Nastácia não sei se vem. Está com vergonha, coitada, por ser preta. — Que não seja boba e venha — disse Narizinho — eu dou uma explicação ao respeitável público... — Respeitável público, tenho a honra de apresentar [...] a Princesa Anastácia. Não reparem ser preta. É preta só por fora, e não de nascença. Foi uma fada que um dia a pretejou, condenando-a a ficar assim até que encontre um certo anel na barriga de um certo peixe. Então, o encanto quebrar-se-á e ela virará uma linda princesa loura¹².

⁹ Ivi, p. 69.

¹⁰ «Le élites intellettuali e politiche brasiliane si trovarono di fronte ad una situazione alquanto paradossale: da una parte constatavano, spesso anche all'interno delle loro stesse famiglie, la forte presenza di neri e meticci nella popolazione, dall'altra avevano come punto di riferimento culturale e politico delle teorie che sostenevano l'impossibilità intrinseca del progetto di formazione di una nazione moderna brasiliana proprio poiché formata prevalentemente da discendenti di africani e meticci. Per uscire da questa situazione contraddittoria e paradossale, venne elaborata negli ultimi anni del XIX secolo la teoria del branqueamento (sbiancamento), in cui si sosteneva che grazie ad una sempre maggior presenza di elementi bianchi, garantita dalle nuove immigrazioni, e al processo di miscigenação, i neri, proprio perché inferiori, sarebbero gradualmente spariti». Ribeiro Corossacz, Valeria, *Razzismo, meticciato, democrazia razziale: le politiche della razza in Brasile*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, pp. 12-13.

¹¹ Soares de Gouvêa, M. C., *op. cit.*, pp. 85-86.

¹² Ivi, p. 89.

Episodi di questo tipo, come afferma Gouvêa, «exemplifica[m] a contradição presente nas demais produções dirigidas à criança, em que a caracterização da cultura negra era focalizada a partir de um referencial etnocêntrico, o qual tomava a cultura branca européia como intrinsecamente superior»¹³. L'ideale dell'*embranquecimento* perde dunque il carattere metaforico acquistando contorni reali, mentre la letteratura *infanto-juvenil* si fa specchio del carattere profondamente razzista della società brasiliana.

L'immaginario resta pressoché immutato nei decenni seguenti. Lo dimostra Fúlvia Rosemberg in un suo studio del 1979, dove, analizzando un corpus di 168 libri destinati a bambini e ragazzi, pubblicati o ripubblicati in Brasile tra il 1950 e il 1975, riscontra che le discriminazioni etnico-razziali rappresentano una costante:

A discriminação contra grupos não-brancos aparece na literatura infanto-juvenil brasileira constantemente, tanto de forma aberta quanto latente, sem, porém, que a nenhum momento se valorize um discurso declaradamente preconceituoso. Na verdade, o que se observa com maior frequência é a associação entre um discurso igualitário (por exemplo, o narrador condena o preconceito) e a veiculação de discriminações mais ou menos latentes (por exemplo, a cor negra estigmatizada)¹⁴.

Tra le forme latenti di discriminazione, la più ricorrente sembra essere la negazione del diritto all'esistenza del non bianco: «é o branco o representante da espécie. Por esta sua condição, seus atributos são tidos como universais. A branquidade é a condição normal e neutra da humanidade: os não-brancos constituem exceção»¹⁵. Questa "bianchezza paradigmatica" si manifesta, secondo l'autrice, non solo nelle illustrazioni di singoli e gruppi, ma fa da guida anche per le raffigurazioni animali, e non si limita all'universo narrativo, estendendosi anche al piano extradiegetico (ad esempio nei commenti rivolti al lettore, che – laddove esplicitato – è sempre un bambino bianco). Se l'essere bianco è sinonimo di normalità, l'eccezionalità del non bianco si traduce invece nella pura e semplice privazione della unicità e individualità del soggetto:

Na ilustração a mulher negra não existe: quem aparece é a doméstica negra, representada monotonamente com os mesmos traços (lábios grandes, gordas, seios avantajados, lenço na cabeça, brincos e avental). A estereotipia de traços atinge a tal ponto que, em um mesmo livro, dois personagens mulheres negras diferentes receberam a mesma representação gráfica.

O índio, sob outras formas, é também ilustrado estereotipadamente: não só seus traços físicos são constantes, como também a postura em que aparecem – os homens, geralmente guerreiros ou atados a seus acessórios bélicos (arco e flecha). [...] os não-brancos, mais frequentemente que os brancos, são denominados, no texto, por sua origem étnico-racial. [...] Sua origem geográfica, sua religião, sua situação familiar e conjugal são muito menos frequentemente descritas [...]. Em suma, seu acabamento literário é menos perfeito, mais incompleto¹⁶.

¹³ *Ivi*, p. 86.

¹⁴ Rosemberg, Fúlvia, «Discriminações Etnico-Raciais na Literatura Infanto-Juvenil Brasileira», *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, 12(3/4), jul./dez. (1979), p. 159. Disponibile all'indirizzo: <<https://brapci.inf.br/index.php/article/download/18303>> (data consultazione: 27/08/2020).

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 160.

L'analisi di Rosemberg va quindi a confermare la persistenza, fino alla metà degli anni '70, del ruolo non solo marginale, ma del tutto inferiorizzato e delegittimato dei personaggi neri, andando dalla quasi scontata associazione simbolica con vizi e difetti morali fino ad arrivare alla "cosificazione" e antropomorfizzazione:

A cor negra [...] aparece com muita freqüência associada a personagens maus [...]. O negro associado à sujeira, à tragédia, à maldade, como cor simbólica, impregna o texto com bastante freqüência. [...] A associação entre branco e humanidade é [...] reforçada pela associação entre não-branco e não-humanidade [...]. Na ilustração, por exemplo, figuras míticas e folclóricas (saci, curupira), objetos (bonecos de pano) são ilustrados com os mesmos traços de um personagem humano negro; índios reproduzem traços de primata. A proximidade entre não-branco e animalidade também se faz sentir no texto, através de comparações e associações espaciais. É assim que, não raro, um personagem índio ou negro pode ter traços físicos ou comportamentais de animais (farejou como um cão, por exemplo)¹⁷.

Una decina di anni più tardi – chiusa da poco la parabola dittatoriale e alla vigilia della nascita della nuova Costituzione – Maria de Lourdes Teodoro, nel suo articolo *Identidade, cultura e educação* (1987), ponendo l'accento sull'importanza del contesto socioculturale nella formazione dell'identità del bambino e futuro adulto, dichiara così l'urgenza di un cambiamento:

Nesse momento em que se quer repensar a nacionalidade [...] é necessário pensar naqueles que compõem essa nacionalidade: não somos todos brancos. É necessário ter presente o fato de sermos vários grupos étnicos a constituir a nação brasileira¹⁸.

Ciò che si suggerisce è una riformulazione del patto semantico alla base della nazionalità brasiliana che, a vari livelli («família, rua, bairro, escola, livros didáticos, meios de comunicação de massa»¹⁹), prenda finalmente in considerazione anche la parte non bianca:

Os valores culturais formam a estrutura social em suas bases materiais, éticas e espirituais. O sistema simbólico revela a organização de tais valores no sentido unificador onde – através da linguagem gestual, visual, sonora (escrita e falada) – ficam estabelecidas maneiras de ver o mundo e de estar nele. Daí resulta a exteriorização do pacto semântico, isto é, a maneira pela qual nos identificamos ou não com os valores culturais humanos.

No estudo da gramática, pensar a expressão é a última fase de trabalho. Na experiência individual, só a maturidade, a especialização, o hábito de recepção crítica levam o indivíduo a refletir sobre a linguagem que absorve em casa, na escola ou através dos meios de comunicação de massa. Daí, uma certa normalidade que consiste na aberração de um indivíduo ter preconceitos

¹⁷ *Ivi*, p. 161.

¹⁸ Lourdes Teodoro, Maria de, «Identidade, cultura e educação», *Cadernos de Pesquisa* (63) nov. (1987), Fundação Carlos Chagas, p. 48. Disponibile all'indirizzo: <<http://publicacoes.fcc.org.br/ojs/index.php/cp/article/view/1270>> (data consultazione: 27/08/2020).

¹⁹ *Ivi*, p. 47.

negativos contra si mesmo ou contra seu grupo étnico; é que, antes de mais nada, ele é um ser humano dentro do mesmo processo cultural do seu opressor. Ele participa do mesmo pacto semântico, até que se instale nele o espírito crítico e a necessidade de re-identificação. [...] O pacto semântico que caracteriza nossa nacionalidade tem que respeitar as diferenças e, desde o 1º grau, a criança tem o direito de ser vista e de ser levada a ver-se como parte valorizada desse todo, qualquer que seja sua característica física, qualquer que seja sua cor. Para tanto, não é necessário que tenhamos quatro livros de História do Brasil: o dos indígenas, o dos brancos, o dos negros e os dos amarelos. Mas uma História do Brasil onde todos tenham o seu peso na formação da nacionalidade. Os heróis negros precisam ser reconhecidos como heróis brasileiros, terem suas imagens físicas e seus feitos nos livros didáticos. Os heróis de cada um devem ser os heróis de todos. Nenhum povo afirma realmente sua identidade se essa afirmação não tiver densidade histórica²⁰.

Con la ridemocratizzazione del Paese si iniziano dunque a invocare l'allontanamento dal modello conservatore dominante e l'interruzione del circuito (auto)discriminatorio innescato, *in primis*, dalle immagini che, dentro e fuori dai libri di testo, vengono proposte e interiorizzate dai bambini influenzando la percezione di sé:

A criança deve ser conscientizada de suas possibilidades e a ela devem ser oferecidos os meios de mostrar suas potencialidades. Ela deve poder se identificar positivamente com outros brasileiros (semelhantes fisicamente) assim como se diferenciar dos demais, vendo-os todos como compatriotas e iguais. Ser igual aqui, significa ter de fato os mesmos direitos e deveres. Para a realização desse projeto transformador da sociedade brasileira é necessário incentivar a produção da imagem positiva dos grupos, até aqui, excluídos da visão positiva da brasilidade²¹.

Tra i principali fattori che minano la possibilità di una affermazione positiva di bambine e bambini neri all'interno della società brasiliana vi è soprattutto l'identificazione figurativa tra il colore della pelle e un determinato modello estetico o status sociale-professionale, sempre oltre i confini di ciò che è considerato desiderabile e perciò stigmatizzato:

O pacto semântico brasileiro que inclui os valores dos diversos grupos étnicos como positivos deve se apoiar em material didático e pedagógico onde negros [...], índios [...], amarelos [...] e brancos [...] tenham representadas suas imagens de brasileiros, na execução de todos os tipos de tarefa que nossa cultura, nossa civilização pressupõe e requer. [...] Esse é um dos caminhos para alterar o padrão conservador do pacto semântico brasileiro onde [...] as profissões, segundo a cor, plantam e alimentam o racismo. [...] Não se justifica a representação da criança negra sempre caracterizada por seus lábios grossos, o nariz achatado exageradamente. [...] A caricatura e o deboche são nocivos para o surgimento da auto-valorização²².

²⁰ *Ivi*, p. 48.

²¹ *Ivi*, p. 49.

²² *Ivi*, pp. 48-49.

I primi accenni di cambiamento cominciano a farsi sentire con le rivendicazioni del Movimento Negro²³, che fanno dell'istruzione la propria bandiera:

Os ativistas do Movimento Negro reconhecem que a educação não é a solução de todos os males, porém ocupa lugar importante nos processos de produção de conhecimento sobre si e sobre “os outros”, contribui na formação de quadros intelectuais e políticos e é constantemente usada pelo mercado de trabalho como critério de seleção de uns e exclusão de outros. [...] As questões como a discriminação do negro nos livros didáticos, a necessidade de inserção da temática racial e da História da África nos currículos, o silêncio como ritual a favor da discriminação racial na escola, as lutas e a resistência negras, a escola como instituição reprodutora do racismo, as lutas do Movimento Negro em prol da educação começam, aos poucos, a ganhar espaço na pesquisa educacional do país, resultando em questionamentos à política educacional²⁴.

Tuttavia, se è vero che «i libri degli anni '80 e '90 mostrano l'intenzione di denunciare il razzismo e la discriminazione vissuta dai neri»²⁵, nel 1997, Fanny Abramovich, nel suo *Literatura infantil: gostosura e bobices* – strumento destinato soprattutto agli insegnanti – denunciava ancora la refrattarietà di alcune formule e una certa confusione tra piano etico ed estetico nella letteratura per l'infanzia:

A fada, a princesa, a mocinha, são sempre protótipos da raça ariana: cabelos longos e loiros, olhos azuis, corpo esbelto, altura média, roupa imaculada... [...] O preto? Ora, somente ocupa funções de serviçal (setor doméstico ou industrial, e aí pode ter um uniforme profissional que o defina enquanto tal e que o limite nessa atividade, seja mordomo ou operário...). Normalmente é desempregado, subalterno, tornando claro que é coadjuvante na ação e, por consequência, coadjuvante na vida... Se mulher, é cozinheira e lavadeira, gordona e bunduda. Seu ótimo coração e seu colo amigo são expressos no texto ou talvez nas entrelinhas... Importa que sua apresentação física não seja das mais agradáveis, das mais audaciosas ou belas... Altivos e elegantes?? Nunquinha...²⁶

2. UNA “RIVOLUZIONE” NELLA PRODUZIONE LETTERARIA CONTEMPORANEA: LA LEGGE 10.693/03

È dunque solo con il nuovo millennio che il dibattito intorno al superamento delle disuguaglianze razziali acquista centralità nella scena politica e vengono adottate le prime misure pratiche, coinvolgendo anche la produzione di materiale pedagogico e letterario. In questo senso, la presidenza Lula costituisce uno spartiacque:

²³ Per un panorama storico sulle lotte e rivendicazioni si veda: Lino Gomes, Nilma, «Diversidade étnico racial, inclusão e equidade na educação brasileira: desafios, políticas e práticas», *Revista Brasileira de Política e Administração da Educação (RBPAE)*, v.27, n.1, jan./abr. (2011), pp. 109-121.

²⁴ *Ivi*, pp. 112-113.

²⁵ Francis, Véronique - Barbosa, Valeria, «Le rappresentazioni dei bambini di pelle nera negli albi illustrati per l'infanzia», *Colori della pelle e differenze di genere negli albi illustrati*, Milano, FrancoAngeli, 2018, p. 56.

²⁶ Abramovich, Fanny, *Literatura infantil: gostosura e bobices*, São Paulo, editora scipione, 2009 (1997), pp. 36-37.

O governo federal, a partir da eleição do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, passou a redefinir o papel do Estado como propulsor das transformações sociais, reconhecendo as disparidades entre brancos e negros em nossa sociedade e a necessidade de intervir de forma positiva, assumindo o compromisso de eliminar as desigualdades raciais, dando importantes passos rumo à afirmação dos direitos humanos básicos e fundamentais da população negra brasileira²⁷.

Una vera e propria svolta verso la valorizzazione dell'identità, della memoria e della cultura negra si ha con la legge 10.693 del 2003, che rende obbligatorio l'insegnamento della storia della cultura afro-brasiliana e africana all'interno di tutti gli istituti scolastici pubblici e privati. Le nuove *Diretrizes Curriculares Nacionais* prevedono, tra le altre, le seguenti disposizioni:

- Inclusão de personagens negros, assim como de outros grupos étnico-raciais, em cartazes e outras ilustrações sobre qualquer tema abordado na escola, a não ser quando tratar de manifestações culturais próprias, ainda que não exclusivas, de um determinado grupo étnico-racial. [...]
- Edição de livros e de materiais didáticos [...] que [...] abordem a pluralidade cultural e a diversidade étnico-racial da nação brasileira, corrijam distorções e equívocos em obras já publicadas sobre a história, a cultura, a identidade dos afrodescendentes²⁸.

Nella scena letteraria per l'infanzia assistiamo, di conseguenza, a una proliferazione di testi che affrontano il tema delle differenze etnico-razziali e che si possono idealmente suddividere in tre tendenze:

Na primeira, a diferença étnica é representada através de situações de racismo que correspondem ao conflito narrativo das histórias. Ao longo do enredo, o conflito é superado, o que sugere, ao leitor, uma clara lição de fraternidade e/ou aceitação do diferente. Em uma segunda tendência, os personagens negros infantis são inseridos em tramas cujos principais conflitos não decorrem diretamente de questões étnico-raciais. Nesses livros, a negritude não é caracterizada como um elemento que desencadeia conflitos típicos de narrativas lineares, mas está presente e se dilui em intenções estéticas mais amplas. Na terceira tendência, por fim, agrupam-se títulos que discorrem sobre a diversidade de forma celebratória. Nessas obras, a temática específica da diferença étnico-racial se dilui no tratamento conferido à diversidade e à diferença, de forma geral²⁹.

Nel complesso le opere «testimoniano un'evoluzione cronologica nel modo di trattare il tema del colore»³⁰, insegnano ai bambini a fare i conti con il preconconcetto e stimolano una indagine identitaria. Data la loro finalità didattica, molte di queste vengono distribuite

²⁷ *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*, 2004, p. 8. Documento disponibile all'indirizzo: <http://portal.inep.gov.br/informacao-da-publicacao/-/asset_publisher/6JYIsGMAMkW1/document/id/488171>.

²⁸ *Ivi*, pp. 24-25.

²⁹ Kirchof, Edgar Roberto, *et al.*, «A diferença étnico-racial em livros brasileiros para crianças: análise de três tendências contemporâneas», *Revista Eletrônica de Educação*, v. 9, n. 2 (2015), pp. 389-390.

³⁰ Francis-Barbosa, *op. cit.*, p. 56.

nelle scuole tramite i cosiddetti *Kit de Literatura afro-brasileira*, con l'obiettivo di essere impiegate in letture ad alta voce, momenti di riflessione condivisa o attività ludiche di vario tipo. Muovendo spesso, ma non esclusivamente, dal contesto scolastico, dove «il razzismo è presente sotto forma di “discriminazione melaninica”»³¹, le storie puntano a ridare fiducia ai giovani lettori tramite il rafforzamento del senso di appartenenza etnico-razziale e del legame con le radici africane. Il cammino verso l'auto-accettazione passa inoltre dall'esaltazione della bellezza nera: del colore della pelle, «fonte di orgoglio»³² primaria, ma anche di altre caratteristiche peculiari come il fenotipo o i capelli crespi, «da sempre considerati come difficili, selvaggi, ingrati, indomabili [...] demonizzati e legati allo svilimento del corpo di colore»³³. Quest'ultimo elemento, in particolare, fa da denominatore comune a diverse pubblicazioni degli ultimi anni poiché rappresenta un importante marcatore etnico-razziale³⁴: «o cabelo – scrive Nilma Lino Gomes – carrega uma forte marca identitária e, em algumas situações, é visto como marca de inferioridade»³⁵. A tal proposito, uno dei testi di maggior successo è *O cabelo de Lelê*, dove il rifiuto dei lunghi capelli ricci – enfatizzati da illustrazioni che esagerano la chioma della bambina protagonista (Figura 1) – viene superato grazie alla scoperta dei propri legami ancestrali (*ancestralidade*):

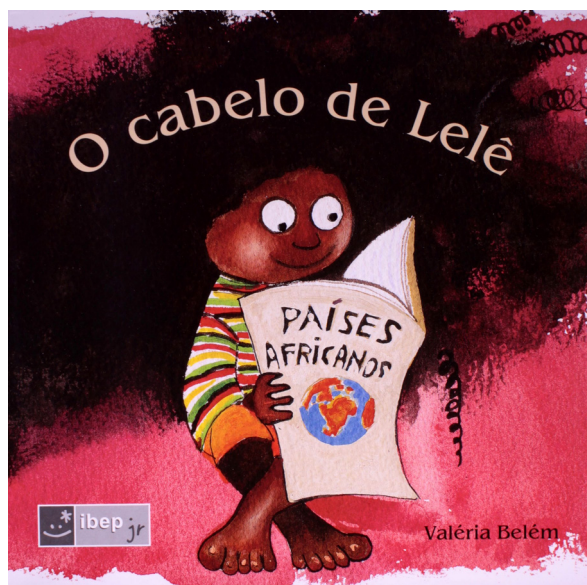


Figura 1

Lelê não gosta do que vê.
– De onde vem tantos cachinhos?, pergunta, sem saber o que fazer.
Joga pra lá,
puxa pra cá.
Jeito não dá,

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

³³ *Ivi*, p. 58.

³⁴ Un interessante articolo sul tema è: Caldwell, Kia Lilly, «“Look at her hair”: the body politics of black womanhood in Brazil», *Transforming Anthropology*, Vol. 11, Issue 2 (2004), pp. 18-29.

³⁵ Gomes, Nilma Lino, «Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo», *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.29, n.1, (jan./jun. 2003), p. 173.

jeito não tem.
[...]
Fuça aqui,
fuça lá.
Mexee e remexe até encontrar
o tal livro, muito sabido!, que tudo aquilo pode explicar.
Depois do Atlântico, a África chama
E conta uma trama de sonhos e medos
De guerras e vidas e mortes no enredo
Também de amor no enrolado cabelo [...]
Descobre a beleza de ser como é
Herança trocada no ventre da raça
Do pai, do avô, de além-mar até
[...]
Lelê já sabe que em cada cachinho
Existe um pedaço de sua história
Lelê ama o que vê!
E você?³⁶

Un altro esempio è *Bia Tatá Ritinha. Cabelo Ruim? Como Assim?* – versione a fumetti di *Cabelo ruim? A história de três meninas aprendendo a se aceitar* – che, prendendo le mosse dal bullismo scolastico, offre lo spunto sia per educare al rispetto di sé e degli altri sia per affrontare la questione della invisibilità “di colore” («invisibilidade de ser negro»³⁷) nei modelli di bellezza proposti dai giochi e dai mass-media:

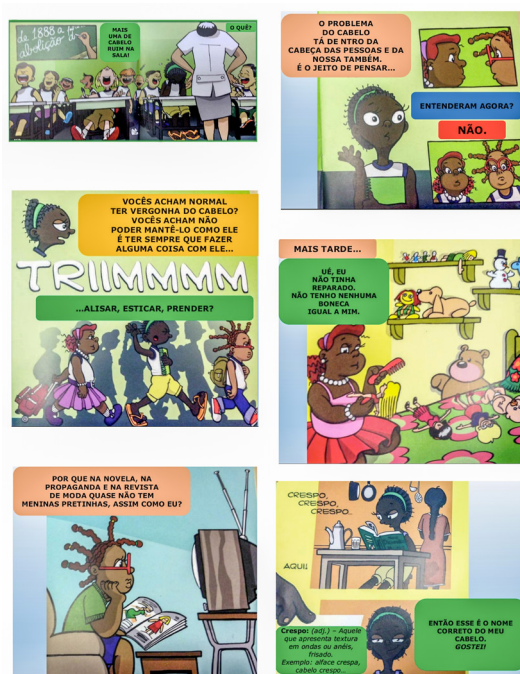


Figura 2

³⁶ Belém, Valéria, *O cabelo de Lelê*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2007.

³⁷ Santos Cavalleiro, Eliane dos, *Racismo e anti-racismo na educação: repensando nossa escola*, São Paulo, Selo negro, 2001, p. 174.

Le immagini riunite nel *collage* (Figura 2) confermano la rilevanza della traiettoria scolastica nel rafforzamento di stereotipi e rappresentazioni negative, ma anche nel loro superamento; inoltre, rendono manifesto il possibile contributo della letteratura nello sviluppo di strategie pedagogiche alternative che aiutino a comprendere l'importanza del corpo nella costruzione della "identità nera" di alunne e alunni:

[...] "ninho de guacho", "cabelo de bombril", "nega do cabelo duro", "cabelo de picumã"! [...] Esses apelidos recebidos na escola marcam a história de vida dos negros. São, talvez, as primeiras experiências públicas de rejeição do corpo vividas na infância e adolescência. A escola representa uma abertura para a vida social mais ampla, em que o contato é muito diferente daquele estabelecido na família, na vizinhança e no círculo de amigos mais íntimos. Uma coisa é nascer criança negra, ter cabelo crespo e viver dentro da comunidade negra; outra coisa é ser criança negra, ter cabelo crespo e estar entre brancos³⁸.

Altri libri partono, significativamente, da una prospettiva opposta rispetto agli esempi precedenti, possiamo citare *Menina bonita do laço de fita* e *Betina*, dove i personaggi «sono, sin dall'inizio, fieri della loro apparenza e delle proprie origini»³⁹. Il primo, in particolare – scritto da Ana Maria Machado ben prima delle nuove politiche educative (prima edizione 1986) – è interessante perché, attraverso i rocamboleschi tentativi di un coniglio bianco di raggiungere l'ideale estetico incarnato dalla bambina nera (Figura 3), decostruisce in maniera ironica lo stereotipo del bianco come modello di perfezione e ribalta il topos del *branqueamento*:

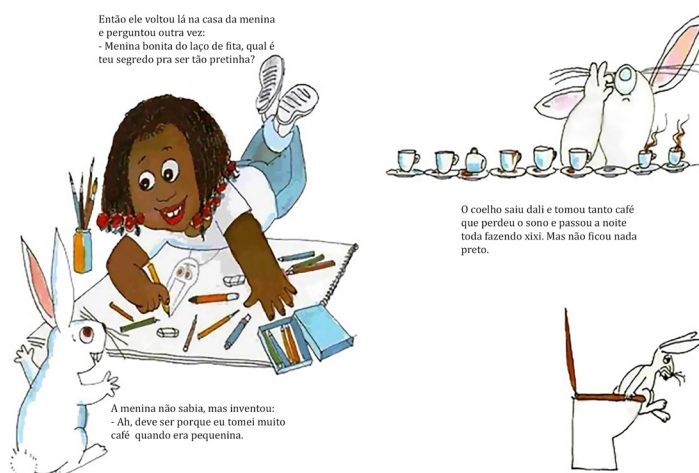


Figura 3

O conjunto de texto e imagem rebaixa o corpo do coelho, que representa o elemento branco, tornando-o grottesco. [...] Percebemos a inversão de papéis, a permuta, uma vez que a sujeira e a condição animalesca atribuídas ao negro são transferidas para o branco. O acobertamento que os descendentes das cul-

³⁸ Gomes, Nilma Lino, «Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou resignificação cultural?», *Revista Brasileira de Educação*, Set/Out/Nov/Dez (2002), p. 45.

³⁹ Francis-Barbosa, *op. cit.*, p. 59.

turas minoritárias fazem para minimizar os traços que denunciam o estigma é transferido para os brancos. A inteligência, a inventividade, a beleza, que sempre estiveram em poder só da cultura eurocêntrica, passam para as culturas minoritárias. Podemos dizer que o caráter carnavalesco da obra reside aí nesse “desbranqueamento”. Os estereótipos negativos estão para os brancos, enquanto os estereótipos positivos, para os negros⁴⁰.

3. LITERATURA INFANTIL NA QUEBRADA⁴¹: IL CASO DI AMANHECER ESMERALDA

Tra le numerose opere pubblicate sulla scia delle citate politiche educative volte all'inclusione, un esempio *sui generis* è il libro *Amanhecer Esmeralda* (2005), che segna l'esordio di Ferréz – scrittore e attivista legato al movimento hip-hop – nel campo della produzione per l'infanzia. La narrazione condivide con la *literatura marginal*⁴² “per adulti” uno dei suoi presupposti basilari, ovvero la visione della periferia da una prospettiva interna, realistica, priva di clichés. Protagonista del racconto è Manhã, una bambina nera che vive nel Jardim das Rosas, allusione all'omonimo quartiere nel distretto di Capão Redondo (São Paulo)⁴³. «Comecei a escrever essa história porque queria fazer um livro para quem nenhum autor escrevia: uma menina negra e pobre da periferia», ha dichiarato l'autore in una intervista⁴⁴, evidenziando la sua scelta di mettere al centro, qui come altrove, il problema della rappresentatività delle categorie tradizionalmente silenziate⁴⁵.

La routine di Manhã è scandita da preoccupazioni ben più concrete di quelle che generalmente accomunano i personaggi dei libri pensati per la medesima fascia d'età⁴⁶:

Manhã acordou cedo mais uma vez, era sexta-feira, o dia de alegria para todas as crianças que estudavam. Foi até a pequena mesa feita artesanalmente por seu pai com tábuas de caixotes e não viu nenhum embrulho. Era mais um dia sem pão. Pegou a panela onde sua mãe fazia café e olhou dentro, nada. Manhã

⁴⁰ Sabrina Rosa, Fatima - Jucele Rosa, Barbara, «Identidade e diferença em Menina bonita do laço de fita», *Revista de Letras*, Curitiba, v. 19, n. 24, mar. (2017), pp. 79-80.

⁴¹ Riprendiamo qui l'espressione utilizzata per pubblicizzare *O pote mágico* (2012), secondo libro di Ferréz dedicato al pubblico infantile: <http://blog.ferrezescritor.com.br/2012/09/materia-da-agencia-periferia-revista.html> (data consultazione: 30/08/2020).

⁴² Il riferimento è alla *literatura marginal/periférica* contemporanea secondo la definizione data dallo stesso autore: «a Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja, os de grande poder aquisitivo», Ferréz (org.), «Terrorismo literário», *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, Rio de Janeiro, Agir, 2005, p. 12.

⁴³ Si tratta di uno dei quartieri più violenti alla periferia della metropoli, dove peraltro Ferréz è cresciuto e ha scelto di ambientare gran parte delle sue opere, a partire dal romanzo d'esordio *Capão Pecado* (2000).

⁴⁴ Ferréz, «As crianças deixaram de ser vistas como a solução para se tornar o problema», *O Globo*, 30/07/2014. Disponibile al seguente indirizzo: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/ferrez-as-criancas-deixaram-de-ser-vistas-como-solucao-para-se-tornar-problema-13439117>> (data consultazione: 30/08/2020).

⁴⁵ «Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca! Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve [...] Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto». Ferréz (org.), «Terrorismo literário», *op. cit.*, p. 9.

⁴⁶ Indicativamente 5-8 anni, età consigliata, ad esempio, sul sito della catena di librerie Saraiva: <<https://www.saraiva.com.br/amanhecer-esmeralda-175244/p>> (data consultazione: 30/08/2020).

foi até as caixas de papelão e pegou a pequena calça jeans, vestiu, em seguida procurou uma blusa e achou uma blusinha vermelha, um pouco desbotada, mas servia, saiu do pequeno cômodo feito em madeira e entrou na única parte de sua casa que era de alvenaria, o banheiro⁴⁷.

Significativamente, il testo non censura il riferimento a scomode quotidianità come la segregazione residenziale nelle periferie urbane, la violenza domestica o la dipendenza da alcol: «Ah! Meu pai bebe um pouco, né, tenho vergonha de falar, mas ele não bate na minha mãe não»⁴⁸.

Sin dall'inizio è evidente uno scarto tra la comune spensieratezza e un destino che appare già segnato e, seppure non originato da una situazione di discriminazione esplicita, il sentimento di inadeguatezza avvertito dalla bambina è indice delle disuguaglianze che permeano la società brasiliana:

Chegou à escola no horário certo, a turma estava pegando fogo, já estava na terceira série, talvez fosse professora, dentista, advogada, havia aprendido a sonhar, mas também a pensar com os pés no chão e não gostava disso, quando se imaginava limpando a casa de alguém por toda a vida que nem sua mãe, uma tristeza invadia seu corpo⁴⁹.

La scuola è il riflesso di questa realtà escludente, se è vero che, parafrasando Bourdieu, «costituisce [...] una manifestazione emblematica dell'esercizio del potere simbolico in quanto al suo interno disuguaglianze e privilegi si perpetuano attraverso le generazioni»⁵⁰. Il malessere che spinge Manhã a retrocedere nell'angolo più remoto della classe, con il desiderio di rendersi invisibile agli occhi degli altri, passa anzitutto dal piano estetico, dove è centrale il tema dei capelli crespi anche come simbolo di povertà e trascuratezza:

Manhã olhou no pequeno espelho, viu seus cabelos soltos no ar, lembrou do creme de sua mãe, mas também lembrou das chineladas que ela lhe dava toda vez que via o creme com menor volume no frasco. Passou a mão pelos fios ainda rebeldes no ar, e tentou abaixá-los, sabia que era em vão, mas toda a manhã fazia isso, pegou um pouco de água com as pequenas mãos no chuveiro e passou na cabeça, os fios fixaram um pouco [...]⁵¹.

Un secondo motivo di sconforto è la previsione di un futuro di sfruttamento e umiliazione, resa esplicita dal monito del padre, ripetuto quasi ossessivamente:

- Istude, mia fia, istude pra num ficá que nem seu pai.
Ouvia isso todos os sábados, que era o dia em que seu pai tinha que ver seus cadernos, ele passava os olhos rapidamente pelas matérias, em seguida dizia a mesma frase⁵².

⁴⁷ Ferréz, *Amanhecer Esmeralda*, São Paulo, Objetiva, 2005, pp. 9-13.

⁴⁸ *Ivi*, p. 21.

⁴⁹ *Ivi*, p. 14.

⁵⁰ Bonichi, Franca, «Istituzioni educative e riproduzioni dell'ordine sociale», *Bourdieu dopo Bourdieu*, a cura di Gabriella Paolucci, Torino, Utet, 2010, p. 219.

⁵¹ Ferréz, *Amanhecer Esmeralda*, *op. cit.*, p. 13.

⁵² *Ivi*, p. 16.

È da notare, qui come negli altri dialoghi, il ricorso alla *norma popular* della lingua, che risponde a una precisa operazione politica di sfida alla scrittura standard, avvinghiata a idee e valori dell'élite, e che, parimenti, per il giovane pubblico della periferia, può avere un forte impatto nel facilitare l'immedesimazione.

La «tradizione alla disperazione»⁵³ a cui sembra condannata viene successivamente rimarcata nell'interrogativo che si pone il maestro Marcão: «[...] como sonhar com uma vida melhor, se ela já está sendo preparada para diarista desde a infância?»⁵⁴. L'intervento dell'insegnante – con la sua decisione di regalare alla bambina un vestito nuovo – sarà, di fatto, determinante per liberarla da ciò che, riprendendo Djamilia Ribeiro, potremmo definire “ciclo dell'esclusione” o “luogo di non-scelta”⁵⁵:

Manhã arregalou os pequenos olhos negros e pegou o pacote com delicadeza, perguntou se podia abrir e com a aprovação do professor, tirou o durex delicadamente e, ao abrir a embalagem, estendeu o vestido, com uma cor que ela não sabia o nome.

- Que lindo, professor, muito obrigada, que cor é essa? A resposta de Marcão foi imediata.

- É esmeralda⁵⁶.

Nel processo di trasformazione della protagonista, il testo gioca con il mantenimento e la soppressione di alcuni luoghi comuni. Se la presenza di Marcão, da un lato, costituisce una rottura con il paradigma dell'educatore, quasi sempre donna, dall'altro lato si può vedere in questa scelta una legittimazione delle tradizionali gerarchie di potere, come sostiene Leda Cláudia da Silva:

[...] embora o papel social de professor lhe atribua uma áurea transformadora e legítima, não se pode deixar de considerar que a condição de agente da mudança da personagem Manhã (criança, pobre, mulher e negra) passa pelas mãos de Marcão, não só professor, mas representante do grupo formado por homens, adultos, brancos, de classe média⁵⁷.

Allo stesso modo, Dona Ermelinda, *merendeira da escola* afrodiscendente, conferma il vecchio stereotipo della domestica, della *babá* negra. Bisogna però riconoscere il ruolo fondamentale di entrambi: l'uno, nello scardinare la violenza simbolica insita nel sistema scolastico; l'altra, nell'educazione alla cura di sé, alla valorizzazione della bellezza nera e dei suoi tratti caratteristici:

- Você é muito bonita mesmo, o Marcão fez mó propaganda dos seus traços africanos, agora eu posso cuidar um poquinho de você?

[...] Dona Ermelinda explicou que queria fazer uma trança raíz no cabelo dela, e perguntou se já tinha feito.

⁵³ Bonichi, Franca, *op. cit.*, p. 230.

⁵⁴ Ferréz, *Amanhecer Esmeralda*, *op. cit.*

⁵⁵ Ribeiro, Djamilia, *Quem tem medo do feminismo negro?*, São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

⁵⁶ Ferréz, *Amanhecer Esmeralda*, 2005, pp. 26-27.

⁵⁷ Silva, Leda Cláudia da, «Representação feminina na narrativa infantojuvenil brasileira contemporânea», *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, núm. 36 (2010), Universidade de Brasília, p. 90.

[...] toda a menina afro-descendente devia fazer isso, usar mais cortes que têm a ver com o nosso povo, com a nossa história.

[...] Dona Ermelinda demorou uma hora para fazer as tranças. Enquanto fazia, contava sobre as raízes africanas que todos os negros tinham, contou que certamente Manhã era também descendente de uma linda rainha de algum dos reinos trazidos para cá para serem escravizados. A menina estava encantada com todas aquelas histórias, mas ficou mais ainda quando dona Ermelinda trouxe o espelho e ela viu como haviam ficado as tranças⁵⁸.

L'evoluzione personale di Manhã scatena una serie di miglioramenti che vanno dal piccolo ambiente familiare all'intero vicinato:

O pai de Manhã [...] olhava pra menina e olhava pro barraco, então em alguns minutos percebeu que não combinava uma menina tão bonita com um barraco tão bagunçado e sujo [...].

[...] – Vou pintar tudo, mia fia, vou arrumar tudo, você é muito linda pra ficar num lugar desse.

[...] A rua inteira viu Dona Tonha pintando o barraco, e alguns moradores começaram a se lembrar de coisas que fazia muito tempo não faziam. [...] em alguns dias a rua estava toda diferente⁵⁹.

A poco a poco il quartiere perde il suo carattere ossimorico⁶⁰ (Figura 4), la storia si tinge di un generalizzato ottimismo e anche le illustrazioni, in bianco e nero nelle prime pagine, cominciano ad acquistare colore.



Figura 4

Foi ao banheiro e não teve que molhar o cabelo, pois as tranças estavam do jeito que foram feitas. Olhou bem para o rosto no espelho, e viu pela primeira vez os traços daquela rainha africana que Dona Ermelinda havia falado. Não tinha mais vergonha do nariz, não tinha mais vergonha de sua boca, era assim que a rainha devia ser. Pegou seu material no sofá, saiu e fechou a porta. Quando chegou à rua, não acreditou, todas as casas estavam pintadas, tudo estava muito lindo, organizado como nunca tinha visto, ela olhou para seu

⁵⁸ Ferréz, *Amanhecer Esmeralda*, 2005, pp. 31-33.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 41-42.

⁶⁰ «Ele pensou que nunca havia rosas naquele bairro e no que teria gerado aquele nome» (*Ivi*, p. 21).

vestido, olhou para as casas, olhou para o céu, e viu que tudo era daquela cor, até o amanhecer era esmeralda⁶¹.

Nella sua apparente semplicità la vicenda di Manhã ha comunque la forza sufficiente per far capire alle nuove generazioni che l'emancipazione può e deve partire anche da piccole metamorfosi:

Esse é um livro que eu nunca deixei de ler nos eventos que eu faço, nas palestras que eu dou. É uma história inspiradora, de como pequenos atos de várias pessoas podem transformar a vida de uma criança. Comecei a escrever essa história porque queria fazer um livro para quem nenhum autor escrevia: uma menina negra e pobre da periferia. E também porque as pessoas me perguntavam o que podiam fazer para ajudar e eu quis mostrar que mesmo as pequenas ajudas são muito importantes. Esse livro me deu muitas alegrias. Uma vez visitei uma escola e tinha uma sala só com bonecas feitas pelos alunos da “Manhã”, estavam fazendo obras na escola porque leram no livro que tinham que meter a mão na massa e não ficar esperando⁶².

È evidente che gli annosi problemi che caratterizzano la complessa società brasiliana non possono essere cancellati con un colpo di spugna. Al tempo stesso, è un'operazione ardua pretendere un impegno costante per cambiare le cose da chi è invischiato nel circolo vizioso della sopravvivenza, come nota ancora Ferréz nella citata intervista del 2014:

- Nesses dez anos, a vida das crianças na periferia mudou ou não?
- O Jardim das Rosas [...] continua sem rosas, as condições mínimas ainda não existem. Não mudou nada nesses dez anos. Quando leio a história da “Manhã”, é a história do meu pai, dos meus vizinhos. As crianças deixaram de ser a solução para se tornar o problema. Se um garoto se aproxima, você não passa a mão na cabeça dele e pergunta o que ele quer ser quando crescer. Você se afasta porque acha que ele vai te pedir dinheiro. [...]
- Desde junho do ano passado, as manifestações explodiram no Brasil. Qual foi o impacto delas nas periferias?
- Na periferia sempre teve atos, só que menores. Eles cresceram, só que a massa da periferia não aderiu aos protestos. Essas pessoas levam uma vida preocupada: preocupada com o salário, com o emprego, com o aluguel. Se essa massa tivesse aderido, teríamos uma grande mudança no Brasil. Mas isso não aconteceu. É difícil mobilizá-los. Chegam em casa cansados à noite, só querem dormir para conseguir aguentar o dia seguinte e acham que o país vai melhorar para eles também, apesar do sofrimento deles. Nossa missão é também abrir os olhos dessas pessoas⁶³.

⁶¹ *Ivi*, pp. 45-46.

⁶² Ferréz, «As crianças deixaram de ser vistas como a solução para se tornar o problema», *op. cit.*

⁶³ *Ibidem*.

4. CONCLUSIONI

La traiettoria della letteratura brasiliana per l'infanzia è dunque in grado di svelare cambiamenti importanti nel rapporto tra la nazione e la parte afrodiscendente della società. Le opere pubblicate in seguito alla legge 10.639/03 non solo rappresentano una svolta essenziale nell'autorappresentazione positiva di bambine e bambini neri, ma diventano anche un mezzo efficace per incrinare, più in generale, l'immaginario razzista che ha a lungo segnato la società brasiliana. In tale contesto, esempio per certi versi originale è quello di Ferréz, che, sebbene siano trascorsi quindici anni dalla sua prima pubblicazione, non ha perso attualità né forza: la sua opera rispecchia perfettamente le caratteristiche principali della produzione contemporanea, mostra il riscatto dell'ancestralità africana, «il passaggio di registro dalla tristezza all'orgoglio in bambini che arrivano a dedicarsi a se stessi, curano la propria immagine e si ammirano allo specchio»⁶⁴, così come dialoga, per fare un esempio, con il recente successo internazionale del cortometraggio di animazione *Hair Love*⁶⁵. Al contempo, come si è cercato di mostrare seppur brevemente, sottende letture con diversi gradi di profondità e, forse in maniera più incisiva di altre opere destinate ai giovani lettori, ripensa il diritto all'educazione includendovi il diritto alla differenza⁶⁶.

BIBLIOGRAFIA

- Baptista Pinto, Neusa, *Bia Tatá Ritinha. Cabelo Ruim? Como Assim?*, Cuiabá, Carlini & Caniato/TantaTinta ed., 2014.
- , *Cabelo ruim? A história de três meninas aprendendo a se aceitar*, Cuiabá, Carlini & Caniato/TantaTinta ed., 2007.
- Belém, Valéria, *O cabelo de Lelê*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2007.
- Bonichi, Franca, «Istituzioni educative e riproduzioni dell'ordine sociale», *Bourdieu dopo Bourdieu*, a cura di Gabriella Paolucci, Torino, Utet, 2010, pp. 219-251.
- Caldwell, Kia Lilly, «“Look at her hair”: the body politics of black womanhood in Brazil», *Transforming Anthropology*, Vol. 11, Issue 2 (2004), pp. 18-29.
- Ferréz, *Amanhecer Esmeralda*, São Paulo, Objetiva, 2005.
- Ferréz, «As crianças deixaram de ser vistas como a solução para se tornar o problema», *O Globo*, 30/07/2014. Disponibile al seguente indirizzo: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/ferrez-as-criancas-deixaram-de-ser-vistas-como-solucao-para-se-tornar-problema-13439117>> (data consultazione: 30/08/2020).
- Ferréz (org.), «Terrorismo literário», *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, Rio de Janeiro, Agir, 2005, pp. 9-14.
- Francis, Véronique - Barbosa, Valeria, «Le rappresentazioni dei bambini di pelle nera negli albi illustrati per l'infanzia», *Colori della pelle e differenze di genere negli albi illustrati*, Milano, FrancoAngeli, 2018.

⁶⁴ Francis-Barbosa, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁵ Premio Oscar al miglior cortometraggio d'animazione 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=kNw8V_Fkw28> (data consultazione: 30/08/2020).

⁶⁶ Gomes, Nilma Lino, «Diversidade étnico racial, inclusão e equidade na educação brasileira: desafios, políticas e práticas», *Revista Brasileira de Política e Administração da Educação (RBP AE)*, v.27, n.1, jan./abr. (2011), p. 116.

- Gomes, Nilma Lino, *Betina*, Belo Horizonte, Mazza Edições, 2009.
- , «Diversidade étnico racial, inclusão e equidade na educação brasileira: desafios, políticas e práticas», *Revista Brasileira de Política e Administração da Educação* (RBPAAE), v.27, n.1, jan./abr. (2011), pp. 109-121.
- , «Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou ressignificação cultural?», *Revista Brasileira de Educação*, Set/Out/Nov/Dez (2002), pp. 40-51.
- , «Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo», *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.29, n.1, jan./jun. (2003), pp. 167-182.
- Gouvêa Soares de, Maria Cristina, «Imagens do negro na literatura infantil brasileira: análise historiográfica», *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.31, n.1, jan./abr. (2005), pp. 77-89.
- Kirchof, Edgar Roberto *et al.*, «A diferença étnico-racial em livros brasileiros para crianças: análise de três tendências contemporâneas», *Revista Eletrônica de Educação*, v. 9, n. 2 (2015), pp. 389-412.
- Lajolo, Marisa - Zilberman, Regina, *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias*, São Paulo, Ática, 2007.
- Lourdes Teodoro, Maria de, «Identidade, cultura e educação», *Cadernos de Pesquisa* (63) nov. (1987), Fundação Carlos Chagas, pp. 46-50.
- Machado, Ana Maria, *Menina Bonita do Laço de Fita*, São Paulo, Ática, 2001.
- Marques, Helton, «Ficção, História e Memória em Menino de engenho, de José Lins do Rego», *Patrimônio e Memória*, São Paulo, Unesp, v. 11, n.2, julho-dezembro (2015), pp. 52-68.
- Monteiro Lobato, José Bento, *A menina do narizinho arrebitado*, São Paulo, Monteiro Lobato ed., 1920.
- Ribeiro, Djamila, *Quem tem medo do feminismo negro?*, São Paulo, Companhia das Letras, 2018.
- Rosa, Fatima Sabrina - Rosa, Barbara Jucele, «Identidade e diferença em Menina bonita do laço de fita», *Revista de Letras*, Curitiba, v. 19, n. 24, mar. (2017), pp. 72-83.
- Ribeiro Corossacz, Valeria, *Razzismo, meticcato, democrazia razziale: le politiche della razza in Brasile*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005.
- Rosemberg, Fúlvia, «Discriminações Étnico-Raciais na Literatura Infanto-Juvenil Brasileira», *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, 12(3/4), jul./dez. (1979), pp. 155-166.
- Santos Cavalleiro, Eliane dos, *Racismo e anti-racismo na educação: repensando nossa escola*, São Paulo, Selo negro, 2001.
- Silva, Leda Cláudia da, «Representação feminina na narrativa infantojuvenil brasileira contemporânea», *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, núm. 36, Universidade de Brasília, 2010, pp. 77-96.

***La grammatica della fantasia* arriva in Brasile: problemi e difficoltà nella prima traduzione in lingua portoghese di Gianni Rodari**

ELISA ALBERANI

Università degli Studi di Milano

elisa.alberani@unimi.it

*Con un po' di esercizio,
è possibile prendere lezioni di ottimismo
anche da Giacomo Leopardi.
Gianni Rodari*

INTRODUZIONE

L'opera *La Grammatica della Fantasia* di Gianni Rodari, rappresenta un punto di non ritorno sia nella vita artistica del suo autore, sia nell'evoluzione delle scienze pedagogiche. Con questa 'grammatica', composta da un insieme di lezioni ricche di suggerimenti e giochi linguistici, Rodari ha donato a intere generazioni l'accesso alla fantasia dentro alle aule scolastiche, insieme ad una concezione diversa dell'errore – come un qualcosa che non è più negativo, ma necessario e utile per l'apprendente. L'entrata della 'Fantasia' nelle politiche educative destinate alla scuola primaria ha significato un cambiamento negli approcci didattici e pedagogici a partire, in particolare, dalla fine degli anni '70 del secolo scorso. Di ciò bisogna dare parte del merito alle opere di Rodari, soprattutto alla sua *Grammatica*: pubblicata nel 1973, riscontra immediatamente un grande successo sia a livello nazionale che mondiale.

Molte opere dell'autore erano già state tradotte negli anni '50¹, ma il boom delle edizioni straniere avverrà soprattutto a partire dalla metà degli anni '70, anche grazie alla vincita del premio Andersen². Se negli anni '50 e '60 il mercato traduttivo dei testi di Rodari si

¹ Le primissime traduzioni sono quasi tutte verso lingue di paesi dell'Europa dell'Est o orientali: le prime due edizioni in lingua russa risalgono al 1953, così come la prima bulgara; la prima ed. polacca, lituana e cinese – quest'ultima per 'via' russa – al 1954; lettone al 1956; slovacca al 1957; albanese e ceca al 1959; solo la prima traduzione tedesca si inserisce in tale panorama, essendo risalente al 1954, ma se nella maggior parte delle altre lingue citate le edizioni e traduzioni proseguono negli anni successivi, per la seconda edizione tedesca bisognerà attendere gli anni '70.

² Gianni Rodari è uno degli scrittori italiani più tradotti all'estero, ad oggi le sue opere sono state tradotte

rivolgeva quasi esclusivamente ai paesi dell'ex blocco orientale, nei due decenni successivi, la situazione muta notevolmente, con un mercato maggiormente europeo e sudamericano, con traduzioni verso lingue 'forti' quali francese, inglese, spagnolo e tedesco, ma anche verso la lingua portoghese. La prima traduzione edita in Portogallo avverrà infatti nel 1984 e sarà *As aventuras de Cebolinho*³ (a cui seguirà la pubblicazione di quasi tutte le opere principali)⁴.

Ancora diversa sarà la sua ricezione nel continente americano: se per approdare in America del Nord si dovrà attendere fino al 2002, le prime traduzioni sudamericane sono invece molto precedenti, in particolare quelle cilena, *Cuentos Infantiles Italianos* (1981)⁵, e brasiliana, che, curiosamente è proprio *A Gramática da Fantasia*, pubblicata nel 1982 per la casa editrice *Summus* di São Paulo.

Ci si interroga dunque sulle ragioni di questa prima pubblicazione, quasi un *unicum* nell'iter editoriale della fortuna dell'autore all'estero. Si cercherà di capirne le dinamiche, tenendo conto del periodo storico e letterario in cui questa traduzione si inserisce e la sua ricezione nel paese sudamericano. Parte delle ragioni che aiutano a comprendere la tipologia di ricezione, si possono riscontrare anche nelle scelte effettuate dal traduttore brasiliano Antonio Negrini. Elementi che aiutano a comprendere come tale opera 'meta-linguistica' abbia assunto una forma in lingua portoghese, con le innumerevoli difficoltà insite nella traduzione di un lavoro di questa tipologia.

GIANNI RODARI E LA POLITICA DELLA FANTASIA

Si può parlare degli uomini anche parlando di gatti e si può parlare di cose serie e importanti anche raccontando fiabe allegre. Facciamo il caso del signor Isacco Newton. Ora una volta, se è vero quello che raccontano, stava seduto sotto un albero di mele e gli cadde una mela in testa. Un altro al suo posto, avrebbe detto quattro parole poco gentili e si sarebbe cercato un altro albero per stare all'ombra. Invece il signor Newton comincia a domandarsi: e perché quella mela è caduta all'ingiù? Come mai non è volata all'insù? Come mai non è caduta a destra o a sinistra, ma proprio in basso? Quale forza misteriosa l'attira in basso? Occorre una grande fantasia, una forte immaginazione per essere un vero scienziato, per immaginare cose che non esistono ancora e scoprirle, per immaginare un mondo migliore di quello in cui viviamo e mettersi a lavorare per costruirlo⁶.

in circa 50 lingue. Nel 2000 ha avuto luogo un convegno dedicato alla sua fortuna e ricezione nel mondo.

³ *As aventuras de Cebolinho* (trad. Carlos Grifo Babo), Lisboa, Presença, 1984.

⁴ Cfr. *Histórias para brincar* (trad. M. Franco de Sousa), Lisboa, Círculo de Leitores, 1985. *Pequenos vagabundos* (trad. Simonetta Neto), Lisboa, Caminho, 1986. *Histórias ao telefone* (trad. Maria da Assunção Santos), Lisboa, Teorema, 1987. *Novas histórias ao telefone* (trad. Maria da Assunção Santos), Lisboa, Teorema, 1988. *Zé Jasmim na terra dos aldrabões* (trad. José Colaço Barreiros), Lisboa, Caminho, 1991. *Gramática da fantasia: introdução à arte de inventar histórias* (trad. José Colaço Barreiros), Lisboa, Caminho, 1993.

⁵ *Cuentos Infantiles Italianos*, Santa Fé de Bogotá, Alfaguara; Santiago de Chile, Aguilar Chilena de Eds., 1981.

⁶ Estratto del discorso tenuto da Rodari durante la consegna del premio Andersen.

Gianni Rodari (Omegna, 1920 - Roma, 1980) è stato un intellettuale di grande respiro e viva intelligenza che ha saputo valorizzare e diffondere i concetti di libertà e fantasia nell'Italia uscita da poco dalla Seconda Guerra Mondiale. Dare all'infanzia e a chi se ne occupa una sensibilità differente nel guardare e comprendere le cose, significa investire sulle generazioni future. Dalla sua formazione al suo impegno politico, letterario ed educativo, è possibile comprendere meglio la sua 'politica della fantasia'⁷: l'autore del celeberrimo *Libro degli errori* compie i suoi studi prima in seminario e poi all'Istituto magistrale Manzoni di Milano, conseguendo il diploma nel 1937. Quando l'Italia entra in guerra, viene esonerato dal servizio militare, vince il concorso per maestro nel 1941 e incomincia ad insegnare in provincia di Varese. In questo periodo si iscrive al partito fascista, ma nel 1944 aderirà al partito comunista, divenendo militante attivo nella lotta partigiana. Successivamente diventa funzionario e giornalista in varie testate vicine al partito. Nel 1947 inizia a lavorare per *l'Unità*, a Milano, come cronista e inviato speciale; nel 1949 apre la rubrica intitolata "La domenica dei Piccoli".

Fin dai primi anni di militanza politica e lavoro giornalistico, inizia a scrivere per l'infanzia, in particolare racconti. Un'esperienza che risulterà fondamentale quando, nel 1950, si trasferirà a Roma per dirigere il settimanale per bambini *Il Pioniere*. In questi anni, oltre a collaborare con diversi giornali e riviste (tra le altre, *Noi Donne* e *La Repubblica dei Ragazzi*), pubblica molte opere che risulteranno fondamentali per la sua crescita autoriale, in particolare *Il libro delle filastrocche* (1950), *Il Romanzo di Cipollino* (1951) e *Il libro dei mesi* (1952). Nel novembre del 1952 compie il suo primo viaggio in URSS e l'anno seguente fonda il giornale *Avanguardia*, organo nazionale della Fgci.

La seconda metà degli anni '50 è segnata da diversi cambiamenti importanti: tornerà a lavorare per alcuni anni all'*Unità* dove sarà inviato e capocronista, in seguito passerà a lavorare per *Paese sera*, allontanandosi dal partito comunista, ma rimanendo un giornalista politicamente attivo. Il lavoro di scrittore per l'infanzia non sarà mai messo da parte, ma l'inizio della fama nazionale e mondiale è da ricondurre alle pubblicazioni per i tipi di Einaudi: nel 1960 esce *Filastrocca in cielo ed in terra*, nel 1962 *Favole al telefono*, nel 1964 *Il libro degli errori* e *La Freccia Azzurra*, nel 1966 *La torta in cielo e in terra*. Alla fine degli anni '60 Rodari collaborerà in maniera intensa a progetti educativi, oltre a divenire, nel 1968, direttore del *Giornale dei Genitori*. Nel 1970 vince il Premio Andersen, 'Nobel' della letteratura per l'infanzia.

In questi anni partecipa inoltre a numerosi incontri con insegnanti ed educatori e dagli appunti raccolti in vari cicli di conferenze vede la luce, nel 1973, l'opera *Grammatica della fantasia*, un punto di riferimento ancora oggi per chi si occupa di educazione infantile. Anche il 1978 sarà un anno molto importante: farà il suo primo viaggio in Bulgaria, in veste di membro del Comitato Internazionale e pubblicherà le opere *C'era due volte il barone Lamberto ovvero I misteri dell'isola di San Giulio*, *Il teatro. I ragazzi la città*. «*La storia di tutte le storie*» e *La gondola fantasma. Gli affari del signor Gatto. I viaggi di Giovannino Perdigiorno*. Nel 1979 comincia ad accusare i primi problemi di salute che lo porteranno alla morte il 14 aprile del 1980.

Uno degli aspetti più peculiari dell'opera di Gianni Rodari è legato all'uso della lingua: attraverso gli strumenti della parola e del gioco ha saputo democratizzare l'accesso all'uso della lingua italiana, sdoganando il concetto di errore, concepito come una tappa

⁷ Cfr. Roghi, Vanessa, *Lezioni di Fantastica: storia di Gianni Rodari*, Bari, Roma, Laterza, 2020; <https://centro-studi-gianni-rodari-orvieto.business.site/>; <http://www.giannirodari.it> (ultima consultazione: 20/08/2020).

fondamentale nel processo di apprendimento e come punto di partenza per dare sfogo alla creatività e alla Fantasia. Le regole vengono infrante e poi ricomposte, frammenti testuali divengono nuovi testi, nuove storie.

L'opera sulla quale focalizziamo la nostra attenzione, considerata da molti la più importante, non contiene favole, ma teoria e pratica: la *Grammatica della fantasia* ha un sottotitolo molto esplicativo, ossia "una introduzione all'arte di inventare storie", proprio perché si tratta di un saggio teorico-pratico, in cui, attraverso 44 capitoletti e 17 schede, l'autore suggerisce a bambini, studenti, genitori, insegnanti, come inventare storie partendo da giochi di parole o 'errori' (grammaticali, fonetici...).

Dal 6 al 10 marzo del 1972 a Reggio Emilia, su invito del comune, ebbi una serie di incontri con una cinquantina di insegnanti delle scuole per l'infanzia (ex materne), elementari e medie, e presentai in forma, per così dire, conclusiva e ufficiale, tutti i miei ferri del mestiere.

Tre cose mi faranno ricordare quella settimana come una delle più belle della mia vita. La prima è che il manifesto fatto affiggere per l'occasione dal comune annunciava in tutte le lettere "Incontri con la Fantastica" e io potei leggere sui muri stupefatti della città quella parola che mi faceva compagnia da trentaquattro anni. La seconda è che nello stesso manifesto si avvertiva che le «prenotazioni» erano limitate «a cinquanta»: un numero maggiore di presenti, ovviamente, avrebbe trasformato gli incontri in conferenze, che non sarebbero state utili a nessuno; ma l'avvertimento sembrava esprimere il timore che folle incontenibili muovessero, al richiamo della «Fantastica», all'assalto della sala ricavata dall'ex palestra dei pompieri, ornata di colonne di ferro dipinte di violetto, in cui si teneva il convegno. Questo era emozionante. La terza ragione di felicità, la più sostanziosa, risiede nella possibilità che mi fu data di ragionare a lungo e sistematicamente, con il controllo costante della discussione e della sperimentazione, non solo sulla funzione dell'immaginazione e sulle tecniche per stimolarla, ma sul modo di comunicare a tutti quelle tecniche, per esempio di farne uno strumento per l'educazione linguistica (ma non soltanto...) dei bambini. Alla fine di quel «breve corso» mi trovai il testo di cinque conversazioni, grazie al registratore che le aveva raccolte e alla pazienza di una dattilografa. [...] Io spero che il libretto possa essere ugualmente utile a chi crede nella necessità che l'immaginazione abbia il suo posto nell'educazione; a chi ha fiducia nella creatività infantile; a chi sa quale valore di liberazione possa avere la parola. «Tutti gli usi della parola a tutti» mi sembra un buon motto, dal bel suono democratico. Non perché tutti siano artisti, ma perché nessuno sia schiavo⁸.

Rodari consegna a tutti le armi per imparare ad usare la creatività e l'immaginazione, in una parola, la fantasia, senza averne paura. Il bambino, con il suo processo di apprendimento, è sempre al centro del suo discorso in quanto è produttore di cultura, e tenere conto di tale aspetto significa investire sulla possibilità di un mondo migliore.

⁸ Rodari, Gianni, *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 6-7. Si ricorda che numerose saranno le riedizioni dell'opera in lingua italiana fin dall'anno della sua uscita, di particolare importanza l'edizione del 2013 in occasione dei 40 anni dalla prima pubblicazione (*Grammatica della fantasia: introduzione all'arte di inventare storie*, Dorligo della Valle, Einaudi Ragazzi), in quanto è arricchita da diversi testi inediti di scrittori e studiosi dell'opera di Rodari che riflettono in particolare sull'accoglienza ricevuta dall'opera in Italia e nel mondo.

Se una società basata sul mito della produttività (e sulla realtà del profitto) ha bisogno di uomini a metà – fedeli esecutori, diligenti riproduttori, docili strumenti senza volontà – vuol dire che è fatta male e che bisogna cambiarla. Per cambiarla, occorrono uomini creativi, che sappiano usare la loro immaginazione. [...] «Creatività» è sinonimo di «pensiero divergente», cioè capace di rompere continuamente gli schemi dell'esperienza⁹.

LA GRAMMATICA DI RODARI ARRIVA IN BRASILE: RAGIONI DI UNA SCELTA EDITORIALE 'INUSUALE'

PER UNA BREVE CONTESTUALIZZAZIONE: LA LETTERATURA PER L'INFANZIA IN BRASILE

È risaputo che la letteratura dedicata all'infanzia è stata, per molto tempo, un oggetto considerato minore, secondario, negli studi critici e letterari. L'attenzione verso tale 'setto-re', destinato ai più piccoli, si è sviluppata con il processo di urbanizzazione e con il rafforzamento e la democratizzazione dei sistemi scolastici, ossia grazie all'industrializzazione del prodotto libro. Un cambiamento che avviene molto lentamente, in Europa verso la fine del XVIII secolo e l'inizio del successivo, mentre in America Latina, e in Brasile in particolare, dalla fine del XIX secolo in poi. Il libro per bambini diviene dunque un prodotto industriale, iniziando ad attrarre l'attenzione degli agenti che lavorano in tale industria, ma rimane a lungo inserito in una categoria ritenuta inferiore dall'accademia e dalla critica¹⁰.

Lo scostamento temporale a cui si è accennato fa sì che all'inizio della diffusione della letteratura per l'infanzia in Brasile, il punto di riferimento fosse l'Europa e il passaggio spesso obbligato fosse quello delle traduzioni effettuate in Portogallo. Questo significa che anche la visione pedagogica trasmessa fosse di impronta eurocentrica e fortemente moralizzante (tra gli autori più tradotti incontriamo Lewis Carroll, Carlo Collodi, Jules Verne).

Con gli inizi del XX secolo, il passaggio portoghese è sempre meno presente e le opere scelte vengono tradotte direttamente in Brasile, subendo spesso processi di adattamento e nazionalizzazione molto importanti. A titolo esemplificativo si ricordano le numerosissime traduzioni a cura di Monteiro Lobato in cui vengono brasilianizzati molti aspetti delle favole di Perrault, Grimm e Andersen, tra gli altri, – così come la lingua utilizzata inizia a prendere le distanze dalla norma europea. Il ruolo di Lobato sarà fondamentale sia come traduttore, sia, soprattutto, come autore, in quanto è con lui che si è soliti dare l'avvio alla nascita di una letteratura per l'infanzia veramente brasiliana, nazionale e 'folcloristica': si riscontrano in tali opere determinate visioni ideologiche, razziali e culturali che è possibile comprendere solo se lette in quella contingenza storica e che, negli anni successivi, sono state fortemente criticate e rigettate.

In generale, a parte qualche figura interessante, il panorama brasiliano rimane piuttosto stagnante fino agli anni '70, periodo in cui, come riporta Sandroni,

notam-se algumas modificações nesse quadro, que se vai alterando no sentido de uma grande diversificação da produção com o aparecimento de novos

⁹ *Ivi*, p. 140.

¹⁰ Cfr. Lajolo, Marisa - Zilberman, Regina, *Literatura infantil brasileira: História e Histórias*, São Paulo, Ática, 2007, p. 17.

autores para atender ao crescimento do público leitor provocado pela lei da reforma de ensino que obriga a adoção de livros de autor brasileiro nas escolas de 1º grau. Mais uma vez a literatura infantil se vê ligada ao sistema de ensino¹¹.

Dunque, diviene essenziale il ruolo dello Stato che, per legge, limita il mondo delle traduzioni e dà maggiore spazio ad autori brasiliani. Fatto che, tuttavia, non porta a un cambiamento radicale in quanto negli anni '70 e '80 i testi in traduzione continuavano a dominare lo scenario del mercato editoriale per l'infanzia. Ciò che cambia è la scelta delle opere da tradurre e il controllo sulla traduzione stessa, attuate direttamente dall'apparato dittatoriale. Nonostante vi fosse un controllo abbastanza attento da parte della censura, in realtà la letteratura destinata a bambini veniva ancora considerata di secondaria importanza, elemento che portò a far 'passare' tra le maglie della censura opere nazionali di autori come Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Fernanda Lopes de Almeida che «através do universo mágico dos livros infantis, puderam desacreditar os valores que sustentavam a política de linha dura dos militares, de certo modo induzindo uma geração a pensar por si e a desconfiar de ideias que matam»¹².

Successivamente, con l'inizio del processo di democratizzazione, anche molti autori stranieri di ottimo livello vengono ritradotti o tradotti per la prima volta. Negli ultimi decenni la situazione è ulteriormente cambiata e migliorata, risultando il mercato brasiliano dei libri per l'infanzia – a differenza di quello per 'adulti' – uno dei più attivi e transnazionali nel panorama mondiale. Non casualmente, il grande boom editoriale di cui oggi siamo testimoni – basti ricordare l'altissimo numero di case editrici brasiliane presenti ogni anno alla Fiera del libro di Bologna (20 nell'edizione 2019) –, vede il suo inizio verso la metà degli anni '80 del secolo scorso, periodo in cui la vendita di libri per l'infanzia raggiunge una diffusione senza precedenti¹³.

IL RUOLO DELLE TRADUZIONI NEL 'POLISISTEMA' BRASILIANO: RODARI E LA SUA GRAMÁTICA

Un ruolo fondamentale nell'evoluzione della letteratura per l'infanzia in Brasile è stato svolto dalle traduzioni: molti autori brasiliani del secolo scorso si sono formati e hanno formato una letteratura infantile nazionale, leggendo opere tradotte, per lo più europee. L'inizio del periodo positivo del settore letterario in esame coincide con l'inizio del processo di (ri)democratizzazione ed è esattamente in tale contingenza storica che si inserisce l'arrivo di Gianni Rodari e della sua *Grammatica* oltreoceano. Come avviene in tutti i sistemi letterari, nella scelta editoriale delle opere da tradurre e lanciare sul mercato, entrano in gioco numerosi fattori economici e politici, così come quei flussi di potere centro-periferia che Gideon Toury applica alla teoria dei polisistemi letterari di matrice zohariana. Il critico israeliano Even-Zohar elenca tre casi in cui la letteratura in traduzione può occupare una posizione primaria in un sistema letterario:

1. Se è particolarmente giovane e non ancora 'cristallizzato';
2. Se è 'periferico' o 'debole';

¹¹ Sandroni, Laura, «De Lobato à década de 70», in Serra, Elizabeth D'Ângelo (Org.), *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*, Campinas, Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil, 1998, p. 17.

¹² Bordini, Maria da Glória, «A literatura infantil nos anos 80», in Serra, Elizabeth D'Ângelo (Org.), *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*, Campinas, Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil, 1998, p. 38.

¹³ Cademartori, Lígia, *O que é literatura infantil*, São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 11.

3. Se sta attraversando una fase di svolta, di crisi o di vuoto letterario¹⁴.

Pur riconoscendo il rischio dell'esagerata generalizzazione in cui il discorso sui polisistemi letterari può condurre la presente analisi¹⁵, si è scelto di farne ricorso ritenendolo di particolare utilità per comprendere le dinamiche ricettive solo ed esclusivamente riguardanti il 'sottosistema' della letteratura per l'infanzia. Non si prenderanno in esame, dunque, i legami, le confluenze, tra sistemi, ossia come si muove il sistema letterario della letteratura per l'infanzia in relazione agli altri settori letterari brasiliani. Condividendo il fatto che

The hypothesis that translated literature may be either a central or peripheral system does not imply that it is always wholly one or the other. As a system, translated literature is itself stratified, and from the point of view of polysystemic analysis it is often from the vantage point of the central stratum that all relations within the system are observed. This means that while one section of translated literature may assume a central position, another may remain quite peripheral¹⁶.

Partendo da tali premesse, è possibile asserire che fino all'inizio del XXI secolo, le opere per l'infanzia in traduzione occupavano una posizione centrale nel polisistema letterario brasiliano, considerato, quest'ultimo, periferico. Pertanto, la letteratura tradotta «participates actively in shaping the center of the polysystem»¹⁷, in quanto sarà sempre la cultura ricevente a scegliere i testi da tradurre e questi ultimi, una volta entrati nel sistema d'arrivo, avranno vita propria, autonoma rispetto ai prototesti. Per quanto riguarda altri settori letterari, come anticipato, il modello proposto non è sicuramente applicabile nello stesso modo. Oltretutto, è importante sottolineare che l'analisi che si propone è relativa alle traduzioni del secolo scorso, in quanto a partire dagli anni 2000 la situazione è mutata anche per la letteratura per l'infanzia, elemento che dimostra l'estrema dinamicità e mutevolezza di un polisistema letterario¹⁸.

Concentrandoci, però, sugli anni '80 del secolo scorso, è innegabile il ruolo centrale delle traduzioni dei libri per l'infanzia: la letteratura in traduzione ha un ruolo innovativo¹⁹ e dunque le strategie traduttive adottate hanno di solito una maggiore indipendenza rispetto alle 'norme' della cultura meta. Traduzioni che – nelle parole di Gideon Toury – tendono

¹⁴ *Ivi*, p. 47.

¹⁵ Tale rischio è dovuto al fatto che il critico israeliano sostiene che solitamente il ruolo della letteratura in traduzione è periferico, quasi mai centrale, e non applica particolari distinguo alla tipologia di genere, pubblico etc..., in sostanza, a tutti quegli elementi extratestuali che studi di impronta funzionalista hanno portato in primo piano.

¹⁶ *Ivi*, p. 49.

¹⁷ Even-Zohar, Itamar, «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem», *Poetics Today*, 11, 1 (1990), p. 46.

¹⁸ Oggi è possibile affermare che il mondo editoriale brasiliano di libri per bambini goda di buona salute, nonostante dal 2014 siano stati chiusi praticamente tutti i programmi e progetti nazionali, finanziati dallo Stato, inerenti al mondo della lettura per i più giovani (come il *Programa Nacional Biblioteca da Escola* (PNBE/MEC) nato nel 1997 e chiuso dall'attuale governo nel 2017). Il mercato editoriale, nonostante la complessità dell'attuale situazione politica, risulta piuttosto vivace in entrambe le direzioni: numerose opere straniere vengono tradotte e altrettante numerose opere brasiliane vengono tradotte all'estero, dimostrando la grande vitalità del sistema letterario in oggetto.

¹⁹ Even-Zohar, Itamar, «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem», *op. cit.*

al polo dell'adeguatezza, prendendo le distanze dal criterio di accettabilità²⁰. Si tratta di due poli opposti che hanno tra loro tutta una gamma di sfumature intermedie e che non vanno analizzati come elementi statici, ma è evidente che buona parte delle traduzioni brasiliane di libri per l'infanzia degli anni '80 e '90 si avvicinano ad una traduzione *source-oriented*, a differenza di quanto accade in altri polisistemi in cui la traduzione di libri per l'infanzia si avvicina maggiormente al polo dell'accettabilità (poiché, teoricamente, il lettore modello può avere più difficoltà a comprendere elementi estranei alla propria cultura).

L'approccio all'adeguatezza non è univoco, né riscontrabile in ogni traduzione del periodo, ma se nella fase precedente vi erano stati tentativi importanti di addomesticamento di molte opere tradotte, in quella in esame tale tendenza è molto meno presente: la strategia straniante diviene dunque l'approccio più comune, con qualche piccola eccezione. Tenendo presente il tipo di letteratura, è importante interrogarsi su che cosa significhi utilizzare tali strategie traduttive. Se, in generale, possono portare ad un ulteriore sviluppo dell'immaginazione e della fantasia da parte del bambino, in un'opera come la *Gramática*, il rifiuto all'addomesticamento porta ad un appiattimento, straniamento e molte volte incomprensione, in quanto si tratta di un'opera fondata su giochi linguistici in lingua italiana e su numerosissime 'immagini' culturali inerenti alla realtà italiana. Non dobbiamo dimenticare lo *Skopos* di questa traduzione, ossia rendere fruibile ad un pubblico brasiliano - composto da alunni, insegnanti e educatori - tecniche innovative di gioco linguistico per una democratizzazione dell'uso della lingua. Se la traduzione rimane molto ancorata all'italianità insita nell'originale, dobbiamo domandarci cosa possa 'arrivare' al pubblico di lingua portoghese e in che modo il lettore brasiliano possa sfruttare al meglio i suggerimenti rodariani se fatica a comprenderne l'essenza.

Un altro elemento interessante è il fatto che la *Gramática da Fantasia* esca negli anni '80, periodo in cui il Brasile inizia a vivere un boom di traduzioni e adattamenti di opere straniere per l'infanzia. Tuttavia, invece di tradurre i 'classici' racconti di Rodari, viene tradotta, non senza numerose difficoltà, un'opera teorica, più per i grandi che per i piccoli. La scelta è sicuramente riconducibile alla collezione editoriale in cui il testo si inserisce: la traduzione di Antonio Negrini viene pubblicata dalla casa editrice *Summus* di São Paulo, e si tratta dell'undicesimo volume della collezione "Novas buscas em educação". La *Summus editorial* si occupa in questi anni in maniera importante di nuovi progetti educativi e cerca di far conoscere differenti prospettive pedagogiche. Ciò aiuta a comprendere la scelta della traduzione del libro in oggetto, a discapito di altri che vedranno la luce in traduzione solo molti anni dopo. L'intento educativo è ben chiaro:

Esta coleção está preocupada fundamentalmente com um aluno vivo, inquieto e participante; com um professor que não tema suas próprias dúvidas; e com uma escola aberta, viva, posta no mundo e dente de que estamos chegando ao século XXI. Neste sentido, é preciso repensar o processo educacional. É preciso preparar a pessoa para a vida e não para o mero acúmulo de informações. A postura acadêmica do professor não está garantindo maior mobilidade à agilidade do aluno (tenha ele a idade que tiver). Assim, é preciso trabalhar o aluno como uma pessoa inteira, com sua afetividade, suas percepções, sua expressão, seus sentidos, sua crítica, sua criatividade... [...] É necessário nos instrumentarmos com os processos vividos pelos outros educadores como contraponto aos nossos, tomarmos contato com experiências mais antigas mas que permanecem inquietantes, pesquisar

²⁰ Toury, Gideon, *Descriptive translation studies – and beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995.

o que vem se propondo em termos de educação (dentro e fora da escola) no Brasil e no mundo. A coleção *Novas Buscas em Educação* pretende ajudar a repensar velhos problemas ou novas dúvidas, que coloquem num outro prisma, preocupações irresolvidas de todos aqueles envolvidos em educação: pais, educadores, estudantes, comunicadores, psicólogos, fonoaudiólogos, assistentes sociais e, sobretudo, professores... Pretende servir a todos aqueles que saibam que o único compromisso do educador é com a dinâmica e que uma postura estática é a garantia do não-crescimento daquele a quem se propõe educar²¹.

La maggior fortuna ricettiva e critica di Rodari in Brasile è sicuramente riconducibile proprio alla *Gramática*, anche se ci riferiamo a qualche breve saggio, una decina di articoli e qualche tesi di laurea e di dottorato²². Il numero di riedizioni è abbastanza importante (l'ultima risale al 2003 e si tratta dell'undicesima, che è stata aggiornata e segue l'accordo ortografico), così come la reperibilità dell'opera, ancora oggi decisamente molto alta. Elementi che ci danno un'idea della possibile ricezione, anche se a livello prettamente astratto, poiché non è possibile confrontare dati più tangibili quali numeri delle vendite e inserimento del volume nei programmi scolastici. Siamo solo a conoscenza, grazie alla ricerca condotta da Daniela Bunn, che negli anni '80 e '90 le proposte presentate nel libro furono utilizzate da professori brasiliani e in corsi universitari, ma

enquanto alguns encontraram em Rodari um apoio híbrido que mudaria suas formas de trabalharem com a literatura em sala de aula, outros se depararam com problemas por não saberem conduzir bem as técnicas ou seus resultados, pois também estavam despreparados ou vinham de uma formação tradicional que não permitia o livre uso da imaginação e da fantasia como propunha o autor, muito menos conheciam os pressupostos teóricos²³.

Per il resto, come menzionato, a parte la pubblicazione de *O livro dos porquês* nel 1991, tutte le altre opere di Rodari verranno tradotte solo negli ultimi anni. Sappiamo però che hanno sempre goduto di un certo successo e molte di queste sono state inserite nei Programmi di Lettura nazionali o rientravano negli elenchi stilati dal *Programa Nacional Biblioteca da Escola*, quando attivo. Inoltre, per alcuni anni, la *Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ)* ha assegnato un premio letterario dedicato al pedagogo italiano, il *Prêmio Gianni Rodari para o melhor livro-brinquedo*.

LA GRAMÁTICA DA FANTASIA IN TRADUZIONE

L'edizione brasiliana rispetta molto fedelmente l'originale italiano: la struttura è praticamente la stessa, vengono solo aggiunte la presentazione a cura di Ruth Rocha e una nota su Gianni Rodari. Solo la scelta dell'immagine di copertina prende le distanze dalla versione italiana: se in quest'ultima troviamo un disegno estremamente minimalista, nell'edizione

²¹ Rodari, Gianni, *Gramática da Fantasia*, São Paulo, Summus, 1982, p. 5.

²² Cfr. Bunn, Daniela, *A imagem alimentar e o advento do menor na literatura infantil: estranhamentos de Gianni Rodari*, Tese apresentada para a obtenção do título de Doutor em Literatura, na área de concentração Teoria Literária, Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011, p. 56.

²³ *Ibidem*.

brasiliiana ritroviamo un quadro dell'artista Edith Derdyk che proprio per la stessa casa editrice aveva già pubblicato, qualche anno prima, il suo primo libro dedicato ad un pubblico infantile. Nelle edizioni successive le immagini in copertina cambieranno notevolmente in quanto si avvicineranno sempre più allo stile minimalista scelto dalle edizioni italiane.



Figura 1

Il tema principale dell'opera è la Parola, dunque è naturale che Rodari scelga accuratamente i termini da usare e con cui giocare, da sfruttare ed esplorare. Fa un uso della parola spesso inedito, sia dal punto di vista semantico e sintattico, che contestuale, portando alla creazione di un'opera fortemente poetica. Dopo tale premessa, risulterà piuttosto evidente riscontrare diversi problemi e difficoltà traduttive, spesso dovuti alla natura stessa dell'opera. Come accennato, l'approccio principalmente utilizzato è straniante, come è possibile intuire già dall'Indice: se un tipo di traduzione letterale non dà particolari problemi nei primi capitoli (1. Antefatto = Antecedentes; 2. Il sasso nello stagno = A pedra no pântano; 3. La parola «ciao» = A palavra «olá»; 4. Il binomio fantastico = O binômio fantástico, ecc.), nei capitoli successivi il mantenimento senza alcun cambiamento o chiarimento di riferimenti culturali e letterari (quali i versi di Giosuè Carducci, il libro di Franco Passatore, il personaggio della Befana e di Pierino), può portare a difficoltà di comprensione notevoli. Il traduttore, decidendo di non attuare nessuna strategia pragmatica²⁴, né sostituzione culturale²⁵, chiede al lettore uno sforzo di interpretazione e astrazione notevole, che si reitera in tutti i capitoli che riguardano questi elementi.

Si riportano di seguito, per esemplificare quanto sostenuto, alcuni estratti della traduzione brasiliana.

In ogni capitolo del libro viene suggerita un'attività creativa. Nel secondo, per esempio, Rodari propone il gioco degli acrostici, creando, a partire da una parola, delle frasi (non per forza di senso compiuto). La traduzione brasiliana delle parole *sasso* e *stagno* in *pedra* e *pântano*, è sicuramente una buona soluzione in quanto mantiene l'assonanza, seppur con un suono differente, e al contempo richiama l'idea di un ecosistema esistente in Brasile, il *pântano*, su cui si gioca la narrazione del capitolo. Vengono presentati numerosi esempi di associazioni partendo dalla parola *pedra*, con gli stessi meccanismi

²⁴ Cfr. Chesterman, Andrew, *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*, Amsterdam, John Benjamins, 1997, pp. 104-108.

²⁵ Baker, Mona, *In Other Words: A coursebook on translation*, London, Routledge, 1992, pp. 26-42.

utilizzati da Rodari e, con l'uso di un filtro culturale, il risultato è sicuramente apprezzabile. Senonché, nella seconda parte (di questo stesso capitolo), ritornando ad una traduzione letterale senza alcuna spiegazione ulteriore, il lettore brasiliano si ritrova a dover comprendere, da solo, che in italiano *pedra* può essere tradotto con *sasso* ed è trascinato in pochi secondi dal *pântano* alle rive del lago Maggiore e poi nella campagna lombarda:

<p>«Sasso», da questo punto di vista, è per me Santa Caterina del Sasso, un santuario a picco sul lago Maggiore. Ci andavo in bicicletta. Ci andavamo insieme, Amedeo e io. [...] Amedeo andò negli alpini e morì in Russia. Un'altra volta la figura di Amedeo mi tornò da un «ricercare» sulla parola «mattoni», che mi aveva ricordato certe basse fornaci, nella campagna lombarda, e lunghe camminate nella nebbia, o nei boschi, [...]»²⁶.</p>	<p>“Pedra”, desse ponto de vista, para mim é “Santa Catarina del Sasso”, um santuário ao alto do lago Maggiore. Ali eu andava de bicicleta, aliás, Amadeo e eu. [...] Amadeo andou algum tempo pelos Alpes e morreu na Rússia. Uma outra vez lembrei-me de Amadeo, através de um exercício com a palavra “tijolo”, que me remetia às olarias dos campos lombardos e às longas caminhadas pelos bosques ou pela neve; [...]»²⁷.</p>
---	---

In seguito, si ritorna alla creazione dell'acrostico con la parola *pedra*, trovando soluzioni sicuramente funzionanti, formando così anche in portoghese frasi di senso compiuto:

<p>Il sasso nello stagno S – Sulla A – altalena S – saltano S – sette O – oche</p> <p>S – Settecento A – avvocati S – suonavano S – settecento O – ocarine</p> <p>Quel settecento è un prolungamento automatico del sette precedente. Le ocarine si sono imposte sulla spinta, evidente, delle oche: ma non si può ignorare che le ha favorite anche la vicinanza, in questa ricerca, con gli strumenti musicali nominati poco sopra. Un corteo di settecento avvocati che suonano l'ocarina non è un'immagine da buttar via²⁸.</p>	<p>A pedra no pântano P – Pequenos E – elefantes D – dormiam R – roncando A – alto</p> <p>P – Palavras E – elegantes D – diziam R – roucas A – asneiras</p> <p>A palavra elegantes foi sugerida pelo elefante da sequência anterior, assim como rouca foi praticamente imposta por roncando. De qualquer forma, palavras elegantes dizendo asneiras não é uma imagem de se jogar fora²⁹.</p>
--	---

Spesso il traduttore brasiliano traduce per omissione³⁰, non solo di qualche parola ma anche di interi paragrafi, come avviene alla fine di questo secondo capitolo. A causa di

²⁶ Rodari, Gianni, *La grammatica della fantasia*, op. cit., p. 9. D'ora in avanti IT.

²⁷ Rodari, Gianni, *A gramática da fantasia*, op. cit., p. 15. D'ora in avanti PB.

²⁸ IT, pp. 11-12.

²⁹ PB, p. 16.

³⁰ Baker, Mona, op. cit.

queste omissioni e delle frequenti traduzioni letterali, la spiegazione di come utilizzare il gioco linguistico esposto non è lineare ed efficace, nonostante la presentazione dell'esempio degli acrostici risulti intuitivo e funzionale.

Nel quarto capitolo, *O binômio fantástico*, il traduttore continua a seguire un approccio straniante, dando forte priorità al prototesto, salvo alcune eccezioni, come quella di seguito illustrata:

<p>Nel «binomio fantastico» le parole non sono prese nel loro significato quotidiano, ma liberate dalle catene verbali di cui fanno parte quotidianamente. Esse sono «estraniate», «spaesate», gettate l'una contro l'altra in un cielo mai visto prima. Allora si trovano nelle condizioni migliori per generare una storia³¹.</p>	<p>No binômio fantástico as palavras não estão presas a seu significado cotidiano, mas libertas da cadeia da qual fazem parte cotidianamente. São “estranhas”, “desambientadas”, jogadas uma contra as outras em mares nunca dantes navegados³². Só então encontram-se em condições ideais para gerar uma história³³.</p>
---	--

Il traduttore decide di usare il celeberrimo verso camoniano per trasmettere un'immagine di un qualcosa di inedito, di 'mai visto prima', attraverso, dunque, una sostituzione culturale ottenendo, a livello semantico, un cambiamento enfatico e di astrazione³⁴ - una scelta, tuttavia, forse più adatta ad un lettore modello portoghese che brasiliano.

Nel capitolo 6, *O que aconteceria se*, Rodari propone la creazione di ipotesi fantastiche partendo appunto dalla domanda “Che cosa succederebbe se...”, scegliendo a caso soggetto e predicato. Nella versione portoghese ritroviamo, ancora una volta, riferimenti alla toponomastica italiana: «O que aconteceria se a cidade de Reggio Emilia voasse? [...] O que aconteceria se de repente Milano fosse cercada pelo mar?»³⁵. Anche in questo caso la traduzione letterale degli esempi rodariani creano uno straniamento nel lettore brasiliano che, pur comprendendo senza difficoltà che Reggio Emilia e Milano sono due città, deve compiere un'ulteriore operazione astrattiva quando forse sarebbe stato sufficiente scegliere due città brasiliane abbastanza note, in quanto il gioco presupponeva di elaborare, da una domanda con riferimenti concreti, storie in forma orale. La stessa strategia traduttiva non viene però utilizzata per altri riferimenti: per esempio, sempre in questo stesso capitolo, il padre di Rodari, *Giuseppe*, diviene *José*, il gioco *Rischiatutto* viene tradotto con il suo corrispettivo brasiliano *Arrisca Tudo* - eliminando riferimenti quali viale Mazzini e Mike Bongiorno, ma mantenendo il riferimento alla valletta Sabina che si trasforma nella 'partner do apresentador', parafrasando ed esplicitando e, al contempo, alterando il livello linguistico del metatesto usando parole meno espressive e connotate culturalmente³⁶.

Nel capitolo 8, *O prefixo arbitrário*, Rodari crea nuove parole attraverso l'aggiunta di un prefisso e analizza ciò che ne consegue:

³¹ IT, p. 17.

³² Camões, Luís Vaz de, *Os Lusíadas*, canto I, Porto, Porto Editora, 2009, p. 71.

³³ PB, p. 22.

³⁴ Chesterman, *op. cit.*

³⁵ PB, p. 28.

³⁶ *Ivi*, p. 30.

Basta una “s” a trasformare un « temperino » - oggetto quotidiano e trascurabile, per di più pericoloso e offensivo - in uno « stemperino », oggetto fantastico e pacifista, che non serve a far la punta alle matite, ma a fargliela ricrescere quand'è consunta. Con rabbia dei cartolai e dell'ideologia consumistica. [...] Lo stesso prefisso mi dà lo « staccapanni », cioè il contrario dell'« attaccapanni »: non serve per appendervi gli abiti, ma per staccarli quando se ne ha bisogno, in un paese di vetrine senza vetri, negozi senza cassa e guardaroba senza scontrino . Dal prefisso all'utopia ³⁷ .	Basta un “des” para transformar um “ canivete ” – objeto cotidiano e negligenciável, porém perigoso e agressivo – em um “ descanivete ”, objeto fantástico e pacifista, que não serviria para fazer a ponta de lápis, mas que, quem sabe, ajudaria a fazê-la crescer de novo, contra a vontade dos donos das papelarias e contra a ideologia do consumo. [...] O mesmo prefixo me dá o “ descabide ”, isto é, o contrário do “cabide”: não serve para pendurar roupas, mas sim para dependurá-las quando precisamos delas, em um lugar de vitrines sem vidros e cofres sem segredos . Do prefixo à utopia ³⁸ .
--	---

In questo caso, la traduzione della parola *temperino* in *canivete* è forse ancor più funzionale che nell'originale: il traduttore, attraverso la tecnica della divergenza, ha ‘espanso’³⁹ le possibili trasformazioni che questa parola può subire con l'aggiunta di un prefisso, in quanto in portoghese non ha solo il significato di temperino, ma anche di coltellino. Nell'ultima parte, invece, il traduttore ha adottato altre strategie: ha mantenuto l'immagine delle ‘vetrine senza vetri’, ma ha trasformato l'idea ironica e politica dei ‘negozi senza cassa e guardaroba senza scontrino’ in semplici ‘cofres sem segredos’ (scrigni/casseforti senza segreti), applicando, attraverso il metodo della compressione, una riduzione di contenuto⁴⁰, non facendo cogliere al lettore brasiliano quelle immagini che si collegano direttamente al riferimento finale all'utopia.

Il capitolo nove, *O Erro Criativo*, è forse quello che crea maggiori difficoltà di comprensione al lettore del metatesto. Premettendo che il compito del traduttore risulta, in questo caso, particolarmente ingrato e arduo, è innegabile che la resa portoghese presenti non pochi problemi. Ancora una volta il traduttore sceglie un approccio straniante, mantenendo gli esempi italiani – che hanno senso solo parzialmente in lingua portoghese – e cerca di ovviare al palese problema di comprensione, aggiungendo due note in cui spiega il significato italiano, senza davvero chiarire il meccanismo del gioco:

³⁷ IT, p. 28

³⁸ PB, p. 33.

³⁹ Cfr. Vinay, Jean-Paul – Darbelnet, Jean, «A Methodology for Translation», in *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*, trans. and eds. Sager, Juan – Hamel, Marie-José, Amsterdam, John Benjamins, 1995.

⁴⁰ *Ibidem*.

<p>Da un lapsus può nascere una storia, non è una novità. Se, battendo a macchina un articolo, mi capita di scrivere «Lamponia» per «Lapponia», ecco scoperto un nuovo paese profumato e boschereccio: sarebbe un peccato espellerlo dalle mappe del possibile con l'apposita gomma; meglio esplorarlo, da turisti della fantasia. Se un bambino scrive nel suo quaderno «l'ago di Garda», ho la scelta tra correggere l'errore con un segnaccio rosso o blu, o seguirne l'ardito suggerimento e scrivere la storia e la geografia di questo «ago» importantissimo, segnato anche nella carta d'Italia. La Luna si specchierà sulla punta o nella cruna? Si pungerà il naso?...⁴¹</p>	<p>Não é novidade que de um lapso pode nascer uma história. Se, batendo à máquina um artigo, me acontece de escrever “Lamponia”(1) em vez de “Lapponia”, acabei de descobrir um novo país, cheiroso e arborizado: seria um pecado apagá-lo do mapa das possibilidades; melhor explorá-lo, como turistas do fantástico. Se uma criança escreve em seu caderno “L'ago di Garda” (2) posso escolher entre corrigir-lhe o erro com uma marca vermelha, ou segui-la em sua ousadia e escrever a história e a geografia deste “ago” importantíssimo, assinalado até no mapa da Itália. Será que a Lua surge na ponta da agulha ou pelo buraco? E será que a ponta da agulha machuca a Lua?</p> <p>(1) Lamponia faz referência a Lampone, um arbusto que dá frutos muito aromáticos, bastante comum na Europa, mas desconhecido no Brasil. (N.T.)</p> <p>(2) “L'ago di Garda” é ao mesmo tempo um erro gráfico e um acerto sonoro. As palavras começadas por vogal, em italiano, recebem os artigos definidos “lo/la”. No caso, “l'ago” seria “a agulha” e “lago” seria “il lago”. (N.T.)⁴²</p>
--	---

Nella pagina successiva, ma sempre in questo stesso capitolo, dopo un paragrafo sui problemi derivanti dal suono della lettera h, la traduzione riprende il gioco di parole inerente il **Lago** e dimostra il suo funzionamento attraverso una parola in portoghese⁴³, proponendo poi le stesse ipotesi di correzione già enunciate prima:

Se uma criança escreve em seu caderno “As lagoas” em vez de “Alagoas”, tenho duas escolhas: ou corrigir-lhe o erro com uma caneta vermelha, ou segui-la em sua ousadia e escrever a história e a geografia dessas “lagoas” importantíssimas; quem sabe possa até encontrá-las no mapa ou ficar imaginando o reflexo da lua sobre tantos espelhos⁴⁴.

Anche il problema, molto italiano, dell'uso della lettera ‘acca’, non è di facile risoluzione. In questo caso il mantenimento degli esempi italiani non avrebbe avuto alcun senso, sarebbe stato assolutamente incomprensibile per il lettore brasiliano. Infatti, se all'inizio il traduttore arranca cercando un gioco di parole con il vocabolo ‘história’, che non suona

⁴¹ IT, p. 30.

⁴² PB, p. 36.

⁴³ Molto interessante la soluzione trovata dal traduttore portoghese, José Colaço Barreiros, nella sua versione della *Gramática*, del 1993: «Estrela Pomar (por Estrela Polar) ...descobri uma nova estrela perfumada e silvestre: seria uma pena correr com ela das cartas astronómicas do possível (...) será melhor criar uma nova astronomia, só para sermos guiados para o norte por essa estrela carregadinha de frutas maduras doces e sumarentas...». Barreiros, José Colaço, «Para traduzir, não basta...» (Gianni Rodari e a Gramática da Fantasia), *Babilónia*, 4 (2006), p. 156.

⁴⁴ PB, p. 37.

molto bene, successivamente decide di ridurre e condensare l'originale⁴⁵, fornendo un solo esempio che, però, risulta sicuramente funzionante:

Se da tutte le parole del dizionario italiano scompare l'acca, che i bambini scrivendo dimenticano tanto spesso, possono verificarsi interessanti situazioni surrealistiche: i «cherubini», decaduti a semplici «cerubini», precipitano dal cielo; il capostazione di «Chiusi-Chianciano», degradato a dirigente di «Ciusi-Cianciano», si sente menomato e dà le dimissioni. O ricorre ai sindacati ⁴⁶ .	Se de todas as palavras do dicionário desaparecer o “h”, que as crianças esquecem tão frequentemente, a “ história ” humana vira uma “história” fantástica . A hora , transformada em ora , pede demissão do relógio e vai trabalhar na gramática, como conjunção ou advérbio ⁴⁷ .
---	---

Sempre nel capitolo 9, viene illustrata la possibilità di inventare storie partendo dalla confusione tra parole. L'esempio riportato da Rodari, ossia la confusione tra 'più cattivo' e 'putativo', viene percepito anche dal lettore italiano di oggi come frutto del suo tempo, ma il meccanismo usato dal bambino è molto chiaro, rintracciare il noto in un qualcosa di sconosciuto. Il problema della traduzione letterale brasiliana è abbastanza evidente, non portando alla comprensione dei meccanismi alla base di tale 'confusione' linguistica:

Di ritorno dall'asilo, una bambina domandava alla mamma: «Non capisco, la suora dice sempre che san Giuseppe è tanto buono, e questa mattina ha detto invece che è il padre “ più cattivo ” di Gesù Cristo». Evidentemente la parola « putativo » non le aveva detto nulla: la sua mente interpretava il suono calandolo in forme già possedute ⁴⁸ .	De volta do internato, uma menina perguntava à sua mãe: «Não entendo, mamãe, a madre sempre diz que S. José é muito bom; hoje, ela chamou ele de um nome feio , disse que ele é o pai putativo de Jesus Cristo». Evidentemente a palavra “ putativo ” não lhe dizia nada: sua mente interpretava a sonoridade da palavra com base em outra já conhecida ⁴⁹ .
---	--

Gli ultimi due esempi sono tratti, rispettivamente, dal capitolo dodici (*Construção de um limerick*) e quattordici (*A falsa adivinhação*), in quanto il traduttore mette in atto strategie opposte: nel primo caso continua a tradurre letteralmente, ma trattandosi nell'originale italiano di una traduzione di un limerick inglese, l'uso di questa strategia crea uno straniamento eccessivo. Oltretutto, la traduzione in portoghese del limerick viene fatta a partire dalla traduzione italiana dello stesso e viene mantenuto anche il riferimento alla sua edizione italiana: «São famosos os de Edward Lear. Eis um deles [na tradução italiana de Carlo Izzo (Lear, “Il libro dei nonsense”, Einaudi, Torino 1970)]»⁵⁰.

⁴⁵ Vinay – Darbelnet, *op. cit.*

⁴⁶ IT, p. 30.

⁴⁷ PB, p. 37.

⁴⁸ IT, p. 31.

⁴⁹ PB, p. 37. Ancora una volta la versione portoghese riesce a trovare una confusione linguistica 'sostitutiva', mantenendo, oltretutto, lo stesso campo semantico: «Ao chegar do infantário uma menina perguntou à mãe: “Não percebo, a freira fala sempre muito bem da Nossa Senhora, mas hoje disse que ela era a amalucada mãe de Jesus Cristo”. Evidentemente a palavra imaculada não lhe dizia nada...» Barreiros, José Colaço, *op. cit.*, p. 160.

⁵⁰ PB, p. 45.

Nel capitolo 14, invece, il traduttore sembra prendere coraggio e usa strategie di addomesticamento, sostituzione culturale e modulazione, cambiando, per esempio, il riferimento toponomastico e il nome del protagonista, ma mantenendo il modello alla base del ‘finto indovinello’ (la risposta è già nei versi) e lo schema di rime:

<p>«Un signore di nome Osvaldo andò in Africa e senti caldo. Si domanda: aveva caldo così perché era nato a Forlì o perché si chiamava Osvaldo?»⁵¹</p>	<p>Um homem de nome Alaor esteve na África e sentiu calor. Pergunta-se: sentiu calor assim porque nasceu em Erechim ou porque se chamava Alaor?⁵²</p>
---	--

Concludendo, gli esempi che avallano la tesi dell’uso preponderante di strategie di straniamento, quasi esclusivamente *source-oriented*, sono molto numerosi. L’approccio utilizzato dal traduttore è piuttosto omogeneo in tutta l’opera, con poche eccezioni. Come dimostrato, questo rifiuto quasi totale per l’addomesticamento porta a numerose difficoltà di lettura da parte del lettore del metatesto, vista la natura stessa di quest’opera prettamente metalinguistica.

Si tratta, tuttavia, di difficoltà che intaccano soprattutto i primi capitoli in quanto, nei successivi, i punti di partenza su cui Rodari costruisce la narrazione sono spesso rappresentati da elementi più universali, quali, per esempio, i personaggi delle favole classiche come Cenerentola, Cappuccetto Rosso, Pinocchio, Biancaneve ecc. Ciononostante, è indubbio che lo sforzo richiesto al lettore brasiliano sia molto gravoso. La profonda ironia e sagacia insite nell’originale si perdono irrimediabilmente nella traduzione e la *Gramática* si trasforma così in un libro precluso ai più giovani e, forse, anche agli adulti non fortemente motivati.

CONCLUSIONI

Non è forse un caso che in quasi nessuna altra lingua straniera l’inizio della fortuna editoriale di Rodari abbia mai coinciso con la traduzione e pubblicazione della *Grammatica della Fantasia*. Se in tutte le opere di Rodari ritroviamo tantissimi riferimenti culturali e linguistici al suo essere italiano, in quest’opera tali elementi sono portati all’estremo: il linguaggio e la realtà (in cui il linguaggio stesso si evolve) sono i due elementi fondanti da cui partire per la costruzione di una Grammatica della Fantasia. Trasportare la capacità trasformativa di un linguaggio in un’altra lingua è l’operazione audace che tutti i traduttori della *Grammatica* hanno dovuto affrontare. Le scelte traduttive effettuate nella versione brasiliana, oggi risultano di non facile condivisione, ma se analizzate nel polisistema letterario brasiliano di quel periodo è possibile comprenderle meglio, tenendo presenti le dinamiche e le relazioni di potere – in particolare tra centro e periferia.

Ciononostante, è indubbio che al lettore brasiliano della *Gramática* venga richiesto un importante sforzo astrattivo e che questo elemento abbia potuto incidere sulla ricezione dell’opera stessa e, soprattutto, sulla pubblicazione delle altre opere di Rodari in Brasile. Il discorso è molto più complesso, in quanto bisognerebbe analizzare numerosi fattori economici, politici, editoriali ecc, che influiscono sulla scelta di tradurre e pubblicare

⁵¹ IT, p. 43.

⁵² PB, p. 51.

un'opera straniera in un sistema letterario, ma è possibile ipotizzare che la pubblicazione di quest'opera specifica di Gianni Rodari, come primo libro, abbia forse influenzato negativamente sulla scelta di pubblicare le altre opere. Sono pochissimi i paesi in cui dopo la prima uscita di un testo di Rodari, sono intercorsi molti anni prima di vedere la pubblicazione di altre opere, eppure il Brasile rientra in questa casistica. Le ragioni sono numerose, economiche prima di tutto, ma non è possibile escludere che vi siano state anche ripercussioni dovute alla resa traduttiva della *Grammatica*.

BIBLIOGRAFIA

- Argilli, Marcello, *Gianni Rodari: una biografia*, Torino, Einaudi, 1990.
- Arroyo, Leonardo, *Literatura infantil brasileira*, São Paulo, Melhoramentos, 1990.
- Barreiros, José Colaço, «'Para traduzir, não basta...' (Gianni Rodari e a Gramática da Fantasia)», *Babilônia*, 4 (2006), pp. 151-163.
- Baker, Mona, *In Other Words: A coursebook on translation*, London, Routledge, 1992.
- Bordini, Maria da Glória, «A literatura infantil nos anos 80», in Serra, Elizabeth D'Ángelo (Org.), *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*, Campinas, Mercado de Letras. Associação de Leitura do Brasil, 1998, pp. 33-46.
- Bunn, Daniela, *A imagem alimentar e o advento do menor na literatura infantil: estranhamentos de Gianni Rodari*, Tese apresentada para a obtenção do título de Doutor em Literatura, na área de concentração Teoria Literária, Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
- Cademartori, Lúgia, *O que é literatura infantil*, São Paulo, Brasiliense, 1994.
- Camões, Luís Vaz de, *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora, 2009.
- Caramori, Alessandra, *Expressões Idiomáticas em Rodari: subsídios para elaboração de um dicionário bilíngue*, Tese de Pós-graduação em Semiótica e Linguística Geral, Universidade de São Paulo, 2006.
- Centro Studi Gianni Rodari: <https://centro-studi-gianni-rodari-orvieto.business.site/> (data consultazione: 28/08/2020)
- Chesterman, Andrew, *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*, Amsterdam, John Benjamins, 1997.
- Coelho, Nelly Novaes, *A Literatura Infantil: História, Teoria e Análise*, São Paulo, Quiron, 1982.
- De Luca, Carmine, *Se la fantasia cavalca con la ragione: prolungamento degli itinerari suggeriti dall'opera di Gianni Rodari: convegno nazionale di studi*, Reggio Emilia 10-12 novembre 1982, Teatro municipale R. Valli, Bergamo, Juvenilia, 1983.
- Even-Zohar, Itamar, «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem», *Poetics Today*, 11, 1 (1990), pp. 45-51.
- Faria, Flora De Paoli, «Gianni Rodari: Uma Pedagogia da Recriação do Mundo», *Ipotesi, Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 1, n. 2 (1998), pp. 55-66.
- Lajolo, Marisa – Zilberman, Regina, *Um Brasil para crianças. Para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*, São Paulo, Global, 1986.
- , *Literatura infantil brasileira: História e Histórias*, São Paulo, Ática, 2007.
- Lima, Lia Araujo Miranda, *Traduções para a primeira infância: o livro ilustrado traduzido no Brasil*, Brasília, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2015, 196 f. Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução.

- Prades, Dolores (org.), *Crianças e Jovens no século XXI: leitores e leituras*, São Paulo, Livros da Matriz, 2013.
- Roghi, Vanessa, *Lezioni di Fantastica: storia di Gianni Rodari*, Bari, Roma, Laterza, 2020.
- Sandroni, Laura, «De Lobato à década de 70», in Serra, Elizabeth D'Ángelo (Org.), *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*, Campinas, Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil, 1998, pp. 11-26.
- Toury, Gideon, *Descriptive translation studies – and beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London, New York, Routledge, 2002.
- Vinay, Jean-Paul – Darbelnet, Jean, «A Methodology for Translation», in *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*, trans. and eds. Sager, Juan – Hamel, Marie-José, Amsterdam, John Benjamins, 1995 (1° ed. nel 1958 come «Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction», in L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader*, London, Routledge), pp. 84-93.

OPERE DI GIANNI RODARI TRADOTTE E PUBBLICATE IN BRASILE (PRIME EDIZIONI):

- A estrada que não levava a lugar algum*, Trad. Glória Kok. São Paulo, Editora 34, 2016.
- Zero, pra que te quero?*, Trad. Cláudio Fragata, Il. Elena Del Vento, São Paulo, FTD, 2014.
- O homem do sonho*, Trad. Francisco Degani, Il. Anna Laura Cantone, São Paulo, Biruta, 2013.
- O Trólebus 75*, Trad. Renata Bottini, Il. Bianca Gomez, São Paulo, Berlendis & Vertecchia, 2013.
- Inventando números*, Il. Alessandro Sanna, Porto Alegre, Edelbra, 2012.
- Tonico, o invisível*, Trad. Francisco Degani, Il. Alessandro Sanna, São Paulo, Biruta, 2011.
- Um Zoo Cheio de Histórias*, Trad. Marina Colasanti, Il. Fulvio Testa, São Paulo, Editora FTD, 2010.
- O pintor*, Trad. Roberta Barbi. São Paulo, Berlendis e Vertecchia, 2010.
- Um bolo no céu*, Trad. Francisco Degani. Il. Francesco Altan, Petrópolis, Biruta, 2009.
- O homem da chuva*, Trad. Francisco Degani. Il. Nicoletta Costa, Petrópolis, Biruta, 2009.
- A guerra dos sinos*, Trad. Francisco Degani. Il. Pef, Petrópolis, Biruta, 2009.
- Agente X-99*, Trad. Francisco Degani, São Paulo, Biruta, 2009.
- Animais sem Zoológico*, Trad. Monica Stahel. Il. Anna Laura Cantone, Petrópolis, Biruta, 2008.
- Alice viaja nas histórias*, Trad. Silvana C. Leite e Denise M. Marino. Il. Anna Laura Cantone, Petrópolis, Biruta, 2007.
- Uma história atrapalhada*, Trad. Silvana C. Leite e Denise M. Marino, Petrópolis, Biruta, 2007.
- Histórias para brincar*, Trad. Cide Piquet. Il. Andrés Sandoval, São Paulo, Editora 34, 2007.
- Quel Cafouillage!*, Trad. Sofia Turcani. Il. Alessandro Sanna, Paris, Kaléidoscope, 2007.
- Fábulas por telefone*, Trad. Silvana Cobucci Leite. Il. De Patricia Lima, São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- Quem sou eu?*, Trad. e Il. Michele Iacocca, São Paulo, Salamandra, 2005.
- Os Anões de Mântua*, Trad. e Il. Michele Iacocca, São Paulo, SM, 2004.
- Um e 7*, Trad. Liliana e Michele Iacocca, São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- Era duas vezes o Barão Lamberto*, Trad. Maria Suzette Casellato, Projeto Gráfico Geraldo Alves, São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- O livro dos porquês*, Trad. e Il. Liliana e Michele Iacocca, SP, Ática, 1991.
- Gramática da Fantasia*, Trad. Antonio Negrini, São Paulo, Summus, 1982.

Da casa ao macrobordel: o remanescente colonial da escravidão e os (necro)negócios *gore*¹ do Brasil contemporâneo, no romance *pssica*²

SHEILA MAUÉS AUTIELLO

Università degli Studi di Milano

sheilamaues@gmail.com

As rotas de exploração sexual na Amazônia Brasileira são um problema invisível e possuem uma conexão profunda com as políticas governamentais de implantação de grandes projetos na região. Os programas desenvolvimentistas de integração nacional, os massivos investimentos dos setores público e privado em obras denominadas infraestruturais, como a derrubada das florestas nativas para a construção de rodovias, a exemplo da Transamazônica, portos e hidrelétricas, com a finalidade de atender, sobretudo, aos interesses do agronegócio e da mineração, intensificaram as vias fluviais e desencadearam

¹ Triana Valencia (2010) propõe a categoria *Capitalismo Gore* para pensar a violência extrema e o uso predatório dos corpos socioeconomicamente vulneráveis, como capital da economia global: «Proponemos el término capitalismo gore, para hacer referencia a la reinterpretación dada a la economía hegemónica y global en los espacios (geográficamente) fronterizos. [...] Tomamos el término gore de un género cinematográfico que hace referencia a la violencia extrema y tajante. Entonces, con capitalismo gore nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de necroempoderamiento. [...] Cuerpos concebidos como productos de intercambio que alteran y rompen las lógicas del proceso de producción del capital, ya que subvierten los términos de éste al sacar del juego la fase de producción de la mercancía, sustituyéndola por una mercancía encarnada literalmente por el cuerpo y la vida humana, a través de técnicas predatorias de violencia extrema como el secuestro o el asesinato por encargo. [...] Por ello, al hablar de capitalismo gore nos referimos a una transvalorización de valores y de prácticas que se llevan a cabo (de forma más visible) en los territorios fronterizos [...]» (Triana Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore*, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Melusina, 2010, pp. 15-16).

² O vocábulo “psica” vem da língua Nheengatu, língua indígena brasileira que se origina da família de línguas Tupi-Guarani, derivada, portanto, do tronco Tupi. Significa “azar” ou “maldição”. É muito utilizado na cidade de Belém quando se quer desejar azar, ou uma energia ruim para alguém. Você fala várias vezes: “Psica, psica, psica, psica” e a coisa vai mal. Por isso, Edyr Augusto costuma relatar em entrevistas que colocou dois ‘s’ na palavra, porque tem um sibilar na pronúncia que acentua o azar, dando o sentido de uma falta de sorte muito grande. Em certo trecho do livro, um dos personagens diz: «Eu te roguei uma praga, Portuga. Uma pssica pra vocês não serem felizes» (Augusto, Edyr, *Pssica*, São Paulo, Boitempo, 2015, p. 46).

processos de mudanças sociais e econômicas que se vinculam de modo direto ou indireto aos megaprojetos. Uma delas foi a invasão multitudinária de braços masculinos provenientes das zonas mais pobres do Brasil e dos países vizinhos, defraudados e excitados pelas expectativas de trabalho e pela esperança de elevar de modo vertiginoso seu nível de vida.

Consoante tais condições, a figura da mulher e os desafios da sua subsistência foram vistos como uma consequência do trabalho dos homens. Assim, de acordo com essa lógica, o papel da mulher amazônica ou daquelas que migraram para o interior da floresta, onde ocorriam os grandes projetos, se reduziu a trabalhos domésticos, a busca de casamentos com os trabalhadores da construção, garimpeiros, caminhoneiros e madeireiros e quando essas opções se mostravam infrutíferas, o destino dessas mulheres era o da prostituição.

Tal dinamismo tornou suscetível o lugar da mulher na Amazônia, pois engendrou uma sociedade patriarcal e permissiva à exploração da mulher e ao mercado do sexo, contexto da origem do crime recorrente do tráfico de meninas e mulheres, no qual (ainda hoje) aliciadores e traficantes prosperam diante de graves problemas econômicos das famílias, das desigualdades e vulnerabilidades de gênero que marcam profundamente as trajetórias do feminino amazônico.

É dessa Amazônia, mercado de insumos não apenas materiais, mas também humanos, ligada a redes internacionais sofisticadas, como as redes de consumo de mulheres e crianças para alimentar os macrobordéis do mundo, que fala o romance *Pssica*, de Edyr Augusto. Um texto importante, embora inquietante, e, que dentre os muitos fios temáticos a serem explorados está o da questão da comovente trajetória de meninas e mulheres que perdem os laços familiares e são lançadas num vórtice de abandono e violência, tornando-se um corpo escravo ou mera reserva de estoque para oportunidades comerciais futuras, no trajeto da casa ao macrobordel.

Na fronteira entre a linguagem jornalística e a literária, *Pssica* ficcionaliza muitos fatos verídicos encontrados nas páginas policiais dos jornais da Amazônia. O romance narra a história de Janalice, uma menina de catorze anos, estudante, que mora no subúrbio de Belém do Pará, cidade brasileira conhecida como uma das principais capitais da Amazônia. Bem como prenuncia o nome do livro, *Pssica*, a vida da garota parece ter caído em desgraça, sofrendo uma grande reviravolta depois que o namorado joga na internet um vídeo íntimo do casal. Como consequência deste fato, a menina é surrada e humilhada pelo pai que a expulsa de casa e a envia para a residência de uma tia que mora próximo à zona do meretrício de Belém. Lá, as coisas pioram, a menina faz amizades duvidosas e acaba sendo raptada e transformada em escrava sexual na Ilha do Marajó, e, mais tarde em Caiena, na Guiana Francesa. Uma sucessão dramática de peripécias atinge a jovem que é submetida continuamente aos horrores da violação e da prostituição forçada. A beleza quase trágica da personagem atiaça os mais sórdidos desejos masculinos que a submetem à experiência infinita da proximidade com a morte. Embora este artigo trate apenas da trajetória da personagem Janalice, o romance conta ainda a história de Portuga, um imigrante angolano que tenta mudar de vida montando, em Currálinho, no Marajó, um pequeno comércio que é assaltado por ratos d'água (criminosos violentos que atacam as embarcações para roubar mercadorias, conhecidos também como os "piratas" da Amazônia) e, logo em seguida, entra em uma perseguição vertiginosa para vingar a morte da esposa, degolada pelos bandidos.

Nesse cenário de horror e barbárie, parece não haver limites para tantas tragédias. Quando o azar chega, não possui medida certa, ele simplesmente compele o sujeito a ir até o mais profundo desamparo. Pedro Juan Gutiérrez, autor cubano, no livro *O Rei de*

Havana, diz algo significativo a respeito da sorte daquele que, no mundo contemporâneo, é condenado à pobreza: «O pobre num país pobre só pode esperar o tempo passar e chegar a sua hora. E nesse intervalo, desde que nasce até morrer, o melhor é tratar de não arrumar encrenca. Mas às vezes a gente, sim, arruma encrenca. Ela cai do céu. Assim, grátis. Sem a gente procurar»³. A encrenca que “cai do céu”, citada por Gutiérrez ou a “pssica”, referida por Edyr, não são discursividades de uma má sorte meramente ocasional, mas representações literárias da produção sistemática de vidas que não passam de resíduos da existência humana, vidas que foram social, política e economicamente despojadas de todos os seus atributos não biológicos. As palavras de Gutiérrez, imbuídas de ironia, fazem referência à infelicidade de certas existências humanas, fraturadas e expostas ao poderio de todos ou de qualquer um que se arvora no direito de reinar sobre elas. São a transposição estética de uma lógica político-econômica de exclusão, precarização da vida e exposição à morte que, no caso brasileiro, desde a colonização envolveu as relações de poder.

Assim, ao longo da leitura do romance, gostaria de fazer referimento, de modo contingente, às categorias político-filosóficas que serão centrais para a análise profunda da escritura literária em estudo. São elas, primeiramente, o binômio *vida nua*, e, em menor medida, a noção contemporânea de *soberania*, proposto por Giorgio Agamben; em seguida, o conceito de *necropolítica*⁴, desenvolvido por Achille Mbembe, e, por último, a noção de *Capitalismo Gore*, descrito por Sayak Valencia Triana.

A problemática do tráfico de mulheres levantada pelo livro é complexa, muito antiga e recorrente nos estados brasileiros que integram a Amazônia Legal. A rota de Janalice, personagem em foco nesta leitura, é também a rota da exploração e do abuso sexual de mulheres na região, resultado de uma economia da morte e da dor, um capital que circula enormemente, movido por delírios de poder e de riqueza que oprimem, violam, ferem e exploram os corpos carregados de matabilidade, pela frágil condição socioeconômica que possuem, sobretudo os corpos femininos.

Pssica expõe ao leitor um mundo de barbárie, violento e desumano, situado numa Amazônia sem lei, abandonada e decadente. Um lugar de exploração das riquezas naturais, mas, acima de tudo, da natureza humana, cuja retirada da tutela do Estado e da própria sociedade (sua cúmplice por encantamento e convivência), lança as pessoas à sua sorte.

No nível de realidade no qual Janalice se situa, meninas pobres como ela estão aquém da posse das características mínimas, necessárias para seu reconhecimento como alguém digno de direitos. Por isso, seu corpo torna-se disponível e sujeito a se tornar livre território do outro: «Janalice demorou a acostumar a vista à escuridão. Gemeu pelos chutes que recebeu. Preferiu chorar. Compulsivamente. O que seria aquilo? Só podia ser engano. Era

³ Gutiérrez, Pedro Juan, *O Rei de Havana*, Trad. José Rubens Siqueira, 1. ed. São Paulo, Alfaguara, 2017, p. 31.

⁴ Neste artigo trabalho com a noção de necropolítica, elaborada por Achille Mbembe. O conceito designa as formas contemporâneas que subjagam a vida ao poder da morte e reconfiguram profundamente as relações entre resistência, sacrifício e terror. Nesta obra, Mbembe demonstra que a noção de biopoder, proposta por Foucault é insuficiente para dar conta das formas contemporâneas de submissão da vida ao poder da morte. Além disso, ele propõe a noção de necropolítica e de necropoder para dar conta das várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, as armas de fogo são dispostas com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar “mundos de morte”, formas únicas e novas de existência social nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de “mortos-vivos” (Mbembe, Achille, *Necropolítica*, São Paulo, n-1 edições, 2018, p. 71).

só uma guria que transara com o namorado e o pai botara de castigo. Uma mão tocou seu ombro. Deu um salto. Não!»⁵.

Nesse contexto, qualquer passo em falso, como ocorre com a personagem, uma expulsão de casa, uma amizade perigosa ou estar no lugar errado, na hora errada, qualquer vacilo, pode ser fatal, pois a “encrenca”, a “pssica” são, na verdade, a marca dessas vidas: «Escruidão. Onde estou?, murmurou. Não sabemos. Foste apanhada? Psssh! Nós estamos na mesma. Eram quatro, com Janalice. Mocinhas. Onde? Eu, quando saí do colégio. Eu, no supermercado. Na rua. Na festa. E tu? O que vão fazer conosco? Não fiz nada. Nem nós»⁶.

Em consequência do abandono a esta esfera de desamparo, uma vez que Janalice é sugada pela espiral dos poderes necropolíticos⁷, a sua existência passa a ser uma descida vertiginosa aos círculos mais sombrios e intoleráveis da experiência humana, e quanto mais fundo vai, piores são os seus castigos: de início é enganada pelo namorado que registra momentos íntimos entre os dois e os divulga na internet; depois é espancada pelo pai e expulsa de casa; mais tarde é violentada na casa do namorado da tia, lugar onde tenta encontrar abrigo; em seguida é enganada por uma amiga que a vende para traficantes de adolescentes, passando, a partir de então de mãos em mãos, sem paradeiro certo, um corpo de muitos donos, território onde todos são senhores. Assim, entre festas de políticos, casas de prostituição e garimpo a adolescente e outras garotas tentam conservar aquele mínimo humano possível, nadando silenciosamente contra a grande maré de violações que inunda suas vidas.

A narração então, torna-se parte fundamental na construção desse universo para muitos, desconhecido, o do tráfico de mulheres na rota entre Belém e Guiana Francesa. O narrador de *Pssica* demonstra ter um conhecimento interno profundo do objeto, mas ao mesmo tempo parece distanciar-se do narrado, quase demonstrando fuga dele, fato manifesto pela grande velocidade que imprime ao texto. É como se fosse um narrador distanciado justamente porque já viu demais, o que acaba por produzir uma forte atmosfera de ansiedade, pessimismo e desolação: «A menstruação não veio. Uma parteira foi chamada para o aborto. Jane perdeu muito sangue, mas ficou apenas três dias sem fazer sexo. A cocaína dava o gás. Um ano se passara desde a sua chegada. Ao se olhar no espelho via ninguém. Quem era aquela?»⁸.

A linguagem é ágil e o padrão rítmico é veloz. Os diálogos são bem construídos e estruturalmente pensados para atender à velocidade da narrativa, eliminando a utilização clássica de travessões ou aspas para indicar os discursos diretos. Inevitável é fazer aqui a comparação desta velocidade com a sensação de insegurança, com a fuga constante de

⁵ Augusto, Edyr, *Pssica*, São Paulo, Boitempo, 2015, p. 22.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Na perspectiva de Achille Mbembe, poderes necropolíticos devem ser aqui compreendidos como aqueles poderes estatais ou não-estatais que operam na identificação dos corpos desmerecedores de proteção e de direitos, cujo fundamento é o mesmo proposto no conceito de foucaultiano de biopolítica: o racismo. Assim, a precariedade de dadas vidas em relação a outras se dá na costura entre o “Racismo de Estado” de Michel Foucault (2010) e o “racismo necropolítico” de Achille Mbembe (2018), relacionado mais diretamente a experiência da escravidão negra no contexto do sistema de *plantation*. As formas de racismo possibilitam ao poder criar na população subdivisões em subespécies, designando-as exclusivamente como substrato biológico. Tal dinâmica objetiva a criação de relações dinâmicas nas quais a violência, exclusão, o cárcere ou a morte daqueles que são inferiores podem ser justificados como meio para tornar a vida da população mais saudável ou mais segura.

⁸ *Ivi*, p. 87.

tudo a passos apressados com os quais se tenta fugir de um possível evento ruim, por conta do abandono à (má)sorte (*pssica*?) ao qual, muitas vezes, as pessoas estão subordinadas, nas cidades brasileiras.

O texto e aquilo de que fala se refletem mutuamente, pois há uma dramaticidade brutal na sintaxe. As orações são costuradas sem indicar o tipo de coordenação ou subordinação, dando origem a uma parataxe violenta que, no caso de *Pssica* evita a monotonia e aumenta a ansiedade para saber o que vem em seguida. Além disso, as frases sumárias e simples e a quase ausência de pontuação tradicional das narrativas, resultam na aceleração da leitura.

Janalice tem catorze anos. Em casa, a mãe chora. Grita. Estapeia. Rasga suas roupas. Entra o pai, com a farda de cobrador de ônibus. Tira o cinto. Espanca. Expulsa de casa. Ela sai chorando pela rua. Em uma esquina, Fenque está com os amigos. Ela chega e pede ajuda. ele a trata mal. Ri de sua cara. Os amigos também. Ela cobra. Ele dá um tapa. Sai fora⁹.

As frases quase lacônicas parecem fazer parte desse capital simbólico em jogo no texto, pois a sintaxe, tão mínima, pode ter como significado o “como” e o “quanto” se fala sobre o tráfico e a exploração sexual de mulheres em nossa sociedade. Notícias curtas, poucas linhas nos impressos, ou seja, uma sintaxe ao mesmo tempo da velocidade e do silêncio, reflexos da pouca importância do tema na mídia e nas conversas corriqueiras do dia a dia. O tema é desagradável. Fala-se rápido, fala-se pouco ou cala-se.

Pelas características acima descritas, nem sempre exclusivas da literatura, considero *Pssica* um amálgama de gêneros, um romance que parece uma novela, que se assemelha a uma reportagem em tom de crônica. Embora tenha como centro do enredo o drama pessoal de Janalice, a protagonista de quatorze anos, a sua fabulação não está centrada em uma única história ficcional, pois é composta por uma pluralidade de três histórias: a da adolescente, a de Manoel Tourinhos, o “Portuga”, um ex-militar que imigra de Angola para tentar vida nova na Amazônia Brasileira, mas que acaba sendo vítima da violência no lugar tendo a mulher assassinada por um grupo de assaltantes, buscando desde então vingar-se; e, a de Preá, um jovem “rato d’água”, como são chamados os criminosos que assaltam embarcações e comércios nas regiões ribeirinhas. Essas narrativas se encaixam entre si formando uma macrofábula. Entretanto sua estrutura não é tão aberta, de modo que se possa acrescentar mais episódios, caracterizando a larga extensão das novelas. Ao contrário, o texto é curto como uma crônica policial que teria como objetivo o registro sucinto de atos criminosos do cotidiano. Contudo, não se pode abandonar vez por outra a sensação de estar lendo uma reportagem sobre o estado de abandono da região e as consequências socioeconômicas que isso traz, impressão reforçada por uma linguagem ágil, pela exposição dos assuntos, pelas frases iniciais de cada capítulo em negrito, que se assemelham aos destaques gráficos dados aos títulos de matérias jornalísticas.

A trama também adere a essa atmosfera de liberalismo em estado puro, pois propõe ao leitor um jogo estético no qual a disposição formal, ao lado da mistura de gêneros não respeitam as sequências cronológicas e as fronteiras das particularidades textuais. Os fatos, portanto, são narrados numa estrutura rizomática que interliga territorialidades e temporalidades aos dramas individuais sociais e históricos. A carnadura do texto está descomposta e para restabelecê-la o leitor precisa associar os motivos ficcionais aos motivos

⁹ *Ivi*, p. 7.

históricos dessa Amazônia de desmandos e lutas. Existe nitidamente uma cumplicidade rítmica entre a estrutura da obra e o seu clima humano, entendendo por este último a atmosfera que envolve as personagens e fortalece a sua musculatura.

Ainda no campo estrutural, quero destacar algo relevante que, um leitor mais tradicional poderia considerar como um procedimento canônico, que indicaria certo comodismo técnico do autor: a figura do investigador de polícia (aposentado), personagem consagrado pelos gêneros policiais, mas utilizado por autores contemporâneos importantes, como Leonardo Padura. Entretanto, ao contrário da expectativa clássica, de que essa personagem possa salvar a protagonista ou resolver os crimes, o que ocorre é a ruptura desse condicionamento. O investigador morre fria e abruptamente, transgredindo essa convenção. A morte do detetive gera dois efeitos. O primeiro diz respeito à representação ficcional do estado necropolítico de abandono em que se encontra a região, segundo o qual, qualquer um pode vir a ser soberano do outro, decidindo sobre a sua morte. O segundo, por consequência, é ao mesmo tempo o reforço da verossimilhança interna e externa, isto é, no universo de *Pssica* a redenção é um conceito posto em cheque, assim como no âmbito da problematização acerca da realidade, explorada no romance, o fato literário emula ao máximo a vida real, pois considerando a teia criminoso envolvida no enredo, o destino da personagem, na vida real, não seria muito diferente.

A narrativa segue como se buscasse saídas. Mas diante da possibilidade de fuga do pesadelo da escravidão, do prazer ante a dor, existe sempre uma impraticabilidade. Isso reforça a atmosfera de adversidade, de uma existência obstaculada pelas condições de subalternidade a qual se encontra reduzida. Uma sensação de estar sem saída, sem possibilidades de recuperar a autonomia, de sair da deriva que se transformou a existência.

Assim, por várias vezes Janalice tenta fazer a travessia dos rios do submundo, mas os barqueiros de *Pssica* são bem mais cruéis que Caronte. Diferente de Dante, que consegue atravessar o Rio Aqueronte e vai avante na sua jornada em busca da redenção, a personagem de Edyr desembarca sempre no lugar do sequestro, do sofrimento e da solidão. O tempo de *Pssica* é o de um *loop* infinito de temporalidades: quando se pensa que as coisas podem mudar, é então que se percebe o retorno do mesmo, melhor dizendo, a repetição infinita da dor como condição imutável para determinados corpos, pois, ainda que pareça haver alguma abertura para a saída da personagem, desse círculo de matabilidade e exploração, a maquinaria de poderes reinventa-se e recria formas de neutralizar sua resistência, “nadificando-a” cada vez mais.

Desse modo, a vida de Janalice é apenas o excesso daquilo que não se sacraliza, melhor dizendo, que não conseguiu se tornar importante para a sociedade contemporânea, empreendedora e hiperconsumista. A sua figura, de escravizada sexual, em vista disso, atualiza as ideias de soberania e de soberano, lidas a partir de Giorgio Agamben, pois diante dela o soberano é qualquer um que se ache no direito de desfrutar do seu corpo, de deixá-la viver ou fazê-la morrer. Janalice é sempre uma dessemelhante, a outra, aquela que se pode desrespeitar.

Gente chorando. Uma das mulheres disse que era melhor se animar. Esses caras aí são poderosos. Melhor obedecer. Fecha os olhos, pensa em outra coisa, sei lá. [...] A porta abre. As meninas saem. Tu, espera, dizem para Jane.

As meninas entram em fila, nuas, enfeitadas por colares. Há vibração no recinto. Elas param e ficam expostas. Barrão toma a palavra. Meus queridos, elas são suas. [...] ¹⁰.

O corpo de Janalice é metonímico, reduzido a partes separadas para o livre uso e comércio de seus possesores. Vê-se isso na sequência do trecho anterior, numa fala da personagem Barrão, prefeito do município de Breves, durante uma festa privativa aos poderosos da Ilha do Marajó:

[...] antes de liberar geral, Philippe vai mostrar a atração da noite. Cheirando a leite. Trazida de Belém por Zé Elídio. [...] Quando Jane entrou naquela sala, um arrepio passou em sua coluna. Sentia como se estivesse em uma jaula de feras famintas, babando por seu corpo. [...] Houve um urro de satisfação. Alguns levantaram antes do tempo e foram contidos. Branquinha, certinha, com seios grandes e uma boceta raspadinha, era o grande troféu da noite. Barrão disse: O nome dela é Jane e, se vocês me permitem, o dono da festa será o primeiro a provar. Depois de mim, façam seus lances ¹¹.

Janalice, ao cair nas mãos dos traficantes é incluída na exclusão mais extrema, tornando-se uma *vida nua*, a própria figura do *homo sacer* de Agamben ¹², isto é, a vida que pode ser retirada, sem que haja condenação do assassino, posto que a vítima trata-se de uma não-pessoa, alguém cuja existência não é prestigiada. Um corpo exposto à violência dos homens que, perante ele, passam a agir como soberanos, reproduzindo nas microrrelações, os padrões do sistema político-econômico neoliberal periférico e pervertido, cujo conceito de democracia pouco se diferencia do poder soberano absolutista.

Em Agamben *homo sacer* é uma figura enigmática do Direito romano arcaico que caracteriza um ser cuja vida não vale nada, pois sua vida é matável e possui sentidos contraditórios: é ao mesmo tempo sagrada e impura; mutável e sacrificável. Ser da margem, está fora tanto do direito humano, quanto do divino, pois é proibido violar coisas sagradas, mas é lícito matar o homem sacro.

A definição de *homo sacer* está, então, sob o signo da ambivalência, na dupla exclusão do mundo dos homens e dos deuses. O *homo sacer* é um ser do limiar que habita a zona de indeterminação, a qual Agamben prefere denominar de estado de exceção.

A vida capturada de Janalice é também um limiar entre sua condenação à morte e sua execução. Do momento em que é narrado seu sequestro até a efetivação de uma possível execução, seu corpo é desligado de seu estatuto político normal e dá entrada em um intervalo de expiações: espancamento, estupro, guerra psicológica, ingestão de drogas pesadas, humilhação, em síntese, abandono aos mais excepcionais acontecimentos. Janalice vive em um estado de exceção.

Sayak Valencia considera o tráfico de mulheres e a exploração sexual um negócio criminoso que faz parte do lado mais obscuro do capitalismo hegemônico e global, ao qual chama de *capitalismo gore*:

¹⁰ *Ivi*, p. 55.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cf. Agamben, Giorgio, *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010, p. 130.

[...] con dicho término nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado, al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con la precarización económica, el crimen organizado, la construcción binaria del género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de ‘necroempoderamiento’¹³.

O termo *gore*, segundo a autora é uma referência a um gênero cinematográfico extremamente violento, uma subcategoria de filmes de terror com cenas perturbadoras incluindo muito sangue, amputações, exposição de vísceras, agressões brutais, mortes mirabolantes, em suma, um objeto de violência gratuita e excessiva.

Dentro da taxonomia do *capitalismo gore*, de Valencia, os empresários criminosos recebem o nome de sujeitos endriagos¹⁴.

denominamos sujetos endriagos y se caracterizan por combinar la lógica de la carencia (círculos de pobreza tradicional, fracaso e insatisfacción), la lógica del exceso (deseo de hiperconsumo), la lógica de la frustración y la lógica de la heroificación (promovida por los medios de comunicación de masas) con pulsiones de odio y estrategias utilitarias. Resultando anómalos y transgresores frente a la lógica humanista¹⁵.

Pois bem, em minha leitura percebo os traficantes e exploradores de *Pssica*, como sujeitos endriagos, empresários da prostituição, proprietários de corpos escravizados e agentes da violência que se convertem em instrumentos não estatais da necropolítica, desenvolvendo um papel de dispositivos de um sistema que reconfigura a biopolítica foucaultiana, do “fazer viver” e “deixar morrer”; e faz uso da necropolítica segundo Mbembe, do “quem pode viver” e “quem deve morrer”, dado que não só se apropriam da vida de meninas, cujas condições de sobrevivência são consideradas de estado mínimo ou de precariedade, fazendo-as viver ou deixando-as morrer, como também decidem se elas podem viver ou se devem morrer. Os endriagos são «una amalgama entre *emprendedores económicos, emprendedores políticos y especialistas de la violencia*»¹⁶. Eles realizam no romance o que poderíamos considerar como o gerenciamento da violência necropolítica paralela na região amazônica.

A necropolítica na qual os sujeitos endriagos estão absortos, em *Pssica*, é a engrenagem econômica e simbólica que alimenta as práticas de capitalismo gore, como o tráfico de mulheres para os macrobordéis da Guiana Francesa.

¹³ Triana Valencia, Sayak, *op. cit.*, p. 84.

¹⁴ Em *Capitalismo Gore*, Triana assim define e caracteriza os sujeitos endriagos: «El endriago es un personaje literario, un monstruo, cruce de hombre, hidra y dragón. Se caracteriza también por una gran estatura, ligereza de movimientos y condición bestial. Es uno de los enemigos a los que se tiene que enfrentar Amadís de Gaula. 89 En el libro se le describe como un ser dotado de elementos defensivos y ofensivos suficientes para provocar el temor en cualquier adversario. Su fiereza es tal que la ínsula que habita se presenta como un paraje deshabitado, una especie de infierno terrenal al que sólo podrán acceder caballeros cuya heroicidad rondara los límites de la locura y cuya descripción se asemeja a los territorios fronterizos contemporáneos» (p. 89).

¹⁵ *Ivi*, p. 87.

¹⁶ *Ivi*, p. 46.

Promover condições mortíferas ideais para que as vidas entrem no círculo da morte tais como condições de trabalho instáveis, vulnerabilidade econômica, burocracia, modelo familiar desestruturado, instrução precária, produção de subjetividades preconceituosas, misóginas e autoritárias, reprodução de racionalidades que articulam o poder disciplinar autoritário e a mentalidade patriarcal colonial, são a principal contribuição do necropoder para subjugar a vida ao poder de morte, que não será mais exercido com a exclusividade do estado, como política pública de exclusão, mas também, como um negócio excepcionalmente lucrativo.

Zé Elídio, o captador. Philippe Soutin, o intermediário, atravessador. Suki Jun Mihn, o comprador, dono do macrobordel em Caiena. Políticos e empresários, os consumidores. O que os sujeitos endriagos fazem emergir em Janalice é a *vida nua*, através de uma estrutura mafiosa com infiltrações na justiça e na política, o que facilita o processo da “exportação” de mulheres. Na obra, eles sintetizam lógicas neoliberais extremas, colocando-se pelo seu poderio econômico, no papel de soberanos que decidem sobre a vida e a morte de todos, afinal.

Janalice, de um lado, está submetida ao necropoder estatal e de outro ao poder paralelo do crime. Desde o princípio, pela sua condição social, de gênero, de escolaridade, e pela sua regionalidade faz parte daquelas vidas excedentes, improdutivas, que devem morrer, mas que, no entanto, podem servir como mercadoria para os negócios *gore*, do submundo do capitalismo periférico. Assim, as organizações criminosas tiram proveito da lógica da carência social, que compreende círculos de pobreza, fracassos individuais e coletivos, associando-a a desejos de superconsumo neoliberais, masculinidade hegemônica e remanescentes coloniais, como a escravidão e o racismo. Elas exercem efetivos poderes despóticos sobre os corpos de Janalice e das demais garotas, machucando-as, humilhando-as e escravizando-as gerando renda com isso. Essas organizações criminosas tomam parte da variante *gore* do capitalismo, configurado, como explica Valencia¹⁷, pela associação econômica do crime organizado com o Estado e que tem como centro, o lucro que advém de práticas de sequestro, assaltos violentos, assassinatos, construção binária do gênero como afirmação do poder masculino e, sobretudo, uso predatório do corpo.

É nomeadamente o machismo necropolítico que se apropria de Janalice transformando-a em uma lucrativa máquina de fazer dinheiro. Os sujeitos endriagos, machos violentos, se travestem de soberanos e criam uma esfera de exceção, na qual os direitos da garota são suspensos, restando a ela apenas a experiência da desproteção, da incomunicabilidade, de não existir para ela nenhuma reserva de humanidade.

Dessa relação entre aqueles que se impõem como soberanos diante de Janalice e, ela, como vida tornada *nua*, matável, sucedem encontros importantes para esta leitura. O primeiro deles é com o discurso do machismo. Aí, se incluem não só os empreendedores criminosos da comercialização de mulheres, como também outras personagens masculinas do romance. O namorado e o pai de Janalice e o namorado de sua tia, bem como a maioria dos homens que povoam a narrativa apresentam como ideia fundante de sua masculinidade, a violência. O masculino dos homens da narrativa, apoia-se na ação, na imposição da vontade e na iniciativa, justapondo sexualidade e sociabilidade.

Suas habilidades sociais e sua integração ao mundo do sucesso empreendedor têm fundamento na ideia do macho forte, provedor, mas também, na virilidade que se apropria dos corpos, destinos e projetos de vida do outro, em nome principalmente da “honra”, da hiperliberdade individual *per si*, do prazer e do sucesso.

¹⁷ Ivi, p. 47.

Janalice é uma daquelas vidas femininas, que servem apenas de repositórios para todos os experimentos masculinos de afirmação viril e social. Seu namorado se afirma como macho sedutor expondo a relação íntima do casal; seu pai confirma seu papel de macho provedor e pai de família honrado, espancando-a e expulsando-a de casa; o namorado da sua tia vê no estupro uma forma de demonstrar poder e obter algum lucro por ser o proprietário da casa; os traficantes veem nela uma máquina rentável que trará dinheiro e poder. Forma-se assim, um poderoso equipamento de machismos aniquiladores, que se harmonizam aos discursos do neoliberalismo - cujo fundamento se assenta justamente na exploração de pessoas com baixo *status* socioeconômico para a produção de bens em escala global - aos quais diversos petrechos podem encaixar-se, conectando violência sexista, reificação da mulher e fortalecimento de valores que mercantilizam tudo.

Nesse sentido, os conceitos de *vida nua* e de *soberania*, provindos do filósofo italiano Giorgio Agamben, «iluminam-se reciprocamente»¹⁸, pois a vida desqualificada de Janalice está presa, mesmo condicionada às decisões soberanas dos homens da narrativa. Ademais, Agamben considera que a função original da soberania é a produção da *vida nua*. É o soberano, ou aquele que age como soberano, que decide se uma determinada vida deve sujeitar-se a seu poder de morte¹⁹.

A primeira decisão soberana é a do namorado que acredita ter o direito de matar moralmente Janalice divulgando na internet o registro de vídeo do casal fazendo sexo. O segundo a governar o destino de Janalice é o seu pai. Ao saber do mal-aventurado vídeo protagonizado pela sua filha, a espanca, humilha e expulsa de casa. Decide que ela vai morar na casa da tia Daiane, localizada no centro de Belém, próximo a uma das maiores zonas de prostituição da América Latina e do tráfico de drogas da cidade de Belém do Pará, expondo a filha aos perigos evidentes do local, por uma questão de “honra”. Célio, o namorado da tia e proprietário da casa onde Janalice vai morar com o casal também age como soberano do corpo da jovem, violando-a todas as noites enquanto a hospeda.

Mas é Zé Elídio aquele que verdadeiramente consagra a incomunicabilidade de Janalice ao cometer o ato de renomeá-la:

Veio o lanche. Comeu vorazmente. Dormiu. Acordou com barulho. Ele. Aquele homem baixo, gordo, suarento, feio. Não se assuste. Fique longe de mim! Por favor, não vou te fazer mal! Não! Sentou na beira da cama. Como é seu nome, boneca? Não respondeu. Pode dizer seu nome, ao menos? Você é muito arisca, menina. Como se chama? Janalice. Hum, Janalice. Bom, para mim, de hoje em diante, se chamará Jane. [...] De hoje em diante tu és minha²⁰.

Ele atribui a si mesmo a faculdade de nomear a menina, embora ela já tivesse um nome. Ao fazê-lo, no entanto, inaugura simbolicamente uma nova existência para ela, enquanto cancela os vestígios de sua vida autônoma. É a mesma liturgia do batismo das terras conquistadas pelos colonizadores, em realidade, um ritual de expropriação e apropriação simultaneamente.

O feito de nomear é tomado aqui como uma intervenção na realidade de Janalice, e tem como produto máximo a reorganização de seu mundo segundo a vontade soberana, o absurdo poder de passar por cima das convenções de linguagem, criando outro significado

¹⁸ Agamben, Giorgio, *op. cit.*, p. 84.

¹⁹ *Ivi*, p. 85.

²⁰ Augusto, Edyr, *op. cit.*, p. 23.

para um signo já existente, o que torna irrealizável a comunicação. Tentador aqui, porém, é fazer uma pequena pausa para traçar um paralelo entre este trecho de *Pssica* - cuja protagonista se chama (Jan)alice - e um outro excerto de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, no qual Humpty Dumpty e Alice discutem sobre o significado da palavra “glória” e ele afirma que a palavra significa exatamente aquilo que se quer que ela signifique. Porém, quando questionado por Alice se ele poderia fazer as palavras terem significados diversos daqueles que já tinham, Humpty Dumpty responde: «A questão é saber quem é que manda. É só isso»²¹. Quem mandava era Zé Elídio, por isso nomeou-a Jane. Seu novo nome poderia sem muito esforço remeter à personagem Jane, companheira de Tarzan, mas não a Jane literária de Edgar Rice Burroughs, a Jane das fantasias de *sex shop*, uma Jane *porno-necro-gore*, um artefato dos mais rentáveis na atualidade.

Seguindo a leitura, após a nomeação, Zé Elídio conclui o rito com um estupro violento para reforçar sua soberania e o caráter inanimado do corpo de Janalice:

Janalice pulou da cama. Tentou esconder-se no banheiro. Não tinha porta. Aquele homem foi chegando lentamente. Senhor do lugar. Encolheu-se junto a uma parede. Gritou nome de santos. Dos pais. Ele a levantou, chorando. Aquele cheiro, nunca mais esqueceria. E tinha muita força. Deitou-a no chão e a possuiu violentamente. Serviu-se à vontade. Janalice sentiu dor, humilhação, impotência. Tentou resistir. Fechou os olhos. Pensou no namorado. Nos amigos. Na mãe. Acabou²².

Este é o *limiar* de Janalice, o momento em que sua vida cessa de ser politicamente relevante e passa a ser o *homo sacer*, de Giorgio Agamben, quer dizer, uma vida sem valor, que pode ser impunemente eliminada²³. É, precisamente, o momento da expulsão do seu *bando*, o banimento, território onde principia o poder soberano e a *vida nua*, resíduo de uma vida pré-social, segundo Agamben, na qual os vocábulos *homo sacer*, *bandido* e *fora-da-lei* se encontram para significar a *perda da paz*, pena do antigo direito germânico que transformava uma vida em *bandida* (banida, fora do bando), o *friedlos*, «sem paz, e, como tal, podia ser morto por qualquer um sem que se cometesse homicídio»²⁴.

Novamente retorno à simetria entre *homo sacer* - cuja vida se tornou nua - e soberano, recordando Agamben, que cita Sade e traça um paralelo entre as relações que ocorrem na intimidade do *boudoir* (salão) e aquelas que se verifica na *cit * (cidade), no qual as esferas pública e privada permutam seus lugares:

[...] o *boudoir* substitui integralmente a *cit *, numa dimensão em que público e privado, vida nua e existência política trocam seus papéis. A importância crescente do sadomasoquismo na modernidade tem nesta troca a sua raiz; visto que o sadomasoquismo é justamente aquela técnica da sexualidade que consiste em fazer emergir do *partner* a vida nua. E não somente a analogia com o poder soberano   conscientemente evocada por Sade (il n’est point d’homme - ele escreve - qui ne veuille être despote quand il bande), mas a simetria entre

²¹ Carroll, Lewis, *Aventuras de Alice no país das maravilhas; através do espelho e o que Alice encontrou l  e outros textos*, São Paulo, Summus Editorial, 1980, p. 196.

²² Augusto, Elyr, *op. cit.*, p. 24.

²³ Agamben, Giorgio, *op. cit.*, p. 135.

²⁴ Ivi, p. 104.

homo sacer e soberano reencontra-se aqui na cumplicidade que liga o masoquista ao sádico, a vítima ao carrasco²⁵.

Apropriando-me, então, da ideia de Agamben e adaptando-a para aproximá-la do contexto do livro, penso que em *Pssica*, assim como ocorre em *Les 120 journées de Sodome*, a sexualidade é fundamental para a compreensão do conteúdo político puro, contido nos corpos e na sua fisiologia manipulável, pois, é no interior das *maisons*, da vida privada que «todo cidadão pode convocar publicamente qualquer outro para obrigá-lo a satisfazer os próprios desejos. [...] A política passa pelo crivo do *boudoir*»²⁶, o lugar por excelência da necropolítica. Não apenas a vida está em jogo, mas principalmente, a morte, pois, no contexto de *Pssica*, a vida se torna mais valiosa quanto mais for ameaçada. Por isso, a casa, os prostíbulos, as festas privadas e os macrobordéis são o ponto onde se entrecruzam a *vida nua* e o poder soberano, os *boudoirs* onde os soberanos exercem anarquicamente o seu poder sobre as *vidas nuas* do feminino cativo.

Diria, então, que é o *corpus* de Janalice, não a sua parte *homo*, o objeto da política e do necropoder paralelo do crime. O corpo isolado da sua *bios* (vida política ou politizada), a sua parte puramente animal, vista do ponto de vista antropocêntrico, como desprendida da liberdade e da vontade humanas, a parte que se torna comercializável e manipulável. Por isso, a presença importante do rito de nomeação, que demarca no *homo* o processo de transformação de uma vida dinâmica em autômata, suscetível aos comandos do manipulador:

Agora vamos tomar banho. Venha. Puxou-a com delicadeza. Janalice ia feito autômata. Tomaram uma ducha. Ele a limpou ternamente. A enxugou. Vamos jantar. Tô com fome. Não faz isso. Precisas te alimentar, ficar bonita. Ainda demorou alguns minutos. A barriga roncava. Comeu. Voltaram ao quarto. Vestiu-se e saiu. Até mais tarde. Nua, Janalice - ou Jane, de agora em diante - sentiu-se completamente só no mundo e sem nenhuma chance. O que fizera para merecer isso? Encolheu-se em um canto e chorou. Acabou dormindo ali²⁷.

A despeito do trecho citado, ao lado da pergunta lançada pelo narrador, *O que fizera para merecer isso?* formula-se outra, com base no título do livro, *Pssica*: que categoria de azar ou maldição teria atingido a vida de Janalice para que ela tivesse sido sorvida por uma existência tão desamparada?

A palavra “maldição”, gostaria de destacar, aparece com frequência nos estudos de Agamben sobre o *homo sacer*. No entanto, o termo não se apresenta em sentido divino ou religioso, mas sim, político: «*Sacer esto* não é uma fórmula de maldição religiosa, que sanciona o caráter *unheimlich*, isto é, simultaneamente augusto e abjeto, de algo: ela é, ao contrário, a formulação política original da imposição do vínculo soberano»²⁸.

Assim, esta consideração me interessa essencialmente porque, conforme referido ao longo deste capítulo, o nome do livro está relacionado com a ideia de maldição, de infortúnio. Não obstante, a significação de maldição em *Pssica*, segundo percebo é, de fato, um

²⁵ *Ivi*, p. 131.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Augusto, Edyr, *op. cit.*, p. 24.

²⁸ Agamben, Giorgio, *op. cit.*, p. 86.

fenômeno jurídico-político e também econômico que assinala os fatos e suas vinculações ao contexto de abandono social e de entrada de certas vidas, como as de Janalice, em uma maquinaria de poder necropolítico que se conecta a um sistema neoliberalista predatório, que por seu caráter periférico, em países terceiro-mundistas como o Brasil, tem no cancelamento dos direitos o cenário propício para as práticas *gore* de capitalismo.

Assim, retornando à pergunta do narrador, *O que fizera para merecer isso?*, digo que o que ocorre com a vida de Janalice é uma maldição política, imposta por todos aqueles que, em sua existência, exerceram o papel de soberanos, o papel daqueles que mandam, daqueles que nomeiam, daqueles que colonizam territórios, mentes e corpos. A maldição de Janalice, diria Mbembe, foi ter caído no *devir-negro*, visto que no atual estágio do capitalismo os seres humanos são objetificados e rentabilizados como um dia, no período das expansões coloniais, a população negra começou a ser.

Ainda mais característica da fusão potencial entre o capitalismo e o animismo é a possibilidade, muito clara, de transformação dos seres humanos em coisas animadas, dados, numéricos e códigos. Pela primeira vez na história humana, o substantivo negro deixa de remeter unicamente à condição atribuída aos povos de origem africana durante a época do primeiro capitalismo (predações de toda a espécie, destituição de qualquer possibilidade de autodeterminação e, acima de tudo, das duas matrizes do possível, que são o futuro e o tempo). A essa nova condição fungível e solúvel, à sua institucionalização enquanto padrão de vida e à sua generalização pelo mundo inteiro, chamamos o *devir-negro do mundo*²⁹.

Os remanescentes coloniais da escravidão e da coisificação racial, retornam e se expandem para outras formas de vida, portando consigo, a ideia de um passado que está preso no tempo e que é a todo momento arremessado em direção ao futuro, condenando-o *a priori*, pelas novas formas de racismo ao qual se aglutinam sexismos, regionalidades, ódios e outras formas fraternas de soberanias excludentes e violentas.

Janalice, embora mestiça, clara, é uma menina pobre de periferia, o que a inclui, pelo gênero e pelo seu *status* social, no *devir-negro* da matabilidade. No mundo contemporâneo a experiência colonial da escravidão, dos campos de concentração nazistas, do inferno palestino e dos levantes imigratórios são o *devir* daquelas vidas cada vez menos importantes e improdutivas dos que, inevitavelmente não serão assimilados pelos fluxos financeiros globalizados.

Presas em seu limiar, Janalice está completamente devastada, confunde as línguas, tropeça em frases em francês, que mistura a outras em português. Fala cada vez menos. É uma vida sem mistério. O fogo da sua memória se apagou. Desterritorializada e sob o trabalho minucioso e fatigante do sofrimento contínuo, ela acaba sucumbindo a algo próximo de uma neutralidade, de dejetos frente a essa maquinaria de poder que parece inexorável e onipotente. Seu nome, de forma definitiva e irreversível, será sempre Jane.

Pssica é um lugar de miséria e privações, um território onde a Lei não chega e cujos contrastes separam mundos, criam ilhas como as do arquipélago do Marajó, um dos cenários da história. A esfera que remete à brutalidade do real e na qual o *éthos* das vidas precárias não muda e onde não há redenção. Uma Amazônia impactante que leva

²⁹ Mbembe, Achille, *op. cit.*, p. 18.

inevitavelmente o leitor a refletir sobre como é difícil, porém, imprescindível, reinventar a vida na presença dessa morte que já está dada, em razão das inexistências sociais.

Essa parece ser, inclusive, uma das maiores preocupações do livro, a proposição de uma existência tornada literária que possa vir a ter uma força política. Além disso, gerar um fluxo de potências que comportem transformações de certos *éthos* como, por exemplo, o da representação de uma Amazônia exótica para uma Amazônia real e convincente, de miséria, de ausência do Estado e exploração, de virilidade tóxica e patriarcal; mudança também no âmbito da linguagem que assume de uma vez por todas a linguagem urbana que circula no norte do Brasil, somando a isso uma experiência de velocidade única em se tratando de romance brasileiro, propondo algo próximo do que seria uma leitura dramática e acelerada do caderno policial de um jornal.

Mas acredito que a mais importante das experiências propostas por *Pssica* é a de transformação dos sujeitos, tanto daqueles ficcionais quanto dos leitores, pois ao transcriar a realidade de meninas escravizadas e exploradas sexualmente para a ficção, transmuta seu corpo invisível em uma luminosa existência ficcional, alterando seu *éthos* poeticamente. Reacender suas histórias – de vida ou de morte – e chamar seus nomes, “palavrivê-las”, por fim.

O leitor, após a leitura do livro, de seu *status* desligado, agora pode se inquietar e ponderar profundamente sobre o tema, seja por empatia ou por emoção, sensibilidade. Para encerrar com uma frase de Jacques Rancière: «O real precisa ser ficcionado para ser pensado»³⁰.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio, *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*, tradução de Henrique Burigo, 2. Ed. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.
- Augusto, Edyr, *Pssica*, São Paulo, Boitempo, 2015.
- Carroll, Lewis, *Aventuras de Alice no país das maravilhas; através do espelho e o que Alice encontrou lá e outros textos*, São Paulo, Summus Editorial, 1980.
- Foucault, Michel. *Em defesa da sociedade*. 2ª edição. São Paulo, Martins Fontes, 2010.
- Gutiérrez, Pedro Juan, *O Rei de Havana*, trad. José Rubens Siqueira, 1. ed. São Paulo, Alfaguara, 2017.
- Mbembe, Achille, *Necropolítica*, 3. ed. São Paulo, n-1 edições, 2018.
- Rancière, Jacques, *A partilha do sensível*, São Paulo, Editora 34, 2005.
- Triana Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore*, 1. Ed. Santa Cruz de Tenerife, Editorial Melusina, 2010.

³⁰ Rancière, Jacques, *A partilha do sensível*, São Paulo, Editora 34, 2005, p. 58.

L'America latina di Linda Bimbi e Alberto Manzi*

ANDREA MULAS

Fondazione Lelio e Lisli Basso

a.mulas00@gmail.com

Linda Bimbi e Alberto Manzi non si incontrarono mai, né a Roma, né in America latina. Eppure non è così insensato immaginare che, all'albeggiare delle dittature nel subcontinente, Manzi apprezzasse le attività del Tribunale Russell II sull'America latina organizzate nei primi anni Settanta da Bimbi e che lei stimasse l'impegno a favore degli ultimi profuso dal "maestro d'Italia" sulle due sponde dell'Atlantico.

In una delle lettere dell'archivio personale conservate dal Centro Alberto Manzi, il maestro descrivendo ad un interlocutore tedesco alcuni aspetti della sua esperienza sudamericana annovera fra i testi formativi per «comprendere meglio il popolo dove vivo», il volume della Fondazione Internazionale Lelio Basso, *Chiese e rivoluzione in America Latina*, che contiene il contributo di Bimbi *Perché Lelio Basso ha voluto questo seminario*¹.

Ripercorrendo le loro vite, leggendo gli illuminanti ed attuali libri di Manzi, così come analizzando gli scritti di Linda Bimbi e cercando di dare corpo all'eredità culturale ed umana di queste due rilevanti figure del secondo Novecento, emergono numerose affinità che ci consegnano le chiavi di lettura delle loro esistenze.

Bimbi diventa missionaria in Brasile e segretaria generale della Fondazione Internazionale Lelio Basso; Manzi un maestro in Italia e nella foresta amazzonica. Promotrice dell'affermazione dei diritti dei popoli, la prima; dalla parte degli esclusi, il secondo. Avulsa alla rigidità delle gerarchie ecclesiastiche, la prima; ostile alle imposizioni arbitrarie l'altro. Persone semplici, caratteri umili, ma spiriti ribelli e determinati.

¹* Una versione ridotta del presente saggio dal titolo *Linda Bimbi, Alberto Manzi e l'America latina. Connessioni umane e culturali nel secondo Novecento* è stata pubblicata sulla rivista "Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi", n. 3, 2019.

Il volume, sottotitolato *Una risposta di impegno e di creatività alla sfida del sistema imperialista*, introdotto da Lucio Lombardo Radice e con presentazione di Giancarla Codrignani, raccoglie le relazioni tenute al Seminario internazionale dell'Aja dal 21 al 25 marzo 1979. A poco più di un mese di distanza dal termine della terza conferenza dell'episcopato latinoamericano che si era svolta a Puebla (Messico), il simposio olandese aveva affrontato da diverse angolazioni (credenti e non credenti) le istanze di liberazione e rinnovamento che premevano sulla chiesa cattolica. Inoltre, si tratta del primo evento portato a compimento da Linda Bimbi, segretaria della Fondazione Internazionale Lelio Basso per la Liberazione e il Diritto dei Popoli, dalla scomparsa di Basso avvenuta il 16 dicembre 1978.

Si vuole porre l'accento sulla dimensione culturale, politica e civile dei loro insegnamenti, oltre che sulla reciprocità delle analisi dei fattori del sottosviluppo latinoamericano, che peraltro in alcune aree presentano drammaticamente ancora oggi elementi di attualità. Sfruttamento delle materie prime, sistema repressivo, dominio delle multinazionali, liberazione dall'oppressione, condizione e impegno delle donne nella società, promozione dell'essere umano, denuncia e studio delle cause del sottosviluppo, dimensione religiosa, teologia della liberazione, alfabetizzazione educatrice, risveglio della coscienza, ruolo della chiesa, rispetto dei diritti dei popoli, difesa degli ultimi e così via.

La radice della loro comune e determinante esperienza, parallelismo ancora mai analizzato, è individuabile nel fecondo contatto con il mondo latinoamericano. Mentre Linda Bimbi è riconosciuta a livello internazionale, sin dai primi anni Settanta, per le sue capacità di analisi delle specificità sudamericane e per le numerose battaglie in difesa di quei popoli, meno noto è questo aspetto della vita di Alberto Manzi (di cui poco rimane traccia nel suo archivio), ed è lui stesso che ne riconosce particolare valore: «Ero andato in Sudamerica per studiare le formiche, ma vi ho trovato cose più importanti»². Come ha puntualmente sottolineato Giulia Manzi,

Eppure l'Alberto Manzi che andava a insegnare agli *indios* a leggere e a scrivere, che denunciava la violenza di un potere politico sulla povera gente, che rischiava la sua vita in nome dell'educazione e della dignità umana... quell'Alberto Manzi lo conoscono in pochi. Sebbene non parlasse spesso delle sue peripezie sudamericane, esse vivono in forma romanzata nei suoi libri³.

Sarebbero sufficienti queste poche ma esaurienti righe che rimandano alle opere del maestro romano per cogliere i tratti salienti di una parte rilevante della sua vita. Ma il senso del presente studio non è la ricostruzione biografica, per la quale rimando all'esaustivo ed appassionante lavoro sempre di Giulia Manzi, *Il tempo non basta mai. Alberto Manzi: una vita, tante vite*, titolo che sorprendentemente richiama quello del libro di Chiara Bonifazi, *Linda Bimbi. Una vita, tante storie*. A dimostrazione che anche la produzione editoriale (inconsapevolmente) ha posto l'accento e ha accostato le affini vite e le simili storie dei due maestri.

Oggi esistono due importanti ed attive istituzioni che, nel solco degli insegnamenti di Linda Bimbi e Alberto Manzi, svolgono attività di ricerca ognuna nei propri campi storici di interesse. Mi riferisco alla Fondazione Lelio e Lisli Basso di Roma, il cui nucleo originario risale al 1969 ad opera del padre costituente e senatore Lelio Basso, e al Centro Alberto Manzi di Bologna fondato nel 2008 per volontà dell'Assemblea legislativa della Regione Emilia-Romagna⁴.

² Manzi, Giulia, «Il profumo della foresta», in Andrea Canevaro, Giulia Manzi, Domenico Volpi, Roberto Farnè, *Un maestro nella foresta. Alberto Manzi in America Latina*, Bologna, Edizioni Dehoniane Bologna, 2017, p. 29.

³ *Ivi*.

⁴ Le due istituzioni, insieme ad altre, attraverso il «Protocollo d'intesa per la realizzazione di una rete delle eredità pedagogiche del Novecento italiano» sono impegnate nella «valorizzazione dell'eredità pedagogica dei grandi maestri e maestre del Novecento italiano, che hanno inciso profondamente negli ambiti in cui hanno operato tracciando percorsi innovativi anche per gli insegnanti di oggi e veicolando i valori di Libertà, Partecipazione, Legalità, Sostenibilità».

IL SUDAMERICA

Per motivi diversi Bimbi e Manzi partono negli anni Cinquanta come “esploratori” ignari e curiosi del mondo latinoamericano e ne diventano profondi ed attenti conoscitori, con rara capacità e sensibilità *a-centrica* rispetto alla formazione culturale di stampo euro-etnocentrica che caratterizzerà la maggior parte delle analisi storico-politiche e socio-economiche del ventennio 1960-'70 che verranno elaborate nel Vecchio Continente ad uso ed abuso dei popoli latinoamericani. Anche per questo motivo le analisi di Bimbi nei suoi scritti e di Manzi nei suoi romanzi acquistano particolare valore culturale in un contesto dominato da forti ideologie contrastanti.

Se osserviamo in maniera approfondita, numerose sono le sfide che caratterizzano le vite dei due giovani.

Linda Bimbi, conseguita la laurea in glottologia alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Pisa (1949), invece di proseguire la carriera accademica al fianco dell'insigne professore Tristano Bolelli, sceglie di iniziare il noviziato nell'ordine delle Suore oblate dello Spirito Santo di Lucca che la condurrà all'esperienza di missionaria in diverse città del Brasile sin dal 1952. Ma sarà a Belo Horizonte che, insieme alle consorelle e superando numerosi ostacoli, darà vita al collegio scolastico “Helena Guerra” che arriverà a contare circa mille alunne di ogni ordine e grado.

Alberto Manzi, dopo il suo primo incarico nel carcere minorile romano “Aristide Gabelli”⁵, consegue la laurea in biologia e successivamente in pedagogia all'Università La Sapienza di Roma con il professore Luigi Valpolicelli, che gli propone di fargli da assistente affidandogli nel 1953 la direzione della Scuola Sperimentale della Facoltà di Magistero, ma il giovane ricercatore ricopre questo incarico solo per un anno perché in quella scuola «non si sperimentava niente»⁶.

Queste le premesse al contatto con il subcontinente. Se Linda Bimbi è stata riconosciuta come una figura centrale per la storia democratica latinoamericana del secondo Novecento, non c'è dubbio che l'esperienza sudamericana di Manzi rappresenti l'altra metà (rilevante) della sua vita. Ne è chiara dimostrazione la straordinaria ed emozionante produzione letteraria attraverso la quale il maestro/scrittore fa emergere con chiarezza e semplicità le principali problematiche del mondo e dei popoli latinoamericani. Mi riferisco, come è noto, a *La luna nelle baracche* (1974), *El loco* (1979), *E venne il sabato* e *Gugù* (scritti nel 1997 e pubblicati postumi nel 2005).

Nulla di più si può scrivere circa le capacità pedagogiche del nazional-popolare maestro (autore e conduttore) di *Non è mai troppo tardi. Corso di istruzione popolare per il recupero dell'adulto analfabeta*, che nell'Italia del boom economico tenne un'intera popolazione inchiodata alla TV per 484 puntate da ottobre 1960 a maggio 1968⁷. Qualche anno prima, come ha approfondito recentemente la storica Vanessa Roghi, altri per vie

⁵ L'insegnante riesce a coinvolgere i giovani detenuti e stampa il periodico “La Tradotta”, il primo giornalino scritto in un carcere. Inoltre da questa esperienza nasce il romanzo *Grogh, storia di un castore* premiato nel 1948 con il “Collodi” per le opere inedite e due anni dopo pubblicato dalla Bompiani e poi tradotto in 28 lingue.

⁶ Farné, Roberto, «Un giorno, a Pitigliano... Alberto Manzi: la complessa identità di un maestro», in Francesco Genitoni, Ernesto Tuliozi, *Alberto Manzi. Storia di un maestro*, Centro Alberto Manzi, Regione Emilia-Romagna, 2009, p. 9.

⁷ Nel 1965, al Congresso mondiale degli organismi radio-televisivi che si tenne a Tokyo, la trasmissione della Rai *Non è mai troppo tardi* ricevette, su indicazione dell'Unesco, il premio dell'Onu come uno dei programmi più significativi nella lotta contro l'analfabetismo.

diverse avevano affrontato la lotta contro l'analfabetismo per una scuola inclusiva, come don Lorenzo Milani, Anna Lorenzetto, Carlo Bascetta, Gianni Rodari, Tullio De Mauro⁸, aggiungo fino a Franco Lorenzoni.

Assai meno noto è invece il fatto che ogni anno Manzi attendesse le vacanze estive per trascorrere un mese abbondante nell'area andina della foresta amazzonica dove svolgeva il lavoro di educatore e alfabetizzatore, dando anche impulso a cooperative agricole. In sostanza insegnava a leggere e a scrivere ad un gruppo di *naturales* (come li definisce il maestro)⁹, di *campesinos*, di *indios* analfabeti. Per questa attività, che si protrae fino al 1977, ha come punto di riferimento un gruppo salesiano, in particolare il “prete rosso” don Giulio Pianello, suo amico fraterno.

Quando nell'estate del 1955 Manzi giunge per la prima volta nella Bolivia riformista del Presidente Paz Estenssoro, suor Irmã Raffaella (Linda Bimbi) insieme alle consorelle della Congregazione da poco avevano inaugurato accanto all'orfanotrofio “Lar Santa Joana” il Ginnasio “Helena Guerra” nel comune di Diadema, São Paulo, e visti gli ottimi risultati si accingevano ad allargare la comunità e a trasferirsi nella città di Belo Horizonte, capoluogo dello Stato di Minas Gerais. Proprio in quei mesi si erano tenuti due importanti eventi che segneranno la storia futura del cosiddetto Terzo Mondo¹⁰ (e non solo): la Conferenza afro-asiatica di Bandung (18-24 aprile) che aveva sancito la lotta contro tutte le forme di colonialismo e di dipendenza¹¹ e la prima Conferenza del Consiglio episcopale latinoamericano (Celam) di Rio de Janeiro (25 luglio-4 agosto) voluta da Pio XII per «avviare una rinascita della vita cristiana del continente»¹². Si era aperta una fase storica determinante per il subcontinente.

Tornando ai protagonisti di questo studio. Oltre all'esperienza sudamericana, sono individuabili diversi elementi che motivano il parallelismo tra i due. Mi riferisco al loro approccio verso il prossimo e alla tensione per la ricerca, che li spinge a conoscere mondi e umanità diverse, ad interrogarsi sulle loro condizioni e sulle contraddizioni della civiltà europea.

In questo senso, quelli di Manzi, sono sì romanzi pedagogici, ma anche storici e con un altissimo valore umano e culturale. «Quando devo fare una cosa, mi metto nei panni degli altri. Ogni altro sono io, capite? Ogni altro sono io»¹³. L'*altro* diventa un *io*. Questo sentimento è vissuto profondamente da Linda Bimbi nel suo periplo nel Vecchio Continente per preparare le sessioni del Tribunale Russell II sull'America latina, quando inizia a dare la parola alle masse mute, agli uomini senza voce sepolti nelle carceri, sfigurati dalla tortura, spersonalizzati dalla miseria e dalla paura. Ed è proprio la volontà di mettersi nei

⁸ Roghi, Vanessa, *La lettera sovversiva. Da don Milani a De Mauro, il potere delle parole*, Bari-Roma, Laterza, 2017, pp. 73-94.

⁹ Lettera di Alberto Manzi del 9 gennaio 1985, in *Alberto Manzi. Viaggi sudamericani*, Centro Alberto Manzi, Regione Emilia-Romagna 2014.

¹⁰ Il termine viene coniato dall'economista Alfred Sauvy nell'articolo *Trois Monde, une planète*, pubblicato il 14 agosto 1952 da “L'Observateur”. L'espressione “Terzo Mondo”, diffusasi nella pubblicistica francese, si fondava su due rappresentazioni distinte e concomitanti: vi si trovano infatti l'idea di una massa geostorica e quella di una rivendicazione economica e sociale alternativa al sistema bipolare allora esistente. Si rimanda alla vasta appendice documentale e bibliografia tematica presente in Grispo, Renato, *Mito e realtà del Terzo Mondo*, Torino, ERI – Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1970, pp. 295-683.

¹¹ Cfr. Calchi Novati, Giampaolo, *La decolonizzazione*, Torino, Loescher Editore, 1983.

¹² De Giuseppe, Massimo, *L'altra America: i cattolici italiani e l'America latina. Da Medellín a Francesco*, Brescia, Morcelliana, 2017, p. 35.

¹³ Canevaro, Andrea, «Ogni altro sono io», prefazione a *Alberto Manzi, E venne il sabato*, Milano, Baldini&Castoldi, 2014, p. 16.

«panni degli altri» che fa della sua esistenza una promessa di lotta, «una lotta (perché di lotta si tratta) per dare voce a coloro cui non è mai stata data la parola, e che emergono come nuovi soggetti nel Nord e specialmente nel Sud del mondo»¹⁴.

CONTRO IL RAZZISMO E L'ETNOCENTRISMO

In un'Italia sbalordita dall'avvio delle trasmissioni televisive della Rai e dalla vertiginosa diffusione nell'habitat familiare della televisione, nel 1954, a trent'anni, Manzi scrive in soli trentuno giorni *Orzowei*, ambientato nei villaggi africani, che già contiene le grandi tematiche che approfondirà anni dopo a seguito dei viaggi in America latina, come ad esempio l'etnocentrismo, il razzismo e la violenza dell'uomo contro il diverso da sé. Isa, il protagonista del romanzo, «era un orzowei, uno sciacallo d'uomo, un niente. Era bianco»¹⁵. Quindi un trovatello di razza bianca che cerca di farsi accettare sia fra i neri del popolo Swazi che dai boeri, e far dialogare e convivere tradizioni e culture differenti, fino al proprio sacrificio, che però getta il seme per una nuova vita condivisa fra popoli diversi sulle stesse terre e dentro i medesimi confini. Nelle pagine di quest'opera Manzi ci indica una strada chiara, secondo lui l'unica da percorrere, ovvero accogliere l'*altro*, il “diverso”, fermare il razzismo: «Non mi vogliono, non mi vogliono. Mi trattano come un estraneo. Hanno ribrezzo di me, schifo, odio. Cosa ho fatto loro?»¹⁶.

Ieri come oggi, ancora su Orzowei:

Ed egli ha amato. Ecco: quando ci conosciamo, anche se la nostra pelle è di un altro colore, ci amiamo. Capitevi: ha detto. Già, comprendiamoci. [...] Solo se ci comprendiamo a vicenda, solo se guarderemo al cuore, e non al colore della pelle che quel colore ricopre, solo allora potremo vivere insieme, felici. Se no... sarà la fine di tutti¹⁷.

Potrebbe apparire un semplice messaggio di fraternità indirizzato ai giovani lettori, ma in realtà l'autore obbliga alla riflessione anche un pubblico adulto sul percorso di vita e di morte del giovane Orzowei, in un mondo contrassegnato da strumenti di dominio e discriminazione. Chiosa Manzi: «Perché il lieto fine acquieta la tua coscienza, mentre io ti voglio dare un pugno nello stomaco, ti voglio rendere consapevole che ci sono dei problemi, e che quindi sta a te tentare di risolverli»¹⁸. Un romanzo dedicato all'uomo, perché comprenda l'uomo, diceva Manzi. Come ha evidenziato recentemente la pedagoga Alessandra Falconi in uno speciale di Rai Cultura sul maestro d'Italia, «con Orzowei

¹⁴ Bimbi, Linda, *Teorie e pratiche di liberazione alla fine del XX secolo* (Roma, 5 dicembre 1988), ora in Mulas, Andrea, *Linda Bimbi. Tanti piccoli fuochi inestinguibili. Scritti sull'America latina e i diritti dei popoli*, Adolfo Pérez Esquivel (prefazione di), Roma, Nova Delphi, 2018, p. 267.

¹⁵ Manzi, Alberto, *Orzowei*, Milano, BUR, 2018, p. 10. Il volume viene tradotto in 32 lingue e Manzi è il primo autore italiano a vincere il Premio internazionale “H.C. Andersen” nel 1956. Dal volume verrà tratta anche una mini-serie televisiva italo-tedesca dal titolo “Orzowei, il figlio della savana” trasmesso dalla Rai a partire da aprile 1977.

¹⁶ *Ivi*, p. 90.

¹⁷ *Ivi*, p. 257.

¹⁸ Manzi, Giulia, *Il tempo non basta mai. Alberto Manzi: una vita tante vite*, Torino, add editore, 2014, p. 133.

ognuno di noi fa i conti con i bisogni e i desideri di una comunità, con l'essere accettato, accolto, amato»¹⁹.

L'analisi critica sia per Manzi che per Bimbi punta ad incidere su due aspetti determinanti nel processo di costruzione di una comunità: l'insegnamento e la formazione²⁰.

Il superamento della (supposta) diversità e (pretesa) superiorità è una tematica centrale anche nelle riflessioni bimbiane:

nella storiografia ufficiale esistono mentalità, strumenti e metodi etnocentrici ereditati e assimilati dalla Conquista; quando gli europei si trovarono di fronte a un altro 'completamente diverso da sé', reagirono o negandolo o volendolo assimilare. I meccanismi del dominio vengono da lontano e si sono infiltrati attraverso i secoli nella storiografia dei paesi latinoamericani. Lo sforzo che tentiamo di perseguire parte da una conoscenza diretta della realtà che mette in discussione i nostri schemi mentali eurocentrici²¹.

Questa consapevolezza la porta a scrivere con umile realismo che anche la sua mente era «prigioniera di una cultura etnocentrica»²² e ad ammonire che, per citare ancora Bimbi, «l'insegnamento e l'informazione, quando esistono, sono eurocentrici. Quando si parla di popoli del Terzo o del Quarto mondo, o di movimenti di liberazione che operano in quelle aree, noi facciamo persino inconsciamente, la nostra lettura»²³.

IL CORAGGIO DELLE SCELTE, DALLA PARTE DEGLI ULTIMI

Sia Bimbi che Manzi sono uomini di fede, ma finiscono per non riconoscersi in quelle istituzioni ecclesiastiche troppo distanti e sorde ai bisogni degli ultimi, anzi le criticano e se ne dissociano come nel caso di Irmã Raffaella che, insieme a numerose consorelle, lascia i voti per scegliere la riduzione allo stato laicale nel 1968, ma – come ha scritto padre Ernesto Balducci – consacrando «interamente, senza ritorni indietro, la sua vita alla causa del Vangelo»²⁴. Sono anni in pieno fermento per la Chiesa di Roma e per il mondo cattolico italiano. L'esperienza dei preti operai con don Sirio Politi e don Rolando Menesini a Viareggio, la destituzione del cardinale Lercaro a Bologna, poi il caso emblematico dell'Isolotto con la rimozione di don Enzo Mazzi che aveva aperto la chiesa fiorentina al servizio della comunità, e ancora, Raniero La Valle viene allontanato dalla direzione del quotidiano "L'Avvenire d'Italia" per le sue posizioni a favore del riconoscimento dell'obiezione

¹⁹ Rimando alla visione delle sei puntate del documentario *Alberto Manzi. L'attualità di un Maestro*, prodotto da Rai Scuola in collaborazione con l'Assemblea legislativa della Regione Emilia-Romagna nel 2019: www.raisplay.it/programmi/albertomanzilattualitadiunmaestro (data consultazione: 30/10/2020).

²⁰ Nel 2005 Linda Bimbi fonda la Scuola di giornalismo Lelio Basso incentrata, ancora oggi, sul giornalismo investigativo e d'inchiesta.

²¹ Bimbi, Linda, *Decennale della Dichiarazione di Algeri* (Atene, 4 luglio 1986), ora in Mulas, Andrea, Linda Bimbi, *Tanti piccoli fuochi inestinguibili*, op. cit., p. 255.

²² Bimbi, Linda, «Introduzione», in *Sono emigrante. Luiza Erundina si racconta a Linda Bimbi*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 1996, p. 1.

²³ Bimbi, Linda, *Introduzione al corso sull'America centrale e Palestina* (San Marino, novembre 1984). Fondo Linda Bimbi.

²⁴ Balducci, Ernesto, «Introduzione», in Bimbi, Linda, *Lettere a un amico. Cronache di liberazione al femminile plurale*, Genova, Marietti, 1990, p. VII.

di coscienza, il cui progetto di legge ha scritto Bruna Bocchini Camaiani nella biografia di padre Balducci, aveva posto «con forza all'attenzione nazionale, e in particolare a quella cattolica, la necessità di ripensare in modo radicalmente nuovo il tema della pace, come momento centrale e basilare di una teologia e di una ecclesiologia rinnovate»²⁵. Per quanto riguarda le vicende fiorentine, il padre scolopio pur facendosi promotore di un processo di riconciliazione fra la Curia e la comunità dell'Isolotto, in una lettera indirizzata a La Valle prende le distanze dal comportamento di certi vescovi che avevano sostenuto l'autorità della Chiesa²⁶.

Inoltre si saldano dei legami tra le spinte del mondo cattolico italiano per rinnovare la vita ecclesiale e sociale e le posizioni assunte dalla seconda Conferenza del Celam svoltasi a Medellín nel 1968, che aveva configurato la chiesa popolare come «strumento di salvezza» per i popoli (secondo la definizione di padre Balducci)²⁷.

Un esempio è la lettera che nel 1969 La Valle scrive a Giorgio La Pira per promuovere la candidatura di dom Hélder Câmara al Nobel per la pace per le sue battaglie in difesa dei diritti umani per i popoli del Terzo Mondo²⁸. Il giornalista cattolico conoscerà anni dopo Linda Bimbi nella sede della Fondazione Internazionale Lelio Basso in via della Dogana Vecchia 5 e nascerà un rapporto di amicizia e di stretta collaborazione che confluirà nelle molteplici attività della Fondazione. Sono loro due sono gli artefici della mobilitazione italiana in sostegno della giovane avvocatessa Marianela García Villas, presidente della Comisión de Derechos Humanos de El Salvador e collaboratrice dell'arcivescovo Óscar Arnulfo Romero (assassinato sull'altare nel corso dell'omelia da paramilitari il 24 marzo 1980)²⁹, che denunciava a livello internazionale le violazioni dei diritti umani commesse nel suo paese. All'indomani del suo brutale assassinio, che avvenne il 13 marzo 1983, Feltrinelli pubblicò il volume *Marianella e i suoi fratelli: una storia latinoamericana*, curato da La Valle e Bimbi e il cui progetto editoriale era in lavorazione da mesi.

Ma torniamo alle vicende della comunità di Belo Horizonte. Qui l'attività delle consorelle che operano in Brasile è da tempo sotto l'intransigente attenzione della Congregazione romana, in un rapporto non privo di diffidenza in quanto vivono in due mondi che frequentemente sono lontani, ma soprattutto Bimbi si avvicina ai movimenti e alle prospettive nuove che emergono in quegli anni dalla base della società brasiliana e che divengono il vettore delle rivendicazioni socio-economiche.

Nelle fessure di questo nesso obbedienza-libertà, tra messaggio evangelico e uomo contemporaneo, si sviluppa la scelta di alcune consorelle di lasciare i voti, assunta al termine di una lunga e sfibrante battaglia umana condotta con determinazione e rispetto per la Curia dentro la Congregazione, con l'intento anche di avvicinare le gerarchie agli ultimi della società brasiliana: «Come potevano avere idea dell'autenticità delle nostre inquietudini, loro che si comportavano come se non sapessero che nel '64 in Brasile c'era stato un *golpe* militare, che non si erano mai interessati alle nostre vicissitudini in questo

²⁵ Bocchini Camaiani, Bruna, *Ernesto Balducci. La Chiesa e la modernità*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 171.

²⁶ *Ivi*, p. 220.

²⁷ Balducci, Ernesto, «La teologia della liberazione tra passato e futuro», introduzione a Boff, Leonardo, *Una prospettiva di liberazione. La teologia, la Chiesa, i poveri*, Torino, Einaudi, 1987, p. XV.

²⁸ De Giuseppe, Massimo, *L'altra America: i cattolici italiani e l'America latina*, op. cit., pp. 108-109.

²⁹ Per una esaustiva biografia si rimanda a Masina, Ettore, *L'arcivescovo deve morire. Oscar Romero e il suo popolo*, Leonardo Boff (prefazione di), Torino, Edizioni Gruppo Abele, 1995.

triste pezzo di storia, agli interrogatori che avevamo subito, alle denunce e persecuzioni di natura politica che ci erano piovute addosso?»³⁰.

Non è l'unico motivo. Proprio perché era convinta che «la chiesa [dovesse] essere un fermento dentro al mondo»³¹, Linda Bimbi sceglie l'*opción por los pobres*, ovvero la causa dei poveri, la loro lotta, la loro dignità, nel solco delle esortazioni del Concilio Vaticano II e del documento finale della Conferenza di Medellín. D'altronde per quanto riguarda l'impegno dei laici nel subcontinente il Sinodo era stato chiaro: «dev'essere contrassegnato dalle circostanze peculiari del momento storico presente che attraversa il continente, da un segno di liberazione, di umanizzazione e di sviluppo». Per il resto va detto, prosegue il documento, «che il laico gode di autonomia e responsabilità proprie nella opzione relativa al suo impegno temporale. Lo riconosce la *Gaudium et Spes* allorché dice che i laici nel rispetto delle esigenze della fede e ripieni della sua forza, escogitano senza tregua nuove iniziative, ove occorra, e le realizzino»³². Non a caso un mese dopo la sua promulgazione, nel gennaio 1966, in Italia si tiene il I Convegno nazionale della rivista "Testimonianze", all'epoca diretta dal giovane professore Danilo Zolo e da padre Ernesto Balducci, sulla *Responsabilità del laicato italiano dopo il Concilio*.

In questo senso la scelta di Bimbi per i popoli latinoamericani è segno e impegno. Segno del valore delle sue azioni; impegno di solidarietà con coloro che soffrono. Ciò si concretizza nella denuncia dell'ingiustizia e dell'oppressione, nella lotta cristiana contro l'intollerabile situazione che troppo spesso i popoli del Terzo Mondo si trovano a sopportare. E' chiaro che l'esperienza brasiliana segna il percorso di vita della giovane lucchese. Ha scritto al riguardo padre Balducci: «L'unico contesto che va tenuto presente se ci si vuol rendere conto dell'origine e dei modi di questo percorso singolare è quello della cosiddetta teologia della liberazione, non intesa però secondo le tipologie intellettualistiche da noi in uso, ma nella sua vera natura di riflessione emersa e svolta nel solco della prassi, giorno dopo giorno, passo dopo passo, via via che la coscienza risvegliata si trova nella necessità di constatare e di sciogliere la contraddizione tra il Vangelo professato e le strutture di dominio nella loro onnipresenza: dentro il convento, dentro la chiesa e dentro la società»³³.

Anche Manzi affronta criticamente la scarsa incisione sociale e il distacco delle gerarchie ecclesiastiche dai popoli del subcontinente che vivono nei "sotterranei della storia" (per dirla con Frei Betto), tanto che nella sua ultima intervista ricorda che in quegli anni affrontando la controversa questione della teologia della liberazione si discuteva «se la chiesa doveva servire l'uomo o doveva servire il potere»³⁴. Nella sua trilogia sudamericana è chiara la posizione di quella chiesa sorda e fiancheggiatrice dei potentati locali, che utilizzano il potere temporale in campo religioso: «Voi sapete che ogni atto di ribellione è contro la volontà del Signore. Gesù ha posto l'altra guancia; Gesù ha detto a Pietro: chi di spada ferisce, di spada perisce. ... Beati i colpiti dall'ingiustizia, perché avranno giustizia

³⁰ Bimbi, Linda, *Lettere a un amico. Cronache di liberazione al femminile plurale*, op. cit., p. 21.

³¹ *La cura della fede. Povertà è il coraggio di perdere*, intervista raccolta da M. De Maio e S. Petti, "oreundici", 11 novembre 2007. Fondo Linda Bimbi.

³² *Medellín. Testi integrali delle conclusioni della Seconda Conferenza Generale dell'Episcopato Latinoamericano*, Roma, Quaderni ASAL 11-12, 1974, p. 174.

³³ Balducci, Ernesto, «Introduzione», in Bimbi, Linda, *Lettere a un amico*, op. cit., p. IX.

³⁴ *Tv buona maestra. La lezione di Alberto Manzi*, regia di Luigi Zaniolo, Dipartimento di Scienze dell'Educazione, Università degli Studi di Bologna, pubblicata il 28 gennaio 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=gKQ7GbworSw&t=284s> (data consultazione: 30/10/2020).

nei cieli, ha detto il Signore»³⁵, alla quale lo scrittore contrappone preti che si sacrificano per la loro gente e che denunciano apertamente i soprusi. Così avviene per don Julio, che pur se malmenato dalle guardie della Compagnia, celebra messa tuonando contro l'autorità: «Ebbene io ora, davanti a voi, davanti a questi nuovi morti, dico che dobbiamo chiedere e volere giustizia. Non voglio più dirvi che avrete giustizia nel regno dei cieli, la giustizia dobbiamo volerla, dobbiamo conquistarla vivendo da giusti. E per vivere da giusti non possiamo più accettare ingiustizie senza denunciarle, senza combatterle. E da oggi, da questo momento, grideremo insieme contro tutte le ingiustizie»³⁶.

Anche don Rodas, ne *La luna nelle baracche*, dopo aver denunciato nel corso di un'omelia le violenze e le morti inflitte dal *señor* della *hacienda* e dalla Amazon Company, muore affogato insieme ad altri due preti. Ennesima affermazione di un potere impunito e spavaldo.

Ma è la testimonianza del suo amico salesiano don Giulio Pianello, figura fondamentale nel percorso umano di Manzi, che segna la distanza di una certa chiesa dal *pueblo*:

Chiamalo come ti pare. In fondo spesso la chiesa stessa per anni e anni ha assecondato questo paternalismo. Ora noi preti non accettiamo più, non possiamo accettare più. E la guerra è scoppiata: le vittime sono tante e ogni giorno aumentano. C'è gente che viene deportata, torturata e spesso uccisa. E nessuno può dir niente. Chi denuncia questi fatti viene chiamato comunista, rosso, bolscevico: così a te prete che denunci queste infamie, ti chiudono la bocca e ti mettono in galera come "comunista". [...] Volevo andare nei villaggi a far scuola, e mi hanno picchiato a sangue; sono stato ricoverato per alcuni mesi in ospedale. Sono ritornato a far scuola, e nuovamente mi hanno bastonato. Ma la mia tristezza non è questo; una bastonata in più o in meno non ti fa perdere la fede in te stesso; è la gente che non spera più³⁷.

Di fronte a questa condizione Bimbi e Manzi, sicuramente con diversa intensità e consapevolezza, si fanno interpreti del Vangelo dalla parte dei poveri e degli emarginati, divulgano la pratica della fraternità e dell'accoglienza quali basi fondanti della comunità. Giulia Manzi ricorda che il padre diceva spesso «che ognuno si sarebbe dovuto mettere nei panni degli altri, per comprendere il vicino come se fosse un fratello»³⁸. Linda Bimbi parla invece di "nuovo messaggio": «Il Vangelo è riletto a partire dal povero, che non ne è solo il destinatario, ma il portatore privilegiato, colui che annuncia. Quindi solo in alleanza col povero si può elaborare una riflessione teologica. Rileggere il Vangelo significa fare una nuova lettura della storia, che è stata scritta "da mano bianca"»³⁹. Tornano alla mente le parole di padre Balducci sull'universalismo di don Lorenzo Milani: «Amo dire che don Milani anticipa la teologia della liberazione (Conferenza di Medellín), come *Vangelo* che libera gli individui e i popoli. Il particolare di don Milani è universale. A Barbiana c'era la Bolivia, l'Uruguay, ecc.»⁴⁰.

³⁵ Manzi, Alberto, *E venne il sabato*, Milano, Baldini&Castoldi, 2014, p. 150.

³⁶ *Ivi*, p. 112.

³⁷ Manzi, Alberto, *La luna nelle baracche*, Giancane, Daniele (a cura di), Firenze, Salani, 1974, pp. 19 ss.

³⁸ Manzi, Giulia, «Il profumo della foresta», *op. cit.*, p. 33.

³⁹ Bimbi, Linda, «I cristiani rivoluzionari in America Latina», in G. Amato, A. Cassese, *et al.*, *Marxismo, democrazia e diritto dei popoli. Scritti in onore di Lelio Basso*, Milano, Franco Angeli Editore, 1979, p. 624.

⁴⁰ Brancale, Michele, «Quando si autodefiniva "figlio dei campesinos"», in *Testimonianze*, anno LV, nn. 481-482, 2012, p. 49.

Linda Bimbi e Alberto Manzi, non sono marxisti, sono due missionari laici che hanno dedicato le loro esistenze al prossimo, non senza pagare in prima persona per le loro scelte.

Bimbi, sia a causa dei metodi educativi adottati nel suo Collegio che si richiamavano agli insegnamenti del pedagogista brasiliano Paulo Freire ritenuti rivoluzionari dalla giunta militare, che per il sostegno ad un gruppo di giovani democratici universitari, è costretta a fuggire repentinamente dal Brasile il 13 maggio 1969 poiché era stato spiccato un mandato di cattura nei suoi confronti. Il maestro romano, invece, viene arrestato per difendere una ragazza che veniva malmenata dagli uomini della compagnia che controllava l'estrazione dell'argento. Solo recentemente Giulia Manzi ha scritto dell'esperienza di suo padre nelle carceri boliviane: «volevano fargli confessare di essere lì per motivi politici, quindi finirono per torturarlo: la polizia gli spegneva le sigarette sulle gambe e gli strappavano le unghie. Restò in carcere un mese»⁴¹. Riacquista la libertà grazie ai suoi amici di tante avventure don Giulio e Hernan, uno dei capi della guerriglia del movimento di liberazione nazionale boliviano. Quest'ultimo, a sua volta, viene fatto evadere dal carcere nel 1984 a seguito di un piano di fuga messo in atto da Manzi e don Giulio. Rientrato in Italia malconco da questa rischiosa avventura, il maestro non farà ritorno in Amazzonia.

I POPOLI, I DIRITTI, LA DENUNCIA

In una lettera del 9 gennaio 1985 ad un suo interlocutore, Manzi risponde con chiarezza: «Se ho preso posizione...sì, innanzi tutto come uomo, che rispetta altri uomini, che li vuole rispettati e che fa quel che gli è possibile per dar loro una mano. Come scrittore, facendo conoscere alcuni aspetti del problema “sud america”»⁴².

È rintracciabile un filo che congiunge i dannati ascoltati da Linda Bimbi e i *campesinos* descritti da Manzi che sono segnati da quelle che lo storico Alain Rouquié ha definito le «stigmati dell'evento coloniale»⁴³. In ogni caso si tratta di vittime sottomesse dagli effetti dell'imperialismo economico e culturale, a cui fino ad allora non era stata riconosciuta la piena titolarità di diritti politici, economici, civili e sociali. Nell'impegno di liberare i popoli del Sudamerica si incontrano Bimbi e Manzi.

D'altronde l'imperativo bimbiano secondo il quale «i popoli devono essere soggetti di storia e non oggetto di cronaca»⁴⁴ sembra esplicitare un concetto-chiave che più volte Manzi riprende attribuendolo all'atteggiamento delle popolazioni andine e che riassume con l'espressione “*yo atendo*”, con la quale lo scrittore indica proprio la subalternità di quegli uomini e donne alle molteplici espressioni del potere. Si tratta di un retaggio storico che sociologicamente Paulo Freire ha definito il “mutismo brasiliano” o “cultura del silenzio” e che analizza in questi termini: «la società cui è negato il dialogo (comunicazione) e che al posto del dialogo riceve dei *comunicati*, mescolanza di coercizione e elargizione, diventa necessariamente *muta*»⁴⁵. E ancora: «Tra di noi [...] predominò il mutismo

⁴¹ Manzi, Giulia, *Il tempo non basta mai. Alberto Manzi: una vita tante vite*, op. cit., p. 40.

⁴² Lettera di Alberto Manzi del 9 gennaio 1985, in *Alberto Manzi. Viaggi sudamericani*, Centro Alberto Manzi, Regione Emilia-Romagna 2014.

⁴³ Rouquié, Alain, *L'America latina*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 79.

⁴⁴ Bimbi, Linda, *Ma dove abita la speranza?*, ora in Mulas, Andrea, *Tanti piccoli fuochi inestinguibili. Scritti sull'America latina e i diritti dei popoli*, op. cit., p. 147.

⁴⁵ Freire, Paulo, *L'educazione come pratica della libertà*, a cura di Bimbi, Linda – Weffort, Francisco

dell'uomo, la sua non partecipazione alla soluzione dei problemi comuni. A causa del tipo di colonizzazione che abbiamo subito, ci è mancata del tutto l'esperienza della vita comunitaria. Oscillavamo tra il potere del signore delle terre e quello del governatore, detto *capitaô-mor* (capitano maggiore)»⁴⁶.

In questo senso anche i popoli muti di Manzi sono “oggetto di cronaca” e contemporaneamente soggetti delle cronache sui cui corpi vengono perpetrate violenze infernali, abusi gratuiti e ripetuti per tenerli con la schiena piegata e la testa china, sia per lavorare come schiavi (ad esempio estrarre rame o raccogliere caucciù), che per obbedire come servi. Un passaggio di *E venne il sabato* è un “pugno allo stomaco”, perché Manzi vuole colpire il lettore direttamente e senza filtri. L'obiettivo pedagogico e civile, come già detto, è quello di denunciare sicuramente, ma non solo, anche di far riflettere, indignare e sollevare le coscienze. Ed ecco che il sovrintendente del villaggio per punire una donna che, sfiancata dai colpi di punizione ricevuti ogni sabato nella piazza assolata ai piedi del Palazzo del Governo non riusciva più a raccogliere la quantità di caucciù imposta dalla Compagnia, ordina di castigare il figlio più grande:

- Sette anni, signore. Il più grande ha sette anni, poi ce n'è uno di cinque e uno di tre.

Manda a prendere il bambino.

Lo portarono poco dopo. Rideva felice, il piccolo. Per la prima volta era salito su una macchina e il fatto gli era piaciuto. Lo avvicinarono all'inferriata e lo legarono. Il bambino si guardò attorno, incerto se ridere o avere paura. Pensava di partecipare a un gioco, un gioco strano, ma sempre un gioco. Fu il silenzio della folla a impaurirlo. Scoppiò a piangere invocando la mamma. Questa, sfinita, accasciata in terra, provò ad alzarsi, ma riuscì solo a tentennare la testa. Fatelo tacere! – ordinò il sovrintendente.

Gli misero un bavaglio.

La madre pareva morta, assente del tutto, indifferente a tutto.

Sei colpi!⁴⁷

La violenza e le sue conseguenze sugli esseri umani richiamano alla mente le centinaia e centinaia di storie raccolte da Linda Bimbi in diversi paesi europei⁴⁸: «Qui a Colonia l'esperienza è stata agghiacciante, come del resto quasi tutto questo solitario viaggio attraverso l'Europa alla ricerca dei testimoni per la prima sessione del Tribunale Russell II. Gli ex-torturati vivono come bestie acquisite nelle loro tane»⁴⁹.

Al riguardo, basti citare la testimonianza anonima di un sacerdote cileno che racconta la brutalità seguita al *golpe* dell'11 settembre 1973 subito da alcuni operai:

Al commissariato furono tutti picchiati con pugni e calci e obbligati a passare tra due file di carabinieri ognuno dei quali li picchiava in ogni modo. [...] questo mio amico ricevette un colpo così forte che gli spezzò una gamba e

(introduzione di), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1973, p. 83.

⁴⁶ *Ivi*, p. 84.

⁴⁷ Manzi, Alberto, *E venne il sabato*, *op. cit.*, pp. 30-31.

⁴⁸ Tra la numerosa mole di corrispondenza presente nell'Archivio della Fondazione Lelio e Lisli Basso, si rimanda a FILB_TBRII_01_002_006_0007 e 01_002_012_0007.

⁴⁹ Bimbi, Linda, *Lettere a un amico. Cronache di liberazione al femminile plurale*, Genova, Marietti, 1990, p. 9.

un altro che gli ruppe la testa. Quando arrivarono al portone della caserma dovettero intervenire gli ufficiali di guardia per impedire che i soldati continuassero a martirizzarli. Dalla caserma furono portati allo stadio Cile. Le loro condizioni erano pessime. Durante i primi quattro giorni, il mio amico non ricevette nessun cibo. Il quarto riuscì a ricevere e a mangiare una manciata di fagioli. Mi raccontava il mio amico che la tensione psicologica era tanta che non avrebbero potuto continuare senza diventare pazzi. Stavano ammonticchiati, circondati dai soldati che giorno e notte puntavano su loro le mitragliatrici, abbagliati dai fuochi e sotto un continuo incubo di essere fucilati. Tre o quattro prigionieri sono stati legati sotto gli occhi del mio amico, perché presi da crisi di pazzia, si mettevano a gridare correndo attorno alle guardie⁵⁰.

A tutto questo esiste però una sorta di riscatto, sia per gli *indios* che per i familiari dei *desaparecidos* o i torturati, di cui sono loro stessi i protagonisti, senza più attendere concessioni o riconoscimenti di porzioni di diritti di stampo filo-colonialista.

Le tre sessioni del Tribunale Russell II sui crimini commessi dai regimi militari e dalle multinazionali (Roma 1974, Bruxelles 1975, Roma 1976) rappresentano la prima denuncia a livello internazionale che scuote le coscienze popolari in tutto il mondo e via della Dogana Vecchia 5 diventa un punto di riferimento per gran parte degli esuli latinoamericani e i loro familiari⁵¹. Riconoscere i propri diritti come essere umano e come popolo, denunciare le loro violazioni, dare forma e contenuto giuridico alla loro tutela.

In quegli anni queste fasi avvengono anche come conseguenza del processo di “alfabetizzazione coscientizzatrice”, secondo cui «la liberazione autentica, che è umanizzazione in processo [...] Non è una parola in più, vuota, creatrice di miti. E’ una prassi, che comporta azione e riflessione degli uomini sul mondo, per trasformarlo»⁵². Questa capacità di analisi critica della propria condizione è il primo e indispensabile passo che crea il terreno per consentire ai popoli sottomessi di sollevare la testa e “guardare il sole, sempre, sempre”, come auspica la Maddalena di Manzi per suo figlio⁵³.

⁵⁰ Tribunale Russell II, *Cile Bolivia Uruguay: violazione dei diritti dell'uomo. Atti della prima sessione del Tribunale Russell*, Venezia-Padova, Marsilio, 1975, p. 135.

⁵¹ Tribunale Russell II, *Cile Bolivia Uruguay: violazione dei diritti dell'uomo. Atti della prima sessione del Tribunale Russell*, Venezia-Padova, Marsilio, 1975; Tribunale Russell II, *Tribunale Russell II. Brasile, violazione dei diritti dell'uomo*, Bimbi, Linda (a cura di), Milano, Feltrinelli, 1975; Tribunale Russell II, *Le multinazionali in America Latina*, Roma, Coines Edizioni, 1976; Tribunale Russell II, *Tribunale Russell II. Controrivoluzione in America Latina. Eversione militare e strumentalizzazione dei sindacati, della cultura, delle chiese*, Milano, La Pietra, 1976. Tribunale Russell II, *Las multinacionales en América Latina*, Editorial Cambio, 1977; *La violación de los derechos humanos en Latino América*, Editorial Euros, 1976; *Controrivoluzione in America Latina*, La Pietra, 1976; *Repression in Latin America*, Spokesman Books, 1975. Recentemente i volumi delle sessioni del TRII sono stati tradotti in Brasile: *Chile, Bolivia e Uruguay. Atas da Primeira Sessão do Tribunal Russell II* (organizado por G. Tosi e L. de Fatima Guerra Ferreira), editora da UFPB, João Pessoa, 2014; *As Multinacionais na América Latina. Tribunale Russell II* (organizado por G. Tosi e L. de Fatima Guerra Ferreira), editora da UFPB, João Pessoa, 2014; *Brasil, violação dos direitos humanos. Tribunale Russell II* (organizado por G. Tosi e L. de Fatima Guerra Ferreira), editora da UFPB, João Pessoa, 2014; *Contrarrevolução na América Latina. Subversão militar e instrumentalização dos sindicatos, da cultura, das igrejas. Tribunale Russell II* (organizado por G. Tosi e L. de Fatima Guerra Ferreira), editora da UFPB, João Pessoa, 2014.

⁵² Freire, Paulo, *La pedagogia degli oppressi* (prefazione di S. M. Manfredi, P. Reggio), Torino, Edizioni Gruppo Abele, 2011, p. 17. Il volume fu pubblicato per la prima volta dalla casa editrice newyorkese Herder & Herder negli Stati Uniti nel 1968 con il titolo *The pedagogy of the oppressed*.

⁵³ Manzi, Alberto, *La luna nelle baracche*, op. cit., p. 143.

Sia Manzi che Bimbi condividono le sfide lanciate dalle rivoluzionarie elaborazioni formulate da Freire durante l'esilio cileno dalla fine del 1964, poiché colgono nel processo di "coscientizzazione" elementi innovativi e dirompenti dal punto di vista educativo, sociale e conseguentemente storico-politico. L'educatrice lucchese sottolinea nella Prefazione alla prima edizione italiana della *Pedagogia degli oppressi* che «il processo irreversibile della *coscientizzazione* non è generato da qualsiasi pedagogia, ma precisamente dall'educazione di base, che pone in discussione la vita globale della comunità, il suo stile, i suoi atteggiamenti di risposta alle sfide della realtà, infine la sua coscienza»⁵⁴. Saltano subito alla mente alcuni episodi dei romanzi dello scrittore romano che rendono bene l'innescare la scintilla della presa di coscienza dei propri diritti e quindi il principio delle rivendicazioni:

Signore ascolta. Tu parli di avere; noi parliamo di essere. Ora tutti vogliono avere, è vero. Tutti vogliono avere tante cose, anche se poi la maggior parte non riesce ad avere niente, o ad avere poco poco. Noi vogliamo solo essere. Noi vogliamo essere padroni di noi stessi; vogliamo essere capaci di amare, perciò di dare, dare aiuto a chi ne ha bisogno; vogliamo essere capaci di pensare, perché così possiamo rispondere a chi uccide con le parole⁵⁵.

Bimbi, Freire, Manzi e aggiungo anche don Milani, tra le fila di educatori esemplari, attribuiscono un ruolo vitale, una funzione sociale alla parola. Sottolinea Roghi che un imperativo categorico per don Milani consiste nel difendere i "suoi" ragazzi da chi «ha più parola di loro»⁵⁶. Sembra fargli eco Linda Bimbi: «Liberare l'uomo vuol dire dargli la parola, ascoltarlo, farlo soggetto»⁵⁷. Allo stesso modo, per Manzi possedere la parola in tutti i suoi aspetti permette di pensare con la propria testa, permette loro di rafforzare la propria presa di coscienza, consente di fare scelte in libertà. In questa chiave di lettura l'epilogo de *La luna nelle baracche* è sia un grido di denuncia che di speranza nel futuro grazie a Pedro che indica al suo popolo la via della libertà da difendere "col capo eretto" e che proprio per questo motivo viene giustiziato: «Guardò la sua gente. Era muta, immobile, ma finalmente viva. Lo sentiva. Gente che era stata sempre capace di dare, nelle condizioni più disumane, un senso umano alla vita. Ed ora sarebbe stata capace di dare tutto, ora che riprendeva il coraggio di pensare a voce alta»⁵⁸. Ecco dunque la *gente* che agisce, che si fa soggetto, che adesso diventa *popolo*, diventa un *noi*.

Vedi signore, tu t'arrabbi subito, mentre noi vogliamo parlare. Anche questo è *essere*. Noi vogliamo criticare quello che facciamo, perché solo così possiamo crescere, perciò possiamo vivere. Tu hai paura di non *avere* più. Per questo vuoi farci tacere. Per questo hai le leggi che non si cambiano mai, perché sono fatte per aiutare chi vuole avere, non per chi vuole essere⁵⁹.

⁵⁴ Bimbi, Linda, «Dal Nordest a Barbiana: proposta per una "cultura alternativa"», prefazione a Freire, Paulo, *La pedagogia degli oppressi*, Milano, Mondadori, 1971, ora in Freire, Paulo, *La pedagogia degli oppressi*, Bimbi, Linda (a cura di), Torino, Edizioni Gruppo Abele, 2002.

⁵⁵ Manzi, Alberto, *El loco*, Firenze, Le Monnier, 1989, p. 138.

⁵⁶ Roghi, Vanessa, *La lettera sovversiva*, op. cit., p. 73.

⁵⁷ Bimbi, Linda, *L'evoluzione della solidarietà*, ora in Mulas, Andrea, *Tanti piccoli fuochi inestinguibili*, op. cit., p. 225.

⁵⁸ Manzi, Alberto, *La luna nelle baracche*, op. cit., p. 146.

⁵⁹ Manzi, Alberto, *El loco*, op. cit., p. 138.

Si incrina quel rapporto di sudditanza denunciato da Freire:

La stessa solidarietà politica dell'uomo verso il suo signore, proprietario delle terre, quando divenne necessaria con l'importazione della democrazia politica, era semplicemente apparente, proprio perché in tutto il nostro *background* culturale non esistevano condizioni per un'esperienza di partecipazione popolare alla vita pubblica. Non esisteva il popolo⁶⁰.

In queste pagine può essere individuata l'alba del cammino dei diritti dei popoli nei paesi latinoamericani: «basta rovesciare l'ordito della tela che appare il disegno del diritto dei popoli, che sposta dai governi ai popoli il diritto di essere soggetti della propria storia»⁶¹, suggerisce Linda Bimbi; secondo la quale i “nuovi soggetti” sono i movimenti di liberazione nazionale, i gruppi di pressione per i diritti umani, le Comunidades de base do Brasil, le Madres de Plaza de Mayo e così via. Se l'obiettivo di Manzi è l'emancipazione dell'uomo, quello di Bimbi si ritrova nell'affermazione dei diritti dei popoli.

ALFABETIZZAZIONE È LIBERAZIONE

«Padroni, ma se tutti gli altri si contassero, che cosa fareste voi?

Risponde el loco: - Nessuno di loro sa contare. Occorre un uomo libero che insegni loro l'addizione» (Alberto Manzi, aprile 1986)⁶².

Una tappa del percorso che approda nella rivendicazione dei diritti è dato dalla presa di coscienza dell'essere umano che per entrambi passa attraverso l'istruzione e la cultura. Freire individua nell'educazione la pratica della libertà, i due maestri scrivono più volte che solo attraverso l'appropriazione individuale prima e collettiva poi, è possibile rivendicare i propri diritti e quindi iniziare la lotta per la liberazione dalle dittature, dal dominio delle multinazionali, dalla prepotenza dell'*alcalde*, dei “faraoni” per dirla con padre Davide Maria Turoldo e da ogni forma di colonialismo.

Liberazone è il concetto economico, sociale e politico che si afferma a partire della fine degli Sessanta e soppianta i fallimentari modelli riformatori di sviluppo (il cosiddetto *desarrollismo*) del decennio precedente criticamente etichettato come la *década perdida*. Fino a quel momento lo sviluppo significava imitare i processi seguiti dalle società più sviluppate. L'ideale imitato era la “società industrializzata” ed in quest'ottica i paesi sottosviluppati erano quindi concepiti come paesi che vivevano in uno “stadio precedente” rispetto a quello dei paesi industrializzati. L'indice di disuguaglianza culturale tra paesi industrializzati e sottosviluppati risultava peggiore rispetto a quello economico⁶³. Per Freire ottenere la liberazione del continente significa qualcosa di più che superare la dipendenza economica, sociale e politica, «significa anche accorgersi che l'umanità è in

⁶⁰ Freire, Paulo, *L'educazione come pratica della libertà*, op. cit., p. 84.

⁶¹ Bimbi, Linda, *L'evoluzione della solidarietà*, op. cit., p. 227.

⁶² Manzi, Alberto, *E venne il sabato*, op. cit., p. 21.

⁶³ Fra i numerosi studi che all'epoca si occuparono di analizzare i temi del sottosviluppo e della dipendenza, si rimanda a Frank, André Gunder, *Capitalismo e sottosviluppo in America Latina*, Torino, Einaudi, 1968; Cardoso, Fernando Henrique - Faletto, Enzo, *Dipendenza e sviluppo in America Latina*, Milano, Feltrinelli, 1971; Scapini, Juan Carlos (a cura di), *Il sottosviluppo latinoamericano*, Milano, Franco Angeli, 1979.

cammino verso una società in cui l'uomo sarà libero da ogni servitù e sarà responsabile del suo destino»⁶⁴.

In diversi passaggi emerge con chiarezza questo punto centrale delle riflessioni dei due educatori italiani.

Per la segretaria generale della Fondazione Internazionale Lelio Basso l'uomo per scoprire la "liberazione" deve riconoscere prima le radici della propria dipendenza, e proprio alla luce di ciò esorta a «tener ferma la convinzione che le operazioni culturali influiscono sul cambiamento della società, quindi possono avere una valenza fortemente politica»⁶⁵. In questo senso per Bimbi la matrice del metodo da perseguire è «l'educazione concepita come un momento del processo globale di trasformazione rivoluzionaria della società», come «sfida a qualunque situazione pre-rivoluzionaria, che suggerisce la creazione di operazioni pedagogiche umanizzanti»⁶⁶.

Alle domande dei suoi giovanissimi alunni romani, il maestro Manzi mai avrebbe risposto: "questo è così e basta". Ma come suggerisce, occorre farli «parlare, ragionare sulle cose»⁶⁷. Il Manzi sudamericano si sofferma più volte su questo aspetto che rappresenta uno degli elementi caratterizzanti le sue opere. È così ne *La luna nelle baracche* quando sottolinea che la legge (ad esclusiva tutela dei signori) prevede che i *campesinos* per iscriversi al sindacato avrebbero dovuto sapere leggere e scrivere. Quindi l'istruzione rappresenta un pericolo, il puntello rivoluzionario, l'arma di affermazione dei propri diritti e di emancipazione dal ricatto del padrone o delle multinazionali che depredano le materie prime. Ne *E venne il sabato* è don Julio che sfida il potere con l'istruzione:

Così lei è il nuovo parroco. Sappiamo che è già molto attaccato ai suoi parrocchiani, tanto da aiutarli anche a imparare a leggere e a scrivere. Noi le daremo tutto l'aiuto possibile affinché i suoi parrocchiani possano star bene, ma non riteniamo che sia necessario che questi poverini imparino a leggere e a scrivere. Potrebbe essere pericoloso dare troppa istruzione⁶⁸.

Pedro, che invece incarna il coraggio della ribellione contro il potere e i suoi abusi, viene picchiato a sangue dagli sgherri di don José. Ma il suo sacrificio non è invano perché da quel momento «qualcuno afferrò il suo mozzicone di matita, prese un foglio e, al chiaro della luna, prese a scrivere»⁶⁹.

Dalla penna alla pratica. La missione educativa di Manzi in quegli anni prosegue incessantemente. Nel 1969-1970 realizza per la Rai la trasmissione radiofonica giornaliera per i giovani *Il mondo è la mia patria* (di cui è autore e presentatore). Nel 1970 per l'editore Ave di Roma pubblica *Appunti per rapidi disegni alla lavagna, Il pianeta chiamato terra, La società, L'uomo contro la fame* e l'anno seguente realizza sempre per la Rai *Impariamo ad imparare*, come sollecitare il

⁶⁴ Passaggio riportato da Gutiérrez, Gustavo, «Il ruolo dei cristiani nell'America Latina: dalla presa di coscienza all'intervento nella lotta», in Bimbi, Linda (a cura e introduzione di), *Religione, oppio o strumento di liberazione?*, Verona, Arnoldo Mondadori Editore, 1972, p. 58.

⁶⁵ Bimbi, Linda, *Teorie e pratiche di liberazione alla fine del XX secolo*, ora in Mulas, Andrea, *Linda Bimbi. Tanti piccoli fuochi inestinguibili*, op. cit., p. 255.

⁶⁶ Bimbi, Linda, «I rischi della "coscientizzazione". Autocritica di Paulo Freire», in *Idoc Internazionale*, nn. 5-6, anno III, Roma, 1972.

⁶⁷ Nessun uovo è perfetto, ep. 2 del documentario *Alberto Manzi. L'attualità di un Maestro*, cit. www.raiplay.it/programmi/albertomanzilattualitadiunmaestro (data consultazione: 30/10/2020).

⁶⁸ Manzi, Alberto, *E venne il sabato*, op. cit., p. 76.

⁶⁹ Manzi, Alberto, *La luna nelle baracche*, op. cit., p. 148.

bambino a costruire il proprio sapere. Inoltre nel 1974 viene chiamato dalla C.E.I. a scrivere *Il nuovo catechismo per i fanciulli da 6 a 8 anni* e nel 1986 realizza per la Rai-Tv Dse sia *Educare a pensare*, tredici trasmissioni per il rinnovamento totale della scuola dell'obbligo, che *Fare e disfare*, tredici trasmissioni per il rinnovamento totale della scuola dell'infanzia.

Nel 1987 Manzi torna in Sudamerica per tenere un corso di formazione per i docenti universitari che avrebbero dovuto elaborare il primo "Piano Nazionale di Alfabetizzazione" dell'incipiente democrazia argentina post-dittatura, supportato dall'Unesco, che il governo del presidente Raúl Alfonsín voleva realizzare sul modello di *Non è mai troppo tardi*. Nel dossier *Reflexiones Críticas en torno del Quinquenio de la Alfabetización de las Américas* redatto dalla Commissione nazionale di alfabetizzazione funzionale ed educazione permanente si legge che per diffondere capillarmente nel vasto territorio argentino il piano di educazione anche attraverso i mezzi di comunicazione, quali radio e televisione, «è giunto nel nostro paese il Professore Alberto Manzi, l'autore del grande programma italiano *Nunca es demasiado tarde*, che ci ha insegnato tecniche idonee per adeguare questa metodologia»⁷⁰. Nel 1989 l'Argentina, grazie anche al maestro italiano, riceve il riconoscimento Onu e un premio internazionale per il miglior programma di alfabetizzazione adottato in tutto il Sudamerica.

Sia Manzi che Bimbi privilegiano il valore dell'uguaglianza che può acquistare ancora più forza attraverso il processo di democratizzazione del sapere che rappresenta l'*humus* dell'integrazione sociale. In questa chiave va letto l'ultimo impegno nel piccolo schermo del maestro, con l'ideazione e direzione della trasmissione televisiva *Impariamo insieme. L'italiano per gli extracomunitari* in onda su Rai Tre nel 1992. Unico e non più ripetuto tentativo della televisione pubblica. Ancora una volta il suo sguardo al futuro aveva indicato una strada da percorrere.

Quelle di Bimbi e Manzi sono battaglie di civiltà per l'affermazione dei diritti umani, per il pieno riconoscimento della libertà personale nei villaggi degli *indios* amazzonici come nelle *favelas* di Belo Horizonte. «Ogni altro sono io», scrive Manzi, e credo che questo sia il concetto che attribuisce maggiormente valore ai suoi scritti sudamericani. Un principio cardine che ancora oggi rende presenti i suoi insegnamenti. Ha scritto Roberto Farné,

quando Alberto ci raccontava di queste e di altre esperienze, durante l'intervista, si coglieva nel tono e nel modo del suo narrare, un senso di soddisfazione, e forse di orgoglio, nell'aver compiuto delle scelte rispondendo unicamente al principio della libertà della propria coscienza: l'impressione è che Alberto Manzi avesse un'avversione, istintiva e razionale insieme, verso ogni forma di compromesso⁷¹.

Concetto, quest'ultimo, estraneo anche a Linda Bimbi che ha sempre perseguito la saldatura tra la coscienza e l'agire, e che si è sempre schierata: «chi non sceglie, ha già scelto lo *status quo*». Le loro battaglie non si limitano alla mera e fredda analisi delle condizioni socio-economico-culturali dei popoli del Terzo Mondo, ma come è stato descritto pagano in prima persona il loro impegno, e contribuiscono a diffondere, ognuno con i

⁷⁰ *Reflexiones Críticas en torno del Quinquenio de la Alfabetización de las Américas*, Buenos Aires, 6 ottobre 1987. <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL003025.pdf> (data consultazione: 30/10/2020).

⁷¹ Farné, Roberto, «Un giorno, a Pitigliano... Alberto Manzi: la complessa identità di un maestro», *op. cit.*, p. 8.

mezzi a disposizione, i semi della cultura, della tolleranza, del rispetto, dell'uguaglianza, dell'umanità. Non c'è dubbio che Bimbi e Manzi siano stati dei Maestri, e in quanto tali abbiano lasciato il segno dal punto di vista umano e culturale e le loro riflessioni, che siano sotto forma di analisi storico-economica o romanzata, ci impegnano ad una profonda riflessione soprattutto alla luce dei tempi che attraversiamo e degli emergenti fenomeni di razzismo, nuove forme di discriminazione, di schiavitù⁷², dei nuovi *desaparecidos* nel Mar Mediterraneo⁷³, dei dannati reclusi negli hotspot nell'arcipelago greco, oppure delle donne e dei bambini ammassati ai confini messicani o delle violenze perpetrate nei lager libici⁷⁴.

Davide Maria Turoldo nel 1945 scriveva: «A me interessa riuscire ad essere umanità», ovvero la chiara scelta dell'umano contro il disumano.⁷⁵ Oggi come ieri occorre riaffermare processi di umanizzazione per contrastare le pratiche che portano alla disumanizzazione e deumanizzazione quali la tortura e le nuove forme di schiavitù, analizzate dal filosofo del diritto Thomas Casadei: «Le forme di discriminazione, che hanno nella razza un loro paradigma fondativo, sono molteplici»⁷⁶. Al riguardo, ancora il sociologo Freire, nel 1971, esponeva la “giustificazione” della pedagogia dell'oppresso:

Umanizzazione e disumanizzazione, nella storia, in un contesto reale, concreto, obiettivo, sono possibilità degli uomini come essere inconclusi e coscienti della loro inclusione. [...] Vocazione negata nell'ingiustizia, nello sfruttamento, nell'oppressione, nella violenza degli oppressori. Ma affermata nell'aspirazione alla libertà, alla giustizia, alla lotta degli oppressi per il recupero della loro umanità rubata⁷⁷.

E venne il sabato. «E cominciò la pesata. Come ogni sabato. E ognuno si sentì nuovamente invadere dalla paura: se non erano cinque chili...»⁷⁸.

Il pericoloso arretramento che si registra nel campo dei diritti umani a livello globale rispetto alle conquiste che hanno caratterizzato il corso della storia mondiale a partire dagli anni Settanta, ci esorta a riflettere sull'attualità di questi Maestri del Novecento.

⁷² Per un approfondimento, si rimanda a Casadei, Thomas, *Il rovescio dei diritti umani. Razza, discriminazione, schiavitù (con un dialogo con Étienne Balibar)*, Roma, DeriveApprodi, 2016.

⁷³ Il report diffuso l'8 febbraio 2019 da Oxfam Italia parla chiaro: 5.300 morti in due anni, di cui 4.000 solo nella rotta del Mediterraneo centrale e 143 morti su 500 arrivi solo nel 2019. Senza dimenticare le migliaia di persone detenute nelle carceri libiche, donne e bambini in fuga da guerra e fame, e i 15 mila migranti riportati indietro dalla Guardia costiera libica, alimentando così il traffico di esseri umani. <https://www.osservatoriodiritti.it/2019/02/08/accordo-italia-libia-migranti> (data consultazione: 30/10/2020).

⁷⁴ Fra la vasta letteratura sull'argomento, si consiglia Leogrande, Alessandro, *La frontiera*, Milano, Feltrinelli, 2018.

⁷⁵ Gandolfi, Elena (a cura di), *Davide Maria Turoldo. La sfida della pace*, Lecco, Bellavite Editore in Missaglia, 2003, p. 11.

⁷⁶ Casadei, Thomas, *Il rovescio dei diritti umani. Razza, discriminazione, schiavitù, op. cit.*, p. 6. Per avere una visione più complessiva e multidisciplinare del fenomeno, si rimanda a Barbari, Luca - De Vanna, Francesco (a cura di), *Il "diritto al viaggio". Abbecedario delle migrazioni*, Gualtiero Bassetti (postfazione di), Torino, G. Giappichelli Editore, 2018.

⁷⁷ Freire, Paulo, *La pedagogia degli oppressi, op. cit.*, p. 28.

⁷⁸ Manzi, Alberto, *E venne il sabato, op. cit.*, p. 42.

BIBLIOGRAFIA

- Balducci, Ernesto, «La teologia della liberazione tra passato e futuro», introduzione a Boff, Leonardo, *Una prospettiva di liberazione. La teologia, la Chiesa, i poveri*, Torino, Einaudi, 1987.
- , «Introduzione», in Bimbi, Linda, *Lettere a un amico. Cronache di liberazione al femminile plurale*, Genova, Marietti, 1990.
- Barbari, Luca - De Vanna, Francesco (a cura di), *Il "diritto al viaggio". Abbecedario delle migrazioni*, Gualtiero Bassetti (postfazione di), Torino, G. Giappichelli Editore, 2018.
- Bimbi, Linda, «I rischi della "coscientizzazione". Autocritica di Paulo Freire», in *Idoc Internazionale*, nn. 5-6, anno III, Roma, 1972.
- , «I cristiani rivoluzionari in America Latina», in G. Amato, A. Cassese, et al., *Marxismo, democrazia e diritto dei popoli. Scritti in onore di Lelio Basso*, Milano, Franco Angeli Editore, 1979.
- , *Introduzione al corso sull'America centrale e Palestina* (San Marino, novembre 1984). Fondo Linda Bimbi.
- , *Lettere a un amico. Cronache di liberazione al femminile plurale*, Genova, Marietti, 1990.
- , «Introduzione», in *Sono emigrante. Luiza Erundina si racconta a Linda Bimbi*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 1996.
- , *Teorie e pratiche di liberazione alla fine del XX secolo* (Roma, 5 dicembre 1988), ora in Mulas, Andrea, *Linda Bimbi. Tanti piccoli fuochi inestinguibili. Scritti sull'America latina e i diritti dei popoli*, Adolfo Pérez Esquivel (prefazione di), Roma, Nova Delphi, 2018.
- Bocchini Camaiani, Bruna, *Ernesto Balducci. La Chiesa e la modernità*, Roma-Bari, Laterza, 2002.
- Bonifazi, Chiara, *Linda Bimbi. Una vita, tante storie*, Torino, edizioni Gruppo Abele, 2015.
- Brancale, Michele, «Quando si autodefiniva "figlio dei campesinos"», in *Testimonianze*, anno LV, nn. 481-482, 2012, pp. 43-53.
- Calchi Novati, Giampaolo, *La decolonizzazione*, Torino, Loescher Editore, 1983.
- Canevaro, Andrea, «Ogni altro sono io», prefazione a Alberto Manzi, *E venne il sabato*, Milano, Baldini&Castoldi, 2014.
- Cardoso, Fernando Henrique - Faletto, Enzo, *Dipendenza e sviluppo in America Latina*, Milano, Feltrinelli, 1971.
- Casadei, Thomas, *Il rovescio dei diritti umani. Razza, discriminazione, schiavitù (con un dialogo con Étienne Balibar)*, Roma, DeriveApprodi, 2016.
- Centro Alberto Manzi, *Alberto Manzi. Viaggi sudamericani*, Regione Emilia-Romagna, Forlì-Cesena, Rimini, Biblioteca comunale di Forlì, 2014.
- De Giuseppe, Massimo, *L'altra America: i cattolici italiani e l'America latina. Da Medellín a Francesco*, Brescia, Morcelliana, 2017.
- Farné, Roberto, «Un giorno, a Pitigliano... Alberto Manzi: la complessa identità di un maestro», in Genitoni, Francesco-Tuliozi, Ernesto, *Alberto Manzi. Storia di un maestro*, Centro Alberto Manzi, Regione Emilia-Romagna, 2009.
- Fondazione internazionale Lelio Basso per il diritto e la liberazione dei popoli, *Chiese e rivoluzione in America latina: le relazioni al Seminario internazionale dell'Aja*, Roma, Newton Compton, 1980.
- Frank, André Gunder, *Capitalismo e sottosviluppo in America Latina*, Torino, Einaudi, 1968.
- Freire, Paulo, *L'educazione come pratica della libertà*, a cura di Bimbi, Linda - Weffort, Francisco (introduzione di), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1973.
- , *La pedagogia degli oppressi*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 2011.
- Gandolfi, Elena (a cura di), *Davide Maria Turolfo. La sfida della pace*, Lecco, Bellavite Editore in Missaglia, 2003.
- Grispo, Renato, *Mito e realtà del Terzo Mondo*, Torino, ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1970.

- Gutiérrez, Gustavo, «Il ruolo dei cristiani nell'America Latina: dalla presa di coscienza all'intervento nella lotta», in Bimbi, Linda (a cura e introduzione di), *Religione, oppio o strumento di liberazione?*, Verona, Arnoldo Mondadori Editore, 1972.
- Leogrande, Alessandro, *La frontiera*, Milano, Feltrinelli, 2018.
- Manzi, Alberto, *Grogh storia di un castoro*, Milano, Bompiani, 1951.
- , *La luna nelle baracche*, Firenze, Salani, 1974.
- , *El loco*, Firenze, Le Monnier, 1989.
- , *Gugù*, Iesa, Gorée, 2005.
- , *E venne il sabato*, Milano, Baldini&Castoldi, 2014.
- , *Orzowei*, Milano, BUR, 2018.
- Manzi, Giulia, *Il tempo non basta mai. Alberto Manzi: una vita, tante vite*, Torino, add editore, 2014.
- , «Il profumo della foresta», in Andrea Canevaro, Giulia Manzi, Domenico Volpi, Roberto Farnè, *Un maestro nella foresta. Alberto Manzi in America Latina*, Bologna, Edizioni Dehoniane Bologna, 2017.
- Masina, Ettore, *L'arcivescovo deve morire. Oscar Romero e il suo popolo*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 1995.
- Roghi, Vanessa, *La lettera sovversiva. Da don Milani a De Mauro, il potere delle parole*, Bari-Roma, Laterza, 2017.
- Rouquié, Alain, *L'America latina*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.
- Sauvy, Alfred, «Trois Monde, une planète», *L'Observateur*, 14 agosto 1952.
- Scapini, Juan Carlos (a cura di), *Il sottosviluppo latinoamericano*, Milano, Franco Angeli, 1979.
- Tribunale Russell II, *Cile Bolivia Uruguay: violazione dei diritti dell'uomo. Atti della prima sessione del Tribunale Russell*, Venezia-Padova, Marsilio, 1975.
- Tribunale Russell II, *Brasile, violazione dei diritti dell'uomo*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- Tribunale Russell II, *Le multinazionali in America Latina*, Roma, Coines Edizioni, 1976.
- Tribunale Russell II, *Controrivoluzione in America Latina. Eversione militare e strumentalizzazione dei sindacati, della cultura, delle chiese*, Milano, La Pietra, 1976.

Los vampiros del pueblo

JAVIER BARREIRO

barreiroclear@gmail.com

La primera mención en castellano de la palabra “vampiro”, en su sentido metafórico de cadáver que nocturnamente deja de serlo para beber sangre humana con la que alimenta esa capacidad de resurrección, corresponde, que yo sepa, al Padre Feijóo. En la número XX del tomo cuarto de sus amenísimas *Cartas eruditas y curiosas*, describe su comportamiento mítico o legendario, comentando el tratado sobre hombres lobo, vampiros y aparecidos de Dom Augustin Calmet, publicado muy pocos años antes. Para la aparición del vampiro en la literatura europea hay que esperar a 1819, año en el que John William Polidori, el médico de Lord Byron, al que no supo curar de su alcoholismo ni del resfriado que con 36 años lo llevó a la tumba, publica su relato *El vampiro*. Sin embargo la Real Academia Española no incluiría el término en su diccionario hasta su novena edición, publicada en 1853.

A partir de la Revolución de 1868, con el auge de las ideas republicanas y anticlericales, comienza a tomar cuerpo la expresión “vampiros del pueblo”, referencia a quienes lo esquilmaban, se aprovechan de su trabajo y “le chupan la sangre”. Más que a potentados y poderosos suele aplicarse a la Iglesia y sus distintas congregaciones, que utilizaban la ignorancia del pueblo en su beneficio. Así, a primeros de mayo de 1884, el Teatro Español de Barcelona estrena una obra con ese título¹, que no hemos visto editada. Con el cada vez mayor protagonismo de las reivindicaciones sociales y la amplia libertad de prensa de que se gozó en este periodo de la Restauración, la edad de oro del periodismo en España, la expresión fue haciendo fortuna y, por citar un ejemplo, el 20 de octubre de 1894 Tomás Valderrábano, en el diario republicano *El País*, motejaba de vampiros del pueblo a los recaudadores de consumos del partido judicial de Jumilla, a quienes se les había descubierto un desfaldo de 19.000 pesetas.

El objeto de este trabajo es el drama en tres actos y en prosa, original de Niceto Oneca, con el susodicho título, *Los vampiros del pueblo*, que se estrena el 16 de enero de 1904 en el madrileño Teatro Novedades. Su mejor resumen es la reseña firmada por D., que publicaba *El Globo* dos días después:

¹ Cf. *L'Esquella de la torratxa*, n. 174 (3-V-1884).

El título de la obra debió ponerle carne de gallina al señor conde de San Luis², que envió a este teatro un buen golpe de guardias, temiendo, sin duda, que el pueblo, fielmente representado por las gentes de los barrios bajos, se rebelara contra los vampiros. Pero el público, que sabe cómo las gasta el Gobierno en estos tiempos de Nozaleda³ y tentetieso, se limitó a inocentes desahogos, traducidos en aplausos al autor, muera al jesuitismo y vivas a la... Libertad.

Cierto es que la obra se prestaba a mayores crudezas, porque el Sr. Oneca no se ha ido por las ramas al describirnos el funcionamiento de la Compañía de Jesús. Las tribulaciones de un obrero inventor, que no quiere someterse a los jesuitas explotadores, sirven de asunto al drama, en el que figuran ministros encumbrados por los vampiros, jueces sumisos a las órdenes de la "Residencia"⁴, mujeres engañadas, agentes de levita y *luisés*⁵ afeminados.

El Sr. Oneca ha tenido la feliz idea de poner frente a la solapada labor jesuítica, la obra noble y humanitaria del verdadero catolicismo representado por un cura de aldea. *Los vampiros del pueblo* no es una maravilla literaria, pero cumple sus fines: los de una propaganda eficaz contra el clericalismo. Puede estar el Sr. Oneca muy satisfecho del éxito que ha obtenido su obra. El público aplaudió a rabiar, llamó al autor a escena innumerables veces y llegó hasta pedir, en el colmo del entusiasmo, el tango del Cangrejo⁶. La interpretación fue bastante aceptable, distinguiéndose la señora Santoncha y los señores Hompanera y Campos, y muy especialmente la señora Martín Gómez, que es artista discreta y simpática.

A pesar de la reacción del público, más jocosa que revolucionaria, como se refleja en la crónica de *El Globo*, al día siguiente la obra fue prohibida por el gobernador, en virtud de las facultades que le conferían los artículos 32 y 33 del Reglamento de Teatros y remitió al juzgado el libreto «por entender que contiene conceptos que excitan a la rebelión». Sin embargo, la víspera del estreno la Empresa del teatro Novedades había remitido dicho libreto al Gobierno civil, y, visto que la autoridad no puso objeción alguna salvo la eliminación del canto de *La Marsellesa*, lo que se atendió, desde el momento en que fue fijado el cartel al público, quedaba autorizada la representación.

El Globo (19-I-1904) volvía a comentar con retranca:

El sabio Gobierno que nos manda, aunque no sepamos bien adónde, ha protestado de la representación de *Los vampiros del pueblo*. Consuela el ánimo ver la persistencia con que sigue el camino de las grandes reformas, y nunca alabaremos bien la determinación tomada. Hay muchas comedias muy bo-

² Fernando Sartorius Chacón (1860-1926), gobernador civil de Madrid entre el 8 de diciembre de 1903 y el 24 de junio de 1905.

³ Arzobispo de Filipinas desde 1890, sus actos y disposiciones fueron muy cuestionadas por los liberales. Al ser en 1903 nombrado arzobispo de Valencia por el presidente del Consejo, Antonio Maura, se desató una violenta campaña que obligó a la dimisión del prelado, representante del catolicismo más integrista.

⁴ Así solían denominarse los edificios donde vivían los miembros de la orden ignaciana. Tras el estreno de *Electra*, varias de estas residencias fueron apedreadas en ciudades como Barcelona, Valencia, Zaragoza, Valladolid, Santander y Cádiz.

⁵ Jóvenes pertenecientes a la Congregación de Nuestra Señora del Buen Consejo y San Luis Gonzaga.

⁶ Tango andaluz inscrito en la obra *El mozo crúo* (1903), que se hizo popularísimo por sus rípios criticando al partido conservador. Entre sus ovaciones, suponemos que con cierto cachondeo, el público pedía al autor que lo bailara.

nitás, escritas para representar hombres solos en los Círculos católicos y no hay un motivo para que no sean éstas las que se representen en los teatros de Madrid, alternándolas con Autos Sacramentales de Calderón, y hasta con *La vida es sueño*, suprimiendo el himno a la libertad, que entona Segismundo y algunas crudezas del lenguaje. Todo lo andará, nuestro Gobierno, y verán los incrédulos cómo entonces nuestro comercio terrestre y marítimo serán los más florecientes del orbe entero.

En la misma fecha, *El Imparcial* recogía la postura del autor, don Niceto Oneca:

El autor de *Los vampiros del pueblo* nos ha dirigido una protesta contra los fundamentos en que se apoya la suspensión gubernativa, pues no ha sido su intención la de incitar al desorden a ninguna clase social. Sin que tratemos de defender los primores literarios de *Los vampiros del pueblo*, sí haremos constar que hace muchos, muchos años que la autoridad no adopta semejante género de medidas contra las empresas teatrales. Este camino puede llevar demasiado lejos y no acredita a la situación de un exceso de liberalismo en sus procedimientos.

Pero había de ser Joaquín Dicenta quien, sin citar la obra de don Niceto, pusiera los puntos sobre las íes, defendiendo en *El Liberal* la necesidad de libertad en los teatros, en una crónica que tituló *Aire Libre* (19-1-1904) también publicada al día siguiente en el diario republicano *El País*. En ella, a pesar de vivirse en pleno periodo de triunfo de la sicalipsis, criticaba el clima de mojigatería que había llevado a que un agente de policía madrileño retirase del escaparate una imagen rubensiana de *Las tres gracias* y disculpaba a este funcionario público, acusando al público burgués que impedía a los teatros programar las obras que deseaban, pues había que atenerse a la dictadura de los abonados, que protestaban todo aquello que representara innovación, crítica o ataque a las convenciones sociales:

El público, el verdadero público, será suplantado por el abono; y los artistas, contra su voluntad, contra sus deseos, contra sus propias opiniones, tendrán que bajar la cerviz y doblegarse a las exigencias de ese abono que sostiene a la empresa y los sostiene, por derivación, a ellos, que de la empresa dependen y de la empresa cobran.

Dicenta cita varios casos concretos: Pérez Galdós, que tuvo detenida su *Electra* durante un año en el archivo del Teatro Español⁷, coliseo donde Benavente tampoco pudo estrenar *Alma triunfante* ni Eugenio Sellés, *La mujer de Loth*. Se refiere también a Ceferino Palencia, empresario y actor en el Teatro de la Comedia, donde el propio Joaquín Dicenta tuvo tantas dificultades para estrenar *Juan José*, unos años atrás y que también había

⁷ Son bien conocidos los sucesos que acompañaron y sucedieron al estreno de la obra en el Teatro Español (30-I-1901), que han deparado una amplia bibliografía. Diez años antes, Rosario de Acuña había tenido que hacerse empresaria para poder estrenar (3-IV-1901) en el Teatro Alhambra *El padre Juan*, una obra de similares características, que fue prohibida por el gobernador y dio lugar a una gran polémica entre la prensa católica y la republicana.

sufrido protestas por la presunta inmoralidad de *El hijo de Corelia*⁸, obra que años antes (1895) había sido estrenada sin ningún problema:

yo me dirijo a Galdós, a Benavente, a Sellés, Cano, a Echegaray, a todos cuantos en arte se ocupan y consideran el arte algo más grande que lucro y representaciones, a fin de preguntarles si no es hora de hacer, de tener un teatro sin abonos, sin previas censuras, sin más imposiciones que las del respeto y el decoro; un teatro donde el arte español pueda presentarse fuera de la estufa, al aire libre...⁹

En un tiempo en que el teatro junto a los toros suponían la principal diversión de los españoles, la censura en los teatros era asunto de gran importancia para los defensores de la libertad y el que los gobernadores tomaran la decisión de prohibir una obra, con el pretexto de defender el orden público, significaba el “paso atrás” al que aludía el aludido “tango del cangrejo”. Algunos actores, conchabados o no con los autores, introducían en las obras musicales coplas o cuplés satíricos con alusiones políticas, que no estaban en el libreto, con lo que pretendían burlar así los efectos de la censura. En provincias, el poder de la Iglesia y los elementos conservadores hacían más difícil la crítica. Incluso a la compañía de María Tubau se le vetó la representación de *La dama de las camelias* en Valladolid y otras ciudades. El propio Dicenta incluía en su artículo varios casos recientes y pedía el concurso de dramaturgos como Galdós, Echegaray, Cano, Sellés y Benavente, «a fin de contrarrestar el avasallador dominio de los necios, los hipócritas, los fariseos que han llegado a poner tacha a *El castigo sin venganza*, del sublime Lope de Vega».

La historia no tenía nada de nuevo. En el siglo XIX suscitó un gran escándalo la representación de *Carlos II el hechizado* (1837), de Antonio Gil y Zárate, en la que el confesor del monarca resulta un redomado canalla. Algo similar sucedió en 1855 con el drama del después senador, Francisco Botella, *La expulsión de los jesuitas en España*. Pero los tiempos habían mudado y la fuerza de la Iglesia, siendo enorme, no era la misma que antes de la Restauración pero seguía utilizando su poder, orgullosa y segura de ostentarlo. *La Época* (18-I-1904), el diario conservador más leído por entonces, incluso se permitía tomarse casi a broma la obra de don Niceto:

La obra es revolucionaria, anticlerical, antijesuítica, antiliteraria y muy reconstituyente. Una especie de agua de Loeches, como si dijéramos. Las tribulaciones de un obrero inventor que no quiere someterse a los jesuitas sirven de asunto al drama. En éste se da lectura a una carta que, según el autor de la obra, es del propio San Ignacio de Loyola. Nosotros especulamos que la carta es apócrifa, por no tener noticias de que el santo haya escrito en estos días epístolas para que se lean en Novedades. En un diálogo que tienen un cura de aldea y un jesuita tomó parte el público, pronunciando algunas frases que obligaron al delegado a detener a uno de los espectadores [...]. Niceto Oneca, salió al final de todos los actos a saludar, y el público, entusiasmado, le pidió que cantara el tango del cangrejo. Este no pudo complacer a los morenos, por su falta de voz. Y al salir del teatro medité un momento. ¡Dios mío, qué cosas hace Don Niceto!

⁸ Obra de Pedro Catarineu y Pedro Gil (seudónimo de Ceferino Palencia).

⁹ *El Liberal*, 19-I-1904, p. 1.

Incluso, en una revista ya claramente eclesiástica como *La Lectura Dominical* (24-I-1904), Minimus, su firmante, seguía similares derroteros:

En Novedades se ha estrenado un melodrama contra los jesuitas que lleva por mal nombre *Los vampiros del pueblo*. Seguramente que al autor le tienen tan sin cuidado los vampiros como el pueblo, y la Compañía de Jesús como la Compañía de Electricidad de Chamberí. Él iría a su pucherete, como la empresa iba a su taquilla. Pero la gente del bronce necesitaba desahogarse y se desahogó con las nobles manifestaciones de costumbre, convirtiendo aquello en una especie de mitin sin espliego ni azúcar quemada [...]. Los primeros y los últimos golfos del popular coliseo aplaudieron con un entusiasmo que ya lo quisieran para sus discursos Moret y Canalejas. *El Imparcial* se deleita contando todas estas cosas á sus 139 mil y pico de lectores [...]. Y luego se restriegan las manos de gusto, diciendo: —Anda, para que rabie Maura. Sólo que Maura no rabia, y en cambio la barbarie popular va, al revés de lo que dicen en el tango del cangrejo, “Siempre pa’alante, nunca pa’atrás”. Y yo pregunto; ¿qué será de los periódicos el día en que gobernadores y ministros y autoridades no hagan caso ninguno de sus protestas? [...]. ¡Oh, el cuarto poder!... Acabará por ser, como se merece, un cuarto... desalquilado.

Entretanto, en virtud de los artículos 32 y 33 del Reglamento de Teatros, el drama fue prohibido y su autor encarcelado y procesado. Al parecer, el motivo principal fue el fragmento de la antedicha carta apócrifa de San Ignacio, que se leía en escena, recurso teatral que fue tomado como una falacia tan irreverente como inaceptable por los jesuitas, que presionaron a Maura y Sánchez Guerra¹⁰ para tomar medidas¹¹. El 29 de enero don Niceto ingresaba en la Cárcel Modelo acusado de sedición, sin que se le permitiese ocupar las celdas destinadas a los presos políticos, lo que desató la protesta corporativa de sus colegas. El 6 de febrero el juez dictaba su libertad provisional y volvía a la calle. Poco después, la Audiencia, a petición del fiscal D. Luis Zabala, sobreseyó libremente la causa.

El asunto había llegado al parlamento, a la mayoría de los periódicos, a la Sociedad de Autores y buena parte de los comediógrafos y dramaturgos habían tomado postura a favor de la obra, con lo que no es de extrañar que ésta se editase en marzo y que varias empresas intentaran su representación en provincias. Pero la burra ha de volver al trigo y los gobernadores, empezando por el de Madrid, en previsión de desórdenes públicos, tornaron a prohibir la obra, con gran indignación de *El País* y la prensa republicana. Habría de transcurrir más de un año (octubre 1905) para que se volviera a representar en el Teatro Apolo de Barcelona. Eso sí, con algún éxito, pues le sucedió en el escenario *Los hambrientos*, otra obra hoy ilocalizable de don Niceto. En enero de 1906 *Los vampiros* llegaron también a Cartagena, lugar, como Barcelona, con abundante público adicto. En realidad, el drama fue olvidándose poco a poco, a medida que el viejo republicanismo de logia y barba poblada iba siendo sustituido en su lucha contra la reacción por la pujanza de las organizaciones sindicales.

¹⁰ Antonio Maura, presidente del Consejo de Ministros, había nombrado a José Sánchez Guerra, ministro de la Gobernación para el gabinete ministerial nombrado el 5 de diciembre de 1903 que duró poco más de un año.

¹¹ Son innumerables los abusos y casos de intrusión por parte de las autoridades eclesiásticas. Por citar una entre mil, el obispo de Santander nombró una comisión, a cuya censura tenían que presentar los empresarios las obras que constituían su repertorio.

Los intentos de Antonio Maura por modernizar la Administración pública tropezaron con incontables resistencias en ambos extremos del espectro ideológico. En su deseo de contar con el apoyo de los confesionales, el acuerdo de 1904 con la llamada Santa Sede dio personalidad jurídica a las órdenes religiosas, que poseían enormes cantidades de terreno en las ciudades españolas y condicionaban las decisiones urbanísticas, como denunció Joaquín Dicenta en otro famoso artículo de 1907. A través de testaferros, las órdenes religiosas y, en especial los jesuitas, objeto del odio ancestral de los progresistas por su vinculación directa con el Vaticano, tenían la propiedad de empresas mineras, industriales y navieras, por no hablar de su titularidad de una gran cantidad del patrimonio artístico. Únase a ello, el secuestro de la educación y el secuestro literal de jóvenes adineradas para su ingreso en conventos, como sucedió en el “caso Ubao”¹², que dio lugar a la escritura de *Electra*. Todo ello era constantemente denunciado por la prensa y la literatura anticlerical¹³ hasta constituirse en el principal *leitmotiv* de quienes achacaban al habitual abuso de poder y a la impunidad de estas prácticas el retraso de España.

Contra todo esto, el 18 de junio de 1906 se constituía la Asociación de Prensa libre, con Miguel Morayta¹⁴ como presidente mientras Niceto Oneca oficiaba de secretario, para auxiliar a los periódicos liberales frente las asechanzas de los Congresos católicos. En su proclama inicial declaraba:

Es indispensable que la opinión se manifieste respecto a las cuestiones de las órdenes religiosas; disminución o supresión del presupuesto del clero; reforma indispensable de la ley de presupuestos para que los obispos no perciban los sueldos correspondientes a las vacantes de parroquias, cabildos y obispados; secularización de cementerios; el laicismo en todos los grados de la enseñanza: libertad de la cátedra y de cultos; separación de la Iglesia del Estado; en suma, sobre cuánto podría sanear la atmósfera frailuna y sectaria, dentro de la que España se asfixia, precipitándose a marchas forzadas en su definitiva ruina¹⁵.

Los vampiros del pueblo pasaron, pues, por la escena española con mucho ruido y fuego artificial pero con escasas nueces. Como sucedía en la edición de otros textos teatrales –la mayoría de los entonces representados llegaban a la imprenta– en el libreto¹⁶ se dedicaban

¹² Adelaida de Ubao, bilbaína, menor de edad e hija de una familia adinerada, tras unos ejercicios espirituales con los jesuitas, ingresó en el convento madrileño de las Esclavas del Corazón de Jesús sin autorización familiar. La familia recurrió al Juzgado, que ratificó la decisión de Adelaida que sus parientes, con la madre viuda a la cabeza, consideraban inducida. El caso llegó al Supremo: Nicolás Salmerón, actuó como abogado de la familia y Antonio Maura, de la parte contraria. El 7 de febrero de 1901, justo después del estreno de *Electra* el tribunal falló finalmente. La decisión fue que Adelaida volviera a su casa aunque, al llegar a la mayoría de edad (25 años), volvió al convento. Poco después fallecería en el noviciado de Azpeitia.

¹³ En la denuncia de los jesuitas fueron un hito las obras del ex miembro de la Compañía, el mallorquín Miguel Mir, *Los jesuitas puertas adentro o un barrido hacia afuera en la Compañía de Jesús* (1896), *Curiosidades de mística parda* (1897), *Crisis de la Compañía de Jesús* (1900), *Historia interna documentada de la Compañía de Jesús* (2 vols. 1913). También, *Los frailes en España* de Miguel Morote, aparecido en 1904, el mismo año del convenio con el Vaticano. Un buen análisis en Javier Figuero, *Si los curas y frailes supieran... Una historia de España con Dios y contra Dios*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

¹⁴ Nacido en 1834 fue catedrático de Historia en la Universidad Central. Varias veces diputado, fue, junto a Ruiz Zorrilla, una de las cabezas principales del republicanismo. En 1889 fundó el Gran Oriente español y fue su gran maestro hasta su muerte en 1917.

¹⁵ *Las dominicales del libre pensamiento*, 6-VII-1906, p. 2.

¹⁶ Oneca, Niceto, *Los vampiros del pueblo*, Madrid, Imprenta y Litografía de Monserrat, 1904.

las páginas finales (55-74) a recoger las críticas y comentarios que había merecido la obra. En la mayor parte se resaltaba lo extraliterario y se obviaba benévola la opinión sobre esta pieza, previsible, retórica y con personajes ampulosos y de cartón piedra. El autor debía conocer muy bien al público del teatro Novedades, sito en la calle de Toledo y muy cercano a la plaza de la Cebada. Su carácter popular implicaba también una fuerte sintonía con las reivindicaciones sociales que cada vez tomaban un mayor radicalismo. Don Niceto les daba drama, conflictos, injusticia a todo pasto, con el previsible adobo de demagogia. En este caso justificada, aunque no literariamente, sí por la actuación de buena parte de los estamentos eclesiásticos:

No hay que decir pues lo que gozaría aquel público entusiasta, enemigo por tradición de tales ideas, viendo a un cura bonachón diciéndole cuatro frescas a un jesuita de *gabán corto* que recurre a él para que desbarate la boda inminente de una sobrina suya con un honradísimo hijo del trabajo, autor de un invento notable que ha de mejorar a los su clase¹⁷.

Más que dramaturgo, Don Niceto Oneca, que antes de sus vampiros había publicado en 1895 el drama en tres actos y en verso, *Cecilia, o La Revolución francesa*, fue un archivero¹⁸ e historiador, especialista en estudios genealógicos, que colaboró en periódicos como *El País* y *El Mundo* y dio a las prensas libros como *Historia General de la Masonería* bajo el seudónimo de Danton, con prólogo de Emilio Castelar, reeditado en 2002; *Bodas regias y festejos desde los Reyes Católicos hasta nuestros días* (1906); *El cuadro de Van der Goes* (1913) y *La nobleza española: sus grandes enemigos* (1914). Por sus actividades y conducta, se inscribía en el grupo que Julio Caro Baroja describe como «los progresistas antiguos (que) siempre habían defendido al catolicismo como religión de los españoles aunque querían que Roma respetara mucho al Estado y a la Monarquía»¹⁹. En modo alguno, pues, se trataba de un peligroso revolucionario sino de un candoroso republicano que, como tantos, tomó las órdenes al ingresar en 1906 en la logia madrileña El Progreso.

Niceto Oneca Carrillo había nacido en 1864 en Madrid y habitado la casona que hace el número 20 de la calle Magdalena. Murió en dicha ciudad, a finales de febrero de 1933 en su nuevo domicilio, sito en la calle Narváez número 10.

El teatro anticlerical siguió su rumbo pero cada vez más atenuado en sus proclamas apocalípticas y evolucionando hacia ribetes satíricos más propios de la comedia. Un buen ejemplo de ello fue *Ruido de campanas*²⁰ (1907), de A. M. Viérgol²¹, un prometedor periodista que en esta pieza denunciaba la situación político-social en torno a la Ley de las

¹⁷ *Heraldo de Madrid*, 19-I-1904.

¹⁸ Tuvo a su cargo el archivo del duque de Osuna procedente del palacio del Infantado de Guadalajara, con más de un millón de documentos, que en 1878 pasó al Ministerio de la Guerra.

¹⁹ Caro Baroja, Julio, *Introducción a una historia contemporánea del anticlericalismo español*, Madrid, Istmo, 1980, p. 205.

²⁰ Un análisis en Palenque, Marta, «Anticlericalismo en el género chico», en José Miguel González Soriano (ed. lit.) y Patricia Barrera Velasco (aut.), *Dinamitar los límites: denuncia y compromiso en la literatura de la otra Edad de Plata (1898-1936)*, Madrid, Universidad Complutense, 2017, pp. 251-278.

²¹ Antonio María Martínez-Viérgol y Carranza (Madrid, 1876-Buenos Aires 1935). Falta un estudio de la vida y obra de este periodista madrileño de ideas avanzadas que en 1915 emigró a la Argentina y fue autor de sainetes criollos de gran éxito. Escribió también la letra de numerosos cuplés y tangos. V. Barreiro, Javier, «Martí Martínez-Viérgol y Carranza, Antonio María», voz del *Diccionario biográfico español*, Vol. XXXIII, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012, p. 597.

Asociaciones religiosas y que al año siguiente reincidiría en la crítica de la hipocresía social y las beatas en una obra de gran éxito y con su pizca de sicalipsis como *Las bribonas*.

El anticlericalismo ruidoso se alojó especialmente en la prensa republicana, radical y sindicalista. Fue la revista *El Motín* (1881-1929), de José Nakens, la más popular, con sus magníficos dibujos²² centrales en la línea de *Los Borbones en pelota* de los hermanos Bécquer, o la valenciana *La Traca*, tan popular como excesiva. Por su parte, periódicos como *Las dominicales del libre pensamiento* (1883-1909) o *El País* (1887-1921), congregaron a la grey bohemia y desmesurada. También militaron en esta facción numerosas bibliotecas populares, todavía mal estudiadas, que rebatían la religión y sus dogmas e iban, sobre todo, destinadas a un público obrero. La quema de conventos en la Semana trágica y en las fechas iniciales de la II República fueron efecto de este ambiente.

Los jesuitas, que habían sido expulsados de España en 1767 y 1835, volvieron a salir del país por la orden del 23 de enero de 1932, a resultas de la Constitución de la II República. Todavía don Niceto Oneca lo podría celebrar en su Madrid revolucionario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acuña, Rosario de, *El Padre Juan*, Madrid, Administración Lírico Dramática, 1891.
- Barreiro, Javier, «Martí Martínez-Viérgol y Carranza, Antonio María», voz del *Diccionario biográfico español*, Vol. XXXIII, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012, p. 597.
- Calmet, Augustin, *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons & des esprits et sur les revenans et vampires de Hongrie, de Boheme, de Moravie & de Silesie*, Paris, De Bure l'aîné, 1746.
- Caro Baroja, Julio, *Introducción a una historia contemporánea del anticlericalismo español*, Madrid, Istmo, 1980.
- Feijóo, Fray Benito, *Cartas eruditas y curiosas*, Imprenta de los Herederos de Francisco del Hierro, 4ª impresión, 1753.
- Figuro, Javier, *Si los curas y frailes supieran... Una historia de España con Dios y contra Dios*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- Jiménez Prieto, Diego y Pérez Capó, Felipe, *El mozo crúo* (sainete lírico con música del maestros Lleó y Calleja), Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1903.
- Martínez Viérgol, Antonio, *Ruido de campanas*, (comedia lírica con música de Enrique Lleó), Madrid, R. Velasco, 1907.
- Oneca, Niceto, *Los vampiros del pueblo*, Madrid, Imprenta y Litografía de Monserrat, 1904.
- Palenque, Marta, «Anticlericalismo en el género chico», en José Miguel González Soriano (ed. lit.) y Patricia Barrera Velasco (aut.), *Dinamitar los límites: denuncia y compromiso en la literatura de la otra Edad de Plata (1898-1936)*, Madrid, Universidad Complutense, 2017, pp. 251-278.
- Polidori, John William, *The Vampire. A Tale*, London, Sherwood, Neely and Jones, 1819.

²² Sus principales dibujantes fueron Eduardo Sojo “Demócrito” y Antonio Macipe.

Historia de la revista *Litoral*: cartas & caligrafías (II)

LUIS MELERO MASCAREÑAS

Universidad de Málaga¹

luismelero@uma.es

Litoral, fundada en Málaga en 1926 por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, a los que prontamente se unió José María Hinojosa, es una de las revistas culturales y artísticas más prestigiosas en castellano. Entre las revistas poéticas de los años veinte, *Litoral* fue sin duda la que reunió con mayor amplitud a prosistas, poetas, dibujantes y tipógrafos alrededor de un núcleo poético específico, una revista literaria de vanguardia que contó y cristalizó con los más valiosos creadores de la que iba a ser la nueva cultura española. En ese horizonte fundacional de la llamada “joven literatura” de los años veinte —después, generación del 27—, parece haber acuerdo unánime entre historiadores y críticos en considerar que *Litoral* (Málaga, 1926-1929), fue para la joven poesía y los jóvenes artistas plásticos del momento un trampolín para las propuestas estéticas más vanguardistas. Con los antecedentes de Manuel de Falla, Pablo Picasso o Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Josefina de la Torre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Salvador Dalí, Juan Gris, Francisco Boreas, Joaquín Peinado, Hernando Viñes, Benjamín Palencia o Manuel Ángeles Ortiz, entre otros, fueron los grandes nombres de una generación de poetas y artistas que manifestaban unos ideales estéticos comunes, atentos siempre a las corrientes más innovadoras dentro de una época de grandes convulsiones tanto sociales y políticas como culturales.

Los epistolarios siempre han tenido el valiosísimo interés de ser una red de redes, de mostrarnos una caligrafía personal, de entender con garantías la tensión de la escritura contenida por los propios corresponsales. En el principio de todo fue la carta fundacional, que en *Litoral* significó la complicidad establecida desde un primer momento entre la poesía y la pintura. En 1925, Emilio Prados, desde Málaga, escribió al pintor granadino Manuel Ángeles Ortiz, entonces residente en París, para pedirle que colaborase en la

¹ Este trabajo ha recibido financiación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades para la Formación de Profesorado Universitario (FPU), Gobierno de España. Se ha realizado dentro del proyecto de investigación “Historia, ideología y texto en la poesía española de los siglos XX y XXI”, PID2019-107687GB-I00 del Ministerio de Ciencia e Innovación, cuyo investigador principal es Juan José Lanz Rivera, y durante mi estancia como investigador visitante en la Universidad Complutense de Madrid, vinculado al grupo de investigación “Literatura, Heterodoxia y Marginación”, Ref.: 970747, cuyos directores son Santiago López-Ríos Moreno y Rebeca Sanmartín Bastida.

composición del primer número con «un dibujo para la portada que tu mejor que nadie puedes hacer por sentir con tanta intensidad como nosotros el Mar este al que mas [sic] que a ninguno dedicamos la revista»². El número 1 de la revista aparece en noviembre de 1926. El 15 de mayo de 1926 Manuel Altolaguirre se lo anuncia a Juan Ramón Jiménez en una carta donde aparecen los nombres de los primeros colaboradores³: «Querido Juan Ramón: Tenemos todo terminado para publicar *Litoral*. Sólo nos falta tu prometido y deseado poema para el primer número»⁴. Este primer número significó el signo inequívoco de la novedad, una lista extraordinaria y altamente reveladora de la “joven literatura”.

Estas páginas son la continuación de un artículo publicado por el Instituto Cervantes at the Faculty of Arts and Sciences of Harvard University⁵, con la intención de repasar más de cincuenta años de historia de la revista *Litoral* —desde 1968 en adelante—, centrándonos en sus más insignes colaboradores, así como en el rico material epistolar que guardan sus archivos. No puede explicarse la continuación de aquel otro *Litoral* desde su nuevo arranque sin el carácter extraordinario de las letras manuscritas o mecanografiadas. Durante más de cincuenta años se ha acumulado un abundantísimo material epistolar, y hemos excluido una buena parte por motivos de espacio, centrándonos en los números publicados desde 1974 hasta 1977. Para los lectores de *Litoral*, la palabra manuscrita de los más célebres poetas y escritores contiene el valor de un símbolo y las coordenadas de la manera más viva y personal de comunicarse por escrito.

Desde su nuevo arranque en 1968, iniciativa de José María Amado y Arniches, el «especialista en imposibles»⁶ según lo calificó Dionisio Ridruejo, *Litoral* lleva más de cincuenta años llegando a nuestras manos sin interrupción. Una publicación periódica que ofreció una mirada nueva y un enfoque distinto al margen de las directrices oficiales imperantes del momento⁷. *Litoral* significó, tal y como indica Antonio Jiménez Millán con relación a esta nueva época: «no sólo un nombre vinculado al horizonte fundacional de la poesía de

² Prados, Emilio, [carta ms. de Emilio Prados a Manuel Ángeles Ortiz. Málaga, junio de 1925], en Neira, Julio (coord.), *Litoral. Travesía de una revista (1926-2006)*, Málaga, Editan Centro Cultural Generación del 27. Diputación de Málaga, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, pp. 29-30

³ No llegaría a publicar nada en esta ocasión el poeta de Moguer, aunque no cabe duda de que se sentía contento con el proyecto, como comprobamos en una carta de Rafael Alberti a Emilio Prados desde la Sierra de Rute, Córdoba, en el año 1925: «En Madrid, cuando visité a Juan Ramón a la vuelta de su último viaje por Andalucía, me habló mucho de vosotros. Me dijo, y no exagero nada, que teníais una imprenta preciosa». Alberti, Rafael [carta de Rafael Alberti a Emilio Prados. Sierra de Rute, Córdoba, diciembre de 1925], *Litoral. Revista de la poesía y el pensamiento*, 3 (agosto-septiembre, 1968), p. 12.

⁴ Altolaguirre, Manuel, [carta ms. de Manuel Altolaguirre a Juan Ramón Jiménez. Málaga, 15 de mayo de 1926], en Valender, James (ed.), *Manuel Altolaguirre. Epistolario (1925-1959)*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005, p. 37.

⁵ Melero Mascareñas, Luis, «Historia de la revista *Litoral: Cartas&Caligrafías (I)*», *Reshaping Hispanic Cultures: 2019 Instituto Cervantes Symposium on Recent Scholarship Vol. I. Identity, Language & Teaching*, en Mateo, Marta - Bovea, María - Ramírez, Natalie (eds.), Cambridge, Instituto Cervantes at FAS - Harvard University, 2020, pp. 29-43. doi: 10.15427/OR061-05/2020SP

⁶ Ridruejo, Dionisio, [dedicatoria], *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 51-52 (mayo, 1975), p. 8.

⁷ Para *Litoral* supuso ser sancionada por orden de aquel penoso Tribunal de Orden Público en varias ocasiones por su contenido ya desde su primer número: *Homenaje a una generación trascendente* (mayo de 1968).

la generación del 27, sino también una referencia imprescindible en la cultura española de los últimos años de la dictadura y, por supuesto, de la transición»⁸.

El renacer de *Litoral* ofreció desde el primer momento un lugar reservado con profunda emoción y amistad a la persona y la obra de Rafael Alberti, un lugar y estatus privilegiado entre sus colaboradores que vincula —tal vez como ninguna otra persona en las páginas de *Litoral*— el arte del presente con el glorioso pasado literario español del que él fue testigo desde aquellos primeros años fundacionales⁹. Desde su exilio en Roma mantendrá una continua y nostálgica correspondencia con José María Amado, alentando desde el primer momento el proyecto editorial de esta nueva etapa:

Estupendo el número. Un LITORAL con barcos y banderas dignos de sus primeros días. Me gustaría estuvieses aquí, en Roma, para comentarlo como merece. No se me escapa tu trabajo, tu esfuerzo, tu audacia, tu valentía... Todo lo encuentro perfecto; la diagramación, el papel, las colaboraciones. Quisiera abrazar personalmente, primero a ti, por tu poema, por tu nota final, tan tierna, tan entusiasta, tan clara; luego, a los demás poetas¹⁰.

Las caligrafías inconfundibles del número 3, un homenaje *Desde Andalucía a Rafael Alberti* (agosto-septiembre, 1968), algunas de las cuales han protagonizado la historia entrañable de la revista, aparecen publicadas mostrando todo tipo de documentos inéditos. En el homenaje de *Litoral*, Alberti ofreció la primicia de varios poemas manuscritos del libro *Roma, peligro para caminantes*, poco antes de su aparición en 1968 en la editorial Joaquín Mortiz, fundada por Joaquín Díez-Canedo: «Basílica de San Pedro», «Lo que dejé por ti» y «Nocturno», además de «3 Retahílas a Pablo Picasso» (de su libro futuro *Los 8 nombres de Picasso y No digo más que lo que no digo*, publicado en la editorial barcelonesa Kairós, 1970)¹¹. Fueron enviados desde Roma expresamente para este número de la revista¹².

Cinco años después, *Litoral* publica por primera vez en España esta obra de Rafael Alberti en el número doble 43-44 (marzo, 1974). No se incluyen todos los poemas que aparecen en la edición definitiva, pero se publican otras espléndidas creaciones como los poemas «A Marco, perro de Santa María en Trastevere» y «Abel Vallmitjana, escultor»,

⁸ Jiménez Millán, Antonio, «Revista de Poesía, Arte y Pensamiento (notas sobre la nueva época de *Litoral*: 1968-2006)», en Neira, Julio (coord.), *Litoral. Travesía de una revista (1926-2006)*, Málaga, Editan Centro Cultural Generación del 27. Diputación de Málaga, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, p. 183.

⁹ Hay que recordar la publicación de su poema *Narciso* en el primer número de la revista, en 1926, junto a su segundo libro de canciones: *La Amante* (1926), como primer suplemento de la famosa colección que editaría *Litoral*. También participó en el ya emblemático número triple en homenaje a Góngora (número 5, 6 y 7 de 1927), con el adelanto de su «Soledad tercera», y en el último número de esta primera época (número 9 de 1929) con el adelanto de *Sermones y moradas*: «Auto de fe», «Hallazgo en la nieve» y «Mensaje». El número 3 (agosto-septiembre de 1968) es el dedicado *Desde Andalucía a Rafael Alberti*, el primer monográfico homenaje íntegro a un autor desde una revista poética.

¹⁰ Alberti, Rafael, [carta de Rafael Alberti a José María Amado. Roma, 20 de octubre de 1968], *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 12 (febrero-marzo, 1970), p. 5.

¹¹ Luego vino una edición bilingüe español-italiano, con traducciones de Ignacio Delogu (Roma, Grafica Internazionale, 1971).

¹² En 1972 se publicó en Milán en una edición bilingüe por el editor Mondadori, con el título *Roma, pericolo per i viandanti*, una versión excelente de Vittorio Bodini, que no llegó a completarse por la muerte del traductor poco antes de concluir su trabajo.

ambos del libro *Canciones del Alto Valle del Aniense* (Buenos Aires, Losada, 1972) —libro que por entonces no circulaba en España—, y un inédito: «El poeta pide por las calles», además de cuatro poemas anteriores a *Marinero en tierra* (1920-1923), con caligrafía y dibujos de Alberti. Figura en este número extraordinario una introducción autógrafa, escrita especialmente para esta edición. Dice en ella:

Una paloma blanca, ahora, levantando sus alas desde los tejados romanos, lo transporta en su corazón vivo, luminoso, hacia los litorales andaluces, dejándolo —escala preferida de todo su viaje— en este nuevo LITORAL de Málaga, vieja morada de mi ayer juvenil, hoy revivido albergue y azotea en donde la segura, batalladora mano de José María Amado y otros buenos amigos le abren alegría y reposo, frente al aire y el mar, vivificadores perennes de su vuelo¹³.

Este libro es también el de un poeta lejano de su patria, cuando vivía en aquel ilustrísimo barrio, el Trastevere (una y otra vez repetido en sus cartas): «de ahí nació, a poco más de un año de vida romanésca valerosa, un libro, titulado con astronómica exactitud: *Roma, peligro para caminantes*»¹⁴. Este número de *Litoral* está, además, enriquecido con singulares primicias gráficas y poéticas, que dan realce a este *Litoral* «andaluz-romano»¹⁵, como lo calificó José María Amado: caligrafías (un dibujo de Abel Vallmitjana), dibujos (un pequeño cura de Pablo Picasso pintado en París, 1900), dedicatorias inéditas (a un entonces jovencísimo Lorenzo Saval) y los dos poemas —que inician y cierran esta *Roma* de Alberti— que le dedican Jorge Guillén, contra el peligrosísimo tráfico romano¹⁶, y un valioso texto autógrafo, un soneto de José Bergamín escrito para esta edición [1]¹⁷.

El número 47-48, que José Bergamín tituló *Ilustración y defensa del toreo* (octubre, 1974), y que comprende los tres ensayos siguientes: *El arte de birlibirloque* (Ediciones Plutarco, 1930), *La estatua de Don Tancredo* (Cruz y Raya, 1934, pp. 3-47) y *El mundo por montera* (*El Sol*, 5 julio de 1936), incluye un prólogo suyo autógrafo para esta edición y un dibujo de Picasso que Bergamín entrega con su libro [2].

50 números de Litoral (núms. 49-50, marzo, 1975), es la conmemoración —un hito— en la cronología al llegar al número 50 del camino poético de *Litoral*. La complicidad establecida entre la poesía y la pintura han ido de la mano desde el momento mismo en que la revista fue concebida, y se hace especialmente evidente en la carta manuscrita de Emilio Prados a Manuel Ángeles Ortiz que aparece reproducida en este ejemplar, con dibujos del autor [3]. Un número en el que encontramos reunidos numerosos textos autógrafos, dedicatorias, cartas y caligrafías de números anteriores en los que aparecen escritores,

¹³ Alberti, Rafael, «Para esta edición», *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 43-44 (marzo de 1974), p. 16.

¹⁴ Alberti, Rafael, *Prosa II. Memorias*, ed. de Robert Marrast, Barcelona, Seix Barral, 2009, p. 428.

¹⁵ Amado y Arniches, José María, «Roma, peligro para caminantes. Primera edición en España», *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 43-44 (marzo de 1974), p. 6.

¹⁶ «Ya repetí que con García Lorca y Pablo Neruda creábamos un trío, casi rayano en lo tragicómico, al atravesar, bien cogidos del brazo, una simple calle o el ancho de una plaza. Luego, después que leyó y experimentó mi libro sobre la peligrosa Roma, se nos añadió Jorge Guillén, quien me dedicó aquel muy nuevo soneto sobre el tráfico en la ciudad eterna.» Alberti, Rafael, *Prosa II. Memorias... op.cit.*, p. 608.

¹⁷ En adelante, las referencias dentro del texto a las imágenes incluidas al final de este artículo irán numeradas consecutivamente entre corchetes.

poetas y pintores, caso de Pablo Picasso¹⁸, Joan Miró, Manuel Ángeles Ortiz, Joaquín Peinado y Maruja Mallo, junto a José Bergamín, Rafael Alberti¹⁹ o Vicente Aleixandre²⁰.

En 1975 *Litoral* publicó un libro inédito de Dionisio Ridruejo, titulado *En Breve* (núms. 51-52, mayo, 1975). Tanto él como José Bergamín iban a convertirse en referentes ideológicos para José María Amado en el resurgimiento de *Litoral*, quien cumplió una ilusión al dejar constancia de la personalidad del poeta. Si repasamos la vida de ambos, encontramos una increíble identidad paralela, basada en una severa rectificación en cuanto a su trayectoria política. Nos interesa, no obstante, la apelación a la poesía. En este homenaje van incluidos unos *collages* y unos dibujos de Dionisio Ridruejo, junto a una página manuscrita en la que aparece un poema dedicado a Juan [sic] Miró. La tercera parte de este número, después de una breve síntesis de su poesía anterior al libro que entrega a *Litoral*, y la segunda, que constituye el libro en sí, es el homenaje de sus amigos, poetas, escritores y pintores²¹: aparecen las firmas manuscritas de Pedro Laín Entralgo, José Romero Escassi, Luis Rosales, Jorge de Sena, Aquilino Duque, Antonio L. Bouza, Camilo José Cela, Juan Benet, José Luis Cano, José Miguel Velloso, Antonio Tovar y Luis Felipe Vivanco. De todos ellos destacamos una carta enviada por Vicente Aleixandre, que reproducimos [4, 5] y que comienza así:

Litoral publica con todo honor un nuevo libro de poesía de Dionisio Ridruejo. Yo rindo homenaje al poeta, de emocionada memoria para mí, pues de él fue el primer volumen poético que pude leer después de la guerra española: su segundo libro, si no estoy equivocado y el primero en un gran sentido, y así se llamaba con esculpida palabra: “Primer libro de amor”²².

Por último, una curiosidad: la presentación de la galería de arte Litoral (ubicada en Castaños, Alicante), que inició su incursión en el campo de la plástica de la mano de Ángel Caffarena y cuya inauguración tuvo lugar el 14 de enero de 1975. Se reproduce el verso autógrafo de Rafael Alberti que figuraba en la presentación de una exposición de Ginés Parra²³ [6, 7].

¹⁸ De Pablo Picasso se muestran cuatro dedicatorias de su puño y letra, que sin duda se convirtieron en una de las mayores alegrías de José María Amado, ocupando no pocas veces la cabecera de la revista.

¹⁹ Entre todos los poetas, Rafael Alberti destacaría por su generosidad. La palabra manuscrita, sus liricografías, cartas o epistolarios completos, firmas manuscritas y dibujos o pinturas, han hecho cobrar vida a numerosas páginas en *Litoral*.

²⁰ Otro de los poetas que guardó un estrechísimo vínculo con *Litoral* fue Vicente Aleixandre, que llenó con sus misivas el buzón de la revista. El poeta, con ochenta y tres años, protagonizó una de las historias más entrañables de la historia reciente de *Litoral*, al firmar por petición de José María Amado cincuenta folios para añadirlos a algunos ejemplares destinados a los suscriptores de honor, encareciendo bastante el precio y salvando a la revista ante las dificultades económicas que atravesaba entonces; habla de ello Cristóbal González Montilla en «Un Litoral de carteros, calles y personas»: González Montilla, Cristóbal, «Un *Litoral* de carteros, calles y personas», *Litoral. Revista de Poesía, Arte y Pensamiento*, 248 (2009), p. 276.

²¹ También de interés es la reproducción de un texto escrito por Carlos Arniches en el año 1943, cuando contaba con setenta y siete años: cfr. Arniches, Carlos, «Autorretrato», *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 51-52 (mayo de 1975), pp. 149-152.

²² Aleixandre, Vicente, «A “Litoral”, en el homenaje a Dionisio Ridruejo», *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 51-52 (mayo de 1975), pp. 115-116.

²³ Su nombre era José Antonio Ramón Parra Menchón, pintor nacido en 1896 en el barrio de El Cucador (Zurgena), en la provincia de Almería, y fallecido en París en 1960. Uno de los artistas almerienses de mayor prestigio y relevancia internacional, que formó parte de la exclusiva Escuela de París.

La edición bilingüe que *Litoral* dedicó a *La Revolución de los Claveles* (núms. 53-58, noviembre, 1975), tiene mucho del carácter extraordinario con el que se vislumbraba la supervivencia de la revista, desde que, en 1968, José María Amado y su personalísima postura político-filosófica llevaron durante aquellos años a monográficos tan arriesgados como el número 2 (junio-julio 1968), que tiene por centro a Europa. Uno de sus gestos más significativos fue el cambio de su pie de portada, donde a partir de entonces se leería: Torremolinos-Málaga-España-Europa²⁴. Desde el extremo del continente europeo, una revista española, y en ella un grupo de poetas, de escritores e intelectuales, de pintores, portugueses y españoles, proclaman su sentimiento europeísta. Más de cuatrocientas páginas de texto. Un número dedicado a Portugal, que salía de cuarenta años de dictadura. Solo citaremos, centrándonos en la palabra manuscrita, las siguientes referencias: la postal enviada por Ramiro Correia, teniente médico de la Marina y Miembro del Consejo de la Revolución; la firma de José Gomes Ferreira al final de los poemas agrupados bajo el nombre de *Requiem Laico*, en memoria de Humberto Delgado y de todos los mártires del fascismo portugués; un soneto manuscrito escrito por José Carlos Ary dos Santos, por la muerte de todos los militantes de izquierdas asesinados; el poema manuscrito de Joaquim Pessoa *Ao meu povo*, y otra muestra del lirismo gráfico de Rafael Alberti, que responde a una escritura privada venida de la infancia [8]:

Yo, desde muy chico, me sentí subyugado por las letras sueltas del alfabeto, por el abecedario, y luego, por la palabra escrita, pero no por su sonido, su significado, sino por la grafía, por la representación visual de las letras que componen cada palabra. Mucho antes de sumergirme totalmente en el mar de la poesía, las letras me pinchaban los ojos, me lastimaban las retinas²⁵.

Ya al final, con un estado de ánimo particular, se reproducen los poemas manuscritos y autógrafos de José C. Fernández Ortiz, titulado «El miedo»; la palabra escrita de Andrés García Madrid en el poema «Eres como el toro»; de Francisco Moreno Galván es «Como hemos perdido [sic] / nuestra libertad» [poema], y, tan solo un mes después de publicarse el homenaje a Dionisio Ridruejo (núms. 51-52, mayo, 1975), fallecía el poeta que entregaba para este número sobre Portugal su *Cuadernillo de Lisboa*, que había sido publicado en una breve edición de Peñalabra (1974), adquiriendo por tanto un indiscutible valor emocional.

El siguiente número, provocador y polémico, deseoso de fomentar cierta reflexión y de arremeter contra el inmovilismo cultural y político, con la muerte del dictador español recién acaecida, fue el homenaje a los *Poetas del exilio* (núms. 59-60, marzo, 1976). Un número dedicado a los poetas del exilio, con una muestra muy bien escogida de pintores jóvenes²⁶ —en gran parte andaluces— que se unieron al sentimiento del importante documento histórico que se incluía y que era una petición de amnistía al rey, en una hora de transición y cambio:

²⁴ Un monográfico por el que la revista fue multada por haber incluido un artículo de J. M. Sanjuan, titulado «¿De quién es el futuro?», y cuyo contenido suponía una ofensa al «debido respeto a las Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa» (Ley 14/1966, 3310).

²⁵ Alberti, Rafael, «El lirismo del alfabeto», *El País*, 17 de febrero de 1985, https://elpais.com/diario/1985/02/17/opinion/477442813_850215.html (consultado: 25/09/2020).

²⁶ Entre ellos: Lorenzo Saval, Enrique Brinkmann, Miguel Gómez Peña, María Dolores Andreu, Joaquín Lobato, Eugenio Chicano, Manuel Morales, Luis Eduardo Aute y José María Prieto.

“Litoral”, fiebre en el alma y en el corazón, conteniendo a duras penas su grito interior, en nombre de la Poesía, de los poetas españoles, estos que en gran parte murieron y fueron creadores de su principio, de los que aún viven lejos de su patria, y de los que desde aquí sienten el ansia de la justicia y de la verdad, pide respetuosamente a la Monarquía y el Rey la AMNISTÍA para todos los españoles²⁷.

Aparece también en sus páginas un poema manuscrito de José Moreno Villa²⁸, uno de esos olvidados —sobre todo en su ciudad, Málaga— con quienes *Litoral* se esforzó, en un ejercicio de la memoria que era a la vez un homenaje y una forma de aclarar el concepto de la llamada “generación del 27”. Este poema manuscrito, «Hacia la casa dormida», en el que la nostalgia como casi en todo exiliado es continua, nos lleva a su libro póstumo *Voz en vuelo a su cuna* —el poeta no ha olvidado a Málaga—, que apareció en 1961, en una de aquellas joyas literarias que conformaron los *Cuadernos de María Cristina*, que editaría Ángel Caffarena Such en Málaga, en sus ediciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce²⁹ [9].

Tal vez el mejor exponente de esa línea reivindicativa sea el siguiente número, titulado *Poesía en la cárcel. Historia del enfrentamiento de los Poetas contra los abusos del Poder* (núms. 61-63, noviembre, 1976). Con sus reivindicaciones sociales, con sus ansias de libertad, estas páginas quisieron ser expresión del enfrentamiento de los poetas contra las injusticias, los abusos del poder y las persecuciones sufridas. La sobrecubierta de la primera edición de este número reproduce la famosa obra de Juan Genovés, *El abrazo* —pintado a principios de ese mismo año de 1976—, siendo un icono del espíritu con que fue elaborado. Un cuadro emblemático y calificado por muchos como la pintura más representativa de la etapa de la Transición. Hasta donde nos ha sido posible averiguar, es probable que la primera vez que esta obra haya sido reproducida por una revista española sea aquí, aunque curiosamente no aparezca ninguna referencia en sus páginas³⁰.

²⁷ Amado y Arniches, José María, «Litoral pide la amnistía al Rey», *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 59-60 (marzo, 1976), p. 25.

²⁸ Tras la guerra, se exilió en México. Entró en contacto con Manuel Altolaguirre, Juan Rejano, Francisco Giner de los Ríos y Emilio Prados, y allí, en 1944, reagrupado el núcleo del grupo malagueño, deciden fundar unos *Cuadernos mensuales de poesía, pintura y música* bajo el título *Litoral*.

²⁹ Este poema —escribe Francisco Ruiz Noguera—, junto a otros cincuenta o sesenta que Moreno Villa anuncia en una carta a Fernández-Canivell que enviará para que se publiquen en la colección *El arroyo de los ángeles*, en un libro que quiere se titule *Voz en vuelo a su cuna*, no llegará a publicarse por cuestiones administrativas. Sí lo hará en un número homenaje de la revista *Caracola* (número 48, 10 de octubre de 1956). El libro será finalmente publicado por Ángel Caffarena en los *Cuadernos de María Cristina*, en 1961, y ese mismo año también aparecerá en una edición mexicana (Ed. Ecuador 0º, 0' 0'') con un prólogo de León Felipe y un epílogo de Juan Rejano. Ruiz Noguera, Francisco, «Del 98 al 27, la poesía de José Moreno Villa», *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 17 (2017), pp. 116-125.

³⁰ Queremos aclarar que nos referimos a su publicación en una revista española, puesto que el cuadro sirvió para ilustrar un cartel de la Junta Democrática en favor de la amnistía, unos meses después de la muerte del dictador Francisco Franco. Una obra por la que Juan Genovés fue detenido y llevado a los calabozos de la Puerta del Sol donde estuvo poco más de una semana, y que fue secuestrada cuando estaba en las planchas de las imprentas (hasta seis talleres se dedicaron a su impresión), aunque ya se habían distribuido un gran número de ejemplares —hasta 500.000 carteles— para exigir la liberación de los presos políticos. Tal vez la razón de que no aparezca ninguna referencia en el número de *Litoral* fuera la de evitar la censura, que ya había sufrido en varias ocasiones la revista malagueña, tratándose sin duda de un importante gesto político. También en lo referente a lo artístico, si pensamos que la obra fue adquirida a finales de los años setenta por un coleccionista de Chicago, y tras ser comprada por el Gobierno de Alfonso Suárez en 1980, estuvo

Las letras inconfundibles de Rafael Alberti sienten profundamente en su ser poético la tragedia de Chile y la muerte de Pablo Neruda, en el poema manuscrito «Con Pablo Neruda en el corazón», fechado en Roma en el otoño de 1973; se reproduce también una carta de María Teresa León a Marcos Ana, preso en el penal de Burgos, recogida en el libro *Memoria de la melancolía* (Editorial Losada, Buenos Aires, 1970), otra muestra de una libertad vivida en el destierro: «¡Eh! ¿no ven ustedes? En mi mano derecha llevo dos lágrimas que ningún viento puede secar. Se llaman España»³¹. Cierran este número algunos versos, como los sonetos «El piojo», de Ricardo Claros Cancela, desde la cárcel de Málaga, y «27 de septiembre», de Carlos Álvarez, desde la prisión de Carabanchel (27 de septiembre de 1975). A continuación, las cartas arrancadas de largos años de presidio no solo son emocionantes, son un grito arrollador, de denuncia y tristeza: es el caso de la carta de Alfonso Sastre a su hijo, desde la prisión de Carabanchel (24 de octubre de 1974), o la carta enviada por un preso desconocido en la Navidad de 1958 a Rafael Alberti, como «mensaje de año nuevo [sic] desde una cárcel de España»:

Estimado Rafael: Pese a la censura del Régimen franquista, que fusila, inútilmente, la palabra del Hombre y sus ideas, hemos leído, emocionados, muchos de tus poemas. Ni aún en el dolor del éxodo puedes considerarte un poeta sin raíces. Todavía siguen resonando por la Patria invadida tus hermosas canciones, en aquellos viejos cantos que nuestros corazones de soldado se aprendieron de memoria. Ni los muros de las cárceles han podido impedir que tu palabra llegase hasta nosotros. Tus poemas, arraigados en el alma del pueblo, han ido pasando, de mano en mano, como una bandera clandestina. Y en el centro mismo del terror, en el silencio de los presidios, te hemos rendido frecuentes homenajes y hemos repartido tu voz como un pan rojo entre los hombres³².

También comparte la intimidad de su autor la carta de Faria Paulino —uno de los capitanes de abril en la revolución portuguesa— a José María Amado, desde el presidio militar de Santarem (27 de febrero de 1976), tras la lectura del número de *Litoral* dedicado a Portugal, un número que también agradece Enrique Pañeda Quirós, suscriptor de *Litoral*, cuyo volumen regaló al hermano de su mujer, el entonces capitán José Reinlein, uno de los nueve capitanes detenidos en la prisión militar provisional de Hoyo de Manzanares, del que brotaría la fuerza que completa estos retratos autógrafos con otra misiva que muestra lo que significó aquel número para aquellos hombres injustamente encarcelados: «No quiero dejar pasar la oportunidad de felicitarle por tan logrado documento y agradecerle la oportunidad que me ha dado de conocer de forma tan bellamente expuesta, esa “condena a la libertad” de los protagonistas del 25 de abril»³³.

expuesta en el Museo Español de Arte Contemporáneo de la Ciudad Universitaria para poco después pasar treinta años de oscuridad, apartada del público, en los depósitos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

³¹ Teresa León, María, [carta de María Teresa León a Marcos Ana], *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 61-63 (noviembre, 1976), p. 205.

³² S/a, «A Rafael Alberti (como mensaje de año nuevo desde una cárcel de España)», *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 61-63 (noviembre, 1976), p. 233.

³³ Reinlein, José, [carta manuscrita de José Reinlein a José María Amado. Prisión Militar Provisional de Hoyo de Manzanares, Madrid], *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 61-63 (noviembre, 1976), pp. 240-241.

El *Homenaje a León Felipe* (núms. 67-69, junio de 1977), un número bajo la orientación de Francisco Giner de los Ríos —tan unido a León Felipe en sus años de vida en el México del destierro, y el «único superviviente del viejo *Litoral* mexicano»—, es otra muestra de la postura de *Litoral* durante aquellos años. Un ejemplar que se hacía posible en el principio de aquella apertura democrática, después de las prohibiciones de los actos públicos en su homenaje, donde por fin se rescató del olvido a un gran poeta. La primera caligrafía del número, a continuación de la nota preliminar de Francisco Giner de los Ríos, es una carta inédita de León Felipe a la hija de este, María Luisa Giner de los Ríos y Díez-Canedo, un cuento casi infantil sobre las trenzas de Isolda:

Sin embargo, para que esos poetas pudiesen convertir los cuentos en madrigales no debiste haberte cortado nunca las trenzas. Todos pensábamos que tú eras una pequeña Isolda que estabas creciendo para ser la prometida de un Rey. Y yo siempre supuse que las golondrinas, amigas de Tristán, te habían arrancado y se habían llevado ya en el pico una hebra de oro de aquellas trenzas tuyas antiguas³⁴... [10]

La siguiente muestra epistolar —a la que antecede una de las hermosas ilustraciones de Elvira Gascón que adornan estas páginas— es la emocionante carta de León a su hermana Salud. Un poderoso testimonio de puño y letra de León Felipe:

En el último poema que yo escribí y que es una especie de Testamento y despedida, venía a decir esto: “Porque, tal vez, de toda la baraja de mis versos, no se salven mañana ni la Reina ni el As... Pero en el mar amargo e infinito, en la Historia dolorosa del Hombre y en la canción eterna y anónima del mundo habrá una gota perdida de mi llanto... *una lágrima mía*... Esta lágrima será mi cédula, mi pasaporte y mi carta legítima de Naturaleza... *de Naturaleza divina e inmortal*... Por esta lágrima me conocerán ya siempre las constelaciones y los dioses... Y con esta cédula se me abrirán las puertas sin visagras [sic] ni cerrajos de los mundos... por donde se entra a navegar en los Espacios Infinitos. Con este poderoso talismán iré en busca del primero y del último Dios... de esa incógnita isla que incansablemente persigue el navegante... y que se halla escondida en la bola ovillada del hilo del Tiempo, fuera de la madeja de los siglos— y al otro lado de la última *Lágrima del Mundo*...”³⁵.

A continuación, se publica un poema autógrafo del álbum de María Luisa Díez-Canedo [11]. Se trata de unos versos de «El Hacha» (1939), que luego se incorpora a *Español del éxodo y del llanto*, y que comunican la destrucción, la desolación a causa de la guerra y el exilio de lo más noble y genuino de lo español. Este número adquiere un especial valor si recordamos que, por orden del gobernador civil de Madrid, Juan José Rosón, en marzo de 1977 se suspendió un homenaje a León Felipe programado por el Club de Amigos de la UNESCO «por posible alteración del orden público»³⁶, que se iba a celebrar en el Teatro

³⁴ Felipe, León, [carta manuscrita de León Felipe a María Luisa Giner de los Ríos y Díez-Canedo. México, 1955], *Litoral*, 67-69 (1977), p. 12.

³⁵ Felipe, León, [carta manuscrita de León Felipe a su hermana Salud. México, 17 de mayo de 1955], *Litoral*, 67-69 (1977), pp. 123-124.

³⁶ Recordar también la prohibición del homenaje popular a Giner de los Ríos, fundador de la ILE, en la plaza del teatro Espinel de su ciudad natal, Ronda, por el gobernador civil de Málaga, Enrique Riverola.

Monumental de Madrid. Una muestra de la última prohibición cultural del franquismo, a tan solo tres meses de las primeras elecciones democráticas. Un “peligroso” acto al que fue invitado a decir unas palabras Francisco Giner de los Ríos, y cuyo texto, un valioso anecdotario de memorias personales suma íntegro a este número de *Litoral*³⁷.

El último volumen que sirve a este breve recorrido por algunas de las cartas y caligrafías que nos recuerdan el lado más humano de diversos autores, y que pasaron a ser un material complementario —a veces razón principal— de algunos de los números de *Litoral*, es el que recoge el inédito *Cuaderno de Rute* de Rafael Alberti (núms. 70-71-72, 1977). Se trata de un conjunto de poemas autógrafos e inéditos de 1925, escritos entre 1925 (Sierra de Rute, Córdoba) y 1926 (Almería), y descubiertos por su sobrina María Alberti en Madrid. Un número extraordinario por su contenido, en donde al rescate de su desconocido libro de juventud se desvelaron, además, algunas cartas también inéditas del poeta gaditano.

La primera de ellas, que abre el número, es la carta de Aitana Alberti, su hija, desde Poncebos (Asturias), en agosto de 1977. Una carta llena de recuerdos personales sobre su peregrinación albertiana a Rute:

Nos marchamos de Rute con el alma cargada de gratitud. Reconfortados por haber encontrado seres que aún son capaces de darle gran parte de su tiempo a la amistad. Seres que aún cultivan los impulsos fraternales escondidos en el corazón del hombre, ahogados en nuestras insoportables ciudades por tanta televisión y tanto apresuramiento.

A horcajadas entre la Andalucía occidental y la oriental existe un pueblecito blanco perdido entre los olivos. Tengo que agradecerte a ti, padre, el haberlo conocido³⁸.

Rafael Alberti mandó para este número de su puño y letra una breve introducción en la que comenta algunas impresiones de su *Cuaderno de Rute*, lo que desveló la realidad de su origen y silencio hasta entonces, además de otorgar un lugar privilegiado a esta edición de la revista, que «tiene hoy más derecho que nadie a incluir en sus ediciones, como lo hizo entonces con mi libro “La amante”, este “Cuaderno de Rute”»:

Las prosas dedicadas a diversos personajes, populares, ruteños, nunca fueron publicadas, por parecerme, sobre todo entonces, demasiado ceñidas a lo local, sin trascender más allá de los límites de aquel dramático pueblo caído entre los montes cordobeses. Hoy las encuentro interesantes, además de un jalón, algo diferente, en la totalidad de mi obra literaria³⁹.

El cuaderno tiene una mayor amplitud de lo que en esta edición se recoge, habiendo sido eliminadas por el autor algunas versiones de un mismo verso. Se reproducen sus páginas en facsímil, lo que enriquece las señas inequívocamente intimistas del autor en este

³⁷ En el texto de *Litoral* no cambia nada del original, solo añade íntegro el poema *Escuela*, que en un principio se proponía a leer solo en parte. También importantes y de valioso interés son los textos que se publican sobre León Felipe de Max Aub, Agustí Bartra, Jesús Fernández Palacios, José Gaos, Pedro Gringoire, Andrés Henestrosa, Eugenio Imaz, Juan Larrea, María Teresa León y Alfonso Reyes.

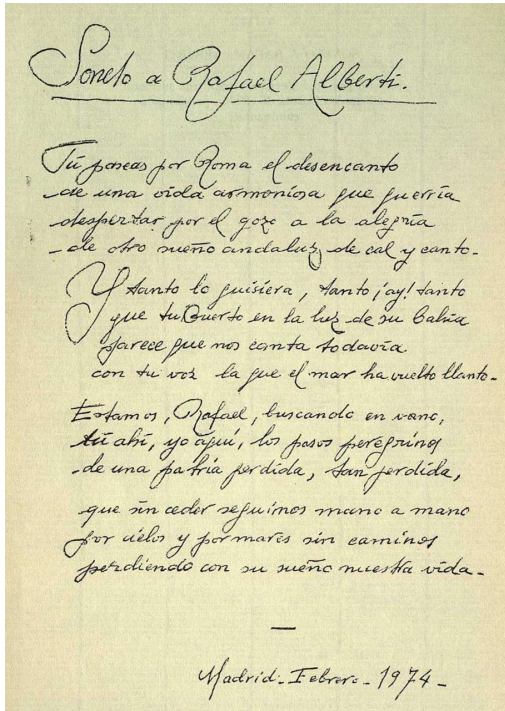
³⁸ Alberti, Aitana, [carta de Aitana Alberti a Rafael Alberti. Poncebos, Picos de Europa, agosto de 1977], *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 70-72 (1977), p. 15.

³⁹ Alberti, Rafael, «Para esta edición», *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 70-72 (1977), p. 18.

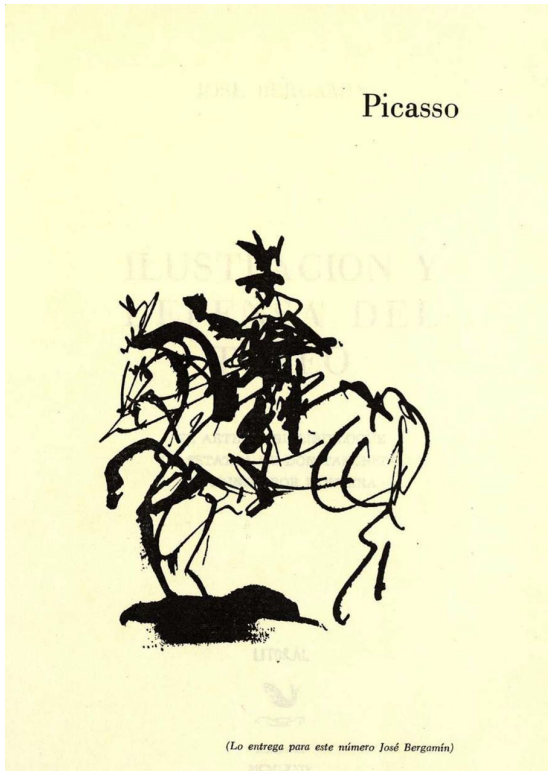
número. La primera parte incluye algunas coplas, canciones y poemas que no fueron incluidos en el libro *El alba del alhelí* (1925-1926), de las cuales reproducimos una primera estrofa de un soneto inconcluso dedicado a Emilio Prados al recibir *Tiempo* (1925) [12]. Se suman, además, una docena de misivas firmadas mayormente en 1925 en Rute, inéditas entonces, que enumeramos a continuación: Emilio Prados (3 cartas), Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca (2 cartas), José Bergamín (3 cartas), Claudio de la Torre, Celestina Echevarría Espinosa, León Sánchez Cuesta, Juan Guerrero, Gustavo Durán, Pepín Bello, Fray Justo Pérez de Urbel y José Ruiz Castillo; se trata, según queremos indicar, de un número con un alto valor documental que recuerda la presencia constante en *Litoral* del poeta gaditano desde su encuentro con José María Amado en Roma, hacia 1969. La profundidad de los sentimientos que afloran en estas cartas queda de manifiesto en la introducción que hace el propio Rafael Alberti:

Lo que tal aprecié más en este “Cuaderno” son los borradores de las cartas que dirigí, entre otras, a algunos de los amigos que empezábamos a formar aquella generación de poetas, conocida hoy en el mundo con el nombre de “Grupo del 27”. Entre ellas hay una carta destinada a Fray Justo Pérez de Urbel, de la Orden de benedictinos de Santo Domingo de Silos, que deseo dejar como recuerdo de unas noches maravillosas y hasta un algo diabólicas que pasé con él en mi celda, acompañado de otros frailecitos sencillos, cultos y verdaderamente liberales entonces, diez años antes de aquella nuestra guerra civil, que poco más tarde llevara al padre Justo a ser un fraile tristemente representativo en el campo franquista.

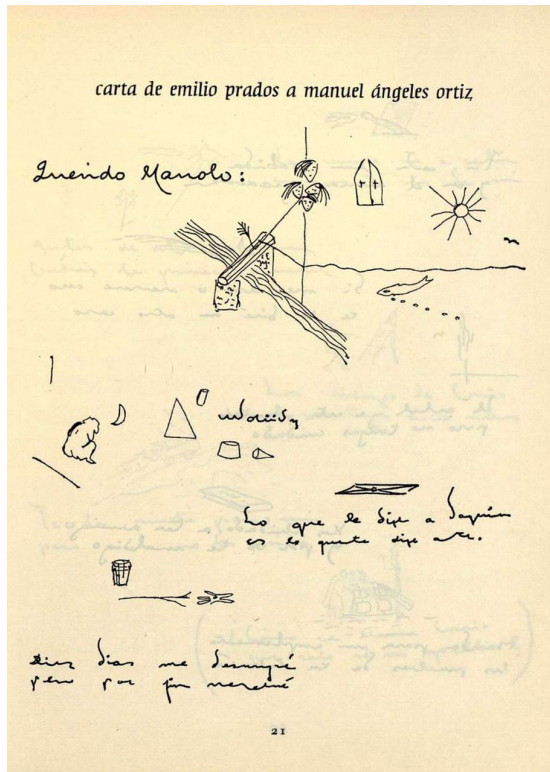
1. IMÁGENES



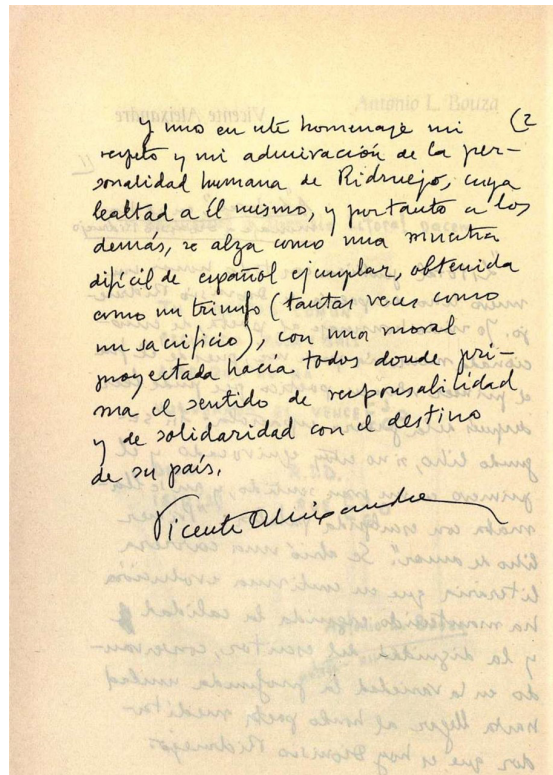
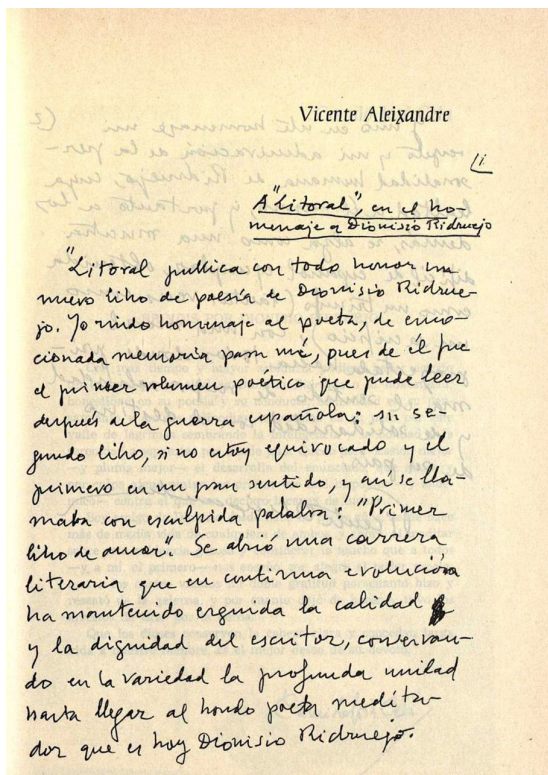
[1] "Soneto a Rafael Alberti" de José Bergamín. Madrid, febrero de 1974, escrito para la primera edición en España de *Roma, peligro para caminantes*, publicada en *Litoral* (núms. 43-44, marzo, 1974)



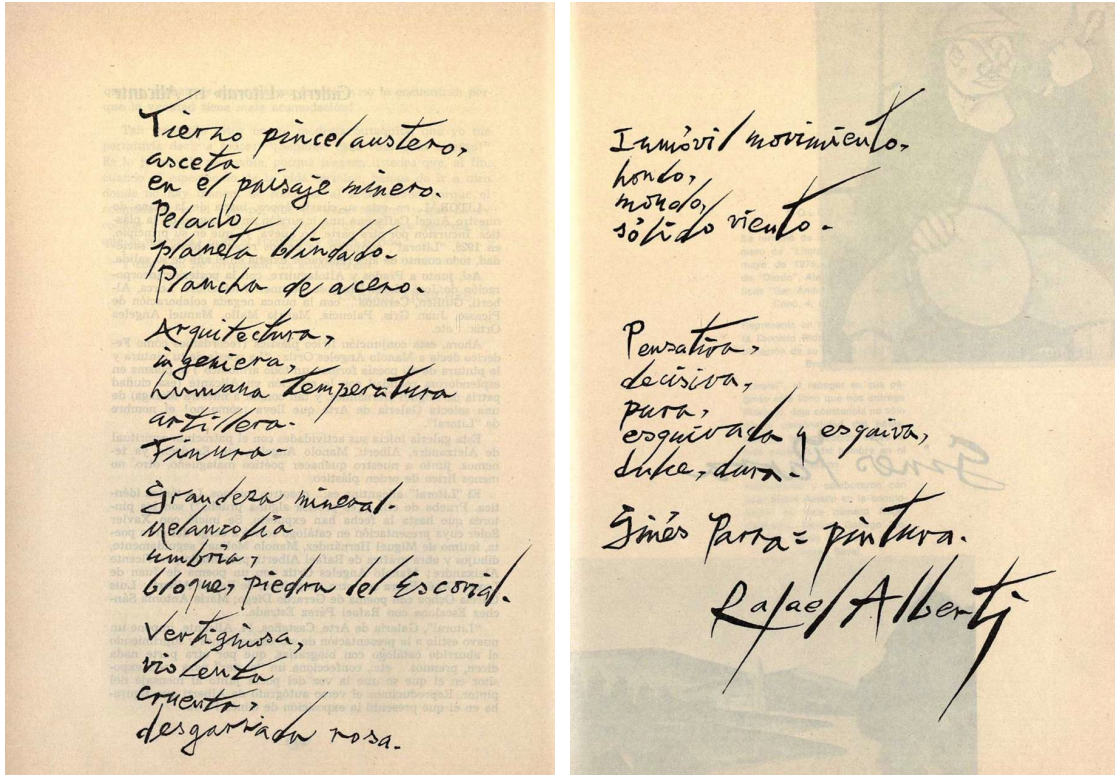
[2] Dibujo de Pablo Picasso que José Bergamín entrega a *Litoral*, para el número *Ilustración y defensa del toreo* (núms. 47-48, octubre, 1974).



[3] Página 1/4 de una carta de Emilio Prados a Manuel Ángeles Ortiz, publicada en *Litoral* (núms. 49-50, marzo, 1975).



[4, 5] Carta de Vicente Aleixandre a *Litoral* en el homenaje a Dionisio Ridruejo (núms. 51-52, mayo, 1975).



[5, 6] Reproducción del poema autógráfico de Rafael Alberti que figuraba en la presentación de la exposición de Ginés Parra en la Galería "Litoral" en Alicante, publicado en el homenaje a Dionisio Ridruejo (núms. 51-52, mayo, 1975).



[7] Versión del poema «Canción 37», de *Baladas y canciones del Paraná* (1954), enviado a *Litoral* desde Roma para la edición bilingüe dedicada a *La Revolución de los Claveles* (núms. 53-58, noviembre, 1975).

Hacia la casa dormida.

Luz de luna, engaños breves.
¿ A qué lado estaba el huerto?
me guiarán en la ruta
el aroma del navajo,
el perfume del romero
y el dibujo de un arroyo
que fosforesce y sonríe.

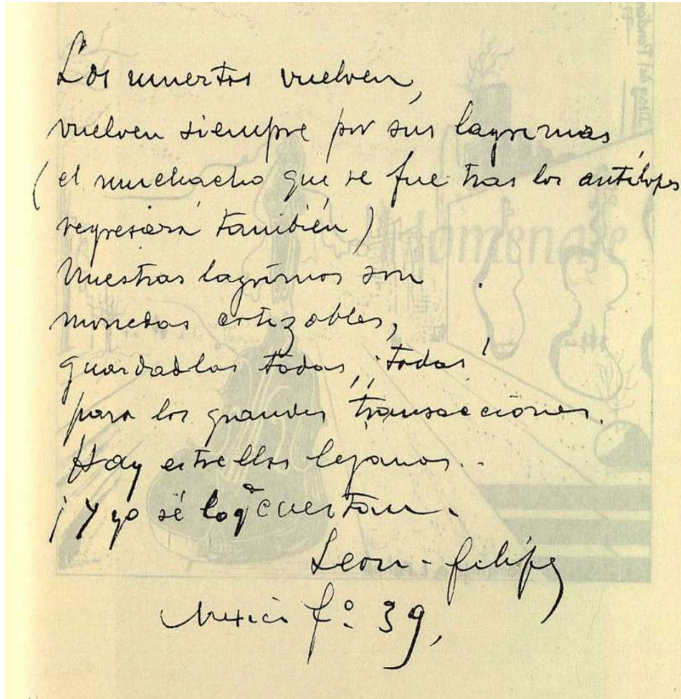
¿ Será verdad que camino
como ayer - mitad de un siglo -,
hacia la casa dormida
con mis abuelos despiertos?

[8] Poema manuscrito de José Moreno Villa, «Hacia la casa dormida», publicado en el homenaje de *Litoral* a los Poetas del exilio (núms. 59-60, marzo, 1976).

María-Luisa Giner de los Ríos y Díez-Canedo.

Mi querida y vieja amiga; ¿cómo pasan los años!
¡ Quién te ha visto y quién te ve!... Te han salido
los dientes y se te han caído las trenzas...
Antes contabas los años con los dedos de las manos.
¿ Te conocí cuando los contabas con el dedo
menique. Todavía cuando te fuiste a Chile te so-
braban dedos para llevar la cuenta. Ahora,
tienes que escribir tus vece años con dos an-
zuelos: II; o con dos estacetas; II; o con dos
trenzas entadas: } }... en fin, que te ha sale-
do el tiempo como los estrellitos: BB.
¡ Terrible cosas son los años!... Además, te ha

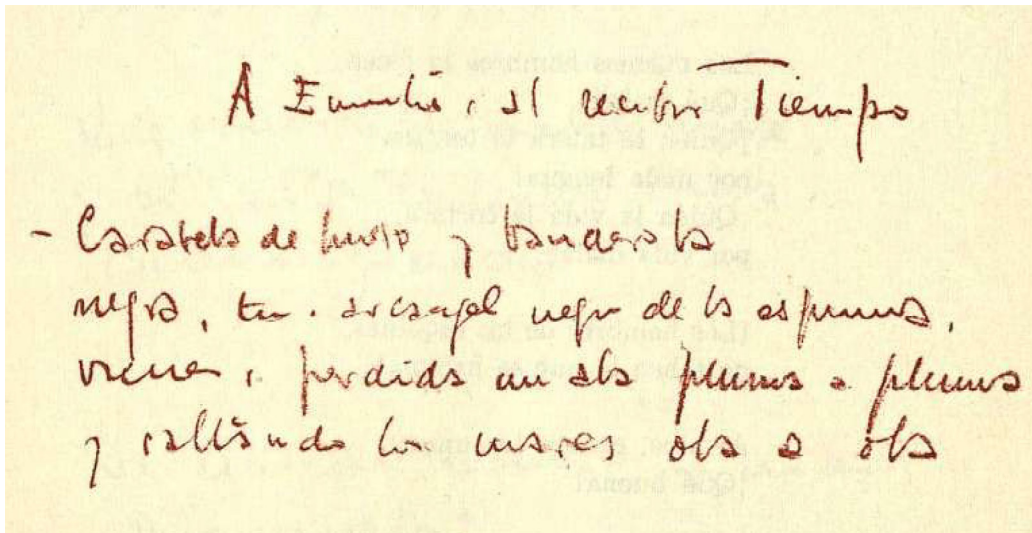
[9] Página 1/4 de una carta de León Felipe a María Luisa Giner de los Ríos y Díez-Canedo. México, 1955, publicada por *Litoral* en el Homenaje a León Felipe (núms. 67-69, junio, 1977).



Los muertos vuelven,
vuelven siempre por sus lagrimas
(el muchacho que se fue tras los autótipos
representa también)
Nuestras lagrimas son
monedas cotizables,
guardadlas todas, todas!
para las grandes transacciones.
Hay estrellas lejanas...
¡y yo sé lo que cuestan.

León Felipe
Música f.º 39,

[10] Poema autógrafo de León Felipe (de *El Hacha*, 1939), localizado en el álbum de María Luisa Díez-Canedo, y publicado en el *Homenaje a León Felipe* (núms. 67-69, junio, 1977).



A Emilio, al recibir Tiempo

- Castells de llastre y banderola
negra, tu. de sapal negro de la espuma,
viena, perdidos en los plumes o plumes
y saltando los usres ota o ota

[11] Primera estrofa de un soneto, «A Emilio Prados, al recibir “Tiempo”», no incluido en *El alba del alhelí* (1925-1926), y publicado por *Litoral* en el inédito *Cuaderno de Rute* (1925) de Rafael Alberti (núms. 70-71-72, 1977).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberti, Aitana, [carta de Aitana Alberti a Rafael Alberti. Poncebos, Picos de Europa, agosto de 1977], *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 70-72 (1977), pp. 7-15.
- Alberti, Rafael [carta de Rafael Alberti a Emilio Prados. Sierra de Rute, Córdoba, diciembre de 1925], *Litoral. Revista de la poesía y el pensamiento*, 3 (agosto-septiembre, 1968), p. 12.
- , [carta de Rafael Alberti a José María Amado. Roma, 20 de octubre de 1968], *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 12 (febrero-marzo, 1970), p. 5.
- , «Para esta edición», *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 43-44 (marzo, 1974), p. 16.
- , «Para esta edición», *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 70-72 (1977), pp. 17-19.
- , «El lirismo del alfabeto», *El País*, 17 de febrero de 1985, https://elpais.com/diario/1985/02/17/opinion/477442813_850215.html (consultado: 25/09/2020).
- , *Prosa II. Memorias*, ed. de Robert Marrast, Barcelona, Seix Barral, 2009.
- Aleixandre, Vicente, «A “Litoral”, en el homenaje a Dionisio Ridruejo», *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 51-52 (mayo, 1975), pp. 115-116.
- Altolaguirre, Manuel, [carta ms. de Manuel Altolaguirre a Juan Ramón Jiménez. Málaga, 15 de mayo de 1926], en Valender, James (ed.), *Manuel Altolaguirre. Epistolario (1925-1959)*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005, p. 37.
- Amado y Arniches, José María, «Roma, peligro para caminantes. Primera edición en España», *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 43-44 (marzo de 1974), pp. 5-6.
- , «Litoral pide la amnistía al Rey», *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 59-60 (marzo, 1976), pp. 16-26.
- González Montilla, Cristóbal, «Un *Litoral* de carteros, calles y personas», *Litoral. Revista de Poesía, Arte y Pensamiento*, 248 (2009), pp. 268-285.
- Jiménez Millán, Antonio, «Revista de Poesía, Arte y Pensamiento (notas sobre la nueva época de *Litoral*: 1968-2006)», en Neira, Julio (coord.), *Litoral. Travesía de una revista (1926-2006)*, Málaga, Editan Centro Cultural Generación del 27. Diputación de Málaga, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, pp. 182-223.
- León, María Teresa, [carta de María Teresa León a Marcos Ana], *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 61-63 (noviembre, 1976), pp. 204-205.
- Felipe, León, [carta manuscrita de León Felipe a María Luisa Giner de los Ríos y Díez-Canedo. México, 1955], *Litoral*, 67-69 (1977), pp. 11-14.
- , [carta manuscrita de León Felipe a su hermana Salud. México, 17 de mayo de 1955], *Litoral*, 67-69 (1977), pp. 121-125.
- Melero Mascareñas, Luis, «Historia de la revista *Litoral: Cartas&Caligrafías* (I)», en Mateo, Marta, Bovea, María y Ramírez, Natalie (eds.), *Reshaping Hispanic Cultures: 2019 Instituto Cervantes Symposium on Recent Scholarship Vol. I. Identity, Language & Teaching*, Cambridge, Instituto Cervantes at FAS – Harvard University, 2020, pp. 29-43. doi: 10.15427/OR061-05/2020SP
- Prados, Emilio, [carta ms. de Emilio Prados a Manuel Ángeles Ortiz. Málaga, junio de 1925], en Neira, Julio (coord.), *Litoral. Travesía de una revista (1926-2006)*, Málaga, Editan Centro Cultural Generación del 27. Diputación de Málaga, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, pp. 29-30.
- Reinlein, José, [carta manuscrita de José Reinlein a José María Amado. Prisión Militar Provisional de Hoyo de Manzanares, Madrid], *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 61-63 (noviembre, 1976), pp. 240-241.
- Ridruejo, Dionisio, [dedicatoria], *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 51-52 (mayo, 1975), p. 8.
- Ruiz Noguera, Francisco, «Del 98 al 27, la poesía de José Moreno Villa», *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 17 (2017), pp. 116-125.
- S/a, «A Rafael Alberti (como mensaje de año nuevo desde una cárcel de España)», *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 61-63 (noviembre, 1976), pp. 233-234.

TRASBORDI

JOSÉ ENRIQUE GARCÍA (*trad. di Marina Bianchi*) ♦ VICENTE CERVERA SALINAS (*trad. di Tiziano Faustinelli*) ♦ PERE CALDERS (*trad. di Simone Cattaneo*) ♦ GONZALO HIDALGO BAYAL (*trad. di Danilo Manera*) ♦ VICENTE QUIRARTE (*trad. di Giuliana Calabrese*)



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 9 (2020), pp. 107-122. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

JOSÉ ENRIQUE GARCÍA

Sette poesie tradotte da Marina Bianchi
(Università degli Studi di Bergamo)

El dolor de la sombra

Aquellas breves manos
que soñaban la puerta,
dónde tocan ahora.

En qué dichoso cuarto
hay un hombre esperando
que despierte la noche
en la piel de su espalda.

Hará cuestión de años
o quizás de momentos
que el hombre que esperaba
es éste que se muere
sin dejar un testigo.

Fue el que gozó el dolor
de los besos en la sombra,
el que creyó morir
cuando en verdad moría.
Aquel que oyó la noche
debatirse en el aire.

Il dolore dell'ombra

Quelle piccole mani
sognavano la porta,
dove bussano adesso.

In che stanza felice
c'è un uomo che attende
che la notte si svegli
sulla sua schiena nuda.

Sarà questione d'anni
o forse di momenti
e l'uomo che attendeva
è questo che ora muore
e senza testimoni.

Ha gustato il dolore,
lui, dei baci nell'ombra,
creduto di morire
proprio quando moriva.
Ha sentito la notte
agitarsi nell'aria.

Donde regresa el mundo

Llego,
y me duele la puerta,
la llave cruel.

En alta voz pronuncio un nombre conocido,
y a nadie oigo responder.

Sólo yo vuelvo.
Otro gana mi pérdida.

Ahora tengo que ocupar los espacios
lo exige el equilibrio
con mi cuerpo que apenas alcanza
a regresar cada noche a esta casa
donde no habita el verbo.

En mí se reúne el mundo que conozco.

Dove ritorna il mondo

Arrivo,
e mi duole la porta,
la chiave crudele.

A voce alta pronuncio un nome che conosco,
ma non giunge risposta.

Solo io ritorno.
Un altro vince questa mia perdita.

Adesso devo occupare gli spazi
lo esige l'equilibrio,
ma il mio corpo a malapena riesce
a ritornare ogni sera alla casa
dove il verbo non vive.

Si unisce in me il mondo che conosco.

Sinuosidades

El camino, la noche.
A veces advierto una ventana,
una lámpara que arde,
pero se desvanece entre ramas.
El viento silba, aleja claridades,
y hace difícil el sendero.
Regreso, camino entre vencidas hojas.

Sinuosità

Il sentiero, la notte.
A volte percepisco una finestra,
una lampada accesa,
ma svanisce tra i rami.
Il vento fischia, allontana i chiarori,
e complica il cammino.
Ritorno, tra sconfitte foglie avanzo.

Deshabituada luz

Duerme serena cercada de una luz
que no es de la mañana.
Neblina que trasluce en un rostro
ya distante de toda posibilidad humana.

Y habrase ya hastiado de certeza,
ya habrá reído de sí misma
y también de los otros...
Espanto o júbilo:
¿Quién imagina lo encontrado?

La carne desciende
hacia otro aire en lentitud de humo.
Sin embargo, persiste estar entre los vivos
indiferente sí, pero habitando aún,
al pudrirse a desgana...
Y en rictus de labios que provoca sospecha
devuelve confianza a mis sueños
que habituaron las formas de ese cuerpo
que, ahora, sin equívoco, duerme entre una luz
que no es de la mañana.

Disabituata luce

Dormi serena avvolta da una luce
che non è del mattino.
La bruma che traspare dal tuo volto
ormai distante da ogni tratto umano.

Disgustata sarà dalla certezza,
avrà già riso di se stessa
così come degli altri...
Spavento o giubilo:
chi immagina cos'ha trovato?

La carne discende
con lentezza di fumo ad altri luoghi.
Malgrado ciò, permane e dimora tra i vivi
indifferente sì, ma risiedendo qui,
si guasta contro voglia...

E con smorfia di labbra che suscita il sospetto
restituisce fiducia ai miei sogni
che le forme hanno istruito di quel corpo
che adesso, senza dubbio, dorme in mezzo a una luce
che non è del mattino.

Mutación

Hago por ser feliz cuando amanece
engaño las quejas de la noche,
la insistente tos, mis otros dolores.
Quiero en mis ojos verme una sonrisa,
y voltearme al revés y ver lo que hay por dentro.
Y comienzo por cambiar de caminar y traje.
Es importante el rostro,
por eso me limpio con espumas muy blancas.
Mas llega un momento que la máscara
acaba dejando sólo al rostro,
y termino de aceptar mi raíz de tristeza,
volviéndome hacia mi fiel persona
con el mismo traje, el caminar y el rostro.

(1978)

Mutazione

Voglio essere felice quando è l'alba
inganno il lamentarsi della notte,
l'ostinata tosse e gli altri dolori.
Voglio scorgermi negli occhi un sorriso,
rivoltarmi e vedere che cosa c'è all'interno.
E inizio dal cambiare il passo ed il vestito.
Il volto è importante,
per questo io mi lavo con schiuma molto bianca.
Ma poi giunge il momento in cui la maschera
finisce per lasciare solo il volto,
così accetto la radice mia della tristezza,
mi volgo verso il fedele me stesso
con lo stesso passo, vestito e volto.

(1978)

L'opera

E Dio, per la grazia di essere dio,
ha preso la sporcizia e i sedimenti
ha soffiato ed è nata un'attraente donna.
E Dio ha detto: *Ora non sei il solo, Adamo, della specie,
eccoti, ora hai Lilith,
di simili natura e fondamento.*
Non c'è voluto molto, è giunta la discordia,
reclama Lilith l'essere Essere sulla Terra.
*Perché sotto di te giacere devo,
non vengo dalla polvere, anch'io come te?*
Ed i congiungimenti tra la femmina e il maschio
distanti sempre più,
posizioni contendono,
l'attimo del rapporto si disputano.
Adamo a sottometterla si ostina,
ormai l'ha assaporata
ed era miele e latte,
vino buono
lussuria e stravaganza...
Però Lilith, che mai è innamorata,
spregiudicata per sua natura,
un giorno ha preso il sentiero
e si è dissolta come l'aria.

JOSÉ ENRIQUE GARCÍA, nato nel 1948 in provincia di Santiago de los Caballeros (Repubblica Dominicana) e Dottore di Ricerca in Filologia presso l'Universidad Complutense di Madrid, è accademico numerario della Academia Dominicana de la Lengua ed è stato Direttore della Editora Nacional di Santo Domingo. Come professore universitario, ha insegnato presso la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña e presso la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra. Autore di racconti, di romanzi, di libri per ragazzi, di numerosi saggi di critica e storia letteraria, ha pubblicato le seguenti raccolte poetiche: *Meditaciones alrededor de una sospecha* (Santiago, Editora del Norte, 1977), *El fabulador* (Santo Domingo, Editora Nacional, 1980), *Ritual del tiempo y los espacios* (Santo Domingo, Editorial Santo Domingo, 1982), *En el camino y la casa* (Santo Domingo, Editorial Santo Domingo, 1985), *Cuando la miraba pasar* (1987), *El fabulador y otros poemas* (Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1989), *Huellas de la memoria* (Santo Domingo, Editorial Gente, 1993), *Recodo* (Madrid, Alfaguara, 2001), l'antologia *El fabulador. Poesía reunida, 1977-2002* (Santo Domingo, Editora Búho, 2002) dalla quale sono tratti i primi sei componimenti qui tradotti, e, recentemente, *Arcilla solo arcilla* (Santo Domingo, Editorial Centenario, 2019) cui appartiene l'ultimo testo. Ha ottenuto, tra gli altri, il Premio Siboney de Poesía nel 1977 con *El fabulador*, il Premio Nacional de Poesía nel 2001 con *Recodo* e il Premio Nacional de Literatura Infantil nel 2002 con *Un pueblo llamado pan y otros cuentos infantiles*.

Le opere poetiche di José Enrique García si muovono tra le confessioni di un soggetto lirico che riunisce in sé realtà e finzione, e l'equilibrio della meditazione sul senso dell'esistenza, sul ruolo dell'uomo in un mondo che non lo soddisfa, ma che gli offre molteplici occasioni di giubilo che marcano indissolubilmente la memoria. Il linguaggio, sempre suggestivo, dispensa accostamenti inattesi, sintattici e metrici, che non compromettono la chiarezza espressiva. La scrittura lascia trasparire la duplice formazione, spagnola e dominicana, negli echi dei maestri come negli stilemi scelti, ma lo sguardo originale è sempre netto e riconoscibile: è quello di un eterno sognatore, capace di reinterpretare la realtà, di ripensarla filtrata dalle sue emozioni ed esperienze personali per restituirla nel verso, il cui compito è coinvolgere il lettore in un vortice di immagini e di interrogativi che non conducono mai a risposte certe, come nella migliore tradizione poetica occidentale.

I primi cinque componimenti qui proposti, tratti dall'antologia *El fabulador. Poesía reunida, 1977-2002*, provengono originariamente dalle seguenti raccolte: "El dolor de la sombra" da *Meditaciones alrededor de una sospecha*, "El fabulador" dall'omonimo libro, "Donde regresa el mundo" da *Ritual del tiempo y los espacios*, "Sinuosidades" da *Cuando la miraba pasar*, "Deshabituada luz" da *Recodo*. "Mutación" appartiene invece alla sezione "Diversos poemas" di *El fabulador. Poesía reunida, 1977-2002*, e non è stato incluso in volumi precedenti, mentre "La hechura" fa parte dell'ultimo libro *Arcilla solo arcilla*.

Marina Bianchi



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 9 (2020), pp. 123-132. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

VICENTE CERVERA SALINAS

Quattro poesie tradotte da Tiziano Faustinelli

A Jeanne Duval (1860)

Par toi je change l'or en fer
Et le paradis en enfer.
Charles Baudelaire

Ya sueñan del ciprés la voz distante
y tientan la mañana oscura y yerta.
Idéntica la tarde descubierta:
tiniebla repetida, azul constante.
Monótono el quejido, caminante
la lágrima que asoma a inútil puerta.
Cansados de abrazar la luna incierta,
se olvidan al abrigo del instante.
Las horas detenidas, las pasiones
perdidas de los años al través,
impiden compasar los corazones
sin hoy ni ahora, entonces ni después,
y forjan las vacías ilusiones
que sueñan bajo el sueño de un ciprés.

A Jeanne Duval (1860)

Par toi je change l'or en fer
Et le paradis en enfer.
Charles Baudelaire

Già sognano il cipresso sussurrante
e tentano il mattino senza vita.
La sera appare identica e svestita:
un buio reiterato, blu costante.
Monotono il lamento, camminante
la lacrima non trova via d'uscita.
Esausti della luna ormai smarrita,
si scordano il riparo dell'istante.
Le ore prigioniere, le passioni
perdute di quel tempo ormai pregresso
non lasciano confronto alle emozioni
private di domani, ieri e adesso,
e forgiavano le futili illusioni
che sognano al riposo del cipresso.

Fuerza

Rogabas fuerza y fuerza se te da.
Fuerza para asistir a los renglones
finales, y dejar que fluya
esta sensación de arrobamiento ante el libro
que concluye, ante la vida que declina.
Ellos te salvan, pues aprendes hoy
que no serías más dichoso por haber
hollado otros caminos. Sólo es feliz
quien goza con la vida que consume,
con los tiempos de diversa forma y tacto
que le arriendan días y estaciones
para transitar. Injurias, culpas y lamentos
forman cauce de tu manantial. Rogabas
fuerza y hoy descubres que la fuerza
se te da para saber que todo tiempo
reclama su existencia, y que sólo
es desdichado quien deja intactas
las pasiones que le asedian
en el recuento de las sinrazones
que acunó, en los balances insidiosos
del placer y en la impostura de las fuerzas
consumidas.

La forza

Hai chiesto forza e forza ti si dà.
Forza per sostenere le battute
finali, e lasciare che scorra
questo stato di euforia dinanzi al libro
che si chiude, alla vita che tramonta.
Sarai salvato, poiché hai appreso
che non avresti tratto vantaggio dall'aver
percorso altri cammini. Lieto sarà
chi gode della vita che consuma,
con i tempi di diversa forma e tatto
che gli offrono i giorni e le stagioni
per transitare. Ingiurie, colpe e lamenti
arginano la tua sorgente. Hai chiesto
forza e oggi scopri che la forza
ti si dà, per capire che ogni tempo
reclama la sua esistenza, e che solo
sconforto attende chi lascia intatte
le passioni che lo assediano
nel resoconto delle insensatezze
custodite, negli insidiosi bilanci
del piacere e nell'inganno delle forze
consumate.

Oros

Me fue profetizado.

Un destino dominado por el oro
del amor preside mis días
y amordaza la inocua sombra
de los sueños en noche sin
vigilia. Imperiosa será
la enumeración de las pasiones
en un crepúsculo erguido por la suave
remembranza. Incalculable,
la suma de las almas penitentes
que alguna vez se ahogaron
al áureo deleite de mi victoria.
Infinitas como las constelaciones
de arena, sucederán las horas afiladas
por arquero tan terrible y despiadado,
e incontables se mostrarán las heridas
en labios abiertos por sus flechas.
Pero no podré detener la veloz apostura
de su carrera. Y el gallardo perfil
de la saeta elevará el egregio cetro
de mi corazón.

Gli ori

Mi fu profetizzato.

Un destino dominato dall'oro
dell'amore governa i miei giorni
e imbavaglia l'innocua ombra
dei sogni in una notte senza
fine. Imperioso sarà
il computo di tutte le passioni
in un crepuscolo innalzato dalla dolce
rimembranza. Incalcolabile,
la somma delle anime dannate
che affogarono un tempo
nella gloria della mia vittoria
Infinite come le costellazioni
di sabbia, scoccheranno le ore acuminate
da un arciere terribile e crudele,
incalcolabili saranno le ferite
su labbra aperte dalle sue frecce.
Ma non potrò trattenere il rapido assetto
della sua corsa. E l'eroico profilo
della saetta innalzerà l'egregio scettro
del mio cuore.

Anima Dannata

Ingenuo, limpio de culpa,
herido como un ciervo por las cosas
que de verdad nos hacen padecer
y ajeno a cuanto el tiempo torna fatuo
o baladí, así lo veo aún.
En su camino, se muestra
desorientado, mas nunca perdido.
Su rostro, de limpia frente,
y la prístina luz de su mirada
lo marcan en el lugar
donde la caída aún no ha llegado
y por ello teme. Teme y llora.
Si tocas su espalda, puede
sonreír nervioso y en desconcierto.
Ama sin medir. De la venganza no
conoce, ni del odio, más que voces:
las palabras que las nombran.
Enrojece o trastabilla.
Piensa más que habla, pero dialoga
si los otros son cercanos.
Se enamora sin persuasión. Tropieza
sin maldecir. No mira de soslayo
y tal vez desaparezca si algún
peligro se avecina: los del alma.
Sabe dormir en el sopor del lecho.
Soñar también y, al despertar, sus sueños
relata con gran ternura
y pormenor. No discute
pero sí arruga el ceño y arroja piedras
contra su propio y plácido tejado
cuando estalla una tormenta
que no puede comprender.
Es cíclicamente amado
y la suerte le acompaña
mientras la dadivosa luz del tiempo
lo mantiene erguido, pero temo
que alguna vez, que pronto, algún viento
helado, tal vez pulcro y sinuoso,
lo corrompa y envilezca.
¿Qué será entonces de él?
¿En qué punto iremos a derramar
turbias lágrimas de ausencia?

Anima Dannata

Ingenuo, privo di colpa,
ferito come un cervo dalle cose
che realmente procurano dolore
e alieno a quanto il tempo renda fatuo
o irrisorio, per come io lo vedo.
Sul suo percorso, si mostra
frastornato, ma mai scoraggiato.
Ed il viso, così ingenuo,
e la pristina luce dei suoi occhi
lo portano in quello spazio
dove non s'è conclusa la caduta
e mostra paura. Paura e lacrime.
Se tocchi la sua spalla, lui
ti sorride nervoso e titubante.
Ama senza riserve. Non conosce,
dell'odio e la vendetta, altro che voci:
le parole che le nominano
Arrossisce oppure dubita
pensa senza parlare, ma conversa
se gli altri sono vicini.
S'innamora sinceramente. Inciampa
e non impreca. Non guarda di sbieco
e magari sparisce quando affiorano
le insidie più recondite dell'anima.
Può dormire nel torpore del letto.
E può sognare, al risveglio racconta
quei sogni con tenerezza
nei dettagli. Non discute
ma corruga la fronte e getta pietre
contro il suo stesso e placido tetto
quando infuria una tormenta
che lui non può comprendere.
È ciclicamente amato
e la sorte lo accompagna
mentre la luce altruista del tempo
lo aiuta a stare in piedi, ma ho timore
che molto presto accada che un vento
gelato, ma sinuoso ed elegante,
lo corrompa e indebolisca.
Che sarà dunque di lui?
In che punto del viaggio verseremo
sporche lacrime d'assenza?

VICENTE CERVERA SALINAS è nato ad Albacete nel 1961 e attualmente è professore di Letteratura Ispanoamericana presso l'Università di Murcia. Poeta e saggista spagnolo, si è laureato in lettere nella stessa università, dove ha svolto un percorso dottorale presentando una tesi su Jorge Luis Borges. È autore delle raccolte poetiche: *De Aurigas inmortales* (Murcia, Comisión del V Centenario, 1993), *La Partitura* (Madrid, Vitruvio, 2001), *El alma oblicua* (Madrid, Verbum, 2003), *Escalada y otros poemas* (Madrid, Verbum, 2010). Tra i suoi saggi, ricordiamo: *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad* (Murcia, Editum, 1992), *La poesía del logos* (Murcia, Editum, 1992), *La Poesía y la Idea. Fragmentos de una vieja querrela* (Murcia, Editum, 2001).

Cervera Salinas è creatore di una poesia originale e universale; la pluralità delle voci, filtrate attraverso la sua soggettività sempre distante dalla poesia dell'esperienza e i continui riferimenti alla tradizione, proposti con nutrita freschezza, regalano al lettore versi senza tempo né spazio. Nei suoi componimenti, caratterizzati da un'intensa musicalità e da un potente valore comunicativo, la voce lirica instaura un continuo dialogo con il lettore, assiduamente invitato all'introspezione. Il tema della vita come percorso non lineare percorre l'intera produzione poetica dell'autore. Ogni individuo è artefice del proprio cammino e soggetto alla costante alternanza di salite e discese, di estrema felicità e penetrante dolore. Le liriche di Cervera Salinas invitano l'essere umano a non arrendersi: non importa il risultato, bensì come si sceglie di reagire in una determinata situazione.



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 9 (2020), pp. 133-143. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

PERE CALDERS

Cinque testi tradotti da Simone Cattaneo

Storia naturale

Chiunque abbia letto almeno un paio di libri sa che ai tropici ci sono belle città dall'aspetto simile alle vere città d'Occidente.

Eppure, prima di arrivare a formulare un giudizio definitivo in materia, conviene conoscere bene tutti gli estremi del caso, e io posso apportare dati che getteranno una nuova luce sulla questione.

Perché una volta, per riposare da non ricordo quale fatica, me ne sono andato a vivere in una città tropicale. Era una città asfaltata, con costruzioni in stile americano e semafori a ogni incrocio, polizia municipale, tranvia che funzionavano bene e servizi di culto in grado di soddisfare abbondantemente le necessità degli abitanti e delle persone in visita.

Ho affittato un appartamento moderno, tutto in cemento armato e ferro, con sanitari che, secondo quanto dichiarato esplicitamente dal proprietario della casa, erano stati scelti dal catalogo più recente di una fabbrica a suo dire parecchio famosa.

Dava l'impressione che, in quell'appartamento, ci si potesse vivere bene. Ma non era affatto vero. Durante il mio primo giorno lì, sono cominciati a uscire insetti da ogni fessura e mi circondavano e mi osservavano in attesa che mi addormentassi per pungermi. Contro di essi avevo le difese che la moderna industria mette a disposizione degli affittuari in casi del genere, e mi è sembrato di non dovermi preoccupare più di tanto.

L'indomani, però, ho scoperto delle strane blatte che se si volevano uccidere andavano, per l'appunto, schiacciate, e poi topi, un rettile tropicale che canta di notte, scorpioni, la pericolosa *mimeola-alleuquis* che si mangia le orecchie dei bambini e, se non ce ne sono, quelle degli adulti, termiti bianche, ecc.

Avevo la sensazione di essere un intruso in quell'appartamento e, in effetti, qualche volta avevo colto uno sguardo carico di rimproveri da parte di una di quelle bestiole. Ma sapete come siamo noi europei. Non ci arrendiamo, andiamo dritti per la nostra strada e abbiamo un temperamento bellicoso. Ho deciso di tenere duro e lottavo dal mattino alla sera, nascondendomi negli angoli con un pezzo di legno in mano, in attesa che passasse un animale qualsiasi.

Un giorno, però, un mercoledì, mi sono ritrovato una tigre in cucina. Allora sì che mi sono indignato e ne ho avuto abbastanza.

Sono andato dalla portinaia, scendendo i gradini a quattro a quattro.

«C'è una tigre nel mio appartamento!» le ho detto.

«Di già?» mi ha risposto. «Quest'anno la stagione è iniziata in anticipo...»

«Ah, sì?»

«Sì» ha detto. «Quando arrivano le piogge, le femmine cercano riparo negli appartamenti, per partorire. Se non le date fastidio, non vi farà nulla. La cosa migliore è ignorarla, e soprattutto evitate di calpestarla. Ben gestite, queste bestie fanno persino compagnia.»

«Ah, sì?»

«Sì. Causano problemi solo nel momento in cui devono dare alla luce; però voi stesso potete tenerla d'occhio e, non appena vi accorgete che si avvicina l'ora, andate a passare un paio di notti in un hotel. Il proprietario vi sconterà dall'affitto la spesa che sosterrate.»

Ho intrapreso il ritorno all'appartamento a capo chino, carico di presentimenti. Quand'ero a metà scala, la portinaia mi ha urlato:

«Mi sono dimenticata di raccomandarvi di prepararle un giaciglio di paglia in cucina, e (badate bene di non trascurarlo) di tenere sempre pronto un secchio con dell'acqua pulita».

Invasione subdola

Alla pensione Punta Marina, di Tossa, ho conosciuto un giapponese sconcertante, che non corrispondeva affatto alla mia idea di questo tipo di orientali.

All'ora di cena, si è seduto al mio tavolo, dopo avermi chiesto il permesso senza troppi complimenti. Mi ha fatto specie che non avesse gli occhi a mandorla né la pelle giallastra. Anzi: per quanto riguarda il colore, le guance tendevano al roseo e i capelli erano biondicci.

Io ero curioso di sapere quali piatti avrebbe ordinato. Confesso che era un comportamento puerile, ma mi aspettavo ordinasse piatti poco comuni o accostamenti esotici. Il punto è che mi ha sorpreso facendosi portare un'insalata – “con molta cipolla”, ha detto –, *cap i pota*¹, triglie alla brace e mandorle tostate. E per finire, un caffè, un bicchiere di cognac e un sigaro.

Mi ero immaginato che il giapponese avrebbe mangiato con una delicatezza esagerata, persino irritante, pinzando gli alimenti come se fossero ingranaggi di un orologio. Ma non è andata affatto così: l'uomo usava il coltello e la forchetta con grande disinvoltura e masticava con la bocca piena senza tante complicazioni estetiche. A essere sincero, faceva traballare i miei pregiudizi.

D'altra parte, parlava il catalano come uno di noi, senza nemmeno l'ombra di un accento straniero. Non era però poi così strano, visto e considerato che è un popolo molto studioso e parecchio intelligente. Ma io mi sentivo inferiore, perché non spiccico nemmeno una parola di giapponese. È curioso notare che il tocco straniero alla conversazione l'apportavo io, riconducendo il mio modo di agire – gesti, parole, imbeccate – al fatto concreto che il mio interlocutore fosse giapponese. Lui, invece, se ne stava lì fresco come una rosa.

Io mi ero ostinato a credere che quell'uomo fosse un rappresentante o un venditore di apparecchi fotografici, o di transistori. O magari di perle coltivate... Ho sondato tutte quelle possibilità, ma lui le ha spazzate via con un ampio movimento del braccio. «Vendo santi di Olot, io» mi ha detto. «E c'è ancora mercato?» gli ho domandato. E mi ha detto di sì, che se ne piazzavano sempre meno ma lui se la cavava. Copriva il sud della penisola, e ha affermato che, appena aveva un attimo di tregua o c'erano un paio di festività una dietro l'altra, se ne tornava di corsa a casa...

«Non c'è niente come casa propria!» ha rimarcato con aria soddisfatta.

«Vivete nel nostro paese?»

«Be', e dove volete che viva?»

Sì, è ovvio, sono dei giramondo e si intrufolano ovunque. L'ho guardato di nuovo e vi

¹ È un piatto tipico catalano che si prepara con la testa e una zampa di vitello, soffritto, brodo e *chorizo* piccante.

posso assicurare che nessun dettaglio, né dei vestiti né dell'aspetto, tradiva le sue origini giapponesi. Aveva addirittura lo stemma del Futbol Club Barcelona appuntato sul bavero della giacca.

Tutto sommato era molto sospetto, e la situazione mi preoccupava. Mia moglie si era fatta servire la cena in camera, perché non stava troppo bene, e le ho raccontato l'avventura infiorettando il racconto con i miei scrupoli: magari era una spia.

«E come ti è saltato in mente che fosse giapponese?» mi ha domandato.

Ho riso, forse non proprio di gusto, commosso dalla sua innocenza.

«Li riconosco a un chilometro di distanza...» le ho risposto.

«Per caso ne hai mai visto uno?»

«No, ma li becco subito!»

«Te l'ha detto lui che era giapponese?»

«Nemmeno una volta. Sono astuti...»

«Te l'ha detto qualcuno?»

«Nessuno mi ha detto niente, non ce n'è bisogno. Ho un istinto affinatissimo!»

Abbiamo litigato. Mi ha rimproverato dandomi del malfidente e dicendomi che un giorno o l'altro avrò una brutta sorpresa. Come se non mi conoscesse abbastanza! Sembra che si compiaccia a non ragionare ed è di un'ingenuità incredibile.

Quella notte ho dormito poco e male. Non riesco a togliermi dalla testa il giapponese. Perché finché si presentano così come sono, con il sorrisino, le riverenze e quegli sguardi obliqui, ci sarà modo di difendersi. O almeno spero! Se però iniziano ad arrivare con tutta questa abilità nel simulare e questa falsità, daranno parecchio filo da torcere.

La mosca

Un paio di giorni fa, o forse tre, perché il tempo passa in fretta e la memoria fugge, mi trovavo seduto alla mia scrivania, assorto, dimentico persino di me stesso. Di colpo, una piccola mosca, di quelle irrequiete e simili a un fascio di nervi, ha cominciato a ronzarmi attorno. Anzi, peggio: si posava, di preferenza, sul mio sopracciglio destro e alternava tale attività (come se si prendesse una pausa) con un solletico alle dita in cui stringevo la penna.

In un primo momento – ma in questi casi è bene non illudersi – ho finto di essere molto al di sopra dell'intelligenza di un insetto, di non prenderlo nemmeno in considerazione. Eppure, dentro di me, si è risvegliato l'istinto ancestrale del cacciatore. Chissà da dove proviene! A poco a poco, perché la mosca non se ne accorgesse, ho piegato un foglio, più volte, per dargli una certa consistenza e, muovendomi con cautela, l'ho sollevato facendo finta di nulla. Durante uno dei suoi passaggi in volo, ho scaricato vari colpi rapidi, decisi, sicuro della mia mira. Niente da fare: la mosca li ha schivati con un'abilità che, ripensandoci ora, dovrebbe far riflettere riguardo alle capacità mentali di alcuni ditteri. È atterrata sulla scatola delle graffette e si è dedicata a ripulirsi le ali, freneticamente, senza però perdere del tutto la compostezza. Mi è sembrato mi guardasse con un'espressione di rimprovero.

«Adesso, sì» mi sono detto. «Adesso non hai scampo!» Avevo bell'e pronta la mia arma di carta, quand'ecco che alcuni scrupoli di coscienza mi hanno bloccato a mezz'aria il gesto. Di coscienza o di egoismo, perché di tanto in tanto, se non ho altro da fare, medito sulla reincarnazione. Non che io ci creda, ma neanche posso dire di non crederci, perché sfido chiunque a darmi garanzie in un senso o nell'altro.

Mi è saltato in mente di mettermi nei panni della mosca. Pensa un po' se, in una vita futura, mi toccasse adottare la minuscola forma del mio visitatore. Allora, considererei la faccenda da tutt'altro punto di vista e il mio attuale io mi apparirebbe come un mostro infantile, prepotente, che grandi sventure trarrebbe dal perseguitarmi con propositi di sterminio. Davvero, non sarebbe giusto...

Nel frattempo, la mosca ha approfittato della mia distrazione per tornare all'opera. Mi ha provocato un prurito insopportabile al sopracciglio destro e quindi, in maniera del tutto istintiva, praticamente senza rendermene conto – parola d'onore –, le ho assestato un colpo che l'ha lasciata priva di sensi. Dovevo averle fatto saltare i polsi o una parte equivalente della sua anatomia, perché è rimasta immobile (dopo aver agitato un po' le zampe) ed è morta intatta, senza sporcare nulla. Che peccato!

Ho preso il contafile per sistemare il corpo della mosca sotto la sua poderosa lente e mi ha fatto una profonda impressione, perché l'insetto, ingrandito, mi ha ricordato lo zio Pasqual, che tutti dicono mi somigli molto. Ho provato un dolore solidale.

Mi auguro che la mosca saprà perdonarmi e che lo zio Pasqual non me ne voglia. Con tutti i grattacapi e i problemi che ho, di certo non posso stare qui a preoccuparmi troppo per delle sciocchezze. Anche se, questo sì: i rimorsi non me li toglie nessuno.

Notte di pace e Buone feste

Ci siamo evoluti, è innegabile, e così è giunto il momento in cui, per allestire un presepe, è stato necessario chiedere un permesso municipale. Io l'ho fatto subito, perché mi piace essere scrupoloso, e a metà novembre avevo già inoltrato la richiesta. A inizio dicembre è venuto da me un ispettore. Un giovane gentile, molto educato.

«Sono qui per il presepe» mi ha detto.

«Ma, se non l'ho nemmeno cominciato!» ho risposto io.

E lui mi ha spiegato che era proprio quello il punto, agire in tempo, perché una volta predisposta la scenografia, le correzioni imposte dalla normativa legale avrebbero arrecato un disturbo maggiore.

«Se è d'accordo» ha aggiunto «darò un'occhiata. Dove pensa allestirlo?»

Gli ho mostrato la porzione di tramezzo della sala da pranzo che avevo intenzione di usare come fondale. Dopo avermi chiesto il permesso, ha spostato con delicatezza una poltrona e una libreria. Si è messo a ispezionare il muro e a colpirlo con le nocche. In seguito si è accovacciato e ha esaminato con la mano il battiscopa da un estremo all'altro.

«Ma non vuole mettere le luci?» mi ha domandato.

«Certo che sì!»

«Su questa parete però non c'è nessuna presa...»

«No, ce n'è una sulla parete di fronte.»

«E come pensa di fare?»

«Suvvia! Ho delle prolunghe multipresa.»

L'ispettore ha abbozzato un'espressione contrariata.

«Ma non ha letto l'opuscolo inviato dal comune?» ha voluto sapere.

«A essere sincero, non tutto. Faccio il presepe da una vita e parecchie cose le so già. Pensi che nel Sessantotto ho vinto il terzo premio.»

«Ne è passata di acqua sotto i ponti da allora, amico mio, e abbiamo avuto esperienze dolorose. Le prolunghe, in questo caso, sono rigorosamente proibite. Nei giorni di riunioni familiari, con il via vai di persone, è facilissimo calpestare fili che corrono sul pavimento. Le conseguenze possono essere gravi. L'anno scorso ci sono stati cinque incendi per questo motivo, senza contare (e io credo si debbano contare) due folgorazioni letali.»

«E io cosa dovrei fare?»

«Ha due possibilità. Quella più semplice è scegliere un'altra parete...»

«No, senta un po'. Succede una cosa curiosa: vicino a quella parete, il televisore funziona benissimo. In questa che uso per il presepe invece è un disastro. Ci devono essere delle interferenze (o che ne so io!), ma lo schermo si riempie di righe e tremori. E immagino capisca che in giorni come questi non possiamo mica restare senza televisione...»

«Allora dovrà realizzare un'installazione adeguata (legga l'opuscolo, per favore) e non provi a farla lei, perché nella lista che le abbiamo dato figurano i nomi delle sole aziende

autorizzate.»

In simili circostanze, la mia prima reazione è quella di arrabbiarmi, ma il giovane mi ha disarmato, con modi impeccabili.

«Non è colpa mia» ha detto. «Mi limito a eseguire gli ordini e, in fondo, desidero soltanto evitarle possibili grattacapi.»

«Mi scusi. Non volevo offenderla.»

«Be', lasciamo stare. Adesso occupiamoci di un altro problema. Lei è uno di quelli che ci mettono un fiume?»

«Sempres! Mi sembra un elemento essenziale...»

«E da dove prende l'acqua?»

«Dal bagno piccolo, dalla stanza proprio qui a fianco. Collego un tubo di gomma al rubinetto del lavandino.»

«Ah, no! È davvero un peccato che non abbia letto le istruzioni. Come conduttura ci vuole un tubo dell'8A (secondo la normativa DIN), collegato all'attacco generale dell'acqua. Dov'è?»

«Nel cavedio.»

«E allora deve prenderla da lì, se non vuole avere problemi. E lo scarico va predisposto con uno scolo Hidroplast-Settanta.»

«Per caso ci sono state disgrazie anche per via dell'acqua dei presepi?» gli ho domandato con una mordacità trattenuta a stento.

«Ci sono stati fuoriuscite, allagamenti e reclami adirati da parte dei vicini degli appartamenti sottostanti, con grane giuridiche che guastano la convivenza. Il nostro lavoro è vegliare perché tutti siano contenti. Ah! E c'è dell'altro: se usa il muschio, lo compri sintetico, perché gli ecologisti ci stanno con il fiato sul collo.»

Mi sono abbattuto, di colpo era svanito l'impalpabile spirito natalizio.

«Abbiamo finito. Ha visto?» mi ha detto cordialmente il giovane. «Sembrava chissà cosa... Se vuole farmi la cortesia di firmare questa dichiarazione (serve semplicemente a certificare la mia visita), non la disturberò oltre.»

Quando ormai era sulla soglia, ho chiesto:

«E se cambio idea e non faccio il presepe, non succede nulla, vero?».

«No. Ci mancherebbe altro! Però in questo caso sarebbe stato meglio non aver presentato la richiesta, perché si perde più tempo a bloccare l'iter che non a lasciargli seguire il suo corso. Passate le feste, verrà un altro ispettore. Ha pagato i diritti per il permesso?»

«No. C'erano quindici giorni di tempo e m'è passato di mente. Pensavo di andarci domani mattina presto.»

«Paghi, paghi. Le chiederanno una penale per il ritardo, ma non è niente dell'altro mondo. Nello stesso ufficio, chiedi un modulo per annullare il permesso sollecitato. Lo compili e lo consegni subito. Quando verrà l'altro ispettore, dovrà soltanto mostrare la ricevuta ed è a posto. Prima o poi, le restituiranno i soldi.»

Doveva aver notato la mia faccia triste, perché, nel congedarsi, mi ha stretto la mano calorosamente e mi ha detto:

«Coraggio, su, coraggio! Se i problemi fossero questi...».

Ormai sul pianerottolo, si è voltato e ha aggiunto:

«Buon Natale e felice Anno Nuovo!».

«Altrettanto» ho risposto con voce flebile.

Gatte a miglior vita

L'ispettore Aristot, incaricato del caso, riunì tutte le persone coinvolte nella biblioteca della signora Batea, nella cui dimora era stato commesso un crimine.

«Signore e signori» disse «sarebbe inutile disturbarvi oltre e perdere altro tempo. La questione, come sempre, è palese: il colpevole è la persona che è sembrata più innocente durante l'intera indagine, ovvero, la signorina Clara. L'autista, invece, al centro di ogni sospetto, con tutte le prove contro di lui e un movente che ci appariva solido, è libero da ogni colpa. Signorina Clara, si consideri in arresto e tenga presente che d'ora in poi quanto dirà potrà essere usato contro di lei...»

La signorina Clara svenne, e l'autista (rimasto in piedi in fondo alla stanza, con un'espressione rispettosa e il cappello della divisa tra le mani) sbottò: «Ci mancava solo questa! Com'è possibile che siate così sprovveduti? Il signor Bellvís l'ho ucciso io, e se lo meritava eccome».

«Lei stia zitto» ordinò l'ispettore. «Se ostacola la giustizia potrebbe ancora andarci di mezzo.»

Immediatamente, ordinò di portare via la signorina Clara, foss'anche a forza di braccia, e, nell'uscire dalla biblioteca attorniato dai poliziotti, si rivolse all'autista e disse: «Voleva farsi pubblicità, vero? Be' allora si dovrà arrangiare da solo! Io non sono qui per regalare notorietà. Le assicuro che lei, con quella sua aria da gatta morta, non mi ha ingannato nemmeno per un istante».

La figura di PERE CALDERS (Barcellona, 1912-1994) fino all'autunno del 1978 resta avvolta nella penombra di chi, in bilico tra un'incipiente fama giovanile troncata da un lungo esilio e una discrezione congenita, si dedica con un sorriso beffardo al serissimo passatempo di scrivere storie scaturite da una fervida immaginazione, sempre incline a scovare nella quotidianità le dimensioni "altre" del reale, all'insegna di uno sguardo perspicace e ironico. In effetti, il 27 settembre 1978 vi è la prima ufficiale di *Antaviana* (parola inventata da Calders in "En començar el dia"), adattamento teatrale di alcune sue narrazioni brevi messo a punto dalla compagnia Dagoll Dagom che riscuoterà un grande successo. Inoltre, a poco più di un mese di distanza, e dieci anni dopo la comparsa dell'ultima opera con testi inediti (*Tots els contes*, 1968), viene pubblicato il volume *Invasió subtil i altres contes*. Questi due eventi contribuiranno alla felice riscoperta di uno scrittore che aveva alle spalle un'ampia traiettoria, iniziata nel 1936 e scandita da quattro raccolte di racconti – *El primer arlequí* (1936), *Cròniques de la veritat oculta* (1955), *Gent de l'alta vall* (1957), *Demà a les tres de la matinada* (1959) –, quattro romanzi – *La Glòria del doctor Larén* (1936), *Gaeli i l'home déu* (1938), *L'ombra de l'atzavara* (1964), *Ronda naval sota la boira* (1966) –, una novella – *Aquí descansa Nevarés* (1967) –, un libro di cronache sulla guerra – *Unitats de xoc* (1938) – e una biografia su Josep Carner (1964).

Eppure, la rivendicazione tardiva di Calders risponde a una certa logica storica perché si era formato nell'ambiente culturale degli anni Trenta, sotto la spinta del modernismo e del *noucentisme*, in una Catalogna alla ricerca di una dignità e una normalità – politiche e letterarie – che passavano anche per un'evidente volontà di rottura avanguardista con la tradizione realista del secolo precedente e con l'eccessiva razionalità *noucentista* ancora presente in filigrana tra molti intellettuali catalani. Lo spirito ludico e una giocosa ricerca formale erano gli strumenti più diffusi tra le giovani leve per scardinare una letteratura anchilosata che faticava ad adattarsi alla modernità, mentre la crescente tensione in ambito politico permetteva loro di impegnarsi in un attivismo concreto, esimendole in parte dalla necessità di inserire messaggi ideologici all'interno delle loro creazioni. Lo scoppio della guerra civile spagnola, ovviamente, romperà ogni equilibrio e renderà difficilissimo separare la scrittura dalla lotta. Nel 1937 Calders, coinvolto a fondo nella causa repubblicana e catalana, si arruola come volontario nelle milizie antifranchiste e, dati i suoi studi alla Scuola di Belle Arti e i suoi trascorsi da disegnatore e vignettista, viene inviato nelle retroguardie in qualità di cartografo, esperienza da cui nascerà *Unitats de xoc*. Al termine del conflitto l'autore è rinchiuso nel campo di concentramento di Prat de Molló, da cui però riesce a evadere. Dalla Francia, dove rimane poco tempo, parte per il Messico nel luglio del 1939, lasciando in Catalogna la prima moglie e un figlio. Resterà in terre americane per più di vent'anni e si risposerà con Rosa Artís, sorella dello scrittore Avel·li Artís Gener, "Tisner", con cui fonderà una nuova famiglia. Nonostante tutto, fatica ad accettare l'idea di una vita lontano dalla Catalogna e frequenta con assiduità i circoli degli esiliati catalani, oltre a collaborare con molte loro riviste, senza mai perdere la speranza di un ritorno. Il sogno di ritrovare la patria perduta si avvera nel 1962 grazie all'acquisizione, da parte della casa editrice messicana per cui lavorava, della Editorial Montaner i Simon, operazione commerciale che agevola il suo trasferimento a Barcellona.

Lo splendore dei ricordi, alimentato dalla nostalgia, è però costretto a fare i conti con un paese in cui predominano i toni grigi della rassegnazione o i bagliori fugaci di un antifranchismo incapace di incrinare davvero il regime dittatoriale di Franco e che, in letteratura, si traducono in un approccio convenzionale oppure in una prosa militante

legata alle condizioni attuali, impostazioni entrambe incompatibili con l'estro di Calders, incline invece a costruire storie attingendo a piene mani dalla finzione, libero da qualsiasi vincolo con la realtà immediata e restio a soffermarsi su descrizioni fisiche e ambientali oppure sulla psicologia dei personaggi. Di fatto, un tema ripetuto in maniera più o meno esplicita tanto nei romanzi quanto nei racconti è il gioco di rifrazioni e percezioni nell'affrontare la realtà, spesso imitando o parodiando le diverse forme umane di rappresentarla. Non è dunque raro imbattersi in rielaborazioni personalissime di prospettive e linguaggi destinati a coprire lo spettro completo che va dall'immaginario mitologico delle epoche classiche all'interpretazione scientifica del XX secolo. Nei suoi testi abbondano i riferimenti a esseri (fantasmi, spiriti, angeli, maghi, extraterrestri, ecc.) e fenomeni (miracoli, sparizioni, sdoppiamenti, ecc.) fantastici o soprannaturali, a invenzioni e artefatti tecnologici o, ancora, a una burocrazia minuziosa che, sebbene sia pensata per regolare il comportamento della società, finisce per svelarne i risvolti assurdi e irrazionali, così come le norme e i generi letterari mostrano a loro volta, per mezzo di una torsione o un'estremizzazione, i propri automatismi. A dare un tocco particolare a ogni suo scritto, riconoscibilissimo per qualsiasi lettore catalano, è il distanziamento ironico di chi guarda se stesso e gli altri con irriverente indulgenza, conscio della molteplicità di sguardi che provano a decifrare il mondo in un vano tentativo di capire qualcosa quando, in fondo, è soltanto la caparbia ingenua dello sforzo a valere la pena.

I cinque racconti brevi di Pere Calders qui proposti in italiano rispondono all'intento di offrire un campionario ridotto, ma al contempo sfaccettato, della narrativa breve di un autore cardine delle lettere catalane, di cui in Italia si è pubblicato soltanto un libriccino curato da Giuseppe Tavani, *Cronaca del giorno ripetuto* (Japadre, L'Aquila, 1989). Si è scelto inoltre di selezionare i testi da raccolte allestite in anni diversi, in modo da evidenziare la coerenza di un progetto letterario solidissimo che ha conservato un'incredibile vitalità e varietà nell'arco di decenni, come testimoniato anche dai due recenti volumi di *Contes (1936-1968)* e *Contes (1978-1992)*, pubblicati da Rosa dels Vents nel 2018. "Storia naturale" è tratto da *Cròniques de la veritat oculta* (1955), "Invasione subdola" da *Invasió subtil i altres contes* (1978), "La mosca" da *Tot s'aprofita* (1983), "Notte di pace e Buone feste" da *De teves a meves* (1984) e, infine, "Gatte a miglior vita" da *El barret fort i altres inèdits* (1987).



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 9 (2020), pp. 145-150. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

GONZALO HIDALGO BAYAL

Due racconti tradotti da Danilo Manera

Lo scrigno d'argento

Quando il re considerò che era giunto il momento delle nozze di sua figlia e rese pubblico il bando di matrimonio, quel che più circolò tra sudditi e vassalli, e soprattutto tra i cavalieri del regno che aspiravano a conquistare la mano della principessa, fu la condizione imposta da lei stessa per scegliere marito. «Potrò amare soltanto,» disse la principessa, «chi sarà pronto a morire per me». Forse per questo, invece dell'ingente numero di cavalieri che ci si aspettava, poiché tutti erano convinti che sarebbero accorsi fin dai più lontani confini del territorio, comparvero solo, molto lentamente e quasi controvoglia, alcuni giovani intrepidi o vecchi avidi. Forse anche per questo la principessa si arrabbiò: abituata ai capricci di palazzo, sognava di avere decine di cavalieri ai suoi piedi, che soffrivano in attesa della sua decisione. Sicché quel che si voleva celebrare come una grande festa dell'amore stava per diventare un torneo insulso tra cavalieri di seconda fila, pochi e di scarsa fama. Si dette inoltre la circostanza che alcuni cavalieri che non avevano esatta conoscenza delle parole della principessa o ne ignoravano la vera portata, dopo aver girovagato per qualche giorno nei dintorni del palazzo, presero la strada del ritorno alla loro dimora o si ritirarono negli accampamenti esterni per assistere alla festa da fuori, senza partecipare, come meri spettatori di un epilogo probabilmente torbido e sventurato. I giullari cantavano le pene della principessa, che dai suoi appartamenti seguiva con lacrime di rabbia il modesto afflusso di cavalieri o la loro diserzione dopo aver conosciuto le rigorose condizioni dell'amore, e infatti un giullare che si mostrò compassionevole fu condannato alla forca per aver cantato la verità. Insomma, quando scadde il tempo fissato dal re, dopo la penosa sfilata di cavalieri curiosi o indifferenti o codardi, alla fine erano rimasti solo sette pretendenti. Il re li convocò solennemente nella sala delle udienze perché la principessa li esaminasse e lì si presentarono i sette, gagliardi e agguerriti, disposti a un'impresa davvero difficile: ottenere la mano della principessa e sopravvivere. Sul volto della principessa si notava l'ombra di un'afflizione autunnale, il riflesso di un fastidio profondo, perché aveva immaginato settanta volte sette cavalieri che chiedevano la sua mano e grandi e cruento battaglie d'amore. Sicché ora guardava ciascuno dei cavalieri senza vederlo o tutti insieme con lo sguardo perso nell'assenza di altri, rimpiangendo quanti non erano arrivati o se n'erano andati dopo essere venuti. Tuttavia, per rispettare le procedure legali, li andò esaminando uno a uno, senza ordine, capricciosamente, non si sa se con l'intenzione di buttarli rapidamente fuori dalla sala delle udienze o di cercare una qualche ragione prigioniera negli occhi e nel pensiero di ciascuno. Fece un primo giro svogliato e rituale, una prima domanda generale formulata sette volte. «Siete effettivamente disposto a morire per me?» chiese a ciascuno. Tutti risposero di sì. «Perché?» li interrogò di nuovo, in un secondo giro, uno per uno. «Per amore,» disse il primo. E alla principessa la risposta parve così assurda che non poté contenere l'ira. «Fuori!» gridò, indicando con il dito la porta d'uscita. E il cavaliere rifiutato abbandonò la sala delle udienze goffamente, cercando di nascondere le tracce dell'umiliazione. «Perché nemmeno senza di voi potrei vivere,» rispose il secondo. E la principessa non seppe reprimere la sua collera davanti a quella falsa dichiarazione d'amore artificiale inventata da poeti. «Fuori!» disse di nuovo con il brac-

cio teso a indicare la via. «La vostra bellezza se lo merita,» disse il terzo. La principessa, pur non prendendosela eccessivamente per quella frivolezza, ripeté l'ordine con energia: «Fuori!». «Per la fama della vostra virtù,» disse il quarto cavaliere. E la principessa, che non aveva mai sopportato la menzogna lusinghiera né l'ipocrisia che riduce a condizione morale gli attributi della bellezza, gridò nuovamente: «Fuori!». Il quinto cavaliere non proferì parola, si limitò a inginocchiarsi cerimoniosamente davanti alla principessa che, con uno scatto d'umorismo, indicò la porta senza parlare. Il sesto cavaliere, invece, parlò diffusamente. «Io non voglio morire per voi,» disse, «bensì vivere per voi perché il vostro desiderio non si può realizzare. Io vi amo, principessa, ma se muoio, a cosa mi serve il vostro amore? E se solo con la morte potete credere che il mio amore è vero, a cosa vi servo morto?». La principessa fu sorpresa dall'acume di quel ragionamento e, per la prima volta, non disse «Fuori!» con disprezzo. Senza fare commenti, rivolse la domanda al settimo cavaliere, il quale rispose unicamente: «Per lealtà». E dato che la principessa non riusciva a comprendere il senso di quelle parole, gli chiese che si spiegasse. Ma il settimo cavaliere non era un uomo eloquente o di abile retorica. Disse soltanto: «La lealtà viene prima dell'amore». In quel momento la principessa capì che il settimo cavaliere non la amava e, forse per questa stessa ragione, dichiarò che era il preferito del suo cuore. Immaginò un futuro fugace cercando di guadagnarsi il suo amore e le dispiacque di non aver congedato il cavaliere anteriore, perché allora avrebbe scelto, senza alcun dubbio, il settimo cavaliere. Dato però che il cavaliere anteriore, cui non mancava ingegno, era già stato distinto con il permesso di presenza e aveva acquisito, pertanto, il diritto di combattere, la principessa rimase un istante perplessa, senza saper cosa fare o temendo di fare qualcosa per la prima volta in vita sua, sapendosi responsabile della propria decisione. Tuttavia, non poteva non attuare il suo proposito e, poiché il cavaliere che avesse ricevuto il suo amore avrebbe dovuto dimostrare prima di essere pronto a morire per lei, si decise che i due pretendenti si sarebbero affrontati in duello. E così fu. Davanti al clamore e l'aspettativa generale, i cavalieri uscirono sulla piazza dei tornei per il combattimento lo stesso giorno di primavera in cui la principessa compiva diciassette anni. Il sesto cavaliere, vanesio e galante, si presentò disposto a vincere. Il settimo cavaliere, rassegnato e leale, si presentò disposto a morire. E siccome la statistica del caso indica che il destino finisce sempre per compiersi, un cavaliere vinse e l'altro morì. Allora la principessa cacciò dalla corte il cavaliere vincitore, che aveva saputo lottare, ma non morire, e abbracciò il corpo moribondo del settimo cavaliere. Dopo la sua morte, misero la testa in uno scrigno d'argento e la consegnarono alla principessa, che la portò con sé nel remoto castello in cui si ritirò a sgranare una volta dopo l'altra, interminabilmente, il triste paradosso dell'amore e della morte e dove visse il resto dei suoi giorni e delle sue notti, in assoluto scoramento e solitudine, tramando deliri di balsamo e passione davanti allo scrigno, abbandonandosi ora alla follia, ora alla malinconia.

L'ultimo cavaliere

Quando il re fece sapere che il cavaliere che avesse riportato sana e salva la principessa non solo si sarebbe sposato con lei, ma sarebbe anche diventato l'erede al trono e quindi il futuro re, tutti i cavalieri che frequentavano la corte si affrettarono a seguire la pista dei sequestratori con la speranza di raggiungerli il prima possibile e assicurarsi un futuro felice di mariti e re. Tuttavia, il migliore cavaliere del regno, il più nobile, il più leale, il più amato dai sudditi, quello che in più occasioni aveva salvato il re in momenti di pericolo e gli aveva fatto vincere più battaglie decisive, rimase silenziosamente nel suo castello, sulla riva del mare, senza andare in cerca della principessa. Molti pensarono che le sue straordinarie qualità di cavaliere gli avrebbero permesso di partire dopo gli altri, raggiungerli, superarli, liberare la principessa e tornare vittorioso a ricevere la ricompensa. Tutti lo vedevano come il futuro re e facevano minuziose congetture sul suo pensiero, abbracciavano pronostici favorevoli sul suo piano d'azione, si chiedevano insomma quale fosse la forza segreta delle sue intenzioni. Ma passavano i giorni e il miglior cavaliere del re continuava a rimanere nel suo castello, passeggiando tranquillamente in riva al mare, estraneo alle dicerie e alle supposizioni. Lo stesso re si sorprese parecchio del comportamento del suo miglior cavaliere e per questo un giorno decise di mandarlo a chiamare. Il cavaliere, che aveva continuato ad adempiere i doveri di vassallo con precisione e puntualità, si recò in presenza del re quando fu convocato. Il re gli parlò con franchezza. «Mi ha sconcertato,» gli disse, «che, mentre tutti i miei cavalieri sono partiti alla svelta in cerca della principessa, il mio miglior cavaliere sia rimasto nel suo castello come se non fosse successo nulla. Come i miei sudditi, mi aspettavo non solo che il mio miglior cavaliere avrebbe cercato la principessa, ma che l'avrebbe anche trovata. Ero così sicuro che solo il mio migliore cavaliere poteva riuscirci, che esclusivamente per questo motivo ho annunciato in pubblico il segreto desiderio del mio cuore. Perché di certo non voglio che la principessa si sposi con un qualsiasi cavaliere insulso né che il mio successore sia un cavaliere sciocco o un giovinetto vanitoso». Il cavaliere ringraziò per gli elogi e i propositi del re, come pure la distinzione di miglior cavaliere, ma assicurò che era proprio la sua condizione di cavaliere leale a impedirgli di salvare la principessa. «E come mai?» chiese il re che, con tante preoccupazioni, non aveva intelletto per sottigliezze. «Se il re avesse detto che si doveva salvare la principessa,» disse il cavaliere, «mi sarei messo senza posa sulle sue tracce. Ma il re ha aggiunto come ricompensa il matrimonio e il regno e nessun buon cavaliere può aspirare a occupare il posto del re che serve. Maestà, a me sarebbe piaciuto salvare la principessa perché sono un cavaliere del re, non per diventare re». Il re fu profondamente commosso da quelle parole di lealtà, ma non poteva più modificare il corso degli eventi né correggere la promessa fatta pensando al suo miglior cavaliere, cosicché gli permise di ritirarsi nel suo castello e pregò il cielo che il cavaliere destinato a salvare la principessa fosse il meno sciocco dei suoi vassalli e il meno vanitoso. Non appena i sudditi del re ebbero notizia dell'incontro, elaborarono ipotesi sul suo contenuto e si disposero ad assaporare il trionfo del cavaliere, ma quando videro che restava di nuovo nel suo castello furono presi dalla sfiducia. Tutti i giorni qualcuno andava a guardare da lontano, per vedere se il cavaliere

partiva o era partito, ma quando lo vedevano comparire giorno dopo giorno nei suoi poderi tornavano disincantati a casa, ruminando la delusione. Con il tempo, cominciarono a pensare che il miglior cavaliere non era un cavaliere così valoroso come credevano e un certo giorno, completamente scettici, smisero di sorvegliare i suoi movimenti. Da allora nessuno si avvicinò più al castello e il cavaliere fu dimenticato da tutti, come un effimero rimasuglio nella storia del regno. Lo stesso re sembrò dimenticarlo e, poco a poco, passeggiando sulla riva del mare, sempre da solo, confermando la sua decisione e lealtà, il cavaliere finì per soccombere all'angoscia della solitudine, abbattuto dalla tristezza di un dovere morale incompreso, finché, senza gloria e in silenzio, morì. Il castello, disabitato, rimase come una roccia inutile lungo la costa, testimonianza solida di un'epoca di decadenza. La principessa non tornò mai.

GONZALO HIDALGO BAYAL (Higuera de Albalat, Cáceres, 1950), insegnante di lettere in pensione, vive in Extremadura, regione cui è molto legato, poiché ambienta la maggior parte della sua narrativa nel territorio immaginario della Tierra de Murgaños, con la città di Murania e il paese di Casas del Juglar, che rimandano a Plasencia e dintorni. Ha pubblicato narrazioni brevi come quelle raccolte in *Conversación* (2011) e numerosi romanzi: *Misera fue, señora, la osadía* (1988), *El cerco oblicuo* (1993), *Amad a la dama* (2001), *Paradoja del interventor* (2004), *El espíritu áspero* (2009), *La sed de sal* (2013), *Nemo* (2016) e *La escapada* (2019). In essi, con movenze che rimandano a Kafka e a Faulkner, ma per la maestria linguistica soprattutto a Sánchez Ferlosio, un fiume di aneddoti e ritratti è imbrigliato in trame essenziali e potenti e ravvivato da un'ingegnosa abilità nei giochi di parole, sotto la regia affettuosa e implacabile di un narratore-personaggio che tutto filtra e commenta, divagando e strizzando l'occhio al lettore con incessanti rimandi letterari. I protagonisti di Hidalgo Bayal spesso restano impigliati in situazioni assurde, o le creano, attraversando labirinti di incertezza, colpa, fallimento e sventura. Così un viaggiatore perde il treno e precipita nel degrado e nella rassegnazione (*Paradoja del interventor*), mentre un altro, che visita Murania sulle orme di un antico ispanista, rimane coinvolto nella scomparsa di una giovane (*La sed de sal*), e un terzo arriva e semplicemente tace (*Nemo*), provocando con il suo silenzio le reazioni più diverse. Particolare grazia e ironia innervano lo sguardo malinconico dell'autore verso il passato: *El espíritu áspero* si apre sul pensionamento di uno scettico professore di latino che ha salvato infiniti casi nelle sue memorie inedite del Novecento, tragiche e satiriche, rimembranze che il narratore s'incarica di rileggere all'interno della mitologia della Tierra de Murgaños; *La escapada* nasce invece dall'incontro fortuito, dopo quarant'anni, di due vecchi compagni d'università che avvia una nostalgica sequela di ideali svaniti in un'esistenza che si rivela apprendistato alla frustrazione. I due racconti qui tradotti sono tratti da *La princesa y la muerte* (Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2001), ingegnosa serie di varianti sull'antico motivo della principessa e i cavalieri.



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 9 (2020), pp. 151-176. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

VICENTE QUIRARTE

Undici poesie tradotte da Giuliana Calabrese
(Università degli Studi di Bergamo)

*Espera siempre así, que tu sonrisa
—la luminosa puerta del verano—
preludie la delicia de mirarte.
Protege mi regreso
con la apacible fuerza de tus labios
que pronuncien mi nombre en la distancia:
el tiempo no vivido entre tus brazos
acendra las caricias que preservo.*

Aspettami così, che il tuo sorriso
– la luminosa porta dell'estate –
anticipi il piacere di guardarti.
Proteggi il mio ritorno
con la veemenza quieta con cui il labbro
pronuncerà il mio nome da lontano:
il tempo non vissuto nei tuoi abbracci
depura le carezze che conservo.

I

Si yo quisiera,
como algún día lo deseé fervientemente,
ser un poeta bello
como el árbol mirándose al estanque,
diría: “La mañana soy yo y en esa mañana
gris, nublada, ya sin gloria, está mi espejo”.
Si quisiera ser poeta con ingenio,
escribiría:
“La bruma es una virgen de este siglo,
acariciada por árboles lascivos”.
Como quiero algún día
llegar a ser poeta,
quiero decir, y no escribirlo,
que esta mañana me gusta
para tirarnos sin miedo sobre el pasto
en homenaje al viento que te alzó la falda
aquella primera tarde de retórica
en que aprendí a balbucir mi arte poética;
cuando al mirarte las piernas dije vamos,
armado de mi sed y mi tristeza,
con una fe tremenda en el futuro.

I

Se io volessi,
come ho desiderato a volte con fervore,
essere un bel poeta,
come si ammira l'albero nell'acqua
direi: "Il mattino sono io e in quel mattino
grigio, ombroso, senza gloria, c'è il mio specchio".
Se volessi scrivere con arguzia,
direi:
"La bruma è una vergine di quest'epoca,
accarezzata da alberi lascivi".
Siccome prima o poi
voglio essere un poeta,
lo voglio dire, senza scriverlo,
che mi piace questo mattino
per buttarci impavidi sui pascoli
in omaggio al vento che ti alzò la gonna
in quel pomeriggio di retorica
in cui imparai a balbettare l'arte poetica,
quando guardandoti le gambe dissi andiamo,
armatomi di sete e di tristezza,
con tremenda fiducia nel futuro.

II

Se acerca incierto y débil,
como el bastón de viejo casi ciego
rompe el silencio de la tarde
y llega a buscar el sol hasta las bancas.
Sabemos de su presencia por estatuas
que pierden su rígida blancura
y se animan por una luz más suave.
Las hojas caídas
se agitan sobre la tierra húmeda:
sospechan
el peso y el ansia de los cuerpos.
Es el otoño:
viejo sátiro que espera
con paciencia fingida a los amantes.

II

Arriva incerto e debole,
come il bastone da vecchio ormai cieco
infrange il silenzio del pomeriggio
e va in cerca del sole sulle panchine.
Ne svelano la presenza alcune statue
che perdono il rigido candore
e in una luce tenue si rianimano.
Le foglie cadute
si agitano sulla terra umida:
sospettano
il peso e l'ansietà dei corpi.
È l'autunno:
vecchio satiro che aspetta
con pazienza inautentica gli amanti.

V

La apasionada muerte de la tarde
agita en el cielo al fondo de los parques
un mar de sangre y oro.
El agua de otros labios
humedece mi mano en tu penumbra;
la lenta oscuridad de ese perfume
en un solo combate nos alía:
aquí sólo se vale la victoria.

V

L'appassionata morte della sera
rimescola nel cielo in fondo ai parchi
onde di sangue e oro.
L'acqua di altre labbra
mi bagna il dito nella tua penombra;
la lenta oscurità di quel profumo
ci allea in un'unica battaglia:
qui si concede solo la vittoria.

VIII

Qué sereno dominio el de tu boca,
qué carnada en el cepo duro, helado
se modela en tu gesto que provoca
el ritual de la entrega y del calzado.

En esa soledad que no te toca
imito la inocencia del venado
que circunda la trampa y en la roca
busca imprimir su huella, enamorado.

Y yo mismo me burlo de mi traje,
no del ciervo que viste piel felina,
sino tigre al que coges por las riendas

y sumerge su garra, estéril paje,
en el sueño del agua cristalina
donde triza sus labios a sabiendas.

VIII

Che potere sereno ha la tua bocca,
che éasca nella trappola rappresa
si plasma sul tuo viso e poi mi porta
al rito delle scarpe e della resa.

Nel tuo stare sola, che non ti tocca,
imito l'innocenza della preda
che aggira la tagliola e sulla roccia
brama che la sua traccia resti adesa.

E io stesso al mio aspetto reco oltraggio,
non al cervo dalle vesti feline
ma alla tigre che afferri dalla briglia

e affonda l'artiglio, sterile paggio,
nel sogno delle acque cristalline
consocio di rendervi il labbro poltiglia.

X

Sé que viviendo así,
atento al transcurrir del calendario,
mis hazañas no habrán de registrarse.
Llueve camino de Insurgentes.
Ningún encabezado de periódico me dice
que tú en mí tienes otra vida
llamada hotel en la penumbra,
calle mojada, parque solo.
Y está bien que así sea, pues es más importante
el clamor colectivo en el estadio,
la huelga camionera,
los muertos en el Líbano.
Nadie sepa que hoy te necesito:
que sea domingo y yo no encuentre
un cine para olvidar esa carencia
no importa y sin embargo
insisto en caminar bajo la lluvia
con la certeza de que mi única hazaña
será pensar en ti como si nadie
hubiera pensado en ti
como el héroe que soy cuando te pienso.

X

So che con questa vita,
attenta a come scorre il calendario,
non si ricorderanno le mie imprese.
Piove mentre ritorno da Insurgentes.
Nessun giornale dice in prima pagina
che in me possiedi una seconda vita
col nome di un hotel nella penombra,
strada bagnata, parco solo.
Ed è giusto così, è più importante
il clamore della folla allo stadio,
lo sciopero degli autobus,
la gente morta in Libano.
Che nessuno sappia che oggi mi manchi:
che sia domenica e non trovi un cinema
per non pensare a ciò di cui ho bisogno
non ha importanza, eppure,
insisto a camminare sotto l'acqua
sapendo che la mia sola impresa
sarà pensarti come se nessuno
abbia mai pensato a te
come l'eroe che sono se ti penso.

XIV

Como el amor, el mar
no necesita de nosotros.
Y cuando yo no exista
habré de presentirlo entre los faros,
la esbelta nube blanca que me diga:
“Alguna vez el mar se duerme entre mis brazos”.

Y cuando una ola grande me apacigue,
habré de evocar un mar sereno
y otra mano que no será la mía
habrá de escribir:
“El mar de Veracruz, San Juan de Ulúa,
agua donde se colma la tristeza”.

Como el amor, mi amor, como su herida,
al iracundo mar no le interesan
mi desafío y mis versos, mi tristeza.

No ha de saber con qué pasión
lo guardo, lo arrullo en este aire
y tomo un café bajo los arcos
con la huella
de su lejana furia domeñada
en esa ligera sal que mi lengua
recobra en la curva de tus hombros
bajo la luz cobalto de la tarde
que se filtra, implacable, entre palmeras.

XIV

Come l'amore, il mare,
non ha bisogno di noi due.
E quando mancherò,
tra un faro e l'altro avrò un presentimento,
una leggera nuvola che dica:
"A volte il mare dorme sul mio grembo".

E quando un'onda arriverà a calmarmi
io dovrò evocare un mare sereno
e una mano diversa dalla mia
dovrà scrivere:
"Il mare a Veracruz, San Juan de Ulúa,
è l'acqua in cui si colma la tristezza".

Come l'amore e la ferita, amore,
all'iracondo mare non importano
la mia sfida e i miei versi, la tristezza.

Non deve sapere con che passione
lo serbo, lo collo in quest'aria
e prendo un caffè sotto i portici
con l'impronta
della sua vecchia furia soggiogata
in quel sale lieve che la mia lingua
ritrova nell'ansa delle tue spalle,
nella luce cobalto della sera
che, implacabile, filtra tra le palme.

TRES POEMAS DE CARRARA

I (Presagio)

La luz, descendiendo los pinares
iba en pos de bahías en que anegarse.
Antes que las gaviotas
te anunciaba el incendio del verano
en la llama más verde de Toscana.
Hacías arder el aire en sus azules
y de tanta luz el orbe estremecías.
Los bloques de mármol bajo el mediodía
eran la promesa de la estatua
y tu cuerpo el futuro de mi mano.
La sonrisa mojada que se abría
en toda tu cara como los batientes
se abren para dejar que entre
el aire recién llovido de la calle
te hacían aparecer por vez primera,
como si nadie, antes que yo, te hubiera visto.
Carrara flotaba por el aire
y el resuello del joven Miguel Ángel
inflamaba tu oreja y mis te quiero,
mientras la luz absorta se colmaba
y el tren iba a su encuentro en la distancia.

TRE POESIE DI CARRARA

I (Presagio)

La luce, scivolando dal pineto,
era in cerca di baie in cui annegare.
Prima dei gabbiani
ti annunciava l'incendio dell'estate
nel fuoco più verde della Toscana.
Rendevi ardente l'aria nei suoi azzurri
e con la tua luce tremava l'orbe.
I blocchi di marmo nel sole a picco
erano la promessa della statua
e il tuo corpo il futuro della mia mano.
Il sorriso umido che si apriva
su tutto il tuo viso, come i battenti
si spalancano per far entrare
l'aria di fuori dopo che ha piovuto,
ti rivelava per la prima volta
come se nessuno mai ti avesse visto.
Carrara fluttuava sull'orizzonte
e l'alito di Michelangelo
inflammava il tuo orecchio e i miei ti amo,
mentre la luce assorta si colmava
e verso lei un treno in lontananza.

II (Mediodía)

Primero es una sed de labios hacia afuera,
un abrir de párpados hinchidos
por toda la arena del mar y el sol en alto.

Hay un lento conjuro de espuma estremecida,
un lejano cantar de niño ahogado,
de mármol que aguarda ser herido.

Llevo entre los días
el memorial de tu epidermis,
cuaderno de bitácora a deshoras,
sin marina capaz de terminarlo,
sin isla en que apagar la sed de navegantes
hartos de fatigar sus besos
en la piel azul del mar y su mentira.

Frente al Tirreno tomamos vino blanco
y la arena y sol y aquel deseo
contenido y sereno como el mármol
donde late una sangre más eterna.

La violencia empezó con sus palabras:
“No uso nada debajo del vestido”.

El roce de su cuerpo con el mío,
la madrugada, el frío, te quiero tanto,
son historias por otros ya contadas.

II (Mezzogiorno)

Dapprima c'è una sete di labbra spinte in fuori,
uno schiudersi di palpebre gonfie
per tutta la sabbia del mare e il sole a picco.

C'è un lento incantamento di spuma che sussulta,
un canto fioco di bimbo annegato,
di marmo in attesa della stoccata.

Indosso insieme ai giorni
il memoriale della tua epidermide,
diario di bordo fuori tempo massimo,
senza marina in grado di finirlo,
senza isola che plachi la sete di chi naviga
esausto di logorare i suoi baci
sulla pelle blu del mare bugiardo.

Sul Tirreno bevemmo vino bianco
e poi la sabbia e il sole e quella brama
contenuta e serena come il marmo
in cui pulsa un sangue ancor più eterno.

La violenza iniziò quando lei disse:
“Sotto il vestito non indosso nulla”.

Il tatto del suo corpo contro il mio,
le prime luci, il freddo, ti amo tanto,
sono storie che hanno già detto altri.

III (Amanecer)

La piel tiene un lenguaje y su memoria
alza banderas blancas por el cielo.
Me hablo de una piel ya conocida,
de una piel que se hunde y se levanta
y vuelve a amanecer como una aldea
donde todos los ritmos se conjuran
cuando el sol dora, lento, la mañana.
No hay ventana ni lecho, no hay futuro.
La única certeza es el saberme
hecho de una piel que reconozco
en otra que me anuncia desde el sueño
con la fatiga y la fuerza de la yegua
que bebe quietamente en el arroyo
después de haber corrido
toda la noche bajo las estrellas.

III (Prime luci dell'alba)

La pelle ha un linguaggio e la sua memoria
sventola in cielo una bandiera bianca.
Mi parlo di una pelle che conosco
di una pelle che affonda e si rialza
e poi sorge di nuovo come un borgo
in cui i ritmi si invocano tra loro
quando il sole, lento, indora il mattino.
Niente finestre o letti né futuro.
La mia sola certezza è di sapermi
fatto di una pelle che riconosco
in un'altra che dal sonno mi annuncia
con lo sforzo e l'impeto di puledra
che si abbevera quieta nel ruscello
dopo aver galoppato
per tutta la notte sotto le stelle.

VENECIA

I

No es que la recuerde:
es que apenas comienzo a conocerla
ahora que en Copilco
las hojas se baten contra el viento
y vivo –como nunca entonces–
la llegada al Canal della Giudecca,
cuando el mar Adriático teñía
con la sangre del sol su piel serena.

II

No hay herida más honda
que la que deja abierta la hermosura:
la estatua de la niña impúber
derrota las armas del guerrero.
Yo duermo todavía
con un golpear de barcas en mi oreja
y no puedo creer que al despertarme
la luz no nacerá por los canales.

III

Amé los labios tersos de la lluvia:
entonces no deseaba
conservar su perfil en la memoria.
Si esta tarde lloviera,
otro cuerpo de mí sería la sombra
que buscara la tuya, como entonces,
bajo un canto de góndolas meciéndose
o la lluvia danzando en azoteas.

IV

Mi cuerpo en la plaza de San Marcos,
endurecido por el amor y el agua fría.
El viento penetrando mis oídos
con un eco del mar que no reposa.
Si la muerte pudiera decir vamos,
apenas hoy comenzaría
a ser el hombre que era, sin saberlo.

VENEZIA

I

Non è che la ricordi:
è che comincio a conoscerla appena
adesso che a Copilco
le foglie battono contro il vento
e vivo – come mai allora –
l'arrivo al Canale della Giudecca,
quando il mar Adriatico tingeva
con il sangue del sole la sua pelle.

II

Non c'è taglio più grave
di quello che la grazia lascia aperto:
la statua della ragazzina impubere
sconfigge le armi del guerriero.
Io sto ancora dormendo
con l'urtarsi di barche nelle orecchie
e non riesco a credere che al risveglio
non sorgerà la luce dai canali.

III

Amai le labbra terse della pioggia:
allora non volevo
conservarne il profilo nel ricordo.
Se stasera piovesse
un altro corpo mi farebbe ombra
in cerca della tua, come allora,
con il canto di un dondolio di gondole
o di pioggia che danza sui terrazzi.

IV

Il mio corpo dentro piazza San Marco
è teso per l'amore e l'acqua fredda.
Il vento mi si infila nelle orecchie
con un'eco del mare infaticabile.
Se la morte potesse dire andiamo
solo oggi comincerei
a essere chi non sapevo d'essere.

V

Habrá que recordar
la generosa sombra del jardín,
el canto de la fuente que lavaba
el aire de septiembre en la Piazzale Roma,
el helado de nuez con nata encima
la cita con el Tiziano que no vimos,
los tres caballos que no estaban.
Pero habrá que olvidar aquel encuentro
cuando el puente, la barca,
los pasos primeros de la lluvia.

VI

Esta noche apareces entre espejos,
en medio del humo que se eleva
a este cielo trunco de cantina.
Afuera se deshace el vals sobre las olas.
Cojo mi cerveza y adivino
la plaza de Coyoacán y su frescura.
Si en este reloj suenan las diez,
en Venecia está naciendo el día.
No me falta tu boca:
es sólo que recobro
el lejano sabor de tu saliva.
Me callo, hablo de libros,
digo Faulkner, Onetti, digo madres.
En la mesa no cabe otra botella.
Está lloviendo en Coyoacán. Llueve en Venecia.

VII

Hace frío: afuera se hace tarde
mientras la mano toca en la ventana
la queja inútil de un espejo mudo.

Pero tus muslos viven en mis manos
y su ardiente dureza vuelve ahora
y enrojece mi amor entre la niebla.

Est s adentro y fuera y no lo sabes.
Eres acariciada por mis manos.
Hace frío. Afuera se hace tarde.

V

Dovremo ricordare
la generosa ombra del giardino,
la fontana che cantando lavava
l'aria di settembre a Piazzale Roma,
il gelato alla noce con la panna
il Tiziano che ci aspettava invano
e anche quei tre cavalli che non c'erano.
Ma è meglio che scordiamo quell'incontro
con il ponte, la barca,
i passi accennati dalla pioggia.

VI

Questa notte compari tra gli specchi,
nel mezzo del fumo che si innalza
in questo cielo tronco di osteria.
Fuori si sta sciogliendo il valzer sulle onde.
Prendo la mia birra e presagisco
la freschezza e la piazza a Coyoacán.
Se qui stanno per battere le dieci,
a Venezia starà nascendo il giorno.
Non manca la tua bocca:
è solo che ricordo
la tua saliva dal gusto lontano.
Sto zitto, passo ai libri,
dico Faulkner, Onetti, sto imprecando.
Non c'è più spazio per altre bottiglie.
E piove a Coyoacán. Piove a Venezia.

VII

Fa freddo: e fuori si è fatto tardi
mentre la mano tocca alla finestra
vani lamenti di uno specchio muto.

Ma mi vivono in mano le tue cosce
e la loro durezza ardente torna
e arrossisce il mio amore nella nebbia.

Esisti dentro e fuori e non lo sai.
Le mie mani ti stanno accarezzando.
Fa freddo. E fuori si è fatto tardi.

VICENTE QUIRARTE CASTAÑEDA (1954) è nato a Città del Messico e continua a rinascervi ogni giorno, come ama ricordare. Dottore di Ricerca in Letteratura Messicana presso l'Universidad Nacional Autónoma de México, dove attualmente occupa la cattedra di Letterature Ispanoamericane, è stato direttore della Biblioteca Nacional de México dal 2004 al 2008, dal 2015 è segretario dell'Academia Mexicana de la Lengua e, dal 2016, membro del Colegio Nacional. Poeta, prosista, autore teatrale e raffinato critico letterario, ha pubblicato, tra molte altre, le seguenti raccolte poetiche: *Teatro sobre el viento armado* (1979), *Calle nuestra* (1979), *Vencer a la blancura* (1982), *Fra Filippo Lippi. Cancionero de Lucrecia Buti* (1982), che nel 2021 vedrà la luce in italiano per i tipi di Lietocolle, *Puerta del verano* (1982), dalla quale sono tratti i componimenti qui tradotti, *Bahía Magdalena* (1984), *Fragmentos del mismo discurso* (1986), *La luz no muere sola* (1987), *El cuaderno de Aníbal Egea* (1990), *El ángel es vampiro* (1991), *Cicatrices de varias geografías* (1992), *Luz de mayo* (1994) ed *El peatón es asunto de la lluvia* (1999). Insieme ad altre raccolte poetiche appartenenti ai suoi primi venti anni di scrittura, quelle finora elencate vengono riunite in *Razones del samurai. Poesía reunida 1978-1999* (2000). Tra le uscite più recenti si segnalano *Zarabanda con perros amarillos* (2002), *El mar del otro lado* (2007), *Ciudad de seda* (2009), *Esa cosa tan de siempre* (2013) e *La miel de los felices* (2016). Ha ottenuto, fra gli altri riconoscimenti, il Premio Nacional de Poesía Joven Francisco González León (1979), il Premio de Ensayo Literario José Revueltas (1990), il Premio Iberoamericano de Poesía Ramón López Velarde (2011) e, nel 2012, la UNAM gli ha concesso il Premio Universidad Nacional nell'ambito della creazione artistica e diffusione della cultura.

Provvisto di un'oceanica indole pacifica, Vicente Quirarte infonde nella maggior parte dei suoi testi la dimensione della battaglia, sia essa d'amore o contro la morte: la bellicosità prende forma nelle gesta di un eroe quotidiano e metropolitano che assume su di sé la responsabilità di abbattere con il linguaggio le mura di un altro corpo o di accettare i riti di passaggio delle morti incomprensibili, come spiega il suo alter ego Aníbal Egea. Nei testi proposti in queste pagine predomina la dimensione italiana, che instaura con il Messico un dialogo sorto dall'esperienza amorosa e che per il poeta acquisirà anche una forte valenza artistica, plastica ed efrastica. Come si può notare, i riferimenti urbani e geografici sono essenziali nei versi del messicano. Il suo *Amor de ciudad grande*, dal titolo di un suo saggio del 2010 che crea un evidente rimando all'omonima poesia di José Martí, è spesso rivolto a Città del Messico, essa stessa letteratura incarnata, ma è anche il sentimento riposto nella fiducia per i cittadini che ogni giorno vivono lo spazio di tutte le possibili forme di comunione. Per Quirarte la poesia è la voce di un io che è sempre un noi, come apprende anche dai suoi studi su Luis Cernuda e dalla sua difesa dell'individualità, intesa come strumento per rispettare e rendere più degna l'anima collettiva; è la voce in cui risuona costante l'eco intertestuale della poesia latinoamericana e i rumori della Città del Messico degli ultimi cinquant'anni; è un'imbarcazione sempre sul punto di naufragare e salvezza per il naufrago che il mare non l'ha mai visto.

NOTE

GAIA BIFFI
FEDERICA ZICHITTELLA
JOSÉ LUNA BORGE
DANILO MANERA

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 9 (2020), pp. 177-225.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

***El novelista* di Ramón Gómez de la Serna: aspetti metanarrativi**

GAIA BIFFI

gaia.biffi.6@gmail.com

A partire dagli anni Settanta del secolo scorso, è andato affermandosi, nell'ambito della critica e della teoria letteraria, il concetto di "metanarrazione", con l'obiettivo di categorizzare un eterogeneo insieme di opere il cui tema centrale coincide con la creazione letteraria stessa: in esse, la scrittura assume una caratterizzazione autoriflessiva e, nel riferirsi a se stessa, mette in evidenza il processo di elaborazione dell'opera, facendo emergere una serie di interrogativi circa il rapporto che sussiste tra finzione narrativa e realtà tangibile¹.

Nonostante il fenomeno non sia nuovo, basti pensare al *Don Chisciotte* o al *Tristram Shandy*, non sono pochi i critici che vincolano tale tendenza letteraria al Postmodernismo: alcuni dei nomi più noti sono Linda Hutcheon, Gérard Genette, Ihab Hassan e Brian McHale². È proprio questa la prospettiva teorica messa in discussione da studiosi quali Francisco Orejas, Antonio Sobejano-Morán e Domingo Ródenas de Moya: quest'ultimo chiarisce che l'autoriflessione è da considerarsi come l'elemento chiave di tutta la letteratura del XX secolo in quanto sarebbe specchio del relativismo esistenziale, dell'insicurezza legata all'impossibilità di conoscere il mondo nella sua totalità e del crollo di certezze universali, fattori che permeano il paradigma culturale occidentale di inizio Novecento e che si estremizzano nella seconda metà del secolo lasciando un'impronta evidente in tutte le manifestazioni del pensiero contemporaneo³.

¹ Pastor Platero, Emilio, «Modernidad y metaficción: a propósito de "El novelista" de Ramón Gómez de la Serna», in Fernández Roca, José Angel - Gómez Blanco, Carlos J. - Paz Gago, José María (coord.), *Semiótica y modernidad*, Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, Asociación Española de Semiótica, 1992, p. 221.

² In particolare, Hassan considera la metanarrazione come una delle caratteristiche che permettono di distinguere un'opera modernista da una postmodernista, mentre McHale afferma che le narrazioni postmoderne sono assimilabili a discorsi che riflettono sui mondi discorsivi stessi (cfr. Orejas, Francisco G., *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros, 2003, p. 149).

³ Ecco dunque che le strategie letterarie autoriflessive, afferenti al concetto di metanarrazione, non sono da considerarsi come esclusive dell'epoca postmoderna; più ragionevolmente, in quest'ultima fase sono entrate a far parte della narrativa europea in modo più sistematico, esplicito e consapevole (cfr. Ródenas de Moya, Domingo, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Península, 1998, p. 87).

Ancora più interessanti però, sono le considerazioni di Ródenas de Moya in merito alla specificità della storia letteraria spagnola, in special modo per ciò che concerne la narrativa proposta dalle avanguardie storiche: da un'analisi globale dello sviluppo della letteratura europea tra Modernismo e Postmodernismo si evince che, nell'ambito della prosa modernista, la preoccupazione per i meccanismi di costruzione del testo letterario rimane perlopiù a un livello implicito, permettendo di rispettare le regioni ontologiche dell'opera⁴. Tuttavia, nella narrativa d'avanguardia spagnola è piuttosto comune che tale riflessione assuma un carattere esplicito interferendo nella struttura logico-semanticamente del testo: gli autori iberici perciò, superano l'interrogativo epistemologico, assimilato dalla letteratura modernista europea, arrivando alla consapevolezza della vita come una finzione⁵. Nel momento in cui realtà e simulacro narrativo cessano di essere considerati poli dicotomici e vengono coscientemente mescolati in un unico piano discorsivo, lo scrittore non può che lasciare allo scoperto la natura artificiosa dell'opera letteraria, ovvero la modalità scelta per rappresentare il reale⁶.

La prosa delle avanguardie storiche spagnole però, è stata molto spesso oggetto di scarsa considerazione e, al di là di contate eccezioni, raramente sono state rilevate le particolarità appena citate. È ancora Ródenas de Moya a insistere sulla diffusa ignoranza in merito al Modernismo spagnolo da parte soprattutto degli studiosi anglosassoni che, nella migliore delle ipotesi, riconoscono il carattere metanarrativo di opere quali *Niebla* (1916) e *Cómo se hace una novela* (1925) di Miguel de Unamuno, nonché la modernità dei testi di José Ortega y Gasset ma, troppo spesso, trascurano le significative novità proposte da importanti rappresentanti delle avanguardie spagnole come Pedro Salinas, Francisco Ayala e Ramón Gómez de la Serna⁷. Quest'ultimo, secondo Emilio Pastor Platero, è stato uno degli autori maggiormente penalizzati:

Hay una obra metaficcional [...] que, tal vez ha pasado un tanto desapercibida por la crítica, que se publicó por primera vez en 1923, y que, además de presentar interesantes observaciones para el estudio de este subgénero narrativo, es, asimismo, un texto que puede considerarse como clave para el estudio del arte narrativo de su autor. Me refiero, en concreto a Ramón Gómez de la Serna y a su obra *El novelista*⁸.

A questo proposito, Antonio del Rey Briones aggiunge che la letteratura di Gómez de la Serna è stata frequentemente oggetto di incomprensione, in parte attribuibile al carattere

⁴ *Ivi*, p. 109.

⁵ Ródenas de Moya sottolinea che la peculiare conformazione delle avanguardie storiche spagnole si deve alla confluenza di Modernismo, Modernità ed eredità artistico-letteraria autoctona: rispetto a quest'ultima, va ricordato lo spirito barocco latente nella storia culturale spagnola secondo cui il mondo si scopre come apparenza o inganno. La spinta a livellare o addirittura a confondere la dimensione vitale con quella immaginaria prende progressivamente piede in tutta Europa, ma non arriva mai a permeare nessun'altra tradizione letteraria tanto quanto quella spagnola che, di conseguenza, anticipa la dominante ontologica che caratterizzerà il romanzo postmoderno (cfr. *Ivi*, p. 110).

⁶ A supporto di tali argomentazioni interviene anche Luis García Montero che definisce la narrativa avanguardista come una «literatura de interrogación a la literatura» (cfr. Castro Hernández, Olalla, *Entre lugares de la modernidad*, Granada, Siglo XXI, 2017, p. 270).

⁷ Ródenas de Moya, Domingo, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, cit., p. 108.

⁸ Pastor Platero, *op. cit.*, p. 222.

estremamente personale della sua prosa, fattore che la rende difficile da incasellare secondo categorie narrative predefinite⁹. Conseguentemente, si è spesso fatto ricorso a una superficiale operazione di semplificazione, riducendo la complessità e l'eterogeneità della sua opera all'invenzione della *greguería* che monopolizza l'attenzione di molti studiosi¹⁰.

Tuttavia, un'opera come la sopracitata *El novelista* (1923) è molto più di un insieme di *greguerías* o di un curioso esercizio stilistico realizzato da un autore fuori dagli schemi: il suo principale motivo d'interesse si deve al fatto che la realtà testuale rappresentata coincide con il processo di elaborazione dell'opera stessa; quest'ultima si configura come l'asse portante della struttura del romanzo, l'elemento al centro della finzione narrativa. In *El novelista*, dunque, la scrittura segue un percorso che si snoda lungo una serie di procedimenti autocoscienti e autoriflessivi, esplorando e problematizzando il rapporto tra l'universo di finzione immaginato dallo scrittore e la realtà empirica¹¹.

John McCulloch parte da questo presupposto per affermare che, nel caso del romanzo di Gómez de la Serna, le strategie metanarrative vengono sfruttate al fine di mettere in discussione le convenzioni del romanzo tradizionale: «In *El novelista*, normal narrative conventions are subverted through a departure from traditional plot devices, in a deliberate attempt to break with naturalistic organicity»¹². A questo scopo, l'autore si serve di quella che Ródenas de Moya definisce «metaficción diegética»¹³, in quanto si fa riferimento a un protagonista-scrittore, Andrés Castilla, che riflette sulla sua occupazione.

L'opera, perciò, si articola su due livelli: in primo luogo, un racconto-cornice che racconta le azioni compiute dal personaggio principale, tutte afferenti all'ambito letterario. È presente poi un racconto di secondo livello, più precisamente definito come metadiegetico, che include i diversi romanzi attribuiti ad Andrés Castilla. La connessione stabilita tra il racconto-cornice e i vari frammenti metadiegetici risponde alla cosiddetta funzione riflessiva, dal momento che consente alla voce narrante di sviluppare una serie di meditazioni teoriche e pratiche in merito all'attività di scrittura e di mettere in evidenza l'evoluzione della traiettoria del protagonista: l'opera di Gómez de la Serna, infatti, procede

⁹ Del Rey Briones, Antonio, *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Verbum, 1992, p. 9.

¹⁰ Secondo Del Rey Briones occorre ricordare che l'estraneità della narrativa ramoniana alle problematiche politiche e sociali della sua epoca ha influito negativamente sulle valutazioni di ampi settori della critica (cfr. *Ivi*, p. 10). Manuel Durán avanza ipotesi simili: «la obra de Ramón está todavía mal estudiada: el apagón del franquismo privó a nuestro autor por largos años de su público español [...]. El impacto brutal de la guerra civil española, seguida de una guerra mundial que multiplicaba la violencia y la crueldad de la contienda hispana, hacía que los experimentos de la vanguardia fueran vistos como frívolos, inoportunos» (Durán, Manuel, «Orígen y función de la greguería», in Dennis, Nigel (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1988, p. 118). Anche Ródenas de Moya sottolinea la condizione minoritaria della produzione letteraria di Gómez de la Serna soffermandosi sulla sua singolarità rispetto al paradigma estetico dominante: «Hoy podemos afirmar que la narrativa de Gómez de la Serna es [...] un deliberado proyecto literario que, por su alejamiento de los gustos del gran público, fue y sigue siendo minoritario» (cfr. Ródenas de Moya, Domingo, «Introducción», in Gómez de la Serna, Ramón, *Greguerías, relatos, ensayos y otros textos*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2008, p. 33).

¹¹ Pastor Platero, Emilio, *op. cit.*, p. 221.

¹² McCulloch, John A., *The Dilemma of Modernity. Ramón Gómez de la Serna and the Spanish Modernist Novel*, New York, Peter Lang, 2007, p. 89.

¹³ In questo caso, la voce del narratore non sconvolge l'illusione data dalla finzione narrativa ma induce, tropologicamente, a un'interpretazione autoreferenziale dell'opera, ad esempio inserendo un protagonista-scrittore che riflette sulla propria attività (cfr. Ródenas de Moya, Domingo, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, cit., p. 15).

seguido il ritmo del processo di sviluppo artistico di Andrés Castilla, dagli esordi, poi durante la fase della piena maturità creativa, sino al ritiro a vita isolata nel capitolo finale¹⁴.

Un primo esempio significativo è riscontrabile già nelle pagine iniziali, dove il protagonista è intento a correggere le bozze della seconda edizione di un suo romanzo di grande successo, *La apasionada*, considerato da lui stesso come un totale fallimento:

El novelista, ya tranquilo, se puso a corregir la segunda edición de *La apasionada*, que quería aumentar y mejorar. Había escrito aquella novela hacía cinco años, en momentos de entusiasmo por una mujer, que después había descubierto que no era apasionada ni leal. La novela era una novela de amor y *La apasionada* le había mentido más que ninguna mujer; pero ¿cómo corregir en pruebas toda la novela, que tanto había gustado al público? ¿Cómo variar todo el sentido de la obra y echar patas arriba la composición? Andrés tenía repugnancia de hacer eso; pero al mismo tiempo tenía un gran deseo de ser sincero, apabullante, vengativo¹⁵.

In questo frammento affiora una questione fondamentale per lo sviluppo della personalità letteraria del protagonista-scrittore: si tratta di confrontarsi con l'inevitabile vincolo imposto dal testo narrativo, ossia, la necessità di adattare una realtà dinamica e cambiante a un romanzo, che è un oggetto verbale fisso. Ecco che, dinnanzi all'impossibilità di cristallizzare il reale in un ritratto definitivo, Andrés Castilla si interroga su quali percorsi di scrittura intraprendere, soffermandosi in particolare sul rapporto con il pubblico di lettori e sul valore dei parametri di verità e finzione:

–El caso es– pensaba –que el público espera ya mi personaje, tal como fue concebido, y que nadie me perdonaría la modificación de su carácter... Tal vez entonces perdiese todo lo que he ganado como novelista a través del tiempo... [...] Asunción, la heroína de la novela, era completamente falsa. Estaba él engañado y engañó a los lectores cuando escribió. ¿Cómo permitir que en una edición de algunos miles de ejemplares apareciese de nuevo, haciendo más víctimas, preparándose para provocar nuevas pasiones, pues ya habían entrado en la malicia de la vida nuevas generaciones que no conocían su *Apasionada*¹⁶.

Il primo nodo da sciogliere, quindi, riguarda il concetto di opera letteraria come canale di comunicazione con il lettore e trasmissione di un contenuto: la domanda implicitamente veicolata dalla frase «El caso es [...] que el público espera ya mi personaje, tal como fue concebido, y que nadie me perdonaría la modificación de su carácter» fa riferimento a quale aspetto sia da privilegiare tra l'attenersi alle aspettative e al gusto dei potenziali lettori, costruendo il testo in modo da favorirne la ricezione e la diffusione, oppure seguire il flusso dell'ispirazione o delle proprie percezioni e sensazioni. Tale riflessione è correlata ad altre importanti considerazioni: innanzitutto, il riferimento alle «víctimas» provocate dalla circolazione del romanzo, oggetto in grado di generare «nuevas pasiones», richiama l'idea di una letteratura che influisce e modifica la realtà intervenendo in maniera incisiva a cambiare l'esistenza di coloro che leggono. Inoltre, va segnalato come Andrés Castilla

¹⁴ Pastor Platero, Emilio, *op. cit.*, p. 223.

¹⁵ Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973 (1924), p. 12.

¹⁶ *Ivi*, pp. 12-13.

espliciti il carattere fittizio della protagonista del suo romanzo, facendo emergere la questione del presunto inganno che tutto ciò presupporrebbe verso i lettori.

I due passaggi sopra riportati, consentono di notare lo statuto labile della verità, e di conseguenza della finzione, sottesa alla creazione letteraria del *novelista* in quanto cambia con lo scorrere del tempo e si modifica a seconda del punto di vista. Come si può notare, la persona che aveva ispirato il personaggio di *La apasionada* rappresentava, agli occhi del suo autore, l'archetipo della donna ideale e, in effetti, nell'ambito dello spazio testuale, era stata modellata seguendo esattamente e fedelmente quel profilo umano; tuttavia, il passare del tempo e il cambiamento di prospettive del protagonista-scrittore finiranno per smascherare la mancata corrispondenza tra il personaggio del romanzo e l'individuo reale. Sul piano letterario, quello che sembrava essere un ritratto veritiero di una donna esistente, si rivela una proiezione immaginata, la trasposizione di un'identità in personaggio filtrato dalla percezione dello scrittore e rielaborato dalla sua fantasia. Una volta scoperto l'inganno, i dubbi che affollano la mente del *novelista* riguardano l'eventuale necessità di modificare un personaggio, rivelatosi privo di caratterizzazioni documentabili e oggettive, rimandando al rapporto tra realtà osservabile e universo letterario: che tipo di relazione sussiste tra i due? La letteratura ha il dovere di imitare il reale o si tratta di uno spazio libero e indipendente da quest'ultimo? Nel caso di un testo esplicitamente e consapevolmente costruito su una serie di dati falsi, si può parlare di inganno moralmente inaccettabile nei confronti dei lettori? Oppure la letteratura ha una propria etica interna indipendente dal mondo extratestuale? Queste sono alcune delle domande ricavabili dalle meditazioni metanarrative di Andrés Castilla che, dopo diversi tentativi di adattare il suo romanzo ai cambiamenti della realtà esterna, abbandona l'ossessione della fedeltà mimetica e si rende conto che il valore artistico e la qualità letteraria della sua scrittura risiedono proprio nella sua natura fittizia:

El novelista se contuvo. Iba a estropear la novela; no podía denigrar a *La apasionada*. Su éxito había sido precisamente el del engaño; y todos los lectores se casaron con ella, y todos se casarían de nuevo con ella, y si no se casaban por las notas de desengaño que tuviese la novela, tirarían la segunda edición por los balcones de las casas y por las ventanillas de los trenes¹⁷.

Le elucubrazioni del *novelista* vanno dunque a toccare anche il metodo utilizzato da quest'ultimo per creare i personaggi: la manifestazione più curiosa di tale procedimento però, coincide con un passaggio successivo in cui viene riportato il confronto tra lo stesso Andrés Castilla e il protagonista di una delle sue opere, *Resina*, mediante un meccanismo di «metaficción metaléptica»¹⁸:

Tanto insistía aquel hombre a la puerta del novelista, que Andrés salió para saber quién se podía creer con tanto derecho de verla [...] –¿Qué deseaba?– le preguntó el novelista. –Yo soy...– –Pase..., pase... –Y le señaló la puerta de su despacho. No era cosa de que en la antesala se pusiese a declarar aquel hombre el secreto de su pretensión. El novelista, como hombre que acepta la imagina-

¹⁷ *Ivi*, pp. 15-16.

¹⁸ Questa tipologia metanarrativa si caratterizza per la frattura della linea di frontiera tra i vari livelli ontologici del testo, effetto ottenuto mediante l'irruzione del narratore extradiegetico, o dell'autore esplicito, nel mondo dei personaggi o viceversa (cfr. Ródenas de Moya, Domingo, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, cit., p. 15).

ción, sabía que aquel hombre podía estar unido a él por vínculos profundos, aunque insospechables... Por eso no se atrevió a preguntar, por no hacer una pregunta impertinente. Se le quedó mirando, y el hombre aquel dijo por fin: –No me conoce, aunque me debería conocer... Yo soy Alfredo, el personaje de su novela *La resina*... –¿Alfredo?– –Sí, Alfredo, aunque no me llame así; por más que también estoy en la A, pues, yo soy Alberto...¹⁹

In un confuso e ambiguo intreccio tra vita reale e immaginazione, il personaggio elaborato da Andrés Castilla arriva persino a cercare di scavalcare l'autorità dell'autore, avanzando richieste ben precise in merito al proprio destino, come se fosse dotato di una dimensione e di uno spessore umano che trascendono il limite della pagina. Una simile strategia metanarrativa contribuisce ulteriormente a sfumare i confini tra realtà e finzione, ormai impossibili da distinguere:

–¿Y a qué viene usted aquí?– –¿A qué? A que usted me coloque... Yo he dejado la Resinera, he dejado a mi esposa, he dejado todo lo que no era mío; usted me lo ha enseñado, y ya no tengo nada... Esa obra le ha dado a usted, según sé, mucho dinero; justo es que se acuerde de mí, y o me dé algo de dinero o me coloque en algún destino...– –Lo pensaré... Déjeme sus señas... Voy a hacer todo lo que pueda...– –Dicen que ésa es su mejor obra... Por lo tanto, yo soy su mejor personaje... No me puede tratar como a un cualquiera...– El personaje de su vieja novela, al que no podía convencer de su inexistencia real anterior al libro, le dio las señas, y después de un rato de conversación, se fue²⁰.

La narrazione arriva poi a sfiorare il paradossale nel momento in cui il *novelista* si vede costretto a prendere provvedimenti per fronteggiare le minacce dei suoi personaggi. L'universo letterario creato dalla fantasia dello scrittore si sovrappone alla dimensione esistenziale di quest'ultimo, dando la sensazione che il suo destino sia inscindibile da quello dei protagonisti delle sue opere²¹:

Iba a tener que huir al extranjero para escapar a la venganza y a las peticiones de dinero a que iban a someterle sus personajes. [...] Por de pronto tenía que pensar en colocar a Alfredo utilizando sus influencias. Había regenerado a un hombre, le había convencido, pero tenía que ayudarle a vivir²².

Come si diceva, il romanzo di Gómez de la Serna è interamente focalizzato sulla traiettoria letteraria del protagonista: la trama infatti, oltre a svelare i retroscena della finzione

¹⁹ Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, cit., p. 26.

²⁰ *Ivi*, pp. 27-28.

²¹ Si tratta di un procedimento assimilabile alla denominata funzione autocosciente: quest'ultima si materializza proprio quando i personaggi del mondo narrativo riconoscono esplicitamente la loro identità fittizia o, in altri casi, quando la voce narrante o il lettore immaginario riflettono apertamente sul loro ruolo all'interno del testo letterario. Lo scopo implicito è quello di appellare al lettore in modo da fargli comprendere che la sua stessa esistenza altro non è che un'ulteriore finzione. L'indeterminatezza del confine tra simulacro narrativo e realtà osservabile spinge a mettere in discussione lo statuto di quest'ultima e quello degli individui che la abitano, trasportando tale riflessione sul piano del genere narrativo (cfr. Sobejano-Morán, Antonio, *Metaficción española en la postmodernidad*, Barcelona/Kassel, Reichenberger, 2003, p. 23).

²² Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, cit., p. 28.

narrativa, mette in luce i presupposti fondamentali della poetica di Andrés Castilla, nonché i passaggi determinanti della sua formazione come scrittore; quest'ultima disegna una chiara parabola evolutiva dispiegandosi in un percorso interiore che segue la scia dell'innovazione costante e dell'esplorazione continua, in direzione di un'estetica moderna e, in senso più ampio, di un inesauribile progresso culturale e crescita intellettuale. In effetti, Pastor Platero sottolinea l'instancabile tentativo del protagonista di dare vita a una narrativa nuova, operazione che confluirà nella composizione dell'opera *Pueblo de Adobes* che costituisce un punto di inflessione nell'ambito della sua produzione letteraria, come suggerisce il preambolo che precede tale romanzo²³:

Su visión sin pesadez, arbitraria como la vida y aferrada en vez de una realidad simbólica y resabiada, a todas las realidades que pululan alrededor de su suceso, no satisfacía a los críticos que necesitaban la coordinación cortés, la fórmula urbana. El novelista era discutido frente a sus últimas novelas como frente a las primeras. [...] Los armachismes vivían en derredor de su corazón impenitente, siempre mozo, siempre creyendo que la literatura es la ciencia mayor. En vista de que se volvía sobre él con el mismo escepticismo de siempre, pensó escribir aquella novela en que debía vivir un pueblo castellano mazonado, enterizo, con escalofrío de siglos, los pasados y los futuros, en crespito entrechoque. Lo titularía *Pueblo de Adobes*²⁴.

Questa nuova prospettiva è riflessa, nel racconto-cornice, attraverso due incontri con altrettanti scrittori, significativamente stranieri²⁵: in primo luogo con l'inglese Ardith Colmer, che Andrés Castilla ammira fino al punto da recarsi a Londra per rubargli i segreti del mestiere, mentre ancora più importante è l'incontro con il francese Remy Valey che si rivelerà fonte di numerosi stimoli per l'indagine metaletteraria del protagonista. La ricerca di una nuova scrittura, inoltre, viene espressa mediante la *mise en abyme*²⁶ e concretizzata durante il soggiorno del *novelista* a Lisbona, «la ciudad novelística»²⁷: quest'indagine si rispecchia nella metadiegesi, più specificatamente, nella ricerca condotta da Rivas Ericson, protagonista di *El inencontrable*, romanzo che Castilla sta scrivendo proprio nella capitale portoghese, per trovare William Belly, un altro personaggio dell'opera. L'incontro tra Ericson e Belly, nel livello costituito dal metaromanzo, coincide con l'identificazione, da parte di Andrés Castilla, di un'estetica letteraria completamente rinnovata e con la sua conseguente partenza da Lisbona²⁸.

Tuttavia, l'essenza della personalità del *novelista* si trova nella sua concezione della realtà in termini di trasposizione narrativa e rielaborazione immaginativa, nonché nella sua ricerca di percorsi di senso alternativi a quelli offerti dai dati oggettivi: tutto ciò che osserva nel mondo empirico, dunque, acquisisce significato solo in quanto potenziale materiale letterario. Per il personaggio creato da Gómez de la Serna, infatti, «Todo es

²³ Pastor Platero, Emilio, *op. cit.*, p. 224.

²⁴ Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, cit., p. 128.

²⁵ Cfr. Pastor Platero, Emilio, *op. cit.*, p. 224.

²⁶ Lucien Dällenbach descrive la *mise en abyme* come una sorta di riflesso, uno specchio interno al testo che porta alla luce il significato e gli aspetti formali dell'opera; in molti casi, dunque, tale procedimento viene utilizzato per rivelare l'estetica dell'autore e consentire una lettura più completa del testo (cfr. Sobejano-Morán, Antonio, *op. cit.*, pp. 20-21). Tale obiettivo sembra coincidere con quello di Gómez de la Serna.

²⁷ Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, cit., p. 195.

²⁸ Cfr. Pastor Platero, Emilio, *op. cit.*, p. 224.

tema de novela, porque todo vive con presencia que caza las miradas y la sensibilidad»²⁹. Tale processo è connotato da una componente febbrile, quasi ossessiva, fino al punto che anche le interazioni con gli altri, oltre ad avere lo scopo di captarne atteggiamenti e peculiarità, si trasformano nel pretesto necessario a costruire un personaggio da romanzo. A questo proposito, occorre fare riferimento a un capitolo di *El novelista* intitolato proprio *En busca de personaje* che mostra come una simile ricerca diventi una questione di vitale importanza, spingendo Andrés Castilla a inventarsi le strategie più stravaganti:

Subía y bajaba las escaleras en pos de un personaje. No quería atenerse sólo a los que el destino acercaba a su vida o que se encontró una vez en una visita, o que eran sus parientes o eran los amigos de sus amigos. Quería más vasto y variado programa y por eso buscaba sus personajes en los sitios más estratégicos. [...] Todo lo aprovechaba Andrés, y los domingos iba al Hospital General para presenciar la hora de dar la comunión a los enfermos, puesto que es el momento de fisgar bien la vida y de sorprender sus deseos, y ese vago anhelo de cosas que hay en el fondo del alma del hombre. Era un gran visitador de la cárcel, de los colegios de sordomudos y de los asilos de huérfanos. Usaba todos los procedimientos posibles para cazar los personajes de sus novelas³⁰.

La pervasività dell'attività letteraria del protagonista, dunque, consente di inquadrarlo soprattutto come uno scrittore, occupazione che arriva ad assorbire quasi completamente la sua dimensione esistenziale o, perlomeno, ci restituisce un individuo in cui vita e letteratura coesistono in totale simbiosi, in un rapporto di influenza mutua; da qui il fatto che Carolyn Richmond ritenga che, per il *novelista*, «vida y literatura se entrelazan inextricablemente»³¹. Tutto ciò trova un evidente riscontro nel passaggio in cui vengono descritte le conseguenze che la scrittura genera sullo stato d'animo di Andrés Castilla: quest'ultimo «vive» la propria letteratura nel senso vero e proprio del termine, stabilendo con essa un legame emozionale che va a invadere la sua interiorità, assicurandogli quella pienezza vitale, quell'intensità di sentimenti, quella sconfinata libertà che non trova nella vita reale: «El novelista estaba excitado, triste, dolido al acabar ese capítulo y también para curarse de la espantosa certeza de su protagonista se lanzó a la noche fría que convertía en mendigo abandonado al que transitaba por ella»³². È emblematico il riferimento a «los días que no son novelables»³³, in cui il protagonista dell'opera di Gómez de la Serna si limita a sopravvivere quasi con difficoltà, perso nella mediocrità e nella monotonia di una routine quotidiana insignificante e prevedibile:

Cuando el novelista veía el día con clarividencia, ya no era novelista. «¡Hoy no soy un novelista! ¡Hoy no puedo ser novelista!», se decía Andrés, y se paseaba

²⁹ Camón Aznar, José, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 334.

³⁰ Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, cit., pp. 63-64.

³¹ Richmond, Carolyn, *Ramón Gómez de la Serna, novelador del novelista*, «Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989», 1992, p. 210 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ramon-gomez-de-la-serna-novelador-de-el-novelista/>> (data consultazione: 05/10/2020).

³² Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, cit., p. 108.

³³ *Ivi*, p. 88.

por en medio de las gentes sin novela, que pasaban por el día generalmente limpio y sin novelas, estornudando de monotonía y de mediocridad [...]»³⁴.

Sono giorni in cui la carenza di immaginazione e di ispirazione creativa non provoca solamente il cosiddetto “blocco dello scrittore”, bensì arriva a spegnere l’entusiasmo e l’energia di Andrés Castilla:

Los días no novelables [...] eran por lo visto los días para ver todo lo superficial, los días en que las miradas no pasan de verjas al pasar junto a los jardines. El mundo quedaba convertido los días no novelables en un mundo en que se vive y se muere, nada más, escuetamente sólo eso. Necesitaba Andrés balones de oxígeno para poder pasar el día y cerraba todas las puertas con violencia sin querer y sentía frío en todas las habitaciones. Los días no novelables eran días sin correo, días en que se acordaban de él acreedores que tenían las cuentas dormidas hacía mucho tiempo, días en que encontraba el olor a humedad que tenía el lavabo y en que pensaba que debía tener comprado un nicho para cuando se muriese³⁵.

Si potrebbe affermare che la scrittura costituisce una delle funzioni vitali del protagonista di *El novelista*, ciò che scandisce il ritmo dei suoi giorni e lo fa sentire in sintonia con la vita: in altre parole, per Andrés Castilla, la letteratura è l’unico autentico orizzonte di significazione esistenziale. Tale concezione trova una delle sue più compiute elaborazioni nel saggio *Novelismo*, incluso nella raccolta *Ismos* (1931), che, al contempo, costituisce una chiara dichiarazione di poetica dello stesso Gómez de la Serna:

Yo cuando vivo plenamente es en las novelas, en su vida suelta, por sus caminos libres [...]. En mis novelas vamos a las afueras más respirables del vivir. La novela debe ser el sitio ideal en que unos cuantos sintamos la libertad. Se han de encontrar en las novelas reafirmaciones de la vida, palabras que se esperan, situaciones en que a uno le hubiera gustado estar, ingenuidades abrumadoras, combinaciones y conflictos en los que el creador no ha caído en su tejer los destinos; lo que verdaderamente falta en el tapiz del mundo³⁶.

La letteratura, dunque, è il filtro attraverso cui l’autore madrilenno, e di riflesso Andrés Castilla, percepiscono, interpretano e rielaborano il mondo, «para que del dibujo resultante se desprenda la realidad más secreta y verdadera, que es la menos obvia»³⁷. Il processo di rappresentazione della realtà, tuttavia, risulta inevitabilmente guidato e orientato da un’importante presa di consapevolezza, ovvero, l’impossibilità di rappresentare la totalità del mondo e degli individui che lo abitano attraverso la scrittura: tale prospettiva viene assimilata ed esplicitata dal *novelista* che decide di distruggere il suo romanzo, intitolato significativamente *Todos*, proprio per la sua ambizione di raccontare la realtà nella sua interezza restituendone un ritratto definitivo e immutabile:

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, p. 89.

³⁶ Gómez de la Serna, Ramón, *Obras completas. Ensayos, Efigies, Ismos (1912-1961)*, ed. Fernando Rodríguez Lafuente, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, XVI, p. 614.

³⁷ Ródenas de Moya, Domingo, «Introducción», in Gómez de la Serna, Ramón, *Greguerías, relatos, ensayos y otros textos*, cit., p. 11.

En esta cuartilla se detuvo... No, no podía ser... La nebulosa se traga las novelas y por el deseo de dar capacidad a la novela la perdía en la masa cosmogónica primera, desprovista de formas, de géneros, de salvedades, de excepciones, de concreción. El novelista rompió las cuartillas de *Todos*, novela vana, hija del deseo estéril de la universalidad y de la totalidad³⁸.

Come nota Noël M. Valis, da questo passaggio si evince la visione di Gómez de la Serna in merito al romanzo come un corpo testuale dai contorni e dai limiti sfumati: «el novelista nos está sugiriendo algo bastante perturbador: la imposibilidad de novelar por ser inabarcable y, a la vez, evanescente, la realidad, de la cual depende siempre el novelista, aun el más metaficticio»³⁹. Il romanzo, perciò, non è un oggetto finito ma un processo in perenne sviluppo ed evoluzione; da un punto di vista stilistico-formale, tale concezione si traduce nel ricorso a una struttura narrativa aperta, data, in primo luogo, dal principio di discontinuità che sottende l'andamento della trama⁴⁰: il protagonista di *El novelista*, infatti, passa dalla stesura di un testo a quella di un altro seguendo il filo della propria ispirazione e della propria creatività più che un principio logico-razionale di ordine consequenziale⁴¹. Inoltre, frammenti di testo attribuiti ad Andrés Castilla vengono mescolati a episodi che hanno a che vedere con la sua dimensione esistenziale, alle riflessioni metanarrative e agli incontri con una serie di soggetti che ruotano intorno all'universo della creazione letteraria.

Il carattere discontinuo e frammentario di *El novelista* viene analizzato anche da McCulloch che, basandosi sulle teorie di Frank Kermode, lo definisce come uno dei tratti peculiari del romanzo moderno. Nota inoltre l'influenza di un movimento d'avanguardia, il cubismo:

Cubism had shown the world that the work of art is more important for the sum of its parts than for the whole; and this is precisely what *El novelista* sets out to do. [...] It is worth bearing in mind that cubism not only broke down the unitary viewpoint from which to observe an object, but it is also showed that «all entities or factors in the universe are essentially relevant to each other's existence, as every entity involves an infinite array of perspectives». It is by presenting the reader with an array of perspectives, a variety of plots and

³⁸ Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, cit., p. 124.

³⁹ Valis, Noël M., «*El novelista*», *por Ramón Gómez de la Serna, o la novela en busca de sí misma*, «Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986, 1989», vol. II, p. 423 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-novelista-por-ramon-gomez-de-la-sema-o-la-novela-en-busca-de-si-misma-/>> (data consultazione: 06/10/2020).

⁴⁰ A proposito del carattere discontinuo della prosa ramoniana, Ródenas de Moya chiarisce che il principio compositivo dello scrittore madrilenico coincide con «escribir sin plan, sin cesar y sin mirar atrás, “seguido y al azar, recorriendo los caminos más diversos”, agregando episodios, acotaciones, personajes, reverberaciones de los sucesos a una línea temática central que sufre apenas cambios» (Ródenas de Moya, Domingo, «Introducción», in Gómez de la Serna, Ramón, *Greguerías, relatos, ensayos y otros textos*, cit., pp. 34-35). Anche Manuel Durán si sofferma su questo aspetto, spiegando che «Uno de sus críticos, Gaspar Gómez de la Serna, afirma que la construcción de la novela ramoniana es “discontinua por esencia” [...] y que “su método novelesco consiste en ir provocando a lo largo del hilo narrativo una serie de explosiones atomizadoras y reveladoras de toda realidad que coge de camino”» (Durán, Manuel, *op. cit.*, p. 118). A conclusione delle sue argomentazioni, lo stesso Durán aggiunge significativamente che «Gómez de la Serna nos ofrece una serie de diapositivas proyectadas rápidamente y sin continuidad» (*Ivi*, pp. 118-119).

⁴¹ Valis, Noël M., *op. cit.*, pp. 420-421.

settings that Gómez de la Serna experiments with generic conventions of the novel⁴².

La mancanza di un impianto narrativo organico impedisce la formulazione di un finale risolutivo e prevede uno sviluppo della trama molto limitato⁴³. Alla base di simili concezioni, ci sono le profonde trasformazioni che interessano il paradigma culturale occidentale all'inizio del XX secolo, in cui radica un generale senso di indeterminazione epistemologica dovuto a numerose novità tecniche – il cinema, la radio, il telefono –, oltre che alle importanti scoperte scientifiche e filosofiche – la teoria della relatività, la teoria quantistica, la psicoanalisi, la filosofia di Nietzsche⁴⁴–: l'idea di una percezione onnicomprensiva del reale, dunque, lascia il posto a singoli frammenti isolati e dispersi. Ecco che «Implicit in *El novelista* is the view that reality or history are provisional: no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures»⁴⁵.

Il dinamismo e la rapidità della vita moderna⁴⁶, perciò, alimentano la prospettiva di una verità che non può che essere provvisoria e dal valore relativo. Ed è proprio la consapevolezza della natura precaria e parziale sottesa alla rappresentazione del mondo elaborata attraverso il linguaggio che fomenta, come suggerisce Camón Aznar, «el anhelo incesante de crear»⁴⁷ di Gómez de la Serna che, attraverso *El novelista*, «nos muestra un mundo que no acaba. Que no puede encerrarse en un libro»⁴⁸.

Non è un caso che Andrés Castilla venga rappresentato in uno stato di permanente ricerca estetica:

⁴² McCulloch, John A., *op. cit.*, pp. 90-91. César Nicolás riprende questa prospettiva teorica ampliando lo spettro d'analisi all'influenza esercitata dal cinema e dalle arti visive d'avanguardia sulla narrativa degli anni Venti: quest'ultima avrebbe trasportato la frammentarietà percettiva introdotta dai pittori e dai cineasti più avanzati del momento sul piano linguistico e a livello della struttura testuale: «toda la literatura de vanguardia fue un poco a remolque de los descubrimientos y experimentaciones en el cine y las artes plásticas: Eisenstein, Griffith, Lang, Chaplin, Keaton, Picasso, Braque, Duchamp, Ernst, Chirico, Miró, Dalí, Solana y un largo etcétera. Unos y otros prestaron a los artistas verbales nuevos ojos con que apreciar la realidad contemporánea» (Nicolás, César, «Imagen y estilo en Ramón Gómez de la Serna», in Dennis, Nigel (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1988, p. 145).

⁴³ Valis offre una convincente chiave di lettura, asserendo che uno degli obiettivi di Gómez de la Serna era quello di togliere al romanzo la sua tradizionale caratterizzazione di oggetto trascendentale in grado di dare un senso ultimo alla condizione umana veicolando verità assolute e universalmente condivise; da qui la scelta di adottare una struttura incoerente che lascia il lettore in preda all'incertezza, dato che si trova di fronte a una serie di percorsi narrativi diversificati e frammentari e che, per giunta, non sembrano andare in nessuna direzione precisa. D'altra parte, «Lo que busca Gómez de la Serna no es acción ni verosimilitud, sino la novela misma» (Valis, Noël M., *op. cit.*, p. 419).

⁴⁴ Ródenas de Moya, Domingo, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, cit., p. 17.

⁴⁵ McCulloch, John A., *op. cit.*, p. 90.

⁴⁶ È utile ricollegarsi al già citato saggio *Novelismo* in cui Gómez de la Serna sostiene che «Sin la trivialidad del detectivismo, debe seguir la novela la ruta de lo inesperado [...]. En esa condición de la novela actual está su primera condición de más respirable y conllevable en medio de la discontinua vida moderna, entremezcladora de imágenes y cosas, con grandes claros, a lo mejor, en su circulación, con altas y bajas frecuencias subitáneas» (Gómez de la Serna, Ramón, *Obras completas volumen. Ensayos, Efigies, Ismos (1912-1961)*, cit., pp. 612-613).

⁴⁷ Camón Aznar, José, *op. cit.*, p. 338.

⁴⁸ *Ivi*, p. 339.

Andrés veía tantas novelas nuevas, entraba en dramas tan interesantes, veía ambientes tan inexplorados, que seguía arduosamente hacia nuevos desenlaces, estudiando cada día nuevas vecindades de personajes, nuevos ensañamientos, nuevas incomprendiones, nuevos enfermos⁴⁹.

Il senso di indeterminatezza vincolato all'elaborazione dell'opera letteraria trova un'ulteriore conferma nelle percezioni del protagonista che, quando termina un romanzo, non sperimenta una sensazione di pienezza, non raggiunge una visione completa della storia che sta raccontando ma, piuttosto, sente il vuoto, il significato sfuggente, il frammento di realtà che ancora non è stato rappresentato e si apre così a innumerevoli e sorprendenti sviluppi:

Los novelistas deben ser muchos, distintos, entrecruzados, pues hay mil aspectos de lo real en sus mareas movidas por lo fantástico que hay que perpetuar. Todas la combinaciones del mundo son necesarias para que éste acabe bien desenlazado, y si inspira a la vida una ley de necesidad, se podría decir que está bien que existan todas la novelas posibles y que alguien tenía que tramar las que aparecieron viables⁵⁰.

Paradossalmente, la conclusione di *El novelista* annuncia una nuova fase creativa, un nuovo percorso di esplorazione per Andrés Castilla e, per estensione, per lo stesso Gómez de la Serna: «Hay que decir todas las frases, hay que fantasear todas las fantasías, hay que apuntar todas las realidades, hay que cruzar cuantas veces se pueda la carta del vano mundo, el mundo que morirá de un apagón»⁵¹. Dunque, riprendendo le considerazioni di Richmond, «No hay, pues, final en la novela de la vida, que es, no obstante nuestra mortalidad individual, tan infinita como el mundo»⁵².

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Camón Aznar, José, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- Castro Hernández, Olalla, *Entre lugares de la modernidad*, Granada, Siglo XXI, 2017.
- Durán, Manuel, «Orígen y función de la greguería», in Dennis, Nigel (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Dovehouse, 1988, pp. 113-127.
- Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973 (1924).
- , *Obras completas. Ensayos, Efigies, Ismos (1912-1961)*, ed. Fernando Rodríguez Lafuente, Barcelona, Galaxia Gutemnberg, 2005, vol. XVI.
- , *Greguerías, relatos, ensayos y otros textos*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2008.
- McCulloch, John A., *The Dilemma of Modernity. Ramón Gómez de la Serna and the Spanish Modernist Novel*, New York, Peter Lang, 2007.

⁴⁹ Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, cit., p. 90.

⁵⁰ *Ivi*, p. 287.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Richmond, C., *op. cit.*, p. 214.

- Nicolás, César, «Imagen y estilo en Ramón Gómez de la Serna», in Dennis, Nigel (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Dovehouse, 1988, pp. 129-151.
- Orejas, Francisco G., *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros, 2003.
- Pastor Platero, Emilio, «Modernidad y metaficción: a propósito de “El novelista” de Ramón Gómez de la Serna», in Fernández Roca, José Angel - Gómez Blanco, Carlos J. - Paz Gago, José María (coord.), *Semiótica y modernidad*, Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, Asociación Española de Semiótica, 1992, pp. 221-228.
- Rey Briones, Antonio del, *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Editorial Verbum, 1992.
- Richmond, Carolyn, *Ramón Gómez de la Serna, novelador del novelista*, «Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989», 1992, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ramon-gomez-de-la-serna-novelador-de-el-novelista/>> (data consultazione: 05/10/2020).
- Ródenas de Moya, Domingo, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Ediciones Península, 1998.
- , «Introducción», in Gómez de la Serna, Ramón, *Greguerías, relatos, ensayos y otros textos*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2008.
- Sobejano-Morán, Antonio, *Metaficción española en la postmodernidad*, Barcelona/Kassel, Reichenberger, 2003.
- Valis, Noël M., «El novelista», por Ramón Gómez de la Serna, o la novela en busca de sí misma», «Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986. Vol. II», 1989, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-novelista-por-ramon-gomez-de-la-serna-o-la-novela-en-busca-de-si-misma/>> (data consultazione: 06/10/2020).

***Repetita iuvant.* Una prospettiva diversa sul valore delle ripetizioni**

FEDERICA ZICHITTELLA

federicazichittella@gmail.com

L'utilizzo della ripetizione in letteratura è un fenomeno piuttosto complesso, per anni demonizzato e poco gradito in lingua italiana, poiché considerato, generalizzando, sintomo di trascuratezza e associato a una presunta povertà lessicale di chi scrive. Al contrario, la ripetizione retoricamente motivata esprime la precisa volontà dell'autore di servirsene per raggiungere prefissati scopi stilistici e ritmici, narrativi ed evocativi, strutturali e coesivi. Nulla è lasciato al caso nell'orditura di un testo letterario, ancor meno il lessico: le parole, se ripetute con frequenza, possono creare presenze dove regna il vuoto, presenza nell'assenza, parole creatrici di immagini e di suggestioni vividissime, parole collanti, parole demiurghe. Se le parole hanno un peso, la ripetizione consapevole assume allora ancora più valore. E di questo sono stati ben consci nella storia della letteratura molti autori, alcuni dei quali hanno utilizzato tale risorsa per creare una sottile ironia, altri per dare vita a personaggi invisibili, evocati unicamente dall'arte della parola ripetuta con cautela e calcolo, altri ancora l'hanno trasformata in un elemento chiave per la costruzione di un ritmo del racconto distintivo e immediatamente riconoscibile. La ripetizione è uno strumento come gli altri a disposizione degli scrittori e solo gli scrittori più capaci, maestri di *concinnitas*, sanno adoperarla virtuosamente e convertirla nell'ingrediente speciale che rende una ricetta inconfondibile.

La narrazione dà vita a realtà che le ripetizioni, usate con astuzia, possono plasmare e definire; possono aumentare la forza del racconto e far emergere contrasti, ironia e sarcasmo, sottolineare temi centrali, sottintendere critiche sociali, seminare suggerimenti e spunti di riflessione per il lettore. L'uso che uno scrittore fa delle ripetizioni indica la finalità di tale risorsa, che si può rivelare un elemento inaspettatamente efficace e funzionale sotto vari aspetti, quali lo sviluppo dell'intreccio e dell'azione, la definizione di uno stile unico e irripetibile, la pianificazione di una strategia comunicativa, il raggiungimento di una maggiore coesione testuale. Le parole ripetute possono creare percorsi di lettura alternativi o palesare quelli principali come fili conduttori che portano fino all'uscita dal labirinto. All'interno di un'opera capita spesso che alcuni elementi sembrano secondari nella storia poiché non compaiono apertamente sulla scena e non si manifestano nelle vesti di tradizionali personaggi in carne e ossa, ma che acquisiscano centralità solo

grazie all'evocazione ripetuta, prendendo così forma e diventando presenze necessarie e protagoniste.

La capacità di ripetere rappresenta, forse più della capacità di variare (che può denotare grande cultura o ricchezza di linguaggio, ma che è spesso manchevole di forza espressiva o finalità comunicative), una risorsa preziosa per uno scrittore, che deve essere analizzata volta per volta dal traduttore attento e non sottovalutata, banalizzata o manomessa a priori, poiché può sottendere un desiderio, un'intenzione più o meno lampante. Il traduttore letterario, per definizione, si trova costantemente a dover prendere delle decisioni che incidono sull'organicità del testo e anche sulla percezione di un'opera e perfino di un autore, e fra queste scelte il riconoscimento di una volontà retorica nell'uso di una ripetizione può fare una grande differenza e variare l'esito della trasposizione del vero stile di un autore. Il problema, dunque, alla base della scelta tra *repetitio* e *variatio* è, come accade per molti altri fenomeni linguistici e fraseologici, la tempestiva individuazione del fenomeno stesso. Tuttavia, è forse possibile identificare una discriminante che può rendere quest'operazione più agevole, come puntualizza Maria Bricchi: «pensare alle ripetizioni anche come attrezzi coesivi aiuta a riconoscerne il grado di necessità: un testo dove l'autore ha scelto di ripetere è, di solito, più legato, più coeso di uno dove spesseggiano pronomi e forme sostitutive»¹.

Numerosi sono gli scrittori che si sono serviti e si servono della ripetizione volontaria e motivata nelle proprie opere con diverse finalità. Come scrive la studiosa Marie Nedregotten Sørbo, anche Jane Austen è ricorsa a questo strumento in lavori quali *Persuasion* e *Pride and Prejudice*, e spesso i traduttori norvegesi hanno scelto di variare, non cogliendo l'ironia nascosta nella ripetizione delle stesse parole, o di aggiungere di loro pugno ripetizioni innecessarie quando assenti, alterando inevitabilmente lo stile dei romanzi dell'autrice². All'interno del suo lavoro, Sørbo mette in luce una considerazione importante e valida anche per *Rendición*, romanzo di Ray Loriga il cui processo di traduzione verrà approfondito nel corso del presente articolo: oltre alla ricerca di una forma di ironia sottile, alla base della scelta di ripetere della Austen spesso vi è il gusto per la mimesi, l'imitazione dell'oralità dei suoi personaggi, di cui l'autrice scolpisce, così facendo, figure ancor più definite e precise. Un esempio altrettanto calzante è rappresentato dalla scrittura di Hemingway, dove le ripetizioni contribuiscono a creare un flusso quasi ipnotico che cattura l'attenzione del lettore e la trascina tra le righe fino alla fine. L'autore americano, come ricorda Franca Cavagnoli, ha fatto un «uso massiccio» di questa figura retorica, elevandola «a cifra stilistica della sua scrittura»³. In questo caso, ad esempio, la decisione di evitare le ripetizioni darebbe vita a opere totalmente diverse da quelle concepite e concretizzate da Hemingway, probabilmente meno efficaci, sicuramente lontane dalla penna che ne ha definito i tratti. Tra i romanzieri italiani, magistrale nell'uso della ripetizione è anche Elio Vittorini, autore che si serve con grande eleganza di tale figura retorica, specialmente nel suo capolavoro *Conversazione in Sicilia*. Le pagine del romanzo infatti sembrano concatenarsi grazie alla presenza ripetuta di parole, spesso simboliche ed evocative, che conferiscono alla narrazione un ritmo incalzante, talvolta serrato, specie

¹ Bricchi, Mariarosa, *La lingua è un'orchestra: Piccola grammatica italiana per traduttori (e scriventi)*, Milano, il Saggiatore, 2018, p. 211.

² Cfr. Sørbo, Marie Nedregotten, «Wanted and Unwanted Repetitions» in *Jane Austen Speaks Norwegian: The Challenges of Literary Translation*, Leida, Boston, Brill, 2018, pp. 108-120, <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctvbqs82q.12> (data di consultazione 31/08/2020).

³ Cavagnoli, Franca, *La voce del testo: L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli, 2012, p.132.

nei dialoghi, e al contempo fluido. Parole che ripetendosi scandiscono il ritmo di una sola parte del racconto o dell'intera narrazione e che grazie alla loro eco evocano immagini nitide e sensazioni pungenti. E questo è riscontrabile fin dal primo capitolo, in cui Vittorini descrive la condizione in cui si trova il protagonista: «Io ero, quell'inverno, in preda ad astratti furori. [...] Pioveva intanto e passavano i giorni, i mesi, e io avevo le scarpe rotte, l'acqua che mi entrava nelle scarpe, e non vi era più altro che questo: pioggia, massacri sui manifesti dei giornali, e acqua nelle mie scarpe rotte, muti amici, la vita in me come un sordo sogno, e non speranza, quiete»⁴. Ed è proprio con le parole «astratti furori», «pioveva», «amici», «scarpe» e «acqua» che l'autore decide di chiudere il capitolo come si chiude un cerchio, sfruttando semplicemente la potenza delle parole, le più semplici e le più inaspettate: «ma mi agitavo entro di me per astratti furori, e pensavo il genere umano perduto, chinavo il capo, e pioveva, non dicevo una parola agli amici, e l'acqua mi entrava nelle scarpe»⁵. Ripetizioni motivate dalla necessità di suscitare in chi legge un senso di stasi della vita che ristagna e scorre implacabile, allo stesso tempo immobile e incessante. All'appello degli scrittori che hanno fatto ricorso a questa figura retorica con grande maestria non può mancare anche Faulkner, personaggio legato a Vittorini a doppio filo, che ne ha fortemente influenzato la scrittura, come dimostra il fatto che l'anno dell'ultima puntata di *Conversazione* pubblicata su *Letteratura* coincida con quello della pubblicazione della traduzione italiana di *Light in August* di Faulkner da parte dello stesso Vittorini (1939). Nelle opere di Faulkner, infatti, l'uso delle ripetizioni non imprime solo alla narrazione un ritmo talvolta quasi fiabesco e ammaliante, ma riflette la concezione della scrittura dello scrittore, ovvero, come riferì lui stesso a Malcolm Cowley nel 1944, «telling the same story over and over»⁶ e quindi ripetere e ripetersi, non solo all'interno di un'unica opera, ma creando interconnessioni tra molteplici lavori.

Per le ripetizioni, dunque, vale forse il discorso che Umberto Eco fa riguardo alle citazioni e ai riferimenti intertestuali. Secondo lo studioso, infatti, i riferimenti intertestuali non espliciti possono essere allusioni che l'autore colloca nel testo consapevole di creare due livelli di lettura: il primo, in cui il lettore ingenuo non coglie il rimando ma può godere ugualmente della narrazione, e il secondo, in cui il lettore colto percepisce il rinvio e lo considera un segnale dell'autore per chi ha le competenze per coglierlo. Nel caso delle ripetizioni retoricamente motivate, il traduttore deve cercare di svolgere il ruolo del lettore colto, e più che colto dev'essere attento, stare all'erta, pronto a recepire gli eventuali messaggi che le semplici parole ripetute possono celare; solo così darà al lettore la possibilità di vivere la sua stessa esperienza e di cogliere quel segnale implicito, costruendo per lui un ponte verso un valore aggiunto e un livello di lettura più profondo. Se è vero che «un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare», il traduttore dev'essere quel qualcuno.

Nel caso del romanzo *Rendición* di Ray Loriga, una distopia in prima persona vincitrice del premio Alfaguara 2017 e descritta dalla commissione come «una luminosa storia di esilio, perdita, paternità e affetti»⁷, la ripetizione motivata viene ampiamente sfruttata

⁴ Vittorini, Elio, *Conversazione in Sicilia*, Milano, BUR Biblioteca Universale Rizzoli, 2008, p. 131.

⁵ Ivi, p. 133.

⁶ Fowler, Doreen, «Introduction» in Biron B., Brooks C., Hamblin R., LaLonde C., Matthews J., Meyer W., et al., *Faulkner and the Craft of Fiction*, a cura di Doreen Fowler e Ann J. Abadie, University Press of Mississippi, Jackson; Londra, 1989, pp. ix-xvi, www.jstor.org/stable/j.ctt2tvftg.3. (data di consultazione 08/09/2020).

⁷ Loriga, Ray, *Rendición*, Miami, Alfaguara, 2017, (traduzione di chi scrive). Poiché non esiste una traduzione ufficiale dell'opera in italiano, tutti i passaggi tratti dal romanzo qui citati sono stati tradotti da chi scrive nell'ambito di un progetto di tesi e non fanno riferimento a una fonte bibliografica omessa.

a fini narrativi e retorici, un procedimento messo in atto volutamente dallo scrittore per portare all'attenzione del lettore diversi interrogativi, oltre che per creare l'atmosfera desiderata e per delineare i personaggi. Prima di essere una distopia, infatti, *Rendición* è una riflessione, un grande insieme di domande che secondo l'autore è necessario porsi sull'evoluzione costante della scienza e della tecnologia con le relative applicazioni, sull'onnipresenza dei social network che nel romanzo sono rappresentati attraverso la metafora della città trasparente in cui i cittadini vengono trasferiti, e sull'indebolimento delle relazioni sociali non virtuali. *Rendición* è un monito, non una critica. Nel romanzo un focus particolare è posto sulla relazione tra potere e popolo, tra controllo e libertà, tra manipolazione e libero arbitrio, temi tipici e immancabili della distopia. Lo scenario in cui si svolge l'azione è inizialmente dominato da una guerra che, pur non manifestandosi mai apertamente se non attraverso gli effetti collaterali che comporta, è il motore del libro e si potrebbe dire che sia anche una delle protagoniste, perché la sua minacciosa presenza-assenza incombe in modo costante e prepotente sui personaggi; Loriga è riuscito a creare quest'atmosfera di precarietà dovuta allo status di belligeranza proprio grazie a un uso metodico e maniacale delle ripetizioni. All'interno del romanzo, la guerra esiste solo grazie alla ripetizione della parola 'guerra' stessa, poiché essa non ha mai luogo: è nell'aria e tra le righe, è latente, ma nessuno vi assiste direttamente, né il lettore né i protagonisti della vicenda. A dir la verità, nessuno sembra sapere molto di questa guerra: contro chi si combatta e perché, chi stia avendo la meglio e chi soccomba, che fine facciano i soldati partiti per il fronte. Tutti sanno solo che la guerra c'è, esiste e si combatte perché lo garantisce lo Stato, o meglio, il governo. La guerra esiste solo perché se ne parla e la sua violenza è accresciuta dalla ripetizione, che suggerisce quanto un elemento apparentemente assente possa in realtà influire, trasformare e plasmare le vite di chi rimane a casa e vive nell'attesa del ritorno dei propri cari dal fronte, di chi lotta tra le mura domestiche per resistere alla siccità e alle penurie (i corsivi sono miei):

La guerra per i padri non è la guerra degli uomini che combattono, è una guerra diversa. Aspettare è il nostro unico compito. Nel frattempo il giardino si dispera e lentamente muore, sfinito. Io e lei, al contrario, ci alziamo ogni giorno bendisposti. Il nostro amore, di fronte a questa guerra, diventa sempre più forte. [...] La guerra non cambia niente di per sé, ci ricorda soltanto, col suo rumore, che tutto cambia. E nonostante la guerra, o grazie alla guerra, andiamo avanti, buongiorno, buonanotte, giorno dopo giorno, come se niente fosse, bacio dopo bacio, contro ogni logica.

Dopo la comunicazione dell'evacuazione imminente dei cittadini che il governo ricollocherà, a suo dire per tutelarli, in una nuova e strabiliante struttura fatta completamente di vetro, Loriga attua lo stesso schema adottato con la parola 'guerra' e, ancor prima di giungervi, la 'città trasparente' diventa una presenza quasi tangibile nel racconto, poiché anche solo il fatto di nominarla contribuisce a ispessire la nube di suspense che aleggia attorno a questo luogo, circondato da un alone di mistero misto a timore e speranza. Nessuno sa come sia questa città trasparente, ma tutti ne parlano e corrono voci di ogni sorta:

Stamattina ci è giunta voce che alla città si potranno portare pochissime cose e l'agente di zona ce l'ha confermato nel pomeriggio. Niente mobili, che non sono previsti camion per il trasloco, né libri, che lì ci sono già, due ritratti per

coppia, dei genitori di ciascuno, e le foto dei figli per chi ne ha, ma solo una per figlio, non di più. Nella *città* trasparente quasi tutto deve iniziare da capo. Niente per pulire, perché la pulizia è a carico del governo provvisorio, niente per sporcare, per non complicargli il lavoro, qualcosa per fare sport, una palla, una racchetta, degli scacchi, anche se molti ci scherzano su gli scacchi sono uno sport, niente armi, che la *città* ci protegge, niente sci perché non c'è neve.

In contrasto con la conoscenza per sentito dire, in alcuni passaggi Loriga punta invece l'attenzione sull'importanza dei sensi e del vedere per verificare la vera natura delle cose, la forma della realtà. La vista come mezzo di apprendimento, come unica fonte di verità. Il protagonista, a differenza del resto della popolazione che crede al governo sulla parola – e, aggiungerei, sulla parola ripetuta – ha necessità che gli derivano dal forte pragmatismo che lo contraddistingue: vedere per credere, una caratteristica chiara fin dalle prime pagine: «Posso parlare delle sue mani perché le conosco, perché sono vicine. Di ciò che si allontana troppo non si può dire nulla». E ciò permette al suo scetticismo latente di rimanere sempre vivo, come una brace quieta ma non esausta. Nel seguente passaggio, in cui il protagonista e la moglie si confrontano sul da farsi rispetto a un bambino sconosciuto e ferito che hanno illegalmente accolto in casa loro, l'importanza per il protagonista della concretezza e dell'apprendimento derivante dalla vista e dai sensi si evince chiaramente grazie alla ripetizione del verbo 'vedere':

Se tutto va per il verso giusto e si comporta bene, forse alla fine lo sposteremo nella stanza dei nostri veri figli. Lei insiste, vorrebbe farlo subito, ma io sono più prudente, il suo vero carattere è ancora da *vedere*. È ancora da *vedere* anche se i nostri veri figli moriranno in questa guerra o se torneranno e vorranno indietro la loro stanza. Tutto è ancora da *vedere*, in realtà, questa è l'unica consolazione che ho. Se c'è qualcosa che ho imparato *vedendo* il nostro giardino morire è che né il bene né il male si fermano davanti ai nostri calcoli, non apprezzano i nostri sforzi, semplicemente...accadono.

Gli occhi non mentono, o perlomeno questo è ciò che crede il protagonista per buona parte del romanzo, finché, una volta giunto nella città trasparente, le sue convinzioni non iniziano a vacillare.

Anche i rapporti interpersonali diventano sempre più difficili, persino con gli affetti più stretti che, fin dall'inizio della narrazione, si dimostrano fondamentali per inquadrare con maggiore precisione il protagonista. Spesso, infatti, risulta più facile veicolare un'immagine di sé attraverso il paragone con gli altri, così da far affiorare similitudini e differenze, punti in comune e aspetti unici. In questo modo è possibile approfondire la conoscenza non solo del personaggio in questione, ma anche del contesto in cui è immerso, del mondo e del paesaggio che lo circondano, delle persone che frequenta o che disprezza; è così che si entra in contatto con la sua psicologia e con la sua personale visione delle cose e degli altri. Non va dimenticato, infatti,

che il personaggio non è quasi mai solo o isolato: per lo più è coinvolto in una trama di rapporti e di confronti, dai quali non solo emergono via via nuove informazioni sulla fauna umana che abita un determinato universo narrativo,

ma anche quegli elementi più intimi dell'io che solo l'incontro, la reciprocità delle coscienze, la confessione possono rivelare⁸.

Proprio in quest'ottica le ripetizioni giocano nuovamente un ruolo fondamentale. Attraverso il confronto con la moglie, il protagonista descrive la loro disposizione, così diversa e così complementare, verso la vita, verso gli inconvenienti, la siccità, la guerra, la fame, la perdita. «Io» è, quasi sempre, ciò che «lei» non è, l'io protagonista si descrive in negativo ed è «definito dal fascio di relazioni differenziali, per somiglianza o opposizione, che istituisce con i personaggi interni al racconto»⁹. Grazie alle ripetizioni, in questo caso del pronome 'lei', in contrapposizione con l'io narrante, le differenze tra le personalità dei due consorti, due poli apparentemente opposti, emergono:

Lei ha visto il bambino per prima, lo ha visto arrivare a piedi dalla montagna ed entrare in giardino senza lamentarsi nonostante sanguinasse. *Lei* l'ha fatto entrare in casa, *lei* ha curato le sue ferite, *lei* gli ha dato dei vestiti di quando i nostri figli erano piccoli che aveva conservato con cura, *lei* l'ha lavato e gli ha preparato la cena, *lei* gli ha fatto il letto, nella stanzetta dei giochi in cantina. Io le ho proposto di chiamare la polizia e *lei* ha detto di no. *Lei* preferiva un bambino a un'indagine, *lei* sa bene cosa non vuole.

Nella traduzione risulta quindi fondamentale mantenere questo rapporto dialettico che le ripetizioni contribuiscono a instaurare, per approfondire la psicologia e le inclinazioni dei personaggi. D'altro canto, mediante questo gioco di contrapposizione dei pronomi, emerge anche la grande complicità esistente tra i due, che grazie alle loro indoli così dissimili si completano e si sostengono reciprocamente.

Infine, la ripetizione viene utilizzata da Loriga anche per sottolineare l'assurdità della condizione umana del protagonista e dei suoi concittadini nel "nuovo mondo" trasparente: il linguaggio, invece di veicolare messaggi e permettere una maggiore conoscenza dell'altro, diventa fonte e simbolo di incomprensione, incomunicabilità e disagio. Né il supervisore al lavoro né il medico mostrano una vera e propria empatia nei confronti del protagonista e anzi lo richiamano all'ordine, l'unico possibile nella città, fatto di contentezza forzata e di omologazione. Infatti, nella città trasparente i cittadini vengono ammansiti attraverso la cristallizzazione, un processo che avviene, o perlomeno così suppone il protagonista, grazie a qualche sostanza presente nell'acqua della città e che quindi ha luogo ogniqualvolta una persona si lava con l'acqua corrente. Inoltre, grazie a questo processo che contribuisce alla spersonalizzazione degli individui, le emozioni indesiderate come la rabbia, la frustrazione, l'odio, l'insoddisfazione e anche le conseguenti reazioni come il pianto vengono repressi, divengono impossibili, e ogni odore, dal più nauseabondo al più inebriante, viene eliminato, persino quello corporeo, caratteristico di ognuno. Lo scrittore, dunque, insiste sul rituale della doccia - obbligatoria persino sul posto di lavoro alla fine del turno - ripetendo la parola medesima in modo martellante, simbolo, quasi ridicolo e grottesco, dell'oppressione e dell'impossibilità di manifestare il proprio malessere attraverso il linguaggio:

⁸ Marchese, Angelo, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 1983, p. 187.

⁹ *Ivi*, p. 206.

Al termine della giornata ho cercato di non passare dalle *docce* comuni, ma sono incappato nel supervisore. Gli ho detto che non mi sentivo bene e che forse mi stavo ammalando, e lui mi ha risposto che subito dopo la *doccia* mi avrebbe accompagnato dal medico. Gli ho detto che preferivo andare a casa per vedere se mi passava e lui mi detto che andava bene, che appena mi fossi fatto la *doccia* potevo andare a casa. Allora gli ho detto che per una volta preferivo farmi la *doccia* una volta arrivato a casa, e lui mi detto che non c'erano problemi, che appena mi fossi fatto la *doccia* potevo andare a farmi la *doccia* a casa. Siccome quella conversazione non aveva molto senso, mi sono fatto la *doccia*.

Un botta e risposta di stampo beckettiano, degno del miglior teatro dell'assurdo, che sancisce drammaticamente l'ennesima frattura tra il protagonista, il contesto in cui è o dovrebbe essere inserito e le persone che lo circondano, incapaci di provare il suo stesso disagio o, quantomeno, di cercare di comprenderlo. Nemmeno il medico rappresenta una figura capace di dare conforto, preoccupato unicamente del fatto che il paziente continui a provare quell'angosciante e perpetua contentezza senza fare e farsi domande, e così si assiste a un'altra conversazione surreale, in cui il protagonista deve giustificare un suo momento di indisposizione e rassicurare il medico sostenendo ripetutamente di rallegrarsi molto, spesso e per ogni aspetto della sua vita. Un passo al contempo ironico e doloroso, che attraverso le ripetizioni mette in luce il grande disagio provato dal protagonista, ormai un outsider del tutto incompreso nel suo obbligatorio sentire:

Il medico, logicamente, ha negato di avermi dato qualche droga strana e mi ha detto che ciò che sentivo non era altro che il frutto del perfetto adattamento finale alla nuova vita e che avrei dovuto *rallegrarmene* invece di fare domande scomode che avrebbero solo contribuito a far tornare l'inquietudine, il disgusto e l'insonnia. Gli ho risposto che per quello non doveva affatto preoccuparsi, perché in effetti passavo le giornate a *rallegrarmi* dentro di me e a forza di *rallegrarmi* ormai non sapevo più per cosa mi *rallegrassi* ma che arrivato a questo punto, ben lungi dal provare rabbia o angoscia, mi *rallegravo* di non sapere e della mia ignoranza e che in realtà non potevo smettere neanche per un istante di *rallegrarmi* e che mi *rallegravo* persino di quella conversazione che stavo avendo con lui, ma non quanto mi sarei sicuramente *rallegrato* di uscire dal suo studio e tornare al lavoro.

La ripetizione retoricamente motivata, dunque, può rivelarsi una risorsa poliedrica e versatile nelle mani degli scrittori più abili, uno strumento funzionale a carpire l'attenzione del lettore in questi tempi distratto da innumerevoli input e a dare vita a opere come *Rendición*, un libro per chi ancora crede nel libero arbitrio, nel dissenso e nei diritti fondamentali, compreso quello di piangere.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bricchi, Mariarosa, *La lingua è un'orchestra: Piccola grammatica italiana per traduttori (e scriventi)*, Milano, il Saggiatore, 2018.

- Cavagnoli, Franca, *La voce del testo: L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- Fowler, Doreen, «Introduction» in Biron B., Brooks C., Hamblin R., LaLonde C., Matthews J., Meyer W., et al., *Faulkner and the Craft of Fiction*, a cura di Doreen Fowler e Ann J. Abadie, University Press of Mississippi, Jackson, Londra, 1989.
- Loriga, Ray, *Rendición*, Miami, Alfaguara, 2017.
- Marchese, Angelo, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 1983.
- Sørbo, Marie Nedregotten, «Wanted and Unwanted Repetitions» in *Jane Austen Speaks Norwegian: The Challenges of Literary Translation*, Leida, Boston, Brill, 2018.
- Vittorini, Elio, *Conversazione in Sicilia*, Milano, BUR Biblioteca Universale Rizzoli, 2008.

Los mirlos de Miguel

JOSÉ LUNA BORGE

joslunbor@gmail.com

Este es un libro que el lector de poesía no debería perderse: Miguel d'Ors, *Poesías completas*, Sevilla, Renacimiento, 2019. La editorial Renacimiento se ha esmerado y ha publicado uno de esos libros que postula a un editor como sabio, meticuloso y exquisito. Las 64 páginas de índices coronan esta obra canónica a la que acudir ante las posibles variantes orales o mediáticas (en redes sociales, sobre todo) que puedan darse.

Tres particularidades distinguen a esta obra: nos ofrece una lectura inversa de la totalidad de las poesías del autor, es decir, desde el último libro publicado hasta el primero, «en lugar de empezar mostrando al lector lo más balbuciente y débil de mi trabajo para después ir, libro a libro, llevándole hasta lo menos, he preferido proponerle una lectura inversa de la totalidad de mis poesías, una especie de viaje a las raíces. Mediante esta lectura cuando el interesado llegue, ya conocedor de mis mejores logros, a los primarios juveniles –y juvenil en este caso significa ‘ingenuo, torpe, mimético y polifacético’–, será, supongo, más indulgente con ellos» (dice el autor en “Preliminares”, p. 9). La segunda es la inclusión de *Canciones, oraciones, panfletos, im-poemas, epigramas y ripios, o cajón de sastrre donde hallará todo cuanto deseara el lector amigo, y el no tanto sobradas razones para seguir en sus trece*, del que hizo una edición no venal, en 1990, de solo 50 ejemplares. Incluye, también, *Poesías sueltas publicadas en Punto y aparte* (1992) y *no recogidas en ningún libro posterior*. Se trata, en su mayor parte, de diez estupendos poemas sobre cuadros que estaban destinados a formar una sección en *La imagen de su cara* (1994). Y la tercera de estas particularidades sería la más arriba comentada inclusión de índices (Índice de títulos y primeros versos, Índice de nombres propios y referencias e Índice general) que no es nada gratuita dado que la obra de d'Ors puede que sea una de las que más nombres propios y referencias temáticas contenga, así como topónimos y otros lugares geográficos.

ETAPA DE FORMACIÓN

Sus tres primeros libros, *Del amor y del olvido* (1972), *Ciego en Granada* (1975) y *Codex 3* (1981), son considerados por el propio poeta como su etapa de formación. No son, sin embargo, libros juveniles en el sentido de miméticos, torpes e ingenuos. Son

obras de tanteo y aprendizaje, cada uno va buscando en una dirección y ya se anuncian temas y técnicas –paisaje, familia, autocitas, etc.– que irá madurando en libros posteriores. Poemas como, “Los abuelos”, “Sin los ojos de entonces” (donde ya aparece el “Miguel” autorreferencial y el “mirlo”, ese pájaro que se paseará por todos sus libros), o “Agora qu’inda é tempo de cireixas”, con esa incesante anáfora repetida hasta el final (los tres de *Del amor y del olvido*); “Antepasados”, con ese aire y tema tan d’orsiano que va a llegar hasta su último libro, “¿Cómo?”, que abrirá el camino a tantos poemas religiosos suyos, y “Última voluntad”, tan claramente borgiano (el libro, en su última página, está dedicado a Borges) en tema, tono y forma (de *Ciego en Granada*); “Fatum”, con un final repetitivo en cada estrofa como el toque fatal de una campana, “Todo ocurrió para que tú nacieras”, que abrirá nuevas vías en el curso de su poesía venidera, “Respuesta a tu hija Laura”, “Se está apagando el fuego”, con ese alud concatenado de tonos y versos deslumbrantes y ese final tan vallejiano, y “Para el abuelo”, sin signos ortográficos, sobran ante esa avalancha de imágenes y tonos que habrá de ser un recurso estilístico habitual en próximos libros (de *Codex 3*).

GRANADA. IL MIGLIOR FABBRO

En abril de 1979 el poeta se instala en Granada, en cuya Universidad había obtenido plaza de profesor titular de Literatura española. Allí permanecerá 30 años, hasta su jubilación en 2009. Diez libros, desde *Codex 3* (1981) y *Chronica* (1982), que se fueron escribiendo a la par pues el segundo viene a ser el reverso del primero en los aspectos tipográficos y podría compensarlo un poco, hasta *Sociedad limitada* (2010). Lo curioso y llamativo en d’Ors, y esto le diferencia de otros poetas, es que ha ido creciendo libro a libro, una rareza en cualquier generación. El poema para él nunca es un mero desahogo sentimental, responde a una estrategia para construir un artefacto lo más perfecto posible. Lo cuenta en el prólogo: «Pero para determinar si algo es o no poesía hay que... atenerse a criterios estrictamente poéticos. Hacer poemas... es como hacer aviones. Un avión puede usarse para llevar alimentos... y para muchas cosas más; pero si se trata de decidir si es un buen o mal avión lo que hay que hacer es comprobar si vuela bien o no. Un poema es bueno porque funciona eficazmente como poema, es decir como artefacto literario. Lo otro son añadiduras» (p. 17).

Escuchar a Miguel d’Ors en una lectura los secretos y pormenores de la escritura de sus poemas es uno de los mayores placeres intelectuales a los que uno puede asistir. Esta precisión y este sabio manejo del utillaje retórico le ha valido el sobrenombre de *il miglior fabbro*, expresión de Dante: «*Il miglior fabbro del parlare materno*» (Verso 117 del XXVI canto del Purgatorio) esto es, la lengua vulgar, que para Dante era el trovador Arnaut Daniel y para Eliot lo encarnaba Ezra Pound. La inteligencia y no el corazón es la que va haciendo el poema y la que convierte a d’Ors en un poeta polifacético con una variada temática, tonal y estilística fuera de lo común.

Chronica es el gran libro que, después de los tanteos iniciales, abrirá un camino hacia un mundo y una voz personal indiscutibles. Es la crónica de una vuelta a los orígenes, a una niñez rural desde la lejanía, desde una tierra en la que se siente extranjero: «... y aquí que solo tengo / esta lluvia extranjera, noviembre y los silencios / con que todo me duele en este lejos, / en este fuera, en este tampoco, madre mía.» (“Saudade un día de lluvia y de noviembre, y lejos”). Inaugura, también, este libro ese mundo imaginario de océanos y montañas insalvables con sus héroes temerarios: «Tu corazón navega en la *Kon-Tiki*, / se

adentra con Amundsen por las grandes soledades, / sube al Nanga Parbat con Hermann Buhl, se abre / paso hacia el Amazonas, monta potros, / se hunde en ciénagas verdes con fiebres y mosquitos, / atraviesa desiertos, caza el oso. / y tú aquí, traidor, en un escalafón y un horario.» (“Reproche a Miguel d’Ors”).

La mitología juvenil y sus héroes serán motivo recurrente en muchos de sus poemas, en pocas ocasiones se ha contado de una forma tan precisa e inconfundible. En libros posteriores se incorporará a esta particular mitología el estado de Wyoming, con sus inmensas llanuras y su capital Cheyenne. También inaugura aquí d’Ors esa poesía satírica tan suya, que recorrerá todos sus libros venideros. En la parte quinta, “Infame turba”, poemas como “Ella”, “Jamás lo olvidaremos” o “Posguerra”, con ese prosaísmo controlado y juguetón, así lo corroboran. Inicia, así mismo, una poesía de tono familiar, poco habitual en aquellos años (como reacción a la de los Rosanco, Vivales y Panero en la postguerra), que seguirá practicando y que recogerían con entusiasmo los jóvenes poetas de generaciones posteriores, que pronto lo consideraron como maestro. Poemas como “Para Inma”, “Esposa”, “Tú” (“Tú que te vas tan sola, algunos días, / cada vez más pequeña, más pequeña, / por la lluvia que cae (algunos días) / dentro de mí. / Tú que eres / ya más yo que yo mismo. / Tú que tienes / costumbres de cerezo.”), así lo corroboran.

Hay una sección en este libro, la VI, “Personae”, con dos poemas, “Alexander von Humboldt explora el Orinoco (1799)” y “Peter Paul Rubens medita junto al fuego (1635)”, dos espléndidos monólogos dramáticos, que, con una fuerte impronta borgiana, nos traen un vago recuerdo del mundo novísimo.

Libro inaugural este, el primero de los grandes suyos, que, como un río caudaloso, arrastra sedimentos y plantas poderosos, sorprendentes que, por nuevos meandros, irán depositándose y enraizando en nuevas tierras, en nuevos libros.

Con la publicación de *Es cielo y es azul* (1984) fue cuando el poeta recibió las críticas más demoledoras, y no porque el libro carezca de riqueza temática y estilística o porque no tenga poemas espléndidos, que los tiene (“Autarquía”, el primero, ya viene a ser una bofetada a la progresía de aquellos años, “Caminos / Bideak”, con esa riqueza toponímica tan cara al poeta, “Insisto” o el inolvidable “Gradus ad Parnasum”, en alejandrinos pareados, que siguen la estela manuelmachadiana, y “A un poeta castrado”, seguramente escrito después de haber leído *Segunda mano*, de Víctor Botas, que se publicó en 1982, y el satírico “Donde el poeta se despide definitivamente del cotarro”, tan sabio, juguetón y hasta irreverente, que cierra el libro), no, las críticas le llovieron por “Lecciones de Historia (La larga marcha hacia ninguna parte)”, poema en XII partes, más un “Incipit liber” y un “Salmo final”, tan influido por *Futurologías* de José Miguel Ibáñez Langlois (Editorial universitaria, 1980), donde se vaticina un futuro plausible. D’Ors pretende, en cambio, mirar hacia atrás y ver lo que ha hecho el hombre en la segunda mitad del siglo XX. Pretende ser una síntesis de “sana doctrina” y coña al por mayor, desde un lenguaje coloquial, con una considerable cantidad de términos vulgares, incluso tacos, pero con mucho cuidado de no caer en el prosaísmo para lo que introduce mucha metáfora, muchas figuras. El lector habitual no está acostumbrado a este tipo de poesía religiosa y satírica, escrita desde la esquina contraria a la de la ideología dominante, y es por ello que gran número de personas desdeñan esos poemas, no por ser tales, «sino porque les repugna su orientación ideológica», según el propio autor. Seguramente al poeta no le importó que le atacaran por sus ideas, pero si le molestaría mucho que le atacaran por sus adjetivos. Tanto en su *Todavía más virutas de taller*, como en el prólogo a estas *Poesías completas*, se ha ocupado de esos lectores que le tachan de “sectario”, dice en el prólogo de este último: «En aquella nota concluía que lo que pasa es que muchos lectores de izquierdas no perciben como tal

cierta clase de sectarismo. Para esa gente las ideas ‘progresistas’ son lo natural, lo normal, algo tan obvio como respirar, y por eso su presencia en un poema no les llama en absoluto la atención, mientras que sí les chocan como anomalías las de quienes pensamos de otro modo. Posiblemente por esto le reprochan a Manuel Machado sus ‘sectarios’ elogios a Franco, pero no a Antonio Machado los suyos a Lister, y le reprochan a Pemán sus críticas al comunismo, pero no a Neruda sus panegíricos de él». (p. 18).

Curso superior de Ignorancia (1987) le trajo a Miguel d’Ors el Premio Nacional de la Crítica. Si la antología *Las voces y los ecos* (1970), de José Luis García Martín, fue para el poeta el bautismo de visibilidad en un país donde, a nivel poético, nadie contaba con él, este libro, con el marchamo del premio, le otorga esa vitola de poeta reconocido al que hay que seguir.

El título quizá lo tomara del tercer verso del poema “A un crítico”, cuya primera estrofa dice: «De este estúpido oficio apasionante / sé menos cada día. / El tiempo me ha ido dando lecciones de ignorancia / y hoy toda mi poética serían / interrogantes, aunques y puntos suspensivos.» (p. 429). Este poema, tras su aparente poquita cosa, es un breve ejemplo de cómo maneja Miguel d’Ors ese utillaje retórico para cortar o interrumpir tonos, temas y ritmos, introduciendo otros, que apartan momentáneamente al lector del tema central, para enriquecer y dar mayor contexto y sentido al poema. Aquí se vale de los paréntesis, donde usa un lenguaje más coloquial, con cuidado de no caer en el prosaísmo.

En “Juro que era feliz” tenemos un poema que lo es no por el tema, la recuperación de un momento de una infancia presidida por la lluvia, sino por el especial uso del lenguaje y la estructura que monta el poeta para conseguir que funcione como tal. Aparte de endecasílabos tan connotativos como el último de esta estrofa: «Aquel clamor de espadas, cruces, reinas / de Castilla, aviadores. Luceros... (en los patios / oscuros mientras tanto, / rumor de radios y batir de huevos)», está el inicio del segundo tramo del poema, que arranca así: «Yo nací –sujetadme- / en la edad que os estáis imaginando y juro / que era feliz», jugando con la tradición próxima, con versos de Blas de Otero como: “Yo nací de repente, no recuerdo si era sol o era lluvia o era jueves.” (“Biotz-Biegietar”, de *Mediobiografía*); con otros de Jaime Gil de Biedma: “Yo nací (perdonadme) / en la edad de la pérgola y el tenis” (“Infancia y confesiones”, de *Compañeros de viaje*), y el más conocido de Rafael Alberti: “Yo nací –respetadme-, con el cine.” (“Carta abierta”, de *Cal y canto*). Este hábil manejo de la tradición y del lenguaje connotativo convierten a este poema en algo vivo y memorable.

El uso, involuntario quizá, de precisiones o paratextos, como añadido textual a la fecha que acostumbra a poner al final de sus poemas, proporciona a la imaginación del lector un plus de riqueza connotativa: “Octubre en la ventana”, que remata con la fecha, 6-X-1984, *subiendo a los Alayos*, y “Desde la tierra”, que lo hace con, 11-X-1986, *en la vereda de los Alayos*. En otros libros podemos encontrar más detalles de este tipo, que añaden al poema algo que no está en él, pero que lo potencia y nos hablan de un poeta que conoce todos los trucos del oficio y sabe en qué momento utilizarlos. Poemas que no podemos pasar por alto son “Memoria de unos robles”, “Amandiño”, “Blues del propósito de la enmienda” o el estupendo “Pequeño testamento”. En “De estética” aparece, verso 9, por vez primera en su obra “la nieve de Wyoming”, y en “pues vaya con la Divina Providencia” nos da, en su verso tercero, el título de su penúltimo libro, “Átomos y galaxias”.

Ha sido un acierto recoger aquí el libro ya mítico *Canciones, oraciones, panfletos, impoemas...*, que apareció en 1990 como edición no venal, y que en una tirada de 50 ejemplares solo llegó a familiares y amigos del poeta. No se trata de las sobras y retales de otros libros que el poeta fuera recogiendo en una suerte de cajón de sastre, no, no es eso. En su

mayor parte está integrado por poemas en la cuerda epigramática de la *Antología palatina* que, en los ochenta, puso en circulación García Martín y su particular taller literario de la Tertulia Oliver, de la que surgirían cuadernos y publicaciones, como los marginales y paródicos *Cuadernos Oliver*, uno de cuyos números, *Aguas mayores y menores* (1985), es de Víctor Botas. Este librito, de tono crítico y panfletario, junto con *Historia antigua* (1987), tiene su impronta e importancia en *Canciones y oraciones...* de d'Ors, sobre todo en los poemas referidos a esa temática pagana o pseudopagana que en el poeta se funde y confunde con esa fama de “treparios” en todos los escalafones, principalmente, en el poético, académico y político (poemas como “Otra oda a un ruseñor”, prodigio de ingenio y de artillería retórica, “Qué suerte de desgracia”, espejo en el que algún trepa del escalafón poético-político se tuvo que ver reflejado, o “En la lucha final”, donde en una estructura paralelística de cuatro por cuatro versos, donde el final es partido, y no por casualidad, enfrenta al “capitalista aborrecible” y al sindicalista “que lucha por los trabajadores”. Pero en este sorprendente libro hay también sonetos, traducciones de Alice Meynell (“El Dios desconocido”) y de Thomas Hardy (el magnífico “Los bueyes”), oraciones o poemas religiosos, canciones como “Cuatro canciones rescatadas”, o esa pequeña joya en heptasílabos con ese juego de miradas –la humana y la divina– y su estructura paralelística, con ese final tan quevedesco, o el largo poema final “Quod erat demonstrandum”, donde pone a prueba su habilidad para llevar el lenguaje coloquial al límite, haciendo un recorrido por su vida y dándose un baño de realidad a la vista de la ruina de los castillos en el aire que se había construido.

En *La música extremada* (1991) concentra, como un mago, todo ese mundo de pura invención literaria con el que pretende sustituir “la maldita realidad”: «[...] mis sueños inventaron / un país radiante al que llamaba “Hógar”». // Conmigo lo he llevado / a ravés de los años. Solamente / que hoy lo llamo Wyoming». (“Ante una foto de 1948”). Aparte de la música, tan extremada en este libro (poemas como “Siente el alma y conoce la verdad...”, “Del olvido”, “Ella” o “Porque todo es camino”, son pura melodía), encontramos técnicas y viejos secretos de artesano que hacen que estos poemas suenen a Miguel d'Ors. El juego de espacios temporales es una de sus más queridas técnicas. Para desarrollarla se vale, a veces, de ese alter ego, tan caro al poeta y que aquí saca a pasear en “Monodialogo”: «Cómo sigues en mí, cómo manejas, / miguel de siete años, / mi pequeño yo mismo, que ignorabas / que un día ibas a ser el hombre ensombrecido / que ahora escribe estos versos». O en “Blues de la tarde de domingo”, donde en un solo verso alejandrino, y con un solo verbo, concentra ese juego de planos temporales: «Cantaba o cantaría y ya no cantará / en Helsinki rancheras mejicanas / enhiestas como gallos de pelea, y el otro / que explicaba unos versos de Soledades bajo / la nieve de Wyoming, / y tantos otros ex - futuros miguel d'ors / ninguno de los cuales desearía / encontrarse en Granada un domingo de lluvia / y de octubre escribiendo estas palabras». Ese juego de espacios, lugares y tiempos lo encontramos también en “Cualquier cosa distinta”. Pero es “Cuando estés en Wyoming” donde el poeta dinamita ese territorio imaginario, que le sirve de refugio para huir de la realidad: «Cuando no tengas más remedio que admitir / que allí también está la vida, esta miseria, / y que los Brown, los Fox y los Mckinley / tienen también por dentro / eso tan inhumano que es un hombre; / cuando, en definitiva, Wyoming solo sea / el nombre desabrido / de la maldita realidad, / entonces / a ver qué territorio de esperanza te inventas, / a ver en qué palabras escribes los poemas / que hoy escribes con Wyoming».

De los diez poemas sobre pintura, no todos, aparecidos en la antología *Punto y aparte* (1992), quisiera traer aquí “*Ubi sunt?*”; “La lechera de Burdeos”, por su poder evocativo y

su ternura; “Paul Gauguin, Nave Mave Mahana”, por la desmitificación de todo paraíso y “*Sehnsucht*”, por esa enumeración encadenada y su prodigiosa adjetivación.

PERIODO DE TRANSICIÓN

La imagen de su cara (1994) inicia en la obra de Miguel d’Ors un periodo de tránsito hacia una voz más perfilada técnicamente: una mezcla de estoicismo, curiosidad y buen humor le va a permitir usarla con una mayor apariencia de naturalidad. Este libro hace de puente entre una etapa en que ha ido tejiendo un mundo imaginario, genial disfraz de la realidad, y otra en que la artesanía literaria o la práctica de la literatura, más que los problemas de poética, van a ser el centro de sus poemas: la poesía será para él cosa de lenguaje, y la vida fuente y destino de la misma.

D’Ors sabe, siguiendo a Borges, que el paciente laberinto de líneas que ha ido tejiendo trazan la imagen de su cara. En estos poemas esa imagen queda más resuelta y el mundo, que la abriga, mejor dibujado. La familia, el paso del tiempo, la infancia, el arte y el humor como aglutinante, serán los ejes que vertebran el libro. La primera parte es un “Álbum” familiar, conjunto de retratos que, a través del recuerdo, busca las propias raíces. Algunos son memorables, como el soneto “*Arma virumque* (Retrato de mi padre)” donde lo sitúa en el frente de Guadalajara, «... con boina roja, / el máuser, el detente...» y la Eneida en el bolsillo. O “Tío Atilano”, también soneto, que tanto nos recuerda a “*De vita beata*” (*Poemas póstumos*, 1968) de J. G. de Biedma: dos magistrales lecciones del “poema bien hecho”. El soporte de una foto le sirve como bastidor para dibujar un mundo familiar que no llegó a alcanzar, pero que logra dar nueva vida en el poema, a la vez que reivindica el arte fotográfico de las primeras décadas del siglo pasado. Así en “Antepasada desconocida (‘Fotografía moderna de J. Caramés’)", o “Las Bouzas, 1937”, en el que, reconstruyendo el escenario campestre en un pasado condicional –«Subirían», «irían», «se reunirían», etc. – llega a la escena final, a la fotografía que tiene delante, en un presente continuo: «[...] Y ellos, / muy rígidos, oirían el silbido de un mirlo / horadando las zarzas del borde de la presa / y el levísimo clic por el que existen / ellos y su alegría y el año 37». En “Visitas a la muerte” recrea minuciosamente la casa y la habitación donde estaba «[...] sepultada en su alta cama negra, / Tía Pepita: un suspiro entre almohadones. / Y mi beso, asustado, percibiendo / bajo la tenue piel la calavera». Si antes usaba unas fotografías como soporte, en “Bird (Cuestiones de Poética)” usa un disco de Cole Porter, “*Night and Day*”, para describirnos el infierno en que el artista cayó, donde la belleza y el dolor se confunden «el tallo que enlaza el indecible / esplendor de la rosa / y el estiércol».

Es el humor, sin embargo, el novedoso ingrediente que el poeta introduce en su discurso, y no es que no utilizara ese conservante en sus anteriores entregas, que lo usa, pero no con tanta profundidad y acierto. Poemas como “Nuevas tendencias de la crítica literaria” donde juega con las comparaciones, los signos gráficos como paréntesis, guiones o las palabras compuestas inventadas, no solo para alterar el ritmo y el tono de la composición sino para introducir un excursu o deriva jocosa y humorística: «[...] O se presenta como / uno de esos eslavos oscuros y acabados / en *ovich* que pululan (se les conoce porque / en donde ellos están siempre llovizna / por todos los repliegues de París / con qué capacidad tan admirable de / no enterarse de nada en ocho idiomas. / O como un psicocioestructuroargentino, / o un siciliano mímico y semiótico / (y seminal si se presenta el caso)». Pero es en “Principio para un poema autobiográfico prologal” donde se atreve a llevar el humor a su propio quehacer poético. Juega con su propia obra, en citas autorreferenciales

de títulos de libros y poemas – de *Del Amor y del olvido*, el poema “Agora qu’inda é tempo de cireixas” – y juega con aquel joven poeta en ciernes, que comenzaba, dudoso, a escribir sus primeros libros. Un poema divertido desde el título (está casi hecho en el largo, jocoso y excursivo título) es “Final para un poema asonantado sobre la situación del poeta en la sociedad moderna. Se titulará ‘Un enigma de la Oftalmología...’”: encontramos en él momentos de risa incontenible.

Y LAS MUSAS SE APUNTARON AL PARO

En la “Nota del autor”, que pone al final de *Hacia otra luz más pura* (1999), nos dice el poeta que los años de 1994 a 1996 fueron «años estériles», su musa le había abandonado o había decidido «trabajar en el paro». Encontramos, sin embargo entre 18 y 20 poemas de esos años, pero la sensación es que los posteriores a esas fechas tienen otro aire, una mayor naturalidad y una técnica más depurada, como si aspiraran llegar a otra luz más pura.

El libro se abre con un soneto, “Un soneto me manda hacer Quevedo”, tenemos otro, dos páginas más adelante, “Mírame”, con el que comparte la ausencia de signos de puntuación. Los dos cuartetos del primero son una enumeración caótica en incesante búsqueda de la vida que el protagonista no encuentra. El segundo, con ecos de Unamuno y de Quevedo, es un poema devocional impecable técnicamente. Los dos versos finales de “*Tempus fugit*”, tan inesperados, dieron alas a este inolvidable sexteto, que corrió de boca en boca entre toda la afición. El humor nos redime de la sobriedad resolutiva de los cuatro primeros versos, esta salida-fuga por la vía del humor es muy propia de Víctor Botas: «Lo dijeron Horacio y el Barroco: / cada hora nos va acercando un poco / más al negro cuchillo de la Parca. / ¿Qué es esta vida sino un breve sueño? // Hoy lo repite, a su manera, el Marca: / en junio se retira Butragueño».

“Variación sobre un tema de Víctor Botas” es un homenaje al poeta asturiano, muerto dos semanas antes. Este poema de evocación y canto a una amistad tiene tras sí un trasfondo de poemas que los dos amigos, en complicidad jocosa y competitiva, se fueron dedicando en sus sucesivos libros. Todo empezó con “Nocturno (frustrado)” (*Chronica*, 1982) de d’Ors, el famoso: «Maldito Baudelaire, maldito Goethe y Borges, / que ahora que contemplo / la luna no me dejan ver / la luna». A este le replica y matiza Botas con Variaciones a un tema de Miguel d’Ors, en *Historia antigua* (1987): «Bendito Baudelaire, bendito Goethe y Borges, / que ahora que contemplo / la luna me permiten ver / en ella / cosas que no verá ningún astrónomo». A este poema d’Ors le dedicará en este libro la variación que comentamos, convirtiéndola en un sentido canto de pérdida y de amistad: «Luna fría de otoño, que esta noche / brilla sobre tu ausencia».

Pero esta poesía puede ser también poesía de la nada, de gestos y momentos pasajeros tomados al vuelo, como en “Mesa redonda”, con ese final tan sorprendente y humorístico. Algo parecido, pero de otra manera más enumerativa, más caótica y sorpresiva, es “Apunte demográfico”, tan lleno de esas “nadas” que llenan nuestras vidas. O puede transformarse en una glosa desternillante en torno a un solo verso, como “Te diré (Glosa con variación sobre un verso de Luis García Montero)”. Se trata del conocido endecasílabo “Tú me llamas, amor, yo voy en taxi”, que d’Ors, tras una glosa portentosa, que dibuja la estrechez económica de una pareja, transforma, a la mejor manera de Juaristi, en: «tú me llamas, amor, yo voy a pie».

Como en todos sus libros, también aquí encontramos poemas de amor, poemas a la mujer y cantos de aniversario como el titulado así, “Aniversario”, donde el final, tan inesperado, se hizo famoso: «La felicidad consiste / en no ser feliz / y que no te importe».

En “Mis aventuras de Jeremiah Johnson (o de la doble vida de los dos d’Ors)” regresa a aquel viejo mundo irreal que se había inventado para huir de la maldita realidad. Esta será la última vez que aparezca (seis poemas más adelante, lo mencionará ya como renuncia: «Aquí lo pongo ahora, / con palabras modestas de diario: / la Felicidad consiste / –quién hubiera podido imaginarlo– / en ir con Mercedes Roldán y Michel Ayotte / a la Sierra de la Alfaguara –nada de Wyoming–») el estado de Wyoming en su obra (14 veces) donde sitúa un imaginario ataque de comanches para olvidarse de que «y a fin de cuentas, padre de familia / y funcionario, ¿qué otra cosa has / estado haciendo tú toda la vida?».

Algunos de estos poemas suceden en domingo, hasta el punto de que en “Domingología” desarrolla toda una teoría sobre este día. Se trata de un inventario de posibles domingos encadenados donde va desechando las posibilidades que se pueden abordar en cada caso. Tras varias posibilidades desechadas elige leer *El brazo marchito y otros cuentos* de T. Hardy. Pero, lo verdaderamente interesante es la estructura, cómo está montado este largo poema, hasta llegar a esa elección, sin que se resienta ante un tema tan aparentemente anodino.

“Si”, una suerte de canción-oración asonantada, es un homenaje al fraile y académico mejicano Joaquín Antonio Peñalosa (1922-2003), autor, entre otros, del magnífico *Un minuto de silencio* (1966), cuyo coloquialismo, y hasta prosaísmo, tanto ha influido en su obra.

Sol de noviembre (2005) sería un segundo libro consecutivo en que la voz del poeta se ve abandonada por las musas que, al parecer, «los prefieren jóvenes». Vuelve aquí sobre el tema y señala que «este poeta lleva ya varios años sumido en una mudez casi perfecta. También a su voz parece haberle llegado el otoño». Sin dejar de ser una queja retórica, más patente en el libro anterior, resulta en este cierta, pues es de sus libros donde el poeta ha tenido que tirar más de la gaveta de traducciones, homenajes y variaciones para completar un libro. Todo poeta traduce aquellos textos que le hubiera gustado escribir. Así sucede con el poema de Ada Negri “El don”, que también tradujera Eloy S. Rosillo (*Clarín* nº 50, marzo-abril, 2004) y otro tanto pasa con “De una ciudad catedralicia”, de T. Hardy, traducido, a su vez, por Joan Margarit (Comares). Un caso curioso de variación es “Poema de un rato”, que con base en el conocido “Poema de un día. Meditaciones rurales” (*Campos de Castilla*) de A. Machado, pasando por la personal versión de Enrique García Maíquez, “Poema de otro día” (*Casa propia*), dedicado a Miguel d’Ors, el poeta construye un artefacto que es un derroche de ingenio y precisión técnica.

“Un minuto de Teozoología (Navidad)” es un especial homenaje a Peñalosa, el fraile de San Luis de Potosí del que hemos hablado antes al comentar el poema “Si” del libro anterior. La obra poética de Peñalosa, *Museo de cera* (1977), *Sin decir adiós* (1986), *Diario del Padre Eterno* (1989), etc., tuvo una fuerte impronta en la poesía de d’Ors, no solo en la de temática religiosa. Y no se trata de temas, que también, sino de técnicas y recursos expresivos como la sintaxis sincopada, el prosaísmo lírico, el humor, la imaginería irracionalista, la actualización del lenguaje y las maneras para tratar la temática religiosa (elimina el conservadurismo estético aplicando a la temática religiosa la técnica de la poesía contemporánea), sencillez expresiva, diferentes enfoques de la realidad para sacarle perspectivas y ángulos nuevos e inéditos, etc. Este poema de d’Ors nos recuerda a las *Canciones para entretener la Nochebuena* (1961), librito recogido en *Un minuto de silencio* (1966). Todos estos recursos, más la ruptura rítmica del verso mediante paréntesis y guiones, el juego o

sustitución de palabras en sintagmas lexicalizados, la infalible adjetivación (lo de «manta / de ternura gaseosa», aplicado al aliento de la mula y el buey, es insuperable) y el sorprendente final, con el cambio de una sola letra en el verbo del perfecto alejandrino: “lo que estaban haciendo. Lo que estaba naciendo”. Todo este alarde técnico le quita el polvo retórico y conservador a la poesía de tema religioso escrita en español desde el siglo XVIII.

Un poema donde la realidad más inmediata, aunque hoy casi no la recordamos (una especie de crónica sociopolítica ajustada a la zafiedad del momento) se nos presenta, perfectamente imbricada, con momentos de felicidad y belleza, es “Lo mejor que me queda” (nuevo homenaje a V. Botas que renovará en el siguiente, “En el X aniversario de Víctor Botas”) donde, al final de tanto relato de miserias sucedidas durante el año, usa un haiku de su amigo y termina el poema como una redención de felicidad y belleza: «Para el aroma / nocturno del jazmín / no hay alambradas», leo. Sus palabras / –unos pocos destellos de verdad y belleza– / a los que él supo darles nombre son / lo mejor que me queda de aquella polvareda / de los primeros días del año 2004».

“Conversación con el otro” es un sorprendente poema de desdoblamiento del personaje, un divertido recuento de reparos al impostor que todos llevamos dentro. Una suerte de confesión o descargo de conciencia que elude el patetismo con recursos técnicos que no encontramos en otras obras. Lo que sorprende aquí es que el poema, al final, se alarga en nota aparte, como las usadas en la prosa ensayística, con su numerito indicativo, en siete versos alejandrinos y endecasílabos, que se desarrollan en el faldón de la página.

Hay también poemas de amor (con momentos, incluso, de alto erotismo) en este libro: “Inexplicable”, “Sardinas de Combarro”, “Aunque no lo parezca” –en el que, más o menos a la mitad– introduce, ex abrupto, un elemento sorpresivo que va a cambiar todo el poema, un simple verso prosaico: «pregunto: ¿Quién compraba las patatas...?», que hace que el lector dé un bote en la silla. Y “¿Qué pueden saber ellos?”, donde lo interesante es cómo va construyendo, con qué minuciosidad y recursos, un encuentro amoroso de alto erotismo.

El “Agradecimiento final”, en heptasílabos asonantados, es un delicioso ingenio, de tierno humorismo y antiguo saber, donde el poeta, como acostumbra, juega hasta el final con el lector.

EN PONTEVEDRA. LAS GRANDES OBRAS

En septiembre del 2009, después de la jubilación, el poeta decide establecerse en Poio (Pontevedra), ciudad situada en la costa norte de la ría, próxima a la capital de la que le separa el río Lérez.

Este drástico cambio geográfico no va a suponer cambio alguno en cuanto a la concepción, temas y tonos de su poesía, pero sí lo va a suponer en lo tocante a su producción, que va a verse incrementada notablemente. Tres libros en siete años, pero uno de ellos, *Átomos y Galaxias*, de cien poemas. Seguramente el autor no contaba con la meteorología, con la lluvia, tan pertinaz en esta zona, que no solo configura el carácter, también la producción poética.

La unidad en los libros de Miguel d’Ors reside siempre en la variedad, que no es otra que la variedad de la vida que rodea al poeta. Pero es el poeta quien lo detalla en “Dos palabras del autor”, breve entrada, que abre *Sociedad limitada* (2010): «En él coexisten páginas graves con otras poco menos que disparatadas, poemas brevísimos con otros de cierta extensión, textos rimados con textos sin rima, sátiras con elegías, versos de amor

con conceptos esparcidos..., pero todo ello, bajo una u otra apariencia, tiene un trasfondo común: la conciencia y el disgusto de vivir, como el título indica, en una civilización —llamémosla así— incapaz de levantar la vista por encima de lo físico, lo racional, lo difícil y lo rentable» (p. 156).

Poemas como “Tantísimas tontísimas preguntas”, “Testigos”, “Los placeres prohibidos” o “Conversación tras su detención”, así lo corroboran. En el primero, con ese juego de palabras en el título tan iguales y distintas, y tan del gusto del autor, lo que hace el poeta es plantear un debate entre la razón y la duda que es el vivir, mediante el uso de todos los recursos retóricos que tiene a mano: la canción popular (“Amarraditos” cantada por María Dolores Pradera) con que abre el poema, «No se estila, ya sé que no se estila.» (más abajo repite la primera mitad del verso); la lírica culta, en una gozosa apropiación de versos de san Juan de la Cruz, «en par de los levantes de la aurora» (de *Cántico*), o de fray Luis de León, «de innumerables luces adornado» («Cuando contemplo el cielo / de innumerables luces adornado», de “Noche serena”); o las insólitas comparaciones: el arco iris, parodiando a Gómez de la Serna, «es la cinta / que la naturaleza se coloca en el pelo / tras haberse lavado la cabeza», y la noche estrellada (coloca, además la comparación entre paréntesis para introducirla como excursión): «Y si elevo la vista hacia la noche / (tonto de mí, acordándome / de las sopas de estrellas de mis cenas de niño, / que fueron mi primera astronomía)». Todos estos recursos, puestos al servicio del poema, están muy trabajados, milimetrados (como el uso de expresiones coloquiales «la Gran Traca» o «te ha salido divino»), conjuntados en un todo que funciona con precisión.

En “Testigos” lo que hace es convocar todo su patrimonio sentimental, el de los lugares fundacionales, que es donde ahora vive, contra la costra cutre que invade hoy esos rincones: «[...] Venid y declarad / lo que hay entre nosotros. / Que vuestro testimonio me defienda / de las acusaciones de los politiqueiros / que han usurpado el nombre de esta tierra». “Los placeres prohibidos”, que nada tiene que ver con el de Cernuda, es un complejo acopio de saberes técnicos, con recuerdos de M. Machado. Este especial control de metros, rimas y registros, está puesto al servicio de una denuncia social y política.

En cuanto a “Conversaciones tras su detención” es un ejercicio humorístico e irónico sobre la actitud de un profesor anodino, gris, rutinario y confesional, tras él adivinamos al propio poeta, que bajo esa comedida máscara esconde dinamita para el sistema. Hay momentos en que el lector no puede dejar de reírse: «llamaba la atención lo poco que llamaba / la atención, quién hubiera podido imaginarlo, / detrás de todo aquel comedimiento / iba la dinamita, cómo disimulaba, / quién hubiera podido imaginar / que todo aquello era / un plan milimetrado para hacer / pedazos el Sistema.» (p. 199). El poema es de una sola pieza, usando solo las comas, reproduce distintos fragmentos de esas supuestas conversaciones, contraponiéndolas o potenciándolas de manera que, consigue un ritmo portentoso con un coloquialismo encadenado de un sorprendente vigor poético.

Encontramos en el libro todo tipo de temas, amoroso, religioso, familiar, pero también el social. “Made in Pakistán” es un memorable poema social que surge de un acto tan prosaico como el de comprarse una camisa en las rebajas. En pocas ocasiones una lectura te puede llegar tan hondo. La figura del padre es un tema recurrente en la poesía de Miguel d’Ors. Aquí encontramos dos poemas, de tono, factura y tema muy diferentes: “Habla a su padre” y “1938”. El primero está concebido como un soliloquio, ante el recuerdo del padre, en el que, haciendo un recorrido por todos los fracasos que le han llevado a incumplir todas las expectativas que su padre había puesto en él siendo niño, se sincera y le dice que hay una sola cosa en la que estuvo a la altura de aquellas esperanzas. El lector tendrá que acudir al poema, en el que los planos personales y espaciotemporales son vertiginosos

(«[...] Soñabas un Miguel d'Ors maduro / que (soy yo quien, ya abuelo, ahora sueña tu sueño) / sería inteligente, latinista, piadoso.») para conocer esa única cosa que le redime. En el segundo, "1938", de tono y factura tan diferente, el poeta, leyendo poemas de Alberti referidos a la guerra (reproduce el verso «*huelen los capotones a corderos mojados*», en cursiva, del poema "Los campesinos"), recuerda a su padre luchando en el frente, con sus 23 años y la edición de Virgilio en el morral. En *La imagen de su cara*, el poema "Arma virumque", soneto inolvidable, recrea la misma imagen. No puedo dejar de mencionar un poema humorístico que es muy serio y, sobre todo, un alarde técnico, un verdadero *tour de force* para, en esa valiente polimetría, finalizar todos los versos con variantes en -ajo, -ejo, -ijo, -ojo y -ujo. Se trata de "La voz de la experiencia", que parece un juego y, bien mirado, lo es, pero es el juego de un malabarista, como el de Juaristi, a veces, que se complace en estas diversiones tan serias.

Átomos y galaxias (2013) es un libro poderoso que debería usarse de manual en las escuelas y academias de escritura poética (uno de los poemas se titula precisamente "Taller de escritura creativa"). Seguir el orden de las letras del abecedario para levantar un libro de poemas sin que se te caiga de las manos tiene su misterio. Dedicarle trece poemas a la letra "P" es toda una proeza, y sumar cien al final, sin que apenas alguno – que lo hay– se venga abajo, roza el portento. Y, en realidad, de eso se trata, de un virtuoso que ha ido desarrollando una depurada técnica para hacer creer al lector que no lo es (no hay mayor virtud que la que no se nota, ni mejor técnica que la que pasa inadvertida) que, sencillamente, es un poeta que nos cuenta lo que le pasa con palabras sencillas, de la calle.

Miguel d'Ors escribe poemas grandes de cosas pequeñas, sencillas y humildes. El poeta se fija en lo menor, en lo que casi no se ve, como las florecillas silvestres, que cada primavera pueblan las cunetas y caminos rurales, trepando por tapacubos, latas de refrescos y «bichos espachurrados». Abunda este tipo de poema, basten como muestra "Homenaje" e "Insectos". Difícil es sacarle tantas tonalidades como las que nos asombran en "Nieve" (siempre el paisaje fue para d'Ors un tema próximo y querido. Conocida es su afición a la montaña, sobre este tema encontramos poemas como "Laderas" o "*Petit Dru*", admirables) donde vemos que de las manos del poeta fluyen las cosas con pequeños detalles exactos, precisos, como si se tratara de un preciso mecanismo de prodigios, donde todo está medido y nada sobra: «... nieve / convertida en cristal inexpugnable / en la brecha Latour, nieve ensopada y honda, / que anonada las piernas, / en las laderas cegadoras de Baciás, / y la que se aturquesa en los ibones / de Bachimaña, y la pisada y sucia / y mezclada con ramas mojadas y hojas de haya / en Zuriza y Tacheras, y la de San Donato...».

Abras por donde abras el libro compruebas que un poema alza el vuelo, como esa memorable décima, "Avecedario", con tan deslumbrante adjetivación e insólitas comparaciones: «La golondrina aguzada / como un flechazo de amor; / el mirlo madrugador, / gayarre de la enramada; / la tórtola que, enlutada, / borbota su desconsuelo / en Fontefrida; el mochuelo / dando ejemplo de atención. / Y los gorriones que son / la calderilla del cielo». O "*Stabat mater*" donde una décima sacra se mezcla con ritmo y tono populares sacados de Alberti (de las coplas de "El niño de la Palma") o la titulada "Vergüenza", tan distinta y tan hermosa, donde la difícil facilidad se duplica en la artificiosidad de una décima. El canto del mirlo, ave preferida del poeta, le da una lección de tonos y ritmos ante el esfuerzo por encerrar en un poema la belleza del campo en abril. El libro viene a ser un compendio de todas las categorías estilísticas de d'Ors. Encontramos, por igual, tanto un intimismo elegíaco y paisajístico (en poemas como "Abejas", con ese inconfundible aire machadiano, "Almofrey", "Campanadas", "Conflicto", o el tierno y luminoso "Abubilla", otro portento de lo mínimo) en el que el pasado –la infancia sobre todo–,

Galicia y la naturaleza son temas capitales, como la sobriedad y contención de una línea meditativa y metapoética (en poemas como “Francisco Lois”, asombroso soneto dedicado a un antepasado carpintero, comparando el acabado de sus versos con la trabajosa artesanía de su deudo; “Eso” y “Estética”, depuradas reflexiones sobre la poesía y el oficio, o “Canto”, emocionada reflexión sobre lo eterno a través del sencillo canto de un pájaro) o, por último, la sátira social y literaria, el humor y la ironía, compañeros inseparables desde *Chronica* (1982), aunque en menor medida aquí. Consciente de que lo sublime y la gloria no es lo suyo, baja el tono y nos ofrece alguna broma poética, incluso consigo mismo, jugando con su nombre al que le despoja de las mayúsculas, como si fuera el de un desconocido de quien se compadece. “Intruso” es un poema en el que el juego de la autocompasión se consigue eludiendo el patetismo. “Marzo”, soneto en octosílabos, celebra la llegada de la primavera y con ella «[...] a d’Ors le asaltan los versos / en horas intempestivas». “Microgratitud” es un poema trascendente, rebajado por esa veta humorística, que tanto rendimiento sabe sacarle el poeta. En él un d’Ors pequeño y angustiado agradece al Creador los sencillos dones concedidos. Pero, el más destacable en este tono paródico entre verdad, humor e ironía, quizá sea “Ornitorrinco”, donde el poeta se compara al escurridizo palmípedo, el más raro e inclasificable de los seres vivos, una broma de la naturaleza. Lo que podía quedar en una simple parodia, alza el vuelo y se convierte en un poema inolvidable. Poemas como “Helena” o “Elecciones” nos hablan de las ocasiones perdidas, de los cruces de caminos que se van dejando de lado al pasar. El primero, tan narrativo y pirenaico, tan próximo a “Carta” de *Curso superior de ignorancia*. El segundo nos enseña que la vida se va haciendo con renunciaciones y que nunca sabremos dónde va todo lo descartado ni qué se hizo con aquellas personas que importaron. Al igual que el tiempo detenido del niño ante la cancha de baloncesto del Mercantil (colegio), del poema “Quién sabe” de *Hacia otra luz más pura*, es el mismo, el mismo chaval, balón y colegio que el de “Intruso”, de este libro. El poeta maneja recuerdos y hace lo de siempre, pero mejor, y asombra ese equilibrio aquilatado entre forma y contenido, entre objetividad y subjetividad, entre emoción y pensamiento. Una gravedad elegíaca y una contenida serenidad.

Manzanas robadas (2019) significa la voz secreta de la tierra, con sus montes, bosques y ríos. Es la que encontramos por todos los rincones de sus poemas. Se trata de una naturaleza trascendida y tocada por una mano divina: «Las flores amarillas de las xestas / con su perfume áspero, / todo el pajarerío que vivifica el monte / con esa babilonia de trinos y gorjeos, / los prados que sonrían / debajo de Ameixedo y el azul / frayangélico de esta mañana deberían / difuminarse un poco para que el espesor / carnal de su belleza no eclipsara / esta presencia Tuya» (“La justa transparencia”). Se trata del paisaje próximo a su residencia (Monte da Tomba, sobre todo, monte Uceiro, monte Candán, de mediana altura, tan llenos de robledales o carballeiras, matorral y pradera) que el autor, consumado montañero, acostumbra a visitar, ya sea a pie ya en bicicleta (alguno de estos poemas nació a lomos de su bici), acompañado por su perra Ory, a la que dedica un poema. El que encontramos aquí es un sentimiento de un paisaje interiorizado que, a veces, nos recuerda a la poesía inglesa, la de Hardy en especial, en ese ambiente quieto y trascendido: «Junto a un tractor adormilado, un hombre / corta leña. Qué paz ver caer el hacha / y un momento después oír el golpe.» (“Paz de octubre”). Otras veces, el misterio del tiempo y de la vida quedan prendidos en estos versos: «Pero de todo ello / lo que me conmovió por más adentro fueron / –quizá porque de un modo misterioso / me hablaban de mí mismo, / de mis versos, no sé, de mi presencia / en el tiempo– / las leves / huellas de los gorriones en la acera» (“Nevada”). En “Pertinencia” y “El reino” viene a decirnos que la patria del poeta es el paisaje que habita y le acoge. En “Sabiduría del ciruelo” nos explica el justo

reparto de la cosecha de ciruelas. El tercio que se comen los pájaros es de una plasticidad cinematográfica: «[...] los mirlos, / que siempre llegan antes, / las hordas de estorninos, negras y cacofónicas, / que caen de golpe sobre el esplendor del árbol / como los forajidos / de Peckinpah, y los pájaros menudos / que misteriosamente / trasladan a su canto esa misma dulzura / verdidorada que pican en las ciruelas».

En “Matterhorn” y en “Qué no daría yo” el monte Cervino y los eucaliptos de los veranos de su adolescencia simbolizan los tiempos de la ilusión en la juventud y de su pérdida llegada la vejez: «Eso que pudo ser pero no fue / hoy tú lo simbolizas.» (“Matterhorn”); «[...] el tiempo ha vuelto ya costumbre / todo lo que en aquellos veranos eran frescas / maravillas. Ahora ya nada es lo que es.» (“Qué no daría yo”). Los humildes utensilios de labranza son un símbolo de la felicidad en “Los aperos”, poema tan lleno de detalles minuciosos. Estos poemas se desarrollan en el marco de una geografía poblada de topónimos muy caros al poeta, Cotobade, Paraños, Cuspedriños, etc., donde el ambiente aldeano se puebla de capillas, animales, regatos y ferias. En “La misma partitura” la naturaleza entera se hace presente en “La capilla aldeana, y la pequeña misa”, donde la insólita adjetivación sorprende por su precisión: «Los robles de la puerta, pulsados por los dedos / del viento, acompañaban la liturgia / mejor que cualquier órgano barroco; / y sobre aquella música de fondo, / solistas imprevistos: / el respunte sonoro de un mirlo en el ocaso, / un grillo pertinaz con su barrena, / los mugidos gregarios de las vacas / de vuelta de los prados con las ubres hinchidas». En “La feria de Cuspedriños”, a donde el poeta iba con su abuela, encontramos ese deslumbrante ambiente de feria de pueblo, tan lleno de color, de voces confundidas y de tan insólitas comparaciones como «A Rexedora volvió a Paraños con un lechón sonrosado como un alemán». En “Pero algo hay” encontramos esos nombres propios, tan de otro tiempo, que poblaron la niñez del poeta, pero que el tiempo se los ha ido llevando. Quiere reivindicar aquí aquella tierra y a las gentes que endulzaron sus primeros juegos: «Murió el señor Delmiro, con sus bigotes de Káiser y su pecho de / búfalo, / murió Claudemiro, el zapatero rojo, / murió Nicesio el carpintero, con sus gafas redondas y aquella cara / republicana».

“Aquel sabor”, de donde el libro toma el título, nos trae también el tierno y cálido sabor de la infancia. El poeta compara el acto de buscar y escribir versos con la aventura de robar manzanas en la infancia: «Quizás aquel sabor es lo que voy / buscando en cada instante de la vida / ahora que todo sabe a gris reglamentario / y las cosas no son más que las cosas; / quizás escribir versos solo sea / otra manera de robar manzanas». En “Pájaros de antaño” juega con el dicho popular «En los nidos de antaño, no hay pájaros hogaño», pero, cosa insólita, es un poema impregnado por la sombra del desconsuelo (en “Hay muchos”, escrito tres días antes, ese dolor está trascendido): «Si alguna vez, en algún sitio, fuiste / feliz, nunca regreses / [...] Podrás recuperar, si acaso, los lugares, / pero el tiempo no tiene marcha atrás, / [...] Y en vano buscarás los pájaros de antaño». En “Materiales de construcción” revisa el recuerdo de las mujeres que pasaron por su vida. No sospechaba entonces que en su recuerdo iba a «[...] encontrar un día / los materiales para mi poesía». Las ingeniosas descripciones y las sorprendentes comparaciones, con su dosis de humor, hacen de este poema una fiesta: «Elena, en los primeros años de la carrera. / siempre detrás de ella –hablo literalmente– / por culpa de su nuca a lo Audrey Hepburn, / que me llevaba lejos de la Guerra de las Galias, los verbos polirrizos, / la materia y la forma / o la poesía medieval de Francia. / A aquella nuca debo parte de mi ignorancia». O Isabel, estrella fugaz, «con una cabellera de incendio forestal», que, a las despedidas, le plantó dos besos y «con aquel par de besos el tonto de Miguel / montó una buena torre de Babel».

Y Paquita «y su cintura de reloj de arena, / [...] / y los ojos más negros y más dulces / de España y sus provincias africanas».

“Silencios predilectos” es un curioso recorrido por aquellos silencios que en la vida llenaron de emoción momentos inolvidables. Siete silencios concatenados que justifican una vida. “Colofón” es una cuarteta con la que, a modo de poética, cierra el libro: «Mira si es poco sensato / este arte nuestro que para / que tú contemples tu cara / te ofrezco mi autorretrato».

El autorretrato que ofrece d’Ors en su poesía es un buen espejo donde se refleja la diversidad temática y estilística de un autor que se renueva en cada libro y nunca termina de sorprendernos.

El dorado trópico di Carmen de Burgos

DANILO MANERA

Università degli Studi di Milano

daniilo.manera@unimi.it

Anche se negli ultimi tempi si sono moltiplicati i lavori su Carmen de Burgos (1867-1932)¹, alla quale si sta restituendo il rilievo che merita nella *Edad de Plata* della letteratura spagnola, la critica non ha mostrato molto interesse² per un suo romanzo breve meno noto, *El dorado trópico*, uscito su “La Novela de Hoy” il 7 febbraio del 1930³. Concepción Núñez Rey lo definisce «un relato heteróclito que acumula elementos costumbristas y exóticos»⁴. La studiosa ricorda che Carmen de Burgos fece una sosta a Cuba rientrando dal suo viaggio in Messico, tra il novembre 1925 e il gennaio 1926, e dedicò all’isola

¹ Tra gli studi recenti di maggior rilievo ricordo quelli di Helena Establier Pérez, *Mujer y Feminismo en la obra de Carmen de Burgos “Colombine”*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2000; Rita Catrina Imboden, *Carmen de Burgos “Colombine” y la novela corta*, Bern, Peter Lang, 2001; Esther Daganzo-Cantens, *Carmen de Burgos: educación, viajes y feminismo*, Jaén, Publicaciones de la Universidad de Jaén, 2010; il monografico 186 (2010) *Carmen de Burgos, “Colombine” (1867-1932) en el periodismo y la literatura* della rivista *Arbor*, a cura di María del Pilar Palomo e Concepción Núñez Rey; Barbara Minesso, «Malcasadas, vencidas y liberadas. Anhelos de cambio en la narrativa de Carmen de Burgos, “Colombine”», *Cuadernos de Aleph*, 3, 2011, pp. 173-183; il volume *Multiple Modernities: Carmen de Burgos, Author and Activist*, a cura di Anja Louis e Michelle Sharp, London and New York, Routledge, 2017; e il monografico 27 (2018) *Carmen de Burgos en las culturas románicas* di *Estudios Románicos*. Rimando anche al mio articolo «La Scandinavia di Carmen de Burgos», in *Bridges to Scandinavia*, a cura di Andrea Meregalli e Camilla Storskog, Milano, Ledizioni, 2016, pp. 171-179. Per la biografia dell’autrice, si vedano i lavori di Blanca Bravo Cela, *Carmen de Burgos (Colombine). Contra el silencio*, Madrid, Espasa Calpe, 2003; Marcia Castillo Martín, *Carmen de Burgos Seguí, “Colombine” (1867-1932)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2003; e soprattutto Concepción Núñez Rey, *Carmen de Burgos, “Colombine” en la Edad de Plata de la literatura española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

² Un’eccezione è Claudia Cristina Martino nella sua tesi di laurea *La mujer viajera en las obras de Carmen de Burgos y Seguí*, discussa presso l’Università di Milano nell’a.a.2016-17 e diretta da chi scrive e da María Isabel Navas Ocaña, che studia l’opera nell’ambito dei personaggi di donne viaggiatrici dell’autrice, cfr. pp. 132-141.

³ Carmen de Burgos “Colombine”, *El dorado trópico*, La Novela de Hoy, Madrid, Año IX, 404, 07/02/1930, con illustrazioni di Varela de Seijas. A tale edizione si riferiscono tutte le citazioni di numeri di pagina tra parentesi in questo scritto.

⁴ Concepción Núñez Rey, *Carmen de Burgos, “Colombine” en la Edad de Plata de la literatura española*, cit., p. 551.

caraiibica solo questa *novela corta* alcuni anni dopo. *El dorado trópico* permette di confermare alcune costanti dell'autrice e insieme rilevare considerevoli novità.

In primo luogo, è patente il legame tra il genere della *novela corta* e la scrittura giornalistica, sottolineato da Manuel Martínez Arnaldos⁵, con l'uso di informazioni di prima mano, tipiche del reportage di viaggio, in uno stile agile e ameno per narrare storie con le caratteristiche richieste dal mercato editoriale, in questo caso la passione amorosa in un contesto esotico. Il 21 agosto del 1926, pochi mesi dopo il rientro da Cuba, Carmen de Burgos pubblicò su "La Esfera", n. 659, a pagina 20, l'articolo *La Habana colonial*. Amante dei viaggi e abituata a trarre stimoli intellettuali e letterari, l'autrice si basa ovviamente sui suoi ricordi anche nella *novela corta*, in cui ritornano vari punti dell'articolo, ad esempio la descrizione dei quartieri dell'Avana, dei caffè e della piazza della cattedrale (pp. 36-38), o ancora osservazioni sparse sul carattere degli avanesi, il tutto come tocco coloristico di costume. Ma qui importa soffermarci sull'inizio dei due testi: «La Habana tiene belleza de mujer rubia, o más bien de una de esas mujeres de cutis blanco, traspasadas de luz, que pintó Ticiano», dice l'articolo, mentre il romanzo breve comincia così:

La Habana tiene un encanto blando, lánguido, de mujer rubia—dijo Federico.
—No—respondió Emilio—; de mujer mulata. Si yo tuviera que pintar la sensualidad le pondría cara de mulata. (p. 3)

L'autrice introduce dunque fin da subito una sorta di ripensamento e il tema razziale, su cui torneremo più avanti.

Oltre a queste coincidenze con l'articolo del 1926, ci sono segnali che permettono di datare con una certa precisione la vicenda narrata e collocano il suo inizio proprio in quel dicembre 1925 in cui Carmen de Burgos si trovava all'Avana. A parte il riferimento agli statunitensi che si ubriacano sull'isola per eludere il proibizionismo (1920-1933) vigente negli USA, si accenna alla crisi economica cubana, dopo gli anni di splendore durante la Prima Guerra Mondiale:

Lástima que la Habana no sea ya sombra de lo que fue. Tenemos este año una zafra desastrosa, una ruina. La paz europea y la enmienda Platt nos han matado. Se había plantado todo de caña, no tenemos los antiguos cafetales y la baja del azúcar, de 30 que estaba en la guerra a 2 1/2 que está ahora, constituye la ruina. [...]

Empezó a contarles historias de suicidios y bancarrotas, de "cracks" financieros y escándalos sociales; de tragedias fantásticas, como la de Pote, que se suicidó, creyéndose arruinado y sus herederos se encontraron con veinte millones. (pp. 6-7)

Il crollo del prezzo dello zucchero si ebbe tra il 1920 e il 1921, ponendo fine alla «danza de los millones» e provocando il fallimento di molte banche. José López Rodríguez detto "Pote" era un uomo d'affari galego nato a Maside nel 1864 che controllava il Banco Nacional. Si impiccò nella sua casa del Vedado nel marzo del 1921⁶.

⁵ Cfr. Manuel Martínez Arnaldos, «Estrategias discursivas en la narrativa breve de Carmen de Burgos», *Estudios Románicos*, 27 (2018), pp. 49-59.

⁶ Cfr. <<https://emigracion.xunta.gal/es/conociendo-galicia/aprende/biografia/jose-lopez-rodriguez-pote>> (data consultazione: 13/10/2020).

Alle pp. 20-21, nelle chiacchiere durante una cena in hotel, si cita la lettera di un personaggio al Ministro della Marina di Spagna, che fa parte del Directorio e si menzionano anche Coolidge e Calles. Ora, deve trattarsi del Directorio Civil di Primo de Rivera (l'unico con un Ministro della Marina, Honorio Cornejo Carvajal) insediatosi nel dicembre 1925. Calvin Coolidge fu presidente degli USA dal 1923 al 1929 e Plutarco Elías Calles del Messico dal 1924 al 1928. Tutto finisce dunque per coincidere con la fine del 1925, anche la citazione di Gerardo Machado, che assunse la presidenza di Cuba proprio nel maggio di quell'anno. Il suo nome compare a p. 33, nel testo della canzone popolare *Yo no tumbo caña*, ripresa e diffusa dal Sexteto Occidente di Ignacio Piñero che la registrò nel 1926 in forma di *son* (più tardi Belisario López ne fece una famosa *pachanga*).

Ma seguiamo lo sviluppo della storia narrata, che parte dall'ambiente fascinoso, elegante e frivolo dei forestieri in visita all'Avana e va poi concentrandosi sempre di più sulla protagonista. Nei capp. I e II, Federico ed Emilio, due spagnoli appena arrivati all'Avana, diventano amici di Manuel, un cubano d'origine spagnola che fa il cronista teatrale e li introduce nella società brillante, che li meraviglia e dove non manca l'aspetto erotico:

De noche iban a los clubs y se sucedían las cenas con lindas mujercitas de piel de niño y hablar meloso apagado por las notas del jazz. Abundaban aquellas muchachas lindas que se apasionaban por ellos unas horas, como si hubiese de ser para toda la vida, y que sabían luego ser comprensivas y alejarse sin protesta. (p. 8)

Persino Manuel a volte si sorprende per la «excesiva libertad de costumbres» e il «relajo» avanese (*Ibidem*), ma anche per il comportamento dei turisti nordamericani:

Damas y caballeros correctísimos se creen desligados de toda consideración. Se emborrachan de Habana, una borrachera especial; el ambiente que se les sube a la cabeza. La vida es aquí violenta y sensual. El clima desgasta pronto juventud, belleza y vida. Hay que aprovechar el tiempo. Para los yanquis esto es como un balneario colocado entre la tierra y el cielo. De lo que hacen aquí no tienen que dar cuenta en el mundo. (p. 12)

Manuel porta i due amici a conoscere la sua famiglia, dove tra tante ragazze bellissime – di cui l'autrice nota la libertà tropicale: sono «vestidas con trajes transparentes, que apenas velaban los senos sueltos y los cuerpos sin corsé» (*Ibidem*) – Emilio finirà per innamorarsi di Tula, «una joven menuda, vivaracha, con ojos azules y un rostro de blancura transparente» (p. 13). La madre di Manuel decanta l'isola oltre la capitale, accennando anche a quella che sarebbe presto diventata la spiaggia più nota di Cuba, Varadero:

Es preciso que conozcan ustedes el interior de la Isla—les decía—. Conocer sólo la Habana no es conocer Cuba. Aquí no se encuentra más que el lujo y la ostentación; en las provincias no existe este “relajo”, la vida es honorable, sencilla, de trabajo. Hasta la naturaleza es distinta. Tienen ustedes que ver la parte oriental, con sus bosques y su belleza tropical para saber lo que es Cuba. [...] —Camagüey nos ha dado casi todos los políticos—añadía—y Matanzas, los mejores artistas. En Cárdenas tenemos el mejor museo. No pueden dejar de ir a Cárdenas y conocer esa playa maravillosa, tan amplia que parece que se va a ver la orilla de Europa.

Alla festa in casa di Manuel compare anche Hidalgo, un altro cubano che si unirà al gruppo.

Solo dal cap. III, durante una cena offerta da Miss Harry, una statunitense sfacciata e sciupona, compare Mercedes, attirando lo sguardo dei due spagnoli:

Tiraba de sus ojos una estupenda mujer, de tez ambarina y cabellos intensamente negros. [...]

—Es bella esa dama. ¿Verdad?—dijo miss Harry—. No se sabe como puede ser una mujer tan bonita. Trae locos a todos los huéspedes. (p. 20)

Manuel la conosce («Es la mujer de lujo de la Habana, de Yuca y Ñame», p. 22) e la invitano al loro tavolo. Risulta essere «una mujer encantadora, de modales finos y distinguidos por naturaleza, de esas mujeres que nacen aristocráticas» (*Ibidem*). Federico lancia l'idea di un'escursione fuori città il giorno successivo e quella sera assilla Hidalgo per ottenere da lui informazioni su Mercedes:

—Es medio española, medio francesa—dijo Hidalgo—. Nació en Sevilla, pero su madre era francesa.

—Y cómo ha venido aquí?

—Bonita, ambiciosa, descontenta de su vida mediocre... Lo de muchas. (pp. 23-24)

Viene così riassunto quanto Hidalgo ha sentito dire su Mercedes (che quindi conosceva all'inizio solo indirettamente):

Mercedes había viajado triunfante, gracias a su belleza y a su ingenio, por toda America. Se referían graciosas anécdotas de ella.

En Venezuela, donde hacía una gran figura y asistía a los paseos de moda, que eran ir detrás del Presidente, fue amiga de casi todas las damas que habían gozado del favor presidencial [...].

Allí había conocido a un pintor con el que se fue a Méjico, presentándose como pintora. Tenía un lienzo en su caballete siempre, pero no pintaba más que a solas. El pobre pintor, enloquecido de amor, no salía de sus habitaciones. [...] Pero aquellos amores tuvieron su desenlace en el Juzgado el día que, por un nuevo capricho, abandonó al pintor después de haber vendido toda su obra. El nuevo amigo era escritor, y como escritora apareció en el Perú, donde deslumbraba con sus artículos. Pero sus amores duraron poco y el día que él desapareció tuvo que fingir un ataque de neurastenia que le impedía coger la pluma.

En la Habana la habían acogido en palmas; aunque se sospechaba un poco, las damas la recibían: parte, por algo de curiosidad; parte, por esa táctica femenina que desea tener al enemigo cerca. Los hombres, aunque no dudaban, consentían, en aras de su espíritu de galanteadores.

[...] Su carácter, frío y calculador, parecía aumentar la distinción, que cuidaba de exagerar. No se le conocían caprichos amorosos; sus caprichos eran las joyas y los trajes.

[...] Además, Fernández, el "Petronio cubano", la había lanzado con su patente de elegante.

—Una locura, chico—decía Hidalgo—. No había quien se comparase con ella.

—¿Y ahora?

—Ha decaído un poco. Se ha visto demasiado claro de donde salía todo y la “gente bien” ya no la recibe, pero ella sigue triunfando siempre. Gasta una fortuna. Es tan caritativa que, cuando sale, los pobres rodean su auto. Hace todo el bien que puede. (pp. 25-26)

Ora Mercedes è l'amante dell'uomo più ricco dell'isola, che ha fatto fortuna durante la guerra mondiale. Ma al momento si trova in Europa, per questo la donna ha potuto accettare l'invito, perché altrimenti è possessivo e non le lascia libertà:

—Enamorado?

—Orgullosa. Casi siempre, los celos no son más que amor propio y soberbia. Le gusta que su amiga le sea fiel y aparente quererlo. Para eso la lleva llena de brillantes. Es como el escaparate en donde hace ostentación de su dinero. No buscan la mujer que les gusta a ellos, sino la que les gusta a los demás. La mujer de moda la cambian lo mismo que los autos. Yo creo que Mercedes le dura ya demasiado tiempo. Debe ser muy seductora. (p. 29)

Il cap. IV è occupato dalla gita in campagna che segna l'innamoramento di Federico per Mercedes. Con loro c'è solo Hidalgo, che fa da anfitrione e li porta a provare caffè contadino e acqua di cocco raccolto sulla palma. Federico guarda incantato Mercedes e non riconosce in lei la donna di cui Hidalgo gli ha riferito la storia: «Tiene un alma tan hermosa como su cara—pensaba—. Podía ser una mujer encantadora y buena si encontrase un hombre capaz de amarla y comprenderla» (p. 32). Tutto è molto oleografico, da cartolina turistica, ma anche sereno e disinvolto.

Una forte ellissi separa i capp. IV e V. L'amore tra i due, nato con tanta semplicità, è ormai diventato «de una tiranía insoportable» (p. 35). La colpa è della gelosia di Federico:

Pero bien pronto la levadura árabe que existe en el carácter español se impuso. Federico se apasionó de ella de un modo absorbente, rabioso, con esa especie de “amor odio” que excita a las continuas desavenencias y, al mismo tiempo, no dejar escapar su presa.

—Tienes que ser solo mía—le decía.

Ya no le bastaba la docilidad de la joven para dejar de irritarse por todo. Tenía celos del pasado y de lo por venir.

Se había aferrado a la idea de lo que él llamaba “regeneración” de Mercedes. (*Ibidem*)

E il lettore fa fatica a comprendere la resistenza di Mercedes, un tempo così indipendente, che si sente unita a lui «por aquella nota de ternura y de respeto que no había encontrado en ninguno de sus enamorados» (*Ibidem*). Ma il resto del capitolo, che si colloca alla metà del testo, è occupato dalla ricerca da parte dei due di una casa da condividere, visto che l'hotel sarebbe stato presto occupato da turisti nordamericani, il che spiega le descrizioni di vari quartieri dell'Avana e infine la decisione di Mercedes di consultare sul tema il celebre e popolarissimo Fernández, nella giornata settimanale che dedica a ricevere le dame. Mercedes si ritrova così ad ascoltare le lamentele di una giovane sposina sul marito ipercritico o i consigli di una femminista a un'amica (qui Carmen de Burgos ci offre qualche pennellata delle sue abituali polemiche). E alla fine Fernández dà un giudizio severo, disapprovando il progetto di Mercedes:

—Nada de términos medios, chica—le dijo—; o amas y te casas o sigues tu vida. Las vacilaciones en el camino suelen costar caras. (pp. 42-43)

Tra il cap. V e il VI, c'è un'ellissi assai significativa nella narrazione: i motivi della rottura tra Federico e Mercedes si indovinano, ma non vengono narrati. Dal cap. VI, il fallimento amoroso segna la decadenza di Mercedes, non per motivi concreti, ma per la folle velocità della ruota del successo all'Avana. Qualcuno le dà ancora un appuntamento o la invita a cena, ma come di nascosto, senza sfoggiarla con l'orgoglio di prima:

Tenía Mercedes demasiado talento para no comprender que su reinado galante estaba terminado. Era siempre bella, no había decadencia en su hermosura; pero la rueda, que giraba más vertiginosamente en la Habana que en cualquier otro punto, la había triturado. Había dejado de ser “novedad” y tenía que ceder el paso a otras bellezas de las que llegaban en aquellos barcos, que conducían mujeres sin rumbo de todas partes del mundo. (p. 45)

Così i sarti non vogliono più farle credito, gli sfarzosi gioielli che la rendevano una preda preziosa finiscono al monte dei pegni, il mobilio viene venduto e deve cambiare casa, ormai senza auto né servitù, tranne la domestica Blanquita (che, nonostante il nome, è nera). Alla fine le manca addirittura il cibo: «Mercedes veía avanzar los días, que le daban la impresión de empujones para bajar la cuesta» (p. 47). Fernández non la riceve più e il mondo di prima le è negato:

Tenía que ir a los clubs de baja estofa. A veces aceptó el vender cocaína y morfina. Tenía que alternar allí con “negros curros”, con gentes de la peor educación. A veces acababan las reuniones en pendencias y sangre. Más de una vez había ido con sus compañeras a la cárcel. (p. 47)

Una sera c'è un'apparizione fulminea dell'ex fidanzato, e Mercedes ha una reazione d'orgoglio:

Una noche vió a Federico que acompañaba a Emilio y Tula, recién casados. Él la vió también. Debió conocer su tragedia de hambre y de miseria y sentir una gran compasión. Se acercó a ella y le puso en la mano dos billetes de veinte dólares. Ella los tomó sin saber cómo; pero al verlo desaparecer detrás de la esquina, sin volver la cabeza, tiró los billetes al suelo, los aplastó con el pie y fue a acostarse sin cenar. (p. 48)

E pochi giorni dopo la abbandona anche Blanquita, senza chiederle i salari arretrati, per pietà.

Nel cap. VII continua la discesa, forse nel luogo peggiore di tutti, una catapecchia in periferia dove un certo Felipe offre un giaciglio a Mercedes presso la sua famiglia e lei cerca di rientrare il più tardi possibile per non trovare nessuno sveglio. La descrizione è sudicia e lugubre. Si ha la sensazione di essere finiti nelle fogne. A quell'ora della notte l'Avana puzza: c'è un

fato agrio, de estiércol fermentado. [...] Era como el reverso de la medalla de brillantez de sus días. La Habana daba entonces la impresión a una mujer hermosa cuyo aliento oliese mal. (p. 49)

Nel tugurio c'è Fernanda, una demente che turba profondamente Mercedes:

y más allá se veía, a través de una puerta con grandes barrotes de hierro, semejante a un calabozo, el enorme bulto de la loca, tirada encima de su jergón. [...] Era una mujer joven, de unos cuarenta años, cuyos cabellos había hecho emblanquecer la locura, al par que el clima había madurado demasiado de prisa sus encantos.

Estaba allí su retrato de veinte años, con el busto firme, el cuello erguido, graciosa la boca y los grandes ojos, enormes, iluminándola toda.

Y la había arruinado la locura para convertirla en aquel montón de carne hinchada, que se pasaba los días aullando, cada vez que llegaba a ella una voz masculina. (pag. 50)

Sembra una sintesi della traiettoria della stessa Mercedes, ma la ragione è opposta: Fernanda è impazzita per l'impossibilità di dar sfogo alla passione. Aveva molti pretendenti per la sua bellezza, però non era ricca e la madre la sorvegliava costantemente, sicché i corteggiatori svanivano.

Hay muchas como ella en la Isla. Padres imprudentes les han impuesto la continencia, sin ver que nuestro clima hace que las flores se abran y las frutas maduren. [...] Este es el premio de lo que las gentes llaman virtud. (p. 51)

E di fronte agli impeti di disperazione di Fernanda, durante i quali «lanzaba gritos y aullidos, mezclados con palabras obscenas y con palabras tiernas» (p. 52),

Mercedes, que sentía el asco, el hastío de la vida galante, hubiera querido comunicar a la pobre virgen su cansancio; pero pensaba en el vértigo que a ella misma la había envuelto, en la atmósfera de sensualidad que se respiraba en toda la Isla, y se daba cuenta de cómo tenía razón Felipe al culpar al clima de aquella exasperación que volvía locas a las mujeres y de aquel cansancio que hacía correr a los hombres siempre tras algo nuevo y excitante. (*Ibidem*)

Questo personaggio non è casuale, perché in Fernanda Mercedes vede un'immagine di sé e comprende che il suo declino può terminare in follia.

Il cap. VIII inizia con un'altra ellissi. Possiamo comunque intuire che quella situazione estrema ha portato Mercedes in un ospedale e, una volta curata, è stata trasferita in un centro d'accoglienza, la "Casa de las Hijas de España", grazie all'interessamento di Emilio, che ormai ha fatto carriera e onora la raccomandazione lasciata da Federico prima di tornare in Spagna. In quel ricovero, Mercedes si sente isolata, depressa, senza amiche, e non sa riempire il tempo con nessun mestiere. Di tutte le sue antiche conoscenze, solo Hidalgo viene a volte a trovarla e ottiene per lei un permesso d'uscita quindicinale. Mercedes si sente nuovamente viva nel passeggiare libera per la città e la seconda volta non torna.

Il cap. IX sposta la scena in un altro contesto, quello finale: il quartiere cinese dell'Avana, che attrae Mercedes per la semplice ragione che non c'è mai stata, per la sua diversità. Entra nel Teatro Cinese perché sente di doversi lanciare «por algún camino absurdo, confiar un poco en la suerte, en lo imprevisto» (p. 55). Ascolta la lingua senza comprenderla, come una musica, ed è attratta dalla ricchezza di sete e ricami dei vestiti. Il cinese seduto vicino a lei le spiega che è un'opera scritta seicento anni prima su una giovane disonorata

che si suicida, ma viene risuscitata dagli spiriti. Si chiama Paon-Ling-Su, è proprietario di un bazar, la invita a cena e poi a casa sua. Mercedes, ricordando sia le grida della demente a casa di Felipe, sia il ricovero da cui è fuggita, lo segue docilmente.

Nel cap. X, l'ellissi è nel tempo trascorso, che accentua il degrado. Mercedes è «medio amante y medio criada» (p. 62) di Paon-Ling e viene adottata nel quartiere cinese a cambio di lavoretti domestici. Ha l'idea fissa di tornare in Europa, che per lei equivale a ringiovanire, non rendendosi conto «de cómo los años, caídos sobre ella con la impiedad de la miseria, hacían imposible el retorno a los triunfos de la vida galante» (p. 61). Dato che le è impossibile farsi rimpatriare dal consolato, pensa di derubare Paon-Ling, che accumula risparmi per tornare in Cina. «Tenía que irse a Europa o suicidarse. Le era imposible soportar más la vida allí» (p. 62). Una sera che il cinese è addormentato, trova nella cassa 300 dollari, sufficienti per il biglietto del viaggio, ma non riesce ad aprire la porta e uscire in strada. Paon-Ling la sorprende e Mercedes afferra uno dei coltelli in vendita nel bazar e lo uccide. Nelle ultime battute della storia, Mercedes guarda il cinese morto «con piedad y envidia» (p. 64), sentendo che nessuno dei due sarebbe mai tornato in patria. C'è sì un senso di conclusione, perché Mercedes si sente come se «cumplida la fatal trayectoria en la vida, se acabase de suicidar» (*Ibidem*), ma è pur sempre un finale con qualcosa di aperto, un finale con il fiato sospeso: il lettore non si rassegna a vedere sconfitta questa donna inquieta e coraggiosa, che ha pagato caro l'aver rinunciato alla propria vita di costosa amante, ma che anche nella sventura non si è mai arresa.

Dicevamo del tema razziale suggerito fin dall'incipit del romanzo. Poco dopo, Manuel afferma: «Aquí tenemos que ser españoles o negros, y yo, a Dios gracias, no azuleo» (p. 6). Quando, durante l'escursione in campagna, vedono gli avvoltoi locali, le *auras tiñosas*, Hidalgo dice: «Los negros y los chinos solían cazarlas para comerlas, y se tuvo que prohibir que se las matase bajo penas severas» (pp. 30-31). Nei giorni di miseria, un'esclamazione della domestica Blanquita fa partire considerazioni sul rapporto tra le razze:

¡Ay, amita, si yo fuese blanca!

La tragedia de su vida era ser negra. Ella la refería en pocas palabras.

—Mamá es negra y papá es gallego. Yo he salido a mamá y mi hermano al padre. El es diputado y un caballero, y a mí, como soy negra, no me quieren ni me hacen caso. Pero yo tendré hijos blancos...

Aquella idea la consolaba. Tener hijos blancos era dignificarse un poco, algo así como tener la entraña blanca.

Por eso las negras perseguían a los gallegos, con el ansia de ver blanquear sus hijos y hacer, según decían, “adelantar la raza”.

En cambio, la mayoría de las mujeres blancas rechazaban a los negros. La naturaleza femenina no se prestaba al retroceso. (pp. 46-47)

Subito dopo però si parla della bellezza delle mulatte come segno dei tempi nuovi (la schiavitù a Cuba era stata definitivamente abolita solo nel 1886):

Estaban ya lejos los tiempos en que los periódicos de la Isla anunciaban diariamente: “Se cambia una negra joven por una mula” o bien: “Se vende una negra con cinco negrillones, juntos o por piezas”. (p. 47)

Tuttavia colpisce che la sensibilità della protagonista su questo tema emerga presso i cinesi:

Pasaba toda su vida en el barrio chino, donde se sentía menos inferiorizada que entre los europeos; allí encontraba albergue y cena en casa de los chinos más pobres, a cambio de arreglar sus tiendecitas, hacerles la comida y lavarles la ropa. Parecían haberla adoptado en el barrio, y tener una especie de obligación de velar por “La Blanca”, como ellos la llamaban, sin saber siquiera su nombre.

Pero Mercedes no se podía librar de los prejuicios, que le habían hecho creer en una superioridad de raza; se creía más humillada cuanto más bondadosos se mostraban y llegaba a odiarlos como si ellos fuesen los causantes de su desgracia. Le parecía que el color amarillo de los chinos provenía de una enfermedad que podían contagiarle, y que sus sudores podían mancharla de amarillo. Hasta su olfato cometía la injusticia de hallar en ellos “un olor de raza” que no podía soportar. (p. 61)

Nel turbinio razziale dell’Avana, il punto più basso sembra essere questo, dove Mercedes, che aveva saputo inventarsi tante identità, non ne ha più nessuna, se non quella di scheggia di un’altra classe sociale dalla pelle bianca, perduta per sempre, irraggiungibile come la Spagna da cui era partita.

Mercedes somiglia ad altre eroine di Carmen de Burgos, vittime dello scontro tra un modello di donna tradizionale e stereotipato e un modello nuovo di “donna moderna” non ancora definito e consolidato. Mercedes sceglie l’indipendenza e il viaggio, superando la morale tradizionale nei suoi rapporti con i numerosi amanti, ma poi cade nella contraddizione di un amore in apparenza schietto e in realtà reso conflittuale e bacato dall’atteggiamento maschile, con il conseguente abbandono. La rovina di Mercedes è provocata dalla velocità vertiginosa della ruota delle passioni e delle novità galanti nel clima sensuale e surriscaldato di Cuba, ma anche dall’errore contro cui la mette in guardia l’arbitro di mondanità Fernández: o il modello matrimoniale o quello dell’avventuriera. C’è un uomo (diverso dai precedenti amanti, perché non ricco) che si propone di redimerla e invece la inganna e quell’errore le porta solitudine e disfatta. Se negli scritti teorici Carmen de Burgos difende idee femministe liberanti, nella pratica letteraria anche le sue protagoniste più progredite non sono ancora davvero liberate e testimoniano la grande difficoltà e confusione del cambiamento che pure era in atto (e che per la Spagna verrà bloccato dalla dittatura franchista). Ha esposto chiaramente questa contraddizione dell’autrice Estrella Cibreiro:

Su literatura confirma que Burgos es heredera de una tradición literaria fundamentalmente masculina, a la vez que contribuidora a un naciente movimiento cultural y artístico marcadamente femenino. Y si bien su obra literaria permite vislumbrar las dicotomías a las que se enfrentó la mujer de su época —domesticidad/modernidad; abnegación/autodefinición; victimización/independencia— a base de desestabilizar categorías establecidas y de perturbar patrones sociales y literarios convencionales, no cabe duda que pone al descubierto las reticencias y vacilaciones de la autora misma al situarse entre la tradición y el progreso, entre los patrones textuales masculinos heredados y los nuevos modelos femeninos todavía no asumidos culturalmente⁷.

⁷ Estrella Cibreiro, «De “ángel del hogar” a “mujer moderna”: las tensiones filosóficas y textuales en el sujeto femenino de Carmen de Burgos», *Letras Femeninas*, 31, 2 (invierno 2005), p. 66.

El dorado trópico presenta evidenti incoerenze compositive se consideriamo che i personaggi centrali nella prima parte scompaiono nella seconda, dove le loro scarsissime riapparizioni sembrano messe lì apposta per dare un po' d'unità all'insieme. Pare che la scrittrice faccia fatica a conciliare lo scenario esotico con la vicenda di un'eroina che la coinvolge. Forse possiamo comprendere meglio l'esito tragico tenendo presente l'epoca in cui la *novela corta* uscì. Alla fine del 1929, Carmen de Burgos terminò il suo ventennale rapporto amoroso con Ramón Gómez de la Serna, a seguito di una fugace relazione del compagno con la figlia di lei, María Álvarez de Burgos, attorno alla prima dell'opera teatrale *Los medios seres*, un episodio ricordato in tutte le biografie dell'autrice e peraltro anche dallo stesso Gómez de la Serna nel cap. LXX di *Automoribundia* (1948). Certo, è difficile dire, senza una complessa ricerca d'archivio, se il testo fu concepito in quei tempi dolorosi, ma resta probabile che esso sia stato redatto o ripreso e completato proprio nei mesi precedenti alla data di pubblicazione, com'era normale nelle serie periodiche come "La Novela de Hoy". Ciò aiuterebbe forse a spiegare la tragicità senza uscita della parabola di una donna giovane, libera, intraprendente, anticonformista, ricca e viaggiatrice solitaria, che avrebbe potuto costituire un esempio di "donna nuova" se non fosse caduta nella trappola illogica e inopportuna dell'amore.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Daganzo-Cantens, Esther, *Carmen de Burgos: educación, viajes y feminismo*, Jaén, Publicaciones de la Universidad de Jaén, 2010.
- Carmen de Burgos en las culturas románica*, 27 (2018) di *Estudios Románicos*, <<https://revistas.um.es/estudiosromanicos/issue/view/15871>> (data consultazione: 15/09/2020).
- Castillo Martín, Marcia, *Carmen de Burgos Seguí, "Colombine" (1867-1932)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2003.
- Cibreiro, Estrella, «De "ángel del hogar" a "mujer moderna": las tensiones filosóficas y textuales en el sujeto femenino de Carmen de Burgos», *Letras Femeninas*, 31, 2 (invierno 2005), pp. 49-74.
- Establier Pérez, Helena, *Mujer y Feminismo en la obra de Carmen de Burgos "Colombine"*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2000.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Automoribundia (1888-1948)*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- Imboden, Rita Catrina, *Carmen de Burgos "Colombine" y la novela corta*, Bern, Peter Lang, 2001.
- Louis, Anja y Sharp, Michelle (eds.), *Multiple Modernities: Carmen de Burgos, Author and Activist*, London and New York, Routledge, 2017.
- Manera, Danilo, «La Scandinavia di Carmen de Burgos», in Andrea Meregalli e Camilla Storskog (a cura di), *Bridges to Scandinavia*, Milano, Ledizioni, 2016, pp. 171-179. <<http://www.lingue.unimi.it/extfiles/unimidire/182801/attachment/015-bridges-to-scandinavia-web.pdf>>
- Martínez Arnaldos, Manuel, «Estrategias discursivas en la narrativa breve de Carmen de Burgos», *Estudios Románicos*, 27, 2018, pp. 49-59.
- Minesso, Barbara, «Malcasadas, vencidas y liberadas. Anhelos de cambio en la narrativa de Carmen de Burgos, "Colombine"», *Cuadernos de Aleph*, 3, 2011, pp. 173-183.
- Núñez Rey, Concepción, *Carmen de Burgos, "Colombine" en la Edad de Plata de la literatura española*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

Palomo, María del Pilar y Núñez Rey, Concepción (eds.), *Carmen de Burgos, “Colombine” (1867-1932) en el periodismo y la literatura*. *Arbor* 186 (extra monográfico), <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/issue/view/93/>> (data consultazione: 15/09/2020).

RECENSIONI

MARIA ROSSO
SIMONE CATTANEO
PAULA FERNÁNDEZ VILLALOBOS
GIULIANA CALABRESE
DANILO MANERA

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 9 (2020), pp. 227-246.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Le ferme intenzioni di Isabella / Las firmezas de Isabela

LUIS DE GÓNGORA

a cura di Giulia Poggi, Roma, Lithos, 2020, 347 pp.

reseña de Maria Rosso

«A Góngora no hay que leerlo, sino estudiarlo», afirmaba Federico García Lorca en su célebre conferencia dedicada a «La imagen poética de Luis de Góngora». Entre los hispanistas que han cumplido con este cometido, un lugar destacado lo ocupa Giulia Poggi, autora de numerosos ensayos que dan constancia de una fructuosa aplicación y de un encomiable rigor crítico (recordemos, a título de ejemplo, *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze, 2009 y *Góngora*, Roma, 2019). Uno de los métodos para acercarse más directamente a los pormenores de una obra puede ser la traducción, porque impone una reflexión cuidadosa sobre el valor semántico de las palabras y su combinación en oraciones, hasta desentrañar el sentido profundo del texto. La operación no resulta tan fácil cuando el autor es Góngora, el maestro de las acrobacias verbales y de las metáforas más audaces, tanto en el registro áulico como en el satírico-burlesco, ambos fundados en recursos que explotan ampliamente la dilogía. La estrategia, sin embargo, resulta eficaz, según demuestra Giulia Poggi, que –a través de este diálogo peculiar con el poeta– se ha familiarizado con sus códigos y, al trasladar sus versos al italiano, ya ha ofrecido a los lectores las traducciones de *I sonetti* (Roma, 1997) y *La Tisbe* (Pisa, 2013), a las que añade ahora *Le ferme intenzioni di Isabella / Las firmezas de Isabela*, en un volumen con original español al frente. Como informa la traductora, la versión se basa en la edición de Laura Dolfi (*Teatro completo*

de Luis de Góngora, Madrid, 2016), cotejada con el texto de Robert Jammes (Madrid, 1984), con algunas enmiendas que se justifican en nota.

Esta primera traducción en verso de la comedia gongorina implica un desafío atrevido, no sólo por la complejidad del lenguaje, sino también porque la obra –tras el juicio negativo de algunos contemporáneos, como José de Pellicer, u Hoces y Córdoba– ha sido relegada entre la producción menor, y la atención crítica que se le ha reservado en tiempos más recientes conduce a opiniones discordantes. Poggi, de hecho, introduce el experimento teatral gongorino con una significativa pregunta: «Una commedia sbagliata?» e, inmediatamente, pasa reseña a las diferentes tesis defendidas por los estudiosos. Si, por un lado, se la ha considerado una obra farragosa (Samoná) y desprovista de una auténtica vena dramática (Foster), por otro se ha señalado la modernidad y el «refinamiento psicológico» de un enredo que reacciona a las teorías del *Arte nuevo* (Jammes) y asimismo se le ha reconocido la capacidad de fundarse en la armazón de los mecanismos teatrales, aunque en el final quiebra las convenciones del género (Profeti). Así las cosas, Poggi deja momentáneamente abierta la disyuntiva: ¿podemos incluir *Las firmezas de Isabela* en el exuberante panorama dramático del Siglo de Oro? ¿O, más bien, siguiendo las huellas de Pellicer, tenemos que considerarlo un ensayo fracasado?

Antes de proponer una respuesta, la

prologuista analiza críticamente la obra y, en primer lugar, presenta la complicada intriga, que Góngora construye mezclando y alterando tres modelos principales: la comedia humanista (*I suppositi* de Ariosto), las piezas áureas protagonizadas por mercaderes y la novelística (en particular, *El curioso impertinente* de Cervantes). Los ingredientes dramáticos que derivan de estas fuentes resultan fragmentados y no siempre encuentran una motivación plausible en el plano de la acción. Por lo que se refiere a los personajes, Poggi nota que el juego de las falsas identidades conduce a desdoblamientos arbitrarios y, además, destaca las curiosas variaciones de registro en su lenguaje, que producen una fluctuación de su estilo expresivo, alternativamente elevado o vulgar. En el ámbito léxico, es significativa la incidencia del campo semántico de la economía, con la iteración de términos monetarios; de ahí que la presencia constante del dinero en *Las firmezas* engendre «una sorta di robusta trama linguistica che si sovrappone, e per certi versi compensa, la debolezza della sua azione» (p. 30).

La prologuista ahora puede responder a la pregunta dejada en suspenso y concluye que «Pellicer aveva ragione», porque, efectivamente, la intriga no posee la debida coherencia dramática y las palabras prevalecen sobre la acción, que los diálogos paralizan con la repetición de fórmulas breves. Lo que sí la comedia exhibe es la «abilità del suo autore nel costruire giochi con il linguaggio, sviscerato, oltre che nelle sue valenze liriche, nelle sue recondite corrispondenze con cose, colori e sentimenti» (p. 31). Por consiguiente, *Las firmezas de Isabela* representan una etapa en la plasmación de la lírica gongorina y constituyen un experimento que lleva al poeta a confrontarse con Lope de Vega, «non si sa se per gioco o per sfida», dice Poggi (p. 34). Tal vez, añado yo, tampoco deberíamos descartar la hipótesis de una subterránea intención paródica que se realiza al apropiarse de los mecanismos dramáticos al uso, pero inmediatamente los mezcla, los confunde y los vacía de su funcionalidad, hasta denunciar su inconsistencia. Si la suposición es plausible, se

trataría de una estrategia para desautomatizar la exitosa fórmula lopiana, suplantando la lógica de la acción con la brillantez de la vestimenta verbal.

Precisamente la peculiaridades del lenguaje podrían desanimar a un traductor, pero Poggi ha sabido enfrentarse felizmente con los escollos, sin renunciar a la atención por el esquema métrico, como muestra el siguiente ejemplo, en el que se alternan endecasílabos y heptasílabos:

De plumas no, de ingratitud vestido,
y dos veces vendado,
ciego dos veces para mí es Cupido.
Sin luz procede el más despabilado,
y al amor más despierto
sombras viste de sueño su cuidado.

Di piume no, di slealtà vestito
e due volte bendato,
cieco due volte è per me Cupido.
Avanza senza luce il più scaltrito
e l'amore più desto
veste con ombre di sogno il suo affanno.

En el madrigal che da expresión a los celos de Violante (vv. 1530-1538), la versión devuelve con finura las proporciones y las hipérbolas temporales:

Hay una flor que con el alba nace,
caduca al sol y con la sombra pierde
la verde rama, que su cuna verde,
la tumba es ya, donde marchita yace.
¡Oh cómo satisface
no más sobrevivida,
que al mortal celo de que está teñida,
a mi esperanza, que infeliz la nombro,
pues no fue maravilla y es asombro!

C'è un fiore che nasce all'alba,
col sole smuore e con la sera perde
la verde fronda, ché la culla verde
è già la tomba dove vizzo giace.
Ahimè, come soddisfa,
sopravvissuto appena
a mortal gelosia che lo colora,
la mia speranza, che infelice appello,
non ancor meraviglia e già sgomento!

Según advierte la propia traductora en la advertencia preliminar, se han conservado las repeticiones que subrayan los términos-clave *firme* y *firmeza* y algunos

cultismos, porque son rasgos típicos del lenguaje gongorino. Así ocurre con *prolijo*, en la acepción arcaica de ‘amplio’, ‘extendido’: «yo en los gustos me aflijo / de ser huésped prolijo» (vv. 102-103) se traslada «io, tra gioie mi affliggo / come ospite pro-lisso». Por lo que se refiere al título, *Le ferme intenzioni di Isabella*, Poggi ha encontrado una solución acertada para mantener el plural *firmezas* del original y, al mismo tiempo, connotar la intención de Góngora de aludir a los repetidas declaraciones de fidelidad que hace la protagonista a lo largo de la obra.

Algunas agudezas, por supuesto, se resisten al trasvase a otro idioma e, inevitablemente, necesitan de una glosa explicativa. Por ejemplo, la exclamación de Tadeo «¡Oh vihuela / de las más cuerdas que vi!» (vv. 296-297) juega con el doble sentido de «cuerda» (‘hilo de un instrumento musical’ y ‘sabia’), dilogía que no se puede verter al italiano; de ahí, que se traduzca «Oh viola, / fra le più accorte che vidi!», y la nota informe: «Impossibile a rendersi in traduzione il gioco stabilito nel testo sul duplice significato di *cuerda* sustantivo (= “corda”) e aggettivo (= “accorta”) e sulle ironie che, con i suoi giochi linguistici, Taddeo ricava dal nome di Violante» (p. 313). O, a propósito de los vv. 714-717, se explica que resulta «intraducibile il gioco che Taddeo stabilisce nel testo fra secreto (“segreto”) e secreta (“latrina”)» (p. 318):

Si cuatridüano es,
Satanás le sufrirá,
que a un secreto la O en A
se le convierte después.

Se da quattro giorni dura
lo reggerà Satanasso,
che a un segreto la o in a
gli si cambia molto presto.

Por otro lado, el aparato de notas proporciona una clara guía interpretativa, que orienta al lector italiano en la comprensión de las agudezas que se suceden a lo largo de la obra. Lorca, en la ya citada conferencia, afirmaba que Góngora «no es oscuro en sí mismo. Los oscuros somos nosotros,

que no tenemos capacidad para penetrar su inteligencia». Por lo que se refiere a la exégesis textual, estas páginas de Giulia Poggi, como otros muchos ensayos suyos, contribuyen eficazmente a aclarar la producción del poeta cordobés. Sin embargo, en el caso de *Las firmezas de Isabella*, la confusión de la intriga es un dato objetivo, y tampoco una hispanista tan competente puede desenmarañarla totalmente. Es inevitable que el lector que sienta perdido en el laberinto de la acción. Con todo –o, tal vez, precisamente por esto– *Le ferme intenzioni di Isabella* merecen ser leídas, porque son una muestra significativa del taller gongorino, en una etapa de la trayectoria que conduce al *Polifemo* y a las *Soledades*.

Corrección de vicios

ALONSO JERÓNIMO DE SALAS BARBADILLO

ed. de David González Ramírez y Manuel Piqueras Flores Madrid, SIAL, 2019, 326 pp.

reseña de Maria Rosso

En el exuberante panorama literario del Siglo de Oro, los modelos italianos dieron impulso a la plasmación de la novela corta española, que se desarrolló mediante las traducciones, las reescrituras y las imitaciones de los *novellieri* italianos, acompañadas por los primeros intentos de producir obras originales, algunas de las que se han editado solo en tiempos recientes (por ejemplo, las de Cristóbal de Tamariz y Pedro de Salazar permanecieron manuscritas hasta que las recuperaron, respectivamente, Donald McGrady en 1974 y Valentín Núñez Rivera en 2014). Así las cosas, no nos sorprende el hecho de que Miguel de Cervantes, en el *Prólogo* de las *Novelas ejemplares* (redactado en 1612), pueda reivindicar la paternidad del género y vuelva a señalar su papel de pionero en el *Viaje del Parnaso* (1614), donde escribe: «Yo he abierto en mis *Novelas* un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad un desatino» (IV, 25-27). Las orgullosas afirmaciones del autor del *Quijote*, como es sabido, han despertado la atención de los críticos, y actualmente se han intensificado los estudios dirigidos hacia dos objetivos: por un lado, el de aclarar la génesis y los elementos canónicos de la novela corta áurea; por otro, la recuperación de textos olvidados u oscurecidos por el prestigio de la colección cervantina.

En ambos cauces se sitúa la encomiable edición de *Corrección de vicios*, de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, al cuidado de David González Ramírez y Manuel

Piqueras Flores, que ofrecen a los lectores una amplia introducción y un rico aparato de notas. Recordemos que la *princeps* vio la luz en 1615, aunque la obra ya estaba terminada en 1612 y las licencias de impresión se concedieron entre finales de 1613 y principios de 1614; la segunda edición tardó tres siglos en aparecer, hasta que, en 1907, Cotarelo y Mori volvió a divulgarla. Era imprescindible, por lo tanto, poder contar con un nuevo texto, basado en rigurosos criterios filológicos y dotado de un comentario actualizado.

La introducción arranca de una perspectiva diacrónica que, al remontarse al «origen de las colecciones de novela corta en español», sitúa la obra en el marco literario de su época, antes de destacar la «Renovación e innovación» que implica la producción de Salas Barbadillo en su conjunto. Los apartados siguientes se focalizan directamente en la compleja arquitectura de *Corrección de vicios*, cuyo subtítulo –*En que Boca de todas verdades toma las armas contra la malicia de los vicios y descubre los caminos que guían la virtud*– anuncia los propósitos satíricos de las ocho novelas cortas y los cuentecillos, que se insertan en un marco autoficticio, donde se asimilan también elementos derivados de otros géneros literarios. De hecho, «si la obra comienza como una comunicación epistolar del autor hacia una mujer real, también lo hace con la narración de un viaje autobiográfico que se presenta en todo momento como real» (p. 29). La destinataria –«ele-

mento unificador del marco»— es Ana de Zuazo y a ella se dirige el primer narrador, que se identifica explícitamente con el propio Salas Barbadillo. Al inicio del segundo capítulo se produce el encuentro con Boca de todas verdades, el loco caracterizado por su enorme cultura, el don de la elocuencia y la vena narrativa con que ejemplifica su denuncia de los vicios sociales, «sin los límites impuestos por el decoro y el disimulo» (p. 33). Este personaje —que inmediatamente se convierte en el eje de la colección, como personaje y como segundo narrador— presenta algunas afinidades con el Licenciado Vidriera, verosíblemente más por la popularidad del tema de la locura durante el Siglo de Oro que por una relación directa, porque es probable que, al rematar su obra, Salas no conociera la cervantina. En cambio, los dos editores admiten como posible la influencia —«por tenue que sea»— del modelo de insania de don Quijote y recuerdan que «Salas Barbadillo homenaja en varias ocasiones a Cervantes y a su personaje más famoso» (p. 36).

La diferencia más llamativa con respecto a las *Novelas ejemplares*, desprovistas de marco narrativo, es que *Corrección de vicios* mantiene «la tradicional *cornice boccaccesco*», según una meditada estrategia del autor, «que exploró diversas posibilidades a lo largo de su trayectoria literaria» (p. 22). Hay que notar cómo, en este caso, Salas llega a construir un complicado edificio barroco, que amplía en un juego de ecos y espejos, a través de las mutuas relaciones entre los dos narradores y de su desdoblamiento enunciativo. Según González Ramírez y Piqueras Flores, la conjunción de marco moralizador y relatos origina un modelo fundado en «la utilidad social» del género y «pionero por concebir la novela corta con un claro talante reformista» (p. 60).

Los blancos de los flechazos satíricos remiten hacia la galería tópica de la época (escribanos, avaros, médicos, poetas mediocres, jugadores, mujeres livianas y viejas afeitadas, etc.) y varios estudiosos han examinado la relación intertextual entre Quevedo y Salas Barbadillo, debido a algunas llamativas coincidencias, sobre todo con

los *Sueños*. Aunque «incluso se ha llegado a hablar de plagio» por parte del autor de *Corrección de vicios*, los dos editores, al basarse en la cronología de las obras, opinan «que resulta difícil establecer cuál fue exactamente la relación entre ambos textos» (p. 32). Al respecto, quisiera señalar otra analogía, o motivo común, que creo no se ha registrado hasta el momento. Me refiero al pasaje en el que Boca de todas verdades habla de la melancolía que lo lleva a retirarse en soledad, buscando alivio entre sus libros, y dice: «Aquí vengo a divertirlos, si ya tal vez no los aumento, procurando entretenerme con estos amigos muertos (que los libros de los sabios este nombre merecen)» (p. 254). Ahora bien, la «conversación con los difuntos» es el tema del célebre soneto de Quevedo *Desde la Torre* (que empieza con el verso «Retirado en la paz de estos desiertos»), escrito probablemente entre 1636 y 1637: si la reflexión sobre la sobrevivencia de la voz de los autores, gracias a la escritura y a la imprenta, no deriva de una afinidad temática casual —es decir, no se trata de una simple «relación interdiscursiva», según la terminología de Cesare Segre—, podría, desde luego, avalorarse la hipótesis de una influencia de Salas Barbadillo.

El resto de la introducción está dedicado al análisis de las ocho novelas cortas, tres de ellas en verso y cinco en prosa, compuestas y leídas por Boca de todas verdades, excepto una, redactada por el primer narrador a imitación de las otras. Además, como notan los editores, en la colección se manifiestan «dos niveles de narración bien diferenciados: por un lado, [...] [el] relato oral, breve, que se hace pasar por caso real; por otro lado, [...] [el] texto escrito, cuyo carácter ficticio queda de manifiesto desde el primer momento» (p. 34). Efectivamente, los cuentecillos —que funcionan como *exempla*— desarrollan un importante papel argumentativo y, para hacerlos más creíbles en la demostración de su tesis, el relator se presenta bien como testigo directo, bien como personaje de la anécdota. En cuanto loco, puede situarse conscientemente fuera de las convenciones para hablar impunemente como satírico y poblar sus pláticas

con visiones infernales, donde el diablo cobra un papel activo en cuanto orquestador de los vicios humanos.

El texto, cuidadosamente editado, va acompañado por más de quinientas notas que aclaran los pasajes más difíciles o proporcionan las informaciones necesarias para el lector de hoy. De hecho, a pesar de que la finalidad didáctica de la obra exija la claridad del mensaje, Salas Barbadillo no desdeña las alusiones ingeniosas y los juegos conceptuales basados en términos disémicos. El destinatario del siglo XVII, familiarizado con los códigos de la época, podía tal vez descifrar más fácilmente los dobles sentidos y las acepciones burlescas de las palabras, pero el público actual va a encontrar en las glosas explicativas un útil apoyo para la comprensión de la obra.

El volumen es evidentemente fruto de la competencia acumulada por los dos editores en sus fecundas investigaciones: David González Ramírez, autor de numerosos artículos sobre la novela corta, ya ha publicado *Guía y avisos de forasteros*, de Liñán y Verdugo (2011) y está preparando la edición crítica de la traducción medieval al castellano del *Decamerón*; a Manuel Piqueras Flores se debe la monografía *La literatura en el abismo. Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones* (2018). Con *Corrección de vicios* recuperan un texto importante para estudiar el desarrollo del género en España, porque se redactó paralelamente a las novelas cervantinas, está impregnado del espíritu satírico que inspira muchas páginas quevedianas y muestra un mundo degradado, cuando ya «el sueño de la sociedad cortesana está en franca decadencia», como leemos en la introducción (p. 56). Este es uno de los posibles caminos hacia los que podía encaminarse la ejemplaridad postridentina.

No entres dócilmente en esa noche quieta

RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN
Barcelona, Seix Barral, 2020, 185 pp.

reseña de Simone Cattaneo

En 2014 Ricardo Menéndez Salmón (Gijón, 1971) publicó *Niños en el tiempo*, una novela desgarradora sobre la pérdida de un hijo por parte de un padre que se asía a la ficción como única arma arrojadiza para sobreponerse a una desesperación que había arrasado los cimientos de su existencia. Seis años después, en *No entres dócilmente en esa noche quieta*, el autor se ve obligado por la muerte de su propio padre a convertirse en un hijo que se aferra a la sinceridad para enfrentarse a sus demonios familiares y personales: «De modo que no sólo había que despojarse de lo aprendido. Había que desprenderse de los artificios de la literatura. Para hablar del padre no bastaba con aspirar a *la verdad de las mentiras*, sino que debía cortejar a *la verdad de las verdades*» (p. 20). Semejante postura parece acercarle a *Tiempo de vida* (2010) de Marcos Giralt Torrente y a *También esto pasará* (2015) de Milena Busquets, dedicados, respectivamente, al pintor Juan Giralt y a la escritora y editora Esther Tusquets. Sin embargo, la figura desprovista de cualquier proyección pública del progenitor de Menéndez Salmón le aleja de los textos citados y le obliga quizás a un reto mayor, un ejercicio de escritura más conflictivo y radical, puesto que su obra se centra supuestamente en una vida anodina, carente de excesos o mitos. ¿Cómo rescatar entonces del olvido a un hombre común y corriente sin ceder a la tentación de convertirlo en un personaje? ¿Hacia cuáles rasgos caracteriales y eventos dirigir la mirada para que su humanidad

no resulte postiza y arroje por lo menos un poco de luz sobre esa oscuridad que la buena literatura intenta disipar?

La forma mejor de alumbrar las tinieblas que nos rodean es elegir el punto en que la negrura es más espesa y allí prender la primera cerilla. El escritor asturiano, de hecho, comienza su viaje al fondo de la noche relatando el infarto que sufrió su padre a los treinta y ocho años, un acontecimiento traumático que minará la salud de aquel hombre aficionado al tabaco y a la bebida y que repercutirá duramente en su familia y, sobre todo, en su hijo de once años. Ese derrumbamiento físico y psicológico, en efecto, impondrá un peaje de silencios e hipocondría que marcará la adolescencia y la primera juventud de Menéndez Salmón, consciente desde muy temprano de la fragilidad de su propio cuerpo y deseoso de abandonar su casa, convertida en un recinto sombrío sitiado por la enfermedad. He ahí entonces que el espejo que apuntaba hacia el padre se revela más bien como un espejo de doble cara que refleja también la psicología de quien escribe. Ya lo había subrayado Massimo Recalcati en *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre* (Milano, Feltrinelli, 2013): «L'eredità non è l'appropriazione di una rendita, ma è una riconquista sempre in corso. Ereditare coincide allora con l'esistere stesso, con la soggettivazione, mai compiuta una volta per tutte, della nostra esistenza. Noi non siamo altro che l'insieme stratificato di tutte le tracce, le impressioni, le parole,

i significati che provenendo dall'Altro ci hanno costituito» (p. 123). No sorprende, por ende, constatar que las calas en el pasado del progenitor sirven para reconstruir la personalidad del mismo novelista, en un juego de correspondencias favorecido por el nombre –Ricardo– que ambos comparten.

Los problemas de alcoholismo, la evasión alucinada a través de historias inventadas para remover las cenizas frías en que se han convertido los sueños juveniles rotos por la edad, un cáncer en la boca que obliga a amputaciones que debilitan aún más un cuerpo ya menguado, la ageusia que borra el sentido del gusto e impide el consuelo de la buena comida, el puntilloso coleccionismo de sellos, monedas y carteleros de cine como una mustia contabilidad de horas y días vividos de puntillas entre el miedo y el desabrimiento, etc. Cada una de las estaciones de este vía crucis laico, que terminó en la Unidad de Paliativos del Hospital de la Cruz Roja de Gijón la tarde del 12 de junio de 2015, pauta, desde una mirada retrospectiva, la carrera literaria de Menéndez Salmón: «[...] las circunstancias de la enfermedad de mi padre influyeron en el hallazgo de la escritura como mecanismo interrogativo por un lado, una especie de gran informe forense acerca de uno mismo y del mundo, y como proyecto consolador por otro, una de las escasas actividades humanas orientadas a dotar de sentido a ese absurdo que es la existencia. No en vano, estoy convencido de que el escritor es el enfermo por antonomasia, y la literatura, una forma de enfermedad en sí misma» (p. 45). A través de esta doble refracción paterno-filial se llega a entender de manera meridiana cuáles son los pilares de carga sobre los que se asienta su trayectoria literaria, por qué son precisamente esos y, por fin, qué relación se establece entre ellos. En un extremo, está la fascinación por el mal, una brillante bola negra y lisa que se desliza por la mayoría de sus libros, derivada de la enfermedad vivida como una injusticia arbitraria e íntima (p. 50); mientras que en el otro está el amor, un sentimiento hecho de pequeños gestos cotidianos que redimen en parte al ser humano y que, a lo largo de

ese trabajoso y largo aprendizaje plagado de contradicciones, incomprensiones y tentativas de reconciliación, ha ido escorándose hacia la bondad, acabando por coincidir con ella, ya que es el único baluarte que puede ayudarnos a resistir quizás incluso a aquellos golpes tan fuertes –como la salud quebradiza y la muerte de un ser querido– que abren zanjas oscuras en el rostro más fiero: «[...] los últimos años de la vida de mi padre me enseñaron a comprender la importancia capital de la bondad. La bondad es más provechosa que la verdad. Un hombre que hace el bien es más necesario que uno que persigue la verdad» (p. 144).



Me vestirán con cenizas
ANA MARTÍNEZ CASTILLO
Huelva, Versátiles, 2019, 50 pp.

reseña de Paula Fernández Villalobos

Ana Martínez Castillo (Albacete, 1978) nos muestra en su tercer poemario una serie de composiciones envueltas en cenizas. Unas cenizas que nos acechan y nos adentran en su desasosiego hipnótico, que representan las heridas de «lo que no fuimos» (p.35), la «eternidad que nos sobreviene» (p.26). Una pléyade de surrealismo, fantasía y elementos grotescos como saliva, orina, esperma, abortos y putrefacción construyen un universo donde reina la otredad, la soledad y el dolor: «Solo soy un recuerdo hiriente / Solo soy una esquirra de algo que caduca» (p.26).

La autora nos describe una atmósfera infinita, con una vastedad que asfixia y encarcela al yo en un limbo de irrealidad que se encuentra vacío: «Cosas que se tuercen, que se asfixian, que se deforman, que te sacan del cuerpo una tarde» (p. 16); «y la locura está ahí, tosiendo. Y la locura está ahí, siendo un regalo» (p. 21); «Hablaron de formas de vida lisérgica, / de seres abrazados de manera prensil a plumas y visiones, / organismos repletos de semillas, alambres, roturas» (p. 37). No nos sorprende este tipo de escenarios distópicos y enrarecidos en la poesía de Martínez Castillo, pues ya se nos aventuran previamente en *Bajo la sombra del árbol en llamas* (2016) su primer libro de poemas, en el que unos versos de arraigo simbolista originan imágenes de profunda intensidad poética, cargadas de goticismo, oscuridad y una nostalgia achacosa hacia el pasado y la fugacidad del tiempo.

En consonancia a esto, la ausencia de

toda memoria y certeza: «Olvídate del case-río, de la voz del perro, olvida que atardece a destiempo, que llega la noche en los días impares, deja a un lado el hecho de que tú respiras, añoras, arrancas del árbol el fruto» (p. 15), se erige como un aliciente imprescindible para poder habitar un mundo de feísmo que poco importa si es real u órfico: «la implacable belleza del llano, el frío que ensordece, me golpea» (p.22); «la noche tenía fluidos, humedades, múltiples crímenes secretos» (p.40).

La verdadera muerte es conformarse con vivir una única vida. Por eso la voz poética celebra el atreverse a asomarse a un destino que no es el propio, explorar, estirar los límites vitales para salir del nicho y comprobar que lo único que nos entierra es la incertidumbre, el miedo: «Celebremos el pecado, el salvaje lecho, el bautizo de / cianuro y escarcha» (p. 33); «Seremos al fin lo que no fuimos» (p. 35). Es en este momento cuando la muerte adquiere un sentido sacro y sanador: «Y fue la muerte ceremonia» (p. 40). No importa lo que fuimos, tampoco lo que seremos, al fin y al cabo, es algo que «nadie lo recuerda» (p. 49). Tarde o temprano «prevalece el frío» (p. 49), no existe en el mundo mayor certeza. Dejar atrás el temor, «creer, de una vez por todas, que es real eso que dicen, que es real el paraíso, sus vitrales, que es celeste el nicho y abarcable todo lo secreto» (p. 47), es el abrazo más cálido que Martínez Castillo nos puede ofrecer dentro de esta gélida realidad.

De hecho, los poemas «Eternidad»,

«Eternidad dos», «Eternidad tres», «Eternidad cuatro», «Eternidad cinco» y «Eternidad seis» nos advierten de la finitud de la existencia, de «la eternidad que nos sobreviene» (p.26), ese misterio que envuelve nuestro tiempo y que nos invita a morir olvidando «la muerte inflexible que nos pesa» (p.32). Esta temática también aparece en su segundo poemario, *La danza de la vieja* (2017) donde la muerta acecha a una niña y una anciana que bailan para seguir sintiendo la vida fluir. Sin embargo, en esta nueva entrega Martínez Castillo va más allá, presentando la vida como un castigo para el que la muerte es la única de las salvaciones posibles: «Olvida el tiempo que pasaste viva» (p.15). Esta pérdida conforma, ciertamente, la esplendidez de la obra, ya que Martínez Castillo logra trazar en unos versos mayoritariamente prosaicos, una dolencia universal que nos asola a todos. Frente a esto, la aceptación elegiaca de la nada que algún día nublará nuestra vista, es lo que consigue, irónicamente, hacernos seguir adelante: «Encontré la certeza [...] y tuve que esforzarme, / tuve —despacio— que reducirla a cenizas» (p.23); «Y vas a la muerte y escribes la muerte y deliras la muerte y deseas la muerte que no moriste, la que no te dieron, la muerte afilada en la noche turbia, la muerte de vidrio que nombras en metáforas, la muerte de mentira que habita ridículamente estos versos» (p.24).

A pesar de este deambular decadente por una temporalidad en ruinas, la poeta pretende transmitirnos un pequeño hito de esperanza que nos llega poco a poco en sus versos como un rumor —apenas audible— susurrado por los labios fríos de un coro fúnebre que carga sus composiciones de ritmo e intensidad. El *Carpe diem*, la máxima latina más celebrada en nuestros días por antonomasia, se intuye de forma latente en la poesía de la escritora manchega: «pocas veces fui parte de las cosas, eso también se paga» (p.19); «Quisiste morir con el carmín puesto, morir siendo duda» (p.24), que no solo nos anima a celebrar nuestro destino último, sino a vivir

sin inquietudes, despojados de toda carga: «porque estoy/ estamos/ estás muerto, / tú también muerto para siempre, / y jamás lo hubieras imaginado» (p.41). Olvidar la falta de respuestas es, por ende, esa necesidad imperante para poder asumir la realidad que Martínez Castillo nos plantea, lo que, del mismo modo, nos permitirá disfrutar de los minutos presentes.

La obra culmina con el poema «También», que como un halo de luz ilumina al sujeto lírico a modo de epifanía existencial: «Vendrán los que me quisieron y sabrán que mi cuerpo está dentro, que mi cuerpo es rehén de la lluvia, que soy recuerdo, que también yo soy recuerdo, memoria, página, retrato que amarillea en un muro / Vendrán, / y se marcharán hasta que sus nombres reposen junto al mío» (p. 50). Es una cuestión de tiempo que pase el tiempo. Y es entonces cuando, sin excepción, todos serán, todos se vestirán con cenizas. Así pues, *Me vestirán con cenizas* constituye un poemario que se viste de luto, ornado con un imaginario magnético, onírico y fantástico que abarca la muerte en toda su crudeza. Un libro altamente recomendable que no dejará indiferente a la poesía española contemporánea.

Las voladoras

MÓNICA OJEDA

Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2020, 121 págs.

reseña de Giuliana Calabrese

Mónica Ojeda (Guayaquil, Ecuador, 1988) confía en lo híbrido de la literatura y siente atracción por las palabras capaces de superar las barreras entre un género y otro; la escritura, como una planta trepadora con un impulso de extensión y crecimiento, deambula por zonas desconocidas que abren puertas hacia lo ignoto. Después de haberlo puesto en práctica con sus primeras dos novelas, *Nefando* (2016) y *Mandíbula* (2018) y con su poemario *Historia de la leche* (2020), la joven escritora ecuatoriana vuelve a mostrar en *Las voladoras*, su primer libro de cuentos, su proceso de búsqueda de la palabra: hay emociones que se concretizan solo en el momento en que las verbalizamos, pero también hay estados de ánimo y de la existencia que se mueven fuera del lenguaje. El poder de la inefabilidad es lo que más le interesa y en la escritura de Mónica Ojeda se percibe que para ella el lenguaje es algo misterioso siempre a la caza de lo que está fuera de él y que, en esta búsqueda, también puede fracasar. En el fracaso, sin embargo, viven la ternura y el deseo como formas con las que el ser humano se reconoce en su propio estado de humanidad: «La escritura es un conjuro» (p. 99), escribe Mónica Ojeda en el cuento que cierra el libro, es un intento de evocación, crea conciencias y forja errores cósmicos (p. 99) y por eso la escritora, como el chamán que se manifiesta en las últimas páginas de “El mundo de arriba y el mundo de abajo”, «deshuesa las palabras dormidas a la sombra de las montañas» (p. 100).

Las voladoras es ante todo un libro sobre la maternidad y la paternidad de las palabras que empiezan a gestarse en un territorio mítico y ritual. El “gótico andino” desde el que escribe Ojeda aborda el miedo desde un escenario de montañas, de páramos, de volcanes ardiendo que enmarcan lo sagrado de la geografía y que colocan al lector en las alturas de los Andes donde vuelan las voladoras. A partir de esa geografía mítica en que el oxígeno falla, en un descenso que se condensa progresivamente en los ocho cuentos que componen el libro, se baja a lo telúrico y a lo desconocido subterráneo. El mito de las voladoras se nos presenta en la narración que abre este recorrido y en la que la primera persona es la voz de la oralidad mítica de lo indígena mezclada a la violencia de lo cotidiano. La tradición oral ecuatoriana ha transmitido a lo largo de las generaciones la leyenda de unas brujas voladoras, «que no son mujeres normales, [que] para empezar tienen un solo ojo» (p. 12), que lloran de enfermedad y que, llorando, traen sus zumbidos a la familia chorreando miel de sus axilas (p. 12) y, sobre todo, que en el libro de Ojeda encarnan símbolos tanto en la textura discursiva como en los vacíos y en los misterios que las rodean.

Desde el escenario y desde los propios mitos andinos, la escritora aborda el miedo y lo desconocido sumergiéndonos en temas que desestabilizan y descolocan, llevándonos «a lo telúrico de la mente a través de lo que resuena, vibra y retumba y que, fi-

nalmente, nos conecta porque la vibración es lo que pone en comunicación a los cuerpos: «Todo el que escucha, tiembla» (p. 75), y en esos «infrasonidos» que armonizan «el gran concierto universal de lo vivo y lo muerto» (p. 68) se produce «un regreso a la vida previa del lenguaje. Un recuerdo» (p. 64).

Y sin embargo no se trata solo de un recuerdo, sino de lo que está «bajo la línea de flotación», como ocurre en los relatos del ecuatoriano Mario Campaña (Guayaquil, 1959), que también muestran la exploración de la violencia cotidiana. Para Mónica Ojeda, escribir implica situarse debajo de esa línea, tratar de penetrar en lo que es difícil mirar y explorar los límites de las palabras con las que intentamos expresar lo desconocido de nuestra propia psique y de lo que vive alrededor de nosotros, como una presencia que no nos atrevemos a observar. En estos cuentos se trabajan elementos y vivencias de todos los días, que están allí todo el tiempo y que la cordura social impide mirar: los vemos, los atravesamos sin ser capaces de hacerlos tangibles, como si todo lo que denominamos “horrible” o “tabú” no nos perteneciese, pero la violencia entre hombres y mujeres, entre padres e hijos o hijas, la que golpea a las mujeres violadas y violentadas por las personas o por el contexto, a mujeres abusadas pero que también son capaces de abusar a su propia hermana, a mujeres aborteras alejadas por la sociedad está ahí, ante todo en los cuerpos.

«Me gusta la sangre», declara con rotundidad la protagonista de “Sangre coagulada” (p. 17), y a partir de este cuento el cuerpo se afirma cual lugar de batalla vinculándose a la escritura porque ambos son espacios de apertura y de cierre: la escritura es capaz de trastocar la carne y Mónica Ojeda se toma la enorme responsabilidad de describir no solo lo que sentimos corporalmente cuando la escritura nos perturba, sino también la de describir la lengua primigenia de la sangre y de hacerla visible con todos sus colores, de volverla ruidosa y táctil. Como ocurre en la narración “*Slasher*”, la escritora sube la lengua a un escenario y la apuñala, y mientras las dos gemelas del

cuento se abren a «la experiencia de tener un cuerpo» (p. 67) y explorar todas sus dimensiones, sobre todo la del dolor, Mónica Ojeda también investiga en los matices literarios de la corporalidad, transmitiéndole al lector la sensación e imaginación física de dicha exploración lingüística. Mientras que una de las dos hermanas apuñala y le corta la lengua a la otra, ambas felices por el «sonido del dolor [...], muy parecido al del deleite» (p. 71), en la escritura también se abre una grieta desde la que el texto empieza a sangrar. Es el momento en que las estupendas sinestesias de Ojeda hacen posible la descripción de algo que no hemos experimentado nunca y que solo podemos intuir, como cuando intentamos describirle una experiencia fónica a los no oyentes: cualquier sonido puede inquietar, «pero [hay] algunos que hablan de tiempos antiguos donde el temor era reverencial» (p. 69) y son los que suenan a «radiografías negras, a claveles en fiebre, a torbellinos musculares, al deshielo del Ártico sobre el monte de venus [...] a abetos derribados. / A montañas que hieden. / A campos y llanos de costillas. / A Dios pudriéndose sobre el mar. / A futuro» (pp. 74-75).

La exploración de lo desconocido abre grietas y, entre lo que las sinestesias permiten describir sin haber hecho experiencia de ello, vislumbramos también nuestra identidad auténtica, cuya presencia percibimos debajo de la línea de flotación como lo horrible y lo desconocido sin que nos atrevamos a mirarla. En la composición de estos cuentos, como en el caso de Juan Cárdenas, Mariana Enríquez o Samanta Schweblin, también a Mónica Ojeda le interesa la exploración de lo ominoso, en el sentido freudiano de lo siniestro como una grieta que se abre en lo cotidiano y que nos lleva a la incognoscibilidad de lo que nos rodea y nos caracteriza. La escritura, y en general la literatura y las artes, dan esa posibilidad —desde un lugar más o menos seguro— de volver tangible ese algo que está sumergido y que tanto nos horroriza o fascina.

Desde el punto de vista de la grieta, también se nota cómo la escritora lleva a sus personajes a lo liminal de unas experien-

cias que de repente los desboca y los convierte de sujetos normados a animales con algo abrupto que surge de lo incognoscible de cada uno. En este sentido, el descubrimiento no solo es para los personajes, que reaccionan de manera diferente al enfrentarse con sus propias grietas, sino también para la propia escritura, que se convierte en un instrumento de revelamiento de lo humano como algo lleno de experiencias y sentimientos insondables. De la zambullida en lo sumergido surgen monstruos como el señor Gutiérrez, el protagonista del cuento “Cabeza voladora” que arranca la cabeza de su hija y juega con ella en su jardín, pero también como sus vecinos que quieren conocer lo que un padre es capaz de hacerle a su propia hija y «no por indignación sino por curiosidad. Sentían placer irrumpiendo en el mundo íntimo de una chica muerta» (p. 35). La escritura va al rescate de lo monstruoso porque, si al principio no nos reconocemos en ello, la palabra lo reinserta dentro de la comunidad verbal reintegrándolo en un mundo compartido en que todo lo siniestro tiene posibilidades de existencia.

En *Las voladoras* la escritura también se convierte en un lugar dislocado donde la experiencia se abre a una evocación poética porque se desordena la norma; cuando eso ocurre, incluso en la lengua se abre una grieta y se produce un desorden de significados que sin embargo amplifican el sentido. Frente a las muchas grietas que se abren en los cuentos de Mónica Ojeda, lo primero que ocurre es normalmente la puesta en duda del lenguaje para hablar de ella o, por el contrario, una fascinación que conduce a un deseo, asimismo oscuro y sumergido. Las respuestas posibles –de los personajes pero también de la escritura– son infinitas y se manifiestan, por ejemplo, en el lenguaje de admiración a la sangre del cuento “Sangre coagulada”: la sangre de la pequeña protagonista violada o la sangre de la que se empapa su abuela abortera la paralizan al principio, pero precisamente esta sensación de parálisis la lleva a la necesidad de sobrevivir encontrando una forma de belleza en el «rojo capulí» y en el «rojo arándano» (p.

28) que las rodean.

La grieta de lo siniestro y de lo desconocido puede conducir a lo horrible pero también a una revelación y, desde luego, es lo único que abre a la comunicación entre los seres humanos: «Lo único que nos separa son las noches [...] lo único que nos divide es el sentido de lo horrible» (p. 72) y gracias a este punto de separación y de encuentro se hace posible una comunicación que pone en relación la interioridad, aunque las palabras a veces fallan. Si normalmente el lugar común de lo íntimo responde a la imagen verbal de las entrañas, en Mónica Ojeda lo que responde a esta gramática superior son los huesos (p. 72). Al rojo de la sangre se añade por lo tanto el campo semántico del blanco que ya deslumbró a los lectores de *Mandíbula* (2018) y Ojeda, que se confirma como una de las más poderosas escritoras latinoamericana actuales, gana la misma fuerza del soroche de su homónimo cuento: agarra al lector por los huesos y lo lleva hacia el fondo de la tierra (p. 78), a lo telúrico y a las raíces ya empapadas por la sangre de todo el libro.

En la rica textura poética de su prosa, los cuentos de *Las voladoras* se condensan en un doble movimiento de caída y ascensión perenne que conecta definitivamente “El mundo de arriba y el mundo de abajo” (p. 99): si por un lado la evocación poética eleva hacia lo inefable y el miedo que eso provoca arrastra hacia el fondo de la tierra, por el otro este movimiento no puede no encarnarse en el vuelo de una de las aves de la geografía mítica de Ecuador. El cóndor que se parece a las voladoras, cuya presencia se adivina en “Soroche” y con el que se identifica la voz del último protagonista (p. 105), impone la verticalidad de su vuelo recordando que para los incas es el único animal capaz de suicidarse arrojándose desde los peñascos más altos hasta los roquedales. Su simbología es tan potente que resulta difícil conectar su instinto de ave carroñera con su papel en la mitología ecuatoriana, que le otorga el poder de traer el día y la noche, de enlazar definitivamente la muerte y la vida. En su caída se reflejan las caídas verticales presentes en los tres

últimos cuentos: «Y Gabriela cae como un cuerpo muerto cae» (p. 121), «Replegué las alas y fracasé» (p. 94), «Salí a que me cayera el cielo» (p. 98). Es exactamente esta la sensación que transmite la escritura de Mónica Ojeda: llevándonos al territorio sonoro y a la arqueología del miedo que no se puede contemplar, se nos cae el cielo y solo podemos abrirnos a la grieta de la tierra.



La República fantástica de Annobón

FRANCISCO ZAMORA LOBOCH

Madrid, Sial Ediciones, 2017, 251 págs.

reseña de Danilo Manera

La novela se basa en una historia poco conocida, la del sargento de la guardia civil Restituto Castilla González, que en 1931 pide ser trasladado a Guinea Ecuatorial y luego a la remota isla atlántica de Annobón, donde le llega la noticia de la proclamación de la República. Allí, culto y entusiasta, ejerce en solitario las funciones de delegado gubernamental inspirado en una especie de “socialismo utópico” colonialista y autoritario. El 15 de noviembre de 1932, durante un baile nocturno, apuñala y dispara al gobernador Gustavo de Sostoa que había venido de visita a Annobón, culpable de haberle humillado y reemplazado. Después de una breve rebelión solitaria, se rinde y es tomado prisionero. En el juicio, considerando las circunstancias atenuantes de su estado de alteración nerviosa, es condenado a ocho años de cárcel. Beneficiándose de la amnistía de 1936, entra en el ejército republicano y es capturado por los franquistas y fusilado en 1940.

Pero esta historia, aunque emblemática, en realidad ocupa un pequeño espacio al principio y al final del libro. Sin llegar a decir que es poco más que un pretexto o un marco, creemos que el centro de gravedad de la narración está en otra parte. Es una historia de amor y amistad y encierra la memoria casi legendaria de un pueblo extraordinario, formado por indomables esclavos fugitivos que han reinventado una religión y una sociedad.

En aquella época la isla de Annobón tenía unos mil quinientos habitantes y po-

quísimos blancos: sólo dos o tres misioneros claretianos, un paramédico y un militar. La amistad que nace entre Restituto Castilla y el anciano Lorenzo Sanjuán, un practicante, es decir una especie de enfermero especializado o médico sin título, es profunda aunque sean muy diferentes. En sus diálogos se repasa la historia reciente de la colonia y se puede percibir lo poco que logran penetrar en la realidad africana, lo mucho que siguen siendo europeos. El amor florece entre el soldado y la jovencísima Mapudul Ballovera, hija de la curandera Menfoy, y culmina en un intercambio educativo. Tito (como ella lo llama) le enseña a leer, escribir y hacer cuentas. Pero también le habla del teléfono, del cine, del metro de Madrid... Y a través de ella parece ser capaz de captar fragmentos vitales de Annobón, que desea transformar con su proyecto de reforma social. Galvanizado por la República, Castilla planea transferir a la isla la libertad de culto, la enseñanza laica y el divorcio. Sustituye los nombres monárquicos de calles y plazas por otros republicanos, enseña el Himno de Riego a un cuerpo de Exploradores, dibuja un nuevo plan urbano para Palé, el asentamiento más conspicuo, y castiga severamente a los que se le resisten.

Junto a la historia de este personaje central, la novela despliega todas las leyendas de la isla en una sola epopeya, la del héroe Lodán, que cada tres años Papá Pucul cuenta durante tres días. Se narran diferentes aspectos de la vida en la isla: la *Fâ-dambô*,

el criollo nativo, la caza de ballenas, las épocas de las sequías y de las lluvias, retratos de habitantes y anécdotas, la boda tradicional con una semana de celebración, etc. Podría parecer un fresco antropológico si no tuviera la vigorosa autenticidad del conocimiento directo. Pero sobre todo se describe la religión local, una variante del cristianismo desarrollada en medio del océano, que Tito vuelve a legitimar en contra de la voluntad de los misioneros. Se habla de la muerte del *sanguitán* mayor, el sumo sacerdote, y de las *name faculim*, «mujeres encargadas de mantener en perpetua comunicación el mundo de los vivos con el de los muertos, además de unir el pasado al futuro» (pág. 215). Una de estas mujeres mágicas, la vieja Tatan D'Awal (bisnieta de Andja Bichi, hechicera y combatiente), le dicta a Nanandj, “el inútil”, un annobonés que aspira a convertirse en un hombre de letras y sabe escribir, la auténtica historia del pueblo de Annobón, para que no se repita el abuso de los misioneros que cambiaron los apellidos de los indígenas utilizando nombres de ciudades españolas. Cuenta las guerras con los holandeses y los piratas, y también la muerte del brigadier Felipe José de los Santos, conde de Argelejo, comandante de la expedición que en 1778 iba a tomar posesión de los territorios portugueses cedidos a España, que fue asesinado por los guerrilleros annoboneses, victoriosos sobre los españoles, aunque los libros de historia dicen que el conde de Argelejo murió de malaria en el mar. Tatan D'Awal también explica a Nanandj el funcionamiento del *Opa*, el calendario perpetuo annobonés, tan importante para mantener la noción del tiempo «ya que un territorio tan remoto y solitario no podía permitirse el desnortarse y perder para siempre el rumbo de su destino en el mundo» (pág. 225).

El autor señala en las entrevistas que *La República fantástica de Annobón* es una novela familiar, con retratos de sus abuelos, y que Mapudul era su tía abuela, y que obtuvo algunos datos fundamentales gracias a su hermana mayor. Sobre todo, quiere

demostrar que Tito y Mapudul se amaban de verdad, como resume la cita de Vicente Aleixandre en el exergo. Por eso las páginas sobre el asesinato y la salida de Restituto Castilla de la isla son tan rápidas. Y las *name faculim* predicen años de desolación, destrucción y sangre para el lejano país al que regresan los restos del gobernador y su verdugo esposado.

Francisco Zamora Segorbe, que se firma con el segundo apellido de su clan, Lobocho, nacido en 1948 en Malabo (entonces Santa Isabel) de padres annoboneses, es un poeta, narrador, músico y periodista deportivo que vive en Madrid desde sus estudios universitarios. Esta tercera novela, después de *Conspiración en el green (El informe Abayak)* (Madrid, Sial, 2009) y *El Caimán de Kaduna* (Málaga, Paréntesis, 2012), lo confirma como una de las voces más originales e interesantes de la literatura ecuatoguineana actual.

Fin as

QUADERNI DI LETTERATURE
IBERICHE E IBEROAMERICANE

NUMERO 9 (NOVEMBRE, 2020)

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Sezione di Iberistica

FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO