

Finas

QUADERNI DI LETTERATURE
IBERICHE E IBEROAMERICANE

NUMERO 2 (NOVEMBRE, 2012)

Dipartimento di Lingue e letterature straniere
Sezione di Iberistica

FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO



*quaderni di letterature iberiche
e iberoamericane*

Terza serie
Numero 2
Novembre, 2012

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.

Progetto grafico: Raúl Díaz Rosales

Immagine di copertina: autografo di Julio Martínez Mesanza

Ringraziamenti: Pedro Martins

TINTAS

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE
E IBEROAMERICANE

DIRETTORE RESPONSABILE

Mariarosa Scaramuzza

DIREZIONE SCIENTIFICA

Alessandro Cassol, Mariateresa Cattaneo, Elena Landone, Danilo Manera,
Maria Rosso, Vincenzo Russo, María del Rosario Uribe Mallarino

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Anna Pavesi

COMITATO SCIENTIFICO

Pedro Álvarez de Miranda (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Raúl Antelo (*Universidad 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 (*Universidad 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*)

REDATTORI

Giuliana Calabrese, Natalia Cancellieri, Simone Cattaneo, Raúl Díaz Rosales

TINTAS

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE
E IBEROAMERICANE

Numero 2, novembre 2012

DOSSIER IBEROAFRICA

Tracce di lusografie (a cura di Vincenzo Russo) 9-37

Introduzione (VINCENZO RUSSO) (pp. 11-12) § **ARTICOLI:** MARGARIDA CALAFATE RIBEIRO, *O literário é político. A leitura em voo rasante de alguns tópicos da obra de João Paulo Borges Coelho* (pp. 13-18) § ROBERTO VECCHI, *Letterature postcoloniali e politiche di João Paulo Borges Coelho* (pp. 19-24) § MICHELA BENNICI, *Memorie coloniali: la Casa dos Estudantes do Império* (pp. 25-37).

Guinea Ecuatorial (a cura di Danilo Manera) 39-138

Introduzione (DANILO MANERA) (pp. 41-43) § **ARTICOLI:** JUSTO BOLEKIA BOLEKÁ, *Guinea Ecuatorial: literatura, política y desarrollo* (pp. 45-59) § FRANCISCO ZAMORA LOBOCH, *La increíble aventura de la literatura de Guinea Ecuatorial* (pp. 51-53) § JUAN MIGUEL ZARANDONA, *Si las Indias no eran colonias, ¿Guinea Ecuatorial tampoco?: contradicciones del discurso oficial del colonialismo español* (pp. 55-65) § SARA CHIODAROLI, *Donato Ndongo Bydyogo, ponte intrahistorico tra post-colonialità e nuovi colonialismi* (pp. 67-79) § DOROTHY ODARTEY-WELLINGTON, *Ciudades soñadas y ciudades en las que es imposible soñar: la narrativa de Guinea Ecuatorial* (pp. 81-95) § **CREAZIONE:** FRANCISCO ZAMORA LOBOCH, *Otto poesie e un racconto* (trad. di Danilo Manera e Alessia Marmonti) (pp. 97-116) § JUSTO BOLEKIA BOLEKÁ, *I messaggeri di Moka* (trad. di Giuliana Calabrese) (pp. 117-138).

ARTICOLI

MARÍA LUISA LOBATO, *Sustratos folclóricos en la literatura áurea: la cesión de la esposa y el caso de Maladros* 141-151

DOMINGO RÓDENAS DE MOYA, *El mito de la vida verdadera en la Vida secreta de Salvador Dalí* 153-172

GIULIANA CALABRESE, *Tradizione e fratture attraverso le antologie di poesia spagnola contemporanea. L'esempio della poesia dell'esperienza* 173-197

JAIME GINZBURG, *O narrador na literatura brasileira contemporânea* 199-222

CHIARA MAGNANTE, *La banalità del trauma: Simone Weil e Clarice Lispector, la forza e la fame* 223-240

NOTE

RAFAEL BONILLA CEREZO, *Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa* 243-282

PABLO JAURALDE POU, *Cuatro apuntes de profesor sobre poesía actual* 283-290

INTERVISTA

- DAVIDE CARNEVALI, *Argentina e Europa: modelli a confronto per un teatro post-crisi. Un'intervista a Rafael Spregelburd* 293-302

RECENSIONI

- Marta Azparren e José Luis Gómez Toré, *Claroscuro del bosque* (Ana Gorría Ferrín) 305-306
- João Paulo Borges Coelho, *Cronica di Rua 513.2* (Ada Milani) 307-309
- Daniel H. Cabrera, *Comunicación y cultura como ensoñación social* (Simone Cattaneo) 310-312
- Luciano Canepari e Renzo Miotti, *Pronuncia spagnola per italiani: fonodidattica contrastiva naturale* (Marco Moretta) 313-315
- José Corredor-Matheos, *Desolación y vuelo. Poesía reunida, 1951-2011* [Raúl Díaz Rosales] 316-317
- Martha Elena Munguía Zatarain, *La risa en la literatura mexicana: apuntes de poética* (Sergio Callau Gonzalvo) 318-320
- A. M. Pirez Cabral, *La ilegibili pagine dell'acqua*, a cura di Giorgio De Marchis (Vincenzo Russo) 321-322
- Juan Rufo, *La Austríada*, ed. de Ester Cicchetti (Raúl Díaz Rosales) 323-325
- Valeria Tocco, *Breve storia della letteratura portoghese* (Elisa Alberani) 326-328
- Eduardo Mendoza, *El enredo de la bolsa y la vida* (Luigi Contadini) 329-331
- Vicente Luis Mora, *El lectoespectador* (Simone Cattaneo) 332-334
- José Ovejero, *La ética de la crueldad* (Raúl Díaz Rosales) 335-337

INEDITI

- ANA LUÍSA AMARAL, «Entre mitos: ou parábola» 341-342
- JULIO MARTÍNEZ MESANZA, «Porque no aprecias» 343-344
- JUSTO BOLEKIA BOLEKÁ, «Cuerpos templados» 345-346
- JOSÉ LUIS MORANTE, «El picaporte» 347

IBEROAFRICA

TRACCE DI LUSOGRAFIE

A CURA DI

VINCENZO RUSSO

CONTRIBUTI DI

Vincenzo Russo

Margarida Calafate Ribeiro

Roberto Vecchi

Michela Bennici

GUINEA ECUATORIAL

A CURA DI

DANILO MANERA

CONTRIBUTI DI

Danilo Manera

Justo Bolekia Boleká

Francisco Zamora Loboch

Juan Miguel Zarandona

Sara Chiodaroli

Dorothy Odattey-Wellington

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 7-138.

<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

ISSN: 2240-5437.

TRACCE
DI LUSOGRAFIE

A cura di VINCENZO RUSSO

*Tintas. Quaderni di letterature iberiche
e iberoamericane*, 2 (2012), pp. 9-37.

ISSN: 2240-5437.

<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Introduzione
(VINCENZO RUSSO)

11-12

[ARTICOLI]

MARGARIDA CALAFATE RIBEIRO

O literário é político.

*A leitura em voo rasante de alguns tópicos
da obra de João Paulo Borges Coelho*

13-18

ROBERTO VECCHI

Letturature postcoloniali

e politiche di restituzione:

la narrativa di João Paulo Borges Coelho

19-24

MICHELA BENNICI

Memorie coloniali:

la Casa dos Estudantes do Império

25-37

IBEROAFRICA

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 11-12. ISSN: 2240-5437.

<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

INTRODUZIONE

In occasione del congresso internazionale «Periferie post-coloniali. Le letterature dell’Africa subsahariana scritte in spagnolo e portoghese» organizzato nel maggio del 2012 dall’Università di Milano in collaborazione con l’Istituto Cervantes (sede di Milano) e l’Istituto Camões di Lisbona e la Cattedra “Eduardo Lourenço” dell’Università di Bologna, docenti, scrittori e studenti hanno riflettuto e dialogato sulle molteplici e intricate storie che le letterature scritte in spagnolo e in portoghese nello spazio geograficamente identificabile con l’Africa subsahariana hanno prodotto nei secoli non solo come semplice riflesso mimetico di letterature coloniali ma soprattutto come forma di resistenza, non esclusivamente culturale, alle imposizioni del colonialismo e più recentemente alle retoriche escludenti di certi regimi politici. Spesso al margine del canone curriculare e anche scientifico, pur se prodotte in lingue europee, queste letterature se da un lato hanno beneficiato – negli ultimi anni - di quell’apertura di credito concessa dai Postcolonial Studies (la cui genealogia critica in lingua portoghese e spagnola diverge tuttavia dalla vulgata anglofona) dall’altro rischiano di essere fagocitate senza distinzione, anche attraverso l’etichetta di Letteratura Postcoloniale, in generiche costellazioni dell’Ispanofonia o della Lusofonia che riproducono, pur inconsciamente, visioni parziali e schemi eurocentrici. Ci viene in soccorso allora il più funzionale contenitore delle letterature nazionali che nel caso però di letterature come quelle del Mozambico o dell’Angola per non parlare di Capo Verde o di São Tomé e Príncipe va calato nei vari contesti geopolitici e socio-linguistici talmente ricchi e complessi che la testualità prodotta in lingua portoghese, pur se maggioritaria, può indurre a un errore di percezione che appiattisce la ricchezza di quelle realtà culturali alla sola proiezione dell’idioma degli antichi colonizzatori.

Il dossier monografico della parte “lusofona” ricalca quasi interamente il programma del Congresso che ha visto tra i vari protagonisti lo scrittore mozambicano João Paulo Borges Coelho, romanziere, saggista e docente di Storia Contemporanea del Mozambico e dell’Africa australe presso l’Università Eduardo Mondlane di Maputo, portoghese di nascita (Porto, 1955) ma di nazionalità mozambicana per una scelta deliberata. Con un’opera narrativa (di romanzi e racconti) ormai consistente (nove i volumi usciti fra il 2003 e il 2011) e una buona proiezione internazionale (in Italia, sono già usciti due romanzi ed è in corso di pubblicazione una raccolta di racconti), João Paulo Borges Coelho rappresenta uno snodo importante per una riflessione teorica sul ruolo della Letteratura Mozambicana contemporanea nel contesto civile e culturale della nazione.

La complessa esegesi che richiede l'opera di Borges Coelho è il punto di partenza critico dei due articoli di Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi. Il primo, «O literário é político – leitura em voo rasante de alguns tópicos da obra de João Paulo Borges Coelho» si concentra sullo stratificato rapporto tra Storia e rappresentazione narrativa, un rapporto che – al di là dei ben conosciuti meccanismi di sovrapposizione e alterazione dei codici delle memorie in nome di una memoria ufficiale – nel caso mozambicano, sullo sfondo di due guerre successive (quella di Liberazione dal colonialismo portoghese, e quella civile fra opposte fazioni politiche) nella seconda metà del Novecento, evidenzia assordanti silenzi storiografici nella costruzione condivisa di un passato nazionale. Proprio di una ricognizione per tracce di questo passato largamente traumatico, costitutiva di una certa letteratura postcoloniale, ci parla Roberto Vecchi che nell'articolo «Letterature Postcoloniali e politiche di restituzione: la narrativa di João Paulo Borges Coelho», adotta il concetto, anche semanticamente denso di restituzione, per leggere negli interstizi della scrittura storica e della scrittura letteraria di João Paulo Borges Coelho piuttosto che un dualismo la prassi di un progetto più ampio di arte restitutiva della memoria. Infine, accanto a questi contributi, si pubblica in questa sezione il testo di Michela Bennici che, pur non presentato al Congresso, rientra nell'ambito delle linee di ricerche sulla storia culturale dell'Impero Portoghese e sulle propaggini sociali, politiche e letterarie che esso ha prodotto, condotte dall'area di Portoghese del nostro Dipartimento. L'articolo, «Memorie coloniali: la Casa dos Estudantes do Império», verte sul ruolo storico e altamente simbolico della residenza universitaria – incubatore di idee nazionaliste e anticolonialiste – istituita da Salazar negli Anni Quaranta per ospitare gli studenti africani dell'élite coloniale che si recavano a Lisbona per studiare.

VINCENZO RUSSO

Università degli Studi di Milano

vincenzo.russo1@unimi.it

O literário é político. A leitura em voo rasante de alguns tópicos da obra de João Paulo Borges Coelho

MARGARIDA CALAFATE RIBEIRO

Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra
Cátedra Eduardo Lourenço, Universidade de Bolonha

margaridacr@ces.uc.pt

A fantasia escreve a crónica.

José Luandino Vieira

Numa reflexão sobre a “Memória das Guerras Moçambicanas”, apresentada no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, João Paulo Borges Coelho adverte, logo de início que, no curto espaço de cerca de trinta anos Moçambique viveu duas guerras praticamente sucessivas. A primeira que se configura como uma Guerra de Libertação (1964-1974) – envolvendo as forças armadas coloniais portuguesas e uma frente nacionalista, FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) – criou as condições para a independência nacional, a que se seguiu a revolução socialista¹. A segunda, de natureza difusa, difícil de classificar e de designar por um nome consensual, mas ainda filha não só da primeira, como também de todo o contexto da Guerra Fria e do Apartheid da vizinha África do Sul, devastou todo o território moçambicano ao longo de dezasseis anos, tendo começado em finais da década de 1970 e durou até 1992, acentuando ainda mais a divisão do país, como bem mostrou João Paulo Borges Coelho no seu romance de “identificação de um país” (a expressão é do historiador português José Mattoso) que é *As Duas Sombras do Rio*². Em 1992 com a assinatura do Acordo de Paz, mediado pelas Nações Unidas, pôs-se fim ao esgotamento e estrangulamento do país e foram criadas condições para as

¹ Conferência proferida no Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, 5 de Julho, 2007. Moçambique ascendeu à independência em Junho de 1975, tendo a FRELIMO assumido o poder.

² João Paulo Borges Coelho, *As Duas Sombras do Rio*, Lisboa, Caminho, 2003.

mudanças, rumo ao multipartidarismo e à democracia. Assim a memória recente dos moçambicanos, e do nosso escritor em particular, que tinha vinte anos no ano da independência, 1975, está povoada por um quotidiano atingido pela guerra, nas suas várias e violentas vertentes e configurações. Se a isto juntarmos toda a violência política, social e epistémica do longo momento colonial e das suas heranças no Estado pós-independência, a herança dos moçambicanos é pesada, e é também por isso, ou seja, para lidar com o peso da história – que é simultaneamente o quotidiano das pessoas – que a narrativa da nação se liga e se legitima no momento crucial da luta de libertação que trouxe a independência, como momento fundador da nação e de inquestionável glória. Para além de tudo aquilo que é aparentemente interno, esta é a narrativa que se opõe e se constitui como alternativa à narrativa colonial e que assim, e num primeiro momento, coloca sob suspeita a “história única” de que nos fala a escritora nigeriana Chimamanda Adichie, na sua já muito citada conferência de Oxford, «The danger of a single story»³, referindo-se à hegemonia da narrativa histórica e literária produzida a partir da Europa.

Assim, a Guerra de Libertação constitui a grande narrativa-marcha contra o colonialismo e foi desta forma que a língua portuguesa, que foi a língua da opressão colonial, se tornou também a língua da emancipação, inscrita numa literatura que denuncia o colonialismo e a exploração e anseia pela liberdade para depois se afirmar como uma literatura de combate. A história da luta e a literatura que a alimenta, constitui assim o âmbito da narrativa identitária do país, mas também e simultaneamente do regime da FRELIMO que assume o poder na independência e se afirma como a única força capaz de liderar a missão de construir a nação rumo ao socialismo. E foi assim que, nos primeiros anos de independência, em nome da criação de um homem novo, se uniformizaram diferenças entre povos, culturas, religiões e modos de estar e se foi produzindo uma narrativa-história mais preenchida por heróis ficcionados do que orgânicos, por acontecimentos mais falseados que reais, por fantasias que ia ocultando fantasmas. Os acontecimentos assim narrados e legitimados pelo poder e pelos seus protagonistas transformam-se em mito, apreendido desde a escola, e em pouco tempo esta narrativa nacional, de inimigo concretamente identificável (o colonialismo português) ganha uma feição de verdadeira mitologia coletiva nacional, em que o individual – a memórias dos guerrilheiros, por exemplo, que vêm por vezes perturbar este discurso homogêneo, inquestionável e escolar – fica submerso num discurso coletivo, que começa a excluir mais do que incluir, a silenciar mais do que a narrar, a ficcionalizar mais do que a historicizar. A história como a ciência que tem a função de narrar e activar a pluralidade das narrativas, fica suspensa, porque, como nos mostra bem Eduardo Lourenço, o mito não é história, mas a imagem da história. E a própria ideia de consenso gerada em volta da narrativa nacional, faz parte do mito, que assim silencia outras possíveis narrativas e o silêncio torna-se o grande campo do poder. Mas, como diz o escritor angolano Manuel Rui, «o silêncio é uma fala»: ele revela a tensão da história com o poder, da memória pública com a memória privada. E é aqui que entra a literatura, com as suas estórias em que «a verosimilhança é muitas vezes toda a verdade», como dizia Machado de Assis, ou os testemunhos dos guerrilheiros, maioritariamente orais, que na

³ Disponível em: http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html (documento consultado: 15/08/2012).

sua função inicial de testemunho, interrogam a memória oficial denunciando o «perigo da história única» por ela construída e provocando a tensão socialmente necessária entre a memória individual e a memória oficial, abrindo o caminho para a pluralidade de narrativas. Todavia, em Moçambique utilizando exatamente o mesmo tipo de suporte – o testemunho – têm vindo a dar à estampa algumas memórias-narrativas de nomes ligados aos primeiros governos da FRELIMO, que vêm pela via do testemunho-memória acentuar, mas também individualizar e matizar a metanarrativa, pretensamente coletiva, construída pela FRELIMO. Esta linha, iniciada por Jacinto Veloso em *Memórias de um Voo Rassante* (2007) e continuada, por exemplo, por Sérgio Vieira com *Participei, por isso testemunho* (2010) coloca em questão a própria funcionalidade da literatura-testemunho surgida na sua essência para dar voz àqueles que não têm ou não tiveram voz na história que viveram, de que na época contemporânea, são exemplos primordiais os testemunhos de sobreviventes do Holocausto ou de muitas outras formas de exclusão como foram, por exemplo, os regimes ditatoriais da América do Sul. Que silêncio é que estes testemunhos-memórias pretendem preencher? Ou que outro silêncio pretendem construir? Ou ainda que ruído pretendem introduzir em relação à narrativa nacional da luta e da Guerra de Libertação por eles protagonizada?

Outro é porém o silêncio produzido pela guerra civil. De facto, esse é um silêncio colectivo, sem prévio acordo, mas aparentemente consensual. Não há ainda em Moçambique uma narrativa da guerra civil, uma guerra sem nome, sem heróis e sem batalhas. Para o poder, ela fractura e acusa a vulnerabilidade da narrativa da Guerra de Libertação e portanto da nação, e, no limite, do próprio regime que com ela se legitimou como a única forma de poder para levar a cabo as conquistas da independência e da revolução; para os antigos opositores ela é inconfessada e inconfessável; para os vizinhos regionais, nomeadamente a África do Sul, ela agita dessassossegados fantasmas; para a comunidade internacional, é mais uma guerra dos orfãos africanos da Guerra Fria. Em Moçambique, na sua configuração política atual de domínio eleitoral da FRELIMO, a guerra civil é o fantasma íntimo da narrativa da nação, que não se consegue reelaborar pelo menos em “inimigo complementar”, como habitualmente dizem os franceses. E é aqui que entra a literatura moçambicana pós-independência, que não resiste à narração: *Babalaze das Hienas*, de José Craveirinha, *Terra Sonâmbula* de Mia Couto, *Ventos do Apocalipse*, de Paulina Chiziane, várias vozes poéticas e, muito particularmente, a escrita académica e a escrita literária de João Paulo Borges Coelho, questionam este desencontro com a história, ao mesmo tempo, que se manifestam pela responsabilidade ética e política de assegurar as condições essenciais ao direito de narrar e de promover a pluralidade da narração, combatendo assim o perigo da *outra história única*, para retomar a perspectiva da escritora nigeriana já citada, Chimamanda Adichie, relativamente à narrativa colonial e às outras histórias únicas. É assim que a literatura moçambicana pós-independência vem preencher o «vazio historiográfico» – para usar uma expressão de Roberto Vecchi, num outro contexto – na sua capacidade de inscrever na história a estória de uma personagem, e assim inibir os silêncios e denunciar os sonoros ruídos. Estória de uma personagem, registo de um ambiente, percepção de uma geografia, celebração de um amor, que alterou a história do mundo, mas que de outro modo ficaria submerso no grande curso da história. Nesta medida a literatura pode tornar-se um «inimigo íntimo» da história, ou numa leitura mais apaziaguadora um «amigo complementar», dependendo dos contextos em que actua. Mas

os textos que ela produz serão sempre um espaço de desinquietação dos seres, de reinterrogação do espaço, de desarrumação do discurso histórico esperado e de tensão entre uma memória individual, por ela também representada, e a memória pública de que o discurso histórico de sentido único também faz parte.

Como defende Rita Chaves, «sem fazer romance histórico, João Paulo revela-se preocupado com alguns elementos que fazem parte do reino de sua outra função, entre os quais destaca-se o universo da memória»⁴. Mas João Paulo Borges Coelho não actua na recuperação de tempos históricos antigos como o seu colega Mia Couto fez em *O Outro Pé da Sereia* ou Ungulani Baka Khosa em *Ualalapi*. O tempo da escrita de João Paulo Borges Coelho é o intenso presente ou um passado próximo que se manifesta e perturba o presente, enquanto herança que activa as mudanças de um país e é assim que a sua escrita se ergue no universo da literatura moçambicana atual como um exercício contra o esquecimento e um questionamento dos múltiplos silêncios historiográficos por via da literatura. Este é sem dúvida o seu território de caça e desde os seus primeiros escritos a tensão entre literatura-história-memória enforma os seus textos, maioritariamente situados num contexto pós-independência.

O primeiro romance de João Paulo Borges Coelho, *As Duas Sombras do Rio* (2003) é, para os meus olhos europeus, ocidentais, um trabalho de antrópologo em literatura que abre o campo da literatura moçambicana, mais referenciada e produzida a Sul, a outros espaços, outros povos, outras vozes e outros arquivos do país. Mas não no traço colonial de procura de um exotismo ou da tradição que ali veria o berço de identidades perdidas. Trata-se antes de um apelo político a uma *Nova Geografia* pós-guerra civil – para usar o eco do pronunciamento do geógrafo brasileiro Milton Santos – que acolhe as diversidades de Moçambique não como um problema a eliminar, como nos primeiros anos da revolução, mas como uma riqueza a resgatar. Uma nova Geografia não apenas portanto na senda de Milton Santos, mas na absoluta necessidade de re-cartografar e re-identificar um país: *Indícios Indícios*, nas suas duas latitudes – I – *Setentrião* e II – *Meridião* – vai prosseguir esta missão cartográfica com as estórias que compõem a história e sobretudo com a recuperação da memória dos lugares. Mas provavelmente será *Campo de Trânsito* a narrativa mais iminentemente política e trágica de João Paulo Borges Coelho, em que o autor interpela a história e o poder. *Campo de Trânsito* é a narrativa possível de uma sociedade que exerce as maiores violências em nome de uma utopia, a partir do facto histórico nunca mencionado do que foram os campos de reeducação em Moçambique – e de todos os campos de concentração do mundo – e do trauma que estes espaços inscreveram na sociedade, narrado através do seu personagem J. Mungau, que sem entender é levado para um campo, onde se torna o prisioneiro 15.6 de um espaço onde se formavam (ou deformavam) seres, sem memória, e portanto sem resistência, ficando à mercê dos mais fortes. O grau de vulnerabilidade em que as pessoas se encontravam face a um poder que se exerce arbitrariamente sobre elas denuncia os limites éticos e humanos do poder e a entrada na irracionalidade de que os dirigentes do campo são representantes. E é assim que, a meu ver e de forma muito breve neste ensaio, a escrita de João Paulo Borges Coelho se afirma também como o lugar das subjectividades da história, pelo reconhecimento de que tam-

⁴ Rita Chaves, «Notas sobre a ficção e a história em João Paulo Borges Coelho» in Margarida Calafate Ribeiro, Maria Paula Meneses, *Moçambique - Das palavras escritas*, Porto, Afrontamento, 2008, p. 193.

bém as subjectividades do sujeito fazem parte do andamento da história e, no limite, a fazem regressar à marcha pela humanidade. À semelhança de *Campo de Trânsito* que lida com o impacto do poder socialista na vida das pessoas, também em *Crónica da Rua 513.2* a narrativa centra-se no impacto do pós-independência na cidade de Maputo na vida das pessoas, com a saída dos colonos portugueses, e do seu sentimento de perda, e o realojamento dos moçambicanos numa rua de colonos e o seu sentimento de ganho. Aqui, nesta rua que é um micro-cosmos de um país em acelerada transformação, vão desenhar-se as construções de novos poderes e de novas vulnerabilidades face ao poder, agora não mais o poder colonial mas o poder que liderou a independência. Mas enquanto *Campo de Trânsito* nos dá a cartografia de um espaço de exclusão da nova nação habitado por identidades fundadas pelo silêncio, *Crónica da Rua 513.2* mete em cena personagens comuns que vão reagindo ao estado suspenso da história que os fundadores/heróis da nação independente lhes vão proporcionando integrar e interpretar, ao mesmo tempo que excluem da nova nação os antigos colonos. Em ambos a inquietude e a vulnerabilidade dos seres e da sua condição face ao poder nas suas várias, pequenas e grandes, expressões.

As terras de Moçambique, que o poeta Eduardo White apresenta como uma janela para o Oriente e Eduardo Lourenço vê como uma varanda sobre o Índico, constituem a janela de observação do mundo de João Paulo Borges Coelho, a partir da qual reflete sobre os temas que enformam a sua obra - o poder, a condição humana, a memória dos actos e dos rastos, dos caminhos e dos trilhos. Estas terras de Moçambique foram e continuam a ser espaços de encontro de pessoas, de culturas, de memórias e de esquecimentos. Estes encontros, rematando rotas marítimas e continentais milenares, e unindo povos, línguas, religiões e saberes, são o fermento do tecido social do Moçambique⁵ que a obra de João Paulo Borges Coelho ajuda a resgatar e a compreender, como país criado pela modernidade colonial europeia, e portuguesa em particular, que emerge para uma independência marcada pela luta e pela guerra. Desta forma a obra de João Paulo Borges Coelho é uma obra que está sendo escrita à espera da História, representando na literatura moçambicana uma literatura de fundação virada para o futuro, como a literatura de Mia Couto também o é, e, para usar um exemplo muito clássico, mas da minha paixão, como o texto camoniano foi e ainda pode ser para a nação portuguesa. Pelos temas que aborda e sobretudo pela maneira como os aborda, a obra de João Paulo Borges Coelho questiona a sociedade moçambicana sobre os seus protocolos de recordação e esquecimento, ou seja, sobre o que fica consensualizado como o que se deve recordar e o que se deve esquecer. Denuncia o silêncio que este consenso gera, e nessa medida, é uma obra que exige do regime democraticamente eleito uma democracia com memória, pois João Paulo Borges Coelho não renuncia à liberdade de ser, de escrever e de assim tecer os outros lados dos «outros» da História.

⁵ Texto reelaborado a partir do texto que escrevi com Maria Paula Meneses, «Cartografias literárias incertas» e que constituiu a introdução do livro que organizámos *Moçambique – Das palavras escritas*, Porto, Afrontamento, 2008.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adichie, Chimamanda, «The danger of a single story», in http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html (documento consultado: 15/08/2012).
- Chaves, Rita, «Notas sobre a ficção e a história em João Paulo Borges Coelho», in Margarida Calafate Ribeiro – Maria Paula Meneses, *Moçambique - Das palavras escritas*, Porto, Afrontamento, 2008.
- Coelho, João Paulo Borges, *As Duas Sombras do Rio*, Lisboa, Caminho, 2003.
- , *Índicos Índicios – Setentrião*, Lisboa, Caminho, 2005.
- , *Índicos Índicios – Meridião*, Lisboa, Caminho, 2005.
- , *Crónica da Rua 513.2*, Lisboa, Caminho, 2006.
- , *Campo de Trânsito*, Lisboa, Caminho, 2007.

Letterature postcoloniali e politiche di restituzione: la narrativa di João Paulo Borges Coelho

ROBERTO VECCHI

Università degli Studi di Bologna

roberto.vecchi@unibo.it

Quando lo storico e lo scrittore si incontrano all'interno della stessa scrittura può accadere, almeno dal punto di vista critico, un piccolo evento meritevole di attenzione e riflessione concettuale, soprattutto quando il tema in gioco è quello, scivoloso, delle cosiddette letture postcoloniali. Si tratta infatti sempre di un piano inclinato piuttosto pericoloso: quello dove vero e reale possono essere confusi o diluiti nelle maglie del testo, cancellando così tutte le pagine ed i pensieri spesi per configurare i rapporti tra mondi così diversi e problematicamente riducibili, quello della letteratura e quello della storia, che cercano un loro "comune" appunto nella scrittura. Riesce dunque più facile partire forse dalla percezione che lo stesso storico e scrittore, nel nostro caso il narratore mozambicano João Paulo Borges Coelho, formula a proposito della scrittura, suggerendo che, tra i modi possibili per superare tale dualismo funzionalistico, vi può essere quello di una politicizzazione dell'arte o dell'ufficio stesso di scrivere:

O propósito primeiro da escrita -académica ou literaria não é ilustrar nem cumprir rituais (incluindo o de ganhar dinheiro), não é dar provas de obediência. É ajudar a diminuir o sofrimento da existência (no sentido literal e cultural); é combater a ignorância; é, munidos de inteligência e das armas da escrita que o destino pôs em nossas mãos, ajudar a transformar o nosso local concreto sem perder de vista que fazemos parte do universal. Um projecto ambicioso mas do qual não podemos escapar¹.

¹ João Paulo Borges Coelho, «Escrita académica, escrita literária» in Margarida Calafate Ribeiro – Maria Paula Meneses, *Moçambique – Das palavras escritas*, Porto, Afrontamento, 2008, p. 236.

Pur se attraverso questa soglia largamente scontata, almeno quando è in gioco l'opera già consistente e pluripremiata dello scrittore mozambicano (ma "nascido no Porto", una irriverenza che fa saltare alcuni stereotipi postcolonialistici), vorrei qui molto semplicemente soffermarmi in termini riflessivi sulla circostanza – che in parte rinvia al problema che dicevamo della doppia scrittura, accademica e letteraria – del mestiere di storico di João Paulo Borges Coelho e della sua opera letteraria. Questa doppia condizione di storico e scrittore, sia pure come tempi e modi irriducibili tra loro, impone infatti una riflessione sul rapporto tra il tempo, la memoria, la scrittura ed il passato in un intellettuale che per la sua storia personale si trova sempre in un *in-between* problematico, tra Africa ed Europa, tra Mozambico e Portogallo, all'interno di quello che può essere visto come un dilemma (dinanzi alla domanda su quale sia la identità prevalente) e che invece porta con sé la potenza della pluralità, del polifonico, del molteplice. Insomma, il contributo di pensiero che deriva da queste multiple possibilità di porsi rispetto al tempo e al luogo, sia esso quello del passato coloniale, o quello di una indipendenza della nazione che incontra, nelle particolarità di una strada o di un regime, di un fiume o di un oceano, il respiro universale di una condizione aperta e porosa, di tutti e pertanto anche nostra, attraverso lo scrivere come modo di guardare il tempo, è non solo importante ma ci interroga anche a proposito dei saperi critici.

Se la relazione dunque tra storia e letteratura è permanentemente in gioco nell'opera di João Paulo, la questione tuttavia più interessante, in questo quadro, è proprio domandarsi se la letteratura sorga come alternativa o come complemento della storia, in un contesto che è stato segnato e in profondità (e la sua letteratura ne risente in modo sostanziale) da guerre che si sono estese per circa un quarantennio: guerre ad intensità e morfologia del tutto differenziate, dai tempi della decennale guerra coloniale del Portogallo contro i movimenti indipendentistici delle colonie (in Mozambico durò appunto dal 1964 al 1974), alla guerra civile senza nome (la *guerra dos 16 anos*) tra il 1976 e il 1992, combattuta all'ombra dei riflettori dei media internazionali con enormi quanto irrapresentati spargimenti di sangue. Peraltro la critica dell'opera di Borges Coelho persegue il tema dello storico scrittore con ossessione: l'interrogativo è quello ricorrente appunto dove finisca uno e inizi l'altro, nella persuasione da parte della critica più avvertita che esistono punti di contatto, ma anche che i due campi si confrontano con relativa autonomia o, come osserva con proprietà la africanista brasiliana Rita Chaves, studiando le due opere esordiali dello scrittore, «*atualiza uma concepção de literatura que não quer se confundir com a história nem substituí-la no que ela tem de particular*»².

Da qui si può derivare, anche concettualmente, l'importantissimo connettore che esercita tra i due campi il lavoro della memoria. Memoria privata che si espone e si rende pubblica, memoria intima che emerge e va a colmare i vuoti e le lacune della memoria collettiva, ma che comunque non si può riversare se non attraverso molte mediazioni e trasformazioni nelle forme contrattualizzate della storia. La prossimità, del resto, non è solo perspicua ma, assai discretamente, nelle note che accompagnano la scrittura. Si potrebbe tra l'altro osservare che la forma della narrativa saggistica, dove prevalga lo storico sullo scrittore, o istituisca una relazione gerarchica tra le due funzioni, potrebbe prendere il sopravvento, con una prosa trapuntata di apparato e invece questo non accade.

² Rita Chaves, «Notas sobre a ficção e a história em João Paulo Borges Coelho» in Margarida Calafate –Maria Paula Meneses, *op. cit.*, p. 198.

Lo storico rimane ai margini e non invade, anche quando potrebbe pienamente e legittimamente farlo, il campo della letteratura. Ne sono esempio l'epigrafe del romanzo storico *O olho de Hertzog* che definisce in modo preciso i rapporti tra letteratura e storia: «Muitos actos que adiante se relatam foram reais, embora se suspeite que a realidade não passa de uma massa de contornos imprecisos. Quanto a quem os praticou, reais ou não, são – parafraseando Durrel – animais que não existem»³ o quando in *Índicos indícios*, alcune *estórias* (come «As cores do nosso sangue» de *Setentrião* ou «Balada de Xefina» de *Meridião*) sono derivate direttamente o per contrappunto da saggi storici.

Semmai una dimensione storica è percepibile nel disegno letterario di Borges Coelho, in modo molto chiaro sin da uno dei primi romanzi come *As visitas do Dr. Valdez* ma con una disseminazione pervasiva di buona parte dell'opera, ossia come il tempo coloniale sia a tutti gli effetti un tempo della nazione. Qui, in crisi entra una nozione eccessivamente dogmatica di postcolonialismo che non tenga conto delle lezioni più avvertite (come per esempio quella ormai classica di Stuart Hall) che non tenga conto della dimensione più trasparente e inafferrabile della colonialità che persiste come piega anche nel tempo che va oltre il colonialismo. In questo senso, la valorizzazione di una piega “politica” che intersechi il tempo subalterno della colonia al tempo sempre eterogeneo e segnato dalla differenza della nazione, permette di accostare l'opera di Borges Coelho ad un'altra opera monumentale dell'Africa che scrive in portoghese, quella di José Luandino Vieira con la sua testarda battaglia politica sul riuso di António de Oliveira Cadornega (lo storiografo e militare portoghese del '600) e la sua *História geral das guerras angolanas* (1680) come una fonte a pieno titolo dell'Angola indipendente, una circostanza questa che mette in crisi le ideologie escludenti sottese dai progetti di storiografia letteraria della “nuova” Angola.

È in questa prospettiva che l'opera di João Paulo Borges Coelho, in modo discreto ma non per questo meno articolato, alimenta con un contributo critico la riflessioni sui cosiddetti studi postcoloniali proprio riproblematizzando le connessioni dei campi disciplinari, non solo peraltro di letteratura e storia, ma della molteplicità frammentaria di saperi, immagini, segni, desideri che una storia largamente strozzata dalla condizione di subalternità conserva ma non articola in alcuna sostanza discorsiva. È insomma una narrativa che persegue un disegno estetico, ma dove questo disegno, legato ad un legame implicito tra bello e buono, imbastisce anche una trama speculativa più sottile che rinvia alla riflessione sulla colonia, sul “dopo colonia” e l’“oltre colonia”. Non soltanto perché il Mozambico è stato parte di quel complesso e intricato congegno coloniale che poteva portare il nome – comune e non proprio – di *império* o di *ultramar*. Un imperialismo che si struttura anche attraverso movimenti temporali retroattivi, o rotture o asincronismi come osserva Boaventura de Sousa Santos⁴ ove l'apporto della immaginazione imperiale e altrettanto determinante rispetto alla storia della colonizzazione, tanto da fare della letteratura un luogo in un qualche modo privilegiato per dare forma all'«equilibrio dinamico» tra frammentazione ed omogeneità⁵.

È molto più interessante pensare all'intellettuale Borges Coelho, non tanto come intellettuale permanentemente in bilico tra mondi e campi, mondi storici e geografici o campi

³ João Paulo Borges Coelho, *O olho de Hertzog*, Alfragide, Leya, 2010, p. 7.

⁴ Boaventura de Sousa Santos, «Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-colonialismo e Inter-identidade», in *A gramática do tempo. Para uma nova cultura política*, Porto, Afrontamento, 2006, p. 232.

⁵ *Ivi*, p. 239.

disciplinari. È infatti forse più appropriato pensare al legame, alla relazione, a ciò che può essere messo in comune e che può disegnare la linea di forza di un pensiero che va oltre le ristrettezze delle singole letture o delle generalizzazioni di comodo disciplinare. Qui, mi sembra che possa essere individuato e discusso un elemento critico di convergenza che contribuisce peraltro a fare pensare, in modo meno estemporaneo o sommario, anche gli studi delle letterature o dei postcolonialismi che tanto ci affascinano. Direi infatti che lo storico e lo scrittore forse si riconoscono dinanzi a un concetto che può dischiudere un diverso sguardo sul passato e sul presente dell’Africa, che tenga insieme, metta in comune, pur nella loro autonomia, un progetto storico con una opera letteraria. Questo concetto che promuove una revisione di un ambito controverso e dibattuto, potrebbe essere allora quello di restituzione.

Intendo qui la restituzione come un atto complesso dal momento che interseca diversi saperi (diritto, psicanalisi, critica letteraria e culturale, filosofia politica, tra gli altri), riconducibile all’interno di una poetica o di una narrazione, ma soprattutto perché muove dal collasso della nozione giuridica, propria del diritto romano, di *restitutio ad integrum* che, nel caso dei contesti già coloniali, viene proiettata sul piano della impossibilità o, si potrebbe anche dire, delle possibilità esclusivamente fantasmatiche. Il concetto di *restitutio ad integrum* rappresenta infatti una delle tutele giuridiche più antiche, già prescritte come dicevamo dal diritto romano, in base alla quale si ristabilisce uno *status quo antes* modificato in modo illegittimo (essa appartiene peraltro ai poteri straordinari del *Praetor* che poteva esercitarlo anche in nomi di assenti, minori o incapaci)⁶. Come in un certo senso, si potrebbe osservare, faceva, nella stessa tradizione, l’*auctor*, che in altri contesti contribuisce a ripensare, come fa Giorgio Agamben (1998), alla aporia del testimone.

Fuori dal contesto giuridico, è opportuno ricordare il dibattito avvenuto negli anni ‘90 negli studi latinoamericanistici, grazie al contributo di critici come Enrico Mario Santí o Alberto Moreiras, sul tema del «latino-americanismo» (ricollegato alla problematica dell’orientalismo resa celebre dal lavoro di Edward Said). Viene peraltro recuperata in questa discussione la idea seminale di Geoffrey Hartman di una “poetica della restituzione” sviluppata in «The Philomela project», progetto che già dal nome mostra il suo legame evidente con gli studi postcoloniali, in particolare del discussione sulla vocalizzazione negli Studi Subalterni (e il tentativo, come nel mito, di afferrare comunque il senso del silenzio), rivolto al restauro («restoration») delle voci delle persone che non possono parlare («inarticulate»)⁷. Hartman infatti capta che il processo di restituzione, tra presenze e assenze, è inesauribile («the process of restitution, of righting wrongs, seems endless»)⁸ e soprattutto lo proietta nel campo politico, della soggettività etica («a new, spiritually as well as politically effective, respect»)⁹.

In questa visione che ritaglia «fiction legali» attraverso cui gli storici creano personaggi per le presenze-assenze del passato, Santí tende a valorizzare le “ermeneutiche compen-

⁶ Eugenio Santí, *Ciphers of History. Latin American Readings for a Cultural Age*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 88.

⁷ Geoffrey H. Hartman, *Minor Prophecies. The Literary Essay in the Culture Wars*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1991, p. 169.

⁸ *Ivi*, p. 170.

⁹ *Ivi*, p. 174.

satorie” delle perdite della restituzione, discutendo quali figure sono create per colmare le assenze implicite nelle poetiche restitutive e proponendo la ipotesi che la restituzione, come pratica critica, è sempre, concettualmente, supplementare, visto che compensa lacune precedenti, dunque eccede – più che restaura – un originale che definitivamente si è perduto e dissolto¹⁰.

Il gesto della restituzione, in questo modo, sarebbe sempre più ampio in rapporto a quello che si vuole restituire perché, riempiendo un vuoto, con esso si investirebbe sempre più forza o addirittura si finirebbe col modificare l’oggetto stesso.

In questa riconcettualizzazione allora, il problema della restituzione, dinanzi alle voci mute, passa dalla parte dell’interprete e non rimane invece accanto all’oggetto che, tra l’altro, nella più parte dei casi, è frammentario o perduto. Quello che così finirebbe col prevalere è l’interesse non già per la restituzione in sé – in assoluto impossibile – quanto per come essa avviene e non tanto per ciò che essa sia in grado effettivamente di riscattare. In questo senso, come già accennavamo, siamo molto vicini all’ambito degli studi subalterni: la restituzione, nel suo rapporto con un altro termine non coincidente, quello di restauro («restoration»), pone il problema non solo poetico, ma soprattutto politico dell’interprete che parla “a nome di” o di colui che parla «dal punto di vista dell’altro»¹¹ sovrapponendo la propria voce alla voce dell’altro. Così, l’idea della restituzione che incorporerebbe, come annota Alberto Moreiras, una specie di «surplus economy»¹² ed illustra adeguatamente la filologia come una pratica ermeneutica (oltre che simbolica) correlativa che problematizza come leggere un testo (o un passato) degradato e lacunoso, senza tradirlo, senza trasformarlo, attraverso il gesto della restituzione non criticamente formulata o praticata in quanto restauro, in un testo contemporaneo e irriducibilmente altro.

Come già Gramsci aveva segnalato in un *Quaderno seminale* (il n. 25 del 1934) sempre per la configurazione epistemologica degli studi subalterni, *Ai margini della storia (storia dei gruppi sociali subalterni)*, la storia «disgregata e episodica» dei gruppi sociali subalterni, priva quasi del tutto di traccia storica, può di contro essere recuperata attraverso un esercizio creativo e metodico (una restituzione, appunto) di ricerca che utilizzi indizi deboli e dispersi, sfuggiti alla intenzione della storia ufficiale, per costruire storie alternative dal punto di vista non dominante¹³. Per questo, proporrei di leggere lungo questo crinale, esiguo e accidentato, l’opera di João Paulo Borges Coelho nei suoi svariati campi di pensiero e narrazione e di pensare in questi termini al gesto «comune» – e comunque sempre «politico» – della sua straordinaria ed acuta doppia – ed unica – arte restitutiva.

¹⁰ Eugenio Santí, *Ciphers of History. Latin American Readings for a Cultural Age*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 89.

¹¹ *Ivi*, pp. 13 e 18.

¹² Alberto Moreiras, *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies*, Durham and London, Duke University Press, 2001, pág. 154.

¹³ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, edizione critica a cura di Valentino Gerratana, Roma, Editori Riuniti, 1991, III, p. 2283.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- Chaves, Rita, «Notas sobre a ficção e a história em João Paulo Borges Coelho», in Margarida Calafate Ribeiro – Maria Paula Meneses, *Moçambique – Das palavras escritas*, Porto, Afrontamento, 2008, pp. 187-198.
- Coelho, João Paulo Borges, *Índicos indícios I. Setentrião: estórias*, Lisboa, Caminho, 2005.
- , *Índicos indícios II. Meridião: estórias*, Lisboa, Caminho, 2005.
- , *O olho de Hertzog*, Alfragide, Leya, 2010.
- , «Escrita académica, escrita literária», in Margarida Calafate Ribeiro – Maria Paula Menses, *Moçambique – Das palavras escritas*, Porto, Afrontamento, 2008, pp. 229-236.
- Gramsci, Antonio, *Quaderni del carcere*, edizione critica a cura di Valentino Gerratana, Roma, Editori Riuniti, 4 voll., 1991.
- Hall, Stuart, «When Was 'the Post-colonial'? Thinking at the limit» in Iain Chambers – Lidia Curti (eds.), *The Postcolonial Question. Common Skies, Divided Horizons*. London–New York, Routledge, 2006, pp. 242-260.
- Hartman Geoffrey H., *Minor Prophecies. The Literary Essay in the Culture Wars*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1991.
- Moreiras Alberto, *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies*, Durham and London, Duke University Press, 2001.
- Santí, Eugenio, *Ciphers of History. Latin American Readings for a Cultural Age*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- Santos, Boaventura de Sousa, «Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-colonialismo e Inter-identidade», in *A gramática do tempo. Para uma nova cultura política*, Porto, Afrontamento, 2006, pp. 227-276.

Memorie coloniali: *la Casa dos Estudantes do Império*

MICHELA BENNICI

Università degli Studi di Milano

michela.bennici@hotmail.it

1. LA CASA DOS ESTUDANTES DO IMPÉRIO

Durante il periodo di reggenza di António Oliveira Salazar (1933-1974), la scuola fu palcoscenico privilegiato per l'insegnamento forzato dei valori fondanti del regime dittatoriale. I manuali scolastici, scrupolosamente selezionati e censurati dal *Ministério da Educação Nacional*, sono oggi testimoni involontari di tali principi: glorificazione della politica del regime e del suo leader Salazar; ruolo subalterno della donna, angelo del focolare confinata fra le mura domestiche; carità, spesso confusa con la funzione sociale dello Stato; difesa dei valori religiosi e rurali del paese; gloriosa storia della nazione portoghese, rappresentata in mille variazioni come nazione eletta e erede di un impero coloniale solido e duraturo. Irrefutabile nei suoi principi, l'istruzione scolastica nelle colonie era sottoposta a una dura repressione.

L'*Estado Novo* non scommesse sull'allargamento dell'insegnamento nei territori delle colonie. La nascita di istituti scolastici superiori nelle colonie portoghesi è tardiva e si circoscrive all'Angola e al Mozambico, territori di importanza maggiore in termini politici, economici e sociali, e gli unici di popolazione bianca. Le prime scuole superiori risalgono infatti al 1962, a Luanda e a Lourenço Marques, e solo nel 1968 vengono fondate le prime università. I giovani studenti delle colonie che volessero frequentare un corso superiore e avessero le disponibilità economiche per farlo, prima di quella data, erano costretti a lasciare le loro terre e andare a Lisbona, a Coimbra o a Oporto, città, dove in molti casi, non avevano parenti e non veniva garantita loro alcuna assistenza medica, sociale o economica.

Gli studenti provenienti dalle colonie portoghesi che partirono per studiare nelle università della metropoli, sentirono la naturale necessità di riunirsi in associazioni, di fronte

al clima culturale e sociale profondamente diverso in cui si vennero a trovare. Per rispondere a esigenze pratiche, ma soprattutto a difficoltà personali e di aggregazione, sorsero le cosiddette *Casas dos Estudantes Ultramarinos*, con funzioni assistenziali, ricreative e culturali, in cui era possibile il confronto e la condivisione di ricordi, disagi e difficoltà. Nel dicembre del 1941, a Coimbra, un gruppo di studenti mozambicani fondava la *Casa dos Estudantes de Moçambique*; nel novembre del 1943, grazie all'iniziativa di poco più di una dozzina di studenti angolani, venne fondata, a Lisbona, la *Casa dos Estudantes de Angola*. Nel frattempo, sempre a Lisbona, Sócrates Dáskalos, Alberto Manos de Mesquita e altri formano una *Comissão Organizadora da Casa dos Estudantes de Angola*, che si sarebbe installata poco dopo in *Rua da Praia de Vitória*. L'effimera storia della *Casa dos Estudantes de Angola* si esaurì nell'arco di pochi mesi, per lasciare spazio alla *Casa dos Estudantes do Império*, fondata con lo scopo di riunire tutti gli studenti provenienti dalle colonie dell'*Ultramar*¹. L'organizzazione aveva il sostegno dell'allora *Ministro das Colónias*, José Vieira Machado, e del *Comissário Nacional da Mocidade Portuguesa*, Marcelo Caetano. La visita del *Ministro das Colónias* alla *Casa dos Estudantes de Angola*, nel 1944, costituisce un momento decisivo nella fondazione della *Casa dos Estudantes do Império*. José Vieira Machado dichiarò in quell'occasione la necessità di creare un'istituzione in grado di riunire tutti gli studenti provenienti dalle colonie portoghesi:

A Casa dos Estudantes de Angola era útil, mas insuficiente; achei mal porque a criação das casas das nossas colónias eram como que capelinhas que se formavam. Daqui a necessidade da criação da Casa dos Estudantes do Império. No entanto, o maior mérito dos rapazes de Angola está em que foram eles os iniciadores deste magnífico movimento. Queremos as colónias integradas num todo nacional. Portugal não deve ter uma mentalidade metropolitana e uma mentalidade colonial – mas uma mentalidade Nacional².

Durante la visita, il ministro assicurò che la *Casa dos Estudantes do Império* sarebbe stata realizzata nell'arco di tre anni. Si evince il chiaro interesse da parte del regime verso l'istituzione. Le parole del ministro sigillavano un patto, un vincolo politico fra i soci della CEI e il governo salazarista che l'avrebbe legittimata, con benefici per entrambe la parti. È chiaro che il regime non avrebbe potuto permettere la nascita di associazioni di studenti in funzione della colonia d'origine. Innanzitutto perchè la creazione di più associazioni sarebbe andata contro l'idea di unità di Impero portoghese, propagandata nel discorso ufficiale, ma anche perchè questo avrebbe reso difficile il controllo delle attività delle diverse *Casas*. Non ci sono dubbi sulla nascita legale e legalizzata della CEI, strettamente dipendente, sia economicamente, che culturalmente dal governo. La CEI nacque come consacrazione politica in difesa dell'impero coloniale. Secondo la volontà del regime salazarista, la CEI avrebbe contribuito al rafforzamento della mentalità imperiale e al sentimento nazionalistico fra gli studenti delle colonie. Malgrado le intenzioni, il controllo e la censura che la polizia di stato non smisero mai di esercitare sulle attività svolte dai soci, la CEI si

¹ L'associazione fu fondata a Lisbona, alla fine del 1944, e non nel 1945, come riportano vari documenti.

² Il discorso del *Ministro das Colónias* del 1944 qui riportato, è stato tratto da Dias, Ângelo, «*Pela sua acção no campo de assistência, cultural e despotivo, a "Secção de Angola" da CEI marca uma posição inconfundível e notável*», in *Mensagem Angolana* (ottobre 1948), pp. 60-61.

rivelò presto uno spazio di fermentazione di coscienza anticoloniale, di contestazione al colonialismo e di nascita di sentimenti patriottici rivolti ai rispettivi paesi di provenienza. Risvegliò una coscienza critica verso la dittatura e il sistema coloniale e una volontà di (ri) scoprire e valorizzare le culture dei popoli colonizzati.

1.1. Prima fase: organizzazione della cei

Nell'ottobre del 1944, la sede della CEI viene insediata in *Rua da Praia da Vitória*, a Lisbona. Il primo presidente è Alberto Marques Mano de Mesquita, il quale, nipote del governatore generale dell'Angola, dà garanzia di appoggi finanziari e materiali all'associazione. Nel novembre dello stesso anno, la CEI si trasferisce al numero 23 dell'*Avenida Duque d'Ávila*, dove rimarrà fino alla sua chiusura. Quasi contemporaneamente, nasce la delegazione della CEI di Coimbra, in *Rua de Aires de Campos*, al numero 18.

Durante questa prima fase, la CEI si organizza in sezioni, corrispondenti alle aree geografiche di provenienza degli studenti, e si avvale di sussidi concessi dal governo coloniale, dal *Ministério das Colónias* e da aziende che operavano nell'oltremare. «Podemos dizer que as actividades da CEI se verificam no Campo Cultural, assistência financeira, médica e de desportos, que por sua vez estão subdivididos em secções»³: come viene descritto dall'allora presidente, Arnaldo Figueira, le attività della CEI non si esauriscono nell'ambito strettamente culturale, ma si estendono al campo assistenziale, finanziario e medico. Nel campo culturale è da ricordare l'esistenza di una biblioteca, di circa tremila libri, a disposizione completa dei soci. Regolarmente, tutte le domeniche, vengono organizzate tavole rotonde – ad eccezione dell'ultima domenica del mese, lasciata libera per favorire la conoscenza reciproca fra gli studenti – su tematiche di varia natura, in particolare coloniali, alle quali i soci partecipano e discutono liberamente al termine della conferenza. Sono garantiti servizi di assistenza medica e finanziaria: pensioni, prestiti e borse di studio. Vengono organizzati eventi sportivi, ciascuno facente capo a diverse sezioni.

La gestione dei fondi da parte della CEI si rivela presto fallimentare. Alla fine del primo anno di vita, si profila la minaccia della scomparsa a causa della difficile situazione economica. Nel giugno del 1945 viene eletta una nuova direzione per risolvere la crisi. Il nuovo presidente, Aguinaldo Veiga, scrive al *Ministro das Colónias*, Marcelo Caetano, per chiedere aiuto, il quale concede un sussidio di emergenza di quindicimila scudi. Questo episodio rivela l'impegno del governo per il buon funzionamento dell'associazione. Recuperato l'equilibrio finanziario, la CEI prosegue la sua missione di assistenza e cultura, e accoglie un numero sempre maggiore di soci. Alla fine del 1945 la CEI conta circa 600 associati e la delegazione di Coimbra, 116.

A partire dal 1946, quasi tutti i soci dirigenti della CEI, tanto a Lisbona quanto a Coimbra, si iscrivono alle liste del *Movimento da Unidade Democrática* (MUD)⁴ e si uniscono

³ Arnaldo Figueira, «*Actividades da CEI*», in *Mensagem Circular*, 1 (luglio 1948), pp. 19-21.

⁴ Il MUD era un'organizzazione politica contro la dittatura. Sorse alla fine del 1945 ed era caratterizzata da una forte adesione da parte dei giovani e degli studenti. Ispirò una marcia composta da Fernando Lopes Graça, con testo di José Gomes Ferreira. I dirigenti del MUD furono drasticamente puniti dalla dittatura attraverso campagne diffamatorie, interrogatori, arresti da parte della polizia politica. Furono allontanati dalle cattedre universitarie una trentina di professori, licenziati docenti di scuole medie e giornalisti, can-

al MUD *Juvenil*. Nel 1948, anno di inizio della pubblicazione del «Boletim Mensagem», gli studenti che dirigono la CEI si schierano a lato dell'opposizione democratica, a favore della candidatura del generale Norton de Matos per la carica di Presidente della Repubblica. Gli anni che vanno dal 1940 al 1950 sono caratterizzati da un crescente impegno politico e sociale da parte dei soci della CEI, la quale comincia ad affermarsi come spazio di aggregazione anti-salazarista, di (ri)scoperta delle culture africane, di affermazione delle proprie identità (diverse da quella portoghese e allo stesso tempo diverse fra di esse), di nascita di una coscienza anti-coloniale, un luogo aperto al dibattito e alla contestazione politica, nel quale passano e “si formano” i futuri leader e militanti dei movimenti di liberazione – Amílcar Cabral, Agostinho Neto, Mario Pinto de Andrade e Marcelino dos Santos sono solo alcuni dei nomi che diventeranno i protagonisti delle future lotte per l'indipendenza delle colonie portoghesi.

1.1. SECONDA FASE: IL SILENZIO E LA CENSURA DELLA PRIMA COMISSÃO ADMINISTRATIVA

L'impegno politico e culturale e il clima acceso e dinamico della *Casa dos Estudantes do Império* non passano inosservati agli occhi della PIDE. La polizia politica del regime, attenta alle attività della CEI sin dal 1946, informa il *Ministro das Colónias* e inaugura una nuova stagione all'interno dell'amministrazione della CEI. Il 30 maggio del 1952 il governo nomina una *Comissão Administrativa* che dirigerà la CEI fino al 1957. Il *Ministro do Ultramar*, Sarmiento Rodrigues, in una lettera a Salazar del 21 dicembre 1952, mostra tutta la sua preoccupazione in relazione alla situazione della CEI e suggerisce la creazione di una commissione che controlli le attività culturali – e non solo – dell'associazione.

Non ci sono riferimenti all'effettiva creazione della commissione suggerita dal ministro. Quel che è certo è che la CEI, durante questo periodo, risponde alle caratteristiche suggerite da Sarmiento Rodrigues. Si tratta di 5 anni di stagnazione, durante i quali la CEI sarà ridotta a una mera pensione. Viene proibita qualsiasi pubblicazione che non risponda alle esigenze del governo salazarista.

As autoridades coloniais proibiram publicações que não cumpriam os requisitos de mostrar ao mundo uma cultura “colonial-africana”, “ultramarina”, que fosse o símbolo da pretensa unidade territorial, política e cultural do país que, dizia-se, se estendia do Minho a Timor. Foram proibidos, entre outros, a Mensagem angolana, o Msaho moçambicano, a Cultura II (Angola), a Certeza cabo-verdiana, as edições Imbondeiro (Angola), o livro Luuanda, pra além de centenas de textos esparsos que não viram a luz do dia nas centenas das publicações das colónias⁵.

cellati sussidi e borse di studi ai ricercatori. Le vittime della PIDE erano accusate di delitti contro l'opinione pubblica.

⁵ Pires Laranjeira, *Introdução: uma casa de mensagens anti-imperias*, in «Mensagem – Boletim da Casa dos Estudantes do Império», vol. 1, Lisboa, Editora ALAC (África, Literatura, Arte e Cultura), ottobre 1996, p. XV.

Gli studenti continuano a frequentare la sede, lo studio medico e la mensa, ma si rifiutano di collaborare con qualsiasi altra attività promossa dalla *Comissão Administrativa*. L'unica attività svolta dai soci della CEI durante l'intermezzo salazarista è il *Centro de Estudos Africanos*, un ciclo di conferenze che si tengono nella casa di Arlindo de Espírito Santo, tutte le domeniche, per circa due anni. Il programma del seminario viene concordato da Mário de Andrade e Francisco José Tenreiro nell'agosto del 1951. I principali collaboratori dell'associazione – Francisco José Tenreiro, Amílcar Cabral, Mário de Andrade e Alda Espírito Santo – partecipano alla pubblicazione del numero speciale della rivista *Présence Africaine*, 14 (1953), dal titolo *Les étudiants noirs parlent*. Il quaderno di *Poesia negra de expressão portuguesa*, pubblicato nel luglio del 1953, è un'altra delle iniziative del Centro.

1.2. TERZA FASE: POLITICA, CULTURA, ASSOCIAZIONISMO

Il 18 gennaio del 1957 la *Comissão Administrativa* viene revocata. La fine del periodo di gestione della CEI imposta dal governo fu accolta con grande entusiasmo: il ritorno della gestione agli studenti segna l'inizio di una nuova fase nella vita della CEI, caratterizzata da una crescente attività culturale e politica e dall'aumento considerevole di iscrizioni all'associazione (il numero degli studenti della Casa passò in breve tempo da un centinaio a circa cinquecento soci). Il nuovo presidente è l'angolano Paulo Jorge, che rimarrà in carica fino all'elezione di Carlos Everdosa. Seguono Manuel Dias Monteiro e Alberto Rui Pereira, entrambi angolani. La gestione amministrativa viene radicalmente cambiata: per rispondere a esigenze pratiche ed economiche, viene eliminata l'antica divisione fra sezioni corrispondenti alle aree geografiche di provenienza degli studenti. Contrariamente all'obiettivo di censura e controllo sulla CEI che la *Comissão Administrativa* del governo salazariano si era proposta, la ripresa dell'attività da parte dei soci della CEI comporta un rinnovato interesse per i temi cari al colonialismo, per le geografie e le culture delle allora colonie portoghesi appartenenti all'*Ultramar*. Viene costituito a questo scopo un nuovo organo di studio: la sezione di *Estudos Ultramarinos*. Il punto di partenza è lo studio etnologico delle culture e delle società coloniali, la storia, la struttura e il modo di vivere dell'*homem negro*. L'obiettivo è una maggiore comprensione della realtà e delle prospettive "ultramarine". È interessante notare come la ricerca e lo studio di questa sezione non si limitino alla letteratura e alla cultura, ma sia una (ri)scoperta di più ampio respiro. Riprende altresì la pubblicazione regolare del «Boletim» della CEI, sospesa durante la fase di «riorganizzazione» della *Comissão Administrativa*. I testi contenuti non riguardano l'ambito strettamente letterario, ma affrontano tematiche legate all'attualità, alla politica e alla società. Si infittiscono le relazioni personali con studenti – e non – che vivono nelle rispettive colonie. Grande impulso viene dato alle attività culturali: incontri sportivi, serate danzanti, esposizioni, sessioni di cinema e di musica, concorsi letterari. La sezione editoriale, grazie ai contributi di Carlos Everdosa, Fernando Costa Andrade, José Ilídio Cruz, Fernando Mourão e Alfredo Margarido, pubblica antologie di poesie e di racconti angolani, mozambicani e di São Tomé e Príncipe. Opere di Viriato da Cruz, Agostinho Neto, António Jacinto, Luandino Vieira, Mário António, José Craveirinha appaiono nella collezione «Autores Ultramarinos». Nascono letterature nuove e autonome, che si distinguono dalla tradizione letteraria portoghese: le letterature africane di lingua portoghese, e la CEI scommette sulla loro divulgazione.

All'inizio del 1960 la CEI conta circa 600 soci, una mensa, una biblioteca, una sala giochi, uno studio clinico, diretto da uno dei soci fondatori, il medico Arménio dos Santos Ferreira, il quale presta assistenza medica gratuita fino alla chiusura della CEI. Oltre alla sede di Lisbona e di Coimbra, dal 1959 viene creata una terza sede, a Oporto. Durante i primi sette mesi del 1961, la gestione della *Casa dos Estudantes do Império* viene sottoposta nuovamente alla competenza di una *Comissão Administrativa*, come conseguenza degli avvenimenti rivoluzionari in Angola (che segnano l'inizio della lotta armata per la liberazione del paese) e della pubblicazione del manifesto *Mensagem ao Povo Português* in «Mensagem». Il manifesto appoggia le accuse fatte dall'ONU contro la politica coloniale portoghese e propone l'immediato riconoscimento del diritto dei popoli delle colonie all'autodeterminazione. Nello stesso giorno in cui la CEI è sottoposta alla *Comissão Administrativa*, viene distribuito ai soci della CEI, per posta, un comunicato firmato da 73 studenti che contestano la decisione. Il regime e la polizia di Stato sono concordi nella decisione di chiudere definitivamente la CEI, ma incontrano l'inaspettata opposizione da parte dei ministri dell'*Educação Nacional e do Ultramar*; i soci della CEI avevano già dato problemi al regime, quasi tutti erano già stati schedati dalla polizia politica: la *Comissão Administrativa* nomina un delegato per Coimbra e chiude, nel gennaio del 1961, la sede di Oporto.

Nonostante il costante controllo da parte della PIDE, la CEI diventa luogo privilegiato di formazione politica e di contestazione al regime. In quegli anni, decine di giovani si preparano a lasciare il paese, per unirsi ai movimenti di liberazione delle colonie portoghesi. Nei giornali dell'epoca la fuga viene minimizzata o addirittura ignorata, ma in una comunicazione della PIDE, inviata ai *Ministérios do Ultramar, Defesa Nacional, Interior, Exército, Negócios Estrangeiros, Comunicações* e al *Secretariado da Aeronáutica*, si legge: «A CEI funcionava, em Lisboa, como o principal centro recrutador. Não restam dúvidas que se mostra de grande amplitude o êxodo dos estudantes ultramarinos e a clandestinidade da forma como actua»⁶.

1.1. QUARTA FASE: LA CHIUSURA DELLA CEI

Alla fine del luglio del 1961, la *Comissão Administrativa* viene revocata, ma il governo impone alla CEI un'alterazione dei suoi statuti: viene cambiato il nome dell'associazione, nominato un professore universitario nella direzione con diritto di veto e viene stabilito che i sussidi inviati dal governo delle provincie ultramarine sarebbero stati sotto il controllo diretto del *Ministério da Educação Nacional* portoghese. Durante quest'ultima fase la commissione rende disponibili spazi per la realizzazione di riunioni fra i soci e i rispettivi comunicati sono redatti e stampati all'interno della CEI, cosa che concede alla PIDE numerosi pretesti per invadere la sede. Manifesti, libri, riviste vengono sequestrati, i soci della direzione interrogati e incarcerati. Nel 1963 vengono revocati i sussidi stanziati dal *Ministério da Educação*. Le difficoltà economiche della CEI danno origine a un'intensa

⁶ Cláudia Castelo, *A Casa dos Estudantes do Império: lugar de memória anticolonial*, in «Mensagem número especial», Lisboa, Associação Casa dos Estudantes do Império, 1997, p. 13. http://repositorio-iul.iscte.pt/bitstream/10071/2244/1/CIEA7_6_CASTELO,%20A%20Casa%20dos%20Estudantes%20do%20Imp%20C3%A9rio.pdf [data consultazione: 18/06/2012].

campagna di solidarietà a cui partecipano le *Associações de Estudantes* di Lisbona. Inutili i tentativi della CEI di scrivere ad alcune testate giornalistiche del paese («República» e «Jornal de Angola») per denunciare il clima di repressione, di censura e di assenza di libertà di espressione. Il periodo di asfissia si conclude il 6 settembre 1965, giorno in cui la CEI viene definitivamente chiusa: i soci vengono catturati e arrestati, la sede invasa dalla PIDE, i libri di conti sequestrati, le iniziative culturali proibite.

1. «MENSAGEM, ÓRGÃO DE INFORMAÇÃO DA CEI»

A causa delle costanti difficoltà economiche e del potere censorio esercitato dalla PIDE sui soci della *Casa dos Estudantes do Império*, non venne mai pubblicata una rivista da parte dell'associazione. L'unica voce di espressione fu una «Circular» – poi trasformata in «Boletim» – dove i giovani studenti pubblicavano una parte significativa delle loro primizie letterarie. I testi raccolti in «Mensagem» tracciano un profilo politico e culturale di una scuola di intellettuali emergente, nuova, lontana dalla tradizione europea dominante. Si comprende il valore intrinseco dei testi pubblicati su «Mensagem» solo se si tengono in considerazione le condizioni avverse in cui il «Boletim» veniva pubblicato, i limiti territoriali, espressivi ed editoriali degli anni di repressione del regime salazarista. «Mensagem» si proponeva come luogo privilegiato di convergenza delle volontà politiche e culturali degli studenti delle colonie portoghesi, che pretendevano imporre una nuova visione dell'identità africana, nazionale, sociale e individuale. L'intellettuale della CEI metteva in discussione, in primo luogo, il suo posto nella società coloniale e le relazioni con la Metropoli; questionava la legittimità del colonialismo e suggeriva una nuova struttura sociale, fondata almeno sul minimo comune principi dell'anti-colonialismo (intriso a volte di nazionalismo e/o socialismo) in vista dell'indipendenza politica e sociale dei paesi colonizzati.

Il contenuto di «Mensagem» deve essere considerato a partire dalla consapevolezza che i testi pubblicati non riflettono il pensiero culturale e politico dei giovani studenti nella sua interezza, costretto dai condizionamenti imposti dalla censura, dalla repressione e dal controllo che la PIDE non smise mai di esercitare. Ne sono un chiaro esempio le nomine delle due *Comissões Administrativas*, negli anni 1952-57 e negli ultimi sette mesi del 1961. Di fatto, le autorità coloniali non smisero mai di esercitare il loro potere attraverso atti persecutori per limitare le libertà civili e culturali, così come venivano vietate le pubblicazioni che non rispondevano ai requisiti del regime.

Durante la prima fase, fino al 1952, la CEI promuove attività culturali, sportive, ricreative e assistenziali. Nonostante i problemi finanziari, vengono pubblicati 13 numeri della *Circular*, dal titolo «Mensagem». A partire dal 1948, la CEI è già più “africana” che “imperiale”. La gestione da parte della *Comissão Administrativa* fra il 1952 e il 1957, segna la seconda fase della CEI, durante la quale non viene pubblicato nessun organo di informazione. Fra il 1957 e il 1961, l'associazione recupera la vitalità culturale, attraverso esposizioni, rassegne cinematografiche, incontri, dibattiti, conferenze e la ripresa della pubblicazione di «Mensagem», trasformata ora in «Boletim». Le pubblicazioni diventano sempre più sporadiche e sottoposte al controllo della PIDE, in seguito agli avvenimenti rivoluzionari dell'Angola nel 1961 e la nomina di una nuova *Comissão Administrativa*. Gli ultimi anni di vita dell'associazione, vissuti fra ingenti difficoltà economiche, sono caratterizzati da una

presa di coscienza politica forte da parte degli studenti. L'inizio delle lotte di liberazione nazionale nelle colonie portoghesi segnano l'abbandono da parte dei soci della CEI: molti scelgono l'esilio, altri si uniscono alle cause indipendentiste del loro paese.

Sfogliando i testi pubblicati durante gli anni di attività dell'organo informativo della CEI, si evince una chiara attitudine all'omogeneità da parte dei soci. Viene esplicitata la volontà degli studenti di non appartenere a nessun credo religioso, a nessun partito politico. Si veda, per esempio, il documento pubblicato nel 1961 dall'allora presidente della CEI, Carlos Everdosa:

A Casa dos Estudantes do Império é a Casa de todos nós. Porque a CEI é de facto a Casa de todos nós, não pode pertencer a um grupo étnico, rácico, político ou religioso. [...] A única associação que representa indiscutivelmente todos, será aquela que não fizer distinções de natureza política, religiosa ou de qualquer outra natureza. Essa será a Casa de todos nós, essa é a Casa dos Estudantes do Império. Mas a neutralidade política que intransigentemente defendemos para a CEI não impede que os seus sócios, particularmente, participem, sempre que o desejem, na vida política da Nação⁷.

O ancora, nello statuto della *Casa dos Estudantes do Império*, pubblicato nel 1952, si legge:

Art. 4.º - A Casa dos Estudantes do Império não tem interferência em assuntos de carácter político ou religioso, sendo-lhe absolutamente vedado interferir em assuntos de tal natureza.

Art. 5.º - A Casa dos Estudantes do Império não faz distinção de raças ou de cores, credos políticos ou religiosos ou de qualquer outra natureza⁸.

L'omogeneità di intenzioni che viene dichiarata non risponde alla situazione reale. Resta da capire se le dichiarazioni di tale supposta omogeneità siano il frutto del controllo costante da parte della polizia politica. Gli anni in cui vengono pubblicate tali dichiarazioni favorirebbero del resto tale tesi. Si tratta infatti di documenti che risalgono al periodo di gestione della CEI da parte della *Comissão Administrativa*, o all'ultimo periodo di vita della CEI, in cui i controlli diventano sempre più frequenti e intensi.

Possiamo supporre invece che non esisteva una linea unanime fra gli studenti della CEI in relazione ai temi coloniali, o di più ampio respiro politico e sociale. Le correnti di pensiero, senza pretese di esaustività, erano essenzialmente due: la prima, comprendeva i giovani intellettuali che durante il primo decennio di attività della CEI pubblicarono testi solidali con i popoli neri e colonizzati, ma che si allontanarono progressivamente dalla forme più radicali di lotta politica; contrari a qualsiasi tipo di compromesso con l'anti-colonialismo, costituivano la linea più moderata. Fra questi, Francisco José Tenreiro, Orlando de Albuquerque, Luís Polanah. La loro lotta si giocava sul piano civile e culturale e, sin dai primi anni, è chiara la lontananza delle loro posizioni rispetto alle correnti ideologiche più radicali. Agostinho Neto, Lúcio Lara, Mário de Andrade e Marcelino dos

⁷ Carlos Ervedosa, «*Informação e problemas da CEI*», *Mensagem*, 1, Ano XIV.

⁸ [S.a.], «*Dos Estatutos, capítulo I*», *Mensagem*, 13, Ano III (1952).

Santos – solo per citarne alcuni – si attestavano su posizioni più marcatamente di sinistra e favorevoli alle lotte armate di liberazione.

Sebbene sia innegabile l'eterogeneità delle posizioni ideologiche e politiche dei soci della CEI, è possibile evidenziare alcune tematiche che si sviluppano negli anni di attività di «Mensagem». La permanenza di vestigia ideologicamente conservatrici si manifesta nell'articolo di Alda Lara, *Os colonizadores do século XX*, pubblicato sul primo numero della *Circular*. I «nuovi colonizzatori» sarebbero i giovani studenti «ultramarini», in linea con la tradizione paterna, sotto le mentite spoglie di avvocati, artisti, intellettuali, professori. Il colono povero trova qui il riconoscimento del suo valore: in condizioni avverse, ostili, fu in grado di intraprendere un lungo viaggio, alla ricerca di un futuro migliore. La sua impresa era motivata da interessi materiali, e non da ordini superiori o convinzioni coloniali – «Mística do Império, Fé da Colonização», come era invece per militari e missionari.

Nós somos os colonizadores do século XX, assim como os nossos pais o foram, erguendo casas, constituindo famílias, fomentando indústrias, e embora em seu proveito, sacrificando muitos anos da sua vida, por um causa que iria provocar o desenvolvimento da Colónia! Apesar de atraídos pela visão do dinheiro, eles foram verdadeiros colonizadores, embora o seu Ideal fosse menos altruísta, mas incontestavelmente mais humano. Na verdade, eles podiam ter desertado quando o isolamento era maior, e mesmo desprezando a fortuna, ter abandonado Angola; mas ficaram! Podiam depois de já terem vencido regressar à Metrópole, e levar consigo o dinheiro que a terra lhes dera a ganhar, sem nada fazer em seu proveito; mas ficaram ainda! Ficaram para pagar a sua dívida de gratidão. Ficaram para que os seus filhos fossem angolanos, para que o seu dinheiro erguesse casas, fábricas, e cinemas. Ficaram e nunca mais a hão-de-abandonar! Aí está o seu valor. Valor que ninguém lhes tirará!⁹.

Un altro documento attesta la permanenza delle dinamiche coloniali, *Excerto da palestra de Restauração de Angola*, di António Neto. I modelli culturali imposti dal moderno Occidente metropolitano su tutti quei territori che sono entrati in relazione con esso e gli stereotipi attribuiti ai popoli colonizzati, in particolare ai neri d'Africa, ricostruiscono il profilo di gente primitiva e selvaggia: indolenza, sensualità, carenza di igiene e di istruzione, superstizione, ignoranza, affabilità sono le caratteristiche dello stereotipo degli africani e dei popoli sudamericani. Tali stereotipi erano talmente radicati nelle relazioni di potere fra dominatori e dominati, che venivano accettate e riproposte dagli stessi africani – mozambicani, angolani, capoverdiani:

Há em Angola cerca de quatro milhões de negros de todos os tipos, de todas as raças. Congoeses ventrudos e tagarelas, cabindas amorais, oferecendo as mulheres a quem as queira, na mais repugnante forma de prostituição, mas com uma intuição maravilhosa para os trabalhos manuais; ambaquistas pedantes, falsamente civilizados, inundando a administração de requerimentos e protestos! Quicos robustos, que limam os incisivos da frente em V muito aberto; mís indolentes e ladrões; mu-humbos esbeltos, de corpos lindíssimos nas mulheres; cunhamas ôcumatos orgulhosos, valentes, profundamente leais mas intolerantes com as humilhações; mucuitos atrasadíssimos, cavernícolas, de

⁹ Alda Lara, «Os colonizadores do século XX», *Mensagem*, 1 (luglio 1948), p. 6.

linguagem rudimentar; bosquimanos estranhos, primitivos, claros como mestiços, horrorosamente feios. [...] Os negros! Como são pitorescos, por mais más qualidades que revelem, às vezes. Como são ingénuos, dedicados a quem os trate bem, trabalhadores, obedientes, submissos; que habilidade a sua para certos misteres, e que singela e tocante a poesia das suas lendas, da sua música, da sua poesia¹⁰.

In contrapposizione, un'altra linea di pensiero, panafricanista, che si manifesta nell'articolo di Mário de Andrade, *A literatura negra e os seus problemas*, in cui appare per la prima volta in Portogallo e nelle colonie, nel luglio del 1951, il neologismo *Negritude*. In netta opposizione allo spirito accomodante, conciliante con le teorie care al colonialismo, nell'articolo, che costituisce uno dei primi momenti della teorizzazione *negritudinista*, Mário de Andrade rifiuta i modelli coloniali, rilancia il valore della «literatura negra» e accenna ai movimenti *negristi* e ai suoi rappresentanti più significativi, manifestandosi dichiaratamente a favore delle poetiche di Langston Hughes, Nicolás Guillén, Léopold Senghor e Aimé Césaire. Propone un lavoro «de interpretação de expressão literária-negra», intesa come letteratura orale e scritta dei popoli africani e americani.

Durante la seconda fase (1952-1957), come si è detto, la pubblicazione di «Mensagem» viene interrotta. La terza fase della CEI (1957-1961) inaugura la pubblicazione del «Boletim», i cui primi tre numeri sono un bilancio dei conti (*Relatório e contas*), notizie e progetti da realizzare (*Programa*). È la fase di ricostruzione delle attività della CEI, dopo il periodo di ingerenza da parte della *Comissão Administrativa*. Gli studenti approvano tre nuovi statuti nel gennaio del 1957, inaugurando un periodo di intensa attività editoriale e di ricerca, studio e divulgazione dei valori culturali «ultramarini». Vengono pubblicate antologie di poesie, racconti, saggi e opere letterarie degli studenti della CEI. Si organizzano incontri, concorsi e conferenze su vari temi sociali e letterari. Vengono pubblicati diversi numeri della rivista culturale «Mensagem». Da un punto di vista politico, sono anni di estrema tensione: nel 1956, a Lisbona e a Coimbra, gli studenti africani partecipano con impegno alle lotte accademiche per abrogare il decreto n° 40900¹¹; vengono indette le elezioni del 1957 per la carica di Presidente della Repubblica, chiaramente manipolate; e ovunque sorgono manifestazioni popolari, duramente represses. La letteratura e le arti vengono sottoposte a una ferrea censura. L'unico corpo di idee dove si può incontrare un pensiero, sebbene senza una chiara struttura politica o filosofica, un punto di partenza teorico in grado di spiegare il controverso clima politico e sociale di quegli anni, è incluso nella rivista culturale della CEI. A partire dal 1958 la CEI non ha altro scopo se non quello di lottare per la consapevolezza morale e intellettuale, collettiva e nazionale e per il raggiungimento dell'indipendenza delle colonie. Alcuni africani, tra cui Agostinho Neto, Vasco Cabral, Gualter Soares e Costa Campos, si arruolano tra le fila del *Partido Comunista Português*. Nello stesso anno, la CEI organizza una sezione di *Estudos Africanos*, allo scopo di studiare le culture e le strutture sociali africane. I primi anni del 1960, in seguito a una nuova ingerenza da parte delle autorità, continuano sulla stessa linea e sono caratterizzati dalla ferma volontà di radicalizzare le proprie posizioni politiche e ideologiche. Le attività

¹⁰ António Neto, «Excerto da Palestra Restauração de Angola», in *Mensagem*, 4-5-6 (ott/dic 1948).

¹¹ Lo scopo del decreto era quello di controllare le associazioni studentesche attraverso la *Mocidade Portuguesa*.

della CEI si inseriscono all'interno dei più ampi movimenti studenteschi di contestazione al regime. Durante la crisi accademica del 1962, e la conseguente chiusura delle associazioni degli studenti portoghesi, la CEI offre il suo appoggio, lottando per una *União Nacional de Estudantes*.

Gli ultimi testi pubblicati su «Mensagem» sono esplicitamente provocatori. L'uso sapiente dell'ironia e della satira tagliente permette ai giovani intellettuali di affrontare tematiche sociali e politiche legate all'attualità: razzismo, antropologia, predominio dell'«Europa colta» e sfruttamento indisciplinato dei popoli colonizzati. E ancora, dignità, censura, solidarietà, fratellanza. Gli scritti sociologici di Marcelo Caetano, Vieira Machado, Henrique Cabrita e, su tutti, Gilberto Freyre, in linea col pensiero coloniale, vengono apertamente contestati. Si veda il testo di Lúcio da Câmara, *Dialéctica da verdade*, apparso in «Mensagem» nel 1962, nel quale l'autore scardina i preconcetti razziali, fonte di complessi di inferiorità dell'uomo nero nei confronti dell'uomo bianco. Il contenuto del testo è rivoluzionario, se si considera il momento storico, e denuncia la mancanza di voce da parte dell'uomo nero.

Se quisermos recorrer a um exemplo prático, podemos procurá-lo no Sr Gilberto Freyre. No seu nunca assaz louvado volume “Aventura e Rotina”, diz ele o determinado passo, referindo-se ao traje dos pescadores da ilha de Luanda, que por certo neles existe reminiscência de contactos com escoceses. Tese peregrina esta, que sempre me surgiu como a vontade extrema de submeter todos os comportamentos, pensamentos e utensílios do homem africano a uma desinência branca, que não só lhe negaria todas as essências próprias, mas o levaria a auto-negação castrativa¹².

La cultura africana è stata per secoli oggetto di falsificazioni e mistificazioni da parte del pensiero europeo, viziato da stereotipi e preconcetti razziali. Continuamente condizionata dalla visione euro-centrica, è esistita solo parzialmente, raccontata attraverso la voce di chi non ne faceva parte. Alcuni studenti della CEI durante i primi anni di esistenza della stessa erano stati fortemente condizionati dalle teorie del luso-tropicalismo – teoria proposta dal sociologo brasiliano Gilberto Freyre nel 1954, strumentalizzata dal colonialismo ufficiale, fino a diventarne il presupposto teorico. Sebbene alcuni intellettuali africani non arrivarono mai a contestare il luso-tropicalismo (si pensi all'articolo di Mário Oliveira, *Una vasta zona de mestiçagem cultural*, in cui veniva difesa tale teoria), la tendenza era la radicalizzazione delle posizioni ideologiche e politiche e l'attacco alle teorie giustificative del colonialismo.

Molti segnali hanno preannunciato la fine della *Casa dos Estudantes do Império*: la prigione per alcuni dei soci – Agostinho Neto, Fernando Mourão, Alfredo Margarido, solo per citarne alcuni; la censura di molte opere e il divieto della conferenza di Manuel Ferreira sulla letteratura capo-verdiana. L'associazione viene chiusa definitivamente dalla polizia politica nel 1965. L'ultimo numero di «Mensagem» a noi pervenuto, risale al luglio 1964, sotto la gestione dell'allora direttore Alberto Rui Pereira. Nello stesso anno, la PIDE chiude la *Sociedade Portuguesa dos Escritores*, per avere consegnato il *Grande Prémio de Novelística* al romanzo *Luuanda*, di José Luandino Vieira. La dura repressione da parte del regime

¹² Da Câmara, Lúcio, «Dialéctica da Verdade», in *Mensagem*, 4, ano XIV (novembre 1962).

salazarista non lasciava spazio a una “terza via” moderata, di compromesso col governo, in particolare in seguito alla radicalizzazione ideologica e all’inizio delle lotte di liberazione nazionale per il raggiungimento dell’indipendenza.

2. MEMORIE POST-COLONIALI

In seguito al raggiungimento dell’indipendenza dei nuovi paesi africani di lingua portoghese e alla scomparsa della prima generazione di studenti che avevano frequentato la *Casa dos Estudantes do Império*, si profilava la minaccia dell’oblio. La sede della CEI di Lisbona era stata chiusa e sigillata, i documenti contenuti in essa, sequestrati e eliminati; di fronte ai silenzi della storiografia “tradizionale”, gli antichi soci cominciarono a manifestare il desiderio di recuperare la memoria di quello spazio fisico, sociale e simbolico, la cui importanza storica è innegabile.

Il Comune di Lisbona, nel 1991, aprì le trattative con il proprietario dell’immobile in *Avenida Duque d’Ávila*, antica sede dell’associazione dal 1944 al 1965, per l’apertura di un museo o di un centro di cultura africana. Venne posta una placca commemorativa nel terreno, di fronte all’edificio, in pietra calcarea, con l’iscrizione: «Casa dos Estudantes do Império – 1943-1945. Homenagem da Cidade de Lisboa – C.M.L. 1992». La cerimonia di inaugurazione, avvenuta significativamente il 25 aprile del 1992, fu il tentativo di dimostrare il vivo impegno e la partecipazione da parte del Comune nella ricostruzione della memoria di quel periodo.

Ma gli anni trascorrono senza che il progetto venga realizzato e l’edificio viene abbandonato al suo stato di deterioramento. In occasione dell’anniversario dei cinquant’anni dalla fondazione della CEI (1994), il rinnovato desiderio da parte degli antichi soci di ricostruire il patrimonio culturale e sociale, porta alla realizzazione di un ciclo di incontri e conferenze sul tema. Viene costituita una nuova associazione, la ACEI, uno spazio di dibattito per la gioventù africana, per dialogare e discutere delle proprie esigenze, in un ambiente propizio e aperto. La ACEI preserva l’esperienza del passato e la riattualizza in funzione di preoccupazioni attuali. Il riscatto della memoria dell’antica *Casa dos Estudantes do Império* passa attraverso alcune iniziative editoriali – la pubblicazione dell’antologia di poesie della CEI (1994), la riedizione di tutti i numeri del «Boletim Mensagem» (1996), la pubblicazione di un numero speciale di «Mensagem» (1997) – e l’appello alla storiografia “tradizionale” per non dimenticare i fatti storici e culturali avvenuti nel periodo interessato. La letteratura ha in parte contribuito a dare voce ai silenzi della Storia, attraverso le memorie e i racconti degli antichi soci della CEI. Si pensi al romanzo di Pepetela, *A geração da utopia* (1992), o *Os netos de Norton* (1994), di Orlando da Costa, testimoni di una realtà storica, troppo spesso ignorata.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Castelo, Cláudia, *A Casa dos Estudantes do Império: lugar de memória anticolonial*, «Mensagem número especial», Lisboa, Associação Casa dos Estudantes do Império, 1997. <http://repositorio-iul>.

iscte.pt/bitstream/10071/2244/1/CIEA7_6_CASTELO,%20A%20Casa%20dos%20Estudantes%20do%20Imp%C3%A9rio.pdf (data consultazione: 22/09/2012).

Faria, António, *Linha estreita da liberdade: A Casa dos Estudantes do Império*, Faculdade de Letras de Lisboa, Edições Colibri, 1997.

—, «Sentimento Africano: Alfredo Margarido», *Latitudes*, 24 (2005), pp. 45-48.

Ferreira, Manuel – Amarilis, Orlanda, *Mensagem – Boletim da Casa dos Estudantes do Império* – 1° vol., Lisboa, Editora ALAC (África, Literatura, Arte e Cultura), 1996.

Laranjeira, Pires, *Introdução: uma casa de mensagens anti-imperiais*, in «Mensagem – Boletim da Casa dos Estudantes do Império» – 1° vol., Lisboa, Editora ALAC (África, Literatura, Arte e Cultura), 1996.

Margarido, Alfredo, «A sombra dos Moçambicanos na Casa dos Estudantes do Império», *Latitudes*, 25 (2005), pp. 14-16.

Melo, Daniel, «Out of sight, Close to the heart: Regionalist Voluntary Associations in the Portuguese Empire», *e-JPH*, 1 (2007). http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/html/issue9/pdf/dmelo.pdf (data consultazione: 22/09/2012).

Introduzione
DANILO MANERA
41-43

[ARTICOLI]

JUSTO BOLEKIA BOLEKÁ
*Guinea Ecuatorial:
literatura, política y desarrollo*
45-59

FRANCISCO ZAMORA LOBOCH
*La increíble aventura de la literatura
de Guinea Ecuatorial*
51-53

JUAN MIGUEL ZARANDONA
*Si las Indias no eran colonias,
¿Guinea Ecuatorial tampoco?:
contradicciones del discurso oficial
del colonialismo español*
55-65

SARA CHIODAROLI
*Donato Ndongo Bydyogo, ponte intrastorico
tra post-colonialità e nuovi colonialismi*
67-79

DOROTHY ODARTEY-WELLINGTON
*Ciudades soñadas y ciudades
en las que es imposible soñar:
la narrativa de Guinea Ecuatorial*
81-95

[CREAZIONE]

FRANCISCO ZAMORA LOBOCH
Otto poesie e un racconto
(trad. di Danilo Manera e Alessia Marmonti)
97-116

JUSTO BOLEKIA BOLEKÁ
I messaggeri di Moka
(trad. di Giuliana Calabrese)
117-138

GUINEA

ECUATORIAL

A cura di **DANILO MANERA**

*Tintas. Quaderni di letterature iberiche
e iberoamericane*, 2 (2012), pp. 39-138.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>
ISSN: 2240-5437.

IBEROAFRICA

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 41-43. ISSN: 2240-5437.

<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

INTRODUZIONE

La Guinea Equatoriale, spazio plurilingue e multiculturale, è l'unico Paese dell'Africa subsahariana dove lo spagnolo sia lingua ufficiale. Si tratta, com'è noto, di una piccola repubblica sulle coste occidentali dell'Africa centrale, composta da un riquadro di terraferma (Mbini, precedentemente noto come Río Muni, con la città più popolosa, Bata) situato tra Camerun e Gabon, e cinque isole, tra cui la maggiore, Bioko (già Fernando Poo) ospita la capitale, Malabo (chiamata nel periodo coloniale Santa Isabel). Colonia spagnola dal 1778, anche se occupata realmente solo da fine Ottocento, è indipendente dal 1968, ma ha patito fino al 1979 la spietata dittatura di Francisco Macías Nguema, seguita dal regime autoritario del nipote Teodoro Obiang Nguema, che ancora oggi governa dispoticamente. A metà degli anni '90 sono state scoperte ingenti riserve petrolifere, risorsa che ha accelerato lo sviluppo, senza però tradursi in giustizia e benessere per la popolazione, che non arriva a un milione di abitanti. Sebbene siano usatissime le lingue locali (specie fang, bubi e ndowè) e parlati anche il francese e un pidgin inglese fernandino, lo spagnolo è lingua di cultura per la maggior parte degli abitanti, costituendo la principale lingua veicolare tra le varie componenti etniche.

Per iniziativa dell'Università degli Studi di Milano, con l'appoggio della sede milanese dell'Istituto Cervantes, il 2 maggio 2012, nell'ambito del congresso internazionale «Periferie post-coloniali. Le letterature dell'Africa subsahariana scritte in spagnolo e portoghese», è stata dedicata un'ampia sezione, seguita da un incontro letterario, alla scrittura equatoguineana di espressione spagnola, con il fine di evidenziarne il ruolo crescente e pregevole nel vasto contesto delle letterature ispanofone, dove la componente negroafricana è forse la meno conosciuta.

Protagonisti sono stati due intellettuali equatoguineani di spicco.

Francisco Zamora Segorbe, che si firma con il secondo cognome del suo clan, Lobocho, nato nel 1948 a Santa Isabel, è poeta (come il padre), narratore, musicista e giornalista sportivo che vive a Madrid dall'epoca dei suoi studi universitari, dopo i quali è rimasto in Spagna come rifugiato. Ha pubblicato il pungente saggio *Cómo ser negro y no morir en Aravaca* (Barcelona, Ediciones B, 1994), i romanzi *Conspiración en el green (El informe Abayak)* (Madrid, Sial, 2009) e *El Caimán de Kaduna* (Málaga, Paréntesis, 2012) e le rac-

colte poetiche *Memoria de laberintos* (Madrid, Sial, 1999) e *Desde el Viyil y otras crónicas* (Madrid, Sial, 2008). Qui offriamo ai lettori nove suoi testi emblematici. Il racconto tradotto da Alessia Marmonti, *Bea*, uscito nella silloge *Nueva narrativa guineana* (Madrid, URGE, 1977, pp. 14-16) e poi ripubblicato nella fondamentale antologia di Donato Ndongo Bidyogo e Mbaré Ngom, *Literatura de Guinea Ecuatorial* (Madrid, Sial - Casa de África, 2000, pp. 191-194), sgorga dalle periferie dei migranti, dalle frontiere razziali, dal gelo dell'inappartenenza e dell'abbandono. E gli otto componimenti in versi da me tradotti – tratti il primo da *Memoria de laberintos* (p. 27) e gli altri da *Desde el Viyil y otras crónicas* (pp. 11, 19, 27, 37, 39, 51 e 67) – sono intrisi di memoria ibrida che si sforza di ricostruire la dolente vicenda personale e di un'intera generazione equatoguineana, cresciuta a cavallo tra la fine dell'epoca coloniale, l'indipendenza con i suoi sogni subito frustrati e le incerte strade dell'esilio. Il longevo gorilla albino dello Zoo di Barcellona, ribattezzato in Spagna "Copito de Nieve", catturato cucciolo nel 1966 in Guinea Equatoriale e morto nel 2003, diventa qui un simbolo della decontestualizzazione e dell'atteggiamento neocoloniale che del diverso addomestica e mette in mostra l'anomalia, la marginalità, la selvaticità.

Justo Bolekia Boleká, nato a Baney sull'isola di Bioko nel 1954, poeta, narratore, linguista, francesista e storico, vive in Spagna dal 1977 ed è docente di filologia francese all'università di Salamanca, sede di Ávila. Ha pubblicato le raccolte poetiche *Löbëla* (1999), *Ombligos y raíces* (2006) e *Las reposadas imágenes de antaño* (2008), tutte edita a Madrid da Sial - Casa de África. I suoi versi sono un viaggio nella diglossia dell'anima, soprattutto all'indietro, per recuperare l'infanzia e la sapienza ancestrale e magica anteriore allo scontro culturale, incarnata specialmente dalla divinità matriarcale bubi e dalla figura materna. Con un intimismo non di rado onirico, afflitta nostalgia e plastica oralità, Bolekia cerca un'identità smarrita senza rinunciare a quanto ha acquisito lungo il cammino dell'esistenza, per riaprire il futuro. Il racconto lungo inedito *Los mensajeros de Moka*, fornito dall'autore e tradotto da Giuliana Calabrese, si svolge durante i primi terribili anni della dittatura di Macías, mentre in Spagna il franchismo agonizzava. Si basa su uno sfondo purtroppo reale e descrive crudamente la parabola di un poliziotto asservito al regime fino a tradire la propria gente e venire ripudiato dai familiari, salvo poi cadere a sua volta schiacciato dall'efferatezza dei meccanismi di un potere tirannico insieme sgangherato e disumano. Alle tecniche repressive moderne apprese nella metropoli e introiettate infettandosi di una violenza che non ha nemmeno bisogno di motivi, fa da contraltare la risposta dei saggi tradizionali bubi, a protezione del loro popolo martoriato. Alcuni elementi, tra cui un rivelatore affondo onirico nella memoria del protagonista, aumentano tuttavia i livelli di lettura della narrazione, spingendosi ben oltre la mera denuncia. Nello spazio dedicato alla "Creazione" del presente numero di *Tintas*, figura un componimento poetico inedito letto da Bolekia sia all'Istituto Cervantes di Milano il 2 maggio, sia presso l'Università di Bologna il 4 maggio, che ingloba una strofa di canzone popolare in bubi.

Dell'ampia messe degli scritti saggistici di Bolekia, vanno citati almeno i volumi *Lenguas y poder en África* (Madrid, Mundo Negro, 2001), *Aproximación a la historia de Guinea Ecuatorial* (Salamanca, Amarú, 2003) e *La Francofonía. El nuevo rostro del colonialismo en África* (Salamanca, Amarú, 2008). Ricca è anche la sua produzione sulla lingua e cultura bubi, tra cui ricordiamo: *Curso de lengua bubi* (Malabo, Centro Cultural Hispano-Guineano, 1991), *Breve diccionario bubi-castellano y castellano-bubi* (Madrid, Gram, 1997), *Aprender el bubi. Método para principiantes* (Madrid, Sial, 1999), *Cuentos bubis de la isla*

de Bioko (Ávila, Editorial Malamba, 2003) e il basilare *Diccionario español-bubi*, Madrid, Akal - AECID, 2009. A Bolekia si deve infine anche un'utile risorsa disponibile in rete: *Panorama de la literatura en español en Guinea Ecuatorial*: cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_05/bolekia/p01.htm, cui si rimanda per un primo approfondimento*.

Accando a queste due voci, che hanno generosamente acconsentito anche alla pubblicazione di una breve scelta di alcune loro opere, hanno partecipato al convegno sopra menzionato anche Juan Miguel Zarandona dell'Università di Valladolid (Facultad de Traducción e Interpretación de Soria) e Sara Chiodaroli, dottore di ricerca presso l'Università di Bergamo. Ha inviato dal Canada il suo contributo la specialista Dorothy Odartey-Welington dell'Università di Guelph. Il presente dossier raccoglie i risultati di tale iniziativa, in forma di interventi, articoli accademici e testi letterari.

DANILO MANERA
Università degli Studi di Milano
danilo.manera@unimi.it

* Mi si permetta di rinviare anche a due miei recenti lavori in italiano e alla bibliografia ivi indicata: «Il viaggio africano di José Más», *Tintas*, 1 (2011), pp. 165-189 (<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/1804>), su uno straordinario testimone della percezione coloniale spagnola intorno alla Guinea Equatoriale, e «Viaggio e incertezza, fatalità e ribellione in *Ekomo* di María Nsue Angüe», *Confluenze*, Vol. 3, n. 2 (2011), pp. 158-174 (<http://confluenze.cib.unibo.it/article/view/2394/1770>), su un romanzo chiave della letteratura equatoguineana postcoloniale in spagnolo. Una copiosissima varietà di testi è raccolta nella *Nueva antología de la literatura de Guinea Ecuatorial* (2012), a cura di M'bare N'gom e Gloria Nistal, pubblicata nella benemerita serie Casa de África dalle edizioni Sial di Madrid.

Guinea Ecuatorial: literatura, política y desarrollo

JUSTO BOLEKIA BOLEKÁ

Universidad de Salamanca

bolekiaj@usal.es

INTRODUCCIÓN

Guinea Ecuatorial nace el 12 de octubre de 1968. Como todos los países africanos, se caracteriza por su diversidad

- ♦ *étnica* —encasillada en un mismo espacio geopolítico por los colonizadores portugueses (1471-1778) y españoles (1778-1968)—, al crear países artificiales y ficticios, y dirigida hacia una des-etnización acelerada o hacia una homogeneización cultural exógena.
- ♦ *lingüística*, en un principio identificada por las lenguas ámbö o anno-bonés, bisió, bubi, fang, ndowè y pidgin-english [fruto de la presencia inglesa en Fernando Poo, actual isla de Bioko, entre 1927 y 1937]), español (por la colonización), francesa (por decreto del poderdante y dictador Teodoro Obiang Nguema Mbasogo desde 1986), portuguesa (oficialmente impuesta en el 2011 por el mismo procedimiento que la francesa), etc. Sin embargo, esta aparente diversidad lingüística vive el peligro de un sistema etnolítico o lingüicida al no promoverse la enseñanza de las lenguas nacionales.
- ♦ *cultural* (la diversidad étnica de Guinea Ecuatorial se apoya sobre la diversidad cultural, —manifestada en la religión, la artesanía, el sistema etno-político, la literatura oral, etc.—, de cada uno de los pueblos que conforman dicho país, a saber: Ámbö o Annobonés, Bisió, Bubi, Fang, Ndowè y el Fernandino o Krió [propietario inicial del pidgin-english]).

Nuestra intervención se sitúa en tres contextos: literatura, política y desarrollo. Cada uno será tratado de manera específica, aunque sin ignorar su vinculación o interconexión entre todos ellos.

LITERATURA

Cada uno de los pueblos autóctonos de Guinea Ecuatorial presenta su propia producción literaria. Se trata de una literatura inicialmente oral, compuesta por muchos géneros (cuentos, leyendas, proverbios o refranes, romanzas, epopeyas, canciones, etc.), con sus productores (generalmente anónimos) y sus consumidores (los miembros de la comunidad).

Las obras de esta oralidad eran transmitidas de boca en boca por personajes especializados, como el músico del mvet (para el pueblo fang), el bössabóatta o nëppí (para el pueblo bubi), etc. En las obras transmitidas por el primero destacamos «la epopeya de Eyí Muan Ndon». En el segundo destacamos «ö mö'anda mué Esáasi Eweera».

La presencia del colonizador impuso la adopción de la escritura latina. Y con ella los guineoecuatorianos produjeron varias obras, pero eso fue a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Dentro de este apartado hablaremos de fases, según los diferentes procesos históricos que hemos vivido los guineoecuatorianos.

En primer lugar destacamos la fase pre-colonial, caracterizada por la ausencia de la escritura en la producción, transmisión y almacenamiento de las obras. Aquí hablaremos de los cuentos, de las romanzas, de las epopeyas, de los refranes, de los acontecimientos narrados por quienes fueron testigos iniciales de los mismos (aunque posteriormente contados por quienes fueron testigos privilegiados de la narración inicial), etc.

En segundo lugar señalamos la fase colonial. Aquí sólo hay que hablar de dos obras: *Cuando los combes luchaban* de Leoncio Evita (1953, 1996) y *Una lanza por el boabí* de Daniel Jones Mathama (1962).

En tercer lugar hablaremos de la fase post-colonial, con sus varias sub-fases, a saber:

- ◆ Paz dudosa e incertidumbre socio-política: octubre de 1968-marzo de 1969.
- ◆ Violencia institucional: marzo de 1963-1973.
- ◆ Proletarización genrealizada de la sociedad y anulación física de los rivales políticos: 1973-1979.
- ◆ Esperanza remota y frustración: 1979-1992.
- ◆ Violencia y clanización del Estado: 1992-2012.

Si tomamos como referencia histórica los dos momentos de los dos hombres fuertes que ha tenido el país (1968-1979 y 1979-2012) nos damos cuenta de que en la primera época (conocida como *la época del mutis* [Ciriaco Bokesa Napo], *los años del silencio* [Donato Ndongo-Bidyogo], *la generación perdida* [Juan Balboa], *enclaustramiento literario* [Justo Bolekia Boleká]) no se produjo ninguna obra literaria debido, quizá, al impacto psicológico

gico profundo que vivieron los guineoecuatorianos debido a la crueldad del Estado. La segunda época, a pesar de su crueldad, es la que más obras literarias ha producido tanto dentro como fuera del país, bien sea por autores guineoecuatorianos (nacionales y nacionalizados) o por autores no guineoecuatorianos. Se trata de una segunda época de salida (alejamiento), exorcización y búsqueda de las razones de tal crueldad.

Pero en este apartado literario interesa relacionar la literatura oral con la escrita. Las fases que encontramos en la estructuración de los cuentos, a saber: 1. *situación inicial de paz*, 2. *pérdida de esta situación de paz (intervención del héroe y su objeto mágico)* y 3. *carencia colmada*, se reproducen en la misma realidad socio-política y literaria del país. Los cinco primeros meses de la independencia de Guinea Ecuatorial fueron de euforia y manifestación de un hermanamiento interétnico. Desde el cinco de marzo de 1969, esta euforia inicial se convirtió en inestabilidad progresiva que duró hasta agosto de 1979, cuando un antihéroe disfrazado de héroe, fingió matar a su tío el ogro Francisco Macías Nguema (el primer presidente del país) para ponerse él en su lugar. Esta “alegría” duró poco. Y hasta ahora se sigue buscando cómo matar a ese nuevo ogro y colmar así la carencia democrática de la que adolece Guinea Ecuatorial, dando rienda suelta a la creatividad y a la producción cultural.

Los guineoecuatorianos empezaron a crear literatura en la década de los años ochenta (Juan Balboa, María Nsue Angüe, Donato Ndongo-Bidyogo, etc.), gracias a la presencia del Centro Cultural Hispano-Guineano de Malabo (desde 1982) y Bata.

POLÍTICA

Los pueblos antes referidos están caracterizados, al igual que la mayoría de los pueblos africanos, por dos tipos de poderes que van a la par con sus dos mundos, es decir: el divino o sobrenatural y el humano. En el primero tenemos el binomio Dios/Brujo-Hechicero. En el segundo tenemos el binomio Hombre/Curandero.

Cada uno de estos pueblos tenía su organización socio-política, según recogemos a continuación:

- ◆ *Ámbö*: poder horizontal, sin un jefe definido, sino más bien un consejo de notables.
- ◆ *Bisío*: poder vertical, con un jefe para todos.
- ◆ *Bubi*: poder vertical, con un rey para todos y un jefe de clan, tribu, etc.
- ◆ *Fang*: poder vertical, con un nkúkúmá que ejerce el poder absoluto.
- ◆ *Ndowè*: poder vertical, con un rey para todos y unos jefes de clan.
- ◆ *Fernandino o Krió*: con un jefe moral asistido por un grupo de asesores.

Sin embargo existía una diferencia a nivel familiar. Mientras los pueblos ámbö, bisío, fang, ndowè y fernandino eran y son patriarcales, el pueblo bubi era y es matriarcal.

En resumen, en este apartado de política podemos hablar de cuatro períodos:

1. Pre-colonial, con sus sistemas políticos autóctonos puros, no contaminados con otros sistemas, sean africanos o no. En este período existe un empoderamiento integral de todo cuanto definía al individuo (su lengua, su oralidad, su actividad laboral, su religiosidad, etc.).
2. Colonial, con el que se inició el declive de las sociedades autóctonas guineoecuatorianas mediante inundaciones demográficas, militarizaciones y empoderamientos étnicos, confinamientos forzosos, inculturaciones y apropiaciones religiosas obligatorias, transformaciones socioculturales, etc.
3. Provincial-autonómico, o diseño de la hispanidad guineana, es decir, creación y apropiación de un modelo hispánico dirigido por «guineanos» o guineoecuatorianos, con la elección, gratificación y consiguiente empoderamiento militar de una etnia específica, etc.
4. Independencia, o período de auge y/o frustración debido a la exclusión de algunas etnias en esa nueva etapa. Aquí podemos hablar de cinco fases:
 - ◆ 1968-1969: caracterizada por una paz inicial y un avance de la situación caótica posterior.
 - ◆ 1969-1973: caracterizada por una violencia desmesurada de las etnias o individuos (rivales políticos) destacados (por su formación).
 - ◆ 1973-1979: se mantiene la violencia con la connivencia de los organismos internacionales como la ONU, la Organización de la Unidad Africana, etc.
 - ◆ 1979-1992: caracterizada por una ilusión efímera de paz y convivencia. Hay una patrimonialización del Estado de Guinea Ecuatorial y un empoderamiento desmesurado de la familia del poderante y presidente del país.
 - ◆ 1992-2012: apropiación descarada de todos los recursos del país (madera, petróleo, etc.) por parte de la familia gubernamental, y pérdida de poder adquisitivo de la sociedad guineoecuatoriana.

Son períodos y fases en los que se ha practicado una glotopolítica, dando lugar a una aculturación (utilizando la escuela, la religión, la violencia institucional del gobierno, la sociedad colonial, etc.), una etnólisis (o muerte provocada de las etnias), un genocidio cultural, etc.

DESARROLLO

Dependiendo de la época en la que nos situemos, hablaremos de grados de desarrollo. Si es en la época pre-colonial, diremos que nuestras necesidades se adaptaban a nuestra pre-tecnología, y tenían el propósito de satisfacer nuestras carencias. Era un desarrollo

que permitió la fabricación de cerámica, arcos para trepar a la palmera de aceite, arcos y lanzas para la caza, esculturas de madera con fines religiosos, brazaletes, cuencos, construcción de hogares, descubrimiento de cuevas utilizadas con fines religiosos y ritualistas, trenzado del cabello, etc.

Si nos situamos en la época después de la independencia, diremos que todo cuanto vivimos a nivel de desarrollo es consecuencia del sistema colonial. Si hoy utilizamos como indicadores de desarrollo la publicación de libros, las infraestructuras, la televisión, los ordenadores, los teléfonos, las rentas per cápitas, etc., es porque reproducen el desarrollo existente en la madre-patria.

En este apartado asistimos a un desarrollo de importación, o una mala imitación de lo que se vive en la madre-patria española, en el sentido de que si en ésta existe una menor distancia entre gobernantes y gobernados, en Guinea Ecuatorial debemos hablar de una clara ruptura entre gobernantes y gobernados.

A la hora de hacer literatura, todas estas experiencias aparecerán directa o indirectamente reflejadas en la obra del escritor o poeta, bien sea como denuncia, o como justificación de su fantasía epimeteica, es decir, una dolorosa mirada al pasado y un deseo desenfrenado de definirse en medio de esta violencia y caos.

La increíble aventura de la literatura de Guinea Ecuatorial

FRANCISCO ZAMORA LOBOCH

zamorasegorbe@yahoo.es

Corrían los días del año 1977 en Madrid y en la vieja piel de toro. Franco había muerto y España ardía en deseos democráticos por todos los costados. Los partidos políticos surgían como setas, el mundo de la música se preparaba para la movida, la literatura despertaba, y las reivindicaciones autonómicas e independistas se colocaban sobre el tapete de las mesas de negociaciones sin disimulo alguno.

La izquierda renacía cual Ave Fénix, y la palabra en boga era «solidaridad». Levantabas una mano en medio de las grandes vías clamando contras las injusticias en el Sahara o en el Yemen, y enseguida aparecían cientos de banderas, pancartas y voces en apoyo de aquellos cinco dedos solitarios, desde la Universidad a las fábricas, desde el tajo hasta las minas. Era el frenesí, la gloria, la pasión, el desmadre, el renacimiento y el momento para la revolución y la imaginación.

Y fue en medio de ese clima, con Guinea Ecuatorial desangrándose bajo las botas de Francisco Macías Nguema, cuando mi amigo Donato Ndongo y yo decidimos alzar también nuestra voces en asambleas, mítines, sentadas y encuentros para decir a España que había un país en el centro de África, al que precisamente había dado la independencia en 1968, que corría el riesgo de morir de inanición física y cultural si no se hacía algo y pronto, ya.

Donato Ndongo y yo fuimos la voz del exilio guineano en aquella España de la solidaridad y la democracia, apelando a la literatura, la poesía y el cuento corto. Editamos de forma casera un opúsculo pomposamente titulado «Poetas guineanos en el exilio (Antología)», en el que presentábamos al mundo poemas míos como *Nuestros eróticos y viciosos círculos*, *Salvad a Copito*, *A una prostituta de Casa Vallés*, *Vamos a matar al tirano*, y *El prisionero de la Gran Vía*, Maplal Lobocho firmaba *El baobab*, y Donato aparecía con *Epitafio*, *Cántico*, *Balada de los perros de la guerra*, y *No quiero perdonar*. Además, editamos otro pequeño libro de cuentos y relatos cortos, entre los que estaba mi *Bea*.

Y así, y no de otro modo, pusimos la semilla para que, con el correr de los tiempos, investigadores como Mbare Ngom y otros estudiosos y gente curiosa de universidades norteamericanas empezasen a escribir ensayos y artículos sobre la literatura que se escribe en la única colonia española del África negra.

En España, sofocadas las fiebres solidarias que se originaron tras la muerte del dictador Franco, la Realpolitik de los Adolfo Suárez, Felipe González etc., dibujaba un escenario en el que el pragmatismo se imponía a la poesía, y el petróleo a las ideologías. ¿En qué medida nuestros propios errores propiciaron que las autoridades españolas comenzaran a percibirnos como una amenaza y un estorbo? La posibilidad de que fueran nuestra propia bisonería política y soberbia intelectual las culpables de que no lográsemos tejer un entramado de intereses y colaboración con los nuevos dueños del poder en España, y el hecho de que aquellos jóvenes idealistas, poetas, novelistas y ensayistas fueran borrados del mapa por culpa de la geopolítica y los mercados, son cuestiones que correspondería abordar en otros foros más adecuados.

La cuestión real es que, mientras la incipiente intelectualidad guineana era arrojada al baúl de los recuerdos españoles, las universidades de Estados Unidos tomaban el toro por los cuernos y no consintieron que decayera una iniciativa que al cabo de los años ha convertido a Guinea Ecuatorial, pese a quien pese, en la tercera pata del banco del idioma español en el mundo.

Sí. La pequeña Guinea Ecuatorial, con apenas 600 000 habitantes, más de la mitad de ellos casi analfabetos, es una auténtica potencia literaria en español que ha producido una ingente obra en el idioma de Cervantes tanto desde el exilio como en el interior del país, y que merece reflexión y admiración.

Algunos, muchos, profesionales del desprecio acusan de falta de talento a enormes escritores como Donato Ndong, María Nsue, José Fernando Siale, César Mba, Juan Manuel Davies, Tomás Ávila Laurel, Justo Bolekia, Joaquín M. Bacheng, incluso Inongo vi Makomé que, aunque es camerunés, estudió en Guinea y siempre ha estado vinculado a ese país. Muchos afirman que no salimos de la autobiografía, que lo que escriben los guineanos carece de calidad, que hay mucha paja y poco grano, que no hay un gran novelista, una gran obra (como si don Miguel de Cervantes no hubiese emergido precisamente de la nada de las novelas de caballería para crear el Quijote).

Son incapaces de captar que a la espera de esa gran novela, de ese demoledor poemario que demandan a un colectivo de entusiastas, desvergonzados, y desacomplejados escritores africanos que se expresan en español, la originalidad y el talento residen a cientos de miles de kilómetros de Madrid, de Buenos Aires o de Macondo, en el mismísimo corazón del África ardiente, donde un grupo de escribas se aferra al español como medio de subsistencia literaria, contra todos los vientos y las mareas, contra el Estado guineano, contra la incuria de Madrid, contra los críticos, contra los escaparates de las librerías que se niegan a exponer sus obras, contra tantas cosas...

Y esa es la gran aventura de la literatura española en Guinea Ecuatorial, un pequeño país que produce más, mucha más literatura que grandes conglomerados como la Sudáfrica negra, Camerún o Kenia.

Merecemos respeto porque nadie nos ha regalado nuestros versos, nuestros cuentos, nuestras humildes novelas, nuestras obras de teatro: no los hemos concebido para pasar a la posteridad, sino como instrumento de supervivencia en un mundo que ha olvidado

que la literatura nada tiene que ver con los superventas, con el éxito, con los premios, ni con las modas y prebendas, y que un buen escritor, sin ser un genio, sin poseer un gran talento, simplemente siendo honrado y consecuente, puede prestar a la sociedad el mismo gran servicio que el buen médico anónimo que nos alivia de nuestra apendicitis en su consulta de provincias, el jovial y atento empleado del supermercado que nos indica dónde encontrar las latas de escabeche, o el vendedor ambulante que una tarde de sábado nos procura una buena película ya descatalogada que nos permitirá disfrutar un buen rato. Todos los días del año, cientos y cientos de fontaneros, maquinistas, ingenieros, científicos, estudiantes, enfermeras e informáticos acuden a sus puestos de trabajo con el ánimo de dar lo mejor de sí mismos a su sociedad. No hay premio para tanto entusiasmo y, sin embargo, hacen que nuestras vidas y nuestras comunidades funcionen mejor. Y esta es la labor que quizá nos corresponda ejercer hoy en día a los escritores que venimos de Guinea Ecuatorial. Tal vez todavía no seamos geniales, pero sí profesionales. De todos modos la genialidad siempre puede llegar ¿Qué prisa hay?

Si las Indias no eran colonias, ¿Guinea Ecuatorial tampoco?: contradicciones del discurso oficial del colonialismo español

JUAN MIGUEL ZARANDONA

Universidad de Valladolid

zarandon@lia.uva.es

1. INTRODUCCIÓN

Es bien sabido que España es una nación ibérica que suele considerarse que se constituyó como entidad política alrededor del año 1492. También se sabe que poco después constituyó un vasto Imperio en América –sobre todo y muy duradero–; en Europa –efímero–; y en otros territorios de otros continentes – mucho menores en extensión: Asia y África, siendo este último el objeto de interés prioritario en estas páginas.

Sin embargo, en el siglo XX, se creó o, más bien, consolidó, toda una corriente de pensamiento nacional o autóctona que se empeñó en negar el carácter o realidad colonial del pasado de España. Un ejemplo textual destacado de esta manera de entender las construcciones políticas ultramarinas de los españoles lo fue el libro-ensayo de teoría e historia política de Ricardo Levene (1885-1959) titulado: *Las Indias no eran colonias*, el cual salió al encuentro con sus lectores en el año de 1951 en Madrid. ¿Entonces qué eran?

El autor busca hacernos caer en la cuenta de una interpretación que considera errónea. Insiste en que se ha utilizado la palabra «colonia» para referirse a las regiones hispánicas de América, obedeciendo a un hábito mental, a una costumbre, pero que la realidad fue muy diferente. Las Indias no era colonias o factorías, sino provincias, reinos, señoríos, repúblicas – y esto se demuestra acudiendo a la legislación, es decir, a la historia legal o de las leyes de estos territorios¹.

¹ Ricardo Levene, *Las Indias no eran colonias*, 3ª ed, Madrid, Espasa-Calpe, 1973 (1951), pp. 24-40.

El argumentario que el autor aduce en defensa de su visión es muy completo, a la par que complejo. En resumen estos serían los «porqués»²:

- ◆ Las Indias fueron incorporadas a la corona de Castilla y León, desde el principio, y había obligación legal de mantenerlas unidas, es decir, no podían ser enajenadas.
- ◆ Sus naturales eran iguales a los españoles peninsulares en derechos y obligaciones, al tiempo que se consagró la legitimidad de los matrimonios entre españoles de los dos mundos. El logro de esta igualdad entre indios y españoles europeos se habría producido tres siglos antes del proceso histórico igualador por excelencia, la Revolución Francesa. Y habría sido posible gracias al empeño de la misma reina Isabel I de Castilla³ (1451-1504).
- ◆ Los descendientes de los españoles europeos, los llamados criollos, y en general los indianos, debían ser preferidos en la provisión de los oficios, o puestos oficiales, por encima de los peninsulares.
- ◆ Los Consejos de Castilla y de Indias, las instituciones responsables de gobernar dichos territorios, era iguales en consideración de su rango político, como altas potestades de la corona.
- ◆ Las instituciones provinciales o regionales de Indias poseían y ejercían su potestad legislativa.
- ◆ Se mandó excusar la palabra conquista como fuente de derecho, reemplazándola por las de población y pacificación.
- ◆ Los juristas y la legislación de Indias de los siglos XVI, XVII y XVIII no hablan nunca de colonias o factorías, sí de dominios de ultramar.

En conclusión, la estructura institucional de Castilla e Hispanoamérica era una, por encima y más allá de las inevitables diferencias geográficas, raciales e históricas.

Todo cambió alrededor del año de 1810, con la invasión napoleónica, el cambio de dinastía y el ascenso al trono del rey José I Bonaparte (1768-1844)⁴, a la par que la revuelta o rebelión popular contra todos estos hechos. Como es bien sabido, todo esto generó un vacío de poder en América y el corte o interrupción de las relaciones entre las dos orillas del Atlántico, con el consiguiente advenimiento de los movimientos revolucionarios de los llamados Libertadores, siendo Simón Bolívar (1783-1830) el más representativo. La mayor parte del Imperio americano español desapareció rápidamente con la consolidación de la nueva era.

Sin embargo, los cambios no implicaron que los españoles comenzaran a considerar colonias a sus territorios de ultramar antes o después de este año clave de 1810. En el mismo año 1809 la Junta Suprema de Sevilla, en nombre del rey y del gobierno peninsular,

² *Ibidem*, pp. 9-11.

³ Para mayor información sobre la reina Isabel y su influencia en la legislación de Indias, véase: *ibidem*, pp. 13-24.

⁴ José I Bonaparte fue rey de España entre el 6 de junio de 1808 y el 11 de diciembre de 1813.

promulgó un decreto en el cual se repetía que los vastos y preciosos dominios que España poseía en las Indias no eran propiamente colonias o factorías, como las de otras naciones, sino una parte esencial e integrante de la monarquía española⁵.

Poco después, el 19 de marzo de 1812 se promulgaba la liberal y anti napoleónica constitución de Cádiz, cuyo bicentenario se estaba conmemorando el mismo año en el que se escribieron estas líneas, la cual sigue hablando del deseo de estrechar de un modo indisoluble los sagrados vínculos de unos y otros españoles, los españoles de dos mundos, hemisferios o continentes, en aquella coyuntura decisiva o prueba máxima de la nación española, de gravedad tal como ninguna otra nación ha conocido. En concreto, cabe resaltar los siguientes artículos:

ART. 1. La nación española es la reunión de todos los españoles de ambos hemisferios⁶.

ART. 5. Son españoles: Primero: Todos los hombres libres nacidos y avencindados en los dominios de las Españas, y los hijos de estos⁷.

ART. 18. Son ciudadanos aquellos españoles que por ambas líneas traen su origen de los dominios españoles de ambos hemisferios, y están avencindados en cualquier pueblo de los mismos dominios⁸.

ART. 28. La base para la representación nacional (en las Cortes) es la misma en ambos hemisferios⁹.

Otro dato revelador, que nos servirá para cerrar esta sección, es la realidad de que el autor de este ensayo, el ya mencionado Ricardo Levene, fue un americano de Argentina, no un español europeo, un profesor de la Universidad de Buenos Aires, lo que supone una reflexión en apoyo sólido de la naturaleza no colonial, supuestamente, de la Indias hispanas.

En conclusión, parece evidente, o imposible de negar, que el debate sigue abierto y se seguirá siendo objeto de estudio por parte de los expertos. España, con razón o sin ella, no se ha visto a sí misma como una nación colonialista y que, además, este ha sido un discurso oficial multiseccular y constantemente defendido por los pensadores y responsables políticos de la nación española.

2. GUINEA ECUATORIAL, 12 DE OCTUBRE DE 1968

Muchos años después de los hechos anteriormente expuestos, España se vio de nuevo en la tesitura de conceder la independencia a otros territorios suyos de ultramar. El 12 de octubre de 1968 se concedía la independencia a las regiones africanas hispanas del golfo de Guinea, la antigua Guinea Española, desde entonces la República de Guinea Ecuatorial.

⁵ *Ibidem*, pp. 118-121.

⁶ *Constitución de Cádiz (1812)*, ed. de Antonio Fernández García, Madrid, Castalia, 2002, p. 89.

⁷ *Ibidem*, p. 90.

⁸ *Ibidem*, p. 95.

⁹ *Ibidem*, p. 99.

Entre los datos históricos fundamentales de esta colonia, queremos destacar los siguientes, con un objetivo claro que se conocerá a continuación. Gracias a dos tratados, el de San Ildefonso de 1777 y el de El Pardo de 1778, entre España y Portugal, la primera de estas dos naciones ibéricas cedió ciertos territorios de lo que hoy se conoce como el sur de Brasil, y la segunda, buena conocedora de las costas africanas, las estratégicas islas de Fernando Poo, denominada Bioko hoy en día, y Annobón en el golfo de Guinea, junto a ciertos derechos no definidos a disfrutar del control de los territorios continentales adyacentes.

Más tarde, durante decenios, España intentó ejercer el control efectivo de sus nuevos territorios, mediante tres bien conocidas expediciones, como mínimo poco exitosas, si no claramente fracasadas: en concreto las de Argejejo (1778), Lerena (1843) y Chacón (1858), sin olvidarnos de la pérdida temporal de la soberanía por mor de la invasión y ocupación británica de la isla mayor, Fernando Poo, entre 1827 y 1834, con la fundación añadida de la ciudad de Port Clarence, futura Santa Isabel, hoy en día Malabo.

El territorio continental, más tarde conocido como Río Muni, el segundo pilar de la pequeña colonia, no empezó a definirse hasta el advenimiento del denostado Tratado de Berlín (1884-1885) entre cuyas conclusiones y acuerdos figuraba la concesión del derecho a ocupar unos 300 000 km² del continente africano junto al golfo de Guinea. Y ello fue posible gracias a las misiones de exploración del aventurero africanista vitoriano Manuel Iradier (1854-1911) en nombre de España. Sin embargo, tan solo en 1900, por otro tratado, el de París, el vasto territorio se redujo a una décima parte, unos 28 000 km², a favor de Francia. Realmente, aunque con un resultado no muy honroso, este hecho permitió la ocupación y constitución definitiva de la colonia en su vertiente continental desde 1901, labor que no se consideró cerrada hasta 1935.

Si nos detenemos un momento a reflexionar, no puede negarse ni dejar de reconocer que España, como metrópoli colonial africana, fue, como mínimo, reticente, perezosa, negligente y poco interesada en aventuras coloniales en aquella parte del mundo.

Pero también es verdad que a España le costó igualmente mucho dar la independencia a su colonia africana, si es que Guinea Ecuatorial era una colonia, tema provocador donde los haya y que seguirá ocupando la mayor parte de los hilos argumentales de este artículo.

Si suele entenderse que la 'etapa colonial propiamente dicha' se abrió en 1858, anualidad de la tercera expedición anteriormente mencionada, también se suele estar de acuerdo que esta fase se cerró en 1959. Lo que aconteció después, hasta la plena independencia de octubre de 1968, se ha venido denominando 'etapa pseudocolonial'. Es decir, un lento goteo de reformas, concesiones, prerrogativas y cambios de la situación legal heredada de la Ordenanza General de los Territorios de Guinea de 1938, obra de Francisco Franco, el dictador, antes de terminar la Guerra Civil, para intentar mantener la posesión de los territorios africanos y contrarrestar la presión internacional y los movimientos de independencia locales.

Pero, desde la independencia de la británica Ghana (Costa de Oro) en 1957 y de la gala Guinea Conakry (Guinea Francesa) en 1958, ya nada volvería a ser lo mismo en aquel subcontinente colonizado. Ni la Ley de Provincialización de 1959, según la cual las dos regiones de Fernando Poo y Río Muni se transformaron en dos provincias españolas iguales a todas las demás, con sus diputaciones y ayuntamientos; ni la presencia de procuradores africanos por primera vez en 1960 en las Cortes de Madrid, conseguirían detener mucho

o revertir el proceso. Entre 1960 y 1963 se independizaron la mayor parte de las colonias africanas, lo que provocó el disparo del último cartucho ya desesperado: la concesión de la autonomía política a la Guinea Española. Aunque las independencias portuguesas (las últimas) aún se retrasarían bastantes años, hasta 1974-1975, Guinea Ecuatorial solo tuvo que esperar cinco años más, hasta 1968, para inaugurar una nueva fase de su historia política: la de su soberanía plena dentro del concierto de las naciones.

Probablemente, una vez más España se vio forzada a aceptar la separación o pérdida de territorios en contra de su voluntad. Así aconteció en 1810 en la América continental, por la invasión napoleónica; en 1898, en Cuba, Puerto Rico, Filipinas y otros dominios menores, por la derrota militar en la guerra contra los Estados Unidos; Guinea Ecuatorial en 1968. Pronto se volvería a repetir un hecho similar con la pérdida, aun no resuelta, del Sahara Español en 1975 con la invasión marroquí conocida como la Marcha Verde y la posterior retirada unilateral del territorio en 1976 por parte de España.

Pero aunque los hechos son o sean los hechos, algo muy diferente son las creencias populares y los argumentos retóricos de toda una nación.

3. FRANCISCO FRANCO TENÍA ALGO QUE DECIR

A los actos oficiales de celebración amarga de la independencia de Guinea Ecuatorial, precisamente el 12 de octubre o día de la Hispanidad de 1968, el Jefe del Estado español, el general Francisco Franco no acudió. Aparte de ser cierto que nunca viajaba fuera de España, por prudencia política entre otras cosas, también es necesario reconocer que no sería plato de gusto. Pero un poco antes, el 20 de julio del mismo año, Franco sí pronunció su discurso de despedida, así denominado: «Mensaje de Franco durante la inauguración de las instalaciones de Televisión Española en Guinea Ecuatorial». La televisión llegó a la colonia muy poco antes de la independencia, unas semanas, y Franco supo aprovechar la ocasión para dejar una o dos cosas claras, ante lo inevitable. Dicho discurso se publicó en el periódico local *Ébano* al día siguiente, el 21 de julio de 1968.

Antes de nada, no puede evitarse la expresión de cierto asombro o sorpresa ante la realidad incontestable de que la metrópoli, a pocas jornadas de la separación política de su colonia, pusiera en funcionamiento tal infraestructura de comunicación y que en el discurso se enfatice este acontecimiento en los siguientes términos: «se inauguran en vuestra región los servicios de Televisión Española»; «nuevo lazo que une estas tierras con la Península»; «símbolo de la relación que ha existido siempre entre ambos»; «con ella (la televisión) podéis encontraros más cerca de la vida de España». Palabras tan simbólicas en aquel contexto como 'región', 'lazo', 'relación / siempre', 'más cerca'. No parece que se quisiera ver el cercano final¹⁰.

El discurso, desde su mismo *exordio*, pasando por sus *narratio* y *argumentatio*, y terminando en su *peroratio*, se sostiene sobre tres ideas fundamentales: la reivindicación de la labor española en Guinea (teñida de grandes dosis de paternalismo); la defensa de

¹⁰ «Mensaje de Franco durante la inauguración de las instalaciones de Televisión Española en Guinea Ecuatorial, 29 de julio de 1968 (*Ébano*, 21/7/1968, pp. 1-2)», en Campos Serrano, Alicia, *De colonia a Estado: Guinea Ecuatorial, 1955-1968*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2002, pp. 376-378.

que España no ha sido nunca una potencia colonialista, dentro de los límites del discurso tradicional español al respecto ya estudiado en estas páginas; y un ataque directo al colonialismo, muy unido a los dos anteriores y su necesario afianzamiento.

De manera más pausada, se reivindica, en primer lugar, la labor española en Guinea de una manera tal que hoy no podemos evitar calificar de *paternalista*, como ya se ha avanzado. Se insiste por ello en la preocupación perenne del Gobierno y de la Administración Central por los problemas de los guineanos, en la presencia constante de una labor de mejoramiento de su vida material, de su economía y de su evolución cultural. España, de las provincias guineanas ha sabido hacer un territorio ejemplar, que se compara favorablemente, en el orbe africano, por su nivel de vida, por el estado sanitario, por el número de alfabetizados. En un continente convulsionado por las luchas raciales, tribales y sociales, las provincias de Guinea habrían sabido vivir en paz, en trabajo y en orden. Sin duda, estos tres últimos vocablos podrían muy bien identificarse con algunas de las fijaciones más queridas del régimen franquista.

Casi por supuesto, se repite la idea de que España nunca ha sido colonialista. La nación española, a través de su historia, habría, en el discurso del dictador, sabido entregarse siempre sin reservas, con amor y entusiasmo, a las necesidades, a los afanes y a las ilusiones de aquellos pueblos a las que fue uniendo sus destinos.

Tampoco cabe duda de que tanto España como el pueblo español, han estado siempre desprovistos de prejuicios raciales de ninguna clase. Nunca se sintieron ajenos, indiferentes o superiores a aquellos pueblos con los que convivieron y a los que incorporaron a la civilización occidental y cristiana.

Y, finalmente, el ataque directo al colonialismo, a ese fenómeno ajeno a la realidad española. Se reconoce la existencia de una palabra que muy frecuentemente hoy, en el mundo internacional, lleva consigo, a justo título, una valoración negativa: *colonialismo*. El general se dirige a sus oyentes y lectores para recordarles que ellos saben que España no es ni ha sido nunca colonialista, sino civilizadora y creadora de pueblos, que es cosa muy distinta.

España ha demostrado en la historia ser madre de pueblos. Es decir, el tradicional discurso de siempre de una nación que no se siente a gusto o se ve a sí misma, con facilidad, como colonialista.

4. ¿TAMPOCO FUE GUINEA ECUATORIAL, ENTONCES, UNA COLONIA?

Se trataría de una pregunta retórica que, sin embargo, trataremos de responder en la medida de lo posible con la ayuda de dos investigadores de prestigio, Jesús Salafranca Ortega y su *El sistema colonial español en África* (2001), y Alicia Campos Serrano y su *De colonia a Estado: Guinea Ecuatorial 1955-1968* (2010). Los dos autores incluyen palabras muy relacionadas con el término *colonialismo*: ‘colonial’ y ‘colonia’, lo que, desde luego, resulta muy significativo. Parecen tenerlo claro.

Salafranca ofrece una gran variedad de datos muy reveladores¹¹. En los años sesenta del siglo XX, la España peninsular entregaba el 23,7% de su renta en impuestos, mientras la

¹¹ Jesús F. Salafranca, *El sistema colonial español en África*, Málaga, Algazara, 2001, pp. 265-293.

Guinea Española solo contribuía con un 14,5%. Además, la riqueza producida por Guinea se empleaba en Guinea y lo que faltaba lo suplía España. Por lo tanto, la colonia suponía más una carga económica que una explotación. En realidad, estas colonias africanas eran más una fuente de prestigio y de justificación del aislado régimen franquista que lo contrario. Dicho régimen no escatimaba en gastos para que todo fuera bien en sus territorios africanos, y de ahí los muy publicitados éxitos en enseñanza y sanidad. Recuérdese el discurso de despedida anteriormente recordado.

Por otra parte, también es cierto que no hubo un mestizaje generalizado como sí hubo en América. Los matrimonios mixtos era muy pocos y se practicaba bastante segregación social, aunque no fuera oficial. Pero el comportamiento más sobresaliente era el que puede definirse como un paternalismo y proteccionismo excesivo del indígena al que se trataba como si fuera un menor tutelado. En esto la Guinea Española no se diferenciaba mucho de lo practicado en sistemas coloniales semejantes como el francés, el portugués y el belga. El llamado Patronato Indígena fue la institución responsable de poner en práctica esta política y por consiguiente la polémica distinción entre nativos emancipados y no emancipados.

La situación cambió radicalmente desde 1959, con la provincialización antes mencionada y con la nueva distinción oficial entre ‘españoles guineanos’ y ‘españoles peninsulares’.

Nuestra segunda investigadora, Alicia Campos¹², escribe que la economía de la colonia africana era una típicamente colonial de producción de material primas que se exportaban a la metrópoli: café, cacao y madera fundamentalmente. Los beneficios y el control de estas mercancías se concentraban en pocas manos y en un puñado de grandes compañías, lo que constituía una cierta red oligopólica. Los africanos en general jugaban un papel secundario, como mano de obra no demasiado cualificada o como pequeños productores independientes. También era cierto que la metrópoli también se implicaba en Guinea y en el presupuesto de la colonia.

Pero lo conclusión era obvia: la incidencia de la producción colonial en la economía española general siempre fue reducida, los beneficios económicos muy escasos. La justificación para mantenerla apenas estaba justificada, siempre fue muy débil. Lo que siempre gozó de gran fuerza, como justificación, fue mostrar al territorio como ejemplo claro de la positiva misión tradicional civilizadora de España y del franquismo en particular, muy diferente a las costumbres de británicos y franceses. En otras palabras, las razones ideológicas y propagandísticas asociadas a la presencia en África.

En la elaboración de estas políticas y de los discursos que las acompañaban jugó un gran papel el madrileño Instituto de Estudios Africanos (IDEA), integrado en el seno del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)¹³. Puede considerarse a este organismo como un auténtico laboratorio de ideas de la época con publicaciones añejas como la de A. Yglesia de la Riva, de 1947, titulada: *Política indígena en Guinea*, donde se defiende que España se esfuerza por hacerles pasar a los indígenas a un estado más beneficioso, pero sin violentar sus costumbres y cultura. Años más tarde debe mencionarse el estudio de René Pelissier: *Los territorios españoles de África*, de 1964. En este ensayo se es

¹² Alicia Campos Serrano, *De colonia a Estado: Guinea Ecuatorial, 1955-1968*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2002, pp. 29-69.

¹³ *Ibidem*, pp. 38-41.

más terminante en la obligación existente de civilizar al pueblo indígena africano bajo el gobierno de España.

5. LOS TESTIMONIOS DE OLTRA Y LÓPEZ IZQUIERDO

Fray Miguel Oltra, de la orden franciscana menor (OFM), fue otro de los más notables autores del Instituto de Estudios Africanos, el cual publicó en 1967 un ensayo que consideramos una aportación fundamental al debate y camino de investigación que estamos recorriendo. El título, ambicioso sin lugar a dudas, de su aportación fue: *Analogía de la problemática africana y europea*.

Cuando corría aquel año de 1967, no faltaba más que alrededor de un año para el discurso de despedida de Francisco Franco. Es decir, ambos textos son casi coetáneos. En realidad, las páginas de fray Miguel Oltra constituyen una elaboración más amplia y más completa del mismo conjunto de argumentos discursivos de los que hará gala el Jefe del Estado unos meses después. Una relación directa entre ambos textos, por su semejanza retórica, no creemos que pueda descartarse.

Analogía de la problemática africana y europea puede considerarse una aportación documental de gran visión, al tiempo que un conjunto de páginas muy hermosas de leer. Consta de dos partes fundamentales.

La primera se ocupa de ofrecer a sus contemporáneos, tal vez perplejos, un análisis general del África del momento, el de la descolonización¹⁴. Alerta sobre las muchas dificultades que tendrán las nuevas naciones africanas. El proceso de emancipación e independencia se ha hecho con demasiada prisa y sin atender a los peligros. También se ataca el tradicional interés meramente económico de los europeos en África, la llamada colonización que no es otra cosa en el fondo que un expolio de las riquezas de África. A eso se añade una evidente falta de atención a las culturas indígenas, olvidándose de hombre (y la mujer) y sus necesidades y anhelos. No se ha actuado con la vista puesta en el hecho de que debe darse una supremacía de los valores espirituales. A los africanos se les somete al drama de tener que abandonar el campo y la vida tribal para hacinarse en las ciudades. Aparte el archiconocido problema de las fronteras artificiales de los nuevos estados.

La segunda parte, por el contrario, y para gran sorpresa del lector menos avisado, afirma y desarrolla la idea de que España, en sus relaciones con África ha sido una nación que se ha comportado de manera totalmente distinta¹⁵. ¿Y qué manera ha sido esa? España no ha ido a África con un afán de lucro y apetitos imperialistas, sino a ganar los corazones. Además se defiende que la política africana hispana es aplaudida por el mundo y colocada en alto como un señero ejemplo a seguir. Las alusiones a la religión también abundan: para España, nación católica, no hay colores de piel, ni razas, ni diferencias, así como a las políticas africanas del momento, en lucha desesperada por evitar la separación: se habría evitado una independencia prematura, es decir, librado a los territorios españoles del golfo de Guinea de una catástrofe.

¹⁴ Fray Miguel Oltra (OFM), *Analogía de la problemática africana y europea*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos (IDEA) – Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1967, pp. 5-12.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 13-16.

El paralelismo y cercanía entre estos párrafos y el discurso franquista es sorprendente, sobre todo cuando se introduce fray Miguel Oltra en el asunto del pasado no colonial de la nación. España no fue jamás, a través de su historia, esclavizadora de pueblos, y sí, por el contrario, madre amorosa que llevó por doquier, allende los mares, allá donde hizo acto de presencia, la paz y el progreso. Y todo ello producto de una tarea civilizadora y una generosidad sin límites. Los guineanos nativos serían africano-españoles.

El segundo texto sería un libro de memorias de un español, Vicente López Izquierdo, que vivió años en Guinea y que ha conocido el fin de una época y de un mundo muy querido, y cuya añoranza le lleva a dejar por escrito sus recuerdos. Esto sería su libro, *Manto verde bajo el sol*, de 1973, hoy en día un documento o testimonio único de la mentalidad del blanco colonial y de una forma de vida desaparecida que vio su suerte echada con los últimos días de la colonia, el final definitivo de la misma, y el nacimiento atormentado de la nueva nación independiente.

Este escritor, por ejemplo, apela a la memoria del explorador Manuel Iradier, el español ya mencionado que exploró el golfo de Guinea, para pregonar la labor colonial española y lamentar muy sentidamente la imparables independencia:

No puedo por menos tampoco en estas mismas fechas mencionadas, dejar olvidado ese nombre, del genial Manuel Iradier, explorador y conquistador a su manera, de esas tierras que se independizan, de la Guinea Ecuatorial. Precisamente en los actos de trascendencia.

Este compatriota nuestro, olvidado en parte, como tantos otros, que quisieron dar gloria a España, y se vieron frenados o desatendidos, vibran hoy, a pesar de todo, en los corazones de los que amamos África, porque reconocemos su sacrificio, y seguimos admirando su patriotismo, de «Quijote» en su día abandonado. Un hombre que todo lo dio, hasta la sangre de su sangre, que enterró un día en aquella tierra, con su hija Isabel, de quince meses, comida por las fiebres tropicales.

¡Ah Iradier! Gran Iradier de la patria, que diste para España una tierra, que hoy se le arrebatan ya las leyes, del anticolonialismo mundial. Unas leyes no legisladas, pero sí aplicadas como slogan, en un snobismo muy de moda. ¿Valió tanto tu vida, tu sacrificio y tu grandeza, para que ahora todo se «devuelva», a aquellos que les pertenece, tan transformado, adornado y moderno? ¿Nos merecimos lo que allí hemos vivido, el haber disfrutado de aquellos dones, y aquella felicidad o martirio? De todas formas, Manuel Iradier, compatriota sufrido y amado, aquí dejo escrito en estas líneas, mi amor hacia tu obra redentora, y respeto más sublime, a esa tumba que dejaste un día, sobre una tierra que tú querías. Nadie se comprende mejor, en este mundo de desdichas, que aquellos que siendo caminantes, por los mismos senderos de la vida, dejaron sus pisadas y sus huellas, en los mismos desiertos y pantanos¹⁶.

Más adelante, el lector se topa con el archiconocido discurso acerca de la ausencia de prácticas coloniales de España, reescrito una vez más:

¹⁶ V. López Izquierdo, *Manto verde bajo el sol*, Valencia, Imprenta-Editorial J. Doménech, 1973, pp. 174-175.

Si África ha de surgir de su estado actual, hacia un futuro prometedor, ha de ser enterrando agravios, si en algún caso los hubo, y respetando a sus maestros, que fueron los europeos.

Por último me queda decir, entonando un canto a España, redentora y Madre de pueblos, que mi gloria escarnecida o exaltada, se halla ahí perenne y permanente: en esos otros pueblos de América, de Oceanía o de África, que ella engendró y dio vida propia, para que pudieran vivir sus vidas, en su adultez ya madura.

Yo que conozco esos países. Países hermanos de América. Que he andado por sus caminos, y visitado sus monumentos, puedo decir que si España está hoy pobre, es porque allí dejó su sangre, su cultura y sus energías. Yo hombre antipartidista y objetivo, abogo siempre por España, porque para mí la patria es todo¹⁷.

6. CONCLUSIONES

Puede que no quepa duda de que España fue y ha sido una potencia colonial y que ha practicado el colonialismo en su multiseccular historia de control político y económico de territorios ajenos a sus fronteras peninsulares europeas, territorios que antes o después han ido cortando sus vínculos nacionales con dicha península para fundar sus naciones propias. Pero tampoco puede negarse, en nuestra opinión, que como todos los tipos de colonialismo son diferentes según la potencia colonial que lo aplique, también el español, por definición, ha de serlo y de mostrar rasgos distintivos propios.

La pregunta clave tal vez sería aquella que se interrogara sobre si la visión oficial propia del colonialismo nacional español se ajunta en alguna medida a la realidad o si eso no fue nunca así. En otras palabras, ¿es posible defender un argumento falso con tanto ahínco, de manera tan repetida a lo largo del tiempo, o con tanta apariencia de verosimilitud y de creer en lo que se está diciendo? Probablemente no, aunque la última palabra la tienen los historiadores del pasado, presente y futuro.

Finalmente, si nos circunscribimos al ejemplo exótico de Guinea Ecuatorial, creemos resulta de gran interés y de potente ayuda para conocer la mentalidad de los colonos que fueron testigos de la independencia, la de los que vivieron en la colonia y la de los españoles que aunque no la pisaran nunca debieron reflexionar sobre la misma y sobre África en general, desde el Jefe del Estado para abajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Campos Serrano, Alicia, *De colonia a Estado: Guinea Ecuatorial, 1955-1968*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2002.
- Constitución de Cádiz (1812)*, ed. de Antonio Fernández García, Madrid, Castalia, 2002.
- Levene, Ricardo, *Las Indias no eran colonias*, 3ª ed, Madrid, Espasa-Calpe, 1973 (1951).

¹⁷ *Ibidem*, p. 186.

- López Izquierdo, Vicente, *Manto verde bajo el sol*, Valencia, Imprenta-Editorial J. Doménech, 1973.
- «Mensaje de Franco durante la inauguración de las instalaciones de Televisión Española en Guinea Ecuatorial, 29 de julio de 1968 (*Ébano*, 21/7/1968, pp. 1-2)», en Alicia Campos Serrano, *De colonia a Estado: Guinea Ecuatorial, 1955-1968*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2002, pp. 376-378.
- Oltra, fray Miguel (OFM), *Analogía de la problemática africana y europea*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos (IDEA) – Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1967.
- Pelissier, René, *Los territorios españoles de África*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos (IDEA) – Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1964.
- Salafranca, Jesús F., *El sistema colonial español en África*, Málaga, Algazara, 2001.
- Yglesia de la Riva, A., *Política indígena en Guinea*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos (IDEA) – Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1947.

Donato Ndongo Bidyogo, ponte intrastorico tra post-colonialità e nuovi colonialismi

SARA CHIODAROLI

Università degli Studi di Bergamo

sara.chiodaroli@gmail.com

Donato Ndongo Bidyogo rappresenta una figura significativa all'interno del panorama della letteratura della Guinea Equatoriale. La sua carriera si è infatti aperta a diversificate esperienze nell'ambito della produzione culturale. Come romanziera ha pubblicato tra gli anni ottanta e duemila una trilogia di romanzi costituita da *Las tinieblas de tu memoria negra*¹, *Los poderes de la tempestad*² e *El Metro*³, mentre come critico letterario è stato ideatore e curatore delle prime antologie includenti testi editi e inediti di autori equatoguineani, *Antología de la literatura guineana*⁴, *Literatura de Guinea Ecuatorial*⁵. L'autore lascia il paese d'origine alla volta della Spagna nel 1965 prima della fine dell'occupazione spagnola per seguire gli studi liceali e vi fa ritorno solo nel 1979, anno in cui ha fine la dittatura decennale di Macías e in cui Teodoro Obiang viene proclamato nuovo presidente. Da un'intervista raccolta da Mischa Hendel nel documentario *Subvaloradas, sin ser vistas. Voces literarias de Guinea Ecuatorial*⁶ l'autore ripercorre la tappe fondamentali del suo rapporto con il paese lasciato in età adolescenziale: si delinea il volto di un paese amato nella distanza ma al contempo sfigurato dal tempo e da ricordi sempre più disconnessi dalla realtà che la Guinea avrebbe vissuto dopo la fine dell'occupazione spagnola:

¹ Donato Ndongo Bidyogo, *Las tinieblas de tu memoria negra*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1987.

² Donato Ndongo Bidyogo, *Los poderes de la tempestad*, Madrid, Editorial Morandi, 1997.

³ Donato Ndongo Bidyogo, *El metro*, Barcelona, El Cobre, 2007.

⁴ Donato Ndongo Bidyogo (a cura di), *Antología de la literatura guineana*, Madrid, Editora Nacional, 1984.

⁵ Donato Ndongo Bidyogo - Mbaré Ngom (a cura di), *Literatura de Guinea Ecuatorial*, Madrid, Casa de África, 2000.

⁶ Mischa Hendel, *Subvaloradas, sin ser vistas. Voces literarias de Guinea Ecuatorial*, Wien, Documental, 2009.

Nací en Alén, un pueblo que está en el distrito de Niéfang, en 1950. Hice mis primeros estudios en mi pueblo, y luego estudié en un colegio en Bata. Y en 1965 me vine a España para continuar el bachillerato. La independencia de Guinea, que fue en 1968, me pilló aquí en España, por lo cual ya no pude regresar a Guinea Ecuatorial. Estudié historia y periodismo en Barcelona, después empecé a trabajar en una revista de Madrid que se llamaba «Índice», y a partir de entonces me dediqué fundamentalmente al periodismo. También escribía artículos sobre historia, historia de África y de Guinea Ecuatorial, en diversas publicaciones españolas. Así estuve hasta que en 1979 el actual presidente derrocó a su tío, Francisco Macías, y subió al poder. Entonces, hacía 14 años aproximadamente, que no veía a mis padres, mis hermanos —había hermanos que yo no conocía— prácticamente en algunos aspectos se me había desdibujado Guinea de la cabeza, porque llegué a España con 14 años, y es una edad en la que muchos recuerdos, si no se tienen presente, lógicamente se borran. [...]

El reencuentro con Guinea en 1979 fue decisivo, fue importante. Primero, porque vi el país totalmente devastado. Una cosa, algo muy diferente a lo que yo había dejado en 1965. Un país totalmente distinto, incluso no reconocía mi propio pueblo, porque los 11 años de tiranía de Macías destruyeron el país físicamente, sin haber ninguna guerra, sin embargo el país estaba destruido. Además, y sobre todo, destruyó a las personas⁷.

Il 1979 è segnato soltanto da un breve ritorno, immediatamente seguito dal rientro a Madrid. Ritornato in Spagna, l'autore fu nominato direttore del *Colegio Mayor Nuestra Señora de África* nella capitale, ma a metà degli anni ottanta giunge il momento di un secondo ritorno. È il 1985 quando Ndongo Bidyogo viene chiamato per ricoprire la nomina di co-direttore del *Centro Cultural Hispano Guineano* (CCH-G)⁸. In quel momento storico il destino della Guinea sembrava aver imboccato un percorso differente rispetto a quanto accaduto sotto il potere del precedente presidente Macías. Nello stesso periodo anche il collega e amico Balboa Boneke vi fece ritorno, chiamato per offrire la sua collaborazione all'interno del ministero della cultura. Le attività culturali ed editoriali stavano riprendendo dopo anni di silenzio. Nacque la casa editrice *Ediciones del Centro cultural Hispano Guineano* e vide la luce la rivista letteraria *Africa 2000*. Questi dati ci aiutano a comprendere la fondatezza dell'entusiasmo e della fiducia maturata in quel periodo dagli intellettuali esiliati in Spagna che decisero di far ritorno in Guinea Equatoriale per investire le proprie forze nella ricostruzione di un Paese segnato da oltre un decennio di dittatura. Quegli anni rappresentano, infatti, una fase significativa nella storia della letteratura e della cultura guineana perché a essi risalgono le prime pubblicazioni letterarie dopo oltre un ventennio di impasse e silenzio editoriale. Ricordiamo, infatti, che le ultime opere pubblicate da parte di autori guineani in patria risalivano agli anni cinquanta e agli inizi degli anni sessanta, prima ancora della salita al potere di Macías e durante l'ultimo decennio di occupazione spagnola⁹. Ci riferiamo al romanzo di Leoncio Evita Enoy del 1953, *Cuando*

⁷ *Ibidem*.

⁸ L'incarico viene mantenuto fino al 1992, anno in cui comincia a ricevere minacce di morte da parte di esponenti del governo di Obiang per via della sua recente collaborazione giornalistica con l'agenzia stampa spagnola EFE per la quale viene accusato di lavorare come spia. In quel momento decide di fare ritorno in Spagna.

⁹ Nonostante la Guinea Equatoriale abbia ufficialmente ottenuto l'indipendenza il 12 ottobre del 1968, durante l'intero decennio precedente la Spagna aveva dato segni di cedimento alle politiche internazionali

*los combes luchaban*¹⁰, e all'opera di Daniel Jones Mathama, *Una lanza por el boabí*¹¹ pubblicata nel 1962. Dopo quell'anno la produzione letteraria ha vissuto una fase di impasse che si è protratta durante l'intero decennio di potere di Macías, la cui politica protezionista e anti-colonialista andava a colpire soprattutto la vita culturale di un paese che aveva solo cominciato ad abbozzare una propria scrittura letteraria in castigliano. L'embrione di quella letteratura, che avrebbe potuto continuare a svilupparsi dopo la chiusura dell'occupazione spagnola nel 1968, fu interrotta sul nascere. Macías interpretò come nocivo per la salute della nazione neo-liberata l'utilizzo della lingua spagnola, traccia del potere straniero che doveva essere sradicata a ogni costo. Nell'ottica anti-colonialista e anti-imperialista di Macías, solo con una politica protezionista di natura culturale ed economica il Paese avrebbe potuto smarcarsi dal controllo delle potenze occidentali, seguendo in tal modo una linea politica che andava a uniformarsi con il pensiero del blocco comunista in piena "guerra fredda". Tuttavia, il divieto dell'utilizzo della lingua spagnola provocò anche la graduale sparizione di tutto ciò che essa portava con sé, tra le molte cose anche la scrittura. Il silenzio provocato dalla politica *macista* fu imposto così entro i confini del nuovo Stato indipendente, generando un doppio esilio: un esilio geografico, quello che condusse i suoi cittadini, tra cui intellettuali e non, verso Nigeria, Camerun, Gabon e Spagna, e in secondo luogo un esilio della parola letteraria, che portò scrittori e operatori culturali a ricercare altrove nuovi spazi di esistenza per l'espressione del proprio pensiero.

La metà degli anni ottanta, come si è accennato, segna quindi un ritorno della scrittura guineano equatoriale. Nel 1985 la scrittrice María Nsue Angüe pubblicò il suo primo romanzo, *Ekomo*¹². Nel 1987 uscì per la casa editrice Casa de África il primo romanzo di Ndongo Bidyogo, *Las tinieblas de tu memoria negra*, opera che sarebbe andata completandosi in una trilogia con l'uscita del successivo romanzo *Los poderes de la tempestad* del 1997 e dell'ultimo *El metro*, pubblicato nel 2007. Prima di addentrarci nell'opera letteraria di Ndongo Bidyogo è bene sottolineare il ruolo che egli ha ricoperto all'interno del panorama critico letterario di riferimento. Nel 1977 pubblicò la raccolta di saggi *Historia y tragedia de Guinea Ecuatorial*¹³ e, insieme a Francisco Zamora, redasse due opuscoli sul tema della produzione letteraria guineana e sulla necessità che il paese prendesse coscienza del proprio potenziale creativo letterario: una ricchezza ancora interrata che necessitava di essere messa in luce incoraggiando un flusso letterario che era stato interrotto anzitempo. Gli opuscoli, redatti dall'autore in epoca post-franchista¹⁴ e intitolati *Poetas guineanos en*

di decolonizzazione, concedendo nel 1959 la denominazione di *Región Ecuatorial española* (costituita dalle provincie di Fernando Poo e Río Muni). In tal modo il territorio guineano, da spazio coloniale, veniva integrato ufficialmente entro i confini del territorio nazionale e spogliato superficialmente del suo valore coloniale. Tale decisione era un chiaro tentativo per posticipare ulteriormente il trauma della perdita definitiva del territorio. Successivamente, nel 1963 fu indetto un referendum popolare a seguito del quale si costituì un'assemblea governativa locale. Il paese, tuttavia, era solo formalmente autonomo poiché l'ingerenza spagnola negli affari politici interni impediva una reale indipendenza.

¹⁰ Leoncio Evita Enoy, *Cuando los combes luchaban, novela de costumbres de la Guinea Española*, Madrid, CSIC, 1953.

¹¹ Daniel Jones Mathama, *Una lanza por el boabí*, Barcelona, Tipografía Casal, 1962.

¹² María Nsue Angüe, *Ekomo*, Madrid, UNED, 1985 (2ª edizione Sial, Madrid, 2008).

¹³ Donato Ndongo Bidyogo, *Historia y tragedia de Guinea Ecuatorial*, Madrid, Cambio, 1977.

¹⁴ Ricordiamo al lettore che il caso della Guinea Equatoriale, una volta risoltasi l'occupazione spagnola con la dichiarazione d'indipendenza nel 1968, fu dichiarato *materia reservada* dal Governo spagnolo con

el exilio e Nueva narrativa guineana, sarebbero stati la base della fondamentale antologia pubblicata nel 1984. *L'Antología de la literatura guineana* nacque con un proposito ben definito: avrebbe dovuto mettere in luce ciò che era stato fatto sin a quel momento e spronare i connazionali a proseguire sulla stessa strada. Ndongo Bidyogo spiegò con queste parole lo spirito di quel progetto: «estimar a los guineanos con vocación, sacando a la luz su incipiente producción o rescatando del olvido algunos nombres y obras [...] Los guineanos retomaremos la fe en nosotros mismos, en nuestra capacidad de creación en nuestra obligación de asumir la construcción cultural de nuestro país»¹⁵. La realizzazione del progetto antologico si offriva indirettamente come manifesto letterario e culturale per le generazioni a venire e per quelle che avevano vissuto in prima persona l'effetto silenziante della dittatura *macista* e che ancora ne stavano vivendo le conseguenze. In quella raccolta comparivano 23 scrittori, di cui 9 poeti e 6 narratori. Solo cinque di essi avevano già visti pubblicati i propri scritti in Spagna, tra questi Leoncio Evita Enoy, Daniel Jones Mathama, Balboa Boneke, Costantino Ocha'a e lo stesso curatore con il breve racconto dal titolo *El sueño*. I restanti 18 testi erano invece ancora inediti.

L'autore mantenne l'incarico presso il *Centro Cultural Hispano Guineano* fino al 1992, anno in cui iniziò a collaborare con l'agenzia stampa spagnola EFE per la quale avrebbe lavorato come inviato locale, riportando le condizioni del governo Obiang e ciò che accadeva all'interno della popolazione. Ben presto Ndongo Bidyogo si trasformò in un ospite indesiderato a causa delle dettagliate cronache che egli realizzava sulle quotidiane pratiche di repressione, sulle torture e sui maltrattamenti riservati agli oppositori del governo. Quando cominciò a ricevere minacce di morte da parte di un esponente della cerchia di Obiang¹⁶, realizzò che il tempo della sua permanenza in Guinea era giunto al termine. Partì immediatamente alla volta del Gabon, e da lì nel 1995 fece ritorno in Spagna dove tuttora vive come rifugiato politico.

A due anni da quella memorabile fuga, nel 1997 fu pubblicato il suo secondo romanzo *Los poderes de la tempestad*, ispirato alla vicenda collettiva dei tanti equatoguineani che vissero l'illusione di poter rivedere una Guinea libera e rinnovata dopo anni di repressione. Nel 2000 venne nominato direttore del *Centro de estudios africanos* presso l'Universidad di Murcia e pubblicò la sua seconda antologia. Dopo quindici anni dall'uscita della prima opera antologica, Ndongo Bidyogo considerò necessario tirare nuovamente le somme della produzione letteraria guineana curando una seconda raccolta¹⁷ all'interno della quale sorprendentemente comparivano 16 nuovi giovani autori guineani, oltre a coloro che già

nefaste conseguenze per coloro che, esiliati in Spagna, desideravano promuovere un'opposizione politica anti-*macista* attraverso la rete degli espatriati. Per questi ultimi tale progetto risultava inattuabile poiché non era permesso affrontare il tema 'guineano' pubblicamente. L'esilio degli equatoguineani, fino alla morte di Francisco Franco, si trasformò in un'ennesima esperienza di silenzio. Non è infatti un caso che il saggio *Historia y tragedia de Guinea Ecuatorial* e gli opuscoli citati siano stati pubblicati nel 1977, a un anno dall'abrogazione del decreto franchista, realizzata dal Parlamento della Spagna democratica nell'ottobre del 1976.

¹⁵ Joseph-Désiré Otabela, «La literatura de Guinea Ecuatorial. La madurez», *Palabras. Revista de la cultura y de las ideas*, 1 (2009), p. 123 (articolo completo: pp. 111-138). La citazione è stata tratta da una conferenza tenuta dall'autore a Madrid il 24 novembre 2008 in occasione del I Congreso Internacional de Estudios Literarios Hispanoafricanos.

¹⁶ Nell'intervista rilasciata a Hendel Mischa l'autore dichiara di essere stato minacciato in prima persona dal Ministro per la sicurezza nazionale Manuel Nguema Mba.

¹⁷ Donato Ndongo Bidyogo - Mbaré Ngom (a cura di), *op. cit.*

erano noti nell'edizione precedente, 3 autori di teatro (tra cui Trinidad Morgades Besari, autrice di *Antígona*¹⁸), genere che fino al decennio precedente non era stato avvicinato da nessuno. Ulteriore dato positivo fu la scarsa presenza di testi inediti, indice di un netto miglioramento delle condizioni letterarie ed editoriali all'interno e all'esterno del Paese.

Dopo l'esperienza universitaria a Murcia, conclusasi nel 2004, l'autore trascorse un quadriennio presso l'università del Missouri come docente visitatore, alla fine del quale fece ritorno nuovamente in Spagna dove tuttora risiede.

La produzione letteraria dell'autore si mostra invece significativa per un'originale prospettiva storica post-coloniale. La narrazione di contesti storico-geografici differenti, che spaziano da quello squisitamente equatoguineano ad altri, come quello africano continentale a quello europeo, offre una lucida analisi delle contraddizioni e delle problematiche esistenti nel rapporto tra colonizzatore (o ex) e colonizzato (o ex), oggi ereditate dalle relazioni di natura neo-coloniale che ancora legano i due emisferi del mondo contemporaneo.

Las tinieblas de tu memoria negra ci riporta al periodo dell'occupazione spagnola prima dell'indipendenza del 1968. Il protagonista è un giovane guineano prossimo alle missioni cattoliche che gestiscono la formazione culturale e scolastica della Guinea spagnola. Padre Ortiz, suo formatore spirituale e scolastico, incarna, da un punto di vista politico, la mano assimilatrice dell'occupante straniero e al contempo la mano evangelizzatrice dell'uomo di fede che tenta di condurre il gregge di infedeli sulla via della Verità cattolica. È significativo come nel romanzo il volto del colonizzatore non si mostri direttamente, ma attraverso la parola e i gesti dei missionari cattolici. I canti patriottici inneggianti la Spagna di Franco e i racconti delle gesta degli eserciti falangisti in lotta contro gli infedeli 'rossi' giungono all'ascolto dei giovani guineani tramite il racconto degli uomini di fede. Tale modalità di trasmissione mette in luce come il racconto stia alla base della costruzione e del rafforzamento della retorica politica, e come esso acquisisca maggiore importanza rispetto al fatto riportato. L'assenza dell'evento storico, nel momento della sua rievocazione, è amplificata ulteriormente nello spazio della colonia, poiché i giovani ascoltatori non solo non vi hanno assistito, ma non lo percepiscono nemmeno come parte della loro terra e della loro storia. L'evocazione della grandezza politica di Franco giunge dall'altrove, da luoghi che non sono mai stati visti, quindi la vaporosità della retorica verbale utilizzata ne risulta incrementata. Il testo di *Cara al sol* viene imparato dai bambini come una filastrocca, le marce trionfali vengono eseguite come esercizi fisici vuoti di significato simbolico:

eran mañanas triunfales, obligadamente alegres aunque lloviera, cara al sol con la camisa nueva, todas la cabecitas negras rapadas [...] uniformados de blanco, llenos de ferviente ardor deseosos de saber por qué éramos falangistas y qué era ser falangista hasta morir o vencer y por qué estábamos al servicio de España con placer¹⁹.

Le pompose retoriche risultano ovviamente inavvicinabili dai bambini, per via della loro età, ma non sono al contempo introiettabili nemmeno dalle generazioni di adulti

¹⁸ Morgades Besari, Trinidad, *Antígona*, in Donato Ndongo-Bidyogo - Mbaré Ngom (a cura di), *op. cit.*, pp. 427-433.

¹⁹ Donato Ndongo Bidyogo, *Las tinieblas de tu memoria negra*, p. 25.

che percepiscono la distanza storico-spaziale tra la realtà raccontata e lo spazio guineano, che è uno spazio coloniale. In quest'ultimo il tempo è immobile: la storia del paese è stata paralizzata dall'incursione politica dell'occupante. Al contempo, il vuoto provocato dalla paralisi coloniale tenta di essere riempito artificialmente attraverso un travaso di storia proveniente dall'altrove, da una dimensione spazio-temporale altra. In questa descrizione dell'autore assistiamo quindi a un duplice effetto della presenza coloniale: lo svuotamento del contesto storico-culturale, accompagnato dall'interruzione del normale corso politico di un paese, e l'introduzione forzata di immaginari estranei al contesto locale che, a ogni modo, perpetrano lo stato di vacuità già determinato.

Il narratore, espatriato in Spagna da anni per entrare in Seminario, dopo una lunga formazione spirituale con Padre Ortiz nel villaggio e a Fernando Poo, ripercorre la propria giovinezza riportando alla luce il suo rapporto contraddittorio con la cultura coloniale, bianca e cattolica, ed evidenziando le fratture che andavano aprendosi all'interno della società locale. La rappresentazione della realtà operata dal giovane-adulto protagonista si costruisce su una dicotomia cromatica che si percepisce lungo tutta la narrazione. Il rapporto tra i colori bianco e nero segna la distanza tra l'occupante e la popolazione colonizzata, tra il candore puro delle vesti mariane, rievocate nelle funzioni religiose, e l'oscurità delle credenze tradizionali, ma esso si materializza anche nell'esperienza visuale dell'apprendimento scolastico, altamente ricorrente nella retorica coloniale dell'acculturazione dell' "altro":

El primer banco [...] era el lugar de temor para los niños aplicados y formales, desde allí veías a la perfección el encerado (la limpia, cuidada, bella caligrafía de Don Ramón) y sus negrísimas manos tiznadas de polvillo blanco. Pero, por encima de todo eso, en el primer banco delante a la derecha te sentías más cerca de la Verdad: con sólo levantar un poco por encima de la bien peinada cabeza de Don Ramón te topabas con la rectilínea mirada de General más joven de Europa, el Invicto Caudillo de España por la Gracia de Dios²⁰.

Il bianco del gesso sul nero della lavagna simbolizza l'incisione della cultura occidentale sulla tabula rasa – secondo gli schemi culturali coloniali – della cultura da occidentalizzare. Il giovane protagonista mostra di aver interiorizzato tale prospettiva di superiorità dell'altro e descrive con eccitazione i giorni in cui poteva sedere vicino alla lavagna per assistere al "gesto della scrittura", un momento saliente in cui quella polvere bianca andava delineando i segni di una Verità impressa e imposta su una superficie vuota: una verità che necessitava di essere trasmessa anzitutto attraverso la scrittura, strumento dominante da opporre all'oralità della cultura locale.

Il narratore, ora adulto, lontano dalla veste seminariale e impegnato in una carriera universitaria per diventare avvocato, si rivolge al proprio sé 'bambino' con un *tú* che segnala una distanza sì temporale e spaziale, ma soprattutto esistenziale. Quel *tú* che aveva assimilato le teorie della superiorità dell'occupante e dell'incapacità dell'uomo nero di gestire abilmente la propria esistenza:

No lo niegues ahora. Tú habías asumido ya, se te había metido dentro de tu alma que el genio español se había distinguido siempre en la lucha contra el infiel [...]

²⁰ *Ivi*, p. 26.

Y tu naciente raciocinio tan tempranamente alienado aceptaba integra la Revelación y todas sus consecuencias²¹.

Il giovane protagonista era consapevole di essersi trasformato in uno straniero in patria, straniero a coloro che abitavano la sua stessa terra. La fascinazione per il mondo cattolico e per un futuro di trionfo sociale sotto le vesti seminariali lo avevano allontanato sempre di più dal mondo in cui era nato, provocando in lui un controverso senso di colpa che tuttavia non aveva i mezzi per contrastare.

Il rapporto con la famiglia mostra un altro importante dettaglio sugli equilibri sociali interni. Il padre del protagonista, da un lato, e lo zio Abeso, dall'altro, incarnano diametralmente due opposti. Il primo si è distinto fin dall'inizio dell'occupazione per il suo collaborazionismo in termini commerciali gestendo coltivazioni di cacao e di caffè a uso e consumo dei coloni e ha sempre incoraggiato le timide aspirazioni seminariali del figlio:

La figura de mi padre, un negro alto, delgado, con un carácter muy fuerte, que había decidido en un momento impreciso de su vida pactar con el colonizador blanco. [...] Mi padre había abandonado, a la vista de todos pero imperceptiblemente, la tradición para insertarse en la civilización. Por eso mi padre es un negro que lo hace todo a lo grande, como los blancos²².

L'assetto identitario spagnolo viene presentato come costituito da elementi strettamente connessi l'uno con l'altro: l'ideologia franchista andava di pari passo con la sottomissione alla fede cattolica, mentre la presenza coloniale in Guinea sublimava in sé sia il disegno degli uomini politici che degli uomini di fede, attraverso la missione dell'occidentalizzazione e dell'evangelizzazione. L'incoraggiamento del padre nei confronti del figlio rivela una pressoché totale adesione a tale tendenza: l'avvicinamento al mondo cattolico e l'occidentalizzazione culturale sono sinonimi di miglioramento sociale ed economico, difficilmente integrabili nella cultura popolare tradizionale. Questo è il motivo per cui nel romanzo modernità e tradizione coesistono senza integrarsi l'una con l'altra, mantenendosi in una netta opposizione che si ritrova nello scontro tra padre e zio. Prevalde, quindi, uno schema binario nella rappresentazione del sistema colonizzatore-colonizzato che include anche l'opposizione bianco-nero; una modalità raffigurativa, quindi, prossima alla visione critica di Franz Fanon²³. Nel rapporto tra occupante e vittima si esclude la possibilità di una rivalutazione dei rispettivi ruoli e si intravede solo lo spazio per definire la differenza e la distanza tra i due: una differenza che può essere, tuttavia, risolta attraverso lo sbiancamento culturale del nero colonizzato, attraverso l'educazione occidentale, l'abbigliamento europeo e la religione cattolico cristiana.

Lo zio Abeso, invece, ha il ruolo di difensore della tradizione e del lignaggio; è infatti colui che accompagna il nipote alla scoperta delle leggende tradizionali e che, dopo averlo iniziato ai segreti del lignaggio d'origine, lo nomina erede del capostipite Motulu Mbeng, bisnonno e padre fondatore del lignaggio familiare, senza tuttavia riuscire a dissuaderlo dal percorso educativo cattolico.

²¹ *Ivi*, p. 33.

²² *Ivi*, p. 21.

²³ Franz Fanon, *Pelle nera, maschere bianche*, Tropea, Milano, 1996.

Il romanzo si conclude con la partenza del giovane per l'isola di Fernando Poo dove avrebbe iniziato gli studi seminariali prima di partire per la Spagna e prendere i voti. Tuttavia, il lettore viene a conoscenza fin dalle prime pagine che il protagonista ha abbandonato la carriera religiosa dopo diversi anni trascorsi in Spagna per iscriversi alla facoltà di giurisprudenza e diventare avvocato. A partire da questo elemento biografico del protagonista, l'autore dà seguito alle sue vicende nel secondo romanzo, *Los poderes de la tempestad*, dove il giovane ex-seminarista è ormai adulto. Ottenuta l'avvocatura e raggiunta una certa stabilità economica e sociale decide dopo anni di assenza dalla Guinea di farvi ritorno, in compagnia della moglie spagnola e della figlia. Il tema della seconda opera di Ndongo Bidyogo è quindi il moto del ritorno nella patria natia, nutrito giorno dopo giorno dal senso di nostalgia per il paese e per gli affetti lasciati. Un tema, ricordiamo, che è stato approfondito dall'autore a seguito del suo secondo abbandono della Guinea nel 1995, dopo essere stato costretto a lasciare il paese per le minacce subite, e che verrà affrontato anche dallo scrittore Balboa Boneke nel poema *El reencuentro*, ispirato alla sua personale esperienza di ritorno e di secondo esilio²⁴.

Il giovane protagonista de *Los poderes de la tempestad* aveva lasciato la Guinea quando ancora era sotto occupazione spagnola. Nel momento in cui sceglie la via del ritorno il Paese è ormai libero dal giogo coloniale, ma ancorato a una nuova schiavitù: la dittatura di Macías. A Madrid, città in cui vive, giungono sempre più numerosi i commenti negativi degli espatriati ed esiliati sulle condizioni preoccupanti in cui verte il paese – povertà, torture, arresti coatti, abolizione delle libertà individuali – tuttavia il giovane non vuole credere fino in fondo ai tragici racconti e decide comunque di ritornarvi, animato dalla convinzione che i suoi sacrifici all'estero debbano servire a migliorare le sorti del paese. Avrebbe lavorato come avvocato per difendere i più deboli, mentre la moglie avrebbe iniziato a lavorare come maestra di scuola.

Fin dal momento dell'arrivo, però, si scontra con una realtà ben diversa da quella immaginata e molto simile a quella comunicata dai connazionali in Spagna. I primi contatti con la burocrazia militarizzata dell'aeroporto ne sono un primo segnale. Le perquisizioni personali e dei bagagli, il sequestro di beni personali, l'umiliazione corporale subita dalla moglie dall'agente militare donna sono solo i primi sintomi di un paese sotto assedio dittatoriale, imprigionato nella prassi incontrovertibile e immutabile dettata dall'unico e solo cittadino dotato di diritto di parola: il presidente Macías. Il ritorno, per come era stato idealizzato dall'espatriato, non è quindi realizzabile, se non attraverso la disintegrazione del mito maturato durante gli anni di assenza. La liberazione della Guinea dall'occupazione straniera era stata interpretata come occasione per un miglioramento e per una nuova fase politica del paese, ma ciò che si delinea è invece un ritorno a una dimensione infernale, ancora più tragica di quella conosciuta negli anni della giovinezza.

Dopo aver assistito alla fucilazione del cugino, dopo aver ascoltato i racconti strazianti del padre finito in carcere per presunto collaborazionismo con l'opposizione anti-

²⁴ Balboa Boneke tornò in Guinea Equatoriale nel 1985, animato dall'entusiasmo di un nuovo inizio per il Paese. Tuttavia, nell'arco di un decennio, la situazione andò peggiorando: il governo di Obiang tornò ad agire in modo dispotico provocando una seconda fase di esilio. Lo stesso autore, analogamente a quanto accadde a Ndongo Bidyogo, fu costretto a fuggire clandestinamente per evitare l'arresto nel 1995, prima in Camerun a bordo di un *cayuco* e poi in Spagna.

rivoluzionaria, l'uomo viene arrestato e tenuto in prigione per lungo tempo con l'accusa di alto tradimento ai danni dello Stato, solo per il fatto di aver vissuto in Spagna, di aver introdotto testi giuridici scritti in castigliano, e per aver portato con sé una donna bianca, la cui presenza agli occhi del sistema *macista* rievocava ancora una traccia del colonialismo e dell'imperialismo occidentale.

Dopo l'orrore vissuto nel periodo in carcere, le torture, le sevizie, le violenze fisiche e psicologiche subite, dopo aver visto con i propri occhi la barbarie contro l'essere umano, al protagonista non resta che il silenzio. L'avvocato riesce a fuggire dalla prigione grazie all'aiuto di un secondino dissidente, fuggito anch'egli con il gruppo di incarcerati: «El miliciano arrojó entonces a la mar su fusil, su gorro, su casaca de su uniforme verde olivo, y quedaron atrás todas las penalidades y todos los horrores»²⁵.

Il romanzo si chiude con il silenzio del protagonista e del miliziano, spogliatosi del pesante fardello dell'uniforme e del fucile. Disfattosi della sua veste di boia, ha acquistato anch'egli la libertà. L'orrore è alle spalle, ma esso continua vivo e feroce. L'orrore è dentro i ricordi e raccontarlo sarà forse ancor più doloroso, poiché ogni parola farà rivivere l'immagine del sangue e della putrefazione dei corpi dei torturati nelle celle.

Nella parabola narrativa della trilogia, Ndongo Bidyogo sceglie una terza via dedicando il successivo romanzo a un uomo che tenta di rinnovare se stesso liberandosi da ogni imposizione culturale proveniente dall'alto. Un essere umano – oltretutto lontano dal contesto locale guineano, ma ancora africano – che incarna le sorti del protagonista precedente, l'esperienza coloniale e post-coloniale del proprio paese, il Camerun, ma che sceglie la via della ricostruzione individuale e collettiva attraverso una scelta di libertà che si sviluppa intorno al gesto della partenza, che è anche abbandono. Il romanzo chiude una fase narrativa dedicata alla storia della Guinea equatoriale aprendo la strada a una nuova avventura letteraria che si spinge oltre i confini della patria, oltre il continente africano, verso una delle grandi metropoli del Nord, Madrid.

Il romanzo *El Metro* si apre con un'immagine topos della modernità: un individuo imprigionato nelle viscere della metropoli occidentale, chiuso nel vagone della metropolitana madrilenica in ora di punta. Per il nostro protagonista, un giovane camerunese emigrato in Spagna, un semplice viaggio in metro si trasforma in un'occasione per riflettere sul perché del suo stare altrove. Il suo corpo è immobile, eppure continua a migrare metaforicamente da un'esistenza all'altra e i suoi pensieri fanno altrettanto, accompagnando il moto del mezzo di trasporto in movimento. Questa scena paradigmatica, tuttavia, si conclude rapidamente per dare spazio al racconto dei fatti antecedenti il suo arrivo a Madrid. Il racconto in analepsi condotto da un narratore esterno conduce il lettore ad approfondire le ragioni che hanno condotto Lambert Obama dal Camerun in Europa. La decisione di emigrare, infatti, si inserisce cronologicamente dopo un'estesa descrizione delle dinamiche interne al nucleo familiare del protagonista: un contesto che a sua volta fa parte dello scenario postcoloniale di un Paese, il Camerun, che, come altri Paesi vicini, ha subito l'incontro con l'Occidente nell'epoca coloniale e della tratta degli schiavi.

Il suo arrivo nel continente europeo riflette in più direzioni i flussi delle esperienze diasporiche vissute dal protagonista a partire dalla propria comunità di origine. Esperienze diasporiche che sottendono non solo un movimento geografico da uno spazio all'altro,

²⁵ Donato Ndongo Bidyogo, *Los poderes de la tempestad*, p. 318.

ma anche culturale e sociale. Per comprendere la parabola biografica che ha condotto il protagonista a 'partire' è necessario valutare l'importanza che ha giocato la primigenia rottura con la figura paterna. La sua emigrazione extracontinentale risulta infatti successiva, in termini cronologici, a quella già avvenuta con l'abbandono del villaggio di Mbalmayo. Il padre di Obama Ondo, Guy Ondo Ebagn, si era lasciato lusingare dal candido e lucente potere dell'uomo bianco, offrendo ai propri figli l'esempio dell'assimilazione culturale passiva e l'abbandono parziale dei riferimenti culturali d'origine con l'instaurarsi della colonia europea. In opposizione all'egemonia culturale europea si erge certo e sicuro lo sguardo dell'anziano nonno, Ebang Motuú, protettore e difensore della vita locale e della tradizione pre-coloniale, sostenuto dal nipote Obama, il quale tuttavia dimostra di non essere in grado di seguire mimeticamente le orme della tradizione, scegliendo di abbandonare il villaggio. In questo rapporto familiare tra padre e figlio vediamo germogliare il primo frutto dell'occupazione straniera: la rottura delle relazioni sociali pre-esistenti. Una rottura tale da demolire l'equilibrio sul quale la comunità occupata si reggeva. Obama interiorizza un'avversione alla mimesi culturale in seguito all'esperienza del padre e ciò lo conduce a scegliere di spezzare i legami anche con le tradizioni che aveva indirettamente perseguito sostenendo la posizione dell'anziano della famiglia. Si tratta di una scelta che lo scardina contemporaneamente dal vissuto del padre progressista e del nonno conservatore, conducendolo verso inedite forme di esistenza non ancora sperimentate dai suoi familiari. L'emigrazione dal contesto di origine, approfondito attraverso una consistente descrizione del narratore, accompagna il lettore progressivamente verso la realtà dell'immigrazione, vista con gli occhi della comunità occidentale. Da un punto di vista critico post-coloniale è significativo il *trait d'union* realizzato tra le due esperienze esistenziali che normalmente vengono affrontate in modo parallelo e disconnesso ponendo l'accento sull'una o sull'altra. Ndongo Bidyogo dà voce a un'intuizione fondamentale per comprendere e interpretare correttamente l'esperienza del migrare: essa è costituita da un duplice moto, la partenza e l'arrivo, e da un duplice contesto, quello di partenza e quello di arrivo. Le due facce della migrazione, ampiamente teorizzate dal sociologo Abdelmalek Sayad nel saggio *La doppia assenza*²⁶, necessitano di essere integrate e riunite. È necessaria una ricongiunzione che possa riportare su una traiettoria comune l'esperienza lacerante della partenza e quella dell'approdo nella terra straniera e che consenta all'osservatore occidentale di collocare il soggetto migrante, presente nelle metropoli europee, in una linea di continuità con un passato e con un percorso esistenziale precedente, altrimenti omesso e silenziato per il suo essere accaduto 'altrove'. Il contesto occidentale e quello d'origine trovano spazio per un dialogo grazie al nostro protagonista che ha la possibilità di raccontare che cosa si nasconde dietro alla figura apocalittica²⁷ del migrante contemporaneo, quali dinamiche storico-collettive e generazionali stanno alla base della decisione individuale della partenza.

In tal senso, il contesto coloniale e post-coloniale, grazie alla sensibilità storica dell'autore, si sintetizza nel destino di un individuo, il quale, oltre a narrare il proprio percorso,

²⁶ Abdelmalek Sayad, *La doppia assenza*, Milano, Cortina, 2002.

²⁷ Saskia Sassen, *Migranti, coloni e rifugiati*, Roma, Feltrinelli, 1999, pp. 119-121. Per un approfondimento sul rapporto storico tra colonialismo e neocolonialismi contemporanei si rimanda a Gayatri Spivak, *Critica della ragione postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2004.

riporta la propria versione della Storia ufficiale attraverso uno sguardo interno alla comunità, le cui dinamiche sono il frutto diretto delle manovre politiche che il paese ha subito sotto l'occupazione coloniale. La voce individuale di Obama si definisce per la sua emersione dal silenzio coloniale, ma anche dal contesto migratorio contemporaneo, sempre più rappresentato da gruppi indistinti di esseri umani senza un'identità individuale. Obama, nel momento in cui raggiunge il continente europeo, non è un corpo mimetizzato nella massa dei *clandestinos* appena sbarcati, dotati di un'identità numerica e inumana fornita dalla Guardia Civil. È un'identità autorappresentata alla ricerca di un nuovo destino. Inoltre, lo sbarco clandestino sulle Isole Canarie a bordo di un *cayuco* avviene solo dopo diverse tappe intermedie che hanno come punto d'arrivo il Senegal. Il suo emigrare è un continuo superamento di frontiere provvisorie che mano mano rendono più familiare al protagonista l'esperienza dell'essere 'estraneo'. L'esperienza migratoria è un'avventura formativa costellata da prove e ostacoli da superare, vissuta entusiasticamente da un aspirante *selfmademan*, alla ricerca della propria realizzazione personale. Tuttavia l'aspirazione individuale di Obama, animato da puri sentimenti, si scontra ben presto con la violenza di una realtà basata sul denaro e sull'egoismo. Prima ancora delle Isole europee, la sua prima tappa internazionale è Dakar: la metropoli di coloro che attendono; una tappa transitoria per eccellenza per migliaia di migranti che da tutta l'Africa occidentale aspettano di raccogliere il denaro sufficiente per continuare il viaggio verso l'Europa. Dakar preannuncia l'inferno dei clandestini in Europa. Non è che il suo volto opposto. È da lì che i Caronte della modernità, i trafficanti e gli scafisti diretti alle Canarie offrono lo strumento per raggiungere la terra promessa.

È in tal modo che la vicenda individuale di Obama arriva a fondersi con il destino di un'intera collettività, non strettamente connessa alla storia di un singolo Paese bensì a quella di un intero continente, e forse anche più continenti, che da secoli portano sulla propria pelle le tracce ancora visibili della schiavitù, dell'imperialismo, del colonialismo e, infine, dell'attuale neocolonialismo. Il destino di Obama, per quanto forgiato con le sue stesse mani attraverso la cesura con la famiglia d'origine, non può disfarsi dell'eredità del suo passato storico e collettivo, così come anche la sua presenza nella capitale spagnola non potrà essere interpretata dai locali se non attraverso la lettura del colore della sua pelle. Nelle parole del protagonista, viaggiatore-migrante-eroe del XXI secolo, continuano a riecheggiare le sorti dei fratelli neri deportati nelle Americhe o in Europa. Mentre Obama è chiuso e nascosto nella stiva della nave cargo diretta in Senegal la sua persona è ridotta a solo corpo; accanto a quelle cataste di legno, preziosa merce estratta nelle terre africane per essere rivenduta in Europa, il suo corpo è simile a un oggetto, pronto a farsi 'utile' e 'operoso', pronto per essere usato dagli sfruttatori del nord. Di un nord qualsiasi tutto sommato. Dopo quel viaggio in stiva senza ossigeno per ore, il corpo di Obama sarà comprato dagli sfruttatori di Dakar e dopo ancora dai trafficanti dei *cayucos*. E dopo ancora sarà comprato dai caporali delle campagne di Murcia, nascosto dai teloni di plastica bianca che proteggono candidamente le preziose colture agricole così come i corpi dei *clandestinos* che le lavorano. Citando il saggio di Maurice O'Connor²⁸, il *Black Atlantic*

²⁸ Maurice O'Connor, «A kiss of death: the perils of migration in Donato Ndongo's "El Metro"», *Afroeuropa - Revista de estudios afroeuropes*, anno 2, 2 (2008), <http://journal.afroeuropa.eu/index.php/afroeuropa/article/viewFile/90/90> (data consultazione: 01/06/2012).

di Paul Gilroy riecheggia in quella stiva claustrofobica diretta a Dakar ma si sdoppia e si amplia, aprendosi alla visione di un nuovo e attuale *Black Mediterranean*, attraversato da nuovi ex colonizzati e da nuovi schiavi per il Nord.

Il protagonista tenta di plasmare il proprio destino, tenta di ricominciare da zero mostrando a se stesso e al mondo i primi passi di un uomo nuovo, emancipatosi dalla propria terra natia. Il moto individuale di Obama cerca di procedere ignorando le forze opposte, forte dell'autodeterminazione, ma – analogamente a quanto accadde al personaggio de *Los poderes de la tempestad* – anche Obama resta imbrigliato nei meccanismi della barbarie umana, dopo aver creduto nell'illusione di una nuova e piena esistenza. Dopo un difficile ma riuscito inserimento nel contesto sociale madrileno, grazie anche alla relazione amicale e amorosa che ha con una ragazza spagnola, non riesce a vincere la battaglia con il destino. A bordo dello stesso metrò con cui il romanzo si apre, Obama Ondo muore a seguito di una brutale aggressione a opera di un gruppo di *skinhead*. Il valore delle sue gesta oltre i confini del Camerun si frantuma e si fa vano quando si scontra con mai sopite forme di barbarie e di inumanità. Il secondo eroe della trilogia, colui che aveva raccolto l'eredità della parola perduta in *Los poderes de la tempestad*, resta nuovamente senza voce incontrando la morte fisica, soccombendo ancora per mano di un essere umano.

Attraverso quest'opera Ndongo Bidyogo sintetizza e sublima l'eredità storica del proprio paese, facendola confluire nel destino di un'intera porzione di mondo che ancora sta vivendo le nefaste conseguenze delle occupazioni coloniali attraverso rinnovate forme di sfruttamento economico e, inoltre, colloca magistralmente la letteratura equatoguineana su un'asse universale facendo di essa una fucina per le nuove tragedie contemporanee che vedono come vittime i nuovi colonizzati nelle metropoli globalizzate dell'Occidente.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bhabha, Komi Homi, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001.
- , *Nazione e Narrazione*, Roma, Meltemi, 1997.
- Bolekia Boleká, Justo, *Panorama de la literatura en español en Guinea Ecuatorial*, Centro Virtual Cervantes, <http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario05/bolekia/> (data consultazione: 01/06/2012).
- Chambers, Ian, *Paesaggi migratori: culture e identità nell'epoca postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2003.
- , *Esercizi di potere: Gramsci, Said e il postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006.
- Derrida, Jacques, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1990.
- Evita Enoy, Enoncio, *Cuando los combes luchaban, novela de costumbres de la Guinea Española*, Madrid, CSIC, 1953.
- Fanon, Franz, *Pelle nera, maschere bianche*, Milano, Tropea, 1996.
- Foucault, Michel, *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1980.
- , *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1970.
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic*, Cambridge, Harvard University. Press, 1993.
- Hendel, Mischa, *Subvaloradas, sin ser vistas. Voces literarias de Guinea Ecuatorial*, Wien, Documental, 2009.

- Mathama, Jones Daniel, *Una lanza por el boabí*, Barcelona, Tipografía Casal, 1962.
- Mignolo, Walter D., *Local histories /global designs*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- Morgades Besari, Trinidad, *Antígona*, in Donato Ndongo Bidyogo - Mbaré Ngom (a cura di), *Literatura de Guinea Ecuatorial*, Casa de Africa, Madrid, 2000, pp. 427-433.
- Ndongo Bidyogo, Donato (a cura di), *Antología de la literatura guineana*, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- , *Los poderes de la tempestad*, Madrid, Editorial Morandi, 1997.
- , *El metro*, Barcelona, El Cobre, 2007.
- , *Historia y tragedia de Guinea Ecuatorial*, Madrid, Cambio, 1977.
- , *Las tinieblas de tu memoria negra*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1987.
- Literatura de Guinea Ecuatorial*, a cura di Ndongo Bidyogo - Mbaré Ngom, Madrid, Casa de África, 2000.
- Nistal, Gloria - Ngom, Mbaré (a cura di), *Nueva Antología de la Literatura de Guinea Ecuatorial*, Madrid, Sial, 2012.
- Nsue Angüe, María, *Ekomo*, Madrid, UNED, 1985 (2ª edizione Sial, Madrid, 2008).
- O'Connor, Maurice, «A kiss of death: the perils of migration in Donato Ndongo's El Metro», *Afroeuropa - Revista de estudios afroeuropes*, 2, 2 (2008), <http://journal.afroeuropa.eu/index.php/afroeuropa/article/viewFile/90/90> (data consultazione: 01/06/2012).
- Otabela, Joseph-Désiré, «La literatura de Guinea Ecuatorial. La madurez», *Palabras. Revista de la cultura y de las ideas*, 1 (2009), pp. 111-138.
- Said, Edward, *Cultura e Imperialismo*, Roma, Gamberetti, 1998.
- Sayad, Abdelmalek, *La doppia assenza*, Milano, Cortina, 2002.
- Sassen, Saskia, *Migranti, coloni e rifugiati*, Roma, Feltrinelli, 1999.
- Spivak, Gayatri, *Critica della ragione postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2004.

Ciudades soñadas y ciudades en las que es imposible soñar: la narrativa de Guinea Ecuatorial

DOROTHY ODARTEY-WELLINGTON

University of Guelph, Canada

dodartey@uoguelph.ca

A menudo se hace referencia a “las ciudades africanas” como si las urbes en ese continente se determinaran por un juego finito de características. No obstante, tienen una diversidad que descansa no solo en la variedad de culturas que las generan, sino también en las mentes que las imaginan. A veces lo que se toma por una “ciudad africana” es un modelo de la imaginada identidad nacional. Hay también ciudades deseadas, utopías, a través de las que se aleja de una realidad vivida. En unos casos, estas últimas llegan a hacerse realidad cuando coinciden con la visión de lo ideal para la imagen nacional desde la perspectiva de los que ejercen el poder. Tampoco hay que olvidar la vivencia ciudadana tal como transcurre en la calle; un caleidoscopio a la vez cambiante y estático. A estas visiones multifacéticas quisiera añadir la que contribuyen los autores contemporáneos de Guinea Ecuatorial a la experiencia urbana en sus obras de ficción. No cabe duda de que, por lo general, las ciudades son fundamentales para la historia de la literatura africana. Como señala Tom Odhiambo, el espacio urbano en la narrativa popular africana «remains symbolically and in real terms the site where the nation-in-formation was located -politically, economically, or culturally» (73). Las ciudades en la narrativa guineoecuatorial no son una excepción a este respecto; han servido y siguen sirviendo para comunicar la posición ideológica de sus autores, relativa a las consideraciones socio-económicas y políticas de la imagen nacional. Los autores guineoecuatorialios principales que interesan para esta incursión en los retratos narrativos de ciudades en países africanos son los siguientes: María Nsue Angüe (*Ekomo*), Maximiliano Nkogo Esono (*Ecos de Malabo*; «Adjá-Adjá»), Juan Tomás Ávila Laurel (*Cuentos crudos*; *Rusia se va a Asamse*), Donato Ndongo-Bidyogo (*El metro*) y César Mba Abogo (*El porteador de Marlow. Canción negra sin color*). Aunque este trabajo se centra en autores guineoecuatorialios, el enfoque adoptado para acercarse

a sus obras es transnacional. La aproximación transnacional tendrá el mérito de dar un contexto temporal y espacial más amplio que, a su vez, servirá para captar la complejidad y la versatilidad de los espacios urbanos retratados en la narrativa africana actual. Por lo tanto, se considerarán las obras citadas en relación con las obras de los siguientes autores africanos que, aunque no comparten con los guineoecuatorianos la lengua española, sí generan también visiones importantes de ciudades en el continente: los ghaneses, Ama Ata Aidoo (*No Sweetnes Here*) y Kojo B. Laing (*Search Sweet Country*); la nigeriana Sefi Atta (*Everything Good Will Come*); la camerunesa Calixthe Beyala (*C'est le soleil qui m'a brûlé*) y Binwell Sinyangwe (*A Cowrie of Hope*) de Zambia.

En lo que sigue, se hará referencia, siempre cuando sea posible, a “ciudades en África” en vez de “la ciudad africana” o “las ciudades africanas”, puesto que los espacios urbanos del continente no son ni monolíticos ni inmutables. Dicho esto, se tiene que reconocer que la narrativa emergente de los discursos independentistas del África de los 60 y los 70 contribuyó a fomentar las imágenes paradigmáticas a menudo atribuidas a las ciudades del continente. Estas imágenes nacieron del intento de retratar el espacio simbólico y práctico de la administración colonial, que fue las ciudades, y a través de ello comunicar aspectos de las relaciones desequilibradas coloniales desde la perspectiva africana. En consecuencia, la llamada “ciudad africana” llegó a ser un espacio genérico reducido a uno de los elementos opuestos y enfrentados en binomios tópicos como modernidad/tradición, Occidente/África y colonizador/colonizado. Dentro de este marco, las identidades africanas se definían más por la dominación impuesta desde fuera que por las interacciones. Estas ciudades genéricas o folklóricas solían oponerse a los espacios rurales, igualmente genéricos, considerados como lugares idóneos para la preservación de valores tradicionales. En la brecha entre estos dos espacios mutuamente excluyentes, se encuentran identidades africanas alienadas o, como mucho, ambivalentes.

En *Ekomo*, la novela de María Nsue Angüe, figura un ejemplo emblemático de la amenaza que lo urbano supone para la supuesta entereza africana en una ciudad no identificada. Cuando el personaje epónimo de la novela no regresaba a su pueblo como se esperaba, se temía que se hubiera quedado en la ciudad «embrujaado por una mujer de mala vida» (30). Se suponía que las acciones de la consabida mala mujer de la ciudad, la personificación de la misma ciudad, había puesto en peligro la integridad de Ekomo, no solo como marido, sino también como africano y como hombre. Además, el carácter de dicha ciudad anónima como hábitat de los colonizadores y sus instituciones enajenantes es destacado cuando Ekomo regresa allí para consultar a un médico blanco. El consiguiente fracaso absoluto de la consulta se atribuye a la indiferencia y la insensibilidad del médico extranjero y sus enfermeros. Desde luego, esta clase de ciudad imaginada no es un espacio vital; en ella queda patente la ausencia de las relaciones complejas que deberían surgir de nuevas exigencias económicas y nuevas relaciones socio-políticas. Es más bien un accesorio didáctico empleado para señalar los peligros de la modernidad para ciertos aspectos de la tradición. En ese sentido, *Ekomo* hace eco de los discursos recurrentes de obras postcoloniales como *No Sweetness Here*, una antología de cuentos de la escritora ghanesa Ama Ata Aidoo. En su relato «The Message» (*No Sweetness Here* 38-46), por ejemplo, Cape Coast representa la mítica imagen de la ciudad como un lugar de identidades alienadas característico de la escritura de los primeros años de la independencia. Desde el siglo 17, Cape Coast fue la sede comercial y/o administrativa de varios poderes coloniales —Portugal, Holan-

da, Suecia e Inglaterra. De modo que se adecua a la imagen de un lugar donde las prácticas aborígenes han sido desplazadas por fuerzas externas. La ruptura identitaria resultante de dicha alienación cultural se retrata en lo que ocurre cuando una señora mayor del pueblo recibe el mensaje de que su hija, que vivía en Cape Coast, no había dado luz de forma natural, sino que había sido operada para que se le sacaran al niño. Esta contraposición de lo que es natural (tradicional) y lo que no lo es, marca en el cuento de Aidoo la pauta de todas de las relaciones entre los de Cape Coast y los del pueblo. Desde el punto de vista de un chofer que lleva a la señora a la ciudad, por ejemplo, que la hija de ésta tiene que parir por cesárea es una prueba más de que las chicas de las ciudades grandes, «All so thin and dry as sticks» (*No Sweetness Here* 41), no son como sus madres, modelos, se supone, de “la mujer natural y tradicional”. Mientras tanto, una enfermera joven, nativa de Cape Coast, trata con desdén las expresiones de felicidad de la señora, cuando ésta encuentra viva a su hija; para ella reflejaban idiosincrasias de campesinos (46). La imagen del pueblo opuesto a la ciudad en los relatos de Aidoo encierra todas las supuestas tensiones entre modernidad y tradición además de otros binomios opuestos y enfrentados en el lenguaje panafricanista de los primeros años de la independencia. Aunque la novela de Nsue Angüe se publicó más de una década después de la de Aidoo y de la ola de escrituras panafricanistas de los sesenta y los setenta, *Ekomo*, en el contexto de la historia y la evolución política de Guinea Ecuatorial, es la primera novela post-independentista de ese país. De modo que Nsue Angüe también adopta la imagen de la ciudad creada en el lenguaje oposicional anti-colonial para representar los efectos negativos de la dominación cultural absoluta.

Dicho todo esto, hay que reconocer que se atisban ya en *Ekomo* indicios de otros aspectos de la ciudad que se escapan del modelo rígidamente predicado en el resultado de un desencuentro colonial. De hecho, esta otra cara de la ciudad en *Ekomo* derrumba la máxima representación geográfica de la dominación colonial: las arbitrarias fronteras nacionales. De camino a la ciudad, Ekomo y su esposa tropiezan con una prueba más de su alienación identitaria cuando un grupo hostil de gendarmes francófonos les piden la documentación (193). Sin embargo, una vez llegados a la ciudad se encuentran rodeados de una mezcla compleja de lenguas y grupos étnicos que desdibujan eficazmente las fronteras nacionales impuestas tras la colonización. Dado que se encontraban en un país cercano al suyo, donde se hablaba francés, y al considerar que los habitantes de esa ciudad utilizaban ciertas expresiones del inglés *pidgin* como «¡dash! madam» (195), se puede conjeturar que los dos se encontraban en una ciudad camerunesa¹. Por consiguiente, deberían considerarse doblemente forasteros en ese lugar: primero, eran campesinos en una ciudad y además, al nivel nacional, se encontraban en otro país. No obstante, la dimensión transnacional subrayada en la representación de la ciudad en la que se encontraban invalida aquellos dos criterios de identidad y les ofrece otros motivos de pertenencia. Ekomo y su esposa se encuentran en una ciudad vibrante donde «[h]ay de todo mezclado» (196): «mahometanos, ... hausas, ... [gente] yaundé ... bulu ... babilingüe ... basaha ... [y] etón» (196-197). La diversidad lingüística y étnica debida a actividades comerciales que datan de hace mucho tiempo, y las lenguas compartidas a través de fronteras nacionales impuestas, resaltan otros determinantes de identidad para los personajes. De hecho, Ekomo y su

¹ Los dos idiomas oficiales de Camerún son francés e inglés. “Dash” significa regalo o propina en el inglés *pidgin*.

esposa, que saben comunicarse en «bulu²» se ven conectados a una red de etnicidades y lenguas interrelacionadas que circulan libremente más allá de las barreras nacionales modeladas sobre los territorios coloniales. Este espacio citadino sí, es “una ciudad” (africana) y no “la ciudad africana” arraigada en interrelaciones conflictivas coloniales. Recuerda esos centros pre-coloniales donde el comercio y otras actividades humanas crearon una red compleja de interrelaciones.

En la actualidad la narrativa africana, algo alejada del espectro del discurso colonial, está retratando otro modelo paradigmático de espacios urbanos africanos. La imagen emblemática de éstos está captada en lo que dice la narradora de *Everything Good Will Come* (Sefi Atta) de Lagos, en un momento de frustración: «It was a hard city to love» (98). Novela tras novela escrita por autores de varios países —Guinea Ecuatorial, Camerún, Nigeria, Ghana, por ejemplo— repiten desafíos similares relacionados con la vida urbana contemporánea: infraestructura básica inadecuada, servicios básicos inexistentes, miseria, inseguridad y corrupción, entre otros. De hecho, varias obras no solo de Guinea Ecuatorial, sino también del resto del continente, parecen versiones ficcionales de un informe sobre problemas urbanos, como el que publicó la Ghana Academy of Arts and Sciences, *The Future of Our Cities*³. Los habitantes de la capital de Guinea Ecuatorial, Malabo, por ejemplo aparecen una y otra vez sufriendo de escasez de agua, apagones y del desempleo en obras como *Cuentos crudos* (Ávila Laurel) y *Ecos de Malabo* (Nkogo Esono). En ese sentido bien podrían ser habitantes del Lagos retratado por Maik Nwosu donde un personaje le explica a otro en inglés *pidgin* «Look you. For Lagos nko? The same thing: no job, no money, no electricity, no tap-water, nothing» (50). Estas réplicas de ciudades difíciles de amar en la narrativa contemporánea africana contribuyen a fomentar la noción de una crisis urbana generalizada en el continente y un impulso hacia una modernidad estereotipada como la que describe un personaje de Nkogo Esono: «llegan paso a paso a una ciudad, una ciudad que desearían que fuera como las demás del presente siglo: gentes de buen año y alegre en las calles; coches de lujo en carreteras rehabilitadas; grandes edificios de arquitectura moderna; plazas, jardines, etcétera, etc.» («Adjá-Adjá» 375).

No obstante, más allá de servir de crónicas de condiciones socioeconómicas en las ciudades africanas actuales, los retratos de la vida urbana en la narrativa africana contemporánea han sido apropiados como sustitutos de países enteros a medida que los escritores van tratando los problemas socio-políticos y económicos del continente. Sírvese de ejemplo el primer relato de Nkogo Esono en *Ecos de Malabo*, «Cumpleaños infeliz» (17-50), que empieza como una historia cómica de los celos de una pareja joven pero que termina con el novio metido preso por un cargo ridículo. Se intercalan entre estas dos situaciones extremas, alusiones a malos tratos a manos de policías, el desempleo, la inflación y otras condiciones de vida que podrían aplicarse a un país entero. Estos y otros problemas parecidos como la desigualdad social, el sufrimiento bajo leyes arbitrarias y la explotación a manos de empresas multinacionales en «Mares de ollas» y otros cuentos en *Cuentos*

² Es uno de cinco idiomas transnacionales y mutuamente inteligibles (fang, etón, ewondo, bébele y bulu) de la zona ecuatorial del oeste de África. (Raoul Zamponi, «Focus in [sic.] Fang and other Bantu A70 languages», http://www2.hu-berlin.de/predicate/focus/africa/data/Zamponi_Focus_in_Fang.pdf, fecha de consulta 20/05/2012.)

³ Véase Franklin Obeng-Odoom, «The Future of Our Cities», *Cities*, 26, 1 (2009), pp. 49-53.

crudos (Ávila Laurel) parecen ser problemas de dimensión nacional más que preocupaciones locales. Estas narrativas urbanas, por lo tanto, caben en el género de escrituras que retratan la desilusión popular con el liderazgo político en países africanos tras varios años de autogobierno. Las preocupaciones evocadas en los retratos de la capital guineoecuatorial parecen las que identifica Tom Odhiambo en novelas kenianas donde «men and women are depicted in unending cycles of attempts to get a “piece” of what postcolonial Kenyan politicians characterized as “matunda ya Uhuru” ‘fruits of independence’» (73). En el caso concreto de los escritores de Guinea Ecuatorial, la desilusión parece nacer de la comprensión que la gran mayoría de la población se mantiene al margen de los beneficios esperados del patrimonio petrolero. Esta última realidad queda nítidamente subrayada en el informe sobre el país publicado por Human Rights Watch en 2009:

Oil revenues have provided the Equatoguinean government with the money needed to do a much better job realizing their citizens’ economic and social rights. Government officials have been derelict in taking this opportunity, using public funds for personal gain at the expense of providing key social services to the country’s population, and squandering other potential revenues through mismanagement. The human toll of the continuing chronic underfunding in areas such as education and health becomes starkly apparent when comparing health and literacy levels over the past 10 years: where there was an opportunity for great advances on both fronts using the large oil revenues, the situation either worsened or improved only slightly and not in keeping with corresponding advances in other countries (7).

Es posible que los escritores africanos en general elijan las ciudades como el blanco de sus críticas porque éstas albergan la sede gubernamental y el centro de las actividades comerciales. Sin embargo, los autores guineoecuatorialianos tendrían otros motivos pragmáticos para criticar y poner en ridículo a una ciudad, sus habitantes y sus instituciones en lugar de los iconos nacionales y los personajes políticos de su país. En un país como Guinea Ecuatorial, donde el gobierno dictatorial controla los medios de comunicación y el acceso a la información, y donde no se tolera la discrepancia política, los escritores abiertamente críticos correrían el riesgo de enredarse con los poderes fácticos (Human Rights Watch 57). El desplazamiento espacial de la crítica nacional es, por lo tanto, una estrategia de seguridad para los escritores guineoecuatorialianos. En este sentido, Malabo desempeña el mismo papel que la época del primer presidente, Macías Nguema, en las obras de algunos de los escritores contemporáneos. Ese régimen tuvo una larga presencia en la literatura guineoecuatorialiana como el contexto de mucha crítica sociopolítica cuando el régimen actual también dejaba bastante que desear. Es interesante, por ejemplo, que aunque Ávila Laurel publicó *Áwala cu sangui* en 2000, dos décadas enteras desde el comienzo del régimen dictatorial actual, la tiranía, la miseria y el temor en la obra se ubicaba en la dictadura anterior (*Áwala cu sangui* 47). Tenemos aquí un desplazamiento cronológico cuya versión espacial se encuentra en la representación actual de Malabo.

De hecho la libertad de expresión y la transparencia en los medios de comunicación no son temas tratados de manera obvia en la narrativa de Guinea Ecuatorial. Al contrario, lo que se destaca como seña de identidad de Malabo en algunas de las obras mencionadas hasta el momento es el ambiente creado por la ausencia de dicha libertad –un ambiente en el que reinan rumores y miedos. En *Ecos de Malabo* «malabosaá» es el fenómeno al

que se atribuye la invención y la diseminación de información en todas las dimensiones de la vida en la capital guineoecuatorial. «Malabosaá», una característica distintiva de Malabo, como sugiere el nombre, «consiste en hablar o cotillear sobre cualquier asunto, vivido o no, te concierna o no, y hacer libremente los comentarios que puedas, exagerando los aspectos que quieras pero teniendo como única fuente el “he oído que”» (*Ecos de Malabo* 32). El hervidero de rumores en Malabo es alimentado por asuntos inocuos como la moda indiscreta de jóvenes en unos casos (*Ecos de Malabo* 91). En otros, sin embargo, es impulsado por historias absurdas de niños que desaparecen misteriosamente después de consumir leche importada de China (142). Hay además rumores de jóvenes que «hacen de mujeres ... con las promesas de aumento de sueldo o con las amenazas de ser tirados a la mar como manjar de los tiburones» (22). Los chismes aquí son más que una divertida peculiaridad malabeña. Su presencia sugiere un ambiente en el que hay obstáculos a la transparencia en asuntos públicos y al acceso a información fidedigna. Bajo tales circunstancias los ciudadanos son reacios a responsabilizarse de la información que imparten y se distancian de la fuente de la misma con un “he oído decir que”. Además, la opacidad en asuntos gubernamentales y los obstáculos a la libre circulación de información pública generan desconfianza y miedo, echan leña a los rumores y fomentan noticias absurdas. «Malabosaá» es por lo tanto un medio de comunicación urbano que es sintomático de las barreras sistémicas a la libre circulación de información a nivel nacional.

Evidentemente los retratos narrativos de Malabo son más que crónicas de la vida cotidiana malabeña. En unos casos son construcciones expresionistas con las que se pretende evocar de forma llamativa la desilusión nacional. Tales imágenes de vida urbana deformada por una óptica del descontento social se encuentran en *Cuentos crudos*, sobre todo en «Mares de ollas» (5-33). El punto de partida de esta historia es un decreto presidencial insólito que anulaba las Navidades en un año concreto. Además de abolir los festejos de la Pascua, el decreto pedía que los ciudadanos deshicieran todas las actividades que habían emprendido en vísperas de las celebraciones. El proceso de dar marcha atrás a lo ya hecho, que incluía sesiones de destrenzar a mujeres y devolver comida ya consumida a las tiendas donde se había comprado, parecía una película vista a la inversa. Pedía, por lo tanto, que el narrador inventara neologismos para expresar lo que describe como «Una república desnativizada por decreto» (9) y su nuevo «decreto-ley desnativizador» (12). Poner la realidad al revés en esta construcción o, mejor dicho, desconstrucción narrativa nos da la máxima representación de disfunción que en un sentido u otro caracteriza la gran mayoría de los retratos narrativos de espacios urbanos en obras, no sólo de Guinea Ecuatorial sino también de Ghana, Nigeria y otros países en la región. Cabe recordar aquí la imagen de Accra distorsionada en su reflejo en las alcantarillas de la ciudad, tal como la plasma el ghanés Kojo Laing en su novela *Search Sweet Country*:

Passing Ussher Fort by Sraha Market where the Pentecostal Church clapped its walls, Loww saw how clearly everything –from fresh water and churches to governments and castles– could fit so easily in reflection in the gutters. This city could not satisfy the hunger of gutters, for there was nothing yet which had not been reflected in them (16).

El reflejo indiscriminado aquí de una fortaleza colonial (hoy cárcel), mercado e igle-

sia evangélica en las aguas sucias de las alcantarillas, resume de modo sucinto el enredo absurdo del desequilibrio de poderes, la independencia, la miseria, la autonomía y otras contradicciones dentro de países aparentemente independientes y modernos.

Las imágenes distópicas señaladas hasta el momento en la representación narrativa de ciudades en África van en contra de visiones alternativas de las mismas, reclamadas por críticos, que rezuman energía transformativa, creativa y dinámica. Siguiendo esta última corriente crítica, Garth Myers, por ejemplo, identifica las posibilidades regenerativas en el Mogadishu de Nurrudin Farah donde la capital somalí ya no es «the ‘world capital-of-things-gone-completely-to hell’» sino «a place where people can reconstruct Somalia without denial over all that has transpired» (Myers 160). Para Jennifer Robinson la distopía urbana es precisamente una condición previa al surgimiento de nuevas posibilidades (Robinson 91). Asimismo, basándose en obras de ficción de Zimbabue y de Sud África, Irikidzayi Manase concluye que las condiciones enajenantes e inhóspitas en las que vivirán unas poblaciones urbanas les animarían a reorganizar su entorno de acuerdo con sus condiciones y de modo que alcanzaran una vida plena (Manase 102). De hecho, estas observaciones precedentes recuerdan la novela del zambiano Binwell Sinyangwe, *A Cowrie of Hope*; una novela en la que, a diferencia de la norma, las catástrofes urbanas no cobran víctimas. En *A Cowrie of Hope* una viuda indigente, decidida a mejorar el destino de su hija, desafía policías corruptos y estafadores en Lusaka para obtener justicia. La victoria de la viuda y la esperanza que supone para el futuro de su hija es insólita, pues es poco usual que en la narrativa urbana africana una persona al margen del poder logre la transformación de una institución nacional injusta.

Hay críticos que han adoptado una aproximación transnacional, enfocada en las actividades comerciales y migratorias de las ciudades para destacar la capacidad generadora y transformadora de las mismas. Desde su perspectiva el vaivén dinámico de gentes y bienes a través de las ciudades africanas contribuye a ubicarlas en una red global de conexiones complejas. En este sentido cuestionan el estereotipo negativo de aquéllas como meros semilleros de migrantes económicos que huyen de condiciones creadas por la explotación colonial por un lado, y la mala administración post-colonial por otro. Semejantes teorías se confirman en el trabajo de Bakewell y Jónsson, por ejemplo, cuyo informe sustenta la noción de que las ciudades en el continente africano se ubican en una modernidad urbana y por lo tanto son espacios que generan creatividad e innovación (20). Desde su perspectiva, dichas ciudades deben verse como: «nodes in translocal, transnational and also global webs and flows – not merely as departure points for migrants but also, significantly, as attractive spaces for migrants and mobile traders» (20). En este contexto, según Bakewell y Jónsson, en el que se aprecian las ciudades como centros comerciales donde entrecruzan varias categorías de migrantes y gentes, se crea un espacio dinámico con habitantes capaces de crear sus propios medios de sustento, independientemente de las exigencias impuestas por gobiernos e instituciones multinacionales (Bakewell y Jónsson 20).

En algunas de las obras comentadas más arriba, existen unos ejemplos de espacios económicos dinámicos donde los habitantes son creadores, y no víctimas, de su entorno y donde no son marginados de la economía global sino que son esenciales para la misma. Sin embargo, la existencia de esos espacios no implica siempre consecuencias indiscutiblemente positivas para los habitantes. En unos casos su relación con ese entorno es ambivalente y en otros ese entorno les resulta bastante hostil. La narradora de *Everything Good*

Will Come (Sefi Atta), por ejemplo, tiene una postura ambivalente relativa al ambiente comercial irregular de Lagos. En su estimación, el comercio en la populosa metrópolis es

a bedlam of trade [where] [t]rade thrived in the smallest of street corners; in stores; on the heads of hawkers; even in the suburbs where family homes were converted into finance houses and hair salons, according to the need. The outcome of this was dirt, piles of it, on the streets, in open gutters, and in the marketplaces, which were tributes to both dirt and trade (98).

Aun así, la narradora parece ser consciente de las posibilidades de autotransformación y emancipación que las contravenciones de la normativa urbanística ofrecen, sobre todo, a las mujeres. Al seguir sus consejos, una amiga suya, Sheri convierte la casa familiar de ella en una cafetería. De esta manera Sheri deja de ser una amante mantenida por otro para convertirse en una empresaria autosuficiente. No solo se auto mantiene en este caso, sino que también su empresa les da trabajo a otros miembros de su familia e incluso a carpinteros del barrio (104, 134). Mientras tanto, las dos madrastras de Sheri emprenden un negocio en la compraventa de oro del Extremo Oriente y de Europa tras la muerte de su marido. De esta manera logran eludir las normas sociales y las instituciones tradicionales que las habrían dejado indigentes y dependientes cuando enviudaron (103).

La perspectiva ambivalente de la narradora de Sefi Atta refleja la doble cara de lo que a primera vista se descartaría como prueba de una modernidad incompleta y de una caótica economía informal que apartan África de la organización normativa que supuestamente caracteriza las economías modernas. Dentro del aparente desorden material se encuentran, por un lado, la innovación, la iniciativa y la ingeniosidad, y por otro, la mala administración o la indiferencia por parte del gobierno y el desarrollo superficial ocasionado por la inversión multinacional. Estas paradojas se evocan convincentemente en un cuadro narrativo de Lagos retratado por la narradora durante uno de sus paseos por un barrio de la ciudad:

If no one would employ them, they would employ themselves... A girl stood with a tray of coconut slices on one side of the street. Next to her a boy carried a board: Please help me. I am hungry. Billboards told the story of trade: Kodak was keeping Africa smiling; Canon was setting new standards in office copying; Duracell lasted up to six times longer (240).

Sin embargo, las novelas contemporáneas de Guinea Ecuatorial son mucho menos ambivalentes respecto al papel de la movilidad comercial transnacional en la identidad de los ciudadanos. Igual que otras capitales, el Malabo de las obras de ficción tiene una población de comerciantes étnicamente diversa: hay «cotonús», vendedoras ambulantes de Benín (*Rusia se va a Asamse*) así como nigerianos y otros africanos que hablan *pichi* (*pidgin*) como los malabeños (*Cuentos crudos*, *Rusia se va a Asamse*, «Adjá-Adjá»). Hay también extranjeros asociados con multinacionales o agencias cooperantes (*Ecos de Malabo*, *Cuentos crudos*). No obstante, la interacción transnacional en el contexto urbano parece implicar solo una cosa: problemas africanos imputables a la explotación colonial y neocolonial, la dependencia y la corrupción. A este respecto, el narrador de *Rusia se va a Asamse* (Ávila Laurel) describe en un tono despectivo tales actividades comerciales

como el negocio de prendas de segunda mano en el mercado de Asamse. Lo representa como el lado africano de la brecha económica entre Norte y Sur, profundizada cada vez más por el consumismo neocolonial por un lado y la caridad hegemónica occidental, por otro. Sin embargo, el significado de las prendas de segunda mano para la economía y la sociedad africana es más complicado de lo que se percibe desde la perspectiva del narrador. Desde luego, se critica, con razón, el papel de ese negocio en debilitar la industria de la confección local en muchos países africanos. Sin embargo, no hay duda de que supone una fuente de ropa a precios accesibles para muchos en la sociedad. Además, en ciertos contextos urbanos donde la ropa es un índice de clase social, una prenda de segunda mano bien elegida democratiza identidades al desdibujar la brecha entre “ricos” y “pobres”. Estas relaciones más complejas entre consumidores, mercancías y las fuentes de las mismas desaparecen en la humillación de Rusia en el mercado cuando en su intento de comprarse discretamente una falda moderna de segunda mano, se arma una pelea desagradable con otra chica que iba por la misma prenda. De modo parecido, la posible autonomía de comerciantes locales desaparece cuando su relación con las mercancías importadas que venden se reduce a una relación desequilibrada norte/sur. Caso ejemplar es una atrevida «Cotonu», vendedora ambulante de Benín cuya aparente independencia desvanece en la descripción de la mercancía que lleva en la cabeza —«cremas, peines, colonias, jabones, cuchillos y estas sustancias nauseabundas que las mujeres de aquí usan para arreglarse el pelo» (Ávila Laurel, *Rusia se va a Asamse* 24-25)— como mera señal de una carga neocolonial. En esta historia no hay duda de que Malabo es un núcleo más en la red transnacional del comercio. Aun así, lo que se cuestiona en la narrativa de Guinea Ecuatorial son las ventajas de las relaciones transnacionales para los habitantes de la capital. La noción negativa general a este respecto se comunica en una descripción reveladora del edificio de aduanas en Malabo en «Volver a empezar» (Nkogo Esono, *Ecos de Malabo* 135-179). Según el narrador, el edificio fue, quizás, un puesto de trata de esclavos en un momento dado. Otros decían que sirvió más bien de almacén de cacao destinado a la exportación. Sin embargo, en la actualidad sirve de sede de aduaneros corruptos (*Ecos de Malabo* 143-144). Las referencias aquí a dos actividades comerciales clave en la historia del continente —la trata de esclavos y a la transformación colonial del continente africano en productor de materia prima barata— y el vínculo entre las dos y aduaneros corruptos, marcan percibidas pautas de explotación, aun a pesar de la independencia política, que perjudican al continente en el comercio global. La conexión entre el comercio transnacional y el neocolonialismo se subraya también en «Mares de ollas» (Ávila Laurel, *Cuentos crudos* 5-33) donde se retratan empresas multinacionales que ejercen bastante poder a cambio de prestar apoyo material al aparato opresivo del gobierno de turno. Se cuenta un episodio alegórico a este respecto en el que dos camioneros blancos sobornan a unos reclutas por obtener acceso a una carretera irónicamente llamada «Calle de la Independencia» (*Cuentos crudos* 10). El precio de su acceso a la calle barricada fue herramientas más eficaces donadas a reclutas para humillar a mujeres jóvenes al afeitarles las trenzas.

Como se indicó más arriba, además del comercio global, la crítica actual señala la movilidad humana como un indicio adicional de la modernidad de las ciudades en África y de su integración «into the global webs of mobility and flows» (Bakewell y Jónsson 17). Esta visión de las ciudades contemporáneas africanas desafía su representación estereotipada como destinación de inmigración rural y origen de mano de obra que huye de

distopías hacia utopías Occidentales (Bakewell y Jónsson 12, 20). En este sentido, la movilidad humana en las ciudades africanas es supuestamente señal de vitalidad económica y no de caos o estancamiento fiscal. A modo de prueba de esta óptica Bakewell y Jónsson señalan la diversidad de gentes y la complejidad de sus rutas en el marco de la movilidad en el continente. Esta red compleja de gentes y caminos se pierde cuando el fenómeno de la migración se reduce a un problema originado en países africanos para el que los países industrializados tienen que encontrar la solución definitiva. Para apreciar lo complejo que es el fenómeno, la etiqueta de “migrantes económicos” se debe aplicar, no solo a africanos que van en busca de trabajo en otras partes del mundo sino también a los llamados «lifestyle migrants», es decir «Europeans, who migrate to places where living costs are relatively cheap, allowing for a comfortable lifestyle, and which they perceive to have a better climate and a less stressful social environment» (Bakewell y Jónsson 7). Bakewell y Jónsson cuestionan la noción general de que la migración desde o hacia África descansa solo en razones económicas. Añaden a éstas el turismo, la educación, la jubilación, entre otras (Bakewell y Jónsson 20). También hay que destacar el hecho que la movilidad no es unidireccional sino más bien un vaivén a través de, y entre, ciudades. Aunque en realidad varias obras narrativas escritas por africanos reflejan esta versatilidad migratoria, señal de modernidad urbana, la mayoría de las obras consideradas aquí insisten en su representación como una traba o un problema que se interpone en el camino del desarrollo sociopolítico y económico. Cabe señalar como excepciones a esta tendencia, *Everything Good Will Come* (Sefi Atta) y, hasta cierto punto, *El Metro* (Ndongo-Bidyogo), dos novelas que ofrecen visiones alternativas y más amplias de lo que se entiende, en general, por la movilidad de africanos en la narrativa contemporánea.

El Lagos de *Everything Good Will Come* parece una ciudad constantemente en marcha: allí, criados procedentes de otras regiones de Nigeria y de otros países contribuyen a la variedad de idiomas hablados en la capital; la población cuenta con los llamados “been-tos”, profesionales, como la narradora y su padre, que habían estudiado en el extranjero y que de vuelta a su país de origen contribuyen a complicar categorías de nacionalidad y de clase social. Hay gente que se mueve constantemente entre Lagos y ciudades de Europa y del Oriente Medio, cargada de mercancías. Hay refugiados que huyen de constantes amenazas en otros países africanos; pero hay también “lagosianos” de “buena familia”, como el marido de la narradora, hijo de afro brasileños, cuyas raíces están en otras tierras. El Lagos de Sefi Atta es desde luego un espacio vital en el que no caben nociones simplificadas de la ciudad como generadora del problema de la migración.

Entre las narrativas guineoecuatorianas, se destaca la novela de Donato Ndongo-Bidyogo, *El metro*, por su representación de ciudades africanas que son tanto destinos como lugares de procedencia de migrantes. De hecho, aunque el personaje principal de la obra, Obama Ondo, va a parar a Barcelona desde su pueblo, recorre previamente Dakar, Yaoundé y Douala en busca de amor y de una vida mejor. Además, su salida del pueblo para la ciudad no responde a un motivo económico, sino más bien a una cuestión moral. No obstante, el tema de la miseria, la falta de seguridad personal y las privaciones sanitarias atribuibles a problemas globales (87), al desequilibrio comercial neocolonial (88) y a la malversación de fondos públicos son muy presentes en la obra como factores que fomentan la migración rural a la ciudad y la de las ciudades a destinos transcontinentales. Para el narrador, estos factores explican por qué su primo, Ntogo, trabajaba de estiba-

dor en Douala, por qué otro primo, Philibert, trabajaba para un comerciante libanés en Yaoundé y por qué muchos otros familiares trabajaban de camareros en hoteles de lujo en las ciudades (89). De hecho, la búsqueda de cierto nivel de seguridad y de comodidad que aparentemente no se podía encontrar en el continente está muy presente en las reflexiones del narrador mientras viaja en condiciones relativamente cómodas en bus a Murcia, al llegar a España (386).

Sin embargo, en comparación con la novela citada arriba de Ndong-Bidyogo, la migración como problema generado en ciudades africanas es mucho más enfatizado en las otras obras recientes de Guinea Ecuatorial: en éstas, hay una conexión más estrecha y fundamental entre una vida poco satisfactoria en las ciudades, además de la mala administración política, y la migración unidireccional al extranjero. Así es el caso en el cuento corto de Nkogo Esono, «Emigración» (*Ecoss de Malabo* 183-201), donde la miseria del personaje principal, Miko, se contraponen al aparente bienestar económico de un cooperante español con el que aquél entabla una amistad estrecha. Tras el regreso repentino del amigo a España, Miko decide seguirlo a Europa donde creía que podía mejorar la vida. Su decisión se inspiraba no solo en la aparente comodidad económica de su amigo europeo, sino también en las noticias del éxito monetario de conocidos suyos en el extranjero (*Ecoss de Malabo* 192). La necesidad acuciante de abandonar la ciudad de uno en busca de una vida mejor en el extranjero es también central en la colección de cuentos y poemas en *El porteador de Marlow. Canción negra sin color* (César Mba Abogo). Mba Abogo retrata ciudades africanas estereotipadas, apenas veladas de espacios imaginarios, donde reinan la absurdez, la irracionalidad y la desesperanza. Desde estos espacios se lanzan sueños de salvación incumplidos a otras tierras ficticias que también recuerdan el estereotipo de Europa. En una de estas historias uno de los personajes se prepara para huir de un país que él mismo describe como «aquel país en el que rayos de locura y muerte devoraban el cielo» (41), después de presenciar la violencia infligida a un amigo suyo. De modo parecido, otro personaje planea abandonar su «país de polvo y desolación en el que la miseria penetraba hasta las piedras» (34) y «donde lo redondo es cuadrado y los peces vuelan» (35). En las historias de Mba Abogo la miseria de la gente que vive en la ciudad se hace más aguda con la anticipación del fracaso eventual de los migrantes cuyos «[s]ueños serían derribados en Europa» (34).

No hay duda de que las ciudades guineoecuatorias representadas en casi todas las obras comentadas arriba caben más bien en la categoría de «[c]ities that don't work» que en la de «cities that are a work in progress», a juzgar por los dos criterios propuestos por AbdouMalique Simone (1). Lo que llena las páginas de muchas obras es la falta de posibilidades de transformación positiva, lo cual acarrea la desesperanza y la sensación de que no conducen a nada los esfuerzos por sobrevivir. Una y otra vez los habitantes de las ciudades se ven impotentes ante todo tipo de vicisitudes causadas por la corrupción, la indisciplina, la injusticia y la desorganización general en varios niveles de interacción social y cívica. En cambio, aunque en unos momentos la experiencia en Lagos en la novela de Sefi Atta es extremadamente desoladora, sus personajes, sobre todo la misma narradora y otras mujeres, demuestran una capacidad enorme de idear salidas alternativas, como ya se ha señalado en unos párrafos más arriba. Además, es llamativo el que los personajes principales al frente de las iniciativas personales o públicas de transformación sean escritores y creadores afines. Su presencia en la obra sirve, no solo para informar sobre vivencias urbanas y

por extensión nacionales, sino también para paliar el control que ejercen las autoridades políticas o económicas de turno sobre la realidad y la identidad de los ciudadanos⁴. En este contexto las actividades de escritores en *Everything Good Will Come* cobran mayor significado a juzgar por lo que opina una periodista conocida de la narradora: «In this state we're living in ... where words are so easily expunged, from our constitution, from publications, public records, the act of writing is activism» (263). En otras palabras, dado que la perversión de la democracia y la subversión institucional de la voz de ciudadanos contribuyen a la disfunción urbana, los escritores y otros artistas tienen una responsabilidad de reivindicar su papel activo en la construcción de la realidad pública. Superar los obstáculos que impiden el cumplimiento de dicha obligación supone en sí actos de transformación del paisaje urbano, pues los escritores tendrán que enfrentarse a las circunstancias políticas, sociales y económicas que limitan el foro que tienen a su disposición. Entre éstas, la narradora señala el hecho de que algunos escritores no reciben derechos de autor por sus obras; cita el hecho de la escasez de obras nigerianas en la ciudad por razones económicas; identifica el papel de la censura en todo esto y la general falta de interés en las artes a causa de las necesidades acuciantes que tiene el público en otros aspectos de su vida (260).

Es evidente que en *Everything Good Will Come*, la denuncia va de la mano con la transformación y la búsqueda de salidas alternativas que hagan más llevadera la vida en la ciudad. Tenemos prueba de ello en la experiencia de la narradora que abandona a su marido sin ninguna razón aparente. En realidad ese acto fue su reacción particular a la manera en que los prejuicios de género institucionales iban afectando sus propias relaciones familiares. Por ejemplo, aunque todo parecía indicar que su marido era un “buen marido” había una veta patriarcal en cómo quiso controlar de manera sutil las acciones de la narradora. Ella va aún más allá en sus actos de transformación; pues está dispuesta a experimentar con otras variantes de la noción de familia para criar a su hija. Era evidente que le fascinaba la idea de que a su amiga Sheri la habían criado dos mujeres, sus madrastras. En un momento dado reflexionaba, «Sheri had two mothers. Why not my child?» (307). Sin embargo, criticaba la institución que le dio dos “madres” a Sheri, la poligamia, por ser menos ventajosa para las mujeres en particular. Su solución a la poligamia, a la monogamia desequilibrada y a ser madre soltera fue hacer de su amiga Sheri otra “madre” de su hija y darle un papel activo en su educación (306-307). Siguiendo la misma línea, Sheri cuyo estilo de vida caía al margen de las normas esperadas de mujeres, de madres biológicas y de esposas, descubre que podría sentirse realizada aprovechando su personalidad y otras cualidades suyas para recaudar fondos para el beneficio de niños necesitados (307). El significado del papel activo que adopta Sheri en reorganizar su propia identidad en la sociedad se aprecia cuando se considera que fue doble víctima de actos de violencia contra mujeres: se vio privada de su madre biológica, una inglesa, porque su padre prefirió unilateralmente que se criara en Nigeria (171). Además, de joven, fue violada por unos amigos y luego perdió la capacidad de tener hijos por culpa de un aborto mal practicado. A pesar de todo esto, tal como lo ve la narradora, con su «birth mother and motherhood taken away from her, ... she wasn't thinking of tearing her clothes off and walking naked

⁴ Para un estudio sobre escritores y periodistas como personajes activistas en la narrativa nigeriana, véase Chris Dunton «Entropy and Energy: Lagos as City of Words», *Research in African Literatures*, 39, 2 (2008), pp. 68-78.

on the streets. [Sheri] was stronger than any strong person [she] knew» (308). Tanto Sheri como la narradora personifican un refrán en el *pidgin* nigeriano recordado por ésta: «Condition make back of crawfish bend» (292). Es decir, las circunstancias difíciles en la vida le obligan a uno a adaptarse. Al pensar en cómo Sheri y la narradora se reinventan a ellas mismas se imagina que sus acciones generan curvas elegantes y dignas en la espalda o una elasticidad que sugiere una cualidad versátil y flexible.

Al contrario, los esfuerzos de sobrevivencia de los personajes en las obras guineoecuatorianas parecen más bien retorcimientos tortuosos; contorsiones, más que curvas, frente a situaciones insostenibles repetidas una y otra vez en varias historias. Recuerdan hasta cierto punto las condiciones en las que viven los personajes de Calixthe Beyala en el «Quartier Général» (*C'est le soleil qui m'a brûlée*). El mundo en el que viven estos se evoca en una cita al principio de esta novela como «Ici, il y a un creux, il y a le vide, il y a le drame. Il est extérieur à nous, il court vers des dimensions que nous échappent. Il est comme le soufflé de la mort» (5). Este comienzo anticipa la quiebra final en el desarrollo del personaje principal tras la muerte trágica de una amiga íntima suya, una prostituta que fue víctima de un aborto mal realizado. Sin embargo, las semejanzas entre los personajes guineoecuatorianos y los de *C'est le soleil qui m'a brûlée* no van más allá de la general sensación de su impotencia y el pesimismo presentes en las obras. En esta última obra, por lo menos, al final el personaje principal se hace cargo de su situación, asume la violencia que amenazaba con deshacerse de gente sin voz como ella, y la devuelve sobre la ciudad moderna convenientemente apartada del hedor y la basura del «Quartier Général» (149). Allí en la casa opulenta de un cliente que «habite du côté des maisons d'argent. Là-bas, les pièces sont vastes, les timbres des sonnettes s'éteignent sous les moquettes ou les tapis d'Orient» (149), responde a la humillación y la violencia que sufre a manos de aquél al partir su cabeza con un cenicero y golpearla contra el suelo (152). Este acto no transforma su identidad directamente, sino que transforma simbólicamente los espacios que la determina. Es decir, la causa de su acción, el lugar donde la lleva a cabo y el destinatario de esa acción sirven en su totalidad para cerrar el espacio artificial creado y mantenido en términos materiales entre las poblaciones de la ciudad. Destruye con ello las diferencias socialmente construidas que perpetúan el acceso desnivelado al patrimonio nacional.

Los personajes guineoecuatorianos en cambio parecen atrapados en la grieta entre la realidad por un lado y las promesas y expectativas de buena gobernabilidad de parte de entidades estatales, multinacionales y locales que ejercen poder, por otro. En las obras comentadas esta situación se reitera en la estrategia narrativa de informar, simplemente, e insistir en la extremada sensación de descontento, de injusticia y de desigualdad en la distribución de servicios y recursos urbanos. «Un esfuerzo sobrehumano», un microcuento de la colección *Cuentos crudos* (Ávila Laurel 43), ejemplifica esta estrategia narrativa. Con una ironía característica, el narrador en «Un esfuerzo sobrehumano» cuenta una breve historia cuya única importancia parece ser la de explicar por qué los trabajadores de la compañía nacional de electricidad, SEGESA, habían regresado a sus casas más cansados que nunca el 2 de enero de 2005. Explica que «[l]a razón de su estado se debía a que desde la tarde del 31 hasta el mediodía del 2 no había ningún apagón en el sector 3 del distrito urbano número 6. [sic.] En Malabo. Las demás casas saludaron el año nuevo con velas bailando al son de las botellas» (*Cuentos crudos* 43). «Un esfuerzo sobrehumano» es un cuento tan bien trabajado que en apenas quince líneas resume la problemática y el enfoque

principal que impulsan la mayoría de las narrativas urbanas de los escritores guineoecuatorianos: una injusticia fundamental que corroe las posibilidades de crecimiento y desarrollo personal y público. De hecho, la realidad social destacada en las recientes narrativas guineoecuatorianas recuerdan los cuadros del compatriota contemporáneo Ramón Esono. El estilo grafiti y caricaturesco de los cuadros de Esono apenas oculta una crítica socio-política mordaz en imágenes que evocan una y otra vez la desesperanza apocalíptica. Algunos de sus cuadros como «Ethiopia»⁵ bien podría servir de versiones plásticas de los retratos narrativos de desigualdad social, infraestructura urbana inadecuada o ineficaz, el desempleo, la corrupción y otros males sociales a menudo atribuidos a una combinación de mala gobernabilidad y la avaricia neocolonial de multinacionales.

Ciudades difíciles de amar, ciudades destructivas y ciudades infernales proliferan en la narrativa contemporánea africana. Sin embargo, entre algunas de estas ciudades se vislumbran señales de energías creativas y transformativas de habitantes urbanos que pretenden superar los desafíos o redefinir las normas de interacción en su entorno. Las ciudades de la narrativa contemporánea guineoecuatoriana no se cuentan entre esta última categoría de ciudades puesto que sus creadores eligen enfocarse casi exclusivamente en el duro entorno de sus habitantes. Pese a las llamadas a la reivindicación de la complejidad de las vivencias urbanas en la cultura africana, no hay que descartar la deliberada insistencia en la descarnada miseria urbana que sobresale en la narrativa guineoecuatoriana. Esas imágenes narrativas van más allá de ser meras repeticiones del estereotipo de ciudades africanas, dado el actual contexto socio-económico y político de Guinea Ecuatorial. Se trata de un contexto en el que una modernización acelerada, arraigada en la petro-economía controlada por una minoría poderosa, intenta camuflar los desafíos vivenciales del tipo destacado en la narrativa contemporánea actual. A través de sus versiones narrativas de las ciudades, los autores logran captar eficazmente la sensación de estar atrapado en el espacio entre «una ciudad donde es difícil soñar»⁶ y la ciudad soñada por la elite gobernante⁷.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aidoo, Ama Ata, *No Sweetness Here*, Hong Kong, Longman, 1989.
Atta, Sefi, *Everything Good Will Come*, Northampton, Interlink, 2008.
Ávila Laurel, Juan Tomás, *Rusia se va a Asamse*, Malabo, Cooperación española, sf.
—, *Áwala cu sangui*, Malabo, Editorial Pángola, 2000.
—, *Cuentos crudos*, Malabo, Centro Cultural Español de Malabo, 2007.

⁵ Ramón Esono, «Jamón y Queso», <http://www.jamonyqueso.info> (fecha de consulta: 22/02/2012).

⁶ Descripción de Malabo tomada prestada del dramaturgo y poeta Recaredo Silebo Boturu. Véase Video CCE Malabo <http://www.youtube.com/watch?v=hjS4LjvnwYU> (fecha de consulta: 05/03/2012)

⁷ A este respecto véase la información sobre la nueva infraestructura urbanística establecida o propuesta para la 17ª Cumbre de la Unión Africana en la página oficial del Gobierno de Guinea Ecuatorial <http://www.guineaecuatorialpress.com/noticia.php?id=1597&lang=es> (fecha de consulta: 20/06/2011) además del reportaje periodístico de Álvaro de Cózar, «La Guinea prohibida», http://elpais.com/diario/2011/07/18/internacional/1310940003_850215.html (fecha de consulta: 20/08/2011).

- Bakewell, Oliver y Jónsson, Gunvor, «Migration, Mobility and the African City: Synthesis Report on the African Perspectives on Human Mobility Research Programme August 2011», <http://www.imi.ox.ac.uk/pdfs/research-projects-pdfs/aphm-pdfs/aphm-synthesis-report-2011> (fecha de consulta: 03/02/2012).
- Beyala, Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Éd. J'ai lu, 2006.
- Cózar, Álvaro de, «La Guinea prohibida», http://elpais.com/diario/2011/07/18/internacional/1310940003_850215.html (fecha de consulta: 20/08/2011).
- Dunton, Chris, «Entropy and Energy: Lagos as City of Words», *Research in African Literatures*, 39, 2 (2008), pp. 68-78.
- Esono, Ramón, «Jamón y Queso», <http://www.jamonyqueso.info> (fecha de consulta: 22/02/2012).
- Human Rights Watch, «Well Oiled: Oil and Human Rights in Equatorial Guinea», 2009, http://www.hrw.org/sites/default/files/reports/bhr0709web_0.pdf (fecha de consulta: 27/4/2012).
- Laing, B. Kojo, *Search Sweet Country*, New York, Beech Tree Books, 1986.
- Manase, Irikidzayi, «Mapping the City Space in Current Zimbabwean and South African Fiction», *Transformation: Critical Perspectives on Southern Africa*, 57 (2005), pp. 88-105.
- Mba Abogo, César. *El porteador de Marlow. Canción negra sin color*. Madrid, Sial Ediciones, 2007.
- Myers, Garth, *African Cities: Alternative Visions of Urban Theory and Practice*, New York, Zed Books, 2011.
- Ndongo-Bidyogo, Donato, *El metro*, Barcelona, El cobre, 2007.
- Nkogo Esono, Maximiliano, «Adjá-Adjá», en Donato Ndongo Bidyogo e Mbaré Ngom (eds.), *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)*, Madrid: Sial, 2000, pp. 374-384.
- , *Ecos de Malabo*. Barcelona, El cobre, 2009.
- Nsue Angüe, María, *Ekomo*, 2ª ed., Madrid, Sial, 2007.
- Nwosu, Maik, *Invisible Chapters*, Lagos, Malaika and Hybun, 2001.
- Obeng-Odoom, Franklin «The Future of Our Cities», *Cities*, 26 (2009), pp. 49-53.
- Odhiambo, Tom, «Kenyan Popular Fictions in English and the Melodramas of the Underdog», *Research in African Literatures*, 39, 4 (2008), pp. 72-82.
- Robinson, Jennifer, «Afterword: Modernity and Transformation in African cities», *Journal of Postcolonial Writing*, 44, 1 (2008), pp. 89-92.
- Simone, AbdouMalique, *For the Cities Yet to Come: Changing African Life in Four Cities*, Durham, Duke University Press, 2004.
- Sinyangwe, Binwell, *A Cowrie of Hope*, s. l., Heinemann, 2000.
- Video CCE Malabo, <http://www.youtube.com/watch?v=hjS4LJvnwYU> (fecha de consulta: 05/03/2012).
- Zamponi, Raoul, «Focus in (sic) Fang and other Bantu A70 languages», <http://www2.hu-berlin.de/predicate-focus-africa/data/Zamponi-Focus-in-Fang.pdf> (fecha de consulta: 20/05/2012).

IBEROAFRICA

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 97-116. ISSN: 2240-5437.

<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

F R A N C I S C O Z A M O R A L O B O C H

DYOBA, NGUEMA Y BOKESA

Dyoba, Nguema y Bokesa
coincidieron en los pupitres de primaria.

Años después,
a la sombra del baobab
hablaban de éxtasis
estrofanto
y libertad
y juraron con vino de palma
no volver a casa
sin antes resolver el enigma de Bohr

Nguema
fracasó en aquella célebre asonada
y el rey se comió su cráneo y las gónadas
y apartó las axilas para nobles y soldados

Bokesa
eligió el nudo Windsor
para estrangular la humedad del exilio

Dyoba
arrojó pedazos enteros del hígado
a la voracidad de la fundación metrópoli

Yo, señor, decidí ejercer de escriba
pues aquella generación no merecía mal epitafio.

DYOBA, NGUEMA E BOKESA

Dyoba, Nguema e Bokesa
erano compagni di banco alle elementari.

Anni dopo,
all'ombra del baobab,
parlavano di estasi,
strofanto
e libertà
e giurarono con vino di palma
di non tornare a casa
senza aver prima risolto l'enigma di Bohr

Nguema
fallì in quella famosa ribellione
e il re si mangiò il suo cranio e i testicoli
lasciando le ascelle per nobili e soldati

Bokesa
scelse il nodo Windsor
per strangolare l'umidità dell'esilio

Dyoba
gettò pezzi interi del fegato
all'avidità della fondazione metropoli

Io, signore, ho deciso di fare lo scriba
perché quella generazione non si meritava un brutto epitaffio.

DESDE EL VIYIL

Al Viyil vuelvo a ver pasar vidas y navíos
las vidas dejan huellas
los barcos estelas
A la mañana
la vida es breve avío de pecios
los barcos sólo eslora
Si el sol aprieta
la vida crepita y abrasa
y tu barco, mi barco, despliegan toldos
Al atardecer
arrecia el reuma
y empopan los buques
mas cuando anochece
tanto quebranta mi desmemoria
el hollín de las chimeneas
que pese al resplandor de las luciérnagas
extravió los nombres de los arponeros muertos

DAL VIYIL

Torno al Viyil a veder passare vite e vascelli
le vite lasciano orme
le navi scie
Al mattino
la vita è una breve provvista di relitti
le navi solo lunghezza
Se il sole picchia
la vita crepita e brucia
e la tua nave, la mia nave, stendono teli
All'imbrunire
aumenta il reumatismo
e appoppiano le imbarcazioni
ma quando annotta
tanto squarcia la mia smemoratezza
la fuliggine dei camini
che nonostante lo splendore delle lucciole
smarrisco i nomi dei ramponieri morti

VAMOS A MATAR AL TIRANO

Madre
dame esa vieja lanza
que usó el padre
y el padre de padre
tráeme mi arco nuevo
y el carcaj repleto de flechas
que parto a matar al tirano

Mira mis ojos
observa mi descripción
pertenezco a un pueblo de revueltas
observa mi hechura
de escaramuzas y levantamientos
mi pulso no temblará

Madre
dame esa lanza
esa vieja lanza
y ya no habrá más tiranos
nunca más dictadores
sobre mi pueblo, sobre tu miseria
sobre tu miedo

A NDIAMO A UCCIDERE IL TIRANNO

Madre
dammi quella vecchia lancia
usata da mio padre
e dal padre di mio padre
portami il mio arco nuovo
e la faretra colma di frecce
che vado a uccidere il tiranno

Guarda i miei occhi
osserva la mia schedatura
appartengo a un popolo di rivolte
osserva la mia costituzione
di scaramucce e insurrezioni
non mi tremerà il polso

Madre
dammi quella lancia
quella vecchia lancia
e non ci saranno più tiranni
mai più dittatori
sul mio popolo, sulla tua miseria,
sulla tua paura

SALVAD A COPITO

Mi enhorabuena, Copito, mi enhorabuena.
Gracias a que gasta Ud. forros blancos y ojos azules
ha podido abandonar la selva
con gran alborozo por parte de Occidente
Así, tras civilizados barrotes
no volverá a sufrir la zozobra de saberse acechado
la angustia que precede a la emboscada del depredador:
la hiena, el leopardo o el furtivo indígena
Gracias a la extraña mutación que padece
disfrutó un buen biberón desde el primer día
el rumor de las Ramblas, cacahuets, pipas,
un hermoso nombre de detergente a granel
así como pequeñas obscenidades en catalán
Recibe Ud. visitas con tratamiento de ilustrísima
tiene amigos en el Ministerio
calefacción y agua caliente en invierno
Primero de la clase, sus compañeros
no pueden reprimir su admiración cada vez que le nombra el domador
COPITO DE NIEVE EL ÚNICO GORILA DEL MUNDO CON EL ALMA BLANCA
Pero si bien eludió Ud. definitivamente al tsé-tsé
al anopheles y a un cierto neocolonialismo sentimental
el precio por el bombín los tres tenedores y el lenguado meunier
han sido bien altos
Aunque cuando le sugiero
que todo pudo haber sido muy distinto
Ud. se permita recordarme que a otros del mismo tropel les fue peor.

SALVATE FIOCCO DI NEVE

Le mie congratulazioni, Fiocco di Neve, le mie congratulazioni.
Grazie alla sua pelliccia bianca e gli occhi azzurri
Lei ha potuto abbandonare la selva
con grande esultanza da parte dell'Occidente
Così, dietro sbarre civilizzate
non proverà più l'ansia di sapersi braccato
l'angoscia che precede l'imboscata del predatore:
la iena, il leopardo o il furtivo indigeno
Grazie alla strana mutazione di cui soffre
Lei s'è goduto fin dal primo giorno un buon biberon
il rumore delle Ramblas, noccioline, semi di girasole
un bel nome da detergente sfuso
e piccole sconcezze in catalano
Lei riceve visite illustri e altolocate
ha amici al Ministero
riscaldamento e acqua calda d'inverno
Primo della classe, i suoi compagni
non possono reprimere l'ammirazione ogni volta che il domatore La nomina
FIOCCO DI NEVE L'UNICO GORILLA AL MONDO CON L'ANIMA BIANCA
Sebbene Lei abbia eluso definitivamente la mosca tsè-tsè
l'anofele e un certo neocolonialismo sentimentale
il prezzo per la bombetta, le tre forchette e la sogliola alla mugnaia
è stato piuttosto alto
Anche se quando Le insinuo
che tutto avrebbe potuto essere ben diverso
Lei si permette di ricordarmi che ad altri dello stesso branco è andata peggio.

EL DISPARO

Culpable de oler a terruño del amo
fue ajusticiado en pleno sol
El disparo
ese único estampido
aún retumba
cuando el ladrido del perro
deja de ser la única noticia
que arrastra el viento

LO SPARO

Colpevole di odorare come la terra del padrone
fu giustiziato in pieno sole
Lo sparo
quell'unico botto
rimbomba ancora
quando l'abbaiare del cane
smette d'essere l'unica notizia
trascinata dal vento

EL PRISIONERO DE LA GRAN VÍA

Si supieras
que no me dejan los días de fiesta
ponerme el taparrabos nuevo
donde bordaste mis iniciales
temblándote los dedos de vieja
Si supieras
que tengo la garganta enmohecida
porque no puedo salirme a las plazas
y ensayar mis gritos de guerra
que no puedo pasearme por las grandes vías
el torso desnudo, desafiando al invierno,
y enseñando mis tatuajes
a los niños de esta ciudad
Si pudieras verme
fiel esclavo de los tendidos
vociferante hinchado en los estadios
compadre incondicional de los mesones
Madre, si pudieras verme

IL PRIGIONIERO DELLA GRAN VÍA

Se sapessi
che non mi lasciano nei giorni di festa
mettermi il perizoma nuovo
dove hai ricamato le mie iniziali
con le tue dita tremanti di anziana
Se sapessi
che ho la gola ammuffita
perché non posso uscire nelle piazze
a provare le mie grida di guerra
e non posso passeggiare lungo i viali
a torso nudo, sfidando l'inverno,
e mostrando i miei tatuaggi
ai bambini di questa città
Se potessi vedermi
schiavo fedele degli spalti
tifoso urlante negli stadi
avventore devoto delle osterie
Madre, se potessi vedermi

LA PIEL DEL AGUA

Amor, mi amor
Antes de sorprender a ese corazón tan diáfano,
habrás de remover el lecho
apartar guijarros, separar cantos pulidos,
lodo y arenas movedizas
depurar sanguijuelas del légamo
y eliminar víboras de letal ponzoña
que, río abajo,
desliza resignada la piel del agua

LA PELLE DELL'ACQUA

Amore, amore mio
Prima di sorprendere questo cuore così diafano,
dovrai smuovere l'alveo
scostare ciottoli, separare pietre levigate,
fango e sabbie mobili
pulire il limo dalle sanguisughe
ed eliminare vipere dal veleno letale
che fa scivolare rassegnata
giù per la corrente la pelle dell'acqua

AUTORRETRATO

Entre los ocho y los nueve años
Llegué a ser grande, muy grande
Un pequeño maestro
Daba fe de ello la despensa de Majosan Manañi
Mi madre
Repleta de ñames, malanga, piña y cocos
Salazón, pescado ahumado y ostras en conserva
Solía hacer ahorros en vísperas de partida
Del buque correo
Cuando madres, novias y amantes ágrafas
Me dictaban sus misivas
Perdí habilidad e inocencia
Tras leer a Lope, Quevedo, Juan Ramón y Azorín
Pero acabé desubicado en la metrópoli
Cuando en busca del diploma oficial de escriba
Me enredé en Borges y Carpentier
Gracias al vino y las lisonjas, al final
Buenos amigos me hospedaron en antologías
Ignorante de que nunca volvería a estar tan arrebatado
Como cuando trocaba palabras por especias
Y los bienes colmaban
La alacena de mi madre

AUTORITRATTO

Tra gli otto e i nove anni
Arrivai ad essere grande, molto grande
Un piccolo maestro
Ne era prova la dispensa di Majosan Manañi
Mia madre
Ricolma di ignami, malanga, ananas e cocchi
Salamoia, pesce affumicato e ostriche in scatola
Di solito guadagnavo bene alla vigilia della partenza
Della nave postale
Quando madri, fidanzate e amanti agrafe
Mi dettavano le loro missive
Persi abilità e innocenza
Dopo aver letto Lope, Quevedo, Juan Ramón e Azorín
Ma finii spiazzato nella metropoli
Quando in cerca del diploma ufficiale di scriba
M'impigliai nelle reti di Borges e Carpentier
Grazie al vino e alle lusinghe, alla fine
Buoni amici mi ospitarono in antologie
Senza sapere che non avrei mai più avuto lo slancio
Di quando barattavo parole con spezie
E le vettovaglie riempivano
La credenza di mia madre

(traduzioni di Danilo Manera)

BEA

POVERA BEA. Ormai non ricordo più nemmeno i lineamenti del suo volto. Ci fu un'epoca in cui i miei occhi non potevano sottrarsi alla dolce magia di quella specie di rictus che ritoccava il suo labbro inferiore leggermente sporgente, da cui si affacciava una lingua piccola, di uno straordinario color melograno.

Questa mattina, quando mi hanno dato la notizia nel bar del Biondo, era un giorno come quello del nostro primo incontro. Già allora, Madrid aveva iniziato l'imperdonabile corsa verso il caos. I suoi uccelli, con i polmoni inquinati, feriti dall'oppressione letale dei gas di scarico, scacciati dai parchi e dalle periferie da un esercito armato di feroci bulldozer, gru e scavatrici, iniziavano una lenta agonia a ogni accenno d'inverno.

«Madrid non è una città per uccelli». Quella sua frase, che non sono mai riuscito a capire in tutta la sua estensione, assume oggi il suo vero significato. Gliela sentii dire per la prima volta durante la nostra terza passeggiata a Las Ventillas, quando dei bambini armati di fionde e fucili a pallettoni spararono a un piccione che cadde giusto ai piedi di Bea. Sentii un brivido che percorreva quel corpo fragile. Fu una specie di avviso, una premonizione.

A quell'epoca Bea viveva a due fermate di metro da casa mia. Aveva appena perso quel bimbo mulatto che piangeva solo il mattino presto e si ricordava a malapena del Barbas, il padre. Tutto avvenne in fretta tra noi, dopo un lieve tira e molla in cui nessuno dei due perse nient'altro che un po' di pudore. E siccome da tempo entrambi stavamo cercando febbrilmente un qualche tipo di rapporto in cui riversare la nostra solitudine di africani smarriti nella grande città, firmammo una specie di armistizio per coesistere nel modo più cordiale possibile, poiché già dal primo istante avevamo intuito che una convivenza normale sarebbe stata impossibile. Lasciai la pensione, lei l'appartamento che condivideva con Mabel e Virtudes e prendemmo una stanza in un casermone dell'Avenida de Betanzos.

Ora mi rendo conto che Bea non era diversa dagli uccelli. Nata per godere dell'immensità dei boschi e della pienezza degli elementi, iniziava una specie di rattrappimento senile ogni volta che l'inverno faceva capolino dal vano della porta. E non serviva a niente avvolgerla con le coperte che avevamo a disposizione, praticarle violenti massaggi con il taglio delle mani e farle bere interi secchi di tè e cognac. Non c'entrava niente il freddo, che si intrufolava con attacchi feroci da tutti gli angoli di quella stanza scalcinata e umida. Una volta tremava così violentemente sotto le coperte, che non ci fu altro da fare che chiamare un dottore, ma nonostante l'incredibile zelo e interesse che mise nel caso, non seppe dare una spiegazione al male di Bea, e le pastiglie che le prescrisse non servirono a niente. Quando scoprii che con l'arrivo dei primi caldi tutti i suoi mali svanivano come per magia, smisi di preoccuparmi per quella misteriosa malattia che la incatenava a letto per tutto l'inverno.

«E comunque se qualche volta nevicasse, niente e nessuno mi potrebbe impedire di scendere in strada a giocare con la neve», era solita dire con decisione. E molte volte la sorpresi con il naso appiccicato al vetro della finestra che dava sul viale, a scrutare le nuvole in attesa di quella nevicata.

In questo momento non sarei in grado di dire quanto tempo passammo insieme. Ricordo, però, che un bel giorno divenne impossibile qualsiasi intesa al di là della scaramuccia degli organi, che i miei appunti e i miei libri finirono nel bidone della spazzatura e che la gente che frequentava il bar del Biondo si abituò alle nostre aspre litigate. Fu giusto il momento scelto dal destino per ingarbugliare ancora di più le cose: Bea rimase incinta.

Dopo aver analizzato la situazione per qualche giorno, decisi di convincere Bea a tentare di rifare le nostre vite, a ricominciare daccapo, a pianificare la nostra convivenza in modo diverso e preparare un ambiente adatto a un bambino. Ma lei non volle nemmeno sentir parlare di questa storia.

«Questa città non è stata fatta ne' per i bimbi ne' per gli uccelli», disse mettendo fine al discorso.

Non riesco a ricordare con precisione nemmeno ciò che avvenne in seguito. Credo che abbia chiamato Mari, la modella, e che sia stata lei a metterla in contatto con quella specie di strega gitana che tra scherzi e oscenità le infilò uno spillo nel punto più alto del cavallo. Il suo grido straziante e la risata di quella matrona indemoniata in seguito mi fecero compagnia per molto tempo. In più, per pagare quella carneficina, dovemmo vendere il giradischi, i dischi di Rochereau, Franco e quello che finora era stato il mio unico bagaglio imprescindibile, l'album con tutti i blues di Bessie Smith. Fu come tagliare i ponti con un'intera epoca, o separarsi per sempre da un vestito vecchio che era stato fedele compagno di momenti e scene trascendenti. Sì, la Bessie diceva addio e la separazione non poteva essere più intonata con quel giorno di pioggia, che sembrava volesse far convergere tutta l'acqua del Mississippi nell'Avenida de Betanzos, i cui tombini erano impotenti di fronte a tanta sborra raggrumata, tanta bile, tanto sangue nero.

Una lunga notte, piena di emorragie quasi continue e singhiozzi strozzati, mise il punto finale all'ultima giornata che, grazie alla paura e all'incertezza, passammo insieme. Bea, quando si sentì meglio, prese le sue cose e se ne andò.

«Finisce sempre con l'arrivare il giorno in cui ci tocca scegliere tra gli uccelli e il disastro», fu l'ultima cosa che mi disse proprio mentre chiudeva la porta.

Non ci misi molto a dimenticarla, anche perché era già tutto finito prima di separarci. Ma quando i miei occhi si scontravano con le farfalle di carta, i libri di filosofia che aveva dimenticato deliberatamente o la disposizione dei mobili che aveva studiato perché riuscissimo a muoverci per la stanza con una certa facilità, non potevo evitare di pensare a lei, ricordarla mentre constatavo che la mia memoria iniziava a registrare lacune nello schedare alcuni dettagli della nostra vita insieme.

Alcune volte mi giungevano sue notizie portate da qualche amico comune. Così scoprii che aveva lasciato definitivamente gli studi e aveva conosciuto un andaluso alto e snello di nome Pepe, che la sfruttava. L'andaluso la mise a battere nella zona di Fleming, poi passò a feste costose di signorini capricciosi e quando il corpo glielo chiedeva aveva ancora tempo per eccitare gli americani che frequentavano lo Stones.

Oggi è un giorno come quello del nostro primo incontro. Madrid continua la sua imperdonabile corsa verso il disastro e ci sono sempre meno uccelli. Penso che tra dieci o vent'anni non resterà nemmeno un uccello tra i rami degli alberi tristi di Madrid. È stata Nona a comunicarmi la terribile notizia: un americano nero che Bea aveva conosciuto all'Hermano Lobo, e con cui s'era data appuntamento per andare a Torrejón, le ha mozzato - durante una sosta sulla strada di Barajas - il labbro inferiore con un coltello, le ha tagliato le sopracciglia, le orecchie e le alette del naso e poi l'ha gettata in una cunetta. Bea non ha voluto spiegare a nessuno cosa abbia spinto l'americano ad agire con tanta brutalità. Non le è rimasto altro che fare le valigie e tornare in Senegal. Preferisce essere lapidata come prostituta secondo gli usi della sua tribù, piuttosto che sopportare il freddo che ora entra nel suo volto impossibile.

Adesso, quella sua frase preferita, che non avevo mai capito in tutta la sua estensione, mi ha accompagnato per tutto il giorno, sul bus, in metro, lungo i grandi viali, mentre chiacchieravo con gli amici, bevevo il tè o vedevo urinare il cane contro il lampione, ovvero mentre assistevo alla cerimonia della vertigine e del turbino che la grande città impone ai nostri movimenti, a tutti i nostri gesti. Adesso so perché Madrid non è una città per uccelli.

(traduzione di Alessia Marmonti)

IBEROAFRICA

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 117-138. ISSN: 2240-5437.

<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

JUSTO **B**OLEKIA **B**OLEKÁ

I MESSAGGERI DI MOKA

LA POLIZIA è sempre sopravvissuta alle dittature, ai regimi politici e perfino alle democrazie, perché è talmente necessaria che, senza di essa, i delinquenti farebbero i propri comodi e le dittature cadrebbero. Come succede in ogni vicinato, ci sono poliziotti più gentili e umani di altri, ma ce ne sono anche di davvero perfidi e spaventosi, che usano metodi brutali tollerati dai capetti immediatamente al di sopra di loro o dai massimi leader universali, o da ciò che a Eriadjá si conosce come “la superiorità”.

Quel che mi appresto a raccontare accadde negli anni Settanta, per la precisione nel 1974, in piena dittatura di Francisco Macías Nguemunga, presidente di Eriadjá, l'ex Guinea spagnola. L'ispettore Hilario Echuapa era appena arrivato dalla penisola (la Spagna), dove era stato addestrato dalla polizia del regime franchista con i metodi più sofisticati che il nazional-socialismo avesse mai inventato e continuasse a mettere in pratica.

Non appena sbarcato nell'allora Santa Isabel, Hilario Echuapa venne convocato dal presidente per riferire, come si diceva allora nel gergo amministrativo di Eriadjá, o semplicemente per ricevere istruzioni. Dopo i saluti di protocollo tra il presidente, il suo capo di gabinetto Pedro Elá Nguemunga, il ministro dell'interno Ángel Mesié Ntumunga e il commissario-capo Pablo Ndong Ensemunga, il primo fece uscire tutti quanti tranne Hilario:

«Ti ho fatto chiamare perché lo stato ha bisogno di persone come te. Sei andato a studiare nella penisola e il tuo profilo è eccellente. Il paese sta attraversando momenti difficili, perché non ci sono soldi per pagare regolarmente i funzionari. Tu sei un poliziotto e devi prendere coloro che commettono crimini. Il crimine più grave è destabilizzare il paese cercando di rovesciare il governo. Ho nominato tre ispettori capo e me ne mancava da nominare un altro. A partire da questo momento ti nomino ispettore capo dell'isola; riferirai e dipenderai direttamente da me, senza passare né dal

commissario capo né dal ministro dell'interno. A partire da adesso voglio sapere tutto quel che i bubi pensano e dicono del governo. Di ogni cosa tu faccia e dica risponderai direttamente a me».

Hilario Echuapa Bötyöwéria, sorpreso dalle parole così schiette del suo presidente, era ancora sull'attenti come tutti gli obelischi eretti a fronteggiare gli slarghi di Madrid, Parigi, Washington, ecc. L'unica cosa che diceva tra sé e sé era: ma come farà a sapere quel che dicono e pensano tutti i bubi dell'isola? Dovrebbe essere uguale a Dio, oppure associarsi a tutti gli spiritisti dei villaggi. Hilario Echuapa rimase immobile davanti al suo presidente, con le mani dietro la schiena, e assorto nei suoi pensieri rispetto alla grande responsabilità che gli aveva attribuito. Hilario godeva di piena immunità. Il presidente Macías Nguemunga fece chiamare i tre accompagnatori di Hilario Echuapa:

«Ho nominato questo ragazzo ispettore capo dell'isola. Riferirà direttamente a me e io vi terrò informati durante i consigli dei ministri» disse il presidente, mentre sollevava la cornetta e componeva un numero. «Verrà da te l'ispettore capo Hilario Echuapa. Assegnagli un'automobile nuova a cinque posti e un'abitazione nuova». E riattaccò. «Adesso mi devo ritirare perché l'ambasciatore della Cina deve venire da me tra due ore. Potete andare».

Hilario Echuapa Bötyöwéria, un poliziotto che aveva appena terminato l'accademia in Spagna, senza aver fatto il periodo di prova regolamentare presso qualche commissariato, venne nominato ispettore capo dell'isola. Quella mattina del mese di luglio, quando raggiunse la sua casa del quartiere santaisabelino di Watafol, accompagnato da due poliziotti, incontrò i suoi genitori, i suoi fratelli e altri familiari che lo aspettavano, perché era corsa voce che il presidente stesse per *decretare* la sua carcerazione e successivo assassinio. Il primo a rivolgersi a lui fu il fratello di sua madre, di nome Julián Bötyöwéria. E lo fece nella sua lingua autoctona:

«Èruppé e böttè sóté ná èënokonokko é to réi! Tö'a eta'á kóri tö tyá na'a ó sulëbotta bósso».

L'ispettore capo Hilario Echuapa Bötyöwéria, però, si avvicinò al fratello della madre e gli rivolse queste parole:

«Adesso ripeti quel che mi hai detto, ma in spagnolo, affinché i miei poliziotti possano capirlo. Loro non sono bubi, e la lingua ufficiale è lo spagnolo».

Le parole di Hilario Echuapa sorpresero tutti i suoi familiari. Non sapevano che cosa fare, e nemmeno che cosa dire, perché ripetere quelle parole significava essere arrestati immediatamente. L'ispettore capo insistette, davanti allo sguardo attonito dei suoi famigliari come dei suoi subalterni. Tuttavia doveva procedere così perché non voleva deludere il suo capo, il presidente di Eriadjá, onnisciente e virtualmente onnipresente. Julián Bötyöwéria non sapeva che cosa fare né dove nascondersi. Era il figlio di sua sorella Cunegunda Bötyöwéria, sangue del suo sangue, colui che gli faceva

vivere questa gravissima situazione. Julián voleva mentire, ma gli venne in mente l'ottavo comandamento della Santa Madre Chiesa, quello che dice che non si dirà falsa testimonianza né si mentirà, e alzandosi in piedi, parlò così:

«Dio è molto grande poiché l'orco non ti ha mangiato. Faremo le cose secondo la tradizione perché non vogliamo che ti uccidano. Ho detto».

«Guardie!» disse l'ispettore capo responsabile di tutto quanto potessero dire o pensare tutti i bubi dell'isola di Macías Nguemunga, ex Fernando Poo, «Arrestate questo signore e portatelo al commissariato in attesa di nuovi ordini».

I due poliziotti si scagliarono addosso a Julián Bötyöwéria dandogli ciascuno una botta con il moschetto. Il resto della famiglia voleva intervenire per impedire l'aggressione, ma Hilario sfoderò la pistola e sparò due colpi in aria. Sicché si portarono via il povero Julián, davanti all'impotenza e alla disperazione della madre dell'ispettore capo. Quando arrivarono al Commissariato, Julián Bötyöwéria aveva un occhio pesto, aveva perso parecchi denti e un orecchio e sanguinava copiosamente dalla bocca e dal naso.

La notizia dell'accaduto si sparse come un fulmine, arrivando alle orecchie di tutti gli abitanti di Eriadjá. Quella stessa sera, i genitori, i fratelli e gli altri famigliari dell'ispettore capo tornarono al loro villaggio e la madre giurò che non avrebbe mai più rivolto la parola a suo figlio Hilario Echuapa Bötyöwéria, perché l'aggressione che il fratello aveva subito sotto i suoi stessi occhi era una cosa imperdonabile. La madre dell'ispettore capo Hilario Echuapa Bötyöwéria sapeva che la famiglia era al di sopra dei figli. Era convinta che questi sarebbero andati via con altre famiglie, che l'avrebbero abbandonata. Invece suo fratello Julián non l'avrebbe mai fatto. E poi, nella cultura bubi, un nipote non aggredisce mai uno zio materno. Chi lo fa, prima o poi cade in disgrazia. È una sentenza dal compimento inevitabile, perfino dopo la morte.

Hilario Echuapa si era appena sistemato nella sua nuova casa in calle Martín Jackson Obama, in un edificio di quattro piani che era stato di proprietà del facoltoso commerciante Dionisio Ebulabaté Böieéria, meglio conosciuto come Mista Jones. C'erano soltanto tre inquilini, perché c'era un appartamento per ogni piano. Appena si metteva piede in casa dell'ispettore capo Hilario Echuapa Bötyöwéria si vedeva il ritratto del presidente Macías Nguemunga che presiedeva l'immenso salone, di una trentina di metri quadri. L'arredamento constava di una coppia di divani a tre e due posti, un tavolo da pranzo fatto con l'imperituro legno okume, otto sedie, una più, una meno, fatte con lo stesso legno, un grande armadio con vari scomparti, una credenza a vetri ben fornita d'ogni sorta di liquori, un impianto stereo di marca tedesca, un quadro del giovane e localmente sconosciuto pittore Gaspar Másántu dell'isola Pa Galu, il cui tema era la rappresentazione della cattura della balena con metodi completamente

artigianali, con arpioni fatti di bambù e i pescatori su una rozza scialuppa fatta di fibre di giunchi. In cucina c'erano due piatti, uno piano e l'altro fondo, marca Duralex, due piccole pentole, un grande cucchiaino e qualche altra cosina in più, di scarsa utilità. Le tre camere della casa erano abbastanza spaziose, ma più di tutte quella occupata dall'ispettore capo. Anche in questa era appeso alla parete il ritratto del comandante supremo Macías Nguemunga. Il letto del giovane Hilario, grande e con un solo completo di lenzuola fabbricate in Cina, si trasformò fin dalla prima notte nella tortura del privilegiato poliziotto. Ogni volta che prendeva sonno gli appariva doña Cunegunda Bötyöwéria per dirgli quel che nessuno era in grado di dirgli durante il giorno.

«Credevo di aver dato alla luce un essere umano» diceva Cunegunda Bötyöwéria. «Tu non sei più mio figlio. Hai mandato mio fratello a morire, hai venduto la sua anima a quel sanguinario del tuo capo, "il gallo". Digli anche che Cunegunda Bötyöwéria lo ha chiamato sanguinario. Per quel che hai fatto a mio fratello, l'unico che ho, non ti rivolgerò mai più la parola. A partire dal momento in cui hai obbligato il mio unico fratello a confessare davanti ai nostri assassini, a partire da allora io ho smesso di essere tua madre per diventare una semplice intermediaria per la tua venuta a questo mondo che affoga nel sangue, il nostro sangue, non il tuo».

Hilario Echuapa sudava come un turista appena aggredito dal caldo umido che schiaffeggiava i visitatori della città coloniale di Santa Isabel. Era avvolto nelle lenzuola fino alle sopracciglia, quasi senza respirare. Nel vicinato cantò un gallo. L'ispettore capo prese una piccola torcia. Guardò il suo orologio Cauny, marca elvetica. Erano le cinque di mattina. Stava già per proteggersi di nuovo con il suo lenzuolo cinese a quadretti bianchi e rossi quando nell'oscurità della notte scorse certe ombre. In un batter d'occhio illuminò le sagome con la sua torcia di fabbricazione nordcoreana, sfoderò la pistola e sparò dei colpi nella loro direzione. Era Macías Nguemunga, gran maestro di educazione, scienza e cultura, generale maggiore e comandante supremo delle forze militari, delle milizie "in marcia con Macías", ecc., ecc. Con lui c'era il suo capo di gabinetto, generale per designazione presidenziale, Pedro Elá Nguemunga. Macías Nguemunga si mise in piedi muovendo il suo bastone, che aveva una testa di tigre come impugnatura. Avanzò di qualche passo verso Hilario Echuapa Bötyöwéria. Questi saltò fuori dal letto e si mise sull'attenti, senza preoccuparsi di non indossare le mutande. Faceva caldo, caldissimo, e in casa non c'era il ventilatore.

«Di notte tutti i miei uomini devono essere disarmati senza che lo sappiano» disse Macías Nguemunga. «Siediti, giovanotto. Sono qui perché ho saputo che cosa hai fatto a tuo zio Julián Bochowéria. Ricorda quel che ti ho detto: avresti riferito soltanto a me. E già da qualche mese non ho notizie di quello che pensano e vogliono fare i bubi».

«Sì, Eccellenza!» ruppe il suo mutismo e il suo spavento l'ispettore capo. «Per l'appunto, avevo intenzione di...».

«Stai zitto, Hilario!» gli gridò il Presidente Macías Nguemunga. «Non voglio scuse, men che meno in questo momento. Il motivo della mia improvvisa visita è un altro e molto delicato, perché mette a rischio la sicurezza del paese».

Macías Nguemunga si voltò verso il suo capo di gabinetto e generale per designazione presidenziale. Quest'ultimo avanzò di quattro passi e si mise sull'attenti, nel più rigoroso e severo stile castrense.

«Abbiamo le prove che il maestro Segismundo Sijeri Riokoréria ha avuto contatti con la Guardia Civile per destabilizzare il paese e provocare un bagno di sangue», disse Pedro Elá Nguemunga. «Il presidente, uomo che sa tutto e vede tutto, non può tollerare che questa giovane repubblica cada nelle mani di persone guineofobe. Devi evitare che nel tuo paese scorra il sangue. Non vogliamo che il popolo pensi che sia una questione tra fang e bubbi, o tra il presidente e il suo vicepresidente».

Macías Nguemunga annuì mentre muoveva il bastone e teneva lo sguardo fisso sul suo ritratto. Fece un gesto all'ispettore capo e questi si sedette sul bordo del letto. Il presidente guardò il suo capo di gabinetto. Quest'ultimo depositò un pacchettino per terra, molto vicino al letto dell'ispettore capo, ed entrambi si diressero verso la porta, uscendo da quella stanza senza dire nemmeno una parola di più.

Hilario allungò la mano e raccolse il pacchettino. Dentro c'erano sei proiettili. Prese la pistola e la caricò. Da buon poliziotto formatosi nella metropoli, si fece molte domande su come e quando fossero entrati in casa sua per sostituire i proiettili veri con altri a salve. Alla fine rifletté e si rallegrò che qualcuno l'avesse fatto, perché sarebbe già diventato carne da macello con i colpi ricevuti per aver sparato contro il presidente Macías Nguemunga, e magari averlo ucciso.

Prese il foglio e lo lesse. Si trattava di un telegramma proveniente dall'Alta Direzione di Sicurezza del Ministero di Affari Interni della metropoli. Diceva così:

ALTA DIREZIONE DI SICUREZZA
MINISTERO DEGLI AFFARI INTERNI

INTERCETTATA CONVERSAZIONE TRA VICEPRESIDENTE SEGISMUNDO
SIHERI E COMANDANTE GUARDIA CIVILE SUDDETTA LOCALITÀ STOP
MOTIVI DI SCONTENTO NATIVI STOP
INFORMAZIONE DA VERIFICARE STOP
MASSIMA URGENZA STOP

Hilario si chinò. Allungò il braccio sotto il letto e prese un piccolo secchio, di latta, che fungeva da orinale per la notte. Andò in bagno e lo svuotò nel gabinetto. Tirò lo sciacquone, ma non scese nemmeno una goccia d'acqua. In cucina c'era un bidone di zinco. Lo aprì. Riempì un secchio di circa dodici litri e versò tutta l'acqua nel serbatoio del gabinetto. Riempì

di nuovo lo stesso secchio e si lavò. Alle sei in punto era già tutto vestito, lavato e profumato, pronto a mettersi in macchina. Arrivava sempre presto in ufficio, e prima di mettersi a sedere guardava dalla finestra che dava sul mare, sulla baia di Santa Isabel, per scrutare un punto qualsiasi dell'orizzonte, come se desiderasse superare la linea che unisce il cielo e il mare.

Hilario si fece trasportare dai ricordi. Aveva sette anni quando suo padre morì, vittima di una grave malaria, senza che il chinino preso insieme al decotto di corteccia del *palo rojo* potesse fare qualcosa. Poco tempo dopo, sua madre si mise insieme a un altro, un uomo dallo sguardo penetrante e dall'espressione dura. Al suo patrigno Antonio Zapardiel, questo era il suo nome, stimato annobonese stabilitosi a Santa Isabel da più di otto lustri, piaceva svegliare il piccolo Hilarito verso le undici di sera per portarlo nella foresta e fargli provare le peggiori paure della sua vita infantile, ascoltando i canti o i lamenti degli animali notturni intrappolati. A volte lo portava sulla spiaggia e, una volta lì, don Antonio prendeva la sua vecchia piroga, che custodiva tra alcuni giunchi perennemente alti, e si spingeva in mare, descrivendo al ragazzino le imprese che aveva compiuto prima di arrivare sull'isola di Fernando Poo. Gli raccontava quanto fosse difficile ammazzare un giovane cefalopode con arpioni di bambù; quanto fosse crudele il dio del tuono quando i giovani annobonesi riuscivano a spuntarla e a portare un piccolo di balena a casa a vantaggio di tutti i vicini; quanto risultasse difficile raggiungere la riva quando la notte era molto buia, ecc. E mentre Antonio Zapardiel raccontava a Hilarito tali prodezze, questi rimaneva in silenzio, concentrando il suo udito sul punto di origine di tutte le parole, perché non riusciva a vedere né i denti né gli occhi del patrigno. La notte era profondamente nera.

Senza che Hilarito se ne accorgesse, don Antonio scivolava dolcemente in acqua e rimaneva lì, aggrappato alla piroga, per fare i suoi bisogni grandi e piccoli. Il forte odore dei suoi diarroici escrementi spaventava perfino i pesci notturni più affamati. Nel giro di qualche interminabile minuto, Hilarito chiamava il suo patrigno. Due volte. Tre volte. Persino quattro. Lui, però, non rispondeva, concentrato com'era sulle spinte del ventre. In piena notte, cominciava a tuonare e a piovere. Hilarito piangeva a dirotto. Prima che iniziasse ad albeggiare, don Antonio risaliva sulla piroga senza fare il minimo rumore. Hilario continuava a piangere, finché il cielo poco a poco si rischiarava e finalmente poteva vedere il patrigno seduto nell'imbarcazione. «Un uomo non deve piangere mai» diceva Antonio Zapardiel, «mai, hai sentito?». Il ragazzo annuiva, portandosi la mano sinistra agli occhi per asciugarsi le lacrime.

Quelle fatiche si ripetevano regolarmente nello stesso modo, finché un giorno a Hilarito toccò una dura prova. «Stanotte, a mezzanotte in punto, né un minuto prima né un minuto dopo, dovrai trovarti ai piedi dell'albero sotto il quale tutti i diavoli si riuniscono a parlare. Lì ti consegneranno una cosa che mi devi portare» disse don Antonio Zapardiel. Hilarito fece una

faccia spaventata e, dopo un bel pezzo, chiese di intervenire e lo fece con queste poche parole: «Non ho una torcia». Il suo patrigno, però, gli disse così: «E non ti serve nemmeno, perché i tuoi occhi ti permettono di vedere nella più completa oscurità; è quel che abbiamo fatto per tutto questo tempo. E poi, se portassi una torcia, chiunque potrebbe vederti da una buona distanza e farti fuori prima. Devi essere silenzioso e astuto se vuoi sopravvivere».

Hilarito Echuapa si armò di coraggio e si diresse al luogo prestabilito. Arrivò molto prima del previsto e si nascose tra le grandi radici aeree dell'albero. Nel giro di poco arrivarono tutti i diavoli. Uno di loro aveva un involto tra le mani. Il ragazzino non poteva uscire dal suo nascondiglio, attanagliato dalla paura e con tutti i peli ritti. Fu un momento terribile che gli fece rivivere le storie che si narravano nel villaggio. Leggende di spiriti, demoni, stregoni che volavano di notte, ecc. I diavoli stavano lì senza dire niente. All'improvviso, sentendo una voce umana in lontananza, scomparvero tutti. Ma l'involto no.

Lo raccolse e si incamminò sulla via del ritorno. Subito si destò in lui una certa curiosità infantile. Aprì il suddetto fagotto nella piena cavernosità della notte e vide una tuta nera, la cui virtù era quella di adattarsi al corpo di chi la indossava. Senza pensarci su, si mise l'indumento e proseguì il suo cammino. Si dimenticò di avere indosso la tuta e arrivò a casa. Lì c'era il suo patrigno, che masticava un bastoncino di albero di chinino. Hilarito gli si avvicinò e gli disse che era tornato, ma che aveva soltanto preso un fagotto in cui c'era una tuta. Fu allora che il piccolo Hilario si accorse di averla ancora indosso. Don Antonio continuava a masticare il bastoncino con lo sguardo rivolto verso il piccolo Hilario. Cunegunda Böttyöwéria uscì dalla camera da letto e si rivolse al marito: «Vieni a dormire, il bambino tornerà». «Mamma, sono qui!». Antonio si alzò e andò con Cunegunda. Chiusero la porta della stanza. Nessuno dei due vide né sentì Hilarito.

La voce del suo segretario personale lo risvegliò dai ricordi. «Signor Hilario, è arrivato il commissario capo, il signor Pablo Ndong Ensemunga, e mi ha detto di annunciarlo». «Fallo passare» disse Hilario.

«Buongiorno, signor commissario capo, prego, si accomodi. Che cosa la porta qui?».

«Buongiorno, signor ispettore capo; ecco, vengo a farle un saluto veloce. Ho saputo che la scorsa notte ha ricevuto una visita molto speciale. So bene che lei riferisce soltanto al presidente, ma da bravo poliziotto quale lei è, spero che rispetti le gerarchie e tenga in considerazione il mio rango».

«Ha detto bene, e la massima personalità che influisce su di noi nella gerarchia è proprio il presidente. Sono obbligato a rendere conto soltanto a lui, senza che questo significhi non rispettare il mio diretto superiore, lei, in questo caso, signor commissario capo».

«Questione chiusa, ispettore capo, ma si ricordi che ride bene chi ride ultimo. Buona giornata».

Ma prima che Pablo Ndong Ensemunga lasciasse l'ufficio del suo omologo, si mise sull'attenti e proferì a gran voce il motto stabilito dal sistema

del partito: «In marcia con..., sempre con... e mai senza...!»

A tali grida, Hilario fece eco con le risposte seguenti:

«Nguemunga..., Nguemunga..., Nguemunga!»

Hilario si sedette e procedette a controllare la sua cartella di firme. In realtà, non aveva mai niente da firmare. Il suo lavoro consisteva essenzialmente nell'inventare strategie per controllare i suoi compatrioti bubi. Aprì la cartelletta e vi trovò una busta color seppia con il suo nome come destinatario. Il mittente era Pedro Elá Nguemunga, direttore del gabinetto del presidente. Aprì la suddetta busta, lesse la lettera. Poi la fece a pezzettini affinché non si potesse leggere più nulla e, invece di buttarli nel secchio di latta che faceva da cestino, li mise nella tasca dei suoi pantaloni color kaki. Uscì.

All'ingresso della sede centrale della polizia c'era il locale di Radeconda Böròo Waísöwéria, Rade per gli amici, che erano quasi tutti gli uomini santaisabelini, clienti del suo piccolo bar. Tutto ciò che negli altri locali, negozi, ecc. non si trovava, Rade ce l'aveva sempre. Quando Hilario entrò nella bettola, la padrona lo salutò in modo molto speciale.

«Buongiorno, bell'ispettore capo! Mi hai dimenticata, perché sono giorni che non ti vedo, mi capisci, no?, e non erano questi i patti, tesoro».

Mentre Rade parlava, preparava un caffè fortissimo per il suo amico. Aggiunse anche qualche frittella fatta con farina, lievito, un po' di burro, un po' di cipolla caramellata e, ovviamente, una spolverata di noce moscata.

«Buon giorno, Rade! Non preoccuparti, che stanotte mi avrai a tua completa disposizione, vedrai».

«Lo spero proprio, perché mi farai morire di fame. Ci siamo capiti, vero?»

L'ispettore capo finì la colazione e salutò la sua amica Rade. Si mise in macchina e si diresse verso la calle Tette Quasshie. Una volta arrivato lì, cercò la casa del vicepresidente Segismundo Sijeri Riököréria. Bussò alla porta. Aprì un militare con il grado di primo caporale maggiore, che, vedendo l'ispettore capo, si mise sull'attenti. Subito dopo uscì una ragazza dalla pelle chiara e con i capelli raccolti in una treccia. Con lei c'era un cane nero, molto silenzioso, ma dall'aspetto guardingo e perennemente ingrugnato. Dopo i saluti di circostanza, la giovane si fece seguire da Hilario fino allo studio del suo capo. Erano le nove in punto.

«Böiè, na m pèle hálo kò böallo (Signore, ho pensato di passare di qui per salutarla)».

«Húu, è Köttó, ö parí böbbó sóté, itánno tyuí (Accidenti, ragazzo, è molto generoso da parte tua, accomodati, prego. Posso offrirti qualcosa?)».

«Niente, signor vicepresidente. Sono in servizio, e poi non bevo, sono astemio».

«Come ogni buon poliziotto. Però puoi bere dell'acqua, perché, da bravo bubi quale sei, sai che la prima volta che qualcuno viene a casa tua, devi offrirgli questo liquido, che ormai scarseggia tanto da quando siamo padro-

ni del nostro destino, nonostante le piogge torrenziali e i molti fiumi della nostra piccola isola» disse Segismundo Sijeri.

«Prima di qualsiasi altra cosa sono guineano, signor Segismundo. Ha ragione a offrire dell'acqua. Ma per il resto, l'indipendenza è arrivata solo tre anni fa e poco a poco sistemeremo le cose. Lei lo sa meglio di tutti».

Il cane nero continuava a osservare don Hilario in ogni momento. Il suo sesto senso canino sembrava informarlo di qualcosa di strano che aleggiava attorno a quel visitatore mattiniero. Apparve la ragazza che l'aveva accompagnato prima. Portava un vassoio di vimini fatto di fibre di palma. Su di esso c'era un grande barattolo con la scritta *La chicharrera española*. Dentro c'era dell'acqua fresca. Hilario Echuapa Bötyöwéria prese il barattolo con entrambe le mani e lo portò alle labbra. Lo vuotò.

«Passa qualche volta per fare due chiacchiere, per farti conoscere un po', ragazzo. Adesso devo prepararmi per andare in ufficio. Molte grazie per la visita».

«Lo farò, signor vicepresidente. Anch'io devo tornare in ufficio».

«Aspetta, allora, che ti do un passaggio, visto che passo davanti alla sede centrale della polizia».

L'autista del vicepresidente aprì prima la portiera al suo capo. Poi corse ad aprirla anche all'ispettore capo, ma questi era già dentro. In mezzo ai due uomini si accomodò il cane nero, che guardava il poliziotto.

«Quando il cane vede qualcuno per la prima volta assume sempre questo atteggiamento. È un buon cane, nobile e fedele. Non devi temere nulla. Poi vedrai che ti tratterà come uno di famiglia» disse Segismundo Sijeri Riököréria.

L'autista si fermò davanti al comando centrale della polizia. Hilario scese dall'auto e salutò il vicepresidente della Repubblica. Passò dal locale di Rade e ordinò un po' di *contriti* (infusione a base di citronella).

«Ti ho visto scendere dalla macchina del vicepresidente» gli disse Rade. «Qualche volta potresti portarlo qui a fare colazione, così verrebbe più gente nel mio piccolo bar».

Rade prese una teiera che aveva sul fornello. La aprì e ne uscì un vapore fumante. Versò un po' del suo contenuto in un bicchiere e, invece di porgerlo a Hilario, si chinò per cercare qualcosa, mentre reggeva il bicchiere in questione.

«Ci sono così tante cose in questo bar che a volte non trovo lo zucchero dove lo lascio di solito» disse la donna, di trenta e passa anni e molto piacevole alla vista.

Ma non era lo zucchero che stava cercando. Prese una bottiglia di rum Cacique e ne versò una buona dose nel bicchiere. Lo porse al suo poliziotto.

«Spero di non aver esagerato con lo zucchero», disse Rade con aria sorniona. «Ricorda che l'eccesso di zucchero non fa bene agli uomini».

Hilario prese il bicchiere e bevve tutta la tisana in un sorso, senza nemmeno respirare. Diede una banconota da cinque pesetas a Rade, le sorrise e uscì, diretto al suo ufficio.

«Stanotte ti voglio invisibile mentre mi possiedi, voglio sentirti senza vederti, voglio averti dentro di me e abbracciarti senza poter toccare il tuo corpo» diceva Rade mentre si sdraiava sul letto dell'ispettore capo Hilario Echuapa Bötyöwéria.

Quella notte non c'era luce e quella che Hilario usò per illuminare la camera da letto non riuscì a infrangere l'oscurità. L'ispettore capo, però, conosceva ogni angolo di casa sua. Lasciò Rade sul letto e prese una piccola valigia nera che conservava nell'armadio. L'aprì e prese un fagotto nero. Entrò in bagno e chiuse la porta. Dopo poco, la porta si aprì e poi si richiuse. Rade si accorse che delle mani le accarezzavano la pelle già nuda, sentì su di sé il calore di un corpo che non vedeva, il respiro affannoso di qualcuno che desiderava, abbracciò la schiena dell'uomo invisibile che la possedeva.

Radecunda andò via verso le quattro di mattina, perché aveva l'abitudine di aprire il bar prima delle cinque. Hilario rimase a dormire profondamente. Il presidente Macías Nguemunga apparve con il suo capo di gabinetto. Erano le cinque in punto, non un minuto in più, non un minuto in meno. Questa volta con loro c'era il tenente Teodoro Obiamunga, da poco arrivato dall'Accademia Militare di Augusta. Tutti e tre entrarono nella stanza dell'ispettore capo e non lo videro. Andarono a cercare in bagno. Niente. Non c'era nemmeno nelle altre stanze. La sua pistola, però, si trovava su una sedia che faceva da comodino. Il tenente Teodoro Obiamunga prese la pistola e vide che c'erano le iniziali H. E. B.

«Signor presidente, qui l'ispettore capo non c'è da nessuna parte. E non ci risulta che sia uscito da casa sua» intervenne il tenente.

In quel preciso istante l'ispettore capo saltò fuori dal letto e andò a sbattere contro la sedia. Questa cadde. Sia il capo di gabinetto che il tenente sfoderarono le pistole e spararono alla sedia. L'ispettore capo si mise sull'attenti:

«Comandi, signor presidente, sono qui» disse Hilario.

«Cercate l'ispettore capo e portatelo da me questa mattina stesso» ordinò il presidente.

«Ai suoi ordini, signor presidente, ai suoi ordini!» disse l'ispettore capo, piazzandosi davanti al capo di stato.

Il presidente, facendo un passo avanti, andò a sbattere contro l'ispettore capo e cadde per terra senza che il capo di gabinetto né il tenente potessero impedirlo. Non riuscirono a capire come mai Macías Nguemunga fosse caduto senza andare a sbattere contro un ostacolo visibile. I due uomini lo aiutarono a sollevarsi e tutti e tre uscirono dalla casa di Hilario. L'ultimo ad uscire, il tenente Teodoro Obiamunga, chiuse la porta.

Rade si trovava nel retro della bettola a fare i suoi bisogni minori quando sentì che qualcuno forzava la porta e faceva irruzione nel baretto. Volle interrompere il getto di urina che stava facendo in piedi, con le gambe aperte e la sinistra sollevata, come orinavano di solito le donne nella stagione delle piogge. All'improvviso apparvero due militari in compagnia del

commissario capo Pablo Ndong Ensemunga. I militari presero la donna senza prestare troppa attenzione al fatto che stesse facendo pipì. Le loro uniformi regolamentari ricevettero il resto del getto proprio nella parte che copre il pistolino, a volte con un'apertura classica, ovvero con i bottoni, altre volte con un'apertura moderna, e cioè con la cerniera.

«Fate il favore di cambiarvi immediatamente i pantaloni!» disse il commissario capo.

I due militari lasciarono la donna, poggiarono le loro armi sul pavimento e in un batter d'occhi si tolsero i pantaloni. Entrambi portavano delle mutande che avevano sul davanti la scritta "in marcia con Nguemunga". Il commissario capo non credeva ai suoi occhi:

«Non qui, per dio, non qui!» disse. «Andate in caserma e cambiatevi lì, se non volete diventare lo zimbello di tutti i vostri compagni».

Il commissario capo, quando vide Rade, fece un sorriso a trentadue denti e le si avvicinò con occhi bramosi. Il suo sguardo si fermò sulle tette all'insù della taverniera e Pablo pensò alle tante volte in cui aveva desiderato saziare l'istinto più umano che attiva il desiderio più carnale dell'uomo.

«Buongiorno, bella Rade!» salutò il commissario capo. «Sempre al lavoro e così di buon'ora! Se io fossi tuo marito non avresti nemmeno il tempo di alzarti di mattina, perché saresti occupata per tutta la notte».

«Dite tutti così, e nel momento della verità, dopo un giro vi arrendete» intervenne Rade. «Sposati con me, ma solo con me, e poi vedremo se le porti a termine le cose che vai blaterando».

«Voi ragazze bubi non volete sposarvi con gli uomini fang, e con noi non volete nemmeno andare a letto» disse il commissario capo. «Ma di questo parleremo più tardi. Adesso sono venuto a chiederti se hai visto l'ispettore capo Hilario».

«La notte scorsa ho dormito con lui a casa sua. Me ne sono andata verso le tre, le campane della cattedrale stavano suonando. Non credo che sia uscito perché prima di andare in ufficio ha l'abitudine di prendere il *contriti* che gli preparo io. Per quanto riguarda il resto, non è che le ragazze bubi non vogliono sposarsi o andare a letto con gli uomini fang. Quel che non vogliono è condividere lo stesso tetto con delle rivali. È già abbastanza difficile condividere lo stesso marito! È successo qualcosa a Hilario?»

«No, no» intervenne il commissario capo, mentre si avvicinava all'orecchio sinistro di Rade per rivelarle una cosa molto compromettente. «Il presidente e i suoi due uomini di massima fiducia sono andati a far visita all'ispettore capo a casa sua, ma non l'hanno trovato, e questo è molto grave. Devo trovarlo prima di chiunque altro. Non vorrei che gli succedesse qualcosa».

In quel preciso istante, l'ispettore capo parcheggiava la macchina davanti alla taverna di Rade. Tutti i clienti del "Mi fermo Qui" (così si chiamava il bar) si voltarono. Lo sportello del conducente si aprì e si richiuse immediatamente dopo. I militari, vedendo Hilario, formarono un plotone di esecuzione. Il fatto richiamò l'attenzione di tutti. I militari sfoderarono

le pistole e furono sul punto di sparare, ma il commissario capo li obbligò a deporre le armi. Si avvicinò all'ispettore capo e lo guardò fisso.

«Buongiorno, signor ispettore capo!» salutò Pablo Ndong Ensemunga. «Immagino che a quest'ora del mattino sarai già informato su quel che succede in giro».

«Buongiorno, signor commissario capo!» rispose Hilario. «Ne sono al corrente e proprio adesso sto andando a riferire al presidente. Non ho voluto farlo senza informare lei per primo».

«Be', allora vai immediatamente per evitare che le cose peggiorino. E ricorda che siamo poliziotti, e molto necessari, ma non dobbiamo mai tentare il diavolo» aggiunse il commissario capo.

«Tutto chiaro, signor commissario capo» disse Hilario mentre guardava Rade e le ordinava un *contriti*.

«Fanne uno anche per me» aggiunse Pablo.

Rade preparò i due *contriti* e versò un po' di rum Cacique in quello del suo amato ispettore capo. I due uomini bevvero i loro infusi senza proferire parola. Hilario ringraziò Rade. Si mise in macchina e guidò in direzione della presidenza, non senza aver prima salutato il suo superiore, il commissario capo Pablo Ndong Ensemunga.

Mentre Hilario guidava, pensava a che cosa avrebbe detto al presidente, un uomo che si alterava subito e si metteva a gridare, soprattutto quando si trovava nel suo ufficio. Arrivava perfino a schiaffeggiare i suoi subordinati, civili o militari che fossero.

«Mentre eravate a casa mia, io mi trovavo nelle vicinanze di quella del vicepresidente per scoprire la verità sul telegramma che voi stessi mi avete consegnato» disse l'ispettore capo. «In effetti, il signor Segismundo si è mantenuto e si mantiene in contatto con il comandante della Guardia Civil. Arrivando a casa sua, verso le cinque meno dieci, ho visto che si stava congedando dal suddetto comandante. Entrambi indossavano vestiti da donna e l'uomo di guardia all'ingresso era profondamente addormentato. Ho seguito il comandante e l'ho visto entrare nella sua legazione diplomatica. Erano le cinque e otto minuti. Alle cinque e dodici minuti esatti è uscito dall'ambasciata, questa volta vestito da uomo, e sulla porta lo ha salutato il capo della cancelleria in persona. Sono arrivato a casa alle cinque e ventisette».

Nelle parole di Hilario c'erano molte sospensioni di incredulità. Tutti i presenti gli credettero ciecamente. Perfino il presidente Macías Nguemunga lo ringraziò per la sua condotta. Di sicuro, il lettore intuisce già come avesse fatto l'ispettore capo a ottenere tale informazione. Le cose sono due: o Hilario si è immaginato tutto, oppure l'ha visto direttamente con i suoi occhi. In questo secondo caso, avrebbe anche dovuto sapere che cosa aveva detto il comandante della Guardia Civil entrando nella propria ambasciata vestito da donna. Però, raccontarlo significava fornire eccessive informazioni. Deve sempre rimanere qualche asso nella manica. Non si sa mai.

«Bel lavoro, ragazzo, bel lavoro» disse il presidente. «Gli altri possono andare, ma tu no, Hilario, devo parlarti di una cosa».

Nell'ufficio presidenziale rimasero soltanto due persone: Francisco Macías Ngemunga e Hilario Echuapa Bötyöwéria. Il primo offrì un bicchiere di *malamba* al suo subordinato. Questi, però, gli disse che non beveva in servizio. «E poi, la *malamba* ha parecchio alcool» aggiunse Hilario.

«Adesso dimmi quello che hai omesso» intervenne il presidente. «Ricorda che ci sono informazioni che posso sapere soltanto io».

«Segismundo Sijeri si è riunito con tutti i bubi che hanno firmato i documenti di Baney e Basupú, nei quali si pretendeva dalla Spagna la separazione politica delle province di Fernando Poo e Río Muni. Tutti avevano scelto Segismundo come loro massimo rappresentante. Il comandante lo ha incontrato perché Madrid vuole sapere chi sarà il suo interlocutore nel caso si metta in atto il piano B. E lei è il piano B, che consiste nello spodestarla. Questo è tutto, signor presidente».

Il viso del presidente cambiò espressione. Fece alcuni passi e prese la cornetta del telefono. Qualcuno rispose all'altro capo.

«Mi dica, signor presidente, ai suoi ordini!»

«Voglio vedere subito il vicepresidente nel mio ufficio, subito!» gridò il presidente. E riattaccò.

Nel giro di mezz'ora arrivarono delle guardie che trascinarono un uomo con il volto insanguinato e il petto squarciato. Era il vicepresidente Segismundo Sijeri Riököréria. Insieme ai militari arrivò anche il tenente Teodoro Obiamunga.

«Il vicepresidente era reticente ad accompagnarci» intervenne il tenente. «Ha perfino aizzato il suo cane contro di noi e abbiamo dovuto sparare all'animale e immobilizzare lui».

«Si tratta del vicepresidente della repubblica e meritava un trattamento di riguardo! Che cosa dirò alla stampa e al mondo intero?» aggiunse il presidente. «Segismundo, Segismundo!» lo chiamò.

Ma questi non rispose. A un cenno del presidente, i militari lasciarono il vicepresidente e costui si accasciò davanti allo sguardo freddo dell'ispettore capo Hilario Echuapa Bötyöwéria».

«Chiamate il medico, presto, chiamate il medico!» gridò il presidente. «Hilario, resta qui, ti voglio come testimone!»

Quando il medico arrivò, era già troppo tardi. Il petto squarciato del vicepresidente gli aveva fatto perdere troppo sangue.

«Chiudete gli occhi del vicepresidente!» disse il presidente. «Chiudete gli occhi! E portate il corpo via da qui per dargli sepoltura. Ma avvisate i famigliari. Occupati tu di quest'ultima cosa, Hilario».

La notizia si era sparsa come un fulmine e aveva raggiunto tutti gli angoli del paese. I bubi rimasero rabbuiati e ammutoliti. Suonarono i corni tradizionali e i galli cantarono. I cani abbaiavano e i rospi gracidavano. Ci furono concentrazioni spontanee di persone in parecchi luoghi e il presidente Macías Nguemunga dovette approvare un decreto urgente che

proibisse tali assemblee. Alcuni blindati russi muniti di megafoni si incaricarono di diffondere il decreto in uno spagnolo sgrammaticato:

«Sua Exselensia Mësiëmëmunga Bidyóá proibisce i miting a partire da questo instanti per motivo di sicurezza. Tutti deve rimaner in casa fino a novo ordine. È una ordine de Sua Exselensia Mësiëmëmunga Bidyóá, padre unico de la indipendensia de la republica di Ghinea Equatorial».

L'ispettore capo Hilario si diresse a casa dell'ormai defunto vicepresidente Segismundo Sijeri. Trovò la sua ormai vedova sprofondata in uno stato d'animo di desolazione assoluta. Circondata da una delegazione di tutti i capi tradizionali bubi, la donna stava in silenzio, con lo sguardo obliquo, cioè, con gli occhi che guardavano un po' verso destra. Stavano tutti in silenzio.

«Sono venuto a trasmetterle, a nome del presidente della Repubblica Francisco Macías Nguemunga, le più sentite condoglianze» disse Hilario.

«Esöi (menzogna)!» disse qualcuno tra i presenti. «Esöi, muè böró (è una menzogna, lo ha ucciso lui), wè wë bótyó (e tu lo hai tradito)!»

L'ispettore capo localizzò con gli occhi il viso di colui che aveva parlato. In quello stesso istante suonarono le sirene e fecero irruzione in casa diversi militari armati con fucili d'assalto. Apparve Macías Nguemunga, che impugnava il suo bastone ed era vestito con un abito di lana di colore nero. Nessuno degli addolorati presenti fece il benché minimo gesto di riconoscimento verso il visitatore. Questi si avvicinò alla vedova e si espresse nel modo seguente:

«La morte del vicepresidente costituisce una grande perdita per il paese. Ho nominato una commissione perché investighi sulla sua morte, affinché i responsabili siano consegnati alla giustizia. E voglio approfittare di questa situazione per sollecitare tutti a collaborare per fare chiarezza su questo caso. Sono il presidente di tutti, senza differenze di etnia. Tutti abbiamo gli stessi diritti. Sono sicuro che dietro questa morte ci sono i colonialisti spagnoli».

Un anziano si alzò e fece uso della parola senza chiederla al presidente. Era un vecchio sui centoquindici anni, con delle cicatrici sul viso. Si vestiva ancora diversamente da come avevano ordinato i missionari. Si limitava soltanto a coprirsi il sesso con una pelle di bue.

«Non umiliarci con queste parole. Non umiliarci mandandoci l'assassino di nostro nipote Sijeri. Tu lo sai com'è morto Sijeri. Anche noi lo sappiamo. Ma tu hai il potere e puoi fare di noi tutto ciò che vuoi. Non vogliamo Echuapa Bötyöwéria» disse l'anziano indicando l'ispettore capo Hilario, «non lo vogliamo perché ci sta uccidendo e tu lo sai. E continuerà a farlo perché è questo che vuoi ed è questo che gli hai ordinato. Ma noi siamo bubi e sapremo come fermarlo» concluse l'anziano.

«Macías Nguemunga non ordina di uccidere nessuno!» disse il presidente. «Tra qualche giorno si saprà la verità e vi dico che dietro la morte del vicepresidente della Repubblica c'è il potere colonialista spagnolo».

La vedova aveva sempre lo stesso sguardo, non vedeva nessuno, non ascoltava nessuno, non sentiva nessuno. Il presidente si accommiatò da lei. Il capo tradizionale guardò l'anziano che aveva fatto uso della parola e costui parlò di nuovo:

«Bisnipote Echuapa Bötyöwéria, a partire da questo preciso momento ti viene proibito di bere l'acqua di questa terra; ti viene proibito di mangiare l'igname e la malanga di questa terra; nessuno potrà offrirti riparo di alcun tipo e nessun figlio di questa terra ti rivolgerà la parola».

L'anziano guardò fisso l'ispettore capo. Tutti fecero lo stesso. Perfino la vedova guardò Hilario, che dovette abbandonare la casa senza fiatare, senza guardarsi indietro.

Nel giro di qualche ora, la vedova si alzò e si preparò per uscire. Si alzarono anche i suoi condolenti. Si misero tutti in cammino verso la presidenza. I militari di guardia avvisarono il tenente Teodoro Obiamunga. Questi a sua volta avvisò il presidente.

«Voglio il corpo di mio marito per vegliarlo e seppellirlo» disse la vedova. «Voglio il corpo di mio marito per preparare il suo viaggio verso il mondo dei suoi avi, come facciamo nella nostra tradizione. Voglio il corpo di colui che in vita si chiamava Segismundo Sijeri Riököréria».

«È tutto predisposto affinché il corpo del vicepresidente le venga consegnato domattina, così che possiate seppellirlo» indicò il tenente Obiamunga. «Alle cinque di mattina avrete il corpo. Così è stato deciso».

Mentre i condolenti abbandonavano l'atrio della presidenza, l'ispettore capo Hilario Echuapa Bötyöwéria dava istruzioni per far arrestare l'anziano di centoquindici anni e la persona che si era permessa di chiamarlo bugiardo. I militari che facevano le veci della polizia, però, invece di portare a termine una detenzione selettiva, si misero ad aggredire tutti quanti. Fu un massacro. Occhi insanguinati, costole rotte per le botte ricevute con il calcio delle armi, natiche tumefatte, teste spaccate. Nemmeno la vedova riuscì a salvarsi dai colpi. Molti furono arrestati e rinchiusi nelle buie celle del commissariato centrale. Quella notte i due spavaldi condolenti morirono per le ferite e per le torture ricevute.

«Prendete i corpi e portateli al fiume Tiburones, che non restino tracce di loro» disse l'ispettore capo. «E vigilate ininterrottamente la casa del defunto vicepresidente. Voglio sapere chi entra e chi esce. Portate i detenuti a Blae Beach fino a nuovo ordine».

Erano già le cinque di mattina. E prima di andare a casa sua, l'ispettore capo passò dal bar di Rade. Questa le sorrise, ma dalla sua bocca non uscì una parola. Prese una bottiglia d'acqua minerale Vichy Catalán e ne versò tutto il contenuto in una teiera. Ci mise la citronella e nel giro di dieci minuti tutto il locale e la zona circostante profumavano di *contrití*. Rade riempì un bicchiere per il suo ispettore capo, con parecchio rum Cacique. Lui lo bevve e uscì, diretto a casa sua.

Fermò un momento la macchina vicino alla casa del defunto vicepresidente e vide alcuni giovani portare in spalla una bara. Sulla casa scese

un silenzio di tomba. Alcuni falegnami entrarono provvisti di asce e leve. Si sentirono dei colpi seguiti da un'esclamazione all'unisono. Il corpo del vicepresidente era martoriato. Gli occhi spappolati. La vedova si chinò per abbracciare colui che in vita era stato suo marito. Voleva entrare nella bara, ma gli altri condolenti glielo impedirono.

L'ispettore capo si avvicinò ai militari che ancora vigilavano la casa. Diede loro alcune istruzioni e se ne andò. Arrivò a casa sua e si mise direttamente a letto senza svestirsi. Cadde in un sonno profondo.

«Hilario, spogliati e siediti davanti a me, tra le mie gambe» gli disse sua madre Cunegunda Bötyöwéria.

«Madre, non posso, ormai ho trentotto anni e sono tuo figlio» intervenne Hilario.

«Proprio perché sei mio figlio, per questo ti dico di svestirti e di sederti davanti a me, tra le mie gambe. E poi, che cosa mai potresti nascondermi che io non abbia già visto?».

Hilario si tolse tutti i vestiti e si preparò a sedersi quando iniziò a rimpicciolirsi, a diventare sempre più piccolo fino a diventare un neonato sporco di sangue e liquido amniotico. La madre spalancò le gambe e il bebè Hilario venne risucchiato dal canale vaginale che a lei era servito per mettere al mondo suo figlio.

«Ritorna da dove sei venuto per non rinascere mai più» sentenziò la madre. «Non posso essere la madre di colui che porta le peggiori disgrazie alla sua famiglia e al suo popolo. Ritorna nelle mie viscere oscure e rimani per sempre dentro di loro».

Proprio quando le grandi labbra di Cunegunda furono sul punto di chiudersi e la testa di Hilario sul punto di sparire, il neonato sentì dei forti colpi e si mise a piangere. L'ispettore capo sudava come un condannato a morte che era riuscito a scappare di prigione e a correre per lungo tempo senza meta. Si alzò e aprì la porta. Era Rade. Era da un bel pezzo che bussava alla porta senza che nessuno le aprisse.

La bella barista guardò sorpresa Hilario e senza dire nulla si buttò tra le sue braccia. Lui la abbracciò.

«Non posso rivolgerti la parola, ma posso abbracciarti ed essere posseduta da te» gli disse Rade. «Devo prepararti questo cibo che viene da Calabar, perché non voglio che ti succeda qualcosa, perché ti amo e non mi interessa che tu sia come sei. E per favore, non obbligarmi a interrompere la nostra tradizione, mi capisci, no?»

Mangiarono entrambi e dormirono. Com'era abitudine di Rade, questa si alzò alle quattro. Doveva aprire il bar alle cinque. Quando passò dal soggiorno, non si rese conto delle ombre che c'erano nell'oscurità. Aprì la porta e se ne andò. Erano le ombre del tenente colonnello Teodoro Obiamunga e del commissario capo Pablo Ndong Ensemunga. Entrambi si avvicinarono al letto dell'ispettore capo e lo svegliarono.

«Hanno seppellito il vicepresidente. I militari hanno arrestato alcune persone dopo la sepoltura e tutti dicevano che il responsabile di quegli arresti eri tu» disse il commissario capo. «I tuoi concittadini sono molto arrabbiati. Siamo venuti a chiederti di fermarti. Questa notte il presidente è andato a Esangayong e non tornerà prima di due settimane. In sua assenza riferirai al tenente colonnello qui presente».

«Deve dirmelo il presidente in persona» disse l'ispettore capo. «Esegui soltanto i suoi ordini perché è il mio unico superiore» aggiunse Hilario Echuapa Bötyöwéria.

«Sei avvisato. Ferma tutte queste morti tra la tua gente. Non obbligarci ad agire contro di te, perché siamo in grado di farlo, per quanto il presidente ti protegga» insistette il commissario capo. «E poi, tutti i prigionieri che hai mandato a Blae Beach sono stati liberati. Non ha senso tenere lì quella povera gente».

I visitatori mattutini uscirono da casa di Hilario senza aggiungere altro. Quest'ultimo si diresse verso il suo armadio e indossò la tuta nera. Prese il primo aereo Antonov diretto a Ensangayong. La casa presidenziale era circondata da militari e miliziani.

«Signor presidente, sono venuto qui perché il commissario capo, in presenza del tenente colonnello Teodoro Obiamunga, sostiene che quando vostra eccellenza non è sull'isola dovrò essere agli ordini del suo vice, in questo caso il tenente colonnello. Evidentemente, gli ho risposto che avrei dovuto sentire il presidente in persona pronunciare queste parole» disse l'ispettore capo.

«Ben fatto», osservò Macías Nguemunga. «Tieni gli occhi bene aperti e continua a comportarti come hai fatto finora. Devo ricevere il ministro del lavoro per avere informazioni sulla scarsa produzione di cacao. Ti auguro un buon viaggio di ritorno. E fa' attenzione. Il paese avrà sempre bisogno di gente come te».

Davanti alla porta dell'ispettore capo c'erano suo zio Julián Bötyöwéria, il suo patrigno Antonio Zapardiel, i suoi fratelli, alcuni anziani, la vedova del vicepresidente e la sua amica Rade. Quando lo videro, tutti si alzarono e se ne andarono. Hilario entrò in casa. Si lavò e di vestì per andare in ufficio. Passò dalla bettola della bella Radeconda. Ma lei non c'era. Al posto suo trovò un'altra bella ragazza.

«Dammi un *contriti*, e spero che tu sappia prepararlo come la tua padrona Rade» ordinò l'ispettore capo.

La ragazza prese la teiera e versò il *contriti* in un bicchiere. Si chinò e aggiunse il rum Cacique. L'ispettore capo lo bevve in un sorso e ne chiese un altro.

Dal suo ufficio, mentre guardava la linea dell'orizzonte che separa o unisce il cielo e il mare, l'ispettore capo ricordò il sogno che aveva fatto. Come può una persona ritornare nel grembo della madre dopo la nascita?

Quel giorno lavorò fino a molto tardi. Quando tornò a casa, trovò la porta forzata. Entrò e verificò che non mancasse nulla. Cambiò la serratura e si sdraiò. Presto il sonno si impossessò di lui.

«Devi andare a riportare la tuta nera dove l'hai presa» disse il suo patrigno Antonio Zapardiel. «E dev'essere stanotte stessa, perché domani sarà troppo tardi».

«Stanotte non posso. Sono molto stanco. Lo farò domani» disse l'ispettore capo. «Domani lo farò senz'altro».

«Dev'essere stanotte stessa. Alzati e fa' quel che ti sto dicendo» aggiunse il patrigno.

La notte era buia. Aveva piovuto per tutto il giorno. Il sentiero era molto scivoloso e Hilario non ricordava tanto bene la strada. Era passato parecchio tempo dalla prima volta che era andato sotto l'albero dove si riunivano tutti i demoni a parlare. Arrivato sul posto, trovò i diavoli già riuniti. Al centro c'era lui, Hilarito, morto di paura. C'erano due Hilario nello stesso posto, il piccolo e il grande. Depositò il fagotto per terra e intraprese la fuga. Camminò per molto tempo, finché, estenuato, qualcuno gli prese la mano e lo obbligò a fermarsi. Era l'anziano che aveva interpellato Macías Nguemunga a casa del defunto vicepresidente.

«Hai raggiunto la fine del tuo cammino» gli disse l'anziano. «Adesso ritornerai nel grembo di tua madre. Guarda bene, perché sarà l'ultima cosa che vedrai per tutta l'eternità».

Erano tre giorni che l'ispettore capo non si faceva vedere nel suo ufficio. Alcuni poliziotti andarono a casa sua e bussarono insistentemente. Forzarono la porta e trovarono il cadavere di Hilario Echuapa Böt-yöwéria. I poliziotti avvisarono il commissario capo e questi telefonò al tenente colonnello Teodoro Obiamunga. Accorsero il medico e il capo di gabinetto Pedro Elá Nguemunga. Sollevarono il cadavere e lo portarono all'obitorio dell'ospedale di Santa Cruz. Il commissario capo avvisò la madre dell'ispettore capo e tutti i suoi familiari. I giorni passarono e nessuno di loro si fece vivo. Durante i sette giorni in cui il cadavere rimase all'obitorio, la barista Rade vi si recava per seguire da lontano colui che era stato l'autore della sua ormai protuberante gravidanza. Alla fine, i servizi funebri del municipio, dietro sollecitazione della presidenza del governo, seppellirono il corpo dell'ispettore capo nel cimitero di San Fernando. Presenziò soltanto Rade-cunda Bördò Wáisöwéria.

Era luglio e pioveva parecchio quando ebbe luogo la sepoltura. Tre anziani arrivarono dalle colline più alte di Moka e si diressero al bar di Rade-cunda, colei che fece da moglie al defunto ispettore capo Echuapa Böt-yöwéria. Con lei c'era il commissario capo Pablo Ndong Ensemunga. Gli anziani chiesero a Rade di indicare loro dove era stato sepolto l'ispettore capo. Il commissario capo mise a disposizione la sua auto privata perché la gravidanza di Rade era in uno stato molto avanzato. Arrivarono al cimitero e il guardiano, dopo aver scambiato qualche parola con Pablo, camminò

fino a raggiungere una tomba con lo stemma della polizia nazionale. La indicò con un dito.

«Qui è stato sepolto il signor ispettore capo» disse il guardiano del cimitero.

Uno degli anziani tirò fuori alcune foglie da una piccola bisaccia che portava con sé. Disse qualche parola e fece cadere tali foglie sulla tomba. Si chinò e toccò il terreno fangoso.

«Dobbiamo vedere il cadavere. Non possiamo tornare senza averlo visto. Vogliamo evitare mali maggiori al nostro popolo» disse l'anziano.

Il commissario capo parlò con il guardiano. Questi si allontanò e dopo poco ritornò con due colleghi. Entrambi portavano pale e picconi. Scavarono fino ad arrivare alla bara. La tirarono fuori con delle grosse liane. La aprirono. Iniziò a piovere con forza e a tuonare insistentemente.

Gli anziani si avvicinarono. Il cadavere era a pancia in su. Gli anziani dissero qualcosa. Guardarono il commissario capo e uno di loro disse questo:

«Questo cadavere deve guardare sempre la terra; deve stare a pancia in giù perché il suo spirito si perda nell'oscurità eterna» dissero gli anziani. «Mettetelo a pancia in giù!»

I becchini si chinarono sulla bara aperta e sollevarono il cadavere afferandolo dai vestiti. Gli anziani tirarono fuori certe polverine dalle bisacce e le gettarono sul corpo ormai putrefatto. I becchini lo girarono e chiusero la bara, poi la seppellirono di nuovo nella stessa fossa e si allontanarono.

Gli anziani si avvicinarono a Radeconda Börò Waísöwéria e tutti e tre misero le mani sul pancione della locandiera. Lei non poté dire di no, perché avrebbe significato offendere i detentori del potere tradizionale.

«Questo figlio non può nascere. Ritournerà alla sua origine. E tu non avrai mai discendenza con nessun figlio di questa terra» dissero. Guardarono il commissario capo e aggiunsero: «Abbiamo sentito tutto, e sappiamo tutto. Grazie per ogni cosa. Torniamo indietro».

I tre anziani uscirono dal cimitero e andarono a piedi lungo il cammino che portava a Basupú de Riëla e, una volta lì, avrebbero riportato i fatti al capo di tale villaggio, per poi intraprendere il cammino verso il villaggio sacro di Moka. Li aspettava un lungo percorso tra valli, villaggi, colline, ecc.

Pablo Ndong Ensemunga consegnò una busta ai becchini e al guardiano del cimitero. Guardò fisso Rade ed entrambi si diressero verso l'auto del commissario capo. Rade strinse con forza la mano di Pablo.

«Questo è tutto, eccellenza!» disse Pablo dopo aver riferito i fatti al direttore di gabinetto del presidente Macías Nguemunga.

Quella notte Pablo rimase a casa di Rade. Lei passò tutto il tempo a lamentarsi di un intenso dolore al basso ventre. Quando Pablo arrivò al suo ufficio, alcuni militari lo stavano aspettando.

«Il presidente desidera vederla» disse il responsabile del gruppo di militari.

Due giorni dopo, il cadavere di Pablo fu trovato all'ingresso del cimitero di San Fernando. Accanto a lui giaceva anche Radeconda, morta, non più incinta.

(traduzione di Giuliana Calabrese)

ARTICOLI

MARÍA LUISA LOBATO
DOMINGO RÓDENAS DE MOYA
GIULIANA CALABRESE
JAIME GINZBURG
CHIARA MAGNANTE

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 139-240.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Sustratos folclóricos en la literatura áurea: la cesión de la esposa y el caso de Maladros¹

MARÍA LUISA LOBATO

Universidad de Burgos
mlobato@ubu.es

Entre las figuras míticas de germanía, Quevedo dio brillo al personaje de Maladros, el cual, sin tener la presencia reiterada de Escarramán o del Mellado, mereció de su pluma la definición de «padre fundador» de jaques. Si interesa en este ensayo su figura es porque se asocia a un motivo folclórico llamado a tener en el Siglo de Oro un rendimiento notable. Vinculado a la amistad entre jaques y asociado también al mundo carcelario sevillano, en diversos textos es posible leer que un jaque, ante la inminente muerte como castigo a sus fechorías, cede su daifa a un 'germano'. Este hecho, con distintos matices, se asienta en el folklore oriental, indio en concreto, en el que el rey cedía su esposa como un presente². En el caso del mundo germanesco subyace la idea de ver a la mujer como una posesión más que se puede dejar en testamento, así como la relación de amistad entre los jaques que trasvasan a la daifa. Pero la cesión no es tanto el presente que en la tradición oriental se ofrecía en paralelo a otros regalos: caballos, joyas, etc., como el deseo de ofrecer protección a la marca que está a punto de perder a su jaque.

Entre los *Romances de germanía de varios autores* que con un vocabulario publicó Juan Hidalgo en Barcelona el año 1609 se encuentran dos poemas protagonizados por el jaque Maladros. Se trata del romance *Vida y muerte de Maladros* y del titulado *El cumplimiento del testamento de Maladros*. En ellos el rufo, condenado a la horca, acepta la propuesta

¹ Este ensayo se enmarca en el proyecto financiado por la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León (BU003A10-1), del que soy investigadora principal. Cuenta también con el patrocinio del TC-12, en el marco del Programa Consolider-Ingenio 2010, CSD2009-00033, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica, dirigido por Joan Oleza.

² Es el motivo «King gives his own wife as reward», P 14.13 en Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958, 6 vols.

de Lorenzo del Barco de ser su testamentario «y tutor de la Beltrana / como vuestro más allegado»³. El cumplimiento del testamento de Maladros tiene lugar en el romance que le sigue en la edición de Hidalgo⁴, en el que Beltrana se lamenta de que la tiene descuidada y no se han llevado a efecto los deseos de Maladros:

A este punto entró clamando
la Beltrana con gran priesa
pidiendo justicia al Coyme
que nos presta la Clarea
sobre Lorenço del Barco
de Maladros albacea.
Que no cumple el testamento
cual debe, y le prometiera
al boreado Maladros (vv. 398-406)

Y apela la marca a los jaques que fueron nombrados albaceas: Palomares, Buharro y Gil Buitrera (vv. 414-415) y, sobre todos ellos, a Lorenzo del Barco «a quien yo quedé entregada / para que siempre me duela» (vv. 420-421). Solicita, por tanto, «que me amparéis / y jaque me deis de cuenta / porque Lorenço del Barco / es garlón de monte y leva» (vv. 434-437). Palomares toma la iniciativa, quita de las manos de Lorenzo el testamento y se lo entrega a Taladro (vv. 442-455), que será quien lo lea en el siguiente romance, el titulado *El cumplimiento del testamento de Maladros*⁵, que firma el jaque en la enfermería⁶ de la cárcel de Sevilla el 27 de mayo de 1570 (vv. 596-599). Es el poema más largo de los de este ciclo, con sus 919 versos, en los que se explicitan con claridad los deseos del jaque, entre ellos el de ser enterrado en el Corral de los Olmos (v. 492). En lo relativo a su daifa, dice:

Item mando a la Beltrana,
porque sin mi amparo queda,
que con Lorenço del Barco
se acomode y favorezca,
que a él se la he entregado
por mi acuerdo y gusto della.
Y a él se la doy a cargo
y lo hago mi albacea,

³ *Vida y muerte de Maladros*, Hill, [1945], pp. 83-94, vv. 645-646. Tomado de la ed. de *Romances de germanía*, de Juan Hidalgo, 1609.

⁴ *Cumplimiento del testamento de Maladros*, Hill, [1945], pp. 93-98. Tomado de la ed. de *Romances de germanía*, de Juan Hidalgo, 1609.

⁵ *Cumplimiento del testamento de Maladros*, Hill, [1945], pp. 98-104. Tomado de la ed. de *Romances de germanía*, de Juan Hidalgo, 1609.

⁶ Parece que la enfermería era el lugar de espera a la ejecución. En la *Relación de la cárcel de Sevilla* se dice que dos salteadores «fueron condenados a ahorcar y hacer cuartos; y habiéndolos puesto en la enfermería, lugar común para todos los que han de morir, porque allí los ponen junto a un altar y dos bancos, donde se sientan junto [a] dos padres confesores y los visitan tres días que dura la confesión y comunión, conforme al estilo tan piadoso que esta ciudad tiene, y después de haberse ido los padres, comienzan a entrar otros presos —amigos de la hoja— y todo el día y la noche tienen con ellos, haciendo su parlamento de consolatoria, donde dicen graciosísimas cosas sobre su pleito y sentencia» (ed. de Hernández y Sanz, 1999, pp. 292-293. Modernizo siempre grafías y acentuación de este texto).

para que todas mis mandas
cumpla, cual cumple que sea. (vv. 531-540)

Parece, pues, que existía una aceptación previa de la daifa de acatar la decisión de su jaque. Tras nombrar a sus albaceas, Maladros les da la posibilidad de que «si la marca volare» procedan contra ella (vv. 548-551) y la protejan si tiene necesidad, sin que ella pueda obrar por su cuenta (vv. 552-557). Y manda a la Beltrana que se quede con el jaque Palomera «por obras y buen servicio / que nos hizo a mí y a ella» (vv. 560-561). Tras la lectura del testamento, Palomares interroga a Lorenzo del Barco sobre el porqué no se ha cumplido la voluntad de Maladros (vv. 640-657). Siguen réplicas y contrarréplicas de los afectados, hasta que llega la voz de que la justicia viene a por ellos y se dispersan con rapidez.

Pero el anónimo autor de los romances *Vida y muerte de Maladros y Cumplimiento del testamento de Maladros* no era el inventor de personajes como Maladros o Beltrana ni de muchas de sus fechorías. Unos dieciocho años antes de que Juan Hidalgo publicara estos romances, vio la luz la *Relación de la cárcel de Sevilla*, que la crítica centra en 1591-1592⁷, Cristóbal de Chaves narra que otra mujer, llamada también Beltrana, es cedida esta vez por el rufo Barragán a un colega. Este texto incorpora de nuevo la figura de Maladros como uno de los jaques que comparten cárcel con Barragán, junto a otros como Paisano, Pecho de Acero y Garay (p. 238). Cuando Barragán va a morir ajusticiado, otro de los jaques —innominado— dijo: «Una muerte había vuesarced de morir, ¡bienaventurado el que muere por la justicia! De la señora Beltrana no lleve vuesarced cuidado, que aquí quedo yo y nadie la dará pesadumbre. Eso le encargo yo a vuesarced (respondió el que había de morir), que yo haré otro tanto por vuesarced y mis amigos, que bien sé que les pesa a todos» (pp. 244-245).

No sabemos si la costumbre de ceder la marca a otro jaque en vísperas de ser ajusticiado estaba generalizada en el mundo del hampa⁸, pero sí es posible probar que, además de en la *Relación de la cárcel de Sevilla* (1591-1592) de Chaves, en las dos jácaras publicadas por Juan Hidalgo (1609) y en la de Quevedo (ca. 1613), también en el entremés titulado *La cárcel de Sevilla* (ca. 1612), anónimo y de fuerte contenido germanesco, aparece el mismo motivo y se repiten algunos personajes. La pieza mereció la atención de Dámaso Alonso (1936)⁹ y de Eugenio Asensio (1971)¹⁰, quienes propusieron para este entremés un autor culto, conocedor del folclore carcelero y patibulario, pero también buen lector de fuentes literarias, las cuales asimila en su propia obra; por esta razón, no piensan que pudo haber

⁷ Hernández y Sanz, 1999. La *Relación* ocupa las pp. 225-316, por las que cito.

⁸ Sí existen, en cambio, noticias de jaques que mientras están en galeras utilizan a su daifa para conseguir protección para ella y bienes para él. Por ejemplo, en la *Relación de la cárcel de Sevilla* se cuenta que Juan Molina, alias *Echachinas*, «se concertó con la mujer [Ana] mientras él cumplía el tiempo de galeras, le daba licencia se acomodase ella con otro de la hoja para que le favoreciese y pudiese hacerle bien en su destierro y ausencia; y que no le buscarse tomajón que a ella le quitase el dinero» (ed. de Hernández y Sanz, 1999, p. 300). La mujer, en efecto, se juntó con Paisano, otro de los jaques conocidos, compañero de cárcel del propio Maladros, que pasó también al entremés titulado *La cárcel de Sevilla*.

⁹ Alonso, Dámaso, *El "Hospital de los podridos" y otros entremeses alguna vez atribuidos a Cervantes*, Madrid, Signo, 1936.

¹⁰ Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses inéditos de Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 86-97.

sido escrito por Cristóbal de Chaves/Juan Hidalgo, como había indicado Caro Baroja en 1969 y dirían Hernández y Sanz¹¹. Lo cierto es que el estilo y ritmo del entremés supera en mucho la calidad literaria de la *Relación de la cárcel de Sevilla*, aunque, como ya señaló Dámaso Alonso, algunos fragmentos de diálogos están en ambos textos: el entremés y la *Relación*. En el entremés tenemos de nuevo una marca llamada Beltrana a la que esta vez es el jaque Paisano el que se la cede a su colega Solapo, pues él está a punto de ser ahorcado por sus fechorías. El tal Paisano, por cierto, era uno de los compañeros de prisión de Maladros en la *Relación de la cárcel de Sevilla*, como ya se indicó. Pero el anónimo autor del entremés añade una vuelta de tuerca más al motivo y es que ante la cesión, Beltrana protesta que ella ya ha prometido casamiento a otro. En efecto, el entremés desarrolla la escena en la que la mujer, que hasta un momento dado había estado mesándose los cabellos y arañándose la cara por perder condenado a su jaque, responde a la propuesta de este: «Hermano de mi vida, eso hiciera yo de muy buena gana por mandármelo tú, pero tengo dada la palabra a otro». El parlamento es el siguiente:

PAISANO Beltrana, antes que deste mundo vaya, te quiero dejar acomodada. Solapo es mi amigo, hame pedido que te hable; es hombre que pelea y peleará, y te defenderá. En rindiendo yo el alma, le entregarás tú el cuerpo.

BELTRANA Hermano de mi vida, eso hiciera yo de muy buena gana por mandármelo tú, pero tengo dada palabra a otro.

PAISANO Pues, badana, jaún no he salido de este mundo y das la palabra a otro! no te lograrás; ¿tú no ves que este desposorio es clandestino?

ALCAIDE Ea, echad esas mujeres de ahí, vayan noramala¹².

Lo cierto es que la mujer que se niega a un segundo casamiento con un hombre determinado, porque había ya elegido nuevo marido, es un motivo que viene de antiguo. Por ejemplo, Heinrich Bebel (1472-*ca.* 1516), humanista alemán, tras las huellas de las facecias¹³ de Gian Francesco Poggio Bracciolini (1380-1459), escribió su *Liber facetiarum* (1506), con breves narraciones groseras pero que tuvieron mucho éxito e influyeron, se parafrasearon y plagieron en diversas lenguas vulgares, además de darse a conocer en ediciones latinas para escolares. En una de ellas, Bebel cuenta que una mesonera cuando murió su marido hizo muchos alardes de dolor, tantos que tuvieron que separarla del entierro y uno de los criados la llevó a su casa. El criado, al oír que se lamentaba de que no tenía a nadie que le ayudara con el negocio, se ofreció para sustituir al marido recién fallecido, dando cuenta de sus méritos personales y familiares. Entonces respondió ella: «Ah, me has pedido demasiado tarde, pues hace poco me he prometido a otro» [*«Inter eiulandum dixit: Ah, nimis sero petisti, paulo enim ante alteri promisi»*]¹⁴.

¹¹ Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990, pág. 252 y César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso, *Alemania y sociedad en los Siglos de Oro. La cárcel de Sevilla*, Valladolid, Universidad, 1999, págs. 399-403.

¹² Entremés *La cárcel de Sevilla*, en Elena Di Pinto, *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 463-481, p. 476. Modifico en algunos aspectos la puntuación del texto.

¹³ Manuscritas en 1401. Ejemplar que se conserva en la BNE Ms 10090.

¹⁴ Henrici Babeli, *Facetiarum libri tres*, Tubingae, ex officina Virici Morhardi, 1542, «De quadam muliere

Pero la citada fuente occidental y otras de ese canon presentaban variaciones nada insignificantes respecto al motivo que se encontrará años más tarde en la literatura germanesca. Entre las principales, valga notar que la mujer de las facecias es viuda -aunque bien es cierto que su marido acaba de fallecer- lo cual, por una parte, aminora el alcance de su respuesta de tener ya una segunda elección realizada, puesto que no se la da al marido sino al 'voluntario' que se ha ofrecido como segundo esposo. En todo caso, parece que ya en vida de su cónyuge habría ella dado los primeros pasos para encontrar esa segunda pareja que le lleva a rechazar al recién llegado.

Cervantes recogió de algún modo esta tradición cuando antes de 1613 compuso su novela corta *El celoso extremeño*, por cierto que también ambientada en Sevilla y de la misma época que las jácaras ya citadas. En ella Carrizales, el celoso extremeño, no logra impedir que Loaysa, haciéndose pasar por músico y con la colaboración de uno de los criados negros, entre en su casa mientras a él le han dado un narcótico y conquista a su mujer. Cuando lo descubre, llama a los padres de su joven esposa y confiesa el adulterio de Leonora. En su testamento —de nuevo este escrito de postrimerías— indica a Leonora que se case «con aquel mancebo que él la había dicho en secreto», en referencia a Loaysa. Como puede observarse, desde luego él no había dicho nada en privado a su esposa sobre una segunda elección marital, pero deja patente con esa indicación que conoce el adulterio de Leonora y, de algún modo, acepta legalizarlo. Sin embargo, tampoco esta vez la mujer se sujeta al deseo de su marido, no tanto porque tenga un segundo esposo ya elegido, sino porque ingresa en un convento tras la muerte de Carrizales¹⁵.

En el texto cervantino tenemos, por tanto, en común con la literatura germanesca varios aspectos importantes, como son que el marido manifiesta en su testamento la voluntad de entregar a su esposa a un hombre determinado. Es común también la negativa de ella a aceptar esta decisión tras la muerte del esposo, si bien en la jácara era por tener otro hombre elegido, mientras que aquí es porque se hace religiosa. Varía, en cambio, el que en esta novela cervantina el marido es consciente de haber sido engañado por su esposa ya en vida con el hombre al que nombra su heredero con cargo de esposo. No tenemos constancia de que el rufo de las jácaras fuese consciente de haber sido cornudo mientras vivía, es más, esa situación parecería indigna de este tipo defensor de su honrilla a ultranza.

Pero volviendo a la literatura germanesca, la entrega *in morte* de su esposa a otro rufo, tiene su correspondencia en la literatura culta ya *in vita* del marido, el cual, por una curiosidad malsana que podríamos concretar en el deseo enfermizo del esposo de ver a su mujer en los brazos de otro, entrega a su mujer a un amigo. Cervantes llevó el caso a su novelita *El curioso impertinente*, intercalada en la primera parte de *Don Quijote de la Mancha*¹⁶, anterior, por tanto, a 1605, y Guillén de Castro elevó la anécdota a categoría de comedia en la obra homónima, compuesta antes de 1618, en que la publicó entre las doce

citissime nubente post obitum primi viri» (fol. 544).

¹⁵ Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Alianza Editorial, 1995, II, pp. 63-64. Véase también el trabajo de Francisco Rodríguez Marín, *El Loaysa de 'El celoso extremeño'. Estudio histórico-literario*, Sevilla, Tipografía de Francisco de P. Díaz, 1901.

¹⁶ *Don Quijote de la Mancha*, primera parte, dir. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1989, cap. xxxiii, xxxiiii y xxxv.

que conformaron su *Primera parte de comedias*¹⁷. Tres son los puntos fundamentales de esta insana curiosidad marital:

- a) Deseo impertinente de un hombre [Anselmo] que le incita a convencer a un amigo [Lotario] o favorito para que seduzca a su bella y amada esposa [Camila].
- b) Adulterio consumado a pesar de los lazos de respeto que existen entre amante, marido y mujer seducida.
- c) Reacción de la mujer que huye del esposo y favorece al amante, al ser consciente del deseo impertinente de su marido.

Este tema tiene una de sus fuentes principales en el *Primer libro* (Clío) de la historia de Herodoto, que cuenta el desatinado deseo de Candaules de dejar ver a su esposa a su favorito Giges, y su fin sangriento¹⁸. El motivo tratado en la primera parte de este ensayo cobra, desde luego, un giro inesperado. Ya no es la muerte cercana la que empuja al protagonista a ceder a su esposa ni es tampoco el deseo de protegerla el que motiva la decisión. Por otra parte, se consuma el adulterio, lo cual no aparecía en los textos germanescos. Tampoco en Herodoto, Cervantes o Guillén de Castro hay testigos de esta cesión, como ocurría en el mundo hampesco, porque, en efecto, aquí hay más que ocultar al tratarse de un deseo mórbido del esposo que consiente en correr el riesgo de ser cornudo. La reacción de la mujer en este caso es la huida del esposo y la entrega al amante, lo que no podía ocurrir en los textos germanescos ni tampoco en el cervantino *El curioso impertinente*.

También asociado con la entrega de la esposa, pero desde un prisma muy diverso, porque la confianza en la lealtad del amigo es total, podría citarse el caso que nos cuenta Cristóbal de Villalón en el «Nono canto del gallo» de *El Crotalón*, donde un hombre deja en manos de su mejor amigo durante un viaje a su esposa. Ésa vez será la iniciativa de la mujer la que actúe y en su despecho acuse ante su esposo al amigo de haber tratado de violarla, lo cual no acepta el marido que había visto la escena desde un retrete próximo a la estancia de ella. La narración termina de modo trágico, con la muerte natural de la mujer, y didáctico en cuanto que el esposo descubre la inocencia de su amigo y sale en su busca. En concreto, narra la anécdota que dos amigos mercaderes, Alberto de Cleph y Arnao Guillén, casado este con Beatriz Deque, debían ir a una feria en Embers y ella quiso ir también para ver a sus padres que vivían cerca de aquel lugar. Arnao trataba bien a Beatriz por afecto a su amigo pero ella entendió que lo hacía por amor y trató de corresponderle. Además, Alberto le pidió que regresara con su dueña y en el camino se detuvieron en una posada en Bruselas. Arnao hizo lo que pudo por retrasar el momento de acostarse y lograr habitaciones separadas sin que fuera posible. Ella le declaró su loco amor estando ya en casa de su marido y le tomó la capa en un descuido, la cual presentó a su esposo diciendo que su amigo la había querido violar, pero Arnao había visto todo desde un retrete próximo y al decírselo a ella, la mujer murió. Arnao la enterró y salió en busca de su amigo, sabedor de su inocencia¹⁹.

¹⁷ Guillén de Castro, *El curioso impertinente*, ed. de Christiane Faliu Lacourt y María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 1991.

¹⁸ Fuentes del tema de la prueba de la virtud son también el canto xliii del *Orlando furioso* de Ariosto.

¹⁹ Cristóbal de Villalón, *El Crotalón*, ed. de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1982, *Nono canto del gallo*, pp. 240-260.

La diferencia fundamental entre este último caso y los vistos hasta aquí es que mientras en las jácaras la iniciativa de la entrega de la esposa a un segundo hombre era del jaque en sus últimos momentos y tenía como objetivo la protección de la mujer, que al fin aceptaba o rechazaba la elección de su rufo, ya en el Cervantes de *El celoso extremeño* el protagonista es engañado por su esposa y, sabedor de ello, la entrega en su testamento en manos del adúltero, circunstancia que ella rechazará entrando en religión. Por fin, en *El curioso impertinente* del mismo autor y en el de Guillén de Castro prima la amistad entre dos hombres y la entrega de la esposa al segundo es solo una debilidad del marido que muestra su permisividad sexual y su curiosidad malsana, las cuales le llevan a perder a su esposa.

Pero volvamos a Maladros, el jaque preocupado en los momentos previos a su muerte de escribir su testamento y dejar bien solucionados sus negocios, incluyendo entre ellos lo relativo a su daifa. Su figura recorre la literatura áurea y traspasa con fluidez las fronteras de la poesía hasta llegar al teatro en corto espacio de tiempo. No era un trasvase único, sino que puede verse en otras figuras hampescas, entre las que cabe destacar a su colega Escarramán²⁰. Su figura adquiere categoría proverbial, por lo que los diversos textos presentan variantes en aspectos que no se consideran fundamentales, como si los distintos autores tuvieran en su bagaje cultural la figura de este jaque en su conformación más general, pero permitieran que viviese en variantes en los textos de nueva creación. Cabe distinguir las producciones en las que Maladros es solo una cita, de aquellas en las que conforma un microtexto y, por último, las que le tienen como protagonista de un macrotexto, esto es, una obra teatral entera dedicada a su figura. Entre las que he podido localizar, es posible tener en cuenta las siguientes, que se ordenan por orden cronológico siempre que es posible:

- ◆ Este jaque es uno de los personajes que Salas Barbadillo introduce en su comedia semi-burlesca *El gallardo Escarramán* (1616-1619)²¹, localizada en Sevilla. Maladros, junto a otros jaques, alaba al protagonista y recibe también de él elogios por ser «persona de cuenta» (v. 92). Junto a Escarramán salen él y otros a «cazar» (v. 101) y Maladros se muestra colérico y jaque de carácter fuerte al que otros han de apaciguar (vv. 349-350).
- ◆ Se le cita en el entremés cantado *La verdad* (1636-1639)²² de Quiñones de Benavente, en el que uno de los personajes llama a Maladros al protagonista Lorenzo y le hace un gesto de cortesía fingida: «Beso a vuesasted las manos, / señor Maladros» (vv. 102-103).
- ◆ Aparece su nombre en el baile entremesado *El Mellado*²³, escrito por Moreto para el cumpleaños de la Princesa niña Margarita María, que había nacido el 12 de julio de 1651, a la que se llama «pimpollo tierno» (v. 193); esta pieza es anterior a 1657, porque no se menciona al infante Felipe Próspero que nació ese año. Se nombra a Maladros (v. 40) entre otros jaques y daifas, a los que se indulta con motivo del aniversario del nacimiento de la infanta.

²⁰ Elena Di Pinto, *op. cit.*

²¹ *Ibid.*, pp. 41-163.

²² Luis Quiñones de Benavente. *Entremeses completos I. Jocoseria*, ed. de Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero y Abraham Madroñal, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 565-573.

²³ María Luisa Lobato, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2003, II, pp. 386-398.

- ◆ En el entremés *Ir por lana y volver trasquilado* (a. 1656)²⁴ de Francisco Bernardo de Quirós, Maladros acepta el envite de un amigo para burlar a dos vendedores de ropa que asedian a los posibles clientes en la calle e idea quedarse con uno de los trajes que tienen a la venta. Logra su propósito y el alguacil sentencia: «Por ser burla de buen gusto / no te prendo» (fol. 74v). El título del entremés responde al consejo cantado que dan todos tanto a los roperos que cansan a la gente con su insistencia como a los hombres que van a comprar ropa y han de pagar al contado (fol. 75). Este entremés sería imitado años más tarde en el titulado *La burla del ropero*²⁵, de peor calidad, en el que Ortuño comparte con el Maladros de *Ir por lana* su capacidad de mentir. Coincide también la burla con la del entremés anónimo *Los locos* protagonizado por Juan Rana²⁶.
- ◆ Protagoniza la jácara que cantan dialogada «en estilo nuevo» en el entremés *Los valientes* [h. 1660]²⁷ de Juan Vélez de Guevara, Zambudio y Catuja, relativa al castigo en galeras de Maladros, la cual sirve como reclamo para que salgan otros jaques a escena.
- ◆ De nuevo Quirós incorpora a Maladros a otro entremés, el de *El cuero y cohete* (a. 1668)²⁸. Protagoniza la primera parte de la pieza en que se dice que está recién llegado de Indias y narra sus aventuras increíbles mientras los otros jaques, Camacho, Ortuño y Truchado, dudan de la veracidad de lo que cuenta. En la segunda parte, él y sus compinches se portan como valientes de mentira.
- ◆ Maladros aparece formando un microtexto del entremés *El cortacaras* de Moreto, representado antes de 1663 ante los reyes, al que Cotarelo calificó de «preciosa sátira contra el matonismo»²⁹. Trata el tema de los falsos valientes y aparece en él Maladros como rufo de Juana a la que trata de reconquistar el protagonista del entremés, Lorenzo, el cual, al descubrir en él y en otros una valentía solo de mentira, se atreve con ellos y Juana, al ver su valor, lo elige frente a Maladros (vv. 168-241)³⁰.
- ◆ Suárez de Deza le dedicó el baile entremesado *El corcovado de Asturias* [a. 1663]³¹, expresión dedicada a Maladros precisamente, en el cual él mismo es consciente de que su vida está ya en boca de todos. Dramatiza los últimos momentos de este jaque antes de sufrir la horca, en los que le acompañan

²⁴ *Obras de don Francisco Bernardo de Quirós y aventuras de don Fruela*, Madrid, Melchor Sánchez, 1656, fols. 71-75. BNE R 3709. La licencia es de septiembre de 1655, por lo que las obras son anteriores a esa fecha.

²⁵ Se conserva en la BNE un ms. anónimo de letra del siglo XVIII, con signatura Ms. 14851.

²⁶ BNE ms. 17155, letra del s. XVII.

²⁷ BITB 46564, copia de ms. letra s. XVII procedente de la Biblioteca de Osuna BNE 16430 que era de mano del «pseudo Matos Fragoso». Letra s. XIX.

²⁸ En *Ociosidad entretenida*, Madrid, 1668, fols. 23v-27v.

²⁹ Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Bailliére, 1911, t. 17, pp. xci-xcii. Véase también Lobato, María Luisa, «Cornudo y apaleado, mandadle que baile: del refrán al entremés», en *En torno al teatro del Siglo de oro. Actas de las Jornadas I-VI [celebradas en] Almería*, ed. de Heraclia Castellón, Agustín de la Granja y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1991, pp. 19-30.

³⁰ María Luisa Lobato, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, II, pp. 661-676.

³¹ Vicente Suárez de Deza, *Teatro breve (II)*, ed. Esther Borrego Gutiérrez, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 336-351.

y lloran Juana de Valdepeñas y Catalina de Almagro. Lejos estamos ya, por tanto, de Beltrana, que era el nombre que recibía su daifa en las jácaras, aunque conviene notar que ya Moreto daba a su marca el nombre de Juana en *El cortacaras*. Tampoco coincide con las versiones originales el lugar de origen del jaque, esta vez Asturias, con el que se le adscribía en las jácaras de inicios del siglo XVII, donde se hablaba de Segovia: «Sabrán que el rufo que canto / es natural de Segovia, / en bajos vicios criado»³².

- ♦ Protagonizó el entremés *Tretas y trazas de Maladros y burla de los ciegos* [s.d.], pieza anónima de buena calidad³³ e inédita hasta fechas muy recientes³⁴, en el que hizo una burla a dos ciegos robándoles comida de la mesa. Cuando llegan los tres representantes de la justicia la mesonera le acusa, pero él regresa disfrazado al escenario y aprovecha para robarles las capas. Termina con celebración «pues con industrias y tretas / Maladros nos dejó en blanco» (fol. 47v) y baile final «al compás y tono de jácara». En el entremés se le achaca como daifa a la Rubilla (fol. 48).

La cita del jaque regresa de nuevo a la poesía en el siglo XVIII y Carlos de Praves hace decir a un personaje de su obra poética que es «el Maladros de chulas»³⁵.

Por tanto, en lo relativo al teatro, Maladros aparece en nueve obras del Siglo de Oro de las que ocho son piezas breves, con predominio de entremeses: dos de Quirós, dos de Moreto, una de Quiñones de Benavente, una de Juan Vélez de Guevara, una de Suárez de Deza y otra anónima, todas ellas —excepto la de Quiñones— representadas en torno a la mitad del siglo XVII. De estas ocho piezas, solo en la de Quiñones de Benavente, en el baile entremesado de Moreto y en el entremés de Juan Vélez de Guevara su nombre es una cita esporádica o forma parte de una breve jácara cantada, mientras que ocupa un papel señero en las cinco restantes y, junto a ellas, protagoniza una comedia semiburlesca de Salas Barbadillo. No deja de extrañar que Maladros no aparezca en ninguna de las jácaras entremesadas que poblaron los tablados áulicos³⁶, si bien es cierto que las fronteras transgenéricas del Siglo de Oro eran en extremo lábiles y que algunos de los entremeses en los que se le incorpora son en realidad jácaras teatrales.

En los cinco casos en que Maladros es personaje de las piezas cortas, su función principal es la de burlador (*Ir por lana y volver trasquilado* de Quirós y la anónima *Tretas y trazas de Maladros y burla de los ciegos*), pero también se le retrata como fanfarrón vuelto

³² *Vida y muerte de Maladros*, [1945], pp. 83-94, vv. 42-44.

³³ 12 hoj., 4º, letra del s. xviii, holª. Procedente de Osuna. BNE Ms 16406. Se pone en boca de Maladros el refrán «El que es pobre, todo es tragos» (fol. 40), desviación del título calderoniano *El hombre pobre, todo es trazas*, impresa en 1637. También se lee «Mas peor está que estaba» (fol. 43v), que remeda el nombre de otra obra de Calderón: *Peor está que estaba*, editada en 1635. Ambas eran también expresiones de la época.

³⁴ María Luisa Lobato, «De la vieja a la nueva germanía: El entremés inédito *Tretas y trazas de Maladros y burla de los ciegos* (fines siglo XVII)», en *Culturas y escrituras entre siglos (del XVI al XXI)*, eds. Alain Bègue, María Luisa Lobato, Carlos Mata Induráin y Jean-Pierre Tardieu, Pamplona, Página web de GRISO, en prensa.

³⁵ Carlos de Prades, *Obras*, ed. digital de Ángel Romera y Jesús Simancas, poema xxxix, *Respuesta a una carta a don Juan de Cabrerros, caballero del Orden de Calatrava, administrador de la Encomienda Mayor de Castilla*, en <http://es.share.geocities.com/aromera20012001/obpraweb.htm> (fecha de consulta: 13/04/2012).

³⁶ Entre ellas, *La Flores y el Zurdillo* de Avellaneda, *Jácara entre dos mujeres (la Chaves y la Pérez)*, de Matos Frago, *El Mellado* de Calderón y la del mismo título de Folch de Cardona, y *La Pulga y la Chispa*, de León Merchante.

de Indias (*El cuero y cohete* de Quirós) y como valiente ‘de mentira’ (*El cuero y cohete* de Quirós y *El cortacaras* de Moreto). Regresa a su ámbito hampesco en *El corcovado de Asturias* de Suárez de Deza donde se dramatizan sus últimos momentos antes de sufrir la horca, aunque curiosamente se le cambia de patria chica —como ya se indicó— haciéndole original de Asturias, frente a la tradición de la germanía según la cual Maladros era segoviano. Nada se dice en esta entremés del motivo con el que inicié estas páginas: la cesión que hace de su daifa a un jaque amigo, pero a más de medio siglo de distancia de las primeras jácaras poéticas que le pusieron en verso, Maladros es consciente de su carácter legendario: «Hanme dicho que la vida / me cantan ya los muchachos, / y que de mis basiliacos / andan diciendo milagros» (vv. 73-76).

En cuanto a la única comedia en que aparece, *El gallardo Escarramán* de Salas Barbadillo, coetánea de las jácaras poéticas de la primera década del XVII que le encumbraron, Maladros es un jaque al que se respeta, integrado en su grupo, autor de fechorías y temido por su cólera, dato este que se suma a los que ya ofrecía la poesía germanesca. Vemos, por tanto, que a medida que el siglo avanza, el personaje se transmuta de jaque en burador y aún sufre una cierta desmitificación en los textos de mitad del siglo en los que se le presenta como fanfarrón y valiente ‘de mentira’. Los dramaturgos, sobre el personaje preexistente, juegan con él, lo llevan y traen de América a España y, como si se tratara ya de un patrimonio colectivo, lo metamorfosean con libertad, aunque respeten siempre su carácter activo y su liderazgo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, Dámaso, *El “Hospital de los podridos” y otros entremeses alguna vez atribuidos a Cervantes*, Madrid, Signo, 1936.
- Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses inéditos de Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971.
- Babeli, Henrici, *Facetiarum libri tres*, Tubingae, ex officina Virici Morhardi, 1542.
- Caro Baroja, Julio, *Ensayo sobre literatura de cordel* (1969), Madrid, Istmo, 1990.
- Castro, Guillén de, *El curioso impertinente*, ed. de Christiane Faliu Lacourt y María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 1991.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1989, 2 vols.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas Ejemplares*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Alianza Editorial, 1995, 2 vols.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière, 1911, t. 17 y 18.
- Di Pinto, Elena, *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- Hernández Alonso, César y Sanz Alonso, Beatriz, *Germanía y sociedad en los Siglos de Oro. La cárcel de Sevilla*, Valladolid, Universidad, 1999.
- Hill, John M., *Poesías germanescas*, Bloomington, Indiana University, [1945].
- Lobato, María Luisa, «Cornudo y apaleado, mandadle que baile: del refrán al entremés», en Heraclia Castellón, Agustín de la Granja y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de oro. Actas*

- de las Jornadas I-VI [celebradas en] Almería, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1991, pp. 19-30.
- , *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.
- , «De la vieja a la nueva germanía: El entremés inédito *Tretas y trazas de Maladros y burla de los ciegos* (fines siglo XVII)», en Alain Bègue, María Luisa Lobato, Carlos Mata Induráin y Jean-Pierre Tardieu (eds.), *Culturas y escrituras entre siglos (del XVI al XXI)*, Pamplona, Página web de GRISO, en prensa.
- Prades, Carlos de, *Obras*, ed. digital de Ángel Romera y Jesús Simancas, poema xxxix, *Respuesta a una carta a don Juan de Cabrerros, caballero del Orden de Calatrava, administrador de la Encomienda Mayor de Castilla*, en <http://www.geocities.ws/aromera20012001/obpraweb.html> (fecha de consulta: 13/04/2012).
- Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981.
- Quiñones de Benavente, Luis. *Entremeses completos I. Jocoseria*, ed. de Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero y Abraham Madroñal, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- Quirós, Francisco Bernardo de, *Obras de don Francisco Bernardo de Quirós y aventuras de don Fruela*, Madrid, Melchor Sánchez, 1656.
- Rodríguez Marín, Francisco, *El Loaysa de 'El celoso extremeño'. Estudio histórico-literario*, Sevilla, Tipografía de Francisco de P. Díaz, 1901.
- Suárez de Deza, Vicente, *Teatro breve (II)*, ed. de Esther Borrego Gutiérrez, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 336-351.
- Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958, 6 vols.
- Villalón, Cristóbal de, *El Crotalón*, ed. de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1982.

El mito de la vida verdadera en la *Vida secreta* de Salvador Dalí

DOMINGO RÓDENAS DE MOYA

Universitat Pompeu Fabra
domingo.rodenas@upf.edu

Encarar el estudio de la obra literaria de Salvador Dalí es en sí mismo un acto extravagante, aunque la celebración del centenario en 2004, por fortuna, lo hizo menos extraño. Su extravagancia no reside tanto en el acto analítico o hermenéutico como en la condición movediza y heterodoxa del objeto, puesto que la obra literaria de Dalí ha venido siendo tratada como si no fuera “obra”, es decir, como si no constituyera un cuerpo textual, o como si no fuera literaria, es decir, como si consistiera en la excrecencia anodina o un suplemento de la producción plástica de un pintor. Dalí, como escritor, es un forajido. Entiéndase: alguien que se evade y conculca lo convenido, alguien que se sale del territorio común. Es un *fora eixido*, lo es como pintor que escribe o elucubra, y lo es como escritor que violenta las normas de los géneros que practica. ¿A qué literatura pertenece: a la española, a la catalana, a la francesa? Ninguna de las tres lo adopta. Escribió en tres lenguas: castellano, catalán y, desde 1930, casi exclusivamente en francés (con algunos escauceos en inglés). En este idioma escribió todos sus libros de la etapa surrealista, su mejor ensayo, *El mito trágico del «Ángelus» de Millet* y sus dos piezas mayores, la *Vida secreta* y la novela *Rostros ocultos*. Sin embargo, para enredar algo más el estatuto literario de tales obras, no se publicaron en la versión original francesa (salvo *El mito trágico*), sino traducidas al inglés por Haakon Chevalier a partir de las correcciones realizadas por Gala.

¿A qué literatura pertenecen estos libros? Escritos en francés, traducidos al inglés y de esta lengua vertidos al castellano, al catalán ¡y de vuelta al francés! Tanto la *Vida secreta* como *Rostros ocultos* desafían la noción misma de origen, la confianza en la fuente de estabilidad y autoridad de un texto príncipe en el que dirimir toda duda, toda incertidumbre¹. En esa garantía estriba la ciencia filológica. No sabemos qué escribió exactamente

¹ Sobre la inaccesibilidad del origen textual de la *Vida Secreta* ha llamado la atención Jean Alsina, «Sal-

Salvador Dalí. En *Vida secreta*, su palabra, después de atravesar la instancia de Gala, que pasó en limpio a mano el texto redactado por Dalí y luego lo mecanografió, y la de Haakon Chevalier, que lo tradujo, nos llega fuertemente mediada, y más a través de una nueva instancia, la del traductor catalán César August Jordana, exiliado en Buenos Aires tras la guerra, que la vertió al castellano no sin algunos deslices. Y si se quiere añadir otra capa de distanciamiento en este proceso enajenador de la voz original, vayamos a las versiones castellana y catalana aparecidas en 1981 en Dasa Editorial. La primera venía firmada por José Martínez, pero la semejanza con la de Jordana es tanta que en muchos momentos se acerca a la identidad plena. La traducción catalana, obra de Bartomeu Bardagí, se hizo supuestamente desde el inglés de Chevalier (así lo declaran los créditos), pero en realidad tomó la versión de Martínez como texto base². A través de esta gruesa cámara de resonancia, la voz de Dalí llega asordada y fácilmente ha podido distorsionarse. Por fortuna, sus dotes de narrador anecdótico, el sentido del humor truculento y disparatado y las elucidaciones apoyadas en una interpretación paranoico-crítica resisten el trasvase de un idioma a otro.

Esta dificultad para acceder a un origen discursivo vago y remoto complacerá sobre todo al relativismo posmoderno persuadido de que no existe nada parecido a la identidad estable sino un simulacro en forma de desplazamiento constante, contaminado, mestizo y disolvente de todas las categorías metafísicas, empezando por la de verdad, tan cara al denostado humanismo. Sin embargo esa dificultad se ha disipado en parte gracias a la edición genética del texto ológrafo, que se conserva en la Fundación Gala-Dalí de Figueras, realizada en 2006 por Frédérique Joseph-Lowery³. El proyecto de las *Obras completas*, emprendido en 2003, no había asumido esa tarea, pese a que el trabajo de Joseph-Lowery es anterior⁴, y se limitó a reimprimir, en el volumen primero, la versión de Jordana y Bardagí⁵.

Lo que los sucesivos volúmenes de la *Obra completa* ponen de manifiesto es que nos hallamos ante un escritor, un escritor perseverante a lo largo de no menos de cuarenta años que exige atención crítica y no un irreflexivo desdén. Como Solana, como Ramón Gaya, Dalí no es sin más un pintor que ocasionalmente recurre a la pluma, sino un escritor poseído por la necesidad de formular conceptualmente sus ideas y de configurar lírica o narrativamente su universo de obsesiones. Cuando Dalí declaraba a Lluís Permanyer en 1979 que era mejor escritor que pintor no sólo pretendía provocar el asombro una vez más por la vía de la paradoja (con una declaración que, por otro lado, viene de atrás en el

vador Dalí autobiographe dans «La vida secreta de Salvador Dalí por Salvador Dalí», en *Études Hispaniques* 14. *Écrire sur soi en Espagne. Modèles & Écarts*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, pp. 264-265.

² Así lo señalaba Ferran Toutain en su artículo «Versions dalinianas», *El País. Quadern*, 05/02/2004, p. 5: «recordo molt bé l'època en què Bardagí tradüia aquest llibre, perquè ens vèiem sovint i més d'una vegada vam riure junts alguna barbaritat de la *Vida secreta* que m'acabava d'explicar. [...] Tradüia de la versió castellana de Martínez, és a dir, de Jordana, i encara que Bardagí sempre exercia el seu ofici amb el màxim rigor, no em va semblar que hi donés gaire importància. Al capdavall, es tractava de Dalí, un pintor que escrivia llibres, i no d'un escriptor de debò».

³ *La vie secrète de Salvador Dalí. Suis-je un génie?*, ed. crítica de Frédérique Joseph-Lowery, Lausana, L'Age de l'Homme, 2006.

⁴ Aunque no estuviera publicada aún, el trabajo de Joseph-Lowery había constituido su tesis doctoral, defendida en la Universidad de Emory en 1999.

⁵ Salvador Dalí, *Obra Completa*, vol. I, *Textos Autobiográficos I*, ed. de Fèlix Fanés, Barcelona, Destino, 2003, pp. 233-923. Citaré por esta edición.

tiempo) sino salir en auxilio de una parte de su obra de la que se sentía particularmente orgulloso. Su relación con la escritura se inicia a sus quince años, mediante la redacción de un diario personal donde consignó su intimidad durante dos años. También data de entonces una serie de breves artículos sobre distintos maestros de la pintura escritos para la revista estudiantil *Studium* de Figueras. Desde esos precoces textos de 1919 y hasta los años sesenta los proyectos literarios se encadenan unos con otros casi sin solución de continuidad, en prodigiosa coexistencia con su fecundidad pictórica y su apretada agenda de pintor cortesano, ilustrador y publicista, libretista, escenógrafo y figurinista de ballets, diseñador de joyas, conferenciante, cineasta *sui generis* y, en fin, inagotable *performer*⁶.

Entre su voraginosa actividad creativa, Dalí concedió un valor excepcional a su obra literaria. En los años setenta seguía ponderando su novela *Rostros ocultos* y regalándola a algunos de sus más distinguidos visitantes en Portlligat⁷, y en 1984, cuando hubo de ser ingresado en la Clínica del Pilar de Barcelona con graves quemaduras, lo hizo mascullando sin parar «mártir, mártir» para confusión de las enfermeras, que creyeron que se lamentaba del sufrimiento causado por las heridas cuando, en realidad, se refería al manuscrito de su drama erótico *Mártir*, que temía se hubiera destruido en el incendio de Púbol⁸ y en el que había estado trabajando desde los primeros años cincuenta⁹.

«Extravertido en público y en privado, de palabra y por escrito, diarreico delante de los micrófonos y los objetivos, exuberante en su pintura, era, paralela y contradictoriamente, un gran introvertido, un tímido que consiguió superarse», ha escrito Luis Romero¹⁰, adelantándose a la tesis de Ian Gibson según la cual «la fuerza que le impelía a Dalí a ser el Dalí conocido por millones de personas en el mundo entero era un hondo sentimiento de vergüenza»¹¹. No sé si la percepción de Luis Romero y la hipótesis de Gibson son acertadas, pero desde luego son coherentes con la necesidad que el artista tuvo siempre de construirse una imagen-envoltorio, un esqueleto externo como el de los crustáceos que lo cubriera protectoramente. Un exoesqueleto que fuera semblante, armadura y frontera. El símbolo de la muleta, por ejemplo, apuntaba a esa necesidad de soporte de un psiquismo muelle y frangible que quería proteger; con la muleta podía sostener lo que amenazaba con desmoronarse o con degradarse. Por eso apuntaló con muchas muletas la piel de su rostro antiguo en el *Autorretrato blando* de 1941, pintado a la vez que acababa la redacción de su *Vida secreta*.

El deseo de plasmar en el lienzo su propia imagen, por autorretratarse, se remonta por lo menos a sus diecisiete años, cuando se pinta con cabellera y largas patillas, mirando fijamente al frente con un solo ojo, mientras el otro permanece invisible en la borrosa sombra

⁶ Es excelente la visión de conjunto del vínculo de Dalí con la sociedad de mercado y mediática que se ofrece en el catálogo *Dalí. Cultura de masas*, Barcelona, Fundación “La Caixa” / Fundación Gala-Salvador Dalí / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, en particular el extenso balance de Fèlix Fanés, «Dalí. Cultura de masas», pp. 39-215.

⁷ Por ejemplo a Bruce Chatwin, enviado por el *Sunday Times* para escribir un reportaje, como cuenta Carlos Lozano en *Sexo, surrealismo, Dalí y yo*, Barcelona, RBA, 2001, p. 371.

⁸ Ian Gibson, *La vida desafortunada de Salvador Dalí*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 752.

⁹ Ignacio Gómez de Liaño editó el primer acto en la revista *El Paseante*, 5 (1987). Ahora en *O. C.*, III, pp. 1011-1030.

¹⁰ Luis Romero, *Tot Dalí en un rostre*, Barcelona, Polígrafa, 2003, p. 64.

¹¹ Ian Gibson, *op. cit.*, p. 31.

en que se disuelven todos los contornos, incluida la boca¹². Con idéntica mirada desafiante se representa en su *Autorretrato con cuello rafaelesco* de 1922, el mismo año que, ya en Madrid, vuelve a pintarse en la acuarela de *Sueños nocturnos*, donde su rostro, inexpresivo y sin boca, se multiplica en las diversas viñetas que evocan una juerga nocturna en compañía de Barradas, Luis Buñuel y Maruja Mallo. En 1923 se pinta tres veces, un autorretrato en una acuarela, el *Autorretrato con «L'Humanité»* y también el *Autorretrato cubista* y en todos se repite el rostro sin boca de *Sueños nocturnos*. Algunos años después, en 1929, inventaría en *El gran masturbador*, para muchos un autorretrato, una cabeza monstruosa apoyada en el suelo por su enorme nariz, que en el lugar de la boca tenía una langosta y que repetiría en numerosos cuadros posteriores. Del mismo modo, la intromisión velazqueña del pintor en su lienzo en el acto mismo de pintar no será extraña desde *Impresiones de África*, el homenaje de 1938 a Raymond Roussel, hasta la *Apoteosis del dólar* (1965) o *El pie de Gala* (1976), y lo mismo cabe decir, con un grado de simbolismo mayor, del Dalí infantil, vestido de marinero, provisto de un aro y un hueso, que contempla la aparición del *Espectro del sex-appeal* (1932), el horizonte junto a la Lidia de Cadaqués en *Mediodía* (1936) o casi cuarenta años después, la alucinación de *Torero alucinógeno* (1970)¹³.

Pero el afán de observarse a sí mismo no se limitó a los autorretratos pictóricos sino que tuvo una manifestación literaria que se prolongó en el tiempo y se extendió por varios géneros de la literatura del yo. Entre 1919 y 1920 llevó un diario personal que tituló *Les meves impressions i records íntims*¹⁴ y que hasta después de la muerte del pintor permaneció inédito o casi¹⁵. Se trata de un conjunto de anotaciones sobre la vida cotidiana de un estudiante de bachillerato con sensibilidad de artista e inquietudes políticas radicales. El yo de este diario tiene muy poco que ver con el de la *Vida secreta* o con el que regresa al género diarístico en los años cincuenta en el *Diario de un genio* (1962). Si en la *Vida secreta* asistimos a la impostación del yo en aras de la forja de un mito cultural —y no menos comercial— y en el *Diario de un genio* a la explotación de ese mito, en el *Diario 1919-1920* no hay tal impostación, tan sólo el embrión ambicioso de un artista adolescente. Dalí mantuvo inéditos estos diarios porque revelaban un rostro desnudo, anterior a la fabricación de una coraza pública. La empresa de construir la máscara de Salvador Dalí, aunque se inicia en los primeros años veinte y se prolonga hasta su ruptura con Breton en 1939, se materializa en la *Vida secreta*, obra maestra de la reinención del yo y manantial de todos los libros posteriores marcados por el signo del autobiografismo. El manuscrito francés del *Diario de un genio*, por ejemplo, titula algunos de sus pasajes «Vida resecretada» y «Vida ultrasecretada», en señal evidente del carácter de prosecución que Dalí otorgaba al libro, si bien es cierto que en dos lugares parece diferenciar el *Diario de un genio* del proyecto de proseguir su autobiografía: en la primera anotación de 1952 se refiere a «un nuevo libro,

¹² V. Milagros Ezquerro, «De l'autoportrait peint à l'autoportrait écrit : le dur et le mou», en *Écrire sur soi en Espagne*, pp. 289-303, y Enric Bou, «Autorretrato de un mito: la literatura autobiográfica de Dalí», *Turia*, 66-67 (2003), pp. 245-256.

¹³ Se conserva una fotografía de 1912 en la que el pequeño Dalí, vestido de marinero, acompañado de Pepito Pichot, contempla una exhibición aérea. Ian Gibson, *op. cit.*, fotografía 21.

¹⁴ Salvador Dalí, *Un diari: 1919-1920. Les meves impressions i records íntims*, ed. de Fèlix Fanés, Barcelona, Edicions 62, 1994, traducido al castellano en O. C., I, pp. 43-231.

¹⁵ En 1962, The Reynolds Morse Foundation, de Cleveland, publicó, en edición limitada, *A Dalí Journal. 1920*, traducción del cuaderno sexto de los que forman el diario.

muy probablemente mi obra maestra: *La vida de Salvador Dalí considerada como obra de arte*¹⁶ y un par de meses después alude a «*Mi vida ultrasecreta*, que me dispongo a escribir en estos momentos»¹⁷. Por otro lado, los volúmenes de conversaciones hechos en colaboración, como *Las pasiones según Dalí* (1968), con Louis Pauwels, o las *Confesiones inconfesables* (1973), con André Parinaud, se convierten a menudo en paráfrasis y glosas de episodios ya referidos en la *Vida secreta*. En especial este segundo, una suerte de *Conversaciones con Eckermann* a la manera de Dalí abunda en aspectos de la iconología daliniana establecida en 1942 y, por así decir, aunque el pintor amplíe ciertos incidentes o introduzca sus últimas obsesiones (el misticismo nuclear, la estación de Perpignan, la doble espiral del ADN o la holografía), la autoridad referencial se halla en el texto de la *Vida secreta*.

La intención de escribir una autobiografía surgió en 1938, un año clave en el que Dalí conoce personalmente a Freud en Londres gracias a Stefan Zweig, pinta *Impresiones de África* y *El enigma de Hitler*, un lienzo sombrío que pronostica un terrible e inmediato futuro de incomunicación, trabaja en el ballet *Tristan fou* que, tras algunos cambios de título, acabará por llamarse *Bacanal*. Tras una estancia de dos meses en Roma, frente al monumental foro, en otoño, Dalí y Gala se instalaron en La Pausa, la mansión de Coco Chanel en Roquebrune (Mónaco), donde permanecerían hasta comienzos de 1939. Allí trabajó en *El enigma sin fin* y pudo pergeñar el plan de su «libro de memorias», cuya publicación había concertado con su amiga Caresse Crosby, según se deduce de una carta de esta de mayo de 1940 en la que se lee: «Me dicen que ya tienes mucho material para el libro de memorias que preveo sacar este otoño. Es absolutamente necesario que estés aquí los meses de verano para arreglar este asunto conmigo»¹⁸.

Los Dalí, atemorizados por el avance de las tropas alemanas en Francia, tuvieron que abandonar Arcachon, donde se habían refugiado, y tras alguna peripecia por separado (Dalí entró en la España franquista para visitar a su familia y luego pasó por Madrid, donde se entrevistó con su amigo Eugenio Montes, Rafael Sánchez Mazas y otros nombres conspicuos de Falange), embarcaron en Lisboa a comienzos de agosto de 1940 rumbo a Nueva York. Dalí llevaba perfectamente definido el armazón de su *Vida secreta*, cuyo pilar de carga iba a ser la condena de la anarquía artística de las vanguardias, con ella de toda la Europa decadente de entreguerras, y, como corolario, la proclamación de su vuelta al clasicismo tras el periplo surrealista, única vía de salvación del arte moderno y justificación de su propio destino mesiánico. Esos fueron los términos de sus primeras declaraciones a la prensa en Nueva York antes de trasladarse a la fastuosa mansión de Caresse Crosby en Hampton Manor, cerca del pueblo de Bowling Green, en Virginia, donde Dalí se dedicó a completar la redacción del libro. Dalí escribía a mano, en francés; Gala copiaba en limpio y corregía el texto. En 1941 la autobiografía estaba terminada y pasaba a manos de Haakon Chevalier para su traducción al inglés.

Es comprensible que durante la escritura Dalí no pudiera sustraerse a la destrucción que estaba asolando Europa. A su paso por Figueras había sido testigo de las terribles consecuencias de la guerra. En la *Vida secreta*, Dalí asocia la suerte del viejo continente con la suya propia y se reserva un papel decisivo en la futura reconstrucción: «Supe que vendría

¹⁶ Salvador Dalí, *O. C.*, I, p. 956.

¹⁷ *Ibid.*, p. 970.

¹⁸ Citada por Ian Gibson, *op. cit.*, p. 509.

el momento en que, sobre una tierra devastada, sería preciso reconstruir, y que yo debía estar presente con todo el esplendor de mi genio para asegurar un nuevo renacimiento»¹⁹. La inquietud por el conflicto en Europa aflora en algunos cuadros coetáneos, como la cabeza rellena de cráneos de *El rostro de la guerra* (1941)²⁰ o *Violoncelo blando, araña, Gran Masturbador* (1941), aunque lo que me interesa destacar de esta obra es cómo sobre el cuerpo flácido del Gran Masturbador que cuelga de la rama (con la flaccidez del *Autorretrato blando*) descansan dos tinteros con sendas plumas dentro. Esos tinteros representan la escritura en la que está enfrascado Dalí (la de su autobiografía) y a través de la que se propone renacer. El Dalí repristinado iba a brotar, pues, de un proceso de reinterpretación literaria de su pasado y en ese proceso iba a liberarse, como un ofidio, de su viejo envase de piel²¹. El tintero reaparece en algún otro lugar, como la cubierta de las *Fantastic Memories*, de Maurice Sandoz, ilustradas por Dalí por lucrativo encargo de la editorial Doubleday y publicadas en 1944, el mismo año que *Rostros ocultos*. Sobre la enroscada letra “ese” de «Fantastic» se apoya un tintero idéntico a los de *Violoncelo blando*.

El *Autorretrato blando con beicon* que se colocaba en el frontispicio de la *Vida secreta* era una advertencia visual al lector de que se disponía a conocer la historia de un cambio de piel, de una metamorfosis. Pero también indicaba que el rostro antiguo de Dalí, el que había labrado a lo largo de dos decenios de metódica excentricidad, lo ofrecía, blando y comestible, al público, como si en la autobiografía destapara de veras sus “secretos” hasta entonces bien guardados. El retrato, enfrentado a otro de Gala de cuyo cabello brotaba la copa de un árbol, se enmarcaba en un óvalo inscrito en el dibujo de unas ruinas. En la columna correspondiente al autorretrato de Dalí, una serie de hornacinas verticales contienen varios motivos iconográficos que amplían la interpretación de este cambio de piel. En la base, una llave, la “clave” que permitirá desentrañar el enigma Dalí; encima, sucesivamente, una hormiga y una muleta, símbolos respectivamente de la putrefacción y de la solidez (o la firmeza) que se encuentran en el *Autorretrato blando*; el penúltimo nicho, agrietado, está vacío como expresión de la ruina y el más alto contiene el busto de una suerte de Demócrito ridente que saca la lengua en señal de burla y previene contra los riesgos de una interpretación no irónica de la *Vida secreta*.

Pero las relaciones entre el sentido de la *Vida secreta* y el quehacer daliniano entre 1939 y 1942 no se agotan ni mucho menos aquí. Voy a referirme únicamente a un óleo pintado en 1943, entre *Vida secreta* y *Rostros ocultos*, en el que representa con meridiana claridad el doloroso alumbramiento de un Dalí metamórfico. Se trata de *Geopoliticus observando el nacimiento del hombre nuevo*, donde un globo terráqueo blando, depositado sobre un paño y bajo un paracaídas o “paranacimiento”²², se resquebraja como un huevo para dejar

¹⁹ Salvador Dalí, *Confesiones inconfesables*, en O. C., II, p. 581.

²⁰ Otra prueba de la preocupación de Dalí por la guerra son las acuarelas de 1941 destinadas a una escena onírica en la película *Moontide*, que tenía que dirigir Fritz Lang y acabó haciéndolo Archie L. Mayo. En los dibujos titulados *El rostro de la guerra* y *Escena de café*, la imagen de la calavera vuelve a estar presente. V. Dalí. *Cultura de masas*, p. 101.

²¹ No creo que remitan, como sugiere Ian Gibson, *op.cit.*, p. 521, a la profesión de notario de su padre.

²² Dalí explica la significación del paracaídas en relación con el nacimiento en su *Vida secreta*, en O. C., I, pp. 291-292. En las ilustraciones que acompañan el texto puede verse el mismo paracaídas que protege el nacimiento del hombre nuevo, p. 288. En el dibujo original que envió a la imprenta escribió a lápiz: «Embrión descendiendo en paracaídas. El paracaídas es el símbolo maternal». Puede verse en el catálogo de las

asomar el cuerpo de un hombre que se debate angustiosamente por salir. La brecha por la que surge un brazo y un costado del nuevo hombre se abre en Norteamérica y de ella rezuma un grueso goterón de sangre que resbala hasta el lienzo blanco. El hombre que nace así en los Estados Unidos es a todas luces el propio Salvador Dalí —aunque no hay que descartar una lectura aduladora del país que lo acogió, cuna del “nuevo hombre”—, que en este cuadro sintetiza en una poderosa imagen el argumento articulador de su *Vida secreta*.

En efecto, la autobiografía de Dalí se organiza como un hábil y fascinante relato justificativo del sesgo hacia las ideas de orden, jerarquía, forma y tradición del más célebre y estridente de los surrealistas en Estados Unidos. Que el público al que se dirige Dalí es el norteamericano no encierra dudas, en especial en las páginas finales. Hubiera sido absurdo que escribiera para una Europa que se precipitaba a su derrumbe o para una España recién salida de una matanza y clausurada al mundo. Los elogios hacia el país del dólar son frecuentes. Dalí expresa sus «sentimientos de admiración por la fuerza elemental y biológicamente intacta de la “democracia norteamericana”» y celebra que se esté «ya formando en Norteamérica, como en ningún otro país, una preatmósfera de tesis y síntesis»²³ resumible en la aspiración a un renacimiento artístico de carácter figurativo, que es el que él, claro, encarnará. En las páginas finales, Dalí declara que sus memorias son una liquidación de su pasado con el fin de liberar de rémoras su camino futuro: «Liquidas media vida para vivir la otra media enriquecida por la experiencia, libre de las cadenas del pasado», para lo cual «era necesario que matara a mi pasado sin piedad ni escrúpulo, debía desembarazarme de mi propia piel, esa piel inicial de mi vida amorfa y revolucionaria del periodo de posguerra»²⁴. El desprendimiento de la vieja piel y el escenario de su vida renacida aparecen ligados inextricablemente: «¡Nueva piel, nueva tierra! ¡Y una tierra de libertad, si es posible! Escogí la geología de un país que era nuevo para mí, y que era joven, virgen y sin drama, el de América», mientras el signo de la etapa que empieza, reiterado una y otra vez, es el de la tradición: «Mi metamorfosis es tradición, pues la tradición es precisamente esto —cambio de piel, reinención de una nueva piel original [...]—. No es cirugía ni mutilación, ni es tampoco revolución —es renacimiento—. No renuncio a nada; continuo». ¿Cómo es posible continuar sin renunciar a nada? Por el procedimiento (freudiano) de la sublimación de las más acuciantes inquietudes del pensamiento moderno: el instinto sexual, el sentimiento de la muerte y la angustia del espacio-tiempo. La fórmula del nuevo Dalí es esta:

El instinto sexual se ha de sublimar en la estética; el sentimiento de la muerte en el amor, y la angustia del espacio-tiempo en la metafísica y la religión. Basta de negaciones; hay que afirmar. Basta de intentar curar; hay que sublimar. Basta de desintegración; hay que integrar, integrar, integrar. Basta de automatismo, estilo; en vez de nihilismo, técnica; en vez de escepticismo, fe; en vez de promiscuidad, rigor; en vez de colectivismo y uniformismo, individualismo, diferenciación y jerarquización; en vez de experimentación, tradición. En vez de Reacción o Revolución, RENACIMIENTO²⁵.

ilustraciones *The Secret Life of Salvador Dalí*, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí, 2004, p. 21.

²³ Salvador Dalí, *Vida secreta*, en O. C., I, pp. 884-885.

²⁴ *Ibid.*, p. 910.

²⁵ *Ibid.*, p. 919.

Estas últimas palabras se abren a un orden más delicado que el de la estética: el de las simpatías políticas. Dalí, que fue revolucionario en su juventud y todavía en 1934 expresó su apoyo al Bloc Obrer i Camperol mientras sacaba de quicio a André Breton con sus manifestaciones ambiguamente filofascistas y su obsesión con Hitler, se esfuerza por distanciarse de cualquier adscripción política que pudiera enfriar su acogida norteamericana y se presenta como un apolítico. Poniéndose a prudente distancia de los totalitarismos fascista y comunista, Dalí afirma que durante la guerra civil española el «horror y la aversión a toda clase de revolución tomó en mí una forma casi patológica», mientras

la hiena de la opinión pública escurriase en torno a mí, pidiéndome con la babeante amenaza de sus expectantes colmillos, que me decidiera por fin, que me hiciera estalinista o hitlerista. ¡No, no, no y mil veces no! ¡Continuaría siendo, como siempre y hasta la muerte, daliniano y únicamente daliniano! No creía ni en la revolución comunista ni en la revolución nacional-socialista, ni en ninguna otra clase de revolución. Creía solo en la suprema realidad de la tradición²⁶.

Dalí, en definitiva, fragua su autobiografía como el relato de una iniciación a una vida verdadera o “revelada” en la que él aparece predestinado, «como mi nombre indica, a nada menos que salvar la pintura del vacío del arte moderno». El tiempo pasado, que dice tener que matar, es el de la desorientación y el caos y llega a afirmar: «mi propia obra me parece un gran desastre, pues me habría gustado vivir en una época en que nada necesitara ser salvado»²⁷. Su vida, pues, se presenta escindida entre el tiempo del error y el de la revelación, entre el vicio y la virtud o, en términos simbólicos, entre el tiempo de la carne, blanda, deformable, corruptible, y el del espíritu, forma tan impecable como inmarcesible.

Desde esta perspectiva *Vida secreta* se inscribe en la tradición autobiográfica que deriva de las *Confesiones* de San Agustín y llega hasta las de Rousseau, pasando por el confesionalismo más o menos tamizado de Dante, Petrarca o Montaigne, en el que un periodo oscuro de la vida humana ha sido cancelado por un acontecimiento epifánico que inaugura una segunda vida de plenitud y autenticidad: la vida nueva frente a la vida muerta²⁸. San Agustín fundamentaba su identidad nueva en la actitud de contrición hacia su pasado, la pesadumbre por el pecado y la ignorancia de la ley de Dios, lo que dota su narración de un tono elegíaco cuando es evocativa y regocijado cuando se orienta al futuro. Dalí, que adopta la misma tensión temporal entre tiempo pasado y tiempo futuro, renuncia al tono elegíaco e, irónica, casi sarcásticamente, relata con fruición y regodeo los episodios más crueles de su vida pasada, que ilustran con todo detalle su truculenta extravagancia. Pero ese relato que va de lo sádico a lo hilarante, de lo repulsivo a lo chusco, de lo lírico a lo especulativo, está estratégicamente enmarcado por un prólogo y un epílogo diseñados para caracterizar el yo que suscribe la autobiografía toda, el yo que Dalí se inventa en 1941: el del hijo pródigo que asume sus desvíos y hace propósito de enmienda. Es significativo que

²⁶ *Ibid.*, p. 854.

²⁷ *Ibid.*, p. 246.

²⁸ Carmen García de la Rasilla en «La “Vida secreta de Salvador Dalí” y la tradición autobiográfica occidental», *Ínsula*, 689 (mayo 2004), pp. 25-28, señala algunos de los modelos que pudo tener en cuenta Dalí, aunque no creo que la Vida de Santa Teresa o el método ignaciano del autoexamen puedan ser tomados en cuenta como fuentes hacia 1941. García Rasilla amplía su estudio en *Salvador Dalí's Literary Self-Portrait. Approaches to a Surrealist Autobiography*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2009.

el prólogo lo cierre con esta declaración: «todo, absolutamente todo lo que aquí se diga es entera y exclusivamente *culpa* mía», como lo es que en el epílogo admita: «De pequeño era malo, crecí bajo la sombra del mal y aún continuo haciendo sufrir»²⁹.

El empleo irónico de las *Confesiones* agustinianas no atañe sólo a la matriz estructural de la autobiografía sino a elementos de otro orden, por ejemplo, la sustitución del amor a Dios de San Agustín como factor de inflexión vital por el amor de una mujer mortal, Gala. Si San Agustín conoce al fin la fe y en ella se redime de su carnalidad y de su temporalidad, Dalí concluye sus memorias reconociendo que «El cielo es lo que estuve buscando a lo largo y a través de la espesura de confusa y demoníaca carne de mi vida; ¡el cielo!», para rematar su libro con esta confidencia: «En este momento todavía no tengo fe y temo que moriré sin cielo». La verdad revelada a Dalí, por tanto, no es una verdad trascendente sino, por el contrario, inmanente, apegada a las cosas en su obvia materialidad. Su cielo, por decirlo con un título malogrado de Luis Cernuda, no es un cielo sin dueño sino un cielo terrenal enseñoreado por la portadora de ese credo de realidad: «¡Gala, tú eres la realidad!». En efecto, la figura de Gala va a orquestar desde dentro la estructura narrativa de este tránsito a una *vita nuova* que es la *Vida secreta*, como veremos enseguida. Otro posible eco irónico de San Agustín puede hallarse en el capítulo «Recuerdos intrauterinos», donde Dalí se jacta de conservar recuerdos de su vida prenatal «como si fuera ayer», «los primeros de esta clase en el mundo [...] que habrán visto la luz del día»³⁰. Es sabido que este capítulo se inspira en la lectura de *El traumatismo del nacimiento*, de Otto Rank, para la descripción del seno materno como paraíso, pero bien pudo ser una respuesta al pasaje de las *Confesiones* en que Agustín se interroga sobre el enigma de estar vivo corporalmente, como fruto de «los padres de mi carne, de quienes y en la cual me formaron en el tiempo», un tiempo, el de la concepción y gestación —dice Agustín— «de que yo no me acuerdo»³¹. Dalí, coherente con su inclinación a «hacer, sistemáticamente, y a cualquier precio, exactamente lo contrario de lo que hacían todos los demás»³², sí recuerda ese tiempo antes del tiempo y, como Casanova en sus *Memorias* o Tristram Shandy en la novela de Sterne, relata sus experiencias intrauterinas.

Ese capítulo supone ya una marca de desconfianza en el cumplimiento por parte de Dalí del pacto autobiográfico, una marca reforzada por el capítulo siguiente, «Falsos recuerdos de infancia». Los “falsos” recuerdos no son desvergonzadas mentiras sino ilusiones, ensoñaciones, elaboraciones mentales sin base en la experiencia empírica que se mezclan con los recuerdos genuinos hasta prevalecer sobre ellos por su nitidez y brillantez. Pero Dalí tampoco es fiel a su definición de falsedad y entrevera la memoria real con la memoria fantasmal, lo sucedido con lo fantaseado o lo soñado. Lo que le importa en este capítulo de “falsos” recuerdos, como se verá, es referir las prefiguraciones, las anunciaciones, del advenimiento de Gala, su redentora. La mentira es aquí un artificio. A comienzos

²⁹ *Ibid.*, p. 922.

³⁰ *Ibid.*, p. 285.

³¹ V. Javier del Prado Biedma, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, pp. 69-76.

³² *Ibid.*, p. 266. Aunque estas palabras las refiere a su estancia en la Escuela de Bellas Artes en Madrid a mediados de los años veinte, son aplicables a su comportamiento público a lo largo de su vida. Baste pensar en el inesperado testamento en que legó al Estado español sus bienes en perjuicio de la Generalitat de Catalunya.

de los años setenta, Dalí aleccionará de este modo al actor colombiano Carlos Lozano: «Tus historias deben ser cautivadoras. Púlelas. Riégalas como regarías una planta. Para ser un éxito entre aquellos que son alguien debes ser un gran narrador. Dios desprecia la astrología y prefiere una maravillosa mentira a una verdad tediosa. Aprende a mentir y yo aprenderé a escuchar. Falsear es un arte. Un gran arte»³³. Dalí estaba dotado para ese arte.

No vale la pena entretenerse en delatar las omisiones más abultadas de la *Vida secreta* ni en denunciar las tergiversaciones de los datos históricos. Pero sí es preciso advertir que Dalí “construye” su identidad a través del texto mediante una selección y una cuidadosa verbalización de diversos episodios, supuestamente desconocidos, “secretos”, de su andadura vital. El pasar por alto ciertos hechos o el manipularlos obedece no sólo a la elaboración de una máscara, como el callar la demencia de su abuelo Gal Dalí y su suicidio a los treinta y seis años, atribuirle a su hermano muerto siete años cuando falleció a los dos, o exagerar su sadismo infantil, sino también a un principio de poética narrativa, según el cual la eficacia del relato debe preferirse a su adecuación a la verdad. Dalí fue un narrador oral que dejaba suspenso a su auditorio y sabía que en ocasiones es precisa una buena dosis de cosmético para embellecer la historia contada. Y en *Vida secreta* él tenía una historia extraordinaria que contar: la de su curación de la locura, la salvación de la anarquía artística, el inmovilismo, la pobreza y la represión sexual gracias a la epifanía de Gala. Pero ello sin desmentir el prestigio de *enfant terrible* que se había ganado en los años treinta, antes bien orientándolo, conduciéndolo, adaptándolo como parte del exoesqueleto que le iba a proteger y enriquecer.

En el momento de concebir su autobiografía (hacia 1938) y en el de ponerle punto final (1941), el escritor se enfrentaba a una muy difundida leyenda de sí mismo. El Dalí sujeto de la enunciación tenía que situarse ante el Dalí objeto del enunciado, una suerte de criatura novelesca de la que corrían numerosos bulos y se contaban anécdotas desternillantes unas y ofensivas otras. Dalí podía rechazar ese personaje o asumirlo. En el siglo XVIII, otro escritor envuelto en una nube legendaria, Diego de Torres Villarroel, se enfrentó a la escritura de su *Vida* (1743) desde la misma coyuntura: o replicaba a la fantástica versión que de él sostenía la opinión pública o se adueñaba de ella. Aunque en su formidable *Vida* reescriba con orgullo muchos episodios novelescos, Torres pretendía «desvanecer, con mis confesiones y verdades, los enredos y mentiras que me han abultado los críticos y los embusteros»³⁴. Su deseo, pues, era restituir la verdad de sí mismo y desmentir, en consecuencia, las patrañas que corrían sobre él. Frente al deseo de “restitución” de la verdad/identidad de Torres, Dalí representa el deseo de “construcción” de su identidad, para lo cual no vacila en aprovechar casi todos los avatares y lances que subrayan la singularidad o “genialidad” de su caso.

En 1934 él ya había forjado una imagen pública, constituía “un caso”, aunque el inicio “oficial” de la configuración de esa imagen se demore hasta los años de la Segunda Guerra Mundial³⁵. Lo deja claro en la interesantísima conferencia *Per un tribunal terrorista de res-*

³³ Carlos Lozano, *Sexo, surrealismo, Dalí y yo*, p. 85.

³⁴ Diego de Torres Villarroel, *Vida*, ed. de Guy Mercadier, Madrid, Castalia, 1972, p. 56.

³⁵ V. Laia Rosa-Armengol, «Salvador Dalí: una imatge per a l'eternitat», *Boletín del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats de Catalunya*, 120 (julio 2003), pp. 33-40, y ahora su amplio estudio sobre la elaboración de esa imagen, *Dalí, icono y personaje*, Madrid, Cátedra, 2003.

ponsabilitats intellectuals, pronunciada en abril de 1934 en el Ateneo Enciclopédico Popular de Barcelona y que ha permanecido inédita hasta fechas recientes³⁶. Aparte de exponer la doctrina surrealista y dedicar una extensa crítica a la insuficiencia teórica por la que los marxistas se hallan «en la imposibilidad de comprender un fenómeno social y moral de la importancia y trascendencia del hitlerismo»³⁷, Dalí se detiene a desacreditar la imagen que de sí mismo había arraigado, dice, en Cataluña, para lo que procede a desmentir o replicar uno a uno los tópicos de esa imagen: «Ya sé que la confianza revolucionaria que inspiro personalmente en Cataluña es una cosa muy dudosa. Esto es debido a una serie de mitos y leyendas que se han fabricado poco a poco a mi alrededor, y que me interesa aclarar»³⁸. El primero es el de la locura, al que Dalí contesta con una fórmula que repetiría hasta el cansancio aplicándosela sólo a sí mismo: la única diferencia entre los locos y los surrealistas es que estos no lo son. El segundo es el de un desenfrenado arribismo, probado en que sus cuadros figuran en las colecciones de aristócratas y príncipes cosmopolitas. Su respuesta mezcla las razones pragmáticas (no esperaba que se los compraran los sindicalistas y la gente sin recursos), y las razones freudianas, como que el surrealismo, al insultar la alta cultura, satisface los deseos masoquistas de esos núcleos sociales, al tiempo que les proporciona un espejo de su pudridero para complacencia de su narcisismo, con el simple cinismo de admitir que utiliza el esnobismo y la estupidez de esa minoría para beneficio de los fines subversivos y revolucionarios del surrealismo. El tercer mito es el del consumo de opiáceos para alcanzar las visiones paroxísticas de sus cuadros y el cuarto y último, el de su libertinaje desaforado. Al consumo de drogas, que niega, opone el consumo de erizos del Cabo de Creus y las alubias estofadas del Ampurdán. Al libertinaje, que como surrealista no subestima, opone su convivencia con la mujer más admirable que ha conocido, a la que ama sin límite.

Dalí convivía, pues, mucho antes de iniciar la composición de su *Vida secreta*, con el creciente anecdotario que iba perfilando las características de un personaje desaprensivo, irreverente, lunático y estrafalario que acabó por hacer suyo añadiéndole otros rasgos definidos a lo largo de los años treinta: la obscenidad, la crueldad exacerbada, la megalomanía y la avidez crematística. Encapsulado en ese personaje se encontraba el dandi decadente e histriónico que en su adolescencia le había inspirado el marqués de Bradomín de las *Sonatas* y al que se había propuesto imitar³⁹.

Si queremos saber rápidamente cuál era la máscara moldeada por el pintor con materiales biográficos y literarios, bastará leer su «Autorretrato anecdótico», capítulo primero de *Vida secreta* y auténtico contrato con el lector. Si este está dispuesto a transigir con la voz engreída, enfermiza y brillante que se le dirige, si la acepta como fuente de enunciación imaginaria, entonces podrá seguir adelante sin que el libro se le antoje, como le ocu-

³⁶ La publica Fèlix Fanés como quinto apéndice en su libro *Salvador Dalí. La construcción de la imagen 1925-1930*, Madrid, Electa, 1999, pp. 255-260.

³⁷ Esta larga crítica a quienes, a su juicio, no entienden el alcance del nacionalsocialismo alemán fue entendida por algunos como una solapada proclamación de fascismo, según recoge el diario *La Publicitat* al día siguiente.

³⁸ Fèlix Fanés, *op. cit.*, p. 260.

³⁹ Acerca del modo en que el personaje devoró a la persona, cuenta una anécdota elocuente su amigo de adolescencia José Bello en David Castillo y Marc Sardá, *Conversaciones con José "Pepín" Bello*, Barcelona, Anagrama, 2007, pp. 169-170.

rió a George Orwell, «un ataque frontal e indiscutible a la cordura y la decencia; e incluso —puesto que algunos de los cuadros de Dalí tienden a contaminar la imaginación como una postal pornográfica— a la vida misma»⁴⁰. Orwell cayó, evidentemente, en una lectura veritativa, documental y no literaria, del libro. Leyó conforme a un contrato de lectura distinto al que Dalí le proponía.

En el prólogo Dalí se presentaba como un genio innato que adquirió conciencia clara de su excepcionalidad en 1929 (precisamente el año de la aparición de Gala), ambicioso, mimado y caprichoso, dominado por el principio del placer, partidario en estética de la forma (libertad controlada), arrogante («la modestia no es mi especialidad») e imperioso. El «Autorretrato anecdótico» venía a ilustrar en breves episodios sin continuidad cronológica esos rasgos, a los que añadía el instinto homicida y la crueldad gratuita aprendida en Sade, la imaginación desbocada y translaticia, el deseo de atraer la atención, el placer de frustrar una expectativa y actuar a contrapelo, la soberbia, la excentricidad meditada y, sin que dependiera de su temperamento o voluntad, el azar truculento. Tras este autorretrato fragmentario, en el que comparecen su familia, la Escuela de Bellas Artes, Gala, el surrealismo, Jacques Lacan y Freud, el lector dispone de un personaje bien caracterizado y de una voz narrativa igualmente personalizada en la que destacan la propensión a la altisonancia y a la perspectiva humorística del relato. En la composición literaria de ese personaje tuvo indudable influencia el desgarrado y satánico Maldoror del conde de Lautreamont, cuyos *Cantos de Maldoror* Dalí, como todos los surrealistas, admiró y además, en 1934, ilustró magníficamente y prologó⁴¹. Maldoror se superpuso al exquisito y hastiado Des Esseintes de J. K. Huysmans y estos a la figura del gratuito provocador vanguardista.

Pero otra imagen que vino a sumarse a estas en la *Vida secreta* fue la que de sí dio el pintor Benvenuto Cellini en sus *Memorias* (1558-1562). En ellas Cellini se mostraba como un sujeto megalómano, un individuo superior a todos sus contemporáneos e irreplicable. Cellini urde el relato de su vida de modo que ofrece una imagen provocadora y contradictoria, recurriendo a datos falsos o alterados y no desaprovecha la oportunidad para al ajuste de cuentas con sus enemigos. Sus descabros aparecen como hechos afortunados de los que sale bien parado cuando no triunfante y, como Dalí, el pintor está marcado en su infancia por un padre opresivo. Es verosímil que Dalí se inspirara en parte en este fantástico y soberbio ego inventado por Cellini. También ilustrará Dalí la autobiografía de Cellini en 1946 para Doubleday.

La ubicación de ese «autorretrato anecdótico» en el umbral del libro cumple, pues, una función presentativa y constituyente. Dalí ha resuelto que su autobiografía posea un esqueleto sólido, una firme estructura⁴², de manera que ha dividido los catorce capítulos que median entre prólogo y epílogo en tres partes de cinco, cuatro y cinco capítulos respectivamente. La primera parte la consagra a la infancia, la época en que se manifiesta

⁴⁰ Citado por Ian Gibson, *op. cit.*, p. 531.

⁴¹ V. Silvia Muñoz d'Imbert, «Dalí y Lautréamont», en *Dalí, afinidades electivas*, ed. de Pilar Parcerisas, Barcelona, Fundación Gala-Salvador Dalí / Generalitat de Catalunya, 2004, pp. 350-414, con la reproducción de los espléndidos grabados que Dalí hizo para Albert Skira.

⁴² En la época, su obsesión por las estructuras y las proporciones formales de raíz renacentista le lleva a afirmar que el secreto de la belleza del paisaje de Cadaqués es «La “estructura” y ¡esto solo! ¡Cada colina, cada perfil rocoso podrían haber sido dibujados por el mismo Leonardo! Fuera de la estructura no hay prácticamente nada», Salvador Dalí, *Vida secreta*, en *O. C.*, I, p. 453.

como un «perverso polimorfo», según la denominación de Freud; la segunda la dedica a su etapa juvenil, la del «aprendizaje de la gloria» y su paulatino deslizamiento hacia el desequilibrio mental hasta la llegada de Gala y la expulsión del seno familiar; la tercera comprende desde su triunfo social y artístico como surrealista hasta la muerte y resurrección del nuevo Dalí. La extensión de las tres partes es muy similar, seguramente porque, como hará en *Rostros ocultos*, Dalí calculó de antemano la extensión de cada una de ellas. En el justo medio del libro, al final del capítulo séptimo, refiere escuetamente «el mayor golpe que había recibido en mi vida», la muerte de su madre, cuya bondad era tanta que compensaba, dice, la perversidad del hijo: «Con mis dientes apretados de tanto llorar, me juré que arrebataría a mi madre a la muerte con las espadas de luz que algún día brillarían brutalmente en torno a mi glorioso nombre»⁴³. El situar en el centro de la *Vida secreta* a su madre y su juramento de rebeldía contra la muerte no es casual. Tal vez Dalí tuvo en cuenta el Libro I de los *Ensayos* de Montaigne, en cuyo centro quiso colocar el escritor francés el ensayo «De la amistad», homenaje a su íntimo amigo Étienne de la Boétie, muerto unos años antes. La técnica procede de la pintura decorativa coetánea, la describe el propio Montaigne al comienzo del texto y es congruente con el proceder de Dalí:

Considerando cómo lleva su tarea un pintor que tengo, me han venido ganas de imitarlo. Elige el lugar más bello y más centrado de cada pared para situar en él un cuadro elaborado con toda su habilidad, y el vacío a su alrededor lo llena de grotescos, que son pinturas fantásticas sin otra gracia que la variedad y la extrañeza. ¿Qué son también estos, a decir verdad, sino grotescos y cuerpos monstruosos, compuestos de miembros diferentes, sin figura determinada, sin otro orden, continuidad y proporción que los fortuitos?⁴⁴

No sería de extrañar que Dalí tomara la sugerencia de un autor al que siempre fue afecto (el *Diario de un genio*, sin ir más lejos, se abre con una cita de Montaigne) y cuya elaboración del yo autoconsciente y desinhibido incluso en el terreno sexual o escatológico tanta relación guarda con el yo de *Vida secreta*⁴⁵. Recuérdese que Dalí no sólo ilustró los *Ensayos* del bordelés en 1947 para la editorial Doubleday sino que figuraba también como autor de la selección.

Visto cómo la articulación del libro dista mucho de la carencia de planificación o el garrapateo “a lo que salga”, quisiera recuperar ahora un aspecto capital en la organización interna de la obra que más arriba he dejado pendiente: la armonización de la matriz narrativa de la vida verdadera con la figuración de Gala como redentora o “salvadora”, que es a la vez la vinculación de un plano histórico y colectivo (el de la decadencia de Europa y el arte degenerado de las vanguardias) con otro privado y mítico (el advenimiento de Gala y la serie de fenómenos regenerativos a que da lugar). Para llevar a término esta convergencia, Dalí se sirve de dos facetas de su particular sublimación mítica de Gala desde 1929: de

⁴³ *Ibid.*, p. 498.

⁴⁴ Michel de Montaigne, *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*, trad. del francés de J. Bayod, Barcelona, El Acantilado, 2007, p. 240.

⁴⁵ Dalí no solo ilustró los *Ensayos* en 1947 para la editorial Doubleday, sino que figuraba también como responsable de la selección. Pueden verse las treinta y siete ilustraciones de Dalí, en tinta china y acuarela, en la reedición de Michel de Montaigne, *Ensayos*, Barcelona, Planeta, 2006.

un lado, su identificación con Gradiva y, de otro, su papel en la metamorfosis de Narciso, tema al que Dalí dedica en 1937 el célebre cuadro y un largo poema homónimo, ambos en deliberada dependencia interpretativa. El poema, probablemente el mejor que escribió, describe una palingenesia, la muerte y renacimiento de Narciso/Dalí, la muerte del Dalí enjaulado en sí mismo, que pugnaba contra una homosexualidad latente despertada en su relación con García Lorca, refugiado en una sexualidad compulsivamente onanista y aterrorizado ante la amenaza del trastorno psíquico⁴⁶. En la inmovilidad del Narciso al borde del agua absorto en sí mismo sólo se destaca «el óvalo alucinante de blancura de su cabeza» (¿el recuerdo de su cabeza rapada en 1929?) y su reflejo convertido en una mano masturbatoria que califica de insensata, terrible, coprofágica y mortal: cabeza y mano, desequilibrio mental y desequilibrio sexual. El poema termina con los siguientes versos: «Cuando esa cabeza se raje, / cuando esa cabeza se agriete, / cuando esa cabeza estalle, / será la flor, / el nuevo Narciso, / Gala, / mi narciso»⁴⁷. Este inesperado sesgo final convierte a Gala en una hipóstasis del narcisismo de Dalí, ella pasa a ser parte de la identidad de este Narciso que, así, puede practicar un egocentrismo “compartido” en la medida en que Gala y Dalí constituyen una entidad nueva, una unidad “plural”. La metamorfosis de Narciso no es, por lo tanto, una mera transformación sino también una unificación⁴⁸, de ahí que en lo sucesivo Dalí pueda firmar sus obras como Gala-Dalí. Gala encarnó el ideal de la mujer surrealista, y no solo para Dalí o para su primer esposo, Paul Éluard, sino, entre 1930 y 1932, también para Crevel o el mismo Breton. Gala se convirtió en la terapeuta sexual de Dalí, ayudándole a superar su terror a la vagina —un terror inducido por su padre en la infancia a través de las tremendas ilustraciones de un tratado de enfermedades venéreas—, y además tomó las riendas de sus asuntos prácticos, sobre todo económicos, sin perder un ápice del hechizo que ejercía su proteica condición de maga echadora del tarot, de musa arrebatadora o de bruja despiadada y voraz. En la *Vida secreta* Dalí otorga a Gala el papel de redentora providencial, pero tiene que resolver esa función narrativamente. Lo hace identificando a Gala con Gradiva, la heroína de la novela que Wilhelm Jensen escribió en 1903, a través de la interpretación que Sigmund Freud hizo cuatro años después. El tema de Gradiva había interesado a los surrealistas hacia 1931, con motivo de la traducción francesa, en marzo de ese año, de la novela y del estudio *Delirio y sueños en la «Gradiva» de Jensen*, de Freud.

La novela narra la historia de un arqueólogo, Norbert Hanold, fascinado por un bajorrelieve antiguo donde se veía una figura femenina en actitud de avanzar caminando. Persuadido de que aquella joven, a la que llama «la que avanza», existió realmente y pereció en Pompeya, decide viajar a las ruinas romanas para buscarla. Lo que encuentra allí es una muchacha real cuyo porte le recuerda el de Gradiva, pero que, una vez se acerca y la conoce, la reconoce como Zoë Bertgang, un amor de infancia que yacía olvidado en

⁴⁶ Abordan este aspecto los estudios de Robert S. Lubar, *Dalí: the Salvador Dalí Museum Collection*, Boston, Bullfinch Press, 2000, y William Jeffett, «Dalí y el amor», en *Dalí, afinidades electivas*, pp. 282-329.

⁴⁷ Salvador Dalí, «La metamorfosis de Narciso», en *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Madrid, Siruela, 2003, p. 212. En O. C., III, p. 267, falta el segundo de los versos citados.

⁴⁸ David Vilaseca, que lleva a término un análisis deconstructivo de la *Vida secreta* en *The Apocryphal Subject. Masoquism, Identification and Paranoia in Salvador Dalí's Autobiographical Writings*, Nueva York y Berna, Peter Lang, 1995, p. 203, considera que la identificación con Gala logra constituir a Dalí, hasta el momento en una suerte de deriva identitaria, como una ilusión de sujeto unificado.

su memoria. Tras el reencuentro, se enamoran y resuelven casarse. Para Freud, la novela escenifica una curación: la mujer ilusoria, fantasmal, que impedía la realización amorosa es desplazada por la mujer de carne y hueso. El amor y Gradiva estaban enterrados y reprimidos en el subconsciente del arqueólogo desde su infancia, de modo que lo esterilizaban para el amor real. Sólo la aparición de Zoë Bertgang como mujer tangible lo salvará de su reclusión patológica en la fantasía y pondrá fin a la represión del deseo.

Dalí hizo suyo el tema de Gradiva de inmediato: ya en 1931 trazó un estudio para *El hombre invisible* que lleva ese título y que representa dos cuerpos femeninos en una posición que recuerda la de San Sebastián (los brazos a la espalda, el rostro vuelto, los pies unidos por una tela desgarrada que los envuelve y los traba) y de cuyos vientres brotan rosas, que bien pueden ser la metáfora del sexo femenino⁴⁹. Más interesante es el óleo de 1931-1932 *Gradiva descubre las ruinas antropomórficas*, donde la figura en sombra de Gradiva se abraza a un personaje espectral al que le faltan el rostro, parte del torso y el vientre, y en cuyo hombro izquierdo se apoya un tintero que porta una pluma. El subtítulo, *Fantasía retrospectiva*, invita a suponer que Dalí se recuerda a sí mismo en el estado ruinoso en que se encontraba en 1929 antes de la irrupción salvífica de Gala, representada aquí en Gradiva. Este abrazo terapéutico se une al motivo de la Gradiva sexual con el vientre florecido de rosas en un dibujo a tinta y lápiz de 1932 que se conserva en The Mayor Gallery de Londres⁵⁰, pero la asociación de Gala con Gradiva ahora ofrece otro refuerzo en el hecho de que el cabello de Gradiva está representado como el ramaje de un árbol, exactamente del mismo modo que en el retrato de Gala que abre la *Vida secreta*. En definitiva, Dalí entendió desde 1931 que Gala había surgido en su vida como una Gradiva destinada a rescatarlo de todas sus prisiones, sin embargo no debió de ser hasta 1937, el año de *La metamorfosis de Narciso*, cuando Dalí renovó su interés por Gradiva como el mito que más se acomodaba al papel epifánico de Gala. Por entonces volvió a dibujar una Gradiva sin cabeza ni brazos que camina desenvuelta, con los huesos ilíacos muy pronunciados (conforme al modelo de osamenta femenina que a Dalí le gustaba), así como sugirió a Breton por carta, según se supo en 2003, que llamara Café Gradiva la galería que este tenía intención de abrir. Breton llamó Gradiva a su sala de exposiciones y Marcel Duchamp diseñó la puerta de cristal, en la que aparecía la silueta vacía de una pareja abrazada, como en los dibujos dalinianos de 1932.

Convertida Gala en la concreción material de «todas las fantasías / todas las representaciones / de mi propia vida», como dice Dalí en *L'amour et la memoire*⁵¹, encarnada como *La femme visible* que ahuyenta todos los miedos, como la Gradiva que proporciona un radical principio de realidad en el mundo del pintor, era sencillo introducirla en la estructura narrativa de una autobiografía fundada en el cambio a una vida auténtica: ella era el factor desencadenante del cambio. «Estaba destinada a ser mi Gradiva», dice Dalí, «la que avanza», mi victoria, mi esposa. Pero, para ello, tenía que curarme, y ¡me curó!»⁵². En el «punto culminante de la ruta de mi vida», encaramados Gala y Dalí a las rocas del Cabo

⁴⁹ Se conserva en el Salvador Dalí Museum de Saint Petersburg de Florida.

⁵⁰ *Sin título (Gradiva)* se exhibió en la exposición *Dalí. Afinidades electivas* en el Palau Moja de Barcelona (19 de febrero-18 de abril de 2004) y puede verse en el catálogo, editado por Pilar Parcerisas, p. 318.

⁵¹ Salvador Dalí, O. C., III, p. 222.

⁵² Salvador Dalí, *Vida secreta*, p. 638.

de Creus, interrumpe su relato para incrustar un cuento popular catalán que llama «El maniquí de la nariz de azúcar» seguido de una interpretación paranoico-crítica⁵³. El cuento presenta a un rey que cada noche escogía una muchacha para que durmiera en su cama, inmóvil y ataviada con lujosos vestidos, a la que, al alba y sin haberla tocado, le cortaba la cabeza. Hasta que una joven inteligente coloca en el lecho un maniquí de cera con la nariz de azúcar y se esconde debajo de la cama. Al rayar el día, el rey descarga su terrible golpe, debido a lo que salta la nariz y va a parar a su boca. Sorprendido por la dulzura, se lamenta: «Dolceta en vida, / dolceta en mort, / si t'hagués coneguda, / no t'hauria mort!». La joven sale de su escondite y le revela al rey su argucia, con lo que el rey se cura de su perversa aberración y se casa con ella. Dalí se recrea en su desciframiento del cuento, en el que, en síntesis, se atribuye el papel del rey desquiciado y a Gala le asigna el de la joven hermosa y astuta que logra la curación. El cuento folclórico actúa como una *mise en abyme* con función de control hermenéutico en la obra: repite a escala reducida la historia de curación de la *Vida secreta* y ofrece una interpretación que puede ser extrapolada a la misma.

Pero era necesario que, de acuerdo con el psicoanálisis freudiano, esta Gala/Gradiva constituyera la superación de las fantasías reprimidas en la infancia o, dicho en términos narrativos, que estuviera prefigurada o anticipada mediante acontecimientos o personajes vicarios. Y así opera Dalí. Elabora retrospectivamente una serie de anunciaciones de Gala. La primera la sitúa alrededor de los siete años, cuando su maestro, el señor Trayter, le mostró en un teatrillo óptico «las imágenes que habían de conmoverme más hondamente, para el resto de mi vida: la imagen de la niña rusa especialmente, que adoré al instante»⁵⁴. El Dalí adulto la llama Galuchka, «que es el diminutivo del nombre de mi mujer, y ello por la creencia, tan hondamente arraigada en mi mente, de que la misma imagen femenina se ha repetido en el curso de toda mi vida amorosa». Efectivamente, la imagen de Gala es retroproyectada a los recuerdos falsos y reales de la infancia para vertebrar su propia prehistoria. El Dalí niño de los falsos recuerdos cree reconocer a la niña rusa del teatro óptico en una niña que juega junto a una fuente, que pasa a convertirse en Galuchka. Y el Dalí niño de los recuerdos reales la descubre en una niña a la que se encuentra por la calle pero que sólo ve de espaldas. Oye que la llaman Dullita y su talle es «tan delgado y frágil que parecía dividir su cuerpo en dos partes independientes», como sucede en el óleo *Muchacha con rizos*, de 1926, que muestra a una muchacha de espaldas con un vestido translúcido que subraya la curva de las nalgas. Esa muchacha no es sino Dullita, pero no la niña sin rostro entrevista en Figueras sino una campesina de doce años de la que se enamora Dalí durante su estancia, a los doce años, en el Molí de la Torre, la propiedad de la familia Pichot donde pasó un par de meses de verano. En ella se funden Galuchka y la anónima Dullita, en ella se prefigura la Gala futura y ella iba a convertirse en uno de los mitos del erotismo perverso de Dalí, punto de encuentro del sadismo y el masoquismo, del amor insatisfecho y del dominio sobre la muerte y la resurrección⁵⁵.

⁵³ Del método paranoico-crítico, su contenido y orígenes, hace un buen resumen Jesús Lázaro Docio en *El secreto creador de Salvador Dalí*, Madrid, Eutelequia, 2010; pero conviene ver las consideraciones de Guillermo Carnero en *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2007.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 308.

⁵⁵ Dullita protagonizará el relato «Rêverie» (1931), cuya explicitud en la narración de una fantasía onírica de carácter masturbatorio fue considerada pornográfica por algunos miembros del grupo surrealista (Ara-

Las anticipaciones de Gala/Gradiva, pues, dotan de un entramado sólido a la primera parte de la *Vida secreta*, y su epifanía y consecuencias terapéuticas hacen lo propio con la tercera, mientras la segunda, centrada en la maduración del talento artístico y en la germinación del “genio”, encierra, en el plano de la experiencia amorosa y sexual de Dalí, las consecuencias perniciosas de las fantasías platónicas y solitarias fraguadas en la infancia.

Como he dicho antes, a la historia de la redención de este solipsismo amoroso gracias al *amour fou* revelado por Gala se superpone la historia de la redención del arte nihilista gracias al clasicismo que, en la lógica narrativa de la *Vida secreta*, debía ser revelado también por Gala, puesto que Gala/Gradiva es «la que avanza» y a ella, en estos términos, se le dedica todo el libro. La acción regeneradora de Gala no podía limitarse a la esfera del equilibrio mental y erótico de Dalí sino que tenía que extenderse hasta la del curso del arte moderno. La deriva del Dalí acosado por sus terrores íntimos (la locura y la fisicidad del sexo compartido) es equivalente a la del Dalí antiartístico y maquinista de finales de los años veinte. En el título del capítulo doce resume cuanto hay que decir sobre su estrategia para ensamblar a través de Gala esas dos historias: «Gala descubre e inspira el clasicismo de mi alma». La curación de Dalí en 1929 no había sido completa. Había persistido su miedo a la locura, intensificado por la cercanía de los hijos de la Lidia de Cadaqués, ambos dementes, y su miedo al miedo. Una angustia opresiva le impedía hacer nada, ya «harto de escafandras, teléfonos-langosta, clips-joya, pianos blandos, arzobispos y pinos en llamas lanzados por ventanas, harto de publicidad y reuniones cocteleras»⁵⁶. La vida de cosmopolitismo mundano de París, Londres y Nueva York, los años de fervorosa beligerancia surrealista no habían disipado una intensa ansiedad sin causa aparente. El éxito de su gloria surrealista, dice Dalí, «amenazaba con una recaída en la locura». Y en esa coyuntura es de nuevo Gala, ahora identificada con Jesucristo, la que, como este a Lázaro, ordena a Dalí que se levante y ande porque tiene una misión, debe

incorporar al surrealismo en la tradición. Mi imaginación debía volver a ser clásica. [...] Gala me hizo creer en esta misión. En lugar de estancarme en el anecdótico espejismo de mi éxito, tenía que empezar a luchar por una cosa que era “importante”. Esta cosa importante había de hacer “clásica” la experiencia de mi vida, dotarla de una forma, una cosmogonía, una síntesis, una arquitectura de eternidad⁵⁷.

Quizá no haga falta recordar que semejante misión, la de «incorporar al surrealismo en la tradición» o, más ampliamente, la de someter las alucinaciones y delirios del sueño, la ensoñación o la locura a los principios del rigor y la exactitud es muy anterior y venía siendo realizada por Dalí desde, por lo menos, 1929 y que su método paranoico-crítico no consistía en otra cosa que en aprovechar racional y sistemáticamente las asociaciones delirantes del pensamiento irracional, fueran oníricas, hipnagógicas o abiertamente paranoicas. Por otro lado, en la conferencia dictada en 1934 en el Wadsworth Atheneum de Hartford, en Connecticut, Dalí ya había ponderado los aspectos visionarios de pintores clásicos como Arcimboldo, El Bosco, Lucas Cranach, Durero y sus siempre adorados Leo-

gon en especial), y también aparecerá en el proyecto de novela surrealista iniciado en enero de 1932 al que me refiero más adelante.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 829.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 837.

nardo, Rafael, Vermeer y Velázquez⁵⁸. Por no decir que cuadros suyos tan emblemáticos del periodo surrealista como *El gran masturbador* o *El juego lúgubre* proceden, respectivamente, de una doble imagen de *El jardín de las delicias* de El Bosco y de la *Ofrenda a la diosa de los amores* de Tiziano⁵⁹.

Ya está anudada la inspiración del retorno al clasicismo con la salvación individual de Dalí. Salvado por Gala, Dalí será el salvador del arte moderno a través del restablecimiento de las categorías e instituciones vilipendiadas por el surrealismo. Su reivindicación del clasicismo «significaba integración, síntesis, cosmogonía, fe, en lugar de fragmentación, experimentación, escepticismo», pero también una vuelta, algo irónica cuando no cínica, a la familia, la patria y la religión. No lo parece, en cualquier caso, cuando en 1939 le escribe a Luis Buñuel oponiendo a la mediocridad socialista representada por Negrín el «PASADO, ISABEL LA CATÓLICA» y resumiendo su situación presente así:

—mi vida deve orientarse hacia España i Familia. Destrucción sistemática del pasado *hinfantilista* y representado por los amigos de Madrid himagenes *sin consistencia real*. Gala, *hunica realidad*, ya que incorporada a mi libido en sentido *constructivo*. No puedo hablarte mas *franco* que me es posible—
Viva! el *individualismo* de los tiburones (marquis de Sade) que se coman a los debiles —NICTCHE— i el Ampurdan —realista, surrealista—
Que mierda el marxismo, hultima supervivencia de la mierda cristiana —El Cato-
licismo lo respecto *mucho*
MUY SÓLIDO⁶⁰

El yo daliniano renacido que a sus treinta y siete años pone fin a su autobiografía se proclama el primer precursor del renacimiento que ha de experimentar Europa tras la catástrofe de la guerra y, en tono teatralmente profético, anuncia «el futuro nacimiento de un Estilo», pero lo hace como el héroe formidable que ha resurgido de sus escombros gracias a la divina intervención de Gala, «la realidad». Muchos años después, Dalí se inventaría una disciplina nueva, la fenixología, que podría haber ejemplificado consigo mismo: «La fenixología nos enseña [...] las maravillosas oportunidades de que disponemos para hacernos inmortales en el transcurso de nuestra vida terrenal, y esto gracias a las posibilidades que tenemos de recobrar nuestro estado embrionario y de poder, de este modo, renacer realmente a perpetuidad de entre nuestras propias cenizas, como el ave Fénix»⁶¹.

Los primeros lectores de la *Vida secreta* se escandalizaron y regocijaron por igual con el relato desaforado, pero literariamente eficazísimo, del curso vital de un genio que aprendió a avanzar, como Gradiva, sin que el pasado trabara su paso, pero no percibieron la elaborada estructura bajo la piel coruscante de la amena narración. El libro fue la definitiva cristalización del mito de la genialidad daliniana y cumplió con creces el objetivo de confirmar y construir una muy comercial imagen pública ante la sociedad norteamer-

⁵⁸ Seguramente Alfred J. Barr siguió esa pista para organizar en diciembre de 1936 la exposición *Fantastic Art Dada Surrealism* en el MoMA, que presentaba a estos pintores como precursores del surrealismo a través de unos nexos soterrados como el espiritismo, la alquimia, la astrología o la magia.

⁵⁹ V. Fèlix Fanés, *La construcción de una imagen...*, pp. 94 y 172.

⁶⁰ La carta, inédita, la reproduce Ian Gibson, *op. cit.*, p. 503.

⁶¹ Salvador Dalí, *Diario de un genio*, ed. cit., p. 1012.

ricana. Una armadura o exoesqueleto del que ya no se desprendería el pintor y escritor. Si en su *Diario juvenil* escribía: «Quizá seré despreciado e incomprendido, pero seré un genio, un gran genio, porque estoy seguro de ello»⁶², y en el *Diario de un genio* pretendía demostrar que la vida de un genio es sustancialmente distinta de la del resto de mortales, en la *Vida secreta* la confianza en su genialidad, hasta entonces acosada por el miedo al fracaso, se consolida. No obstante, en la portada manuscrita de la autobiografía, conservada en la Fundación Gala-Dalí, escrito muchas veces a lápiz en francés fonético se lee la interrogación *suisge un geni?*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alsina, Jean, «Salvador Dalí autobiographe dans “La vida secreta de Salvador Dalí por Salvador Dalí”», en *Écrire sur soi en Espagne. Modèles & Écarts*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, pp. 257-271.
- Bou, Enric, «Autorretrato de un mito: la literatura autobiográfica de Dalí», *Turia*, 66-67 (2003), pp. 245-256.
- Carnero, Guillermo, *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2007.
- Castillo, David y Sardá, Marc, *Conversaciones con José “Pepín” Bello*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- Dalí, Salvador, *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Madrid, Siruela, 2003.
- , *La vie secrète de Salvador Dalí. Suis-je un génie?*, ed. crítica de Frédérique Joseph-Lowery, Lausana, L’Age de l’Homme, 2006.
- , *Obra completa*, vol. I, *Textos Autobiográficos, I*, ed. Fèlix Fanés, Barcelona, Destino, 2003.
- , *Obra completa*, vol. II, *Textos Autobiográficos, II*, ed. de Montse Aguer, Barcelona, Destino, 2003.
- , *Obra completa*, vol. III, *Poesía, prosa, teatro y cine*, ed. Agustín Sánchez Vidal, Barcelona, Destino, 2004.
- , *Un diari: 1919-1920. Les meves impressions i records íntims*, ed. de Fèlix Fanés, Barcelona, Edicions 62, 1994.
- Dalí. *Cultura de masas*, Barcelona, Fundación “La Caixa” / Fundación Gala-Salvador Dalí / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.
- Ezquerro, Milagros, «De l’autoportrait peint à l’autoportrait écrit : le dur et le mou», en *Écrire sur soi en Espagne, Modèles & Écarts*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, pp. 289-303.
- Fanés, Fèlix, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen 1925-1930*, Madrid, Electa, 1999.
- García de la Rasilla, Carmen, «La *Vida secreta de Salvador Dalí* y la tradición autobiográfica occidental», *Ínsula*, 689 (mayo 2004), pp. 25-28.
- , *Salvador Dalí’s Literary Self-Portrait. Approaches to a Surrealist Autobiography*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2009.
- Gibson, Ian, *La vida desafortunada de Salvador Dalí*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- Jeffett, William, «Dalí y el amor», en Pilar Parcerisas (ed.), *Dalí, afinidades electivas*, Barcelona, Fundación Gala-Salvador Dalí / Generalitat de Catalunya, 2004, pp. 282-329.
- Lázaro Docio, Jesús, *El secreto creador de Salvador Dalí*, Madrid, Eutelequia, 2010.

⁶² Salvador Dalí, *Diario 1919-1920*, en O. C., I, p. 118.

- Lozano, Carlos, *Sexo, surrealismo, Dalí y yo*, Barcelona, RBA, 2001.
- Lubar, Robert S., *Dalí: the Salvador Dalí Museum Collection*, Boston, Bullfinch Press, 2000.
- Montaigne, Michel de, *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*, trad. del francés de J. Bayod, Barcelona, El Acantilado, 2007.
- Muñoz d'Imbert, Silvia, «Dalí y Lautréamont», en Pilar Parcerisas (ed.), *Dalí, afinidades electivas*, Barcelona, Fundación Gala-Salvador Dalí / Generalitat de Catalunya, 2004, pp. 350-414.
- Prado, Javier del, Bravo, Juan y Picazo, María Dolores, *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- Romero, Luis, *Tot Dalí en un rostre*, Barcelona, Polígrafa, 2003.
- Rosa-Armengol, Laia, *Dalí, icono y personaje*, Madrid, Cátedra, 2003.
- , «Salvador Dalí: una imatge per a l'eternitat», *Boletín del Col.legi Oficial de Doctors i Llicenciats de Catalunya*, 120 (julio 2003), pp. 33-40.
- The Secret Life of Salvador Dalí*, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí, 2004.
- Torres Villarroel, Diego de, *Vida*, ed. de Guy Mercadier, Madrid, Castalia, 1972.
- Toutain, Ferran, «Versions dalinianas», *El País. Quadern*, 05/02/2004, p. 5.
- Vilaseca, David, *The Apocryphal Subject. Masoquism, Identification and Paranoia in Salvador Dalí's Autobiographical Writings*, Nueva York/Berna, Peter Lang, 1995.



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 173-197. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Tradizione e fratture attraverso le antologie di poesia spagnola contemporanea. L'esempio della poesia dell'esperienza

GIULIANA CALABRESE

Università degli Studi di Milano
giuliana.calabrese@unimi.it

*Las antologías de poesía última acostumbran hacer-
las quienes mejor conocen la poesía última: los propios
poetas.*

*Pero sólo si tienen instintos suicidas se atreven a pro-
clamar su autoría.*

José Luis García Martín

*Si algo nos ha enseñado la posmodernidad más seria, es
que no se puede ya descubrir el Mediterráneo.*

Luis Antonio de Villena

Le riflessioni che vorrei proporre con questo articolo riguardano la traiettoria percorsa dalla poesia spagnola negli ultimi trent'anni e il ruolo interpretato dalle antologie poetiche in tale cammino.

Uno degli obiettivi che un'antologia in genere si propone è quello di individuare un nuovo paradigma storiografico capace di rendere più agevole lo studio e l'inquadramento di un gruppo di autori. Tuttavia, è altrettanto condiviso e ormai affrontato da decenni il dibattito suscitato dalla forma antologica: il concetto di canone; il più o meno debole primato del valore estetico rispetto agli interessi editoriali, economici o sociali; le intenzioni e le scelte dell'antologista; lo stesso genere antologico e la legittimità, o meno, di poterlo definire tale

sono tutti temi su cui la critica discute da tempo e che non possono essere affrontati adeguatamente nello spazio esiguo di un articolo¹. Lo scenario si fa ancor meno roseo se si considerano le giuste obiezioni sollevate da alcuni critici come Juan José Lanz² o Jenaro Talens³, che hanno discusso proprio sulla legittimità di rendere le antologie l'oggetto privilegiato dello studio sulla poesia poiché, così facendo, si potrebbe dimenticare che la speculazione teorica dovrebbe originarsi dalla creazione artistica – e quindi dal testo poetico – e non dall'interpretazione critica che porta all'inserimento o all'esclusione dell'oggetto artistico in un'antologia. Non si può trascurare, però, che lo studio delle antologie ha conquistato uno spazio sempre crescente all'interno della discussione teorico-letteraria perché, come afferma Lanz,

éstas se constituyen en muestras selectivas de una realidad actual y, como tal, no definida ni concluida, sino en formación. A su carácter selectivo, las antologías contemporáneas unen su proyección sobre la realidad del momento, no sobre un tiempo histórico cerrado, y lo hacen centrando su selección sobre *lo más actual de la actualidad*, sobre aquello que todavía no es sino un indicio de lo que podría ser, sobre una realidad cuya característica definidora es su falta de estabilidad. En consecuencia, al incidir las antologías en una realidad en formación interpretándola, esta realidad asume dicha interpretación y, por lo tanto, queda transformado su desarrollo posterior⁴.

Non si può nemmeno dimenticare, però, che il percorso della poesia spagnola contemporanea è scandito dagli altrettanto problematici – e universali – concetti di tradizio-

¹ In molti si sono occupati della forma dell'antologia e dei problemi che solleva. Limitandosi all'ambito della letteratura spagnola contemporanea, essendo quello su cui ci si vuole soffermare in questo articolo, sono indispensabili gli studi di José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos. Poética de la antología poética* (Madrid, Cátedra, 2007) e «Canon e 'incorrección política': poética de antología» (in A. Sánchez Robayna e Jordi Doce, *Poesía hispánica contemporánea*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005), che affrontano proprio i concetti di canone e di genere letterario applicandoli alle antologie. Molto accurato e preciso, sia per l'inquadramento storico e di genere della "forma antologia", sia per la spinosa questione della poesia sociale spagnola su cui si concentra, è la monografia di Antonina Paba, *Me queda la palabra. Poesía social e antologías en la España del Novecento* (Civitanova Marche, Gruppo Editoriale Domina, 2003). Altrettanto fondamentale per avere un panorama storiografico completo delle antologie pubblicate nella Spagna contemporanea è il libro di Grammatiki Tsaliki, *Las antologías de la poesía española reciente* (Universidad de Granada, 2007). Inoltre, per uno studio completo e approfondito della forma antologica, è imprescindibile il lavoro di Emili Bayo, *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*, Lleida, Pagés, 1994, anche per l'inquadramento storiografico iniziale e per l'analisi della figura dell'antologista, nonché per la spiegazione fornita a proposito del crescente numero di antologie nel periodo preso in considerazione soprattutto perché tale spiegazione effettua continui rimandi chiarificatori al contesto storico ed editoriale. Utile per lo studio delle antologie contemporanee e anche interessante per alcuni spunti che offre è il numero monografico di *Ínsula* del 2007: *Antologías poéticas españolas. Siglos XX-XXI*, monográfico coordinado por Marta Palenque, *Ínsula*, 721-722 (2007). Infine, pur esulando dallo studio circoscritto della letteratura spagnola e instaurandosi nell'ambito comparatistico, non si può fare a meno del contributo di Claudio Guillén in *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (Barcelona, Crítica, 1985). Anche se piuttosto breve, la sezione relativa alla forma dell'antologia, solleva interrogativi chiave – e al contempo illuminanti – per un approccio efficace e critico, ma mai troppo "militante".

² Juan José Lanz Rivera, «La ruptura poética del 68: la idea de ruptura con la poesía anterior como justificación de la poesía con carácter generacional», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, 2 (2002), pp. 239-262.

³ Jenaro Talens, «De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970», *Revista de Occidente*, CI (1989), p. 117.

⁴ Juan José Lanz Rivera, *op. cit.*, p. 239.

ne e rottura, resi ancor più complicati proprio dal proliferare delle antologie e, secondo alcuni⁵, dall'assenza di discussione teorica sulle poetiche via via proposte. I critici⁶, infatti, sostengono che la causa di una certa confusione che ha coinvolto la poesia spagnola dagli anni Ottanta in poi sia proprio la fragilità della critica o della teoria sulla poesia in Spagna, piuttosto che la reale pratica poetica. La situazione, per giunta, si fa ancor più intricata se si considera che i poeti protagonisti su cui si dibatte sono gli stessi critici impegnati a ragionare sul canone.

Tuttavia, prima di addentrarmi nello spazio poetico della Spagna degli anni Ottanta, per poi spingermi fino al 2011, vorrei soffermarmi sui concetti di tradizione e rottura, visto che la mia indagine relativa alle antologie muove proprio da una riflessione su di essi.

1. TRADIZIONE E ROTTURA

Rottura e restaurazione sono i due volti della modernità. Questi due aspetti, in realtà, sono i fattori che danno vita alla tradizione e al processo che recupera le forme del passato dando loro nuova vita e perpetuandole⁷. Per spiegare l'andamento della poesia spagnola contemporanea – mai come negli ultimi quarant'anni alternato tra tradizione e rottura – sono perfette le parole di Emir Rodríguez Monegal:

Si por un lado cada crisis rompe con una tradición y se propone instaurar una nueva estimativa, por otro lado cada crisis excava en el pasado (inmediato o remoto) para legitimizar su revuelta, para crearse un árbol genealógico, para justificar una estirpe⁸.

Lo sguardo (o, più banalmente, il movimento) verso il passato per guardare in realtà al futuro è tipico dei periodi di crisi di qualsiasi tipo, ma in questo caso conviene concentrarsi sulle crisi dei paradigmi poetici. Lo sguardo rivolto al passato non va inteso, però, come un puro ritorno alle esperienze e alle pratiche già vissute da altri, bensì come una proiezione del passato nel presente verso il futuro. Si tratta di un processo comunemente definito «tradición de la ruptura». Spiega ancora Rodríguez Monegal:

La tradición de la ruptura es [...] profundamente revolucionaria porque no puede institucionalizarse nunca y porque no es susceptible de ser orientada burocráticamente. Incluso cuando los mismos poetas pretenden organizarla (como pasó en el surrealismo francés, o en algunas escuelas efímeras de la vanguardia latinoamericana) la subdivisión en sectas, la polémica intergeneracional y otras formas

⁵ Cfr. Jenaro Talens, *Negociaciones para una poética dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, e Domingo Sánchez Mesa, «Prólogo», in *Cambio de siglo. Antología de poesía española 1990-2007*, Madrid, Hiperión, 2007.

⁶ A Jenaro Talens e a Domingo Sánchez Mesa, sopra citati, si aggiunge Alberto Santamaría con il suo «Poéticas y contrapoéticas. Los nuevos márgenes estéticos en la poesía española reciente», in Ricardo Piñero Moral (ed.), *Aciertos de metáfora. Materiales de arte y estética*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, IV, 2008, pp. 107-173.

⁷ Octavio Paz, «Rupturas y restauraciones», in *Obras completas. IV. Los privilegios de la vista*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, pp. 90-104.

⁸ Emir Rodríguez Monegal, «Tradición y renovación», in *América Latina y su literatura*, coordinación e introducción por César Fernández Moreno, México, Siglo XXI Editores, 1998, p. 139.

subalternas de la ruptura terminaron por imponerse⁹.

Ritornando all'ambito della Spagna contemporanea, la percezione di tale rivoluzione permanente potrebbe forse risultare più immediata se immaginata come segue:

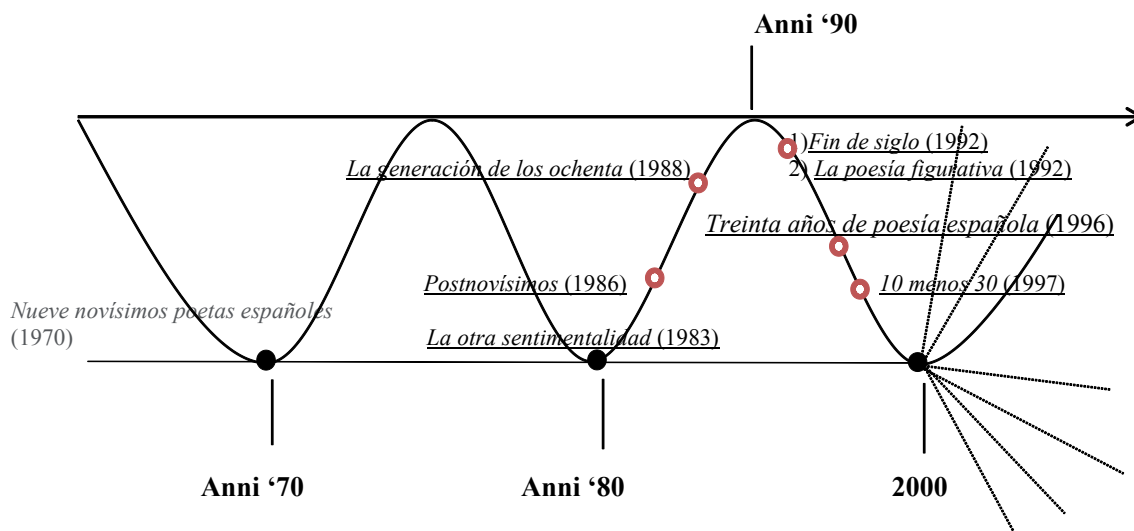


Figura 1. Andamento della poesia spagnola contemporanea.

La curva sinusoidale rappresenta la poesia spagnola contemporanea. In ogni punto di valore minimo si verifica una rottura. La frattura produce una nuova tendenza poetica che raggiunge un picco finché poi tale novità si va via via affievolendo, o meglio, finché l'innovazione si canonizza; dopo di che, la nuova tendenza subisce un processo di decadenza, fino a quando si produce un'altra rottura.

Nella poesia spagnola contemporanea, tale andamento sinusoidale è più o meno regolare nell'intervallo tra gli anni Settanta (l'inizio della corrente *novísima*) e gli anni Novanta (da quando la cosiddetta "poesia dell'esperienza" si avvia verso il declino). Dopo di che, nel punto della Figura 1 indicato come l'inizio del nuovo millennio, non si verifica una rottura, bensì un ampliamento estetico di paradigmi che genera dispersione, parola centrale delle poetiche contemporanee.

Quel che più interessa, per ritornare alla prospettiva antologica qui assunta, è che a occupare lo spazio poetico della rottura (o, in termini matematici, il valore minimo della curva) spesso c'è un'antologia chiave. Le antologie successive a tali antologie chiave, poi, tendono a inscrivere sulla linea sinusoidale per giustificare la loro presenza nell'ambito della poesia spagnola oppure con il progetto più ambizioso di rappresentare una nuova rottura, e perciò deviare il corso della tradizione (o della sinusoide).

Prima di addentrarmi nella contemporaneità più prossima della "poesia dell'esperienza", vorrei richiamare l'attenzione su un'antologia del 1960, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*¹⁰, curata da José María Castellet. Scrive Antonina Paba nel suo accurato studio *Me queda la palabra. Poesía social e antologie nella Spagna del Novecento* che

⁹ Ivi, p. 143.

¹⁰ José María Castellet, *Veinte años de poesía española*, Barcelona, Seix Barral, 1960.

la selezione offerta, secondo Castellet, non intende obbedire a canoni letterari bensì storici e più che una segnalazione di qualità dominanti vuole offrire il tracciato evolutivo di un ventennio. [...] Il presente e il futuro della poesia spagnola è e può essere solo, necessariamente, realista¹¹.

L'antologia di Castellet si iscrive abbastanza comodamente nella prospettiva che qui si vuole proporre, quella di continuità e rottura: l'antologista vuole dimostrare la sua tesi di recupero della tradizione partendo dall'eredità di alcuni padri del gruppo del '27 (in particolare, Unamuno e Antonio Machado), secondo i quali la poesia doveva essere ancorata alla storia e rifuggire le tentazioni della poesia pura e di quella simbolista¹².

Lungo l'itinerario delle antologie di poesia spagnola, una delle più influenti rotture di cui prendere atto è quella di cui è protagonista nel 1970 lo stesso Castellet con il suo famoso libro *Nueve novísimos poetas españoles*¹³:

su éxito radicó en saber ver y mostrar muy en público, con mucho aparato de crótalo y campanillas, algo que se estaba gestando en la poesía española más joven desde el meridiano de los años sesenta, y que ahí, significativamente al comienzo de una década nueva, estallaba¹⁴.

I *novísimos* rappresentano la prima, grande frattura manifesta dell'epoca contemporanea della poesia, ma non è questo il luogo per occuparsi della poetica *novísima*¹⁵, visto che

¹¹ Antonina Paba, *Me queda la palabra. Poesía social e antologías en la España del Novecento*, Civitanova Marche, Gruppo Editoriale Domina, 2003, p. 77.

¹² Proseguendo lungo la linea teorica tracciata dal secondo Alberti e da Cernuda, Castellet rafforza la sua tesi recuperando proprio le parole di Cernuda, le cui «basi formali [...] "buscan sobrepasar esta poesía de la experiencia individual, añadiéndole una dimensión histórica"» (Antonina Paba, *op. cit.*, p. 81). Tuttavia, come spiega bene Paba, è forse per necessità editoriali e di mercato che Castellet insiste su tale lettura dei poeti antologizzati, nonostante questi ultimi abbiano effettivamente una forte consapevolezza del momento storico che vivono; eppure, una volta esaurite le spinte sociali, la loro voce più intima e meno impegnata emergerà comunque, indipendentemente dalla direzione che avrà tentato di dar loro Castellet. La critica non fu generosa con questa antologia – si vedano, in proposito, José Ángel Valente, «Tendencia y estilo», *Ínsula*, 180 (1961), p. 6; Angelina Gatell, «Carta abierta a José María Castellet con motivo de su libro "Veinte años de poesía española"», *Poesía española*, 108 (1961), pp. 1-6; Ricardo Domenech, «Dos décadas de poesía española», *Ínsula*, 166 (1980), p. 4 –, ma nell'isolamento culturale in cui la Spagna si trovava da quasi vent'anni, di questa antologia va apprezzato almeno il suo essere «una sorta di sorgente ristoratrice, a cui si abbeverano innumerevoli giovani desiderosi di formarsi» (Antonina Paba, *op. cit.*, p. 89). Inoltre, un evidente punto debole della tesi di Castellet è proprio il suo voler profetizzare una futura tendenza realista della poesia spagnola senza tenere in considerazione che tale categoria esclusiva di poesia realista non trova consenso nemmeno tra i poeti antologizzati, che ritenevano che la loro produzione poetica potesse – e a ragione – esulare dal tracciato obbligato del realismo. Nel 1966, con l'edizione aggiornata dell'antologia in questione – *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral –, Castellet tenta di aggiustare il tiro attraverso un tono meno perentorio, però la sua tesi di fondo di una coscienza poetica realista (rafforzata da un linguaggio colloquiale e da una tendenza narrativa) rimane, nonostante l'invariato dissenso dei poeti interessati e la loro sensazione di essere sottoposti a una lieve pressione ideologica.

¹³ José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores, 1970.

¹⁴ Luis Antonio de Villena, *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 17.

¹⁵ Sono numerosi i lavori consultabili per un approfondimento sull'antologia dei *novísimos*, soprattutto perché all'epoca della pubblicazione è stata oggetto di polemiche per l'esagerata promozione pubblicitaria suscitata attorno a poeti all'epoca quasi del tutto inediti (José María Álvarez, Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, Guillermo Carnero, Pere Gimferrer, Félix de Azúa, Ana María Moix, Vicente

il movimento su cui ci si vuole concentrare è quello dell'*experiencia*. Tuttavia, va posta l'attenzione sulla volontà di rottura dei *novísimos* – o meglio, sulla volontà di rottura espressa da Castellet antologizzandone alcuni esponenti e, di fatto, attribuendo loro l'etichetta di *novísimos*¹⁶. Implicitamente o meno, tutti i poeti del gruppo accettano la definizione di poesia come conoscenza, proposta in prima battuta da José Ángel Valente e poi ripresa da altri poeti a lui successivi. Tale approccio, però, porta molti degli esponenti del gruppo a seguire una direzione diversa da quella dei loro predecessori: molto brevemente, mentre questi ultimi usano la poesia per esaminare e ricostruire in modo artistico esperienze e temi personali con l'obiettivo di un'autoconoscenza, i *novísimos* avviano il loro percorso evitando aspetti personali e aneddotici, cercano e riproducono riferimenti intertestuali colti ed evocano idee e forme che si rifanno al primo modernismo, alle avanguardie e al surrealismo. Intensificando la già esistente nozione di poesia come "testualizzazione" della realtà, ma tralasciando la ricerca di significati permanenti, i *novísimos* sovvertono la nozione di linguaggio come univoco e autoritario, nozione di cui si era fatta portavoce proprio la poesia sociale che precede i *novísimos* e a cui vengono contrapposti. L'antologia, dunque, rappresenta l'istituzione di un gruppo che si oppone alla poesia anteriore e che si propone come punto di partenza per le generazioni poetiche successive¹⁷, tanto che è lo stesso Castellet a definirla di rottura anche nella riedizione di trentun anni più tardi:

los planteamientos de los jóvenes poetas ni tan siquiera son básicamente polémicos con respecto a los de las generaciones anteriores: se diría que se ha producido una ruptura sin discusión, tan distintos parecen los lenguajes empleados y los temas objeto de interés¹⁸.

Più avanti si vedrà come lo stesso atteggiamento di Castellet verrà assunto da quasi tutti gli antologisti contemporanei: oltre a voler proporre la loro selezione come riflesso di un preciso momento storico-letterario, i curatori delle antologie poetiche mirano soprattutto a fare della loro interpretazione della realtà letteraria, racchiusa appunto nell'an-

Molina Foix e Leopoldo María Panero). Primi fra tutti, tre panorami storiografici, peraltro ricchi di bibliografia: José Luis García Martín, «La poesía», in Darío Villanueva, *Los nuevos nombres: 1975-1990, Historia y crítica de la literatura española*, a cura di Francisco Rico, Barcelona, Crítica, IX, pp. 94-112; Miguel D'Ors, *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía española joven (1975-1993)*, Granada, Imprendisur, 1994; Andrew P. Debicki, *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos, 1997.

¹⁶ «Los Novísimos establecieron una ruptura predominantemente estética y ostensiblemente *formal* y lo hicieron —no hay que olvidarlo— con fuertes apoyos críticos y editoriales desde Cataluña, más exactamente desde el ensanche barcelonés. Y ya saben Vds. lo que son los catalanes imponiendo un producto en el mercado. Imbatibles, hay que reconocerlo. Seix Barral, Castellet, Jaime Gil de Biedma y, como colofón, Pere Gimferrer. ¡Era demasiado! Debemos rendirnos a la evidencia». Amparo Amorós, «¡Los novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta», *Ínsula*, 512-513 (1989), p. 63.

¹⁷ «Castellet intentaba realizar la conformación de un autor-modelo generacional, definirlo en su origen a partir del desarrollo observado hasta ese momento e imponerlo al desarrollo posterior de la poesía contemporánea. De esta manera, *Nueve novísimos* no es el resultado de la suma de varias singularidades poéticas integradas en un mismo volumen, sino que su autor-modelo es un yo integrador de las conciencias singulares, es decir, un personaje creado no a partir de la suma de las diferentes voces, sino desde la eliminación de sus diferencias». Juan José Lanz Rivera, *op. cit.*, pp. 239-240.

¹⁸ José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001.

tologia, il punto cardine attorno al quale far ruotare tutto il successivo sviluppo poetico. È probabile, dunque, che alla mancanza di discussione teorica sulle poetiche in via di affermazione, di cui sopra, si tenti di supplire più o meno inconsapevolmente proprio con le antologie, in virtù della loro funzione agglutinante e di promozione delle nuove ondate.

Il concetto di rottura, spesso teso a giustificare la presenza di un'antologia più di quanto questa si faccia portavoce della rottura stessa, inizia a venire applicato alle antologie spagnole proprio negli anni Settanta, quando, come sottolinea Enrique Martín Pardo¹⁹, l'idea di rottura estetica con le poetiche precedenti diventa il grido di guerra della giovane poesia spagnola, forse influenzata e ammaliata dagli echi rivoluzionari del maggio francese. Rottura, dunque, non soltanto con la poesia anteriore, ma anche con l'ambiente culturale, con il sistema sociale e politico e, soprattutto, con il modo in cui la cultura anti-franchista si era opposta alla dittatura²⁰.

2. LE ANTOLOGIE DI *LA OTRA SENTIMENTALIDAD* E LA *POESÍA DE LA EXPERIENCIA*

L'inquadramento storiografico relativo alla prima delle fratture lungo la linea della poesia spagnola contemporanea è servito per addentrarsi nell'intervallo che qui si vuole prendere in considerazione in modo più approfondito²¹, quello poetico della poesia dell'esperienza e quello storiografico degli anni tra il 1983 e il 1995, approssimativamente.

Scrivono Genara Pulido Tirado²² che, a proposito della creazione e diffusione delle antologie di poesia spagnola contemporanea, in primo luogo va riconosciuta l'importanza del ruolo di José Luis García Martín nel decennio tra gli anni '80 e '90 del secolo scorso, soprattutto a partire da *Las voces y los ecos* (Madrid, Júcar, 1980), antologia di riferimento non solo per i poeti presentati, ma anche per la peculiare difesa che il critico imbastisce a proposito del metodo generazionale²³. Come se lo studio dell'oggetto antologico non fosse

¹⁹ Enrique Martín Pardo, «Prólogo», *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*, Madrid, Hiperión, 1990, p. 94.

²⁰ Era stato José Batlló ad applicare per primo il concetto di rottura al gruppo di poeti da lui antologizzati rispetto al loro passato e, soprattutto rispetto alla poesia in epoca franchista. Nella sua *Antología de la nueva poesía española*, la rottura è quella con il sistema di opposizioni duali dei movimenti culturali, sociali e politici del dopoguerra, sicché «el primer rasgo común de los poetas que escriben verdaderamente una “nueva” poesía es la voluntad, imperiosa en el grado a que obliga el temperamento y la circunstancia personal de cada uno, de superar esta división impuesta por unos principios éticos harto sospechosos.» José Batlló, *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, Lumen, 1968, p. XIV.

²¹ Per una rassegna delle antologie relative al periodo compreso tra la pubblicazione di *Nueve novísimos* e *La otra sentimentalidad*, qui completamente trascurato, si può leggere il bel contributo di José Luis Falcó, «1970-1990: de los “Novísimos” a la generación de los 80», *Ínsula*, 721-722 (2007), pp. 26-29.

²² Genara Pulido Tirado, «La poesía de la experiencia y la crítica literaria en algunas antologías: hacia la fijación de un canon poético», *Salina*, 13 (1999), pp. 179-184.

²³ In seguito, García Martín darà ulteriori specificazioni sul concetto di “generazione” e sul suo modo di intenderlo: «El prólogo a *Las voces y los ecos* se ocupa por extenso del concepto de generación; eso me ha convertido en una especie de generacionista a ultranza. Y no hay tal. Simplemente, encontré en el artificio de las generaciones una manera cómoda de ordenar la legión de poetas españoles contemporáneos. Una manera de aclararse, aunque luego a menudo sirva para confundir. [...] Me parece muy bien que muchos críticos —casi todos— renieguen las generaciones; lo que no me parece tan bien es que bastantes de esos críticos —casi todos— lo empleen a renglón seguido de haberlo deshechado con muy sensatos argumentos.

già abbastanza complicato, a partire da questo momento in tutte le antologie contemporanee si ripropone la spinosa questione della funzionalità o meno del ricorso al metodo generazionale²⁴ nella periodizzazione letteraria. Quel che interessa a García Martín in questo momento è presentare una nuova generazione, formatasi attorno al 1976, che giustifichi la sua antologia. I nuovi poeti²⁵, proposti da García Martín come alternativa alla linea *novísima*, non producono la rottura sperata dall'antologista, sicché *Las voces y los ecos* non può che proporsi come antologia di transizione in cui, ciò nonostante, si riesce a intravedere il delinearsi di una nuova sensibilità poetica che porterà alla *poesía de la experiencia*. Lo stesso spiraglio viene aperto da Elena de Jongh Rossel nel 1982 con l'antologia *Florilegium. Poesía última española*: «la poesía reunida por Castellet y por Concepción G. Moral está siendo suplantada por una poesía que no pretende separar el lazo entre arte y vida, entre poema y anécdota, entre palabra escrita y contenido»²⁶. Tuttavia, per quanto esulino dalle antologie fino ad allora proposte, queste raccolte non si affermano ancora come fratture del panorama poetico, bensì soltanto come antologie di passaggio.

Nel frattempo, nello stesso anno, Luis García Montero vince il premio Adonais con la raccolta *El jardín extranjero*. L'anno successivo, nel 1983, la casa editrice Don Quijote di Granada pubblica un piccolo volume intitolato *La otra sentimentalidad*, in cui vengono antologizzate poesie di Javier Egea, Álvaro Salvador e dello stesso García Montero, membri del gruppo poetico granadino formatosi sotto l'egida di Rafael Alberti e del professore dell'Università di Granada e teorico marxista Juan Carlos Rodríguez²⁷.

Pero la coherencia no me parece una cualidad muy frecuente entre los críticos literarios, al menos entre los que se ocupan de poesía». José Luis García Martín, *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1992, pp. 107-108.

²⁴ Naturalmente, da adesso in avanti non sarà soltanto la generazione letteraria a presentarsi come criterio ordinatore per chi voglia curare un'antologia. José Francisco Ruiz Casanova, nel suo libro *Anthologos: poética de la antología poética* (Madrid, Cátedra, 2007), pietra miliare per lo studio delle antologie in lingua spagnola, propone uno schema di criteri in base ai quali si può imbastire una pubblicazione antologica. In primo luogo, lo studioso divide le antologie in base a una dualità distintiva fondamentale: antologie panoramiche e antologie programmatiche. Le antologie panoramiche possono essere catalogate in base a dieci categorie: generali o diacroniche; di epoca storica; di un solo autore; autoantologie; le cosiddette migliori poesie; settoriali (di donne o regionali, per esempio); consultate; tematiche; sovranazionali monolingue; nazionali plurilingue. Le antologie programmatiche, invece, sono: quelle di un'epoca definita (o sincroniche); generazionali o di gruppo; di giovani poeti (a cui spesso viene attribuito l'epiteto *poesía última*). Cfr. José Francisco Ruiz Casanova, *op. cit.*, pp. 132-133.

²⁵ Si tratta di Justo Jorge Padrón, Pedro J. de la Peña, Luis Antonio de Villena, Miguel d'Ors, Carlos Clementson, José Antonio Ramírez Lozano, Andrés Sánchez Robayna, José Gutiérrez, Francisco Bejarano, Fernando Ortiz, Eloy Sánchez Rosillo, Manuel Neila, Víctor Botas, Abelardo Linares e Julio Alonso Llamazares.

²⁶ Elena de Jongh Rossel, *Florilegium. Poesía última española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 19.

²⁷ Per un panorama più dettagliato sulle contingenze storiche, poetiche e, soprattutto, accademiche che favorirono la nascita della *otra sentimentalidad* si può leggere l'accurato studio di Andrés Soria Olmedo, *Literatura en Granada (1898-1998). II. Poesía*, Diputación de Granada, 2000. Altrettanto precisa, anche se, per esigenze di spazio, molto più schematica, è la «Presentación» che Francisco Díaz de Castro scrive per la sua edizione della stessa antologia *La otra sentimentalidad. Estudio y antología* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003) offrendola sotto il suggestivo titolo «Veinte años no es nada». In particolare, spiega Díaz de Castro come il germe della *otra sentimentalidad*, già abbozzato nelle prime produzioni poetiche di coloro che aderirono al movimento, sia stato reso ancor più fecondo proprio dagli insegnamenti di Juan Carlos Rodríguez, che spinse i giovani poeti a riflettere sulla necessità della letteratura di affondare le sue radici nella storia e, di conseguenza, di manifestarsi come prodotto ideologico concretamente collegato alla società contemporanea.

Si sa molto bene che fungono da prologo all'antologia due saggi che espongono la posizione del gruppo rispetto alla poesia; il primo, intitolato come l'antologia, «La otra sentimentalidad», è firmato da Luis García Montero e viene riproposto nello stesso anno su *El País* (sabato 8 gennaio 1983) e poi compreso nella raccolta di saggi dello stesso autore, *Confesiones poéticas* (Granada, Maillot Amarillo, 1984). Le teorie in questione innescano un'autentica esplosione culturale, e per di più appoggiata dalla stampa e strettamente legata all'editoria locale e alla politica, fatto che all'epoca suscita non poche polemiche²⁸. Si comincia a parlare del nuovo movimento poetico a livello nazionale.

È evidente, come sottolinea Tsaliki²⁹, che

La otra sentimentalidad, a pesar de ser una publicación breve, ha consagrado el nombre del grupo, que se convirtió en un hito en la historia literaria. Diecisiete años después de su publicación, todavía tenemos resonancias de la polémica creada por la aparición de la nueva escuela. [...] Resalta así la perspicacia de los teóricos del grupo y la trascendencia del florilegio en la percepción póstuma de la poesía³⁰.

Al di là dei conosciuti e solidi trampolini di lancio teorici, editoriali e politici, *La otra sentimentalidad*, il testo scritto da García Montero come introduzione all'omonima antologia che lo contiene, diventa un autentico manifesto letterario proprio grazie alla rottura di cui si fa portavoce. Risalendo addirittura a Garcilaso, García Montero ripropone di addentrarsi nell'avventura dell'intimità, facendo sì che la poesia ritrovi il suo senso rivoluzionario anche in un ambiente metropolitano e industrializzato che emargina i poeti a causa della loro arte, che non ha alcun interesse utilitaristico. L'incitamento di García Montero non presenta solo un appello alla rottura rispetto alla sensibilità ereditata dalla poetica anteriore perché l'intimità è solo il primo passo di una produzione poetica che, essendo sì intima, ma soprattutto inventata ed estranea alla disciplina borghese, produca nel poeta il distacco necessario a dare alla poesia un nuovo significato, e cioè un significato storico e di ribellione³¹.

²⁸ «Naturalmente una toma de poder así no se hace sin respaldos: allí estaban para apoyarlos el P.C.E. con Rafael Alberti a la cabeza (su estrecha relación con García Montero y el grupo es de sobra conocida y nunca ocultada) y voces críticas (curiosamente femeninas) afines: Aurora de Albornoz y Fanny Rubio. El montaje estaba en marcha, esta vez desde la Granada andaluza de García Lorca, y los resultados no los mejora ni Castellet. No desdeñemos también el apoyo municipal y autonómico —como cumple a los nuevos tiempos— y la colaboración en el lanzamiento Adonais de García Montero de un poeta muy del gusto de estos jóvenes.» Amparo Amorós, *op. cit.*, p. 65.

²⁹ Grammatikí Tsaliki, *Las antologías de la poesía española reciente*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2007.

³⁰ *Ivi*, p. 93.

³¹ «Cuando la poesía olvida el fantasma de los sentimientos propios se convierte en un instrumento objetivo para analizarlos (quiero decir, para empezar a conocerlos). Entonces es posible romper con los afectos, volver sobre los lugares sagrados como si fueran simples escenarios, utilizar sus símbolos hasta convertirlos en metáfora de nuestra historia. [...] Este cansado mundo finisecular necesita otra sentimentalidad distinta con la que abordar la vida. Y en este sentido la ternura puede ser también una forma de rebeldía». Luis García Montero, «La otra sentimentalidad», in Francisco Díaz de Castro (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003, pp. 39-40.

Il senso storico della poesia è quello su cui fa leva anche Álvaro Salvador nel saggio³² che segue quello di García Montero: la poesia che cerca di riprodurre i sentimenti pretendendo di esulare dal contesto storico non potrà mai avere un senso per l'inconscio collettivo di un'epoca. Il pubblico riconoscerà che si tratta di un prodotto artistico – esteticamente riuscito oppure no, a seconda dei casi e del gusto – ma lo vedrà inutile ed estraneo da sé, come succede alla poesia dei *novísimos*.

Ritorniamo al tracciato della curva poetica. Mentre in *Las voces y los ecos* (1980) José Luis García Martín preannuncia timidamente un collegamento con i nuovi toni poetici che irrompono con *La nueva sentimentalidad* – forse ancora troppo acerbi e poco ben delineati nel 1980 perché li si possano distinguere come chiara rottura rispetto alla linea poetica dominante – con *La generación de los ochenta* (Valencia, Mestral, 1988), il critico presenta un'antologia che può definirsi *fundacional* o *generacional*: con questo lavoro l'antologista vuole conferire autorità e fondamento all'etichetta con cui, secondo lui, bisogna fare riferimento ai nuovi poeti³³, includendoli in questo modo in una generazione letteraria, appunto, dalle caratteristiche ben definite. Secondo García Martín, tali caratteristiche sono: la ripresa della tradizione poetica spagnola anteriore al mancato impegno storico *novísimo*, la pluralità di tendenze, tra cui emergono la *otra sentimentalidad* e il *sensismo*, e infine un nuovo atteggiamento rispetto agli elementi del passato (come la tradizione classica e la metapoesia). Come si può notare, si tratta di aspetti molto generali e insufficienti per poter parlare di una generazione letteraria in senso stretto. Tuttavia, facendo riferimento proprio ai manifesti teorici di *La otra sentimentalidad*, García Martín giustifica la sua prospettiva generazionale dicendo che

salvo en la época de las vanguardias, nunca ha sido frecuente que los poetas se agrupen voluntariamente y lancen manifiestos definitorios de su manera de entender la literatura. Lo más común es que las afinidades sean señaladas por los críticos mientras los creadores protestan de tales intentos clasificatorios [...] y manifiestan su voluntad de ir por libre³⁴.

Tralasciando il complicato concetto di generazione letteraria, va notato che il segno più tangibile della rottura operata dalla *otra sentimentalidad* è il rifiuto dell'estetica *noví-*

³² Nel saggio, intitolato *De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad*, Álvaro Salvador spiega la *otra sentimentalidad* come tendenza poetica che poggia su sentimenti storicamente riconoscibili (e nati, per l'appunto, dalla contingenza storica e ideologica), facendo leva sull'autorità di Antonio Machado, che sotto lo pseudonimo di Juan de Mairena aveva sostenuto che i sentimenti sono databili e transitori, ma anche su un progetto teorico fondato sul recupero del «sentido de la historia de España». In risposta alle critiche che erano state mosse al gruppo della *otra sentimentalidad*, scrive Salvador: «No es una cuestión partidista, ideologista o maniquea, como algún ignorante ha podido entender (olvidando que el gran Freud fue uno de los primeros en dinamitar el sentimiento como algo eterno y la sensibilidad como cualidad innata). No es que ellos no sientan o que nosotros no sintamos, es que nosotros nos negamos a sentir como ellos, a sentir en el pasado y en la muerte». Álvaro Salvador, «De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad», in Francisco Díaz de Castro (ed.), *op. cit.*, p. 44.

³³ La selezione compresa in questa antologia si divide in due gruppi: al primo appartengono quattro poeti nati tra il 1951 e il 1954 (Jon Juaristi, Juan Manuel Bonet, Justo Navarro e Andrés Trapiello); il secondo gruppo, invece, è quello dei poeti nati tra il 1955 e il 1965 (Julio Martínez Mesanza, Juan Lamillar, Luis García Montero, Álvaro Valverde, Felipe Benítez Reyes, José Ángel Cilleruelo, Carlos Marzal, Amalia Iglesias Serna, Vicente Gallego, Leopoldo Sánchez Torres e Álvaro García).

³⁴ José Luis García Martín, *La generación de los ochenta*, Valencia, Mestral, 1988, p. 17.

sima a vantaggio di una rivendicazione dei poeti degli anni '50³⁵. In questo modo, come conclude García Martín, «cada vez se van marcando más claramente las distancias frente a la generación inmediatamente anterior»³⁶, e il prendere le distanze si trasforma in opposizione consapevole.

Ciò nonostante, già due anni prima di lui, Luis Antonio de Villena lo anticipava con un'altra antologia dall'evidente carattere fondazionale: *Postnovísimos* (Madrid, Visor, 1986). Al contrario di García Martín, però, non vede nella poesia degli anni '80 una nuova generazione letteraria, fatto che riconduce alla mancanza di un'estetica dominante, bensì soltanto continuità e imitazione rispetto alla precedente poesia dei *novísimos*.

Secondo Villena, infatti, a differenza dei *postnovísimos* che ha deciso di antologizzare³⁷, erano stati i *novísimos* a rappresentare una vera rottura entro l'andamento della poesia coeva perché costoro rinnegavano le poetiche immediatamente precedenti per dare forma a una nuova estetica, pur sempre con elementi presi in prestito dalla tradizione. Il critico afferma poi che tra il 1973 e il 1975 si assiste a un cambiamento di rotta verso percorsi più individualizzanti e ogni poeta cerca una propria tradizione a cui rifarsi. Villena arriva addirittura a dare forma a una teoria secondo la quale la nuova generazione poetica, quella degli anni '80, sarebbe nata proprio nel momento in cui tali nuovi poeti si discostano dal nucleo originario dei *novísimos*. Per questo, pur parlando di *nuevos* o di *postnovísimos*, Villena sostiene che non esiste una vera e propria rottura che permetta di parlare di nuova generazione, piuttosto si assiste soltanto a un passaggio graduale all'interno dell'estetica *novísima*:

si los venecianos, aunque más maduros, hubieran seguido siendo venecianos en los finales años sesenta, la aparición de los nuevos hubiera resultado rupturista; pero como su estética auroral venía —en líneas generales— de la mano de los propios *novísimos* y de los que serían *postnovísimos*, tuvo que ser continuista. [...] Si los *novísimos* rompieron, de entrada, con mucho de lo que les era inmediatamente anterior en poesía, no ocurre lo propio con sus sucesores. O por ser más exactos,

³⁵ A tale proposito, applicando alla letteratura la teoria parricida freudiana, scrive Andrés Soria Olmedo: «Dado el propósito de hacer una poesía de indagación más que de consolación, de transformación moral más que de descripción de la belleza del mundo, en la tradición de la izquierda, no basta el viejo modelo de la poesía comprometida, en la que se infiltra lo pastoral y la épica, con su maniqueísmo; tampoco la rebeldía ingenua ni la mera crítica del lenguaje; la crítica metapoética de la última neovanguardia ha revelado que el poema es un simulacro, un fruto que hay que descortezar y un artefacto cuya forma puede engañar. No queda más remedio que trabajar sobre lo que se conoce, que es el yo y sus sentimientos. Pero ese yo, paradójicamente, es el lugar de lo desconocido, de lo inestable, de lo variable. Es un yo sin prerrogativas. Y los sentimientos, más seguros que las razones, están sujetos a la generalización. De modo que hay que fabricarlos cuidadosamente, en su precariedad, extrayéndolos de la experiencia vivida, observada y disfrutada en concreto, con toda su limitación, sin intentar sutraerlos al tiempo y a la usura. La ganancia de esa operación reductiva está en la intensidad del efecto sobre un lector “semejante” y “hermano” de la voz que habla. Para ello hace falta fabricarse un canon, hay que hacerse una genealogía; de ahí la necesidad de emanciparse de los mayores inmediatos, los *novísimos*, y buscar más atrás: en Manuel y Antonio Machado, en Jaime Gil de Biedma y Ángel González, en toda una veta de poesía irónica, reflexiva, de lenguaje próximo al cotidiano y de escenario reconocible». Cfr. Andrés Soria Olmedo, *Literatura en Granada (1898-1998). II. Poesía*, Diputación Provincial de Granada, 2000, pp. 124-125.

³⁶ José Luis García Martín, *La generación de los ochenta*, p. 17.

³⁷ Julio Llamazares, José Gutiérrez, Miguel Más, Julia Castillo, Luis García Montero, Blanca Andreu, Felipe Benítez Reyes, Illán Paesa, Ángel Muñoz Petisme, Rafael Rosado, Jorge Reichmann e Leopoldo Alas.

su ruptura con el venecianismo (no estrepitosa, pero sí cierta) la habían hecho, más o menos ostensiblemente, los propios venecianos³⁸.

Tale continuità con il recente passato poetico messa in luce dal curatore di *Postnovísimos*, in realtà, fa sì che questi poeti non vengano subito riconosciuti come nuovo gruppo a sé stante, tanto che proprio sulle diverse denominazioni date a tale gruppo si esprime con parole piuttosto taglienti Jaime Siles:

una generación que algunos, con demasiada prisa, llamaron «del '62»³⁹, y que otros —con mayor rigor, no menos apresuramiento y con igual deseo de confundir las cosas⁴⁰— bautizaron con el rótulo de *post-novísima*. Hoy, con más acierto, se ha dado en llamarla *del 80*, con una denominación neutra y que precisa las fechas en que su anatomía, más que su fisionomía, se formó. Por eso creo que tal denominación no es arbitraria y que su uso —basado, como siempre, en una convención— sirve, hoy por hoy, para entendernos⁴¹.

Si può iniziare a capire che in questi anni il procedere delle antologie lungo la linea temporale si caratterizza quasi esclusivamente per una lotta a colpi alterni tra i due più prolifici antologisti dell'epoca, José Luis García Martín e Luis Antonio de Villena, entrambi alla ricerca di una pubblicazione che si affermi come punto di rottura, adesso che i paradigmi estetici risultano più chiari e, di conseguenza, più facilmente antologizzabili.

Nel 1992 ciascuno dei due critici pubblica un'antologia imperniata attorno alle tendenze dell'*experiencia* ed entrambe riescono a occupare un ruolo chiave nella storia della critica poetica, anche se non si registrano all'interno dei testi in esse confluiti segni chiari e inequivocabili di una nuova frattura.

L'etichetta di "poesia dell'esperienza" nasce proprio come arma impugnata contro la poesia dei *novísimos*: riscattata bruscamente dalla linea esperienziale degli anni '50 (tramite la rilettura di Robert Langbaum⁴² da parte di Gil de Biedma, poi messa in pratica nella sua stessa poesia), la dicitura finisce per accomunare gli autori che praticano una poesia dal carattere quotidiano imperniata sull'esperienza vissuta dal poeta – un uomo comune – e sul "qui e ora". La *otra sentimentalidad* finisce per venire assimilata alla *poesía de la experiencia* a causa delle tematiche simili e della male interpretata nozione di "esperienza". Nonostante l'etichetta venga più volte impugnata dai poeti del gruppo, secondo i quali *poesía de la experiencia* è un nome «vulgarizado por los polemistas superficiales de la sociedad literaria española, más pendientes siempre de simplificaciones tajantes que de reflexiones a largo plazo»⁴³, l'espressione gode di grande fortuna nella critica di quegli anni e diventa d'uso comune, pur continuando ancora dopo decenni le polemiche scaturite attorno all'eccessiva generalizzazione del nome e alla sua tendenza agglutinante.

³⁸ Luis Antonio de Villena, *Postnovísimos*, Madrid, Visor, 1986, p. 17.

³⁹ Vicente Molina Foix, «5 poetas del 62», *Poesía*, 15 (1982), pp. 123-132.

⁴⁰ Luis Antonio de Villena, *Postnovísimos*.

⁴¹ Jaime Siles, «Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización», in Biruté Ciplijauskaitė (a cura di), *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1990, p. 157.

⁴² Robert Langbaum, *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, London, Chatto & Windus, 1957.

⁴³ Luis García Montero, *Poemas*, Madrid, Visor, 2004, p. 10.

Ritorniamo, però, alla traiettoria antologica che si stava percorrendo. Nel '92 Luis Antonio de Villena cura *Fin de siglo. (El sesgo clásico en la última poesía española)* [¿CON PUNTO Y PARÉNTESIS?]⁴⁴ ispirandosi a un'idea di classicismo che, stando a quanto lui stesso dichiara, è ciò che più gli interessa sia come lettore che come poeta⁴⁵. Pur non sottovalutando la presenza di altre tendenze nella poesia spagnola di fine millennio, decide qui di tralasciarle⁴⁶.

Considerando la tradizione classica e la sua sopravvivenza fino all'età contemporanea, il critico sottolinea come i poeti che se ne sono avvalsi abbiano come punto in comune un *concepto humanista del poema*⁴⁷. Perciò, secondo de Villena, la poesia dalla tendenza classicista intreccia vita e mitologia, teoria ed esperienza, e si sofferma sui temi amorosi, dello scorrere del tempo, dell'importanza dell'amicizia e di una vita che, nonostante tutto, va vissuta sempre con atteggiamento edonistico. Il fine umanista di una poesia del genere risiederebbe nella necessità di rinnovare il presente cercando l'appoggio di un mondo passato che, una volta assimilato, permetterà di andare avanti comprendendo e accettando meglio anche l'attualità.

In questo modo, sia la poesia dei *novísimos* che quella di coloro che Villena ha definito *postnovísimos* nell'antologia anteriore, sono caratterizzate da una concreta passione per il gusto classico e, secondo il critico, è questa la discriminante che permette di individuare la poesia degli anni '80 se non proprio come generazione poetica almeno come gruppo di poeti che condividono caratteristiche comuni⁴⁸. Villena, dunque, rimane fermo sulla sua posizione: la poesia degli anni Ottanta non si è generata in seguito a una rottura, bensì sarebbe un'emanazione della corrente *novísima*.

Tutti i poeti inclusi⁴⁹ da Villena in *Fin de siglo* vengono fatti rientrare sotto l'ormai condivisa etichetta di *poesía de la experiencia*, anche se il critico, forse proprio per giustificare l'antologia, vede tale tendenza poetica soltanto come vincolo più o meno stretto

⁴⁴ Luis Antonio de Villena, *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)*, Madrid, Visor, 1992.

⁴⁵ Per «tradición clásica» intende Luis Antonio de Villena «la pervivencia histórica de temas, actitudes y modos de los escritores grecolatinos a través de las literaturas occidentales, desde la Edad Media hasta ahora mismo». Luis Antonio de Villena, «Prólogo», in *El Fin de siglo...*, p. 9.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 9-10.

⁴⁷ *Ivi*, p. 11.

⁴⁸ È pur sempre vero che Luis Antonio de Villena scrive chiaramente: «hacia 1980 —cuando se inicia una nueva generación poética— el retorno a la tradición...», anche se più avanti aggiusta il tiro dicendo che «hablar de *generaciones* sirve para trazar la panorámica, y aclara las grandes líneas». *Ivi*, pp. 14, 16. Le caratteristiche comuni agli esponenti del gruppo sarebbero: la rivendicazione della generazione del '50 (soprattutto di Gil de Biedma e Brines), del Machado di *El mal poema* (con temi della vita *bohémienne* e della notte), di poeti stranieri come Auden o Larkin e del tono colloquiale o nostalgico di alcuni modernisti minori (come Fernando Fortún) o del lirismo elegiaco di Antonio Machado; la pratica di una poesia dell'esperienza in cui emergono la quotidianità, la chiarezza, i temi più intimi con allusioni familiari e un atteggiamento sentimentale (preponderanza dell'elegia e del paesaggio); un tono esperienziale-elegiaco, che diventa caratterizzante; il ritorno a una metrica classica (facendo prevalere l'endecasillabo, il verso alessandrino, l'eptasillabo e le loro combinazioni), anche se continua a essere alternata al verso libero; la volontà del poeta, inteso come *hombre normal*, di arrivare al lettore, altrettanto normale, attraverso una serie di esperienze comuni o l'uso di un linguaggio collettivo; per quest'ultimo punto, Villena fa riferimento alle parole di Luis García Montero quando questi scrive che la poesia dev'essere utile al lettore. Cfr. Luis García Montero, «Felipe Benítez Reyes, la poesía después de la poesía», in Felipe Benítez Reyes, *Poesía (1979-1987)*, Madrid, Hiperión, 1992, p. 18.

⁴⁹ Si tratta di: Juan Lamillar, Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Leopoldo Alas, Esperanza López Parada, José Antonio Mesa Toré, Vicente Gallego, Álvaro García e Luis Muñoz.

con il classicismo. Per esempio nel caso di Juan Lamillar, uno tra i poeti compresi nel florilegio, scrive Villena che «su poesía parte de la experiencia y se recrea en imágenes»⁵⁰, espediente con cui il poeta tende a cercare una visione globale ed “essenzialista”. Felipe Benítez Reyes, invece, è «uno de los poetas más clásicos del grupo»⁵¹ e al tempo stesso la sua poesia dell'esperienza «se ha decantado habitualmente por el mundo de la bohemia juvenil nocturna o por temas literarios que alcanzan [...] el *fugit irreparable*». Insomma, questa antologia di Luis Antonio de Villena sembra più che altro voler giustificare la poesia dell'esperienza come rivitalizzazione di un certo classicismo non sempre definito di per sé; la definizione di tale classicismo (oggettivamente “confuso”, come dice bene Genara Pulido Tirado⁵²) viene modellata sulle caratteristiche che, a seconda del poeta, la poesia dell'esperienza assume.

La poesia di Luis García Montero, secondo Villena, «es quizá la que cumple más rigurosamente y al fin con más personalidad, los postulados de una renovada poética de la experiencia»⁵³; tale rinnovamento sarebbe dovuto a una perfetta mediazione tra la tradizione classica e una poesia con un ritmo proprio – come richiesto dall'epoca contemporanea – fatto di quotidianità e tono colloquiale, a volte perfino umile. L'ultima raccolta di García Montero che Villena può prendere in considerazione – per evidenti motivi cronologici – è *Las flores del frío* (Madrid, Hiperión, 1991) e viene considerata dal critico un libro emblematico e di svolta per la generazione di cui si sta occupando, perché rappresenta contemporaneamente sia un punto di passaggio verso quella che Villena stesso definisce *nueva poesía social*, sia di chiusura con l'uso della tradizione classica. Infatti, riproponendo le parole del critico,

los poetas que pretendan perseverar en alguna forma de la *tradición clásica* se verán, muy pronto, forzados a un giro. Los más perspicaces y alerta ya lo saben. Siempre es difícil adivinar hacia dónde vaya ese giro, pero presumiblemente [...] deberá ir hacia una intensificación del realismo y el coloquialismo, lo que llamo *nueva poesía social* (que desde luego no debe implicar descuido formal) acaso una poesía del *realismo sucio* (los aspectos más degradados o sórdidos de la vida urbana) o una poesía de mirada más colectiva⁵⁴.

Si può notare, pertanto, come Villena abbia intercettato l'esistenza di un gruppo poetico coerente e solido, ma il vero problema che il critico si pone è che questo gruppo non gli piace, e così, se in *Postnovísimos* lo criticava, adesso ne sancisce definitivamente la morte e profetizza un giro di boa a cui tenterà di dare forma lui stesso qualche anno più tardi, come è facilmente prevedibile, con una nuova antologia: «Sin embargo es tanto el epigonismo que empieza ya a surgir en esta estética —que tan atractiva ha resultado a los más jóvenes— que no me parece muy difícil advertir que ésta no es una antología de inicio sino de cierre»⁵⁵. Le parole di Genara Pulido Tirado a proposito di questa considerazione

⁵⁰ Luis Antonio de Villena, *Fin de siglo...*, p. 25.

⁵¹ *Ivi*, p. 26.

⁵² Genara Pulido Tirado, *op. cit.*, p. 180.

⁵³ Luis Antonio de Villena, *Fin de siglo...*, p. 25.

⁵⁴ *Ivi*, p. 33.

⁵⁵ *Ibidem*.

di Villena sono le seguenti: «El futuro se dibuja como una nueva poesía social o un realismo sucio que no parece preocupar a Villena, como si el germen de tales tendencias no pudiera verse claramente en la poesía de la experiencia»⁵⁶.

Dal canto suo, José Luis García Martín non esprime giudizi tanto drastici sulla realtà poetica del momento e lo dimostra in *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española* (Sevilla, Renacimiento, 1992). Con questa nuova antologia⁵⁷, il critico non vuole presentare una generazione poetica, bensì soltanto un gruppo di poeti accomunati dalla contingenza temporale, da tratti stilistici, case editrici e riviste letterarie⁵⁸. Come Luis Antonio de Villena, anche García Martín riconosce l'indiscutibile presenza di tratti classici nella poesia spagnola di questi anni, ma, a differenza di Villena, considera il recupero del passato come uno solo dei molti altri tratti che caratterizzano la poesia contemporanea⁵⁹:

A la pirotecnia experimental le sucede una vuelta a la tradición, un nuevo clasicismo, que comienza a insinuarse ya desde la segunda mitad de los setenta. Los poetas más jóvenes, los que comienzan a escribir en los últimos años, gustan de la narratividad, de una poesía que refleja su cotidianidad urbana, de un prosaísmo respunteado de ironía⁶⁰.

García Martín dà a questo gruppo l'appellativo di *poesía figurativa*, costruendo un'analogia con la differenza tra la pittura figurativa e quella non figurativa, e individua una continuità con la tradizione nelle scelte estetiche dei suoi membri di spicco: neo-modernismo per Felipe Benítez Reyes, realismo critico per Luis García Montero, mimesi versatile per Vicente Gallego ed enunciazione misurata per Juan Lamillar. Gli esponenti di tale fronte poetico

no son [...] un grupo más ni una tendencia más entre las muchas que se dan en su

⁵⁶ Genara Pulido Tirado, *op. cit.*, p. 181.

⁵⁷ Non è un'antologia in senso tradizionale perché non contiene testi poetici (né produzioni letterarie di altro genere) degli autori antologizzati; è piuttosto, con le parole del critico, «una muestra relativamente amplia, pero no exhaustiva, de las notas de lectura que [he ido] dedicando en los últimos años a la poesía española de las más recientes promociones». Spiega, infatti, García Martín: «Comienzo y termino el libro con la transcripción de sendas conferencias; en la sección central, a modo de intermedio, reproduzco algunas de mis respuestas a diversas entrevistas y cuestionarios». José Luis García Martín, *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1992, p. 7.

⁵⁸ *Ivi*, p. 209.

⁵⁹ A questo proposito si possono menzionare anche le parole di Tsaliki, che, facendo un *excursus* delle antologie di poesia spagnola contemporanea, scrive di García Martín che «detecta una especie de tradicionalismo, no en el sentido del que habla L.A. de Villena en *Fin de siglo*. Se trata de una imitación de los clásicos grecolatinos o de los escritores españoles del Siglo de Oro, cuya evidencia genera un efecto de ironía. L.G. Montero y Jon Juaristi son los poetas por excelencia que utilizan la métrica clásica buscando tratar los temas modernos con humor y distanciamiento». Grammatikí Tsaliki, *op. cit.*, p. 109. Anche Germán Yanke, nel prologo alla sua antologia *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista del fin de siglo* (Granada, Maillot Amarillo, 1996), spiega che la tendenza classica di cui parla con tanta veemenza Luis Antonio de Villena forse andrebbe assimilata da un altro punto di vista: la risposta classica dei poeti degli anni '80 non va vista nei temi o nelle forme, bensì negli atteggiamenti e nelle abitudini che ricalcano dagli autori greco-latini o da altri a questi affini.

⁶⁰ José Luis García Martín, *La poesía figurativa...*, p. 105.

generación, sino el grupo y la tendencia que ha marcado decisivamente los quince últimos años de la poesía española, el que ha sucedido a la explosión novísima (un fuego de artificio que deslumbró y se agotó en un instante) y el que hoy influye de más decisiva manera en la poesía joven. Según pasen los años, semejante afirmación, con la que no todos estarán ahora de acuerdo, se irá volviendo menos discutible⁶¹.

A partire da questo momento, García Martín si afferma quasi come critico ufficiale della poesia dell'esperienza, la corrente poetica egemonica, che più gli piace e che vede destinata a durare nel tempo.

Sicché il 1992 può essere considerato l'anno della vittoria dei *realistas*, come dice José Carlos Mainer⁶². García Martín, oltre a dedicare loro l'antologia appena menzionata, li designa infatti come ingrediente fondamentale dell'attualità letteraria nel volume *Los nuevos nombres* di *Historia y crítica de la literatura española*⁶³.

Nell'antologia successiva, *Treinta años de poesía española* (Sevilla, Renacimiento, 1996), García Martín può tracciare un bilancio della poesia contemporanea avvalendosi anche dei panorami offerti nel frattempo da altri critici come Miguel D'Ors⁶⁴ o Miguel García Posada⁶⁵. I poeti presi in considerazione da García Martín in questa antologia sono quelli nati dopo la guerra civile e che hanno cominciato a pubblicare le loro raccolte verso la metà degli anni '60; lui stesso dichiara di aver trascurato i poeti più giovani per concentrarsi su coloro che hanno già un'opera solida e, almeno fino all'anno di pubblicazione della raccolta, dai profili piuttosto netti. Secondo il critico, il contributo più importante apportato dalla sua nuova antologia consiste nel fatto che «por primera vez aparecen juntos poemas dispersos en muchos libros, algunos bien conocidos, otros de difícil acceso»⁶⁶.

Partendo dall'ormai diffusa constatazione che la poesia spagnola del dopoguerra abbia subito un cambiamento dalla metà degli anni '60⁶⁷, il critico ne delinea una traiettoria fino alla metà degli anni Novanta. Il punto che per García Martín (così come per la maggior parte della critica) resta più controverso è la definizione di "poesia dell'esperienza", definizione che si deve allontanare dal famoso studio di Robert Langbaum⁶⁸ per trovare un'applicazione più adatta allo spirito della poesia spagnola⁶⁹. Secondo García Martín, alla

⁶¹ *Ivi*, p. 210.

⁶² José Carlos Mainer, «Prólogo», in *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1999, p. 31.

⁶³ José Luis García Martín, «La poesía», in Francisco Rico (dir.) e Darío Villanueva (ed.), *Historia y crítica de la literatura española IX. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992.

⁶⁴ Miguel D'Ors, *En busca del público perdido...*

⁶⁵ Miguel García Posada, *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica, 1996.

⁶⁶ José Luis García Martín, *Treinta años de poesía española (1965-1995)*, Sevilla, Renacimiento, 1996, p. 8.

⁶⁷ «La poesía social, denostada por poetas y críticos, será el referente negativo, aquello de lo que hay que huir, a lo largo de la mayor parte de los años que abarca esta antología. Sólo algunas voces aisladas, que irán creciendo en los noventa, se alzarán en su defensa». *Ivi*, p. 11.

⁶⁸ Robert Langbaum, *op. cit.*

⁶⁹ Un'applicazione del genere potrebbe risiedere nelle caratteristiche individuate da Enrique Molina Campos nel suo articolo «La poesía de la experiencia y la tradición», *Hora de poesía*, 59-60 (1998), pp. 41-47, e riportate da García Martín nell'introduzione alla sua antologia *Treinta años de poesía española...*, pp. 21-23. Per una bella ed esaustiva delucidazione circa gli usi e abusi della denominazione di "poesia dell'esperienza" si può leggere lo studio di Araceli Iravedra, «Palabras de familia gastadas tibiamente. (Notas para la

generalizzazione del concetto di “poesia dell’esperienza” avrebbe contribuito – e non poco – Luis García Montero, sia in veste di poeta che di critico, assumendo un ruolo simile a quello di Pere Gimferrer per la generazione anteriore.

Nonostante in *La poesía figurativa* García Martín abbia sostenuto che la poesia dell’esperienza sia stata la tendenza di traino per i poeti più giovani, adesso, in *Treinta años de poesía española*, lo studioso riconosce che del termine si è abusato, tanto che, a partire dalla fine degli anni ’80, i poeti giovani preferiscono non farvi allusione per inquadrare la loro poesia (soprattutto per evitare le semplificazioni di cui la poesia dell’esperienza è stata spesso vittima), trovandosi perciò d’accordo con Luis Antonio de Villena:

se generaliza abusivamente y se convierte en el blanco de los ataques que, en su opinión, no alcanzaron durante la última década el éxito que creían merecer. [...] Los ataques a la llamada «poesía de la experiencia» se hacen, en gran medida, desde presupuestos más políticos (a veces sólo de pequeña política literaria) que estéticos⁷⁰.

La questione relativa al concetto di poesia dell’esperienza, e della sua discussa vigenza, è anche il presupposto alla base della successiva antologia di Luis Antonio de Villena, *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia* (Valencia, Pre-Textos, 1997). Secondo il critico, che in parte riafferma la teoria già esposta nel prologo a *Fin de siglo*, la poesia dell’esperienza avrebbe concluso la sua parabola proprio a causa della «ruptura interior» a cui allude il titolo della raccolta. Piuttosto che di rottura interna – fenomeno di cui forse non è molto convinto nemmeno Villena⁷¹ si può forse più propriamente parlare di esaurimento del suo paradigma poetico. Lo stesso Luis Antonio de Villena dice infatti che in tale fase si può assistere a due tendenze generali: da una parte, alcuni tentano di sviluppare una poesia meditativa e moraleggiante muovendosi sempre da aneddoti legati all’esperienza, che però la trascendono; dall’altra, ci sarebbe la propensione all’uso del più assoluto colloquialismo, che porta al cosiddetto *realismo sucio*⁷². Di conseguenza, non si tratta tanto di rottura, quanto più che altro di ricerca di novità o di diversità⁷³ che parte

historia de un paradigma lírico)», che funge da introduzione all’antologia *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor, 2007. Anche Luis Bagué Quílez ha proposto una bella lettura dell’egemonia dell’esperienza: «Uno de los aspectos más controvertidos en la lírica de los años ochenta es la definición de la llamada *poesía de la experiencia*, que se convirtió en el estilo dominante durante la segunda mitad de la década. Sin embargo, este rótulo no designa una realidad compacta, sino una tendencia estética plural. El esplín manuelmachadiano, la emanación sentimental y la cadencia elegiaca de sus primeros cultivadores conviven tempranamente con la orientación introspectiva y la renovación de un compromiso social ajeno a los modos elocutivos de la inmediata posguerra. La configuración de un yo reflexivo y de un yo ideológico, libres de lastres doctrinarios, amplían el anecdotario intimista de la experiencia hacia nuevas formulaciones temáticas y expresivas. Así, esta corriente, gana en madurez lo que pierde en espontaneidad». Cfr. Luis Bagué Quílez, *Poesía en pie de paz. Modos de compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 51.

⁷⁰ *Ivi*, pp. 31-32.

⁷¹ Genara Pulido Tirado, *op. cit.*, p. 180.

⁷² Luis Antonio de Villena, *10 menos 30*, pp. 24-25.

⁷³ I primi poeti a condurre tale ricerca, e che Villena riunisce in *10 menos 30*, sono: Álvaro García, Ángel Paniagua, Lorenzo Plana, Luis Muñoz, Juan Bonilla, José Luis Piquero, Alberto Tesán, José Luis Rendueles, Juan Carlos Abril e Carlos Pardo.

dall'interno delle file dell'esperienza perché il paradigma di questa linea poetica non viene mai rinnegato, bensì si esaurisce autonomamente.

L'intuizione di Villena è esatta, ma, a parer mio, contraddittoria nei termini con cui il critico decide di darle forma:

Innovar no es hoy pues *romper* una tradición —acaso profundamente nunca lo haya sido— sino indagar en su interior, ahondarla. Ese es el camino en el que están ahora mismo empeñados (con qué fortuna aún es temprano para decirlo) los *poetas de la experiencia*. La mayoría de estos poetas más nuevos —hay algunos, anteriores, satisfechos en su poltrona— se ha dado cuenta de que la *poesía de la experiencia* estaba en un punto muerto. Su deseo no es romper con una estética, sino prolongarla, llevándola más lejos. El propósito de esta antología [...] no es tanto pues aportar nombres nuevos —aunque los hay— sino ver cómo diez poetas que aceptan, cada cual a su modo, los postulados realistas, figurativos o experienciales [...] intentan ir más lejos. [...] No asistimos, entonces, a un cambio de rumbo, sino a una ruptura interna. [...] *10 menos 30* es una muestra, donde quiere primar la calidad, de poetas jóvenes que dentro de la tradición de la poesía de la experiencia buscan un más allá, una novedad, una aventura intranquilizadora⁷⁴.

Alberto Santamaría, nel suo splendido e acuto saggio «Poéticas y contra-poéticas. Los nuevos márgenes estéticos en la poesía española reciente»⁷⁵, sostiene che ci sono delle caratteristiche formali che portano alla disfatta poetica e teorica dell'egemonia della poesia dell'esperienza. Si tratta, in particolare, dell'eccesso di verosimiglianza e intellegibilità, di una narrativa sproporzionata, ridondanza di intimismo ed emozione (intesa forse come eccesso di emotività), e di troppa nostalgia e temporalità elegiaca. Secondo Santamaría,

estos elementos formaban el cierre del poema. [...] Cada una de estas características llevará a la poesía de la experiencia hacia un callejón sin salida, a la imposibilidad de renovación. No se trata, como afirma Villena, de una ruptura interior de la poesía de la experiencia lo que sucede en los 90, sino un pleno y total agotamiento del paradigma⁷⁶.

Nel 1998 Isla Correyero pubblica *Feroces. Radicales, marginados y heterodoxos en la poesía última española*⁷⁷, antologia molto più moderata rispetto alle ultime in quanto con obiettività spiega la significativa evoluzione avvenuta nella poesia spagnola contemporanea, circostanza che non deve spaventare perché l'evoluzione è l'unico antidoto contro la vanificazione e la morte della letteratura. La scrittura dei poeti qui confluiti rappresenta sì la quotidianità, ma è quella della vita quotidiana sommersa, i lati oscuri e marginali della nostra epoca.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 38-40.

⁷⁵ Alberto Santamaría, «Poéticas y contra-poéticas. Los nuevos márgenes estéticos en la poesía española reciente», in *Aciertos de metáfora. Materiales de arte y estética*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2008, IV, pp. 107-173.

⁷⁶ *Ivi*, p. 127.

⁷⁷ Isla Correyero, *Feroces. Radicales, marginados y heterodoxos en la poesía última española*, Barcelona, DVD, 1998.

Uno spirito conciliatore o, per lo meno, orientato verso l'eshaustività è quello di José Carlos Mainer con la sua famosissima *El último tercio del siglo* (1968-1998). *Antología consultada de la poesía española*⁷⁸, nonostante l'antologista sia ben consapevole delle regole del mercato letterario. Il florilegio offre il vantaggio di poter leggere esempi poetici di coloro che «han oficializado nuestra percepción colectiva de la transición y algunos de aquellos que han tenido peor suerte. [...] Una forma distinta de leer poemas en promiscuidades habitualmente prohibidas por los zelotes»⁷⁹. Il critico è ben consapevole che il mercato editoriale sta ampliando i suoi confini, perciò la decisione di includere i migliori rappresentanti delle diverse tendenze poetiche contemporanee è quantomeno lungimirante. Tuttavia, il fatto che Luis García Montero sia al primo posto per numero di preferenze espresse dai critici consultati da Mainer per definire la lista degli autori da antologizzare – va ricordato che si tratta di un'antologia «consultada» – conferma il granadino come *poeta necesario* e la poesia dell'esperienza ancora una volta come corrente rappresentativa dell'era democratica, nonostante la fiammella del suo paradigma si stia ormai spegnendo naturalmente. Con le antologie degli ultimi vent'anni del Novecento,

nos encontramos así con uno de los casos más significativos dentro de nuestra historia literaria de cómo esta manifestación híbrida, crítico-creativa, se ha constituido en elemento determinante en la fijación de un determinado canon poético, el de la poesía de la experiencia que, pese a su juventud, es ya parte importante de la historia de la poesía española del fin de siglo⁸⁰.

3. IL NUOVO MILLENNIO: ACCETTARE LA VARIETÀ DEI PARADIGMI POETICI

Nel panorama poetico degli anni 2000 le antologie proliferano, la poesia acquisisce sfaccettature sempre maggiori e variegata e anche un certo grado di avanzamento rispetto alla poesia spagnola degli anni '80 e '90, eppure non si può parlare di un'autentica rottura con la poesia dell'esperienza (visto che per rottura si intende sempre un *aut aut*: o si opera entro i limiti di una corrente poetica oppure se ne è totalmente estranei), bensì di ampliamento di paradigmi estetici. Ricorrendo ancora una volta alle comode similitudini con l'ambiente matematico, fino al nuovo millennio la poesia occupa spazi molto ben delimitati: se si appartiene al canone egemonico allora ci si può disporre lungo la sinusoide, altrimenti si viene collocati nell'area esterna alla curva, una specie di terra di nessuno che comporta spesso un'ingiusta svalutazione della poesia che ospita.

In *La lógica de Orfeo. Un camino de renovación y encuentro en la última poesía española* (Madrid, Visor, 2003), Luis Antonio de Villena cerca di dimostrare una coesistenza armoniosa delle due direzioni poetiche che costituiscono, secondo lui, i confini entro cui si sono disposti i prodotti estetici e poetici dell'ultima poesia spagnola, ovvero la ricerca del reale (*la voz lógica*) e la ricerca dell'ineffabile (*la voz órfica*, anche se quest'ultima non possiede una coscienza di gruppo pulsante come quella della fazione opposta).

⁷⁸ José Carlos Mainer, *El último tercio del siglo* (1968-1998). *Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1998.

⁷⁹ José Carlos Mainer, «Prólogo», in *El último tercio de siglo*, pp. 38-39.

⁸⁰ Genara Pulido Tirado, *op. cit.*, p. 184.

Spiega il critico che a partire dagli anni '80 le due linee si contrappongono a un tale livello da essere quasi agli antipodi l'una dell'altra, e per Villena il fenomeno è quantomeno curioso perché gli eventi sociopolitici che avevano legittimato la separazione delle due voci sono ormai tramontati con l'avvento della democrazia.

Ancora una volta, quel che interessa è la chiave di lettura che viene sviluppata a proposito dell'*experiencia*:

A partir de 1995 la llamada *poesía de la experiencia* (que ha dado estupendos poetas y estupendos libros) empieza a poblarse de epígonos —a veces, excelentes poetas sin voz— signo indudable de un gran éxito, pero también de decadencia, es decir, de la necesidad de un cambio, porque todo decadentismo lleva consigo, para quien sabe verlo o entenderlo, un proceso de cambio y renovación. Y ese tancamiento de un estilo, esa fosilización de sus *topoi*, han sido algunos de los poetas que más estuvieron o creyeron en tal línea, los primeros, o entre los primeros, en percibir la necesidad del cambio, que no negará el estilo de quien ya tiene voz, sino que lo mudará. Carlos Marzal y algo después Vicente Gallego son claros ejemplos⁸¹.

Come succede nelle precedenti antologie di Villena (mi riferisco in particolare a *Fin de siglo e 10 menos 30*), anche in questa raccolta il critico assume un atteggiamento profetizzante: il futuro più fecondo della poesia spagnola si trova tra le pagine di *La lógica de Orfeo*, punto d'incontro tra un realismo meditativo esperienziale e un irrazionalismo cognoscitivo. Forse è questa la volta in cui le premonizioni di Villena si avvicinano di più al reale corso che gli eventi intraprenderanno⁸².

L'antologia in questione conferma l'andamento sinusoidale della poesia spagnola delle ultime tre decadi del secolo scorso, riportato nel grafico inserito all'inizio del presente articolo (v. Fig. 1). È singolare che anche Villena si serva di un'immagine derivata dalla fisica:

¿Debieran acabarse las *guerras literarias*, más allá de naturales e inevitables simpatías o antipatías íntimas, personales? Se crea más o menos en una ley del péndulo estética (que, de alguna manera existe) su compás no muestra sino el afán renovador de todo lo humano, y más precisamente aún, el afán renovador de la poesía misma, uno de los mayores dentro del campo literario. [...] Por esa ley del péndulo —unos veinte años— ambos caminos parecen abocados a la superación.

⁸¹ Luis Antonio de Villena, «Inflexiones a la voz órfica», in *La lógica de Orfeo. Un camino de renovación y encuentro en la última poesía española*, Madrid, Visor, 2003, p. 21.

⁸² In questa antologia, Villena non risparmia indicazioni caustiche, pur riconoscendo capacità “profetiche” anche ad altri antologisti, primo fra tutti il rivale García Martín: «Aunque no lo explicito o prefiera aparentar no verlo, esta actitud de cambio desde el realismo (que también se percibirá en la posición inversa) aparece asimismo en la antología de José Luis García Martín, *La Generación del 99* (Oviedo, 1999), donde siguiendo —sin declararlo— lo que yo había apuntado en *10 menos 30*, antologa a poetas que, antes, nunca tuvieron cabida en su concepción poética, desde *La Generación del 80*, por ejemplo Benjamín Prado, Aurora Luque, Eduardo García o Luis Muñoz, entre los que pudieron haber sido antologado antes. Más nítidamente al cambio fusionador al que me estoy refiriendo aparece claro (aunque los antólogos apenas entren, por diversos motivos, en él) en dos antologías pequeñas y diría que de intención modesta; hablo de *Yo es otro (Autorretratos de la nueva poesía)*, de Josep María Rodríguez (DVD, Barcelona, 2001), e *Inéditos (11 poetas)* de Ignacio Elguero (Huerga y Fierro, Madrid, 2002)». Luis Antonio de Villena, «Inflexiones a la voz órfica», pp. 27-28.

Porque la poesía siempre busca y porque ningún arte sabe estar quieto (Octavio Paz tituló una antología suya de nueva poesía mexicana, *Los signos en rotación*, 1966) y porque —como atrás se explicó— lenguajes, actitudes y retóricas se fosilizan, dando pie al epigonismo, los dichos caminos se ven llevados a la autocrítica y al ensanchamiento⁸³.

Approssimativamente dal 2000, il paradigma della poesia dell'esperienza si è esaurito, non esistono più una linea egemonica e una d'opposizione, i paradigmi estetici si ampliano, si assiste a un progressivo aumento dello spazio in cui dar voce alla poesia – grazie a Internet – e le antologie, nonostante la loro proliferazione, devono affrontare nuove sfide alla luce del nuovo e sempre più tecnologico e mediatico millennio:

En una era como la nuestra, un tiempo de industria editorial hipertrofiada y de acumulación informática tan ilimitada que hasta se crean fantasmas de la ilusión omnisciente (tal es el caso de internet), seguimos —todavía o precisamente debido a tales condiciones— hablando de antologías, del canon (o cánones), del *problema* que éste entraña o —como vimos— de su *formación*. Una antología debe ser un modelo de relectura, de reescritura y de reedición o, al menos, una propuesta de estos modelos; pero no debe —ni puede— hipotecarse, ni la crítica ni la poética de la antología, con preceptos de *teología de la salvación* alguna ni, tampoco, con la ilusión omnisciente de que el libro lo representa todo⁸⁴.

Ritorniamo quindi all'insegnamento di Octavio Paz, dato che anche Villena lo cita, e addentriamoci definitivamente nella poesia del nuovo millennio. Bisogna ricordare che quel che contraddistingue la poesia dall'epoca moderna in poi è il movimento che celebra la novità come rottura, mentre in realtà la novità, spesso, non è altro che la ripresa di una frazione della tradizione passata⁸⁵.

Nel 2011 viene pubblicata *Poesía ante la incertidumbre*, un'antologia che genera risonanza nell'ambiente letterario ispanico per l'operazione editoriale che rappresenta, più che per il valore di rottura che vuole propugnare. L'antologia viene pubblicata simultaneamente in Spagna (dalla casa editrice Visor), Colombia (Ícono Editorial), Nicaragua (Leteo Ediciones), El Salvador (DPI) e in Messico (Círculo de Poesía). Anche i poeti antologati provengono da diversi paesi di lingua spagnola, e sono Alí Calderón (Messico), Andrea Cote (Colombia), Jorge Galán (El Salvador), Raquel Lanseros (Spagna), Daniel Rodríguez Moya (Spagna), Francisco Ruiz Udiel (Nicaragua), Fernando Valverde (Spagna) e Ana Wajszcuk (Argentina)⁸⁶. Oltre ad avere in comune la lingua, questi autori condividono una traiettoria letteraria alimentata da idealità comuni più che da profonde affinità estetiche. Alcuni sono, peraltro, allievi o discepoli diretti dei grandi rappresentanti dell'*experiencia* degli anni '80.

⁸³ *Ivi*, p. 31.

⁸⁴ José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos: poética de la antología poética*, p. 161.

⁸⁵ «Dije que lo nuevo no es exactamente lo moderno, salvo si es portador de la doble carga explosiva: ser negación del pasado y ser afirmación de algo distinto.» Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 20.

⁸⁶ Va sottolineato che questa antologia non possiede un antologista vero e proprio: sono stati gli stessi poeti a selezionare le loro poesie da includere nell'edizione.

Come era già accaduto negli anni '80 con il manifesto di *La otra sentimentalidad*, è stata proprio la «Defensa de la poesía» che funge da prologo all'antologia ad avere massima risonanza nell'ambiente poetico. Tale prologo – che più che prologo è un autentico manifesto – ha potenziato il proprio impatto grazie alla pagina Internet approntata per l'evento editoriale e consultabile all'indirizzo www.poesiaantelaincertidumbre.com (data consultazione: 15/09/2012).

In un momento storico come quello contemporaneo, minato da incertezze di qualsiasi tipo – si legge nel manifesto – i “poeti *ante la incertidumbre*” propongono la loro poesia come portatrice di luce, necessaria per raggiungere alcune certezze fondamentali. La poesia, si afferma, deve suscitare emozione, e tale emozione andrà a colmare il vuoto che contraddistingue l'essere umano contemporaneo. Non sembra quindi di sentire un'eco della *otra sentimentalidad* che cercava nella tenerezza una forma di ribellione?

Lo scopo di questi nuovi poeti, però, è quello di rendere la poesia “umanizzata”, comprensibile, vicina alla gente “comune”, mentre accusano la poesia ultima di essersi messa su un piedistallo e di aver abbracciato un «barroquismo gratuito y la frivolidad de la moda literaria», atteggiamento che renderebbe la poesia vuota, declassandola a mero esercizio di virtuosismo letterario.

Si può notare, dunque, la messa in pratica della famosa teoria parricida freudiana che in letteratura vede l'assassinio del padre, in questo caso il diretto antecedente *órfico*, e la rivalutazione del “nonno”, ovvero la poesia dell'esperienza. Con *Poesía ante la incertidumbre* varrebbe la pena di domandarsi se veramente la rottura che propugna sia una novità così dirompente, per l'appunto, o se piuttosto la sua non sia una volontà di riallacciarsi alla linea sinusoidale – che non esiste più – per darsi fondamento e ragione di esistere nella storia letteraria come punto di rottura, criticando il passato immediato per farsi invece portavoce di una linea poetica, quella della *experiencia*, ormai entrata a far parte dell'archivio culturale⁸⁷ e il cui paradigma, è stato scritto più volte, ormai è andato esaurendosi.

L'affanno di novità e di rottura che si manifesta ancora una volta in una forma antologica, forse, è più collegato a una strategia commerciale che a una necessità letteraria che tali poeti sentono. Ricollegandosi al passato, però, il qui e ora poetico della *incertidumbre* che si propone come moderno e nuovo rischia di essere soltanto conservatore e di finire per diventare un prodotto di consumo tendente alla vacuità.

Inoltre, concentrandosi soprattutto a scagliarsi contro la poesia orfica con l'accusa di scarsa comprensibilità, di giochi di stile azzardati e di costruzioni linguistiche oscure, i poeti che firmano il manifesto forse non prendono in considerazione di poter essere accusati dello stesso “crimine”: il recupero di un linguaggio *de la calle* in virtù di una maggiore vicinanza con *los hombres comunes* – come vengono denominati – potrebbe implicare una discesa di tali poeti verso il “povero popolo” che di poesia non capisce molto e che ha bisogno di immagini e costrutti linguistici elementari per provare emozioni.

⁸⁷ Facendo riferimento alle teorie di Boris Groys, riprese con estrema chiarezza da Alberto Santamaría nel saggio sopra menzionato, per «archivio cultural» si intende una creazione artistica che viene interpretata e poi integrata nella memoria culturale collettiva. A tale nuova creazione, dunque, si concede la possibilità di essere ricordata e, nei casi più meritevoli, tramandata. Cfr. Boris Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

Prendendo le mosse dalla *poesía de la experiencia*, in realtà questa *incertidumbre* non si muove in una prospettiva orizzontale, alla stessa altezza del pubblico, come pretendeva di fare la poesia degli anni '80, anzi, con un fare evangelizzatore imbevuto del moralismo degli anni '90, quest'ultima antologia si propone di «arrojar luz» dall'alto, e perciò con una prospettiva di verticalità, sulle incertezze del povero popolo-pubblico.

Essendo stata la poesia dell'esperienza la corrente poetica egemonica per almeno quindici anni, non è difficile individuare antologie che ruotino attorno a tale tendenza. La difficoltà si trova, invece, nel tentativo di districarsi nella smisurata proliferazione di antologie per poi individuare una traiettoria da percorrere.

Si è visto che il cammino qui delineato è quello scandito dai concetti di continuità e di rottura, che insieme formano la tradizione letteraria. Tuttavia, si dovrebbe anche riconoscere quando uno o più segmenti di tale tradizione sono ormai superati. Ovviamente, questo non significa rinnegare il passato o, peggio ancora, fingere che non esista con il rischio di riacciarsi a momenti ormai trascorsi che, se riportati in vita, risulterebbero anacronistici. La poesia dell'esperienza aveva senso di esistere negli anni in cui si doveva trovare una nuova forma di espressione dopo il franchismo, ma riportarla in vita (o, più che riportarla in vita, resuscitarla senza rielaborazioni teoriche) adesso significherebbe ignorare il contesto storico, sociale e anche editoriale. Il mercato della poesia, per quanto mai abbastanza proficuo, si è notevolmente diversificato e ampliato; le linee poetiche si stanno irradiando lungo traiettorie che possono trovare il loro spazio espressivo, e non è più necessario dare luogo a una cesura con un'antologia che crei una tendenza egemonica a cui contrapporre tutte le altre, anche perché, come scrive Prieto de Paula⁸⁸, le antologie iniziano paradossalmente a essere parte del problema che si voleva risolvere.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANTOLOGIE

Calderón, Alí (ed.), *Poesía ante la incertidumbre. Nuevos poetas en español*, Madrid, Visor, 2011.

Correyero, Isla (ed.), *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la poesía última española*, Barcelona, DVD, 1998.

De Diego, Fernando, Garrido, Antonio y Ruiz Noguera, Francisco (eds.), *Antología de la poesía contemporánea. De la ruptura del objetivismo a la dispersión posmoderna*, New York, Legas, 1991.

⁸⁸ «No es extraño que la *selva selvaggia* de las corrientes poéticas en la última década del siglo XX y primeros años del XXI tenga su correspondencia en una verdadera maraña antológica. La proliferación de editoriales. La facilidad de publicación, la turbamulta de premios, la difusión de poesía en internet..., han multiplicado el número de poetas en el modesto escaparate de la poesía y propiciado una balumba de antologías a las que se cede la tarea de filtrar los miles de libros y de autores que reclaman atención. Lo cual convierte a las antologías en parte del problema que pretendían resolver, pues ellas mismas necesitan ser pasadas por el cedazo de la selección, dado su gran número, y de la ordenación taxonómica, dada su dispersión de métodos y propósitos.» Ángel L. Prieto de Paula, «Antologías poéticas entre dos siglos», *Ínsula*, 721-722 (enero-febrero 2007), p. 29.

- Egea, Javier, García Montero, Luis y Salvador, Álvaro (eds.), *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote, 1983.
- García Martín, José Luis (ed.), *Treinta años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1996.
- (ed.), *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1992.
- (ed.), *La generación de los ochenta*, Valencia, Mestral, 1998.
- (ed.), *La generación del 99*, Oviedo, Nobel, 1999.
- García Posada, Miguel (ed.), *Poesía española. La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica, 1996.
- Iravedra, Araceli (a cura di), *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor, 2007.
- Mainer, José Carlos (ed.), *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1998.
- Milán, Eduardo (ed.), *Las ínsulas extrañas. Antología de la poesía en lengua española (1950-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002.
- Morales Barba, Rafael (ed.), *Última poesía española (1990-2005)*, Madrid, Mare Nostrum, 2006.
- Prieto de Paula, Ángel (ed.), *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia. Antología poética*, Madrid, Calambur, 2010.
- Rabanera, Eligio (ed.), *El sindicato del crimen. Antología de la poesía dominante*, Argomasilla, La Guna, 1994.
- Sánchez-Mesa Martínez, Domingo (ed.), *Cambio de siglo. Antología de la poesía española: 1990-2007*, Madrid, Hiperión, 2007.
- Villena, Luis Antonio de (ed.), *Postnovísimos*, Madrid, Visor, 1986.
- (ed.), *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia*, Valencia, Pre-Textos, 1997.
- (ed.), *Fin de siglo. (El sesgo clásico en la última poesía española)*, Madrid, Visor, 1992.
- (ed.), *La lógica de Orfeo. Un camino de renovación y encuentro en la última poesía española*, Madrid, Visor, 2003.
- (ed.), *La inteligencia y el hacha. Un panorama de la generación poética del 2000*, Madrid, Visor, 2010.
- Yanque, Germán (ed.), *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista de fin de siglo*, Granada, Maillot Amarillo, 1996.

STUDI CRITICI

- Antologías poéticas españolas. Siglos XX-XXI, Ínsula*, 721-722 (2007), monografico coordinato da Marta Palenque.
- Bagué Quílez, Luis, «La poesía después de la poesía. Cartografías estéticas para el tercer milenio», *Monteagudo*, XIII (2008), pp. 49-72.
- Bayo, Emili, *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*, Lleida, Pagés, 1994.
- , «Las antologías de poesía y la literatura española de la posguerra», *Scriptura*, 2 (1986), pp. 29-37.
- Benítez Reyes, Felipe, «La nueva poesía española. Un problema de salud pública», *Claves*, 58 (1995), pp. 52-55.
- Ciplijauskaitė, Biruté (a cura di), *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1990.
- Díaz de Castro, Francisco Javier, *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.
- Falcó, José Luis, «Historias literarias y antologías poéticas», *Diablotexto*, 1 (1994), pp. 29-40.
- Ferrari, Marta Beatriz, «Un error necesario: sobre las antologías poéticas españolas de la década de los

- 90», in *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, a cura di Laura Scarano, Diputación Provincial de Granada, 2008, pp. 27-44.
- , *Poesía española del '90. Una antología de antologías*, Mar del Plata, Eudem, 2008.
- García, Eduardo, *Una poética del límite*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- García Martín, José Luis, «Grupos, tendencias y generaciones en la última poesía española: algunas reflexiones sobre un falso problema», in *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, Málaga, Publicaciones del Congreso, 2001, pp. 111-128.
- , «La poesía», in Francisco Rico (dir.) e Darío Villanueva (ed.), *Historia y crítica de la literatura española IX. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992.
- García Montero, Luis, *Confesiones poéticas*, Diputación Provincial de Granada, 1993.
- Lanz Rivera, Juan José, «La ruptura poética del 68. La idea de ruptura con la poesía anterior como justificación de las antologías con carácter generacional», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, 2 (2000), pp. 239-262.
- , «La joven poesía española. Notas para una periodización», *Hispanic Review*, 66 (1998), pp. 261-287.
- López de Abiada, José Manuel, «De cánones literarios y antologías poéticas. Reflexiones sobre la última antología consultada de poesía española», in *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporaine*, a cura di Geneviève Champeau e Nadine Ly, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 2000, pp. 57-64.
- Morales Raya, Rafael, *Luis García Montero, La musa funambulesca. La poesía española entre 1980 y 2005*, Madrid, Huerga y Fierro, 2008, pp. 39-96.
- Paba, Antonina, *Me queda la palabra. Poesía sociale e antologie nella Spagna del Novecento*, Civitanova Marche, Gruppo Editoriale Domina, 2003.
- Paz Moreno, María, «El lugar de la "poesía de la experiencia" en la poesía española del siglo xx: ¿una posteridad calculada?», *Hispanic Poetry Review*, II, 2 (2000), pp. 72-89.
- Piñero Moral, Ricardo Isidro (ed.), *Aciertos de metáfora*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2008.
- Pulido Tirado, Genara, «La poesía de la experiencia y la crítica literaria en algunas antologías: hacia la fijación de un canon poético», *Salina*, XIII (1999), pp. 179-184.
- Rodiek, Christoph, «Luis García Montero: sobre la difusión antológica de la novísima poesía lírica española», in *Abriendo caminos. Literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen, 1994, pp. 309-318.
- Ruiz Casanova, José Francisco, *Anthologos: poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra, 2007.
- , «Poética y recepción de las antologías líricas españolas: hacia un nuevo paradigma crítico», *Versants*, 47 (2004), pp. 145-166.
- , «¿Existe un canon de las antologías?», in Rebeca Martín e Fernando Valls (coords.), *La poesía española en el siglo XX*, numero monográfico di *Quimera*, 228-229 (2003), pp. 70-72.
- Santamaría, Alberto, «Poéticas y contrapoéticas. Los nuevos márgenes estéticos en la poesía española reciente», in Piñero Moral, Ricardo (ed.), *Aciertos de metáfora. Materiales de arte y estética*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, IV, 2008, pp. 107-173.
- Tsaliki, Grammatikí, *Las antologías de la poesía española reciente*, Granada, Universidad de Granada, 2007.
- Villena, Luis Antonio de, «Una antología sin significado», in *Teorías y Poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 211-213.



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 199-221. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

O narrador na literatura brasileira contemporânea

JAIME GINZBURG

Universidade de São Paulo
ginzburg@usp.br

Dedicado a Ettore Finazzi-Agrò e Roberto Vecchi,
companheiros de caminhadas entre ruínas.

A produção literária brasileira, no período de 1960 ao presente, representa um desafio para a historiografia e a crítica literária que lidam exclusivamente com valores canônicos e periodização. Com maior ou menor reconhecimento pela crítica jornalística e acadêmica, algumas obras têm exigido novas perspectivas de análise e interpretação. Nos últimos anos, surgiram obras que lidam com temas socialmente complexos e, em alguns casos, controversos.

Por exemplo, em um passado muito próximo, a incursão pelo testemunho, em *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes, em uma publicação de uma das maiores editoras do país, trouxe ao público em 2001 a perspectiva de um prisioneiro sobre o confinamento. Com outros livros afins, este constitui uma provocação de debate a respeito das relações entre espaço prisional, justiça, violência e linguagem. Articulações textuais entre o holocausto e o massacre do Carandiru permitem examinar a intensidade da desumanização no espaço prisional.

Cristóvão Tezza recebeu muitos prêmios por *O filho eterno*, livro de 2007 centrado na síndrome de Down, com perspectiva elaborada pela figura paterna. Como estudo da fragilidade e da vulnerabilidade, o livro ganhou prestígio. Em 2009, Ana Maria Gonçalves publicou *Um defeito de cor*, relato longo cujo ponto de vista emerge de uma africana nascida em 1810. É confrontada a escravidão, sem que a perspectiva seja eurocêntrica.

As imagens da sexualidade sustentam o interesse por *Dois iguais*, de Cíntia Moscovich, livro de 1998 que articula a homoafetividade com o judaísmo. Tulio Carella, em *Orgia*, de 2011, em uma narrativa que envolve a repressão ditatorial, elabora imagens de corpos oscilando entre o êxtase sexual e a dor da tortura. Ainda que os diários que embasaram o

livro tenham sido escritos nos anos 60, é importante compreendê-lo dentro do horizonte de seu momento de publicação.

Em razão da elevada diversidade em estilos, vocabulário e ênfases temáticas, é inviável abstrair um estilo de época, dentro da periodização convencional, sem reduzir o alcance das obras. Mesmo respeitando a singularidade de cada livro, é possível observar alguns tópicos constantes, e interesses recorrentes.

Mendes, Tezza, Gonçalves, Moscovich e Carella se afastam de uma tradição brasileira, no interior da qual é necessária uma presença (como personagem ou narrador) que corresponde, no todo ou em parte, aos valores da cultura patriarcal. Esse modelo prioriza homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras.

Constante na ficção de José de Alencar, em romances produzidos na passagem do século XIX ao século XX, em textos regionalistas, romances históricos e sagas familiares, essa presença, exposta ora de modo aderente, ora crítico, atua como ponto de referência para definir comportamentos e moralidades.

Na literatura recente, alguns escritores têm desafiado essa tradição, priorizando elementos narrativos contrários ou alheios à tradição patriarcal brasileira. As percepções de um prisioneiro, de um pai desafiado pela situação do filho, de uma africana no século XIX, de um espaço religioso em que aflora a homoafetividade e de um perseguido político levam a pensar sobre o país em perspectivas renovadoras. Trata-se de um desrecalque histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados.

O título de um conto de 2003, *A vida de um homem normal*, de Bernardo Carvalho, sugere que a normalidade está associada à negatividade. Os principais elementos do protagonista não são suas ações, mas as hipóteses referentes ao que ele poderia ter feito.

Poderia ter cutucado o vizinho de banco. Poderia ter saído do metrô e corrido ate em casa para anunciar o fato extraordinário que acabara de acontecer. Poderia ser tomado por louco e internado num hospício. Poderia ter passado o resto da vida sob o efeito de tranquilizantes. Poderia ter perdido o emprego e os amigos. Poderia ter vivido à margem, isolado, abandonado pela família, tentando convencer o mundo do que a voz lhe dissera. Poderia não ter tido os filhos e os netos que acabou tendo. Poderia ter fundado uma seita. Poderia ter feito uma guerra. Poderia ter arregimentado seus seguidores entre os mais simples, os mais francos e os mais idiotas. Poderia ter sido perseguido. Poderia ter sido preso. Poderia ter sido assassinado, crucificado, martirizado. Poderia vir a ser lembrado séculos depois, como líder, profeta ou fanático.¹

É comum encontrar na narrativa brasileira contemporânea a constituição de imagens da vida humana pautadas pela negatividade, em que as limitações e as dificuldades de personagens prevalecem com relação à possibilidade de controlar a própria existência e determinar seu sentido.

A reflexão apresentada neste texto leva em conta dois campos de investigação. O primeiro se refere às teorias do narrador. O segundo, às especificidades da literatura brasileira contemporânea. Para os fins deste estudo, o recorte adotado para delimitar a literatura

¹ Bernardo Carvalho, *A vida de um homem normal*, em Scliar, Moacyr et al, *Boa companhia: contos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, pp. 11-12. Grifos meus.

brasileira contemporânea consiste em tomar a produção publicada a partir do ano de 1960, até o momento presente.

A principal hipótese de reflexão consiste em que, na contemporaneidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica.

Essas forças são muito necessárias em uma sociedade que historicamente cultivava preconceitos. Como examinou Anatol Rosenfeld, a presença e a expansão de preconceitos remetem, nos campos da política e da vida coletiva, à afirmação do autoritarismo, da violência e de “terríveis devastações psíquicas e sociais”². O preconceito reforça dificuldades para uma sociedade sustentar perspectivas de convivência pacífica e equilíbrio interno.

Se essa hipótese tiver pertinência, conseguindo alcançar um grau razoável de generalização, poderíamos avaliar a contemporaneidade como um período em que parte da produção literária decidiu confrontar com vigor tradições conservadoras no país, em favor de perspectivas renovadoras. A generalização, neste raciocínio, não significa de modo algum totalização, universalidade ou essencialismo. Trata-se de avaliar um processo histórico, em que a recorrência de alguns recursos de escrita pode ter um significado político crítico e afirmativo. Para fazer isso, cabe examinar como temas e formas se relacionam, entendendo que o deslocamento com relação aos princípios tradicionais de autoridade social, que estruturam o patriarcado, é um movimento de escolha de temas, questões, e também de construção formal, em suma, de elaboração de linguagem.

O livro *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, de 1975, poderia figurar como um paradigma central desse processo histórico. Procurarei demonstrar adiante as razões para isso. Se existem de fato movimentos continuados de resistência ao longo de cerca de cinco décadas, esse romance tem um papel representativo decisivo.

O campo da teoria da narrativa tem apontado para a necessidade de reavaliar a importância dos estudos sobre o narrador. Em sua compilação *A companion to narrative theory*, James Phelan e Peter J. Rabinowitz recuperam elementos da história de estudos do problema e atualizam a categoria no contexto dos debates teóricos atuais. Entre as questões reiteradas nos artigos que compõem esse livro, estão: É possível narrar hoje? O que muda para o ato de narrar no contexto pós-colonial? O que significa, na atualidade, com debates recentes em psicanálise e em lingüística, a ideia de confiabilidade de um narrador?

Na crítica literária brasileira, estudos de narradores ganharam muita importância, como bases para chaves interpretativas. São conhecidos os debates sobre narradores em Machado de Assis, em torno de leituras de Roberto Schwarz; os estudos de Graciliano Ramos centrados na confissão, por Antonio Candido; a interpretação filosófica do narrador de *Grande sertão: veredas*, por Benedito Nunes; a reflexão sobre narrador pós-moderno em Silviano Santiago, entre outras³.

² Anatol Rosenfeld, *Preconceito, racismo e política*, São Paulo, Perspectiva, 2011, p. 156.

³ Conforme Roberto Schwarz, *Machado de Assis. Um mestre na periferia do capitalismo*, São Paulo, Editora 34, 2000. Antonio Candido, *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992. Benedito Nunes, «Literatura

Maria Lucia Dal Farra, em 1978, redigiu um amplo mapeamento de teorias do narrador, mostrando modelos tipológicos, e classificações descritivas atribuídas a diversos pensadores. Wayne Booth, Norman Friedman, Jean Pouillon estão entre os autores que constituem o campo da análise do narrador, permitindo distinguir modos de narração, articulações entre esses modos e configurações de tempo e personagem. Esses autores se valeram de estudos de escritores europeus para desenvolver suas teorias. Nas fundamentações lógicas de seus modelos, há evidências de preferências pela estrutura narrativa linear, ordenada, em detrimento da narração fragmentária, como mostra a análise feita por Pouillon sobre William Faulkner, em *O tempo no romance*. Em universidades brasileiras, foi e é muito comum adotar as ideias de Norman Friedman como um campo adequado de análise do narrador, em razão de seu teor descritivo e classificatório.

Um paradigma mais importante do que a teoria de Friedman consiste no trabalho de Ian Watt. Em seu livro *A ascensão do romance*, o pensador articula com rigor a valorização do indivíduo na sociedade moderna com a formação do gênero romance. É em René Descartes que ele situa a sua base conceitual. Um narrador realista, de acordo com seus critérios, é um narrador cartesiano. Trata-se de uma situação narrativa em que prevalece a objetividade, eliminando contradições, em favor de um discurso coerente e continuado.

Um escritor que pode ser considerado exemplar, de acordo com a teoria de Watt, é Balzac. Cabe remeter à abertura de um de seus contos, *A paz do lar*.

A aventura representada por esta Cena passou-se em fins do mês de novembro de 1809, momento em que o fugaz império de Napoleão atingiu o apogeu de seu esplendor. As fanfarras da vitória de Wagram ressoavam ainda no coração da monarquia austríaca. Assinava-se a paz entre a França e a Coalizão.⁴

Formalmente, a presença de elementos indicadores de espaço e tempo específicos leva a situar a matéria ficcional em uma inserção em um contexto definido. Georg Lukács dedicou a Balzac uma admiração atenta. Para ele, o escritor realista deveria de fato agir como um “historiador”⁵.

A proposição de Watt contrasta com as ideias de Theodor Adorno. As contribuições da Escola de Frankfurt sobre narração têm valor para esta reflexão. Elas propõem uma abordagem negativa. Em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de Walter Benjamin, a arte de narrar e a experiência coletiva estão em declínio. Em *Posição do narrador no romance contemporâneo*, de Adorno, o ato de narrar se confronta com tempos de catástrofe. Faço referência a ensaios produzidos antes dos anos 60. Essas proposições negativas contribuem para uma perspectiva crítica a respeito das reelaborações dos modos de narrar na produção recente.

O texto de Walter Benjamin tem sido comentado, constantemente, de modos equivocados. As proposições do complexo ensaio são frequentemente reduzidas a uma fórmula

e filosofia (Grande sertão: veredas)», in Luiz Costa Lima (org.), *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, 2 ed., V.2. Silvano Santiago, *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁴ Honoré de Balzac, *Contos*, São Paulo, Cultrix, 1986, p. 200.

⁵ Georg Lukács, «Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels», em Georg Lukács, *Ensaio sobre literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 31-32.

estética e histórica. No extremo, o texto é considerado como uma reflexão sobre a morte do ato de narrar. De modo geral, ele é lido sem que ocorra a leitura de Nikolai Leskov, cujas estórias condizem com traços da tradição oral. O que o ensaio de fato discute é uma relação entre modos de narrar e configurações sociais. A imagem de uma sociedade artesanal, gregária e comunitária se articula com a narração oral, tendo como modelo o conto de fadas. A sociedade capitalista, individualista e desumanizadora, desfaz o caráter socialmente integrador do ato de narrar, segundo a perspectiva de Benjamin. E a afirmação de um modo de construir narrativas, o gênero romance, é elaborada nas páginas finais. A confusão conceitual em torno do termo “narrativa”, que no ensaio se refere à tradição oral, e no senso comum se refere a muitas formas literárias, leva a problemas.

As traduções brasileiras desses ensaios, utilizando o termo “narrador” para os dois ensaios, pode fazer supor que o objeto referido seja o mesmo. Pelo contrário, “narrador” em Benjamin prioriza o contador de histórias da tradição oral; em Adorno, um dos elementos da construção estrutural da ficção.

Não cabe assumir o princípio de que não é mais possível narrar, como generalidade essencialista. Pelo contrário, cabe considerar a hipótese de que o ato de narrar está afirmado na contemporaneidade pelos escritores. Ainda que os teóricos de Frankfurt tenham razão sobre as condições agônicas de existência do século XX, sobre o declínio da experiência, está acontecendo algo na literatura brasileira que não corresponde a uma confirmação desta hipótese pessimista. Trata-se de confrontar o desafio de responder uma pergunta que se constitui no limite de uma aporia. As contribuições da Escola de Frankfurt sobre narração têm valor para esta reflexão. Com elas, temos alguns importantes parâmetros para pensar sobre as relações entre formas de narração e configurações sociais.

Os dois textos têm em comum a proposição de ideias críticas contra a redução do humano à descartabilidade e à irrelevância. Esta emana do capitalismo, do individualismo, de procedimentos violentos de destruição individual e coletiva, e se expõe de modo brutal em catástrofes históricas. O texto de Adorno, crucial para o pós-guerra, evoca a questão: como construir uma memória do passado, em tempo de ruínas?

Nesse sentido, é importante a presença, desde os anos 60, de obras literárias calcadas na negatividade constitutiva do sujeito. É possível ponderar hoje que são necessários pontos de vista que a tradição consideraria menores, inferiores, ou residuais. A interpretação do passado depende de um olhar que consiga confrontar as ruínas da violência histórica.

Mesmo o conceito tradicional de representação, pautado pela mimese e associado à expectativa de uma homologia entre literatura e realidade, tem de ser reavaliado em tempos sombrios. Trata-se de falar, narrar, em condições que nunca foram possíveis, e interpretar o país a partir de horizontes historicamente condenados à mudez. Grupos sociais historicamente oprimidos elaboram, em novos autores, em narradores ficcionais, as condições para a presença dos excluídos. Escritores dispensados pelo cânone, grupos sociais reprimidos historicamente.

Seria de fato historicamente estranho se esses movimentos emancipatórios reproduzisse valores, condutas, linguagens e pontos de vista consagrados em tradições autoritárias. É nas conexões textuais entre formas e temas que as mudanças se tornam visíveis. Narrativa fragmentária existe há muito tempo, e em parte foi voltada para um experimentalismo sem horizonte de questionamento social ou político. Imagens de mulheres, negros e pobres não são novidade.

É importante a combinação delicada entre recursos de fragmentação, temas ligados à repressão e proposições associadas à necessidade de repensar a história. Não se trata apenas de aceitar que uma vítima de tortura, um filho reprimido pelo pai e um incestuoso constituam narradores relevantes. Além disso, cabe propiciar interpretações do Brasil afastadas do nacionalismo ufanista, e que possam reconhecer em uma ruína uma potência de memória. Se existem ruínas de catástrofes históricas, é importante que elas sejam observadas, e que delas emanem questões sobre o passado. A literatura, em busca de uma poética dos restos, ganha potência expressiva e permite empatia com aqueles que viveram o Brasil como espaço de repressão ou trauma. Conforme Roberto Vecchi,

Uma poética de restos [...] adquire assim, na contemporaneidade, as feições duma política dos restos, de uma «história por rastros», onde o resgate das contra-memórias mais marginalizadas ou singulares de experiências coletivas traumáticas resiste à amnésia do mundo da técnica.⁶

Para narrar histórias de contra-memórias, é necessário rever o papel dos narradores. É um momento oportuno para fazer esforços de sistematização abrangente, revalorizar as teorizações sobre ponto de vista narrativo, e discutir o problema do narrador dentro de uma perspectiva ampla e interdisciplinar. O trabalho editorial de Pheplan e Rabinowitz permite verificar que a área está longe do consenso, e que é difícil delimitar o campo da teoria do narrador.

A contemporaneidade tem apresentado situações que exigem a construção de novas teorias do narrador, diferentes das que foram construídas há várias décadas. Caberia à Teoria da Literatura uma renovação de vocabulário, perspectiva e metodologia, para confrontar o desafio de caracterizar o que mudou na construção de narradores, e em que se distinguem as formas recentes e as configurações tradicionais.

A partir da psicanálise, podem ser elaboradas reflexões sobre constituição do sujeito. Integrando algumas ideias de Freud e Lacan, o estudo do narrador pode privilegiar elementos dissociativos, construções fragmentárias e perspectivas traumáticas em narrativas. Além disso, pode compreender a produção literária dentro do horizonte de tensão entre cultura e barbárie, seguindo o livro *O mal-estar na cultura*, de modo a interpretar imagens de negatividade à luz das forças destrutivas que emergem da própria civilização.

Com isso, a ideia de confiabilidade do narrador ganha complexidade. A ilusão criada por Balzac de uma âncora da linguagem na realidade, situada no tempo e no espaço, é desfeita, em favor de uma problematização, integrando elementos do surrealismo e da estética do choque, em que um sujeito nunca se constitui plenamente, e narra a partir dessa caracterização limitada, pautada pela falta.

A configuração da memória, também abrindo mão da ilusão realista, se torna dissociativa, fragmentária, com a articulação, estudada por Walter Benjamin, de elementos voluntários e involuntários. Um texto de caráter autobiográfico, sob a perspectiva da dissociação, ou do trauma, deixa de conter uma unidade estrutural, apresentando o fragmento como modo de expressão da existência.

⁶ Roberto Vecchi, *Exceção atlântica – pensar a literatura da Guerra Colonial*, Lisboa, Afrontamento, 2010, p. 122.

No contexto de difusão de teorias pós-coloniais, parte da produção literária rompe com formas etnocêntricas, e estabelece a ética como horizonte de interação entre o sujeito e o outro. Nesse sentido, são priorizadas situações narrativas que privilegiam grupos historicamente reprimidos e silenciados. A ideia de que ocorrem fatos é problematizada pela compreensão de que construções de linguagem são polissêmicas, e a noção de verdade cede em favor do debate permanente entre diversos pontos de vista possíveis.

Contrariando o campo patriarcal, algumas obras redefinem as relações entre espaço público e vida privada, desmistificando concepções tradicionais. Com isso, assuntos usualmente considerados como intimistas ou universais (como maturação, sofrimento amoroso, luto por um ser amado, paternidade, comportamentos corporais) são tematizados em perspectivas inscritas na história, enfocando conflitos e posições presentes no contexto social.

Nessas condições pode ser valorizado o trabalho de Renato Tapajós, ao construir o foco narrativo de *Em câmara lenta*.

[...] Enquanto a perua rompia o silêncio da madrugada, intimidando os que a viam passar, os policiais em seu interior espancavam a prisioneira, gritando-lhe as obscenidades mais sujas de que se conseguiam lembrar. Enquanto um dava-lhe uma cotovelada nos rins, o outro a atingia com um cassetete no rosto. Um terceiro, debruçando-se do banco da frente para trás, batia com a coronha do revólver nas mãos atadas pelas algemas. Os dedos estalaram, os ossos se rompendo com o impacto. No rosto, o sangue começava a brotar do nariz e do canto dos lábios. Mas ela não gritou, nem mesmo gemeu. Apenas levantou a cabeça, os olhos abertos, os maxilares apertados numa expressão muda de decisão e de dor. A perua entrou, por fim, em um portão e freiou em seguida. Os policiais retiraram a prisioneira e empurraram-na para a entrada de um pequeno prédio. Ela cambaleava e continuava a ser espancada a cada passo. Seus olhos já se toldavam com o sangue que começava a escorrer de um ferimento na testa. Um empurrão mais violento a lançou dentro de uma sala intensamente iluminada, onde havia um cavalete de madeira e uma cadeira de espaldar reto e onde outros policiais já a esperavam. Ela ficou de pé no meio dos policiais: um deles retirou-lhe as algemas, enquanto outro perguntava seu nome. Ela nada disse. Olhava para ele com um olhar duro e feroz. Mandaram-na tirar a roupa e ela não se moveu. Dois policiais pularam sobre ela, agarrando-lhe a blusa, mas ela se contorceu, escapando. Um deles acertou um soco em sua boca, os outros fecharam o círculo, batendo e rasgando-lhe a roupa. Ela tentava se defender, atingindo um ou outro agressor, mas eles a lançaram no chão, já nua e com o corpo coberto de marcas e respingos de sangue. O canto de seus lábios estava rasgado e o ferimento ia até o queixo. Eles a seguravam no chão pelos braços e pernas, um deles pisava em seu estômago e outro em seu pescoço sufocando-a. O que a pisava no estômago perguntou-lhe novamente o nome. O outro retirou o pé do pescoço para que ela pudesse responder, mas ela nada falou. Nem gemeu. Apenas seus olhos briiharam de ódio e desafio. O policial apertou-lhe o estômago com o pé, enquanto outro chutou-lhe a cabeça, atingindo-a na têmpora. Sua cabeça balançou, mas quando ela voltou a olhar para cima, seu olhar não havia mudado. O policial enfurecido sacou o revólver e apontou para ela, ameaçando atirar se continuasse calada. Ela continuou e ele atirou em seu braço. Ela estremeceu quando a bala rompeu o osso pouco abaixo do cotovelo. Com um esforço, continuava calada. Eles puxaram-na pelo braço quebrado, obrigando-a a

sentar-se. Amarram-lhe os pulsos e os tornozelos, espancando-a e obrigando-a a encolher as pernas. Passaram a vara cilíndrica do pau-de-arara entre seus braços e a curva interna dos joelhos e a levantaram, para pendurá-la no cavalete. Quando a levantaram e o peso do corpo distendeu o braço quebrado, ela deu um grito de dor, um urro animal, prolongado, gutural, desmedidamente forte. Foi o único som que emitiu durante todo o tempo. Procurava contrair o braço sadio, para evitar que o peso repousasse sobre o outro, enquanto eles amarravam os terminais de vários magnetos em suas mãos, pés, seios, vagina e no ferimento do braço. Os choques incessantes faziam seu corpo tremer e se contrair, atravessavam-na como milhares de punhais e a dor era tanta que ela só tinha uma consciência muito tênue do que acontecia. Os policiais continuavam a bater-lhe no rosto, no estômago, no pescoço e nas costas, gritando palavrões entremeados por perguntas e ela já não poderia responder nada mesmo que quisesse. E não queria: o último lampejo de vontade que ainda havia nela era a decisão de não falar, de não emitir nenhum som. Os choques aumentaram de intensidade, a pele já se queimava onde os terminais estavam presos. Sua cabeça caiu para trás e ela perdeu a consciência. Nem os sacolejões provocados pelas descargas no corpo inanimado fizeram-na abrir os olhos. Furiosos, os policiais tiraram-na do pau-de-arara, jogaram-na ao chão. Um deles enfiou na cabeça dela a coroa-de-cristo: um anel de metal com parafusos que o faziam diminuir de diâmetro. Eles esperaram que ela voltasse a si e disseram-lhe que se não começasse a falar, iria morrer lentamente. Ela nada disse e seus olhos já estavam baços. O policial começou a apertar os parafusos e a dor atravessou, uma dor que dominou tudo, apagou tudo e latejou sozinha em todo o universo como uma imensa bola de fogo. Ele continuou a apertar os parafusos e um dos olhos dela saltou para fora da órbita devido à pressão no crânio. Quando os ossos do crânio estalaram e afundaram, ela já havia perdido a consciência, deslizando para a morte com o cérebro esmagado lentamente. [...]⁷

A exposição da tortura contraria os modos habituais de configuração do tema. O foco narrativo é caracterizado por empatia. Sua ênfase está na figura feminina, acompanhada de perto, em um movimento de variação da distância estética que oscila entre olhar de fora, e olhar a partir dos pensamentos e sentimentos que apenas a própria mulher estaria vivenciando. A construção metafórica em “dor que dominou tudo, apagou tudo e latejou sozinha em todo o universo como uma imensa bola de fogo” consiste na culminância do gesto de narrar em empatia com a mulher, delineando a intensidade desmedida e insuperável da dor física.

A passagem inclui as imagens de: uma cotovelada nos rins, um golpe de cassetete, outro com a coronha do revólver, um soco na boca, pisadas no estômago e no pescoço, um chute na cabeça, um tiro no braço, choques em várias partes do corpo, incluindo a vagina e um braço ferido, agressões no rosto, nas costas, pele queimada, o impacto da coroa-de-cristo contra a cabeça, um olho saído da órbita. Examinadas uma a uma, essas imagens caracterizam a violência policial, em que a aniquilação do corpo da mulher manifesta a hierarquia de poder e dominação.

A sequência produz um efeito hiperbólico, em que é ultrapassada rapidamente a imagem de uma medida fisicamente tolerável de dor. A sequência é marcada por momentos em que é a intolerabilidade que rege as ações, como os choques no braço ferido, e o im-

⁷ Renato Tapajós, *Em câmara lenta*, São Paulo, Alfa Ômega, 1977. P. 169-172.

pacto da coroa-de-cristo. Trata-se de um relato de aniquilação e desumanização. Um foco narrativo realista, no sentido de Ian Watt, poderia contribuir para uma frieza com relação aos acontecimentos. É importante aqui contrariar princípios habituais de percepção, tornando a violência algo que não cabe na normalidade ou na aceitabilidade. O recurso da construção em hipérbole atua como deslocamento perceptivo, intensificação que promove um movimento sócio-político de crítica da violência.

O percurso de indicações sobre as ações dos policiais contraria princípios do realismo, tal como o entende Ian Watt. O ritmo, a pontuação e a sintaxe apontam para um foco tenso, como em uma câmara de cinema instabilizada, que se move com traços de ansiedade, uma emotividade que ultrapassa funções descritivas e informativas. O corte em “Nem gemeu.” Indica essa emotividade. As imagens “urro animal” e “bola de fogo” estabelecem uma conexão entre metaforização e empatia com a dor do outro. Um narrador centrado em um princípio de objetividade, alheio à perspectiva de sofrimento da mulher, não seria adequado ao alcance crítico de Renato Tapajós.

A valorização da obra pode ser incentivada tendo no horizonte preocupações de caráter ético, levando em conta a concepção psicanalítica de um sujeito que não se constitui, e a importância da estética do choque. O livro permite um movimento crítico de reavaliação das percepções habituais da violência brasileira.

Para elaborar o problema, vou chamar a atenção para um exemplo, o romance de Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*, de 1975. Trata-se de um livro que representa um desafio importante para a crítica e a historiografia literária. Ele foi estudado por perspectivas que levaram em conta categorias da psicanálise lacaniana e a presença de rituais religiosos orientais na obra. O enredo é centrado em André, que retorna à casa de sua família, reencontra pai, mãe e irmãos, após um período de afastamento. Um dos principais pontos de tensão do livro consiste no envolvimento incestuoso entre André e a irmã Ana, evocado delicadamente pelas palavras afetuosas e metafóricas do protagonista. Ao final, o leitor acompanha o gesto brutal do pai, que mata Ana em frente aos familiares.

Há um pólo central de ordem na história, uma figura de autoridade, o pai. As falas do pai, impecáveis em suas bases retóricas, são elaborações voltadas para a construção de imagens ordenadas da linguagem e do mundo. Com isso, se opõem à linguagem do filho. Deste contraste, do antagonismo entre duas linguagens, emerge uma tensão que ocupa o romance. A linguagem do pai é desconstruída pelo filho, que não se submete à determinação da ordem hierárquica.

Nassar situa sua narrativa em um ponto limite. Se acreditarmos em André com relação à sua epilepsia, e nesse sentido assumimos seu discurso como constituído em termos dissociativos, toda a percepção dos acontecimentos está condicionada por uma margem de dúvida, de incerteza. Se colocarmos em dúvida especificamente a atribuição deste dado ao personagem, deste diagnóstico, e tendemos a acreditar em sua palavra no conjunto dos juízos que emite sobre os demais personagens, em especial sobre seu pai, a percepção dos acontecimentos narrados está condicionada por uma adesão à percepção de André, em que sua condição de exclusão tem um papel importante no romance.

[...] e fique atento, fique atento, você verá então que esses lençóis, até eles, como tudo em nossa casa, até esses panos tão bem lavados, alvos e dobrados, tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele,

Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí nossas surras e as marcas no corpo, veja, Pedro, veja nos meus braços, mas era ele também, era ele que dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia, era ele descuidado num desvio [...] ⁸

A imagem de impacto da violência do pai sobre o corpo de André – as “marcas no corpo” – se articula com o trecho final em que Ana é morta. Da figura da qual emana a exigência de ordem e disciplina, nasce a violência brutal. O enredo cuidadosamente composto por Raduan Nassar articula temas exigentes – sexualidade, incesto, figura paterna, autoritarismo, repressão, morte – através de composições discursivas complexas. Nas passagens em que André se dirige ostensivamente a outros, observamos a proposição do diálogo, em variadas condições, como campo de conflito. Em especial, isso pode ser observado na cena da conversa à mesa, em que André assimila palavras do pai, e responde a cada comentário deste subvertendo seu sentido anterior. As palavras utilizadas pelo pai para estabelecer ordem e disciplina são, no diálogo, apropriadas por André para questionar os fundamentos dessa ordem.

- Você sempre teve aqui um teto, uma cama arrumada, roupa limpa e passada, a mesa e o alimento, proteção e muito afeto. Nada te faltava. Por tudo isso, ponha de lado essas histórias de famintos, que nenhuma delas agora vem a propósito, tornando muito estranho tudo o que você fala. Faça um esforço, meu filho, seja mais claro, não dissimule, não esconda nada do teu pai, meu coração está apertado também de ver tanta confusão na tua cabeça. Para que as pessoas se entendam, é preciso que ponham ordem em suas ideias. Palavra com palavra, meu filho.

- Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo. Eu poderia ser claro e dizer, por exemplo, que nunca, até o instante em que decidi o contrário, eu tinha pensado em deixar a casa; eu poderia ser claro e dizer ainda que nunca, nem antes nem depois de ter partido, eu pensei que pudesse encontrar o que não me davam aqui dentro. [...]

- Você blasfemava.

- Não, pai, não blasfemava, pela primeira vez na vida eu falava como um santo.

- Você está enfermo, meu filho, uns poucos dias de trabalho ao lado de teus irmãos hão de quebrar o orgulho da tua palavra, te devolverão depressa a saúde de que você precisa.

- Por ora não me interessa pela saúde de que o senhor fala, existe nela uma semente de enfermidade, assim como na minha doença existe uma poderosa semente de saúde. ⁹

O mecanismo de deslocamento de termos como ordem, blasfêmia e saúde, operado por André, sustenta uma ambiguidade. As palavras repetidas sugerem um elemento comum, que unifica os dois. A função distinta atribuída a elas indica que entre eles existe um

⁸ Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, pp. 41-42.

⁹ Idem, pp. 158-160.

abismo de percepção e de valoração. Como elemento interno da forma, o narrador é fundamental, em seus movimentos e suas posições, para definir como diversos elementos estruturais – tempo, espaço, ações dos personagens – se articulam. No caso específico de *Lavoura arcaica*, o narrador é o protagonista André, que refere a si mesmo como epilético. Essa observação cria uma situação específica com relação à interpretação do seu discurso.

Se partíssemos do princípio de que haveria um estatuto de verdade na fala do narrador, isto é, de que tudo o que ele diz corresponde ao que de fato ocorreu como matéria factual, teríamos uma premissa pautada por uma constituição de narrador de perfil realista, com fundamentação, de acordo com Ian Watt, em um pensamento cartesiano, capaz de ordenar os dados a serem narrados, bem como estabelecer uma correspondência adequada entre narrativa e realidade. A observação de André sobre sua epilepsia coloca o seu discurso em uma situação bem diferente. Em vez de um perfil realista, e de uma ilusão cartesiana, estamos diante de uma linguagem aberta para a tensão e a instabilidade.

A ambiguidade resultante deste ponto limite contribui para a força do romance. Trata-se de um problema difícil de resolver: confiar ou não em André como expositor dos acontecimentos, como alguém capaz de apresentar de modo justo seus familiares? Na medida em que o livro preserva a ambiguidade, a construção do ponto de vista se consolida como um de seus elementos fundamentais. Cabe entender, então, o que significa contar uma estória a partir da perspectiva de um epilético – ainda que, dadas as proporções assumidas pelo romance, André pareça ter lucidez suficiente para colocar em dúvida esse diagnóstico.

A confiabilidade do narrador, nos termos tradicionais, não consiste em um valor em si mesmo. Pelo contrário, é no caráter antagônico da narração, pelo fato de haver instabilidade, vertigem, que a narração ganha seu interesse. O diálogo entre pai e filho exhibe que a linguagem de André se constitui em posição negativa com relação à da autoridade. Em tempos de ditadura militar, esse recurso ganha força como uma configuração de uma linguagem contrária ao autoritarismo do regime.

É possível observar em alguns escritores do período processos de construção formal convergentes com o escolhido por Nassar. Paulo Mendes Campos, por exemplo, obtém um resultado impactante na composição de um narrador em empatia com um homem cego e alcoolizado. Trata-se de *O cego de Ipanema*, incluído no livro *O amor acaba*.

E não me esqueço também de um domingo, quando ele saía do boteco. Sol morno e pesado. Meu irmão cego estava completamente bêbado. Encostava-se à parede em um equilíbrio improvável. Ao contrário de outros homens que se embriagavam aos domingos, e cujo rosto fica irônico ou feroz, ele mantinha uma expressão ostensiva de seriedade. A solidão de um cego rodeava a cena e a comentava. Era uma agonia magnífica. O cego de Ipanema representava naquele momento todas as alegorias da noite escura da alma, que é a nossa vida sobre a Terra. A poesia se servia dele para manifestar-se aos que passavam. Todos os cálculos do cego se desfaziam na turbulência do álcool. Com esforço, despregava-se da parede, mas então já não encontrava o mundo. Tornava-se um homem trêmulo e desamparado como qualquer um de nós. A agressividade que olhe empresta segurança desaparecera. A cegueira não mais o iluminava com o seu sol opaco e furioso. Naquele instante ele era só um pobre cego. Seu corpo gingava para um lado, para o outro, a bengala espetava o chão, evitando a queda. Voltava assustado à certeza da parede,

para recomeçar momentos depois a tentativa desesperadora de desprender-se da embriaguez e da Terra, que é um globo cego girando no caos.¹⁰

A percepção que privilegia a cegueira permite salientar traços inesperados: “agonia magnífica”, “equilíbrio improvável”, “certeza da parede”. Inicialmente singularizado, o personagem se desdobra, se converte em “um homem trêmulo e desamparado como qualquer um de nós” vivendo em um “globo cego girando no caos”. Para o narrador, o que define o cego é a impossibilidade de controlar a si ou ao mundo, a ausência de equilíbrio, e a presença de limites e de agonia.

Este caso está distante dos personagens patriarcais, e do narrador de *A paz do lar*. A narrativa não se apresenta como realista; seu movimento é dissociativo, seu ritmo é irregular, seu protagonista é construído em termos de faltas, de dificuldades. Campos encena uma ambiguidade constitutiva, também presente em Tapajós e em Nassar. A ambiguidade consiste em que, quando os protagonistas estão sujeitos a riscos de destruição (a tortura, a violência paterna, a vulnerabilidade na perda de referências seguras), fica clara a necessidade de realização de relatos. A descoberta e a elaboração da fragilidade são cruciais. É a fragilidade, e não a consumação de uma plenitude ou a superação de limites, que se apresenta como base da necessidade de um discurso narrativo.

O conto de Caio Fernando Abreu *Triângulo em cravo e flauta doce*, datado de 1971 e censurado, aborda o incesto de um modo enfaticamente contrário a padrões habituais de comportamento social. O antagonismo entre a primeira e a segunda pessoa, em que tremores na voz se confrontam com um olhar de fera, é o contexto em que as mudanças sociais são esperadas.

Sentindo-me vagamente ridículo, e também um tanto cruel, repeti que: vivíamos-um-tempo-de-confusão-e-que-todas-as-normas-vigentes-estavam-caindo-que-aos-poucos-também-todas-as-pessoas-aceitariam-todas-as-coisas-e-que-talvez-nós-fôssemos-apenas-alguns-dos-precusores-dessa-aceitação. Falei dessas coisas até cansar, enumerei nomes, contei lendas, lembrei mitos, mas não consegui evitar seu olhar de fera provocando tremores e abismos no fundo de minha voz¹¹.

A narração sôfrega e vertiginosa contribui para intensificar a inadequação entre o narrador e o horizonte social que é evocado. O fato de que o conto concede a ele, o transgressor, o direito à fala, em si, é uma contribuição para as mudanças nas formas narrativas brasileiras, nos anos 70.

Consideremos o caso do conto *O condomínio*, de Luís Fernando Veríssimo, publicado em 1984. O enredo apresenta o protagonista, João, personagem que atuou na guerrilha durante a ditadura militar, descobrindo que o homem que foi seu carasco em encarceramento, Sérgio, agora é seu vizinho no condomínio. O eixo básico da estória consiste em uma reunião de moradores para tratar da segurança do prédio. Sérgio seria o responsável. A estória inclui observações sobre o fato de que o filho de João se tornou amigo do filho de Sérgio, e os dois brincam juntos.

¹⁰ Paulo Mendes Campos, *O amor acaba*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999, pp. 29-31.

¹¹ Caio Fernando Abreu, *Triângulo em cravo e flauta doce*, em Caio Fernando Abreu, *Caio 3D*, Rio de Janeiro, Agir, 2005. P. 219-20.

O reencontro provoca em João um desencadear de lembranças do tempo de encarceramento. Ao acompanhar a leitura, observamos que Veríssimo utilizou um procedimento incomum. Em certos pontos, a narrativa é interrompida. A grafia é modificada, passando a uma configuração em itálico. E o leitor é exposto a um desrecalque do campo traumático de João, dos momentos dolorosos em que esteve diretamente sob tortura.

A passagem de um modo gráfico a outro envolve mudança de foco narrativo, de regime sintático, de vocabulário, e de ritmo nas ações expostas. O trabalho de composição de Veríssimo envolve excelência no cuidado com a delicadeza do assunto. O eixo inicial inclui humor e é centrado no presente da ação; o eixo exposto alternadamente se volta para uma dor insuportável, e é centrado em passado traumático.

– Essa não! Tinha me esquecido da reunião do condomínio. Porra.

– Olha aí! – acusou o filho, apontando com o garfo.

O interrogatório era feito por três, às vezes quatro. O que comandava se chamava Sérgio. Mas tinha um apelido. Como era mesmo que aquele outro preso dissera? Você caiu nas mãos do... Um apelido. Um nome de bicho. Como era? Você caiu nas mãos do... Esse é fogo. Mas ele não denunciara ninguém. Aguentara firme. Depois de um mês o tinham soltado. E nunca mais ouvira falar no tal Sérgio. Forte. A voz rouca.

A reunião do condomínio era no apartamento do Miranda, no décimo. Comerçante, quarenta e poucos anos. Duas filhas adolescentes.¹²

A disjunção elaborada pela composição de Veríssimo constitui um procedimento que chama a atenção para o caráter lacunar, descontínuo e perturbador da relação de João com a própria memória, e também para a diferença conflitiva entre o que pode ser percebido nas relações cotidianas e o que se observa no acesso ao interior do personagem.

Tanto no caso do romance de Nassar, como no conto de Veríssimo, os modos de composição dos narradores se afastam da tradição do realismo, em favor de uma contrariedade a seus fundamentos. De fato, em ambos os casos, a ideia convencional de representação está posta em questão. O narrador que pode ou não ser epilético, em Nassar, e o narrador que abre constantemente acesso a um campo sinistro de lembranças imponderáveis, em Veríssimo, colocam dúvidas sobre o estatuto de realidade do que eles mesmos, em suas falas, estão elaborando.

Nos dois exemplos dados, os protagonistas não dispõem de condições de superar suas dificuldades. Nem André tem como realizar plenamente seu amor com Ana; nem João tem como confrontar plenamente Sérgio. Há algo sobre que interessa chamar a atenção, que é a oportunidade dada, nos dois textos, de termos acesso à configuração de linguagem de um homem excluído da convivência familiar e de um guerrilheiro perseguido pelo Estado, dois personagens que em períodos do passado tiveram que vivenciar situações de opressão. De diferentes modos, a linguagem adotada está associada a essas vivências.

Cabe, portanto, um questionamento. Admitimos que seja possível generalizar, a partir desses dois exemplos. Se ao invés de tomar um texto como representação de um processo já assimilado e compreendido, seria o ato de narrar, na literatura brasileira contemporânea

¹² Luís Fernando Veríssimo, «O condomínio», em Luís Fernando Veríssimo, *Outras do analista de Bagé*, Porto Alegre, L& pm, 1982, p. 64.

nea, ou em boa parte dela, um movimento cujo valor está associado à configuração de linguagem necessária para expressar aquilo que não pode ser representado em condições habituais?

Se de fato um conjunto importante de textos contemporâneos trabalha com narradores que se inclinam à indeterminação, à fragmentação, cabe examinar de perto esse processo em termos de sua continuidade, suas especificidades. As escolhas recentes feitas pelos escritores ultrapassam influências e continuações de tendências do início do século XX. Elas estão articuladas com problemas específicos da contemporaneidade.

A hipótese a que chegamos é de que esses textos literários estejam voltados para uma concepção de linguagem que contraria a ideia de uma articulação direta entre palavra e referente externo, que sustentaria um efeito de real. Diferentemente, trata-se de uma concepção de acordo com a qual a linguagem estabelece descontinuidade com as expectativas de referência habituais¹³. Com isso, não pensaríamos os textos como representações de processos históricos previamente compreendidos. Os textos poderiam ser interpretados, nesta perspectiva, como elaborações da História a partir de perspectivas não hegemônicas, não dominantes, que podem muitas vezes remeter a segmentos sociais tratados como minorias ou excluídos.

A construção estética não mimética seria importante, nessa perspectiva, por atuar dentro do campo dos conflitos históricos. Obras literárias podem corresponder a intervenções de resistência, na medida em que constituem interpretações da História a partir de lugares de enunciação diferentes dos que estão estabelecidos como aceitáveis pelas instituições de controle social.

Dar voz a um personagem excluído da família, incestuoso e talvez epilético, e a um guerrilheiro torturado, atormentado por memórias dolorosas, são escolhas por parte dos escritores que supõem abandonar as condições de percepção habituais do cotidiano, dos discursos midiáticos, das instituições de controle político e jurídico.

O fato de ambos os protagonistas terem em comum dificuldades importantes de interlocução com os demais personagens não é um acaso. É o caso de indicar, no campo das práticas sociais cotidianas, as tensões entre indivíduo e coletividade, que se vinculam a tensões históricas maiores, no campo do Estado, de acordo com «Autoritarismo e transição», de Paulo Sérgio Pinheiro.

Em Nassar, assim como em Veríssimo, a narração a partir da perspectiva de uma condição social excluída é caracterizada por indicadores como a lacuna e a incompletude, dificuldades de concluir, de totalizar o pensamento. Trata-se de um elemento formal que opõe esse *corpus* à tradição narrativa para a qual a tarefa do narrador é a objetivação completa de uma matéria narrada inteiramente delimitada¹⁴.

Existem debates em andamento sobre a literatura brasileira produzida desde os anos de 1960. Desafiando as categorias historiográficas canônicas, a produção literária tem apresentado transformações notáveis. Entre as muitas questões em pauta, destaco apenas algumas: muitos textos recentes são criados de modo que é difícil descrevê-los de acordo com as categorias de gêneros literários convencionais da tradição, sendo necessário fre-

¹³ Seguimos aqui reflexões de Wittgenstein em *Investigações filosóficas*, São Paulo, Abril Cultural, 1975.

¹⁴ A esse respeito considerar: Terry Eagleton, *Marxismo e crítica literária*, Porto, Afrontamento, 1978. Georg Lukacs, «La categoria de la particularidad», en Georg Lukács, *Estética*, Barcelona, Grijalbo, 1966. V.1. Ian Watt, *A ascensão do romance*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

quentemente falar em hibridismo de gêneros, e ainda lidar com o chamado limiar entre literário e não literário (em testemunho, carta, diário e outros casos); as transformações históricas do país envolveram o reforço de desigualdade social, surgindo novos movimentos sociais, associados à crítica da exclusão, motivando escritores a se dedicarem a temas anteriormente pouco ou nada presentes na nossa literatura, e trazendo excluídos, em vários horizontes sociais, para o campo da vida editorial; haveria uma relação dinâmica entre indústria cultural e cultura erudita, modificando os critérios de valor habituais, em favor de uma aproximação entre mercado e universidade, e permitindo criar novos meios midiáticos de produção e circulação literária.

Esses elementos – ruptura com gêneros tradicionais, inserção de críticas à exclusão social, aproximações com a indústria cultural – estão vinculados, de diferentes modos, com o problema geral da avaliação da relevância da literatura contemporânea.

Em perspectivas abertas pelas transformações recentes da Literatura Comparada, o debate sobre as relações entre exclusão social e valor literário foi ampliado. Existem princípios comuns à sociedade patriarcal e ao conservadorismo canônico. Mudanças sociais nas últimas décadas têm despertado interesse pela crítica à historiografia canônica e aos valores que ela defende. Com isso, o nacionalismo literário tem sua pertinência reavaliada, e a inserção de mulheres na literatura ganha uma importância crescente. De acordo com Rita Terezinha Schmidt,

[...] o cânone, apesar de sua internacionalização e do multiculturalismo, tem se mantido estável por meio da estratégia de admitir na prestigiada lista uns poucos textos e autores, que recebem reconhecimento justamente por constarem nela. [...] Nas últimas três décadas, as pesquisas sobre o passado literário em espaços geográficos construídos politicamente como estado-nação têm trazido à visibilidade uma significativa produção literária. Essa produção desestabiliza as hegemonias do nacional e do institucional, de modo que se torna difícil, senão impossível, conceber hoje as literaturas nacionais exclusivamente nos moldes do estatuto canônico atribuído aos textos representativos [...] as mulheres sempre tiveram uma relação problemática com o estado-nação moderno, por este ter sido o local central para a construção da subjetividade masculina hegemônica através da ideologia do sexismo e suas práticas, que constituíram uma estrutura de exclusão [...]¹⁵

Consideremos, com relação a esse tema, uma passagem de um ensaio de Alfredo Bosi:

Surgiram, desde pelo menos, os anos 70, uma literatura e uma crítica feminista, uma literatura e uma crítica de minorias étnicas (os exemplos americanos do romance negro e do romance chicano são bem conhecidos), uma literatura e uma crítica homossexual, uma literatura e uma crítica de adolescentes, ou de terceira idade, ou ecológica, ou terceiro-mundista, ou de favelados, etc. etc. O que as diferencia é o público-alvo; o que as aproxima é o hiper-mimetismo, o qual, no regime da mercadoria em série, cedo ou tarde acaba virando convenção.¹⁶

¹⁵ Rita Terezinha Schmidt, «Repensando o lugar do nacional no comparatismo», em Schmidt, Rita Terezinha (org.), *Sob o signo do presente: intervenções comparatistas*, Porto Alegre, Ed. UFRGS, 2010, pp. 157, 159-160.

¹⁶ Alfredo Bosi, «Os estudos literários na era dos extremos», em Alfredo Bosi, *Literatura e resistência*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 251.

No contexto de um livro a respeito das relações sobre literatura e política, este texto faz uma caracterização da situação da literatura brasileira contemporânea pautada pela avaliação negativa. O critério estético é o “hiper-mimetismo”, definido pelo autor como um apego excessivo à realidade, o que para ele significa falta de acabamento estético. O critério sociológico é a suposta adesão da literatura ao mercado, através de segmentos de consumo. Está ausente no ensaio a possibilidade de uma afirmação política relevante envolvendo relações da literatura com direitos civis, o feminismo, o antirracismo, a ecologia, as políticas de afirmação da sexualidade.

A ideia de que a exclusão social e as assim chamadas minorias sejam relevantes no campo da literatura brasileira contemporânea merece atenção. Cabe pensar como articular a ideia de um lugar de enunciação do excluído, em termos de Teoria da Literatura, tendo em vista a história dos debates em narratologia, estudos subalternos, estudos de testemunho e debates sobre direitos humanos. O debate sobre literatura brasileira contemporânea é prioritário e, para continuar de modo sólido, deve ser sustentado em análise e interpretação de textos continuada e contextualizada.

Contrariamente à hipótese do hiper-mimetismo, gostaria de perseguir, a partir da ideia de hibridismo de gêneros, e de uma situação diferenciada para a literatura brasileira em contatos com gêneros considerados não literários, a ideia de que está presente de modo constante na produção contemporânea um procedimento anti-mimético¹⁷. Diversos escritores estariam se distanciando da ideia tradicional de representação, em favor de perspectivas novas – para as quais a crítica ainda está constituindo um vocabulário com que precisa trabalhar.

Além disso, contrariamente à ideia de pura adesão ao mercado, gostaria de considerar as conexões entre literatura e indústria cultural em perspectiva crítica ponderada. Dada a ampla diversidade da produção existente no mercado, pressupor que o valor dessa produção é heterogêneo; e então, discutir critérios adequados para compreender suas especificidades. O escritor Luís Fernando Veríssimo, constantemente menosprezado por sua presença na indústria, realizou um trabalho crítico cuidadoso e raro em *O condomínio* e em diversos outros textos, contrariando os estereótipos em torno de sua imagem.

O exemplo de Raduan Nassar permite constituir uma pauta para compreender o alcance do problema. Chama a atenção que um livro tão extraordinário permaneça tão pouco compreendido até hoje. Em parte, isso se deve à dificuldade constante de lidar com a produção recente, com métodos e instrumentos produzidos para a leitura de material canônico. Para além disso, cabe a hipótese de que a crítica literária brasileira, frente à literatura contemporânea, tem uma tendência geral a priorizar o estudo de temas, em detrimento do estudo de formas. Em um caso como *Lavoura arcaica*, a relação entre tema e forma é constitutiva dos pontos fundamentais da obra.

É fundamental a busca que diversos escritores têm empreendido de lugares de enunciação criativos. Eles rompem com a tradição realista. Eles se associam, com frequência, ao que poderíamos chamar de fragmentação moderna. Porém, dizer isso não é suficiente para compreendê-los.

¹⁷ Conforme Theodor Adorno, *Teoria estética*, Lisboa, Martins Fontes, 1988. Rodrigo Duarte - Virginia Figueiredo (orgs.), *Mimesis e expressão*, Belo Horizonte, Ed. Ufmg, 2001.

Para trabalhar nessa perspectiva, é necessário estabelecer uma posição crítica firme com relação a alguns fundamentos da historiografia literária canônica: o nacionalismo como valor e como projeto estético; a concepção de obra como totalidade; a mistificação do Brasil como unidade de espaço e de tempo; a concepção do período literário como estabilidade coesa. Esses fundamentos, sendo postos de lado, exigem estudos literários à luz da proposição de uma concepção antagônica de História, pautada por conflitos constantes, com relação à qual a unidade é apenas uma estratégia mistificadora¹⁸, e uma concepção de obra literária que a compreende como um inconsciente historiográfico, capaz de elaborar problemas que a percepção cotidiana não consegue observar ou formular¹⁹. O *Conto de Crasso em depressão*, de Hilda Hilst, apresenta um exemplo de interesse por temas que desafiam a percepção habitual do cotidiano.

Trata-se de um conto que articula violência e erotismo. A variação da distância estética é constitutiva da obra – o ponto de vista da enunciação se desloca constantemente.

Ele deu várias chicotadas nas coxas da mulher. Ela sangrava e pedia mais.
você sabe que os americanos ficaram com uns problemas com aquilo tudo do Vietnã?
sei que ficaram com vários problemas, mas qual é esse?
eles gozavam quando explodiam a cabeça de um vietnamita.
que jeito difícil de gozar, não? ainda mais agora, tem que viajar pra lá.
até que nem. É só sair por aí explodindo cabeças.
é. isso é.
e as armas?
a gente arranja, benzinho.
Ele lambeu-lhe as coxas. Ficou lambuzado de sangue.
eu gosto de sangue.
eu gosto de ser sangrada.
o que é que você acha do ser humano?
um barato, né, bem?
e se eu te matasse agora?
de que jeito?
com várias facadas²⁰.

A associação entre a destruição e as forças eróticas, na conversa do casal, se integra com a referência à Guerra do Vietnã. A imagem de que americanos gozavam com a morte dos inimigos aponta, em um horizonte freudiano, para a barbárie que emerge do interior da vida social. A provocação, ao referir ao ser humano como “um barato” em meio a imagens violentas, introduz um componente lúdico na cena de destruição. Em “Inventário”, de Marçal Aquino, o suicídio se inscreve no ponto de vista da enunciação. Se o protagonista morresse, o que aconteceria no mundo à volta? O expediente formal de Aquino radicaliza o princípio de que é na destruição de si que o sujeito se constitui, é na sua ausência que se torna possível delinear sua caracterização. Em suma, é a negatividade que governa o processo de constituição do sujeito. No conto, encontramos, por exemplo:

¹⁸ Conforme Raoul Girardet, *Mitos e mitologias políticas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

¹⁹ Conforme Fredric Jameson, *O inconsciente político*, São Paulo, Ática, 1992.

²⁰ Hilda Hilst, *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, São Paulo, Globo, 2002, p. 90.

Dona Zélia, a viúva ninfomaniaca, *pensaria* que eu finalmente me mandei para Paris, como sempre falava. E *sorriria*, lembrando de meia dúzia de trepadas muito mal dadas. Meu chefe *iria* inevitavelmente tecer comentários sobre a minha irresponsabilidade [...] ²¹

Flavia, que foi minha segunda namorada, *ficaria* comovida? Ou *receberia* a notícia como outra, dada pelo marido [...] Marcos, que virou vereador, *pensaria* em nossas noites na zona [...] Luciana possivelmente *passaria* a limpo os anos em que estivemos casados [...] ²²

As expressões grifadas acentuam o princípio de que a existência se define como um conjunto de hipóteses, e não de concretizações.

É necessário procurar avaliar com clareza as conexões entre temas e formas, levando em conta relações entre estética, ética, história e política. É possível partir de referências como *Cemitério dos vivos* de Lima Barreto e *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos, para pensar historicamente o narrador na literatura brasileira, fora das perspectivas canônicas mais habituais, dando ênfase aos problemas formais que surgem quando a enunciação está associada à perspectiva da exclusão. Podemos considerar essa situação como uma modalidade de exílio – não necessariamente um exílio geopolítico, mas um exílio do sujeito com relação a si mesmo, descentrado de suas referências²³, cindido, exposto, por exemplo, às situações do confinamento, da perseguição, do controle disciplinar, da repressão abusiva. Um sujeito que não pode, ao menos no horizonte imediato, contar com autonomia, liberdade ou condição de superação de suas limitações.

A partir de 1960, o problema da afirmação do sujeito pela linguagem se torna central na cultura brasileira. As tensões em torno da sua possibilidade são abordadas por intelectuais e artistas no cinema, nas artes plásticas, na música popular. É possível a plena liberdade individual, é possível a superação de limitações políticas e sociais pela expressão? Na escrita, isso vai irromper de modo perturbador em textos como a *Carta ao ministro da educação*, de 1968, em que Clarice Lispector constitui um ponto de vista ambíguo, entre a carta, o depoimento, o conto e a crônica, para estabelecer a luta de morte entre escritor e presidente da república, entre juventude e polícia, de um modo que nas condições concretas do cotidiano seria improvável realizar. Classificar o texto como sendo literatura ou não é menos importante do que reconhecer que sua indeterminação formal beneficia seu impacto histórico. As condições de produção desse texto sugerem que a ditadura militar e suas heranças consistem ainda em desafios para a crítica literária brasileira. Há muito a ser compreendido em termos das perspectivas adotadas pelos escritores para lidar com o impacto social do processo ditatorial, tendo em vista as práticas de política do esquecimento, a hegemonia do discurso militarista e as recentes contribuições de pesquisas históricas.

O narrador “historiador” de Lukács e as estruturas descritivas de Norman Friedman não são suficientes para a caracterização de parte da produção literária contemporânea. Pelo contrário, a Teoria da Literatura precisa, para compreender a sua especificidade e

²¹ Marçal Aquino, «Inventário», em Marçal Aquino, *Famílias terrivelmente felizes*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 60. Grifos meus.

²² Idem, p. 62. Grifos meus.

²³ Conforme Maren Viñar - Marcelo Viñar, *Exílio e tortura*, São Paulo, Escuta, 1992.

atribuir a ela valor justo, de uma renovação metodológica. As premissas podem ser frankfurtianas: o relato oral propunha uma sabedoria sobre a existência, com função de integração coletiva, e isso entrou em declínio; o relato em tempos de catástrofe trabalha com a variação da distância estética, pois a atitude do narrador realista não condiz com um mundo sangrento. Essas premissas exigem uma compreensão da especificidade da literatura em tempos sombrios, em que a expectativa de vida comunitária não prevalece na sociedade competitiva e individualista, e em que é necessário falar, por mais que as catástrofes se apresentem como um horror indizível. É na proposição adorniana da negatividade, em que não há síntese possível, que podemos embasar teorias do narrador. A reflexão sobre mimese na Teoria Estética concretiza as condições para essa teorização. É na negatividade que a obra se dissocia da reificação do mercado e das ilusões tradicionais de unidade social e estética. É com a negação das condições habitualmente necessárias para narrar, escolhendo pontos de vista improváveis e vozes dissociativas, que as formas narrativas se firmam nas últimas décadas.

Em julho de 2011, na Festa Literária de Parati, Antonio Candido concedeu uma entrevista, publicada no jornal *Estado de São Paulo*. Uma pergunta referente ao acompanhamento, por parte do crítico, da produção literária contemporânea, é respondida do seguinte modo:

Nada. Inclusive doei grande parte da minha biblioteca, doei 12 ou 14 mil volumes. Eu tô completamente fora do mundo literário, nem sei quais são os autores atuais. Eu saio perdendo, obviamente. Há cerca de 20 anos eu não leio coisa nova nenhuma do Brasil e do estrangeiro.²⁴

A questão referente ao que Candido lê na atualidade tem a seguinte resposta: “Leio coisa do passado sobretudo. Eu leio autores que me interessam mais, como Dostoiévski, por exemplo. Tolstói, Proust, Machado de Assis, Eça de Queiroz. Não quero dizer que os atuais não sejam no mesmo nível. Só que eu não os conheço.” E em outro ponto da mesma entrevista, falando do trabalho da crítica, ele declara:

Às vezes, brinco com alunos meus que são bons críticos: tenho pena de vocês, porque vocês têm que escrever artigos sobre os autores atuais. Por melhores que sejam, não são Mário de Andrade, não são Guimarães Rosa, não são Carlos Drummond de Andrade... Eu fazia pro jornal um artigo por semana sobre as novidades. Quais eram as novidades? Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge Amado, José Lins do Rego... Essas eram as novidades que eu escrevia: acaba de publicar um livro o senhor Graciliano Ramos (risos). Eu tive a sorte de viver um tempo de esplendor da literatura brasileira. Foi mais ou menos até 1950 e poucos. Não quer dizer que seja má, mas não tem mais aquele esplendor.

O crítico declara que não lê há vinte anos produções novas. Seu interesse se volta para a literatura do passado. Relativiza que é possível que a produção atual tenha valor, mas diz que não a conhece. E depois declara que tem pena dos críticos da geração seguinte, porque eles têm de trabalhar com os “autores atuais”. E argumenta, em perspectiva valorativa:

²⁴ As três passagens da entrevista foram encontradas em um website na internet, <http://blogs.estadao.com.br/flip/2011/07/06/antonio-candido-fala-em-paraty/> (documento consultado: 30/05/2012).

“Por melhores que sejam, não são Mário de Andrade, não são Guimarães Rosa, não são Carlos Drummond de Andrade”. É atribuído valor a autores consagrados, em detrimento dos que estão em atividade hoje. Relativiza de outro modo: “Não quer dizer que seja má, mas não tem mais aquele esplendor”.

A posição canônica com relação à literatura contemporânea, de modo geral, corresponde a uma atitude hierárquica, nostálgica, em que o passado é superior ao presente. Não há explicitação de critérios de juízo de valor, mas apenas os nomes, em si, sustentam o “esplendor”, como uma garantia de qualidade diferenciada e elevada.

A posição em si é inteiramente respeitável, e estimula o debate acadêmico. O que chama a atenção é a inconsistência. Se o crítico não lê nada de novo há vinte anos, é inviável emitir qualquer juízo – por exemplo, de que falta esplendor. Um crítico julga a partir de uma leitura realizada, elaborada com ponderação e critérios, pois sem isso, não tem como emitir juízo.

Essa entrevista faz parte de um processo maior, referente à crítica e à historiografia. O menosprezo ao contemporâneo não é, necessariamente, fundamentado em estudos comparativos detalhados. Sua base é a continuidade do cânone, como afirmação do que já foi reconhecido. É como se de fato não importasse o que os escritores escrevem ou não nas últimas décadas. Como não são canônicos, o contato com eles despertaria pena.

É necessário avaliar com atenção justa a produção literária recente. Merece reflexão o fato de que livros como *Lavoura arcaica* e *Em câmara lenta* estão distantes de manuais de ensino de literatura, currículos de muitos cursos de Letras, exames seletivos, e não são considerados prioridades de pesquisa universitária. A capacidade dessas obras de promover reflexões de interpretação do Brasil é imensa. Isso é verificável nos seus detalhes, nas palavras, na sintaxe, na configuração de conflitos entre personagens e, certamente, na construção das narrações.

Uma das percepções em circulação em universidades, com relação à produção contemporânea, da qual discordo inteiramente, pode ser resumida assim: os homens já derrotaram as mulheres, no processo histórico ocidental; os brancos derrotaram os negros; os heterossexuais derrotaram os homossexuais; os cristãos derrotaram outras crenças; os adultos derrotaram as crianças; a direita já derrotou a esquerda; assim, a proposição de que seja necessário pensar em literatura em articulação com movimentos sociais (ligados à mulher, ao negro, ao gay, à infância, à crítica do capitalismo avançado, e assim por diante) consistiria em compensar, no campo acadêmico, o fracasso fatal, passado e futuro, desses movimentos. Essa percepção excessivamente conservadora, em contato com o fascismo, deve ser combatida. A disputa de critérios de valor para a produção cultural tem um imenso horizonte pela frente. O enfrentamento do problema exige atenção e argumentação.

Em *O condomínio*, a voz narrativa se alterna, entre uma terceira pessoa distanciada e uma primeira pessoa, sobrevivente de tortura; em *Lavoura arcaica*, a narração dissociativa é de um filho oprimido por um pai assassino; em *Triângulo em cravo e flauta doce*, a voz é de um praticante de incesto. *O cego de Ipanema* propõe a empatia do narrador com um cego embriagado; *Em câmara lenta* faz isso com relação a uma mulher torturada. *Conto de Crasso em depressão* elabora criticamente uma articulação entre violência política e erotismo.

Em termos do conservadorismo autoritário e patriarcal brasileiro, essas vozes são constrangedoras, desconfortáveis. Falar do Brasil a partir do olhar da vítima de tortura,

ou do alvo de violência paterna, ou com uma exposição do gozo na violência, ou da perspectiva de um praticante de incesto: essas construções narrativas permitem interpretar o país, sem movimentos totalizantes, sem verdades absolutas. A metáfora do movimento do cego embriagado é potente como reflexão sobre a história. A agonia e a improbabilidade do equilíbrio consistem em imagens com papel de mediações, vinculando o estético e o histórico, o individual e o coletivo, e que atuam como chaves para compreensão das transformações do Brasil, de 1960 ao presente.

Por isso é muito importante a variação da distância estética. Veríssimo, Nassar, Hilst, Campos e Tapajós se distanciam do narrador de Balzac, do “historiador” de Lukács. A narração se constitui dentro de um senso de precariedade e negatividade, em que o olho se desloca de modo a ver o que não vê. O olho é cortado, como em Luís Buñuel. E sai de sua posição no corpo, como ocorre com a personagem de Tapajós.

A produção literária brasileira contemporânea é muito vasta. Se considerarmos obras das diversas décadas, desde 1960 ao presente, chama a atenção a multiplicidade de gêneros – com romances, contos, e textos classificados como híbridos (cartas, crônicas, testemunhos e outros) por variadas argumentações.

Autores como Beatriz Bracher, Luiz Ruffatto, Sérgio Sant’anna e João Gilberto Noll apresentam potenciais de leitura ainda pouco explorados. No caso de Noll, as imagens do estrangeiro (em *Berkeley em Biaggio*) e a narração a partir do olhar de um filho de um homem perseguido pela ditadura (em *Alguma coisa urgentemente*) contribuem para percepções da contemporaneidade pautadas pelo descentramento.

Com essa abrangência, é possível discutir tópicos que estão presentes no campo do debate sobre a literatura brasileira contemporânea, procurando sistematizar a reflexão no âmbito do estudo dos narradores: as relações entre público e privado no Brasil; a presença de metalinguagem; as várias atitudes perante a tradição realista; o discurso autobiográfico. Além disso, cabe articular estes pontos com as imagens da violência, a melancolia, as relações entre dor e linguagem, e a historicidade das formas. É central, na convergência entre esses tópicos, a configuração da memória.

A leitura de autores como Nassar, Tapajós e Veríssimo reforça a convicção de que o ato de narrar não morreu, nem recuou diante das catástrofes históricas. Ele foi reconstruído, de modo que a linguagem se estabeleça como força de mudança, a negatividade se manifeste, e que as ausências, as ruínas, os mortos e as dores possam nos observar e falar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Abreu, Caio Fernando, *Triângulo em cravo e flauta doce*, em Abreu, Caio Fernando, Caio 3D, Rio de Janeiro, Agir, 2005.
- Adorno, Theodor, Posição do narrador no romance contemporâneo, em Adorno et al., *Textos escolhidos*, São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- Adorno, Theodor, *Teoria estética*, Lisboa, Martins Fontes, 1988.
- Aquino, Marçal, Inventário, em Aquino, Marçal, *Famílias terrivelmente felizes*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- Balzac, Honoré de, *Contos*, São Paulo, Cultrix, 1986.

- Barreto, Lima, *Cemitério dos vivos*, São Paulo, Planeta, 2004.
- Benjamin, Walter, O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, em Benjamin, Walter, *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- , *Sobre alguns temas de Baudelaire*, em Benjamin, Walter, *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- Booth, Wayne, *The rhetoric of fiction*, Chicago, Chicago press, 1970.
- Bosi, Alfredo, Os estudos literários na era dos extremos, em Bosi, Alfredo, *Literatura e resistência*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- Campos, Paulo Mendes, *O amor acaba*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.
- Candido, Antonio, *Entrevista*, parte 1: <http://blogs.estadao.com.br/flip/2011/07/06/antonio-candido-fala-em-paraty/>, parte 2: <http://blogs.estadao.com.br/flip/2011/07/06/antonio-candido-fala-em-paraty-parte-2/> (documento consultado: 30/05/2012).
- , *Ficção e confissão*, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
- Carella, Tulio, *Orgia*. São Paulo, Opera Prima, 2011.
- Carvalho, Bernardo, A vida de um homem normal, em Scliar, Moacyr et al, *Boa companhia: contos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- Dal Farra, Maria Lucia, *O narrador ensimesmado*, São Paulo, Ática, 1978.
- Descartes, René, *Discurso do método. Meditações. Objeções e respostas. As paixões da alma. Cartas*, São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- Duarte, Rodrigo - Figueiredo, Virginia, orgs, *Mimesis e expressão*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001.
- Eagleton, Terry, *Marxismo e crítica literária*, Porto, Afrontamento, 1978.
- Freud, Sigmund, *O mal-estar na cultura*, Porto alegre, L&pm, 2010.
- Friedman, Norman, «Point of view in fiction», *Pmla lxx*, 1965.
- Girardet, Raoul, *Mitos e mitologias políticas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- Gonçalves, Ana Maria, *Um defeito de cor*, Rio de Janeiro, Record, 2009.
- Hilst, Hilda, *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, São Paulo, Globo, 2002.
- Jameson, Fredric, *O inconsciente político*, São Paulo, Ática, 1992.
- Lispector, Clarice, Carta ao ministro da educação, em Lispector, Clarice, *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- Lukács, Georg, *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*, em Lukács, Georg, *Ensaio sobre literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- Lukacs, Georg, La categoria de la particularidad, em Lukács, Georg, *Estética*, Barcelona, Grijalbo, 1966. V.1.
- Mendes, Luiz Alberto, *Memórias de um sobrevivente*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- Moscovich, Cíntia, *Duas iguais*, Rio de Janeiro, Record, 1998.
- Nassar, Raduan, *Lavoura arcaica*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- Noll, João Gilberto, Alguma coisa urgentemente, em Noll, João Gilberto, *O cego e a dançarina*, Rio de Janeiro, Record, 2008.
- Noll, João Gilberto, *Berkeley em bellaggio*, São Paulo, Francis, 2003.
- Nunes, Benedito, Literatura e filosofia (Grande Sertão: Veredas), em Lima, Luiz Costa, org, *Teoria da literatura em suas fontes*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, 2 ed., V.2.
- Phelan, James - Rabinowitz, Peter, orgs, *A companion to narrative theory*, London, Blackwell, 2008.
- Pinheiro, Paulo Sergio, «Autoritarismo e transição», *Revista Usp*, 9, 1991.
- Pouillon, Jean, *O tempo no romance*, São Paulo, Edusp, 1994.
- Ramos, Graciliano, *Memórias do cárcere*, São Paulo, Martins, 1969. 2 v.

- Rosenfeld, Anatol, *Preconceito, racismo e política*, São Paulo, Perspectiva, 2011.
- Santiago, Silvano, *Nas malhas da letra*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- Schmidt, Rita Terezinha, Repensando o lugar do nacional no comparatismo, em Schmidt, Rita Terezinha, org, *Sob o signo do presente: intervenções comparatistas*, Porto Alegre, Ed. UFRGS, 2010.
- Schwarz, Roberto, *Machado de Assis. Um mestre na periferia do capitalismo*, São Paulo, Editora 34, 2000.
- Tapajós, Renato, *Em câmara lenta*, São Paulo, Alfa Ômega, 1977.
- Tezza, Cristóvão, *O filho eterno*, Rio de Janeiro, Record, 2007.
- Vecchi, Roberto, *Exceção atlântica – pensar a literatura da Guerra Colonial*, Lisboa, Afrontamento, 2010.
- Veríssimo, Luís Fernando, O condomínio, em Veríssimo, Luís Fernando, *Outras do analista de Bagé*, Porto Alegre, L& pm, 1982.
- Viñar, Maren - Viñar, Marcelo, *Exílio e tortura*, São Paulo, Escuta, 1992.
- Watt, Ian, *A ascensão do romance*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- Wittgenstein, Ludwig, *Investigações filosóficas*. São Paulo, Abril cultural, 1975.



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 223-240. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

La banalità del trauma: Simone Weil e Clarice Lispector, la forza e la fame

CHIARA MAGNANTE

Università degli Studi di Bologna
chiara.magnante2@unibo.it

«*L'amarezza verte sull'unica giusta causa di amarezza: la subordinazione dell'anima umana alla forza, vale a dire, in fin dei conti, alla materia*»¹ – afferma Simone Weil commentando l'*Iliade*. È a partire dalla constatazione di questa stessa verità, tanto cogente quanto quotidianamente rimossa, che prendono spunto la riflessione e “l’iniziazione” di gran parte dei personaggi creati da Clarice Lispector. Ed è seguendo la traccia delle conclusioni alle quali Simone Weil giunge nell’analisi dell’*Iliade* come di un “poema della forza”, che si intende qui condurre una ricerca sull’opera della scrittrice brasiliana Clarice Lispector, rileggendo e intersecando le idee di due grandi personalità del mondo intellettuale e letterario del XX secolo. Pur facendo riferimento ad ambienti culturali così distanti, Simone Weil e Clarice Lispector vivono (in parte²) negli stessi anni, intorno alla seconda guerra mondiale, e, sorprendentemente, giungono a riflessioni simili sull’esistenza e sulla società. Ne “L’*Iliade* poema della forza”, Weil si concentra sul tema della forza, secondo lei unico vero protagonista del poema, da esaminare in tutta la sua attualità:

Il vero eroe, il vero argomento, il vero centro dell’*Iliade*, è la forza. [...] L’anima umana vi appare continuamente modificata dai suoi rapporti con la forza: travolta, accecata dalla forza di cui crede disporre, si curva sotto l’imperio della forza che subisce. Chi aveva sognato che la forza, grazie al progresso, appartenesse ormai al

¹ Simone Weil, «L’*Iliade* poema della forza», in *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Roma, Borla, 1999, p. 31. D’ora in poi citato nel testo.

² Weil nasce a Parigi il 3 febbraio 1909 e muore ad Ashford il 23 agosto del 1943. Lispector nasce il 10 dicembre 1920 a Čečel’nyk, nell’Ucraina occidentale, ma emigra presto con la famiglia, anche nel suo caso di origine ebraica, in Brasile; muore il 9 dicembre del 1977 a Rio de Janeiro.

passato, ha voluto vedere in questo poema un documento; chi sa discernere, oggi come un tempo, la forza al centro di ogni storia umana, vi trova il più bello, il più puro degli specchi³.

Vincitori e vinti sarebbero sottoposti a questo tipo di “forza materiale”, privi della capacità di autodeterminazione, dunque abbandonati ad un fato inconoscibile; sarebbe loro concesso di fare uso della forza solo fino ad un certo limite, al di là del quale l’uomo si macchia di una colpa gravissima verso i suoi simili e verso la natura, condannandosi, per «troppa sicurezza»⁴, ad incorrere nel castigo, la Nemese. Simone Weil osserva come questa nozione del limite e della Nemese, che lega l’uomo alla materialità della natura e che lo rende perciò consapevole della propria fragilità, sia stata elaborata unicamente dalla cultura greca e non sopravviva nella cultura occidentale:

l’occidente l’ha perduta e non ha neppure più, in nessuna delle sue lingue, parola che la esprima; le idee di limite, di misura, di equilibrio, che dovrebbero determinare la condotta della vita, non hanno più che un impiego servile nella tecnica. Noi siamo geometri solo di fronte alla materia; i Greci furono prima di tutto geometri nell’apprendimento della virtù⁵.

Nell’*Iliade* prima di tutto, ma anche nella tragedia greca, è esposta, secondo Weil, la miseria dell’uomo sottoposto alla forza, al di là di ogni compassione o di ogni compiacimento: vi è colta semplicemente la fragilità umana e questo sarebbe il tratto che accomuna il genio greco allo spirito del Vangelo dal momento che anche qui «è esposta la miseria umana, e questo in un essere divino al tempo stesso che umano»⁶. Ed è qui anzi che, esplicitamente, il sentimento della miseria umana diventa una condizione necessaria all’amore e alla giustizia:

colui che ignora fino a qual punto la volubile fortuna e la necessità tengono ogni anima umana alla loro mercè, non può considerare suoi simili né amare come se stesso quelli che il caso ha separato da lui come un abisso. [...] Non è possibile amare né essere giusti se non si conosca l’impero della forza e non lo si sappia rispettare⁷.

Certo, ammette Weil, «il pensiero della morte non lo si regge se non per lampi, non appena si sente che la morte è effettivamente possibile»⁸, ma non è per questo che le società occidentali l’hanno relegato in spazi nascosti e limitati della loro attenzione. È molte volte solo a causa di menzogne accreditate, o per incuria, che viene sottovalutato lo stretto legame con quelle che Clarice Lispector chiama le «negras raízes [das quais] se alimenta a liberdade de um homem»⁹. Proprio per questo Simone Weil conclude il suo pensiero affermando che

³ *Ivi* p. 9.

⁴ *Ivi* p. 17.

⁵ *Ivi* p. 18.

⁶ *Ivi* p. 32.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi* p. 23.

⁹ Clarice Lispector, «Os laços de família», in *Laços de família*, Lisbona, Relógio d’Água, 1989, p. 91 (esiste la traduzione italiana, di A. Aletti, *Legami familiari*, Milano, Feltrinelli, 1989).

apparentemente al di sopra della miseria umana possono levarsi solo gli uomini che mascherano ai propri occhi il rigore del destino con il soccorso dell'illusione, dell'ebbrezza o del fanatismo. L'uomo che non è protetto dalla corazza di una menzogna non può patire la forza senza esserne colpito fino all'anima¹⁰.

1. «A ORIGEM DA PRIMAVERA OU A MORTE NECESSÁRIA EM PLENO DIA»¹¹

Come già accennato, i protagonisti della narrativa di Clarice Lispector vivono un percorso di iniziazione, ricostruito per indizi – è il caso dei personaggi dei racconti – o analizzato minuziosamente dall'autrice attraverso un'attenta descrizione della psicologia, del vissuto quotidiano, delle emozioni dei personaggi dei romanzi.

Rari sono gli esempi di protagonisti maschili nelle trame di Clarice Lispector; si tratta per lo più di vari esponenti di un universo femminile ripreso nelle sue diverse sfaccettature sociali. Usando un'immagine, alla quale anche la scrittrice fa volentieri ricorso nei suoi testi, il modo impiegato per avvicinarsi ai personaggi somiglia ad un movimento lento che segue tracce indiziarie via via sempre meno oscure; alla fine tutto quadra in una rappresentazione coerente e caratterizzata da un forte simbolismo. L'immagine è quella dello specchio, o meglio, di donne osservate mentre si truccano, si pettinano, dedicano attenzione al proprio corpo, mentre riflettono sul modo di truccarsi al quale si sono abituate nel corso degli anni, come per ritagliarsi una definizione, un posto o un ruolo all'interno del contesto che abitano:

olhou-se ao espelho e só era bonita pelo facto de ser uma mulher: [...] perfumar-se era de uma sabedoria instintiva [...] e, como toda arte, exigia que ela tivesse um mínimo de conhecimento de si própria: usava um perfume levemente sufocante, gostoso como húmus, como se a cabeça deitada esmagasse húmus, cujo nome não dizia a nenhuma de suas colegas-professoras: porque ele era seu, era ela, já que para Lori perfumar-se era um ato secreto e quase religioso¹².

Sono donne che valutano il metodo che hanno sempre usato per adattare lo spazio che le circonda, in particolar modo lo spazio domestico, all'immagine di loro stesse:

O apartamento me reflete. É no ultimo andar, o que è considerado uma elegância. [...] È bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. [...] Como eu o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui è

brusco: um aposento precede e promete outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiam o *living*¹³.

¹⁰ *Ivi* p. 34.

¹¹ Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, Lisbona, Relógio d'Água, 1999 (esiste la traduzione italiana, di R. Desti, *Un apprendistato o il libro dei piaceri*, Milano, Feltrinelli, 1992).

¹² *Ivi* p. 14.

¹³ Clarice Lispector *A Paixão segundo G.H.*, edição crítica coordenada por Benedito Nunes, São Paulo, Editora da UFSC, 1988, p. 21 (esiste la traduzione italiana, di A. Aletti, *La passione secondo G. H.*, Milano, Feltrinelli, 1991).

È un approccio, quello dello sguardo allo specchio, che costituisce quasi una *mise en abîme* dello stesso percorso narrativo: lo sguardo d'insieme, veloce e distratto, di qualcuno che, abituato alla propria immagine, sa già quali risposte troverà sulla superficie del vetro. A seguire, l'attenzione rivolta a dettagli sempre più nascosti, il riflesso della propria personalità, per concludere con la definizione precisa, esatta, dei tratteggi, delle ombre e delle luci, ovvero con la definizione di un carattere e di un percorso. Questo è il tipo di processo narrativo seguito da Clarice Lispector: da uno sguardo veloce, da un inizio spesso *in medias res*, procede a un intarsio di ricordi, flash-back, dialoghi spezzati, riflessioni, sguardi fotografici verso l'esterno – la scenografia – e verso il personaggio – un indumento, un accessorio indossato. Poca, pochissima azione: il teatro di una faticosa iniziazione è l'interiorità dei personaggi o, come sottolinea Benedito Nunes, richiamando ironicamente le parole di André Gide, «o que interessa a Clarice Lispector não são os indivíduos em si, mas a paixão que os domina, a inquietação que os conduz, a existência que os subjuga»¹⁴. Sempre per quanto riguarda il “metodo dello specchio”, è da sottolineare inoltre l'intuizione, da parte della scrittrice, di sfruttarlo sia come mezzo per ottenere un effetto di straniamento nella percezione di se stessi, sia come mezzo per ritornare al reale, in una continua altalena come di incanto e disincanto, di immaginazione e realtà.

Proprio come rivela Lori in uno dei passaggi sopra citati dalle prime pagine di *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, qualsiasi arte esige per lo meno una minima conoscenza di se stessi. Ed è proprio questa la prima tappa di un cammino che porta successivamente le protagoniste a mettere in discussione sia loro stesse sia le società o le convinzioni che le accompagnano. Tale contestualizzazione risulta tanto più indispensabile dal momento che il passaggio determinante per l'innescarsi della riflessione è un improvviso straniamento – concetto questo da adattare alle situazioni più diverse, come verrà mostrato in seguito. Il conseguente disorientamento del personaggio apre una breccia proprio nella sua caratterizzazione, portandolo all'identificazione dell'arbitrarietà di tutte le norme a partire dalle quali si era ricreato e definito.

Fin qui una delle possibili interpretazioni formali, che si andrà ora a richiamare nel riferimento ad alcuni testi: tratterò qui brevemente due racconti tratti dalla raccolta *Laços de família*, “Amor” e “A menor mulher do mundo”, e il romanzo *A Paixão segundo G.H.*

Il contesto all'interno del quale viene descritta Ana, la protagonista di “Amor”, è quello di una realizzata vita familiare, voluta e scelta dalla donna («assim ela quisera e escolhera»¹⁵) nell'ambito della quale lei assolve il compito di madre, moglie e casalinga. Possiamo definirlo come un inizio *in medias res*, poiché la condizione attuale della protagonista è appunto vissuta come il termine necessario di una scelta, di un processo che l'ha portata a soppiantare l'«íntima dosordem»¹⁶ per mezzo della realizzazione dell'ordine

¹⁴ Nunes continua evidenziando come un altro tratto curioso e peculiare dei personaggi di Clarice Lispector sia «a incapacidade para viverem espontânea ou ingenuamente. Entre o sentimento imediato e a vivência, entre sentir e pensar, há sempre uma distância que a reflexão preenche, seja diretamente, através do monólogo interior, seja indiretamente, por meio de interferências da narradora, que sutilmente assume o ponto de vista das suas figuras, narrando em forma de monólogo ou monologando em forma narrativa, nunca de todo impessoal». B. Nunes, «O mundo imaginário de Clarice Lispector», in *O Dorso do Tigre*, São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 117.

¹⁵ Clarice Lispector, «Amor», in *Laços de família*, Lisboa, Relógio d'Água, 1989, pp. 18-19.

¹⁶ *Ivi* p. 18.

familiare. I momenti di solitudine continuano però a rivelarsi pericolosi, dal momento che viene meno, con l'assenza di marito e figli, l'esplicita personificazione delle sue funzioni. È proprio nel corso di uno di quei pomeriggi di solitudine («a hora perigosa da tarde») che si produce l'evento destabilizzante, il *trauma*. Come in altri luoghi della narrativa della Lispector, l'evento destabilizzante altro non è se non un contatto con persone, animali o cose tutto sommato comuni all'interno del panorama che normalmente circonda i personaggi, eppure improvvisamente interpretati – vissuti – in maniera diversa. Nel caso di Ana, è la vista di un cieco dal finestrino del tram che scatena un turbamento sulle prime indecifrabile; l'unica differenza fra lui e gli altri «è que ele estava realmente parado»¹⁷. Ma è proprio questa sua immobilità all'interno di una coreografia in continuo movimento a far sì che Ana percepisca la crisi che, dentro di sé, non era mai stata in realtà del tutto sopita:

Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana agarrou-se ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram. O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada¹⁸.

Completamente abbandonata dal narratore al suo stato di confusione, Ana si ritrova al Jardim Botánico ed è interessante come vi giunga quasi in uno stato di incoscienza: arrivare lì sembra l'esito naturale delle sue emozioni, vissute come un «estado de êxtase intenso»¹⁹. È questo un modo per presentare ciò in cui la protagonista si imbatte al Jardim Botánico non solo come una conseguenza della crisi, ma piuttosto come la sua causa implicita, come quel panorama soggiacente all'ordine delle cose scelto da Ana per fare in modo che «um dia se seguisse ao outro»²⁰. L'alternativa. Il mondo della natura, nel quale la mancanza di senso e la dipendenza da equilibri materiali, corporei, è condizione talmente insita nel susseguirsi del tempo, da non poter essere vissuta con angoscia; ecco ciò che racchiude il Jardim Botánico:

A crueza do mundo era tranquila. O assassinio era profundo. E a morte não era o que pensávamos. Ao mesmo tempo que imaginário – era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e túlipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante. [...] A decomposição era profunda, perfumada²¹.

Ana fa il suo ingresso nell'*eterotopia* del Jardim Botánico: eterotopico, secondo la definizione di Foucault, è quello che si può interpretare come un luogo concreto, e dunque facilmente individuabile all'interno del panorama abitativo, entro i confini del quale è previsto che si possano riprodurre, ma anche e soprattutto contestare e capovolgere le leggi che regolano la vita della società; è proprio il confine, la mancanza di contatti permanenti con

¹⁷ *Ivi* p. 19.

¹⁸ *Ivi* p. 20.

¹⁹ Berta Waldman, *A Paixão segundo C.L.*, São Paulo, Escuta, 1993, p. 115.

²⁰ *Ivi* p. 21.

²¹ *Ivi* p. 22.

l'esterno che permette di accettare il sovvertimento insito nell'idea di eterotopia²².

Il tragico dei personaggi lispectoriani sta nel fatto che questi non possono non sentirsi intimamente turbati dal trauma, cioè dall'improvvisa manifestazione della fragilità di tutto ciò che hanno fino a quel momento costruito. Tale coinvolgimento ha come diretta conseguenza una pericolosa osmosi all'interno delle "collocazioni reali" di dinamiche e sentimenti accettati unicamente entro i confini di un mondo a parte. Clarice Lispector usa vari espedienti per rendere la diversità di tali "isole" rispetto alla società del vivere comune. Generalmente l'efficacia narrativa si rivela nella descrizione di una sostanziale lontananza, sia essa fisica o temporale, spesso talmente ben delineata che i panorami descritti sembrano appartenere ad ere mitiche difficilissime da riesumare (troviamo esempi in tal senso nell'Africa equatoriale di "A menor mulher do mundo" o nella stanza della casa di G.H., paragonata al deserto).

Quando la «moral do Jardim»²³ si sposta nella quotidianità di Ana, la potenziale destabilizzazione si rivela così pericolosa che la donna si sente in colpa nei confronti dei suoi stessi figli²⁴; tutto ciò che aveva voluto e scelto assume un tono umoristico, triste:

O pequeno *horror* da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água – havia o *horror* da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo *trabalho secreto* se fazia ali na cozinha. Perto da lata do lixo esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinio da formiga. O mínimo corpo tremia. [...] Hoje de tarde alguma coisa tranquila se reventara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste²⁵.

«Horror» ripete la narrazione, «nojo» (schifo, nausea) era la sensazione che Ana aveva provato al Jardim Botânico, una sensazione che ricorda molto da vicino la nausea sartriana²⁶, ma che diventa qualcosa di più profondo nel momento in cui la donna si sente contemporaneamente affascinata e rapita proprio da questo sentimento di ripulsa. Si tratta di una sensazione

²² Interessante come anche nella riflessione di Foucault l'esempio simbolico più immediato dell'eterotopia sia lo specchio: «Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface. [...] Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement et où il a, sur la place que j'occupe une sorte d'effet de retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui, en quelque sorte, se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace à la fois absolument réelle, en relation avec l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisque elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas», Michel Foucault, «Des espaces autres» (conferenza al Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (ottobre 1984), pp. 46-47, raccolta in *Dits et Écrits II, 1967-1988*, Parigi, Gallimard 2001).

²³ Clarice Lispector, «Amor», p. 22.

²⁴ L'alternativa è «tão forte, impulsiva e caótica, que è impossível conciliá-la com a realidade quotidiana. O âmbito das relações familiares e nelas o papel que Ana exerce não admite a interferência dessa crise» (Waldman, *op. cit.*, p. 115).

²⁵ Clarice Lispector, «Amor», pp. 25-26.

²⁶ Interessante a questo proposito la lettura contrappuntistica di Benedito Nunes tra *La nausée* di Jean Paul Sartre e la sensazione sperimentata dai personaggi dei racconti e dei romanzi di Clarice Lispector (Benedito Nunes, «A nausea», in *op. cit.*, pp. 93-102).

ossimorica, evidenziata dalle immagini di uno schifo-affascinante, della decomposizione-profumata di un mondo «faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas»²⁷.

È molto interessante notare come l'effetto di straniamento sia reso invece in «A menor mulher do mundo», attraverso una dislocazione immediata del punto di vista della narrazione: è da una lontananza estrema, dagli antipodi del mondo «occidentale», che si dipartono vari sguardi su diverse famiglie, come tanti piccoli ritratti di interni. Tutto parte dalla scoperta, da parte di un esploratore francese, della donna più piccola del mondo, nel Congo centrale, che l'esploratore, «sentindo necessidade imediata de ordem, e de dar nome ao que existe»²⁸, chiama Pequena Flor. Una fotografia della donna, alta quarantacinque centimetri, incinta, «escura como um macaco»²⁹, viene pubblicata nel supplemento di un giornale e da qui si innestano i vari commenti dei lettori. Le sensazioni suscitate dalla fotografia vanno dalla compassione, all'interesse, all'affetto, all'istinto di possesso: un «menino esperto»³⁰ immagina di farne un giocattolo, altri, in un'altra casa, già la vedono come una perfetta cameriera: «Imagine só ela servindo a mesa aqui em casa! E de barriguinha grande!»³¹. Risalta soprattutto l'incolmabile distanza che gli osservatori frappongono tra loro stessi e questa «mulherzinha», che avrebbe posto nella società solo come giocattolo o come piccolo essere destinatario di attenzioni ed affetto, oggetto sotto la proprietà altrui. Anche in questo caso l'interpretazione unitaria delle varie opinioni viene dalle riflessioni di una donna, la madre di quel «menino esperto» che, dal bagno, dove si pettinava davanti allo specchio, ascolta le parole di suo figlio e, come distratta dall'immagine di se stessa, riflette su di sé, sulla distanza che la separa dalla piccola Pequena Flor:

Então, olhando para o espelho do banheiro a mãe sorriu, intencionalmente fina e polida, colocando entre aquele seu rosto de linhas abstractas e a cara crua de Pequena Flor, a distância insuperável dos milénios. Mas com anos de prática sabia que este seria um domingo em que tinha que disfarçar a si mesma a ansiedade, o sonho e milénios perdidos³².

Ma se una morale al racconto si può trovare, non sta solo qui. La narrazione ritorna sulla descrizione della donna più piccola del mondo, questa volta lasciando spazio alle parole di un narratore onnisciente. È il sorriso della donna a spiazzare l'esploratore, forse proprio perché, attraverso quel sorriso, Pequena Flor si manifesta come soggetto e non solo come oggetto di attenzione scientifica o di curiosità. Dal sorriso parte la riflessione del narratore, centrata su un'apparente mancanza di senso in quel gesto, che, al contrario, nasconde "il sentimento più perfetto":

Estava rindo, quente quente. Pequena flor estava gozando a vida. A própria coisa rara estava tendo a inefável sensação de ainda não ter sido comida. [...] Não ser devorado é o sentimento mais perfeito. Não ser devorado é o objectivo secreto de toda uma vida. Enquanto ela não estava sendo comida, seu riso bestial era tão de-

²⁷ *Ibidem* p. 22.

²⁸ Clarice Lispector, «A menor mulher do mundo», p. 62.

²⁹ *Ivi* p. 61.

³⁰ *Ivi* p. 64.

³¹ *Ivi* p. 65.

³² *Ibidem*.

licado como é delicada a alegria. O explorador estava atrapalhado³³.

Ma non basta. Troviamo negli occhi di Pequena Flor – come del resto avevamo trovato anche nella vertigine di Ana al Jardim Botánico – la religiosità di un amore che è accettare e volere l'attrazione e la gravità della materia, prerogativa essenziale di un sentimento che Clarice Lispector scrive sempre con la maiuscola, "Amor":

É que a própria coisa rara sentia o peito morno do que se pode chamar de Amor. Ela amava aquele explorador amarelo. [...] O explorador tentou sorrir-lhe de volta, sem saber exactamente a que abismo seu sorriso respondia, e então perturbou-se, como só homem de tamanho grande se perturba. [...] Pequena Flor respondeu-lhe que "sim". Que era muito bom ter uma árvore para morar sua, sua mesmo. Pois – e isso ela não disse, mas seus olhos se tornaram tão escuros que o disseram – pois é bom possuir, é bom possuir, é bom possuir. O explorador pestanejou várias vezes³⁴.

È soprattutto la presunta distanza temporale, in questo caso, a far sì che gli osservatori della fotografia percepiscano Pequena Flor come qualcosa di talmente diverso da essere meno umano. Al contrario, le riflessioni della donna allo specchio evidenziano un'opposizione che è solo di apparenze: è solo la "superficie tranquillizzante" quella che manca alla faccia disadorna di Pequena Flor, opposta al viso "di lineamenti astratti" della donna che si pettina. È l'astrazione quella che manca a Pequena Flor, quella stessa astrazione che ha attribuito nobili ed accettabili significati alla «cruel necessidade de amar», alla «malignidade do nosso desejo de ser feliz» alla «ferocidade com que queremos brincar»³⁵. A quella che Berta Waldman legge come «a violência representada dos sentimentos primários que, de repente, explodem» e che «neutralizada pela vida diária, [...] é avivada pelo silêncio em que vivem as personagens»³⁶. E quello che chiamo trauma può essere anche una semplice fotografia osservata con più attenzione delle altre, che avvicina improvvisamente ciò che la distanza ci fa racchiudere entro confini invalicabili e attribuire ad una natura altra, relegata nelle profondità dell'Africa equatoriale, talmente diversa che non può essere la nostra.

2. LA FAME

Minha moralidade era desejo de entender e, como não entendia, eu arrumava as coisas, foi só ontem e agora que descobri que sempre fora profundamente moral: eu só admitia a finalidade – para a minha profunda moralidade anterior, eu ter descoberto que estou tão cruamente viva quanto essa crua luz que ontem aprendi, para aquela min-

³³ *Ivi* p. 66.

³⁴ *Ivi* pp. 66-67.

³⁵ *Ivi* p. 64.

³⁶ Berta Waldman, *op. cit.*, p. 118. Da sottolineare l'importanza del «silenzio», tema importante nella scrittura di Clarice Lispector, sul quale si tornerà in seguito.

*ha moralidade, a glória dura de estar viva é o horror*³⁷.

Ecco, pressoché definito, nelle prime pagine del romanzo *A Paixão segundo G.H.*, quel sentimento di *orrore* che già è stato esperito in altri racconti: l'orrore è "gloria dura di essere viva"; è una gloria dura, una "cruda luce" – ed ancora una volta ci troviamo di fronte ad una sensazione che può essere descritta solo attraverso definizioni ossimoriche, che rendono la luminosità di una consapevolezza tanto difficile da sopportare. Proprio in questa sofferenza sta la vicinanza con la prima parte del saggio di Simone Weil, nel quale la filosofa francese smonta la morale dello scopo, che dividerebbe le sorti degli uomini in vincitori e vinti, per mostrarli tutti egualmente sottoposti alla forza «imperiosa sull'anima come la fame estrema, quando consiste in un potere perpetuo di vita e di morte, ed è un imperio altrettanto freddo, altrettanto duro, come se fosse esercitato dalla materia inerte»³⁸. La fame, manifestazione della forza in quanto manifestazione dell'obbligo materiale, è ciò che di più immediato ci lega a quella morale dell'assassinio profondo che Clarice Lispector vede nel Jardim Botánico. Sempre attingendo dalla Weil pare opportuno citare qui un brano dell'Iliade, a dimostrazione dell'effettiva paradigmaticità del poema in questa direzione, oltre che dell'efficacia delle considerazioni di Simone Weil:

«Poiché anche Niobe dai bei capelli pensò a mangiare,
lei, a cui dodici figli nella sua casa perirono,
sei figlie e sei figliuoli, nel fiore dei loro anni.
[...] Per nove giorni giacquero nella morte, nessuno venne a sotterrarli.
Le genti erano impietrite per volere di Zeus.
E il decimo furono sepolti dagli dei dell'Olimpo.
Ma ella pensa a mangiare, quando fu stanca di lagrime.»

Mai fu espressa con tanta amarezza la miseria dell'uomo che lo rende incapace persino di sentire la sua stessa miseria³⁹.

Ciò che di quest'interpretazione manca alla faticosa introspezione della protagonista di *A Paixão segundo G.H.*⁴⁰ è probabilmente una vera e propria "amarezza"⁴¹. Certo, rimettere in discussione se stessa e tutta la sua vita apre alla protagonista scenari difficili, dolorosi, ma tutto sommato luminosi, ariosi, di una brillantezza che gli occhi prima non sarebbero riusciti a vedere o a sopportare, proprio come quella che abbaglia G.H. all'entrare nella

³⁷ Clarice Lispector *A Paixão segundo G.H.*, p. 16.

³⁸ Simone Weil, *op. cit.* p. 15.

³⁹ *Ivi* pp. 14-15.

⁴⁰ La protagonista del romanzo viene nominata sempre e solo come G.H., le iniziali stampate nel cuoio delle sue valigie. È possibile riconoscere in questo procedimento uno stratagemma per rinunciare ai nomi, filtro inutile alla percezione intera della cose: «O resto era o modo como pouco a pouco eu me havia transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome» (p. 18), rivela la narratrice proprio nelle prime pagine di presentazione del personaggio. Non mancano inoltre nel testo riferimenti espliciti alla classe sociale, medio-alta, di G.H., quasi ad indicarla, attraverso la spersonalizzazione di un "nome cifrato", come simbolo di parte della società.

⁴¹ Ammette la stessa Clarice Lispector nell'epigrafe che apre il romanzo: «A mim, por exemplo a personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria.»

stanza che lei aveva riservato alla sua domestica, così in contrasto con il resto della casa, umida ed ombrosa. L'evento scatenante e le sue conseguenze sono raccontate in prima persona dalla protagonista-narratrice dopo una breve introduzione nella quale, sempre lei, fornisce una interpretazione preliminare della vicenda. Troviamo G.H. sola in casa sua; quel giorno la domestica non avrebbe prestato servizio e dunque G.H. si appresta a compiere da sé le faccende di casa, compito che ha sempre amato svolgere:

Não ter naquele dia nenhuma empregada iria me dar o tipo de atividade que eu queria: o de arrumar. Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira. Ordenando as coisas eu crio e entendo ao mesmo tempo. [...] Arrumar é achar a melhor forma. [...] O prazer sempre interdito de arrumar uma casa me era tão grande que, ainda quando sentada à mesa, eu já começara a ter prazer no mero planejar. [...] Resolvi tirar o telefone do gancho e assim estava segura que nada me perturbaria⁴².

Abbiamo già visto come G.H. avesse costruito l'appartamento dove abita a sua immagine e, proprio per questo, fare ordine in casa diventa metaforicamente per la protagonista un faccia a faccia con se stessa. L'inizio di una trasformazione drastica, di una vera e propria iniziazione al mistero, avviene però grazie al confronto con l'Altro: la scrittrice brasiliana riesce a realizzare un effetto di straniamento conducendo l'alterità fin dentro al nucleo più nascosto dell'abitudine, come nota Ettore Finazzi-Agrò avvicinando il romanzo della Lispector alla *Metamorfosi* kafkiana:

In entrambi gli autori, soprattutto, la metamorfosi avviene all'interno di un luogo che può considerarsi abituale [...]: la trasformazione, quindi, coinvolge e sconvolge l'*habitus*, lo spazio dell'«abitudine», la sfera della proprietà e dell'identità usuale⁴³.

L'«altro» nascosto nel «medesimo» viene messo improvvisamente a nudo dalla scoperta della luminosità della stanza della domestica. Quello che era un ripostiglio era stato trasformato in una stanza «inteiramente limpa»⁴⁴. Si tratta del primo improvviso spaesamento della protagonista:

Mas ao abrir a porta meus olhos se franziram em reverberação e desagrado físico. É que em vez da penumbra confusa que eu esperava, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se. [...] Da porta eu via agora um quarto que tinha uma ordem calma e vazia. Na minha casa fresca, aconchegada e úmida, a criada sem me avisar abria um vazio seco. Tratava-se agora de um aposento todo limpo e vibrante como num hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos⁴⁵.

⁴² Clarice Lispector, *A paixão...*, pp. 23-24.

⁴³ Ettore Finazzi-Agrò, *Apocalypsis H.G.*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 65-66.

⁴⁴ Clarice Lispector, *A paixão...*, p. 26.

⁴⁵ *Ibidem*.

Janair inoltre, la domestica di cui solo ora sappiamo il nome⁴⁶, aveva tracciato sulla parete dei disegni in carboncino che ritraevano una donna e un uomo, nudi, e un cane; G.H. si riconosce disorientata nella donna ritratta, in quella rappresentazione che aveva colto un suo contorno essenziale, proprio di lei che si era sempre raffigurata, a se stessa e agli altri, con «uma aspa à esquerda e outra à direita de mim [...], como se não fosse eu»⁴⁷ e che con tale espressione assente e sfuggente si ritrovava persino in fotografia. Tutto si fa lentamente più chiaro:

Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar tomava consciência. [...] O quarto [...] era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim⁴⁸.

La protagonista è dunque spiazzata dallo sguardo di qualcuno che è completamente al di fuori del mondo che abitualmente frequenta, anche in questo caso, dallo sguardo di un personaggio subalterno che improvvisamente si manifesta come soggetto, portatore di pensiero e conoscenza. Proprio grazie a questa nuova prospettiva tutto quel piccolo mondo a sua immagine viene messo in discussione; la stanza diventa secca e luminosa come un deserto, immagine che ricorre spesso per descrivere un'esperienza di improvvisa vertigine, di asceti mistica che sembra attrarre G.H. in modo ineluttabile. L'incontro tra le personalità sua e della sua domestica rappresenta un confronto tra culture e, soprattutto, fra classi sociali, come se si trattasse di uno scontro fra due mondi e due nature diversissimi e completamente irriducibili. Le sensazioni di G.H. dopo questo primo contatto sono di repulsione, odio, malessere fisico, prima di tutto di estraneità totale nei confronti di quel mondo del quale Janair è rappresentante:

Percebi então que estava irritada. O quarto me incomodava fisicamente como se no ar ainda tivesse até agora permanecido o som do riscar do carvão seco na cal seca. [...] Carvão e unha se juntando, carvão e unha, tranqüila e compacta raiva daquela mulher que era a representante de um silêncio como se representasse um país estrangeiro, a rainha africana. E que ali dentro de minha casa se alojara, a estrangeira, a inimiga indiferente⁴⁹.

Quell'altrove è un mondo a parte, di una semplicità assoluta, tanto limpido da non poter avere principio né fine, da rivelarsi uno spazio indefinito-infinito. E in tutto ciò «a simplicidade inesperada do aposento me desnorteava: na verdade eu não saberia sequer por onde começar a arrumar, ou mesmo se havia o que arrumar»⁵⁰.

Sebbene Janair non sia effettivamente presente nel “regno”, questo mondo a parte non è privo di abitanti. È con profondo disprezzo che G.H. scopre uno scarafaggio all'interno dell'armadio, animale verso cui ha sempre nutrito un profondo disprezzo. La sensazione di repulsione è quella già trovata in altri passaggi citati, con la stessa ricorrenza lessicale

⁴⁶ Come annota Olga de Sá all'edizione critica del testo, risuona il nome di Janaina (Iemanjá, la madre dell'acqua, la regina del mare nei culti africani) nel nome di Janair (*ivi* p. 28).

⁴⁷ Clarice Lispector, *A paixão...*, p. 34.

⁴⁸ *Ivi* pp. 28-29.

⁴⁹ *Ivi* p. 29.

⁵⁰ *Ivi* p. 28.

(«nojo por baratas»⁵¹), eppure in questo caso è un sentimento profondamente cosciente, che la distanza data dallo spazio della narrazione in prima persona consente di razionalizzare e spiegare:

O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e no entanto atuais. Saber que elas já estavam na Terra e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros, saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e se arrastando vivas, [...] e lá estavam durante o grande avanço e o grande recuo das geleiras – a resistência pacífica. Eu sabia que baratas resistiam a mais de um mês sem alimento ou água. E que até de madeira faziam substância nutritiva aproveitável. E que mesmo depois de pisadas, descomprimiam-se lentamente e continuavam a andar. Mesmo congeladas, ao degelarem, prosseguiam na marcha...⁵²

Per queste sue caratteristiche lo scarafaggio è dunque elevato a simbolo supremo del mondo della natura, della materia, un mondo senza una fine né un inizio – proprio come la stanza che lo ospitava – che diventa eterno nel suo continuo ripetersi immutato, come di forme che hanno già trovato una loro perfezione.

Spinta dalla ripugnanza che prova verso l'animale, G.H. lo blocca incastrandolo tra le due ante dell'armadio e da questo momento in poi il romanzo è il puro susseguirsi dei pensieri della protagonista. G.H. sperimenta, osservando lo scarafaggio, la crisi di tutte le costruzioni astratte rispetto alla materia viva dell'animale, delle quali la sua vita si era fino ad allora nutrita. Sotto la forma della repulsione si nasconde un'istintiva seduzione per ciò che è identificato come una gemma di vita pura. Tutta la meditazione della protagonista andrebbe soppesata, soprattutto, inserita in una semantica profondamente coerente, che si evolve nel corso dell'opera e che ricorre fin dai primi scritti di Clarice Lispector; troviamo espressa una sensibilità profonda, evidente nella fatica di ogni parola.⁵³

Per la protagonista tutto ruota intorno alla progressiva sottrazione da sé, per arrivare alla pura materia:

Certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentalizada de que eu vivia, é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, é a parte coisa da gente. So por isso é que, como pessoa falsa, eu não havia até então sossobrado sob a construção sentimentária e utilitária⁵⁴.

O animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz – pois há coisas criadas que nunca se enfeitaram, e conservam-se iguais ao momento em que

⁵¹ *Ivi* p. 32.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Disse Clarice Lispector rispondendo a un'intervista della rivista *Veja*: «Eu tinha medo de que escrever se tornasse um hábito e não uma surpresa. Eu só gosto de escrever quando me surpreendo. Além disso, eu temia que, se continuasse produzindo livros, adquirisse uma habilidade detestável. Um pintor celebre – não me lembro quem – disse, certa vez: “Quando tua mão direita for hábil, pinte com a esquerda; quando a esquerda tornar-se hábil também, pinte com os pés”. Eu sigo este preceito. (Intervista del 30 giugno 1975, cit. in Carlos Mendes de Sousa, *Clarice Lispector – Figuras da escrita*, Braga, Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos, 2000, p. 29).

⁵⁴ Clarice Lispector, *A paixão...* p. 45.

foram criadas, e somente elas continuaram a ser a raiz ainda toda completa. E porque são a raiz é que não se podia comê-las, o fruto do bem e do mal – comer a matéria viva me expulsaria de um paraíso de adornos, e me levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto⁵⁵.

Emerge dalle citazioni una separazione netta fra tutto ciò che è costruito, che è abbellimento inutile, segnalato nel testo attraverso l'uso di neologismi come «sentimentalizada», «sentimentária», e la parte-materia, la parte-cosa, identificata come radice primaria della vita.

Inoltre, a proposito di semantiche particolarmente approfondite, è introdotta qui quella del nutrimento: mangiare la radice della vita materiale è il modo primario e istintivo per venire in contatto con essa e per assumerla dentro di sé. Quella di sentire i sapori è una qualità niente affatto scontata, dal momento che normalmente abbiamo bisogno di aggiungere sale a qualsiasi cosa che non sia dolce; il gusto che assaporiamo dunque è coperto, mitigato e adattato dal sale alla nostra percezione:

Não, não havia sal naqueles olhos. Eu tinha a certeza de que os olhos da barata eram insossos. Para o sal eu sempre estivera pronta, o sal era a transcendência que eu usava para poder sentir um gosto, e poder fugir do que chamava de “nada”. Para o sal eu estava pronta, para o sal eu toda me havia construído. Mas o que minha boca não sabia entender – era o insosso. O que eu toda não conhecia era o neutro⁵⁶.

Torna il concetto della sottrazione, attraverso la quale arrivare alla purezza del neutro. E se mangiare della materia viva è il modo principe per diventarne parte, questo è ciò che G.H. sente di dover fare per poter dare realmente seguito a tutti i suoi pensieri; è il compimento di una comunione: ancora prima che quest'atto avvenga, G.H. continua a riflettere sulla simbologia del gusto neutro del vivo ed è già qui che parla di “comunione”:

O gosto do vivo. Que é um gosto quase nulo. E isso porque as coisas são muito delicadas. Ah, as tentativas de experimentar a hóstia⁵⁷!

La sfera semantica slitta sempre più su un piano religioso-iniziatico: quella cui allude la donna diventa un'esperienza mistica: tale è l'interpretazione da dare al gesto di mangiare lo scarafaggio⁵⁸. È con l'«alegria do sabbath»⁵⁹ che G.H. si abbandona alla scoperta di una realtà divina che coincide con l'esistente. Prima con ripugnanza, poi provando una sensazione di purezza, G.H. partecipa a questa comunione e il capitolo seguente può aprirsi con una rivelazione: «O DIVINO para mim é o real»⁶⁰.

⁵⁵ *Ivi* p. 47.

⁵⁶ *Ivi* p. 56.

⁵⁷ *Ivi* p. 98.

⁵⁸ G.H stessa diventa il neutro: «è lo scarafaggio e colui che lo schiaccia. È in una parola [...] il neutro: la figura emblematica di una identificazione tra io e altro, soggetto e oggetto; e non è al tempo stesso né l'una cosa né l'altra, bensì l'esempio di una redenzione ottenuta attraverso dell'individuo e delle istituzioni (etiche, linguistiche, estetiche...) ad esso collegate» (Ettore Finazzi-Agrò, *op. cit.*, p. 69).

⁵⁹ Clarice Lispector, *A paixão...* p. 66.

⁶⁰ *Ivi* p. 106.

Se dunque di religione si tratta, il seguito naturale è illustrare quale tipo di “fede” si adatti a questa prospettiva:

A fé – é saber que se pode ir e comer o milagre. A fome, esta é que é em si a mesma fé – e ter necessidade é a minha garantia de que sempre me será dado. A necessidade é o meu guia⁶¹.

Si può così chiudere questa breve analisi del romanzo *A Paixão segundo G.H.* tornando sulla necessità, sul tema della fame, ponte evidente tra le due autrici che si stanno considerando; se però, come abbiamo visto, Simone Weil usa il motivo della fame per mostrare quanto sia imperioso il richiamo della forza materiale, Clarice Lispector lo scopre alla fine di un’iniziazione che arriva sì alla stessa consapevolezza della «subordinazione alla materia», ma con la passione e l’allegria di chi incontra la parte migliore dell’umano.

3. A PROPOSITO DEL SILENZIO

Concludendo l’analisi dell’*Iliade*, Simone Weil mostra quanto nelle sue riflessioni abbia pesato un confronto latente ed essenziale con il suo presente. La pensatrice infatti, dopo aver fatto emergere dai versi quello che lei ritiene il loro significato più profondo, si preoccupa della ricezione di tale messaggio, che è resa difficile, talora impossibile, dalle maschere del fanatismo o, più semplicemente, da una menzogna rassicurante e quotidiana. Pesa in quest’ottica la critica al cammino della modernità, profondamente messo in dubbio dalla Weil, sostanzialmente per la noncuranza con la quale l’uomo si è liberato di qualsiasi limite materiale, innalzandosi al livello di onnipotente signore del suo prossimo e della natura.

Questo approccio critico alla modernità emerge indubbiamente anche dall’opera di Clarice Lispector, nel tentativo costante di liberare le cose da ogni astrazione, di storicizzare tutte le costruzioni concettuali che gravano sulla materia rivelando così la loro arbitrarietà. Tutto ciò risulta chiaro nei contenuti, ma, prima ancora, è la forma a rendere evidente la critica all’astrazione imposta. E, proprio perché il linguaggio è prima di tutto un’astrazione, è importante ricordare la continua riflessione di Lispector a proposito della scrittura. Si tratta non solo di una riflessione sulle forme narrative⁶², ma anche sull’effettiva trasmissibilità in parola scritta o parlata dell’esperienza vissuta, soprattutto quando l’esperienza, come già visto, è prima di tutto interiore e spesso connotata dal punto di vista del genere; non a caso l’analisi della scrittura lispectoriana guadagna in profondità se associata a una riflessione sul vocale, come avviene negli scritti di Hélène Cixous: la critica francese rico-

⁶¹ *Ivi* p. 108.

⁶² L’abbandono delle forme caratterizzanti del genere romanzesco è paradigmatico nelle opere di Clarice Lispector, inteso come riflesso della destrutturazione delle gerarchie dell’esistente; vale per la complessità degli scritti dell’autrice ciò che Olga de Sá osserva a margine di *A Paixão segundo G.H.*: «Così come la *Paixão* esprime la crisi del romanzesco, abbandonando l’intreccio, il tempo, lo spazio finzionale e il personaggio, esprime anche la crisi del sacro, nel mondo moderno. G.H aspira alla vita divina, ma obbedisce a rituali di magia. Magia naturale, del resto la vita piena giace nell’intimo delle cose. Tutto è magico per C.L.» (*op. cit.*, p. 83, trad. mia).

nosce il legame stretto tra quella che abbiamo chiamato la “parte-cosa” e la lingua stessa usata dalla scrittrice brasiliana:

La voix-Clarice nous donne les voies. [...] Nous fait entendre l'appel des choses. L'appel qu'il y a dans les choses: elle le recueille. La voix-Clarice cueille. Et nous tend l'orange. Nous rend la chose. Ce que dit précisément l'orange à l'appel de sa voix, son jus de lune, nous le donne à boire. La Voix-Obst, nous donne à lire: les mots dans cette voix sont des fruits⁶³.

La voce è recuperata quindi come sostanza viva, all'opposto di quella “mummificazione” della parola che sarebbe la scrittura⁶⁴.

Tutti i protagonisti delle opere di Clarice Lispector si fanno portatori degli stessi dubbi che investono l'autrice a proposito della risoluzione di tramandare o meno la loro scoperta del mondo. Si tratta soprattutto di passaggi iniziali dei romanzi, proprio a testimonianza di un dilemma che investe la fatica e la sorpresa dello scrivere, di un dire che è prima di tutto un dirsi, un esporsi e che solo per questo rende possibile un «aver-luogo del discorso»⁶⁵; e spesso l'approdo è una scrittura densa e frammentaria, con una soppressione dell'aggettivo a favore della sostanza, fatta di proposizioni brevi e prevalentemente legate per paratassi. Una scrittura che spesso assume la forma del discorso indiretto libero, cioè di una mistura tra il dire e il pensare: «le pas de sa phrase lourde et lente me pèse sur le coeur, elle marche à courtes phrases pensantes, pensivement»⁶⁶. Nella meditazione sulla raccontabilità del vissuto la mutezza, il silenzio, acquistano un peso indefinito come se lì si celasse la purezza di esperienze che non hanno bisogno del filtro delle parole per raggiungere la comunicazione:

O silêncio é a profunda noite secreta do mundo. [...] Pois, quando meno se espera pode-se reconhecê-lo – de repente. Ao atravessar a rua no meio das buzinas dos carros. Entre uma gargalhada fantasmagórica e outra. Depois de uma palavra dita. Às vezes no proprio coração da palavra se reconhece o Silêncio⁶⁷.

L'approccio verso la scrittura è quindi caratterizzato dal profondo rispetto di chi vuole scoprire, all'interno delle parole la potenza di un “Silenzio” che permea allo stesso modo il detto e il non detto: concludendo la lettera che ha scritto, nel brano appena citato, Lori è passata alla maiuscola per nominare il silenzio che inizialmente si frapponeva tra lei e la scrittura, e che ora invece scorge ovunque, come un “fantasma”, persino nel cuore stesso delle parole.

L'espressione e la comunicazione di sé diventano quindi atti rituali irrinunciabili, oltre che mezzi essenziali alla percezione della propria esistenza; anche questo testimonia come

⁶³ Hélène Cixous, “L'approche de Clarice Lispector”, in *Entre l'écriture*, Parigi, Des Femmes, 1986, pp. 117-118. Cfr anche il confronto tra le due scrittrici in Marta Peixoto, “The Nurturing Text in Hélène Cixous and Clarice Lispector”, in *Passionate Fictions: Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1994, pp. 39-59.

⁶⁴ Cfr. Roland Barthes, “Dalla parola alla scrittura”, in *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1986, p. 3.

⁶⁵ Cfr. Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi, 2008, p. 44.

⁶⁶ Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, Parigi, Des Femmes, 1989, p. 168.

⁶⁷ Clarice Lispector, *Uma aprendizagem...* pp. 31-32.

Clarice Lispector non abbia alcuna volontà di astrarre i personaggi da quel tutto che è il mondo che li circonda. Per quanto mistico sia il cammino dell'iniziazione che li investe, si tratta sempre di un viaggio nelle profondità dell'animo per recuperare il legame naturale e istintivo che lega l'uomo agli altri e alle cose e che lo dovrebbe portare a non astrarsi dal mondo, bensì a scorgere il magico nell'immanenza.

Per questo tutto quanto limita la percezione delle cose deve essere oltrepassato o perlomeno riconosciuto effettivamente come una barriera; è in questo senso che le parole, e in particolare i nomi, vanno rimessi in discussione, poiché si stendono come un velo su cose e persone. Come afferma G.H.:

Mas é a mim que caberá impedir-me de dar nome à coisa. O nome é um acréscimo e impede o contacto com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa. A vontade do acréscimo é grande – porque a coisa nua é tão tediosa⁶⁸.

Lo sforzo è quello di evitare classificazioni che ci privano dell'originalità della cosa per ricondurla a un'idea astratta e funzionale, già in nostro possesso:

Aprendera agora a se aproximar das coisas sem ligá-las à sua função. Parecia agora poder ver como seriam as coisas e as pessoas antes que lhe tivéssemos dado o sentido de nossa esperança humana ou de nossa dor⁶⁹.

Ed ancora, sempre in questo senso, è tanto importante riconoscere l'arbitrarietà delle parole perché le protagoniste delle opere fin qui citate si accorgono di come spesso si nasconda nel loro stesso animo un tentativo che loro definiscono grosso modo come quello di "uniformarsi al nome": il che si traduce nell'interpretare i loro sentimenti in modo da renderli simili ad una definizione per loro comprensibile; è quello che afferma G.H. quando ammette di essersi trasformata nella persona che porta il suo nome o che rivela Joana (protagonista di *Perto do coração selvagem*) dicendo: «Não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo»⁷⁰.

Insieme alle maschere del senso cadono quindi anche quelle che lo sostengono, quelle del linguaggio, se non altro perché riconosciute nel loro essere semplici accessori necessari unicamente per imporre un ordine che spesso si riflette nella disciplina patriarcale della «parola (maschile)», in una classificazione che impedisce il contatto con «ciò che precede ogni differenziazione»⁷¹. Attraverso la relazionalità implicita nel vocale, come osserva Adriana Cavarero, negli scritti di Clarice Lispector

Il sistema dell'io, come ogni altro sistema culturale o sociale, incluso il linguaggio, viene [...] "disorganizzato" proprio da questa pulsione inconscia che ne fluidifica i confini, i bordi, le sbarre, ossia la rigidità dell'impianto. [...] i codici che organizza-

⁶⁸ Clarice Lispector, *A paixão...* p. 90.

⁶⁹ Clarice Lispector, *Uma aprendizagem...*, p. 29.

⁷⁰ Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, Lisbona, Relógio d'Água, 1990, p. 20. Esiste la traduzione italiana, di R. Desti, *Vicino al cuore selvaggio*, Milano, Adelphi, 2003.

⁷¹ «Ho già parlato di questo rifiuto di nominazione presso la Lispector, ma qui esso sembra assumere il valore aggiuntivo di rinnegamento di quella attività separatrice (logico-linguistica) del primo uomo attraverso la quale è stata "tolta" la ineffabilità della materia eterogenea, l'impurità originaria» E. Finazzi-Agrò, *op. cit.*, pp. 102-103.

no l'io e il discorso si rompono sotto l'onda di un flusso vocale nel quale qualcuno ride, piange, grida e respira, cantando nella scrittura l'avvento della sua disorganizzazione⁷².

E questo è il passaggio finale di un'iniziazione cominciata dall'osservazione della vita naturale, spesso della vita di animali, di piccoli animali⁷³; per questo parlo di un trauma banale, dal momento che basta una fotografia, basta vedere un cieco al bordo della strada, delle formiche, uno scarafaggio, una gallina, delle rose... e tutto diventa passibile di critica, diventa umoristico. Inoltre la "banalità del quotidiano" è anche ciò che maggiormente viene scosso da questo "trauma", a dimostrazione di quanto ogni singola azione poggi su quelle stesse convinzioni che plasmano la società e la storia nel suo insieme. Come a sottolineare, per contrapposizione, il potere del quale ciascuno può disporre, seguendo uno slancio che si ritrova anche nella meditazione (e nella vita) di Simone Weil.

A questo punto è possibile capire il senso di Clarice Lispector che, nonostante le difficoltà di rappresentazione date dall'uso del linguaggio, sceglie comunque di scrivere, di portare avanti la sua indagine e di esporla. Accettando la fatica e l'impegno che tale compito reca con sé, fa la scelta di svelare il suo messaggio, che ricordiamo, è un messaggio difficile ma carico di un significato positivo, portatore di un'allegria profonda e coraggiosa: l'unico modo per superare la paura.

Elle a eu le double courage qu'ont seules les femmes, quand elles ont suivi le cours de la peur, et l'ont descendu jusqu'au désert, et l'ont reconnu jusqu'à la mort, et là, l'ont goûtée pour en revenir, non sans peur, mais désormais capables de peur vivante⁷⁴.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

- Agamben, Giorgio, *Il linguaggio e la morte*, 2ª ed., Torino, Einaudi, 2008.
- Barthes, Roland, *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, trad. L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1986.
- Cavarero, Adriana, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Cixous, Hélène, *Entre l'écriture*, Parigi, des femmes, 1986.
- , *L'heure de Clarice Lispector*, Parigi, des femmes, 1989.
- Finazzi-Agrò, Ettore, *Apocalypsis H.G.*, Roma, Bulzoni, 1984.
- Foucault, Michel, «Des espaces autres», in *Dits et Écrits II, 1967-1988*, Parigi, Gallimard, 2001.
- Lispector, Clarice, *A Paixão segundo G.H.*, ed. critica di Benedito Nunes, São Paulo, Editora da UFSC, 1988 (ed. originale Rio de Janeiro, edizione dell'autore, 1964).
- , *Laços de família*, Lisbona, Relógio d'Água, 1989 (ed. originale Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1960).
- , *Perto do coração selvagem*, Lisbona, Relógio d'Água, 1990 (ed. originale Rio de Janeiro, A Noite, 1944).

⁷² Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 158.

⁷³ Cfr. Carlos Mendes de Sousa, *op. cit.*, pp. 231-268.

⁷⁴ Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, p. 29.

- , *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, Lisbona, Relógio d'Água, 1999 (ed. originale Rio de Janeiro, Rocco, 1969).
- Mendes de Sousa, Carlos, *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*, Braga, Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos, 2000.
- Nunes, Benedito, «O mundo imaginário de Clarice Lispector», in *O dorso do tigre*, São Paulo, Perspectiva, 1969, pp. 92-143.
- , *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Ática, 1989.
- Peixoto, Marta, *Passionate Fictions: Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1994.
- Waldman, Berta, *Clarice Lispector. A paixão segundo C.L.*, São Paulo, Escuta, 1992.
- Weil, Simone, *Riflessioni sulle cause della libertà e dell'oppressione sociale*, trad. e cura di G. Gaeta, 9ª ed, Milano, Adelphi, 2011 (ed. originale *Réflexion sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale*, Parigi, Gallimard, 1955).
- , *La prima radice*, trad. di F. Fortini, Milano, SE, 1990 (ed. originale *L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Parigi, Gallimard, 1949).
- , «L'Iliade poema della forza», in *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Roma, Borla, 1999.

NOTE

RAFAEL BONILLA CEREZO

PABLO JAURALDE POU

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 241-292.

<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa¹

RAFAEL BONILLA CEREZO
Universidad de Córdoba
angharad41@yahoo.es

Buena parte de la biografía de Alonso de Castillo Solórzano (Tordesillas, 1584-¿1648?) —como la centuria y el arte en que le tocó vivir— discurrió entre claroscuros. Los resúmenes acerca de su producción, fundados en pilares tan sólidos como la fortuna de sus colecciones picaresco-cortesanas y el “mecenazgo” de varios nobles, hacen suponer que el autor del *Trapaza* desfiló no muy tarde por la corte de los Austrias². Los críticos han fechado su irrupción en Madrid hacia 1619, para ensalzar con un soneto la *Vida y penitencia de Santa Teodora de Alejandría*, de González del Torneo. Y en 1621, Tirso de Molina lo reclamó con el propósito de que celebrase junto a Lope la miscelánea que se imprimiría bajo el título de *Cigarrales de Toledo*³.

Tres siglos después, gracias a la publicación de su partida de bautismo (01-10-1584), la villa de Tordesillas (Valladolid) quedó definitivamente legitimada como sede natal de Castillo, confirmándose, al tiempo, la ascendencia valenciana de sus padres, ambos servidores de la grandeza, lo que debió de comportarle «una educación literaria mínima»⁴.

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto I+D+i (MICINN) *La novela corta del siglo XVII: estudio y edición* (FFI2010-15072).

² Ignacio Arellano, «Alonso de Castillo Solórzano: noticia biográfica», en su edición de Alonso de Castillo Solórzano, *El mayorazgo figura*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 13-19 (p. 13).

³ Emilio Cotarelo y Mori, «Vida literaria de Don Alonso de Castillo Solórzano», en su edición de Alonso de Castillo Solórzano, *La niña de los embustes*, Madrid, Viuda de Rico, 1906, III, p. VI.

⁴ Eduardo Juliá Martínez, «Observaciones preliminares» a Alonso de Castillo Solórzano, *Huerta de Valencia. Prosas y versos en las Academias de ella*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1944, pp. VI- XL. Véanse las ironías de Adolfo Bonilla y Sanmartín, «Una imitación de Lazarillo de Tormes en el siglo XVII», *Revue Hispanique*, XV (1906), p. 816, n. 1, a propósito de la autenticidad de la partida de bautismo de Castillo. Véase finalmente Pablo Jauralde Pou, «Alonso de Castillo Solórzano, Donaires del Parnaso y la ‘Fábula de Polifemo’», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, LXXXII, 4 (1979), pp. 727-766.

Sin embargo, la primera noticia que tenemos de este ingenio se remonta a 1616, cuando una seria enfermedad le dispuso a formular testamento. Nombró entonces heredera a su tía, Catalina Griján, cuidándose asimismo de mencionar a su esposa, doña Agustina de Paz. En 1618 redactaría un segundo protocolo, donde también alude a una misteriosa hija adoptiva: Ana Velarde. No hay pruebas de que tuviera descendencia.

Algunos filólogos conjeturan sobre los estudios de Castillo en Salamanca —a la postre abandonados—, descritos por el propio novelista en las *Aventuras del bachiller Trapaza*. Lo cierto es que a la edad de treinta y cinco años frecuentaba ya los ambientes literarios de la capital. No en vano, devoto seguidor de Lope, tuvo que formarse en el copioso sanedrín de academias que proliferaron durante aquel siglo. Eran los días de mayor oleaje en torno a estos cenáculos y don Alonso gustó de acudir a la organizada alrededor del doctor Sebastián Francisco de Medrano (1617); aunque no se descarte tampoco su asistencia a otras periódicas, como la de Francisco de Mendoza, secretario del conde de Monterrey, donde se leyeron varios poemas de los *Donaires del Parnaso* (1624-1625), *propalladia* inaugural en la que recopiló sus versos, muy deudores de los de Quevedo y el Fénix⁵.

Castillo viajó con los más notorios talentos de la política y las artes, siendo el conde de Benavente, a quien sirvió como gentilhombre desde 1620, el primero en darle empleo. Hacia 1623 se libera de casi todo su capital en Tordesillas y, acuciado por las deudas, sigue a don Juan de Zúñiga Requeséns, marqués de Vilar⁶. Es la época en la que se dio a conocer como autor de colecciones de novela corta: *Tardes entretenidas* (1625), *Jornadas alegres* (1626), *Tiempo de regocijo* (1627), *Noches de placer* (1631), *Fiestas del jardín* (1634) o, tras su muerte, *La quinta de Laura* (1649) y *Sala de recreación* (1649).

Con más humor que dinero pasó al servicio de otro noble, don Luis Fajardo, marqués de los Vélez y Molina (1627). La tarea fue esta vez la de maestresala, bastante inferior a la que hubiera aspirado un hombre de sus prendas. El cambio de señor viene a coincidir con la aparición en Sevilla de los *Escarmientos de amor moralizados*, redacción inicial del *Lisardo enamorado* (1629), y con un viaje por tierras hispalenses. Otros investigadores se preguntan, en cambio, si Castillo marchó desde Madrid a la ciudad andaluza o se desplazó primero a orillas del Turia, ya que en 1629 también publicaría la *Huerta de Valencia*.

A partir de este momento firma las obras más alejadas del esquema picaresco-cortesano que había dominado su trayectoria: *Los amantes andaluces* (1633), *Sagrario de Valencia* (1635), *Patrón de Alcira, el glorioso mártir San Bernardo* (1636), *Epítome de la vida y hechos del ínclito Rey don Pedro de Aragón* (1639), *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* (1639) y *Los alivios de Casandra* (1640). Fallecido don Luis Fajardo en 1631, el escritor se asentó con el hijo y heredero de aquel, don Pedro Fajardo y Zúñiga, sirviéndole en la misma capacidad. En 1635 escoltó a su titular en Aragón, donde el aristócrata iba a encargarse

⁵ Ruth L. Kennedy, «Pantaleón de Ribera, “Sirene”, Castillo y Solórzano and the Academia de Madrid in early 1625», en *Homage to John M. Hill (in memoriam)*, Indiana, Indiana University, 1968, pp. 189-200.

⁶ Ignacio Arellano, «Alonso de Castillo Solórzano: noticia biográfica», *op. cit.*, p. 14. Pablo Jauralde, «Introducción biográfica y crítica» a su edición de Alonso de Castillo Solórzano, *Las harpías en Madrid*, Madrid, Castalia, 1985, pp. 7-37 (p. 9). Sin embargo, Federico Ruiz Morcuende, *op. cit.*, p. VIII, y Jacques Joset, «Introducción» a su edición de Alonso de Castillo Solórzano, *Aventuras del bachiller Trapaza*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 9-49, estiman que «su apellido figura en otras escrituras notariales de los años 1617-1618, de las cuales se puede deducir que su fortuna (en el sentido económico de la palabra) sufrió un fatal descenso» (p. 11).

del virreinato. Mientras vive en Zaragoza, Castillo terminó su *Trapaza* (1637), novela que, junto a *Las harpías en Madrid* (1631), *La niña de los embustes* (1632) y *La garduña de Sevilla* (1642), constituye un ramillete esencial de la picaresca barroca, y la citada *Sala de recreación*, colección póstuma que solo verá la luz en 1649⁷.

Su talento para adaptar el estilo al género que se trajera entre manos, su hábil despliegue del enredo, la afición por seres caricaturescos extraídos del mundo de los truhanes, entre los que descuellan sus tipos femeninos, que con astucia solucionan los problemas del vivir, y su naturalidad para pintar personajes lo sitúan a la cabeza de los narradores postcervantinos⁸. Cabría afirmar, de hecho, que es el novelista más prolífico del Barroco español. El último informe de su vida se refiere al nombramiento de don Pedro Fajardo como embajador en Roma (1642). Muy probable, por ello, que, dada la fecha de impresión de *La garduña*, en julio de ese mismo año, Castillo lo acompañase durante su investidura. No quedan más detalles que esclarezcan el cobijo italiano de don Alonso y su tiempo de permanencia en el reino de los Césares. Se cree que falleció en 1648, aunque resultan un misterio los pormenores del lugar y las circunstancias de su muerte⁹.

1. TESTIMONIOS¹⁰

MANUSCRITOS

(con obras poéticas de diversa procedencia)

BNE, ms. 3811. Cancionero de la primera mitad del siglo XVII. 182 ff., 5 h., 160 x 105 mm.
En blanco los ff. 2, 4, 36-38, 69, 75, 81-84, 137; también 2 h., entre los ff. 1-bis. Hay 1 h. sin numerar entre los ff. 175-176. El f. 1, duplicado. Foliación a lápiz. Una sola

⁷ Una información exhaustiva de su semblanza como criado y hombre de cámara en Richard F. Glenn y Francis G. Very, «Introducción biográfica y crítica» a su edición de Alonso de Castillo Solórzano, *Sala de recreación*, Chapel Hill, North Carolina, Estudios de Hispanófila, 1977, pp. 11-33 (pp. 13-14). Gracias a David González Ramírez (ed.), Francisco la Cueva, *Mojiganga del gusto* y Jacinto de Ayala, *Sarao de Aranjuez*, Gobierno de Aragón, Zaragoza / Huesca / Teruel, PUZ / IEA / IET, 2010, sabemos hoy que una parte del marco de la *Sala de recreación* fue plagiada por Alfay en el que compuso para el *Sarao de Aranjuez*.

⁸ Véase Magdalena Velasco Kindelán, *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983, quien resume las posturas de Place, Valbuena Prat, González de Amezuá, Pfandl y Del Val.

⁹ Alan C. Soons, «Alonso de Castillo Solórzano, ¿1584-1649?», en *Siete siglos de autores españoles*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 143-146, compila las distintas dataciones y clarifica, parcialmente, los años en Italia del autor de las *Tardes entretenidas*. Véase también su libro *Alonso de Castillo Solórzano*, ed. Janet W. Díaz, University of North Carolina at Chapel Hill, 1978.

¹⁰ Para la redacción de este artículo he tenido muy presente el valioso trabajo de Franco Bacchelli, *Per una bibliografia di A. Castillo Solórzano*, Verona, Università degli Studi di Verona, Facoltà di Economia e Commercio, Istituto di Lingue e Letterature Straniere, 1983. Completo (además de todo lo publicado desde 1984) el epígrafe que atañe a los manuscritos, relativamente olvidados, traduzco muchas entradas del hispanista italiano, actualizo la bibliografía sobre los distintos títulos, sin obviar la publicación exenta de varias de las novelas. Matizo por último el estado de ciertos ejemplares, indico el hallazgo de otros, el problema de la doble impresión de los *Donaires del Parnaso* y la “existencia” de colecciones espurias. He procurado dar la signatura de varios ejemplares de cada una de las ediciones, siempre que ha sido posible. Opto, de hecho, por dar una muestra representativa de los conservados, no completamente exhaustiva. Ofrezco al final una bibliografía (estudios críticos) que sí tiene afán de exhaustividad.

mano ha copiado casi todo los textos, aunque hay composiciones y anotaciones de otras manos aprovechando huecos y hojas en blanco (por ejemplo en los ff. 1-v, 3-v, 35, 79v-80, etc.). De Castillo Solórzano contiene la *Décima al mismo asunto* («El poeta que Alarcón», f. 43-v), el *Romance a un mal médico* («Discípulo de Esculapio», f. 51-v), el *Romance a una que gustaba mucho del vino* («A la sombra de una parra», ff. 51v-2v) y el *Romance contra los que toman tabaco* («Gremio de las manchas pardas», f. 68).

- BNE, ms. 3907. [Poesías y obras dramáticas varias]. Siglo XVII. 4 h., 342 ff., 3 h., 218 x 155 mm. Duplicado el f. 92; sin numerar los ff. 26bis, 251, 282 y una hoja entre 177-178, 198-199 y 292-325. Encuadernados de forma incorrecta los ff. 333-3bis y 334-6v. Faltan los ff. 41, 53-6, 147-8, 151, 161, 170-6, 187-8, 262-7, 286-9 y 293-324. Restaurados los ff. 49, 50 y 333. En blanco tres h. entre 120-1, dos entre 138-9, dos entre 157-8 y uno entre 180-1 y 336-7. En 290-1 aparece tachada una numeración previa. En algunas partes la conservación, por la calidad del papel o la tinta usada para numerar los folios, es mala y hay muchos folios rotos (p. ej., 158-62). Las letras son de diferentes manos: unas muestran el carácter de principios de siglo (1600) y otras el de más adelante. Lo indudable es que manuscritos de diferentes manos y épocas se encuadernaron en este códice después de la mitad del XVII, pues junto al f. 199v se halla una crítica a oradores que predicaron en Zaragoza en 1651. Es de pensar que estos papeles «son escritos y encuadernados en Zaragoza». La misma persona que escribe estas líneas se ocupa de señalar a lo largo del códice si la obra está o no impresa, si presenta variantes, etc. Otra mano señala en algunas ocasiones la inclusión de los poemas en los vols. de la BNE. A lo ya señalado cabe añadir la posibilidad de que el códice se reuniera en algún círculo relacionado con los jesuitas, dada la presencia de textos religiosos, muchos de ellos referentes a esa orden. Algunos textos proceden claramente de colecciones anteriores, como por ejemplo los ff. 13-55, que presentan una numeración propia de los poemas (21-68) y firmas para la encuadernación (B y C). Contiene de Alonso de Castillo Solórzano el *Romance a una nariz muy roma* («Antípoda de Judea...», ff. 60v-1v).
- Biblioteca de Catalunya, ms. 1637-I/13. *Cancionero poético-musical de Verdú*. Incluye la letra «Con cadenas de cristal», de Castillo Solórzano (pp. 1-2), incluida en *Las harpías de Madrid* (1631). Con música de un compositor anónimo. Recopilado por Joseph Fontaner y Martell (1689). V. Josa y Lambea en «Bibliografía completa».

POESÍA

Donaires del Parnaso

MANUSCRITOS

(con la *Fábula de Polifemo a la Academia de Madrid*,
extraída de la primera edición de los *Donaires*)

- BNE, ms. 3726. Obras de Góngora y referentes a él; poesías de Luis Carrillo y Castillo Solórzano. Siglo XVII. 3h., 343 ff., 3 h., 215 x 150 mm. En blanco los ff. 18-9, 103,

222-3 y 314-6. Ni la tinta ni el estado de conservación son iguales en todos los folios; así, por ejemplo, el 1, 6, 225 y 226 están muy deteriorados. Algunos folios del comienzo han sido restaurados. La foliación, a lápiz, muy probablemente se hizo con posterioridad, y es correcta, salvo la repetición del f. 17. Copiado por varias manos: hay distintos tipos de letra, de tinta y de papel; en todos los casos letra muy cuidada, incluso artística. El texto contiene numerosas anotaciones explicativas al margen, con la misma tinta y letra de la respectiva copia. Al frente de cada obra aparece su título con algunas filigranas y letras adornadas. Los textos críticos-teóricos del manuscrito se caracterizan por contener numerosos versos intercalados, tanto en latín como en castellano y otras lenguas, a modo de breves ejemplos. Contiene la *Fábula de Polifemo a lo burlesco*, de Castillo Solórzano: «Estas, que me dictó, rimas burlescas» (ff. 8-17bis v).

BNE, ms. 5566. [Cancionero] Obras de Cornejo. Siglos XVII y XVIII. 2 h., XI pp., 736 pp., 295 x 215 y 290 x 205 mm (pp. 603-727). Duplicadas las pp. 636, 680 y 687; la p. 96 triplicada; las pp. 253-313, 315-327 y 329-437 llevan una foliación moderna a lápiz (ff. 1-32, 1-7 y 1-55 respectivamente). En blanco las pp. 194-198, 200, 239-252, 314, 328, 623-645, 733-736. Las pp. 1-193 y 603-726 copiadas a dos columnas. Manchas de tinta en la p. 603 que impiden leer algunos versos. Una sola mano del siglo XVIII hasta la p. 601; desde la p. 603 se suceden distintos tipos de letra del siglo XVII, las pp. 728-732 de nuevo del siglo XVIII. Las pp. IV-601 enmarcadas a lápiz. Se copia en las pp. III-XI la «Tabla de lo que contiene este libro», que finaliza en las pp. 728-732. En la p. I se lee: «Obras de Cornejo. Poesías jocosas», que llegan hasta la p. 193 en la que se indica «fin del libro». Contiene de Castillo Solórzano la *Fábula de Polifemo a lo burlesco... dirigida a la Academia de Madrid* («Estas que me dictó rimas burlescas») en octavas reales (pp. 214-238).

IMPRESOS

DONAYRES / DEL PARNASO. / *Por Don Alonso de Castillo Solórzano, Gen-/ tilombre del Marqués de Villa (sic). / Al Excelentísimo Señor Don Antonio San-/ cho Dauila y Toledo, Marqués de Velada y / de San Román, Señor de la casa de Villa Toro / y Villanueva de Gómez, Comendador de Manzanares, por la Orden de Calatrava, / y Gentilombre del Rey N. S. / [Escudo del Marqués de Velada] – Con Priuilegio. En Madrid, por Diego Fla-/ menco. Año de 1624. [Aprobación de Lope de Vega con fecha de 18 de noviembre de 1623]. Descripción externa: libro en 8°; 132 ff. numerados sobre el *recto* del 1 al 132 + 8 ff. (Ejemplares: BNE R.11147, BNE R.13003, en buen estado de conservación y la singularidad de incluir también la Segunda parte de los *Donaires* (1625); BNE R.2813. A este último le faltan los ff. 131 y 132 relativos a la composición «A una mujer muy mentirosa»; Biblioteca de la Real Academia de la Lengua [S. Cons. 7.A.234])¹¹.*

¹¹ La edición con el escudo del marqués de Velada, a través del ejemplar R.13003 de la BNE, es la más correcta. Una ojeada rápida a las variantes confirma que la composición del libro ha sido diferente en las dos ediciones, afectando también a la puntuación, mayúsculas —mucho más abundantes en la edición con escudo— y acentuación. Gran cantidad de variantes son resultado de errores evidentes de la edición con

DONAYRES / del Parnaso. / POR DON ALONSO DE / *Castillo Solórzano, Gentilombre / Del Marqués de Villar.* / AL EXCELENTIS.MO / señor don Antonio Sancho Dauila y Tole-/do, Marques de Velada, y de San Roman, se/ñor de la Casa de Villatoro, y Villanueva de / Gomez, Comendador de Manzanares, por / la Orden de Calatrava, y Gentilom/bre del Rey nuestro / Señor. / [sin escudo del mecenas] / CON PRIVILEGIO. / En Madrid, por Diego Flamenco. / Año de 1624. [Aprobación con fecha de 10 de noviembre de 1623]. Descripción externa: Impresión en 8º; 128 ff. numerados sobre el *recto* del 1 al 118 (errata por 128) + 8 ff. preliminares (Ejemplares: BNE R.1881; BNE R.1208, Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid [R-26 inv. 360]).

DONAYRES / DEL PARNASO. / SEGUNDA PARTE. / *A Don Iuan de Zuñiga, Requesens, Cordo-/ua y Pimentel, mi señor, Marques del Villar, Comendador de Ocaña, por la / Orden de Santiago, y Gentilom-/bre de la Camara del Rey / nuestro Señor.* / Por Don Alonso de Castillo Solórzano, / Gentilhombre de su casa. / Año 1625 / CON PRIVILEGIO, / En Madrid, Por Diego Flamenco, / *A costa de Lucas Ramirez mercader de libros.* Descripción externa: Impresión en 8º; 120 ff. numerados sobre el *recto* del 1 al 120 + 6 ff. preliminares (Ejemplares: BNE R.2814, BNE R.13003, con una gran desgarradura en el f. 120).

Donaires del Parnaso de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas, Madrid: Universidad Complutense, 2003, tesis doctoral de Luciano López Gutiérrez¹².

JAURALDE POU, Pablo, «Dícenme damas curiosas» (pp. 738-740) y *Fábula de Polifemo dirigida a la Academia* («Esta que me dictó rimas burlescas») (pp. 755-766), ambos editados en su artículo «Alonso de Castillo Solórzano, “Donaires del Parnaso” y la “Fábula de Polifemo”», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, LXXXII, 4 (oct.-dic. 1979), pp. 727-766.

BONILLA CERREZO, Rafael, *Lacayo de risa ajena. El gongorismo en la Fábula de Polifemo de Alonso de Castillo Solórzano*, Diputación Provincial de Córdoba, 2006 (estudio y ed. crítica).

CANO TURRIÓN, Elena, *Aunque entiendo poco griego... Fábulas mitológicas burlescas del Siglo de Oro*, Córdoba, Berenice, 2007. Contiene de Castillo Solórzano, *Fábula de Polifemo a la Academia de Madrid*, pp. 61-81.

NOVELAS Y MISCELÁNEAS

TARDES / ENTRETENIDAS. / AL EXCELENTISSIMO SE-/ñor don Francisco Gomez de Sandoval, Padilla y Acu-/ña, Duque de Vzeda y Cea, Adelantado mayor de Castilla, Conde de Santa Gadea y Buendía, Marques de / Belmonte, señor de las villas de Dueñas, Ezcarai, Cal-/tañazor, Corraquin, Valgañón y sus partidos, Come-/dador

aprobación del 10 de noviembre de 1623. La edición del 18 de noviembre es más cuidadosa y también más afectada, al respetar los grupos de consonantes latinas cultos, la S- líquida, la no admisión de vacilaciones vulgares en el timbre de las vocales átonas, etc.

¹² Hasta donde llegan mis noticias, el grupo de investigación GRISO (Universidad de Navarra), dirigido por Ignacio Arellano, prepara una nueva edición crítica de los *Donaires del Parnaso*.

*de la Claueria de Calatrava, y Gentilhombre / de la Camara del Rey nuestro / señor. / Por don Alonso de Castillo Solórzano. / Año [escudo] 1625. / CON PRIUILE-
GIO / ____ / En Madrid, Por la viuda de (sic) Alonso Martin. / A costa de Alonso
Perez mercader de libros. Colofón: a. f. 254v. Las novelas de esta colección son: *El
amor en la venganza* (f. 9), *La fantasma de Valencia* (f. 53), *El Proteo de Madrid* (f.
87), *El socorro en el peligro* (f. 129), *El culto graduado* (f. 188) y *Engañar con la ver-
dad* (f. 219) (Ejemplares: BNE R.7842 y R.2807; BNP Z. 17006; Biblioteca Nazionale
dell'Accademia di Brera, Milán, 25.7A.14). Hay varias ediciones parciales de este
libro. Así, *El amor en la venganza*, con el título de *No hay con el amor venganza*,
apareció publicada en los VARIOS EFECTOS / DE AMOR, / EN ONZE NOVE-
LAS / EXEMPLARES, NVEVAS, / NVNCA VISTAS, NI IMPRESAS. / LAS CIN-
CO ESCRITAS SIN VNA DE LAS / cinco vocales, y las otras de gusto, y apacible
entretenimiento. / COMPVESTAS / POR DIFERENTES AVTORES, / los mejores
*ingenios de España. / RECOGIDAS / Por Isidro de Robles, natural desta Coronada
Villa de Madrid, Madrid: Lorenzo García, 1692. No hay con el amor venganza* ocu-
pa los ff. 130-168 (Ejemplar: British Museum [1074.17]). Dicha colectánea fue ree-
ditada en 1709 con el título de VARIOS PRODIGIOS / DE AMOR. / EN ONCE
NOUELAS / EXEMPLARES, NVEVAS, NUNCA VISTAS, / NI IMPRESAS. / LAS
CINCO ESCRITAS SIN / una de las cinco letras vocales; y las otras / de gusto, y
apacible entretenimiento / VLTIMA IMPRESIÓN. / AÑADIDOS, Y ENEMEN-
DADOS (sic) TRES CASOS / Prodigiosos. / COMPUESTAS POR DIFERENTES
AUTORES, / los mejores ingenios de España. / RECOGIDAS POR ISIDRO RO-
BLES, / natural de esta coronada Villa de Madrid, Barcelona: Juan Pablo Martí,
1709 (Ejemplares: BNE [2.43821], Biblioteca del Patronato Menéndez y Pelayo,
Santander [R-V-10-21], University Library of Cambridge [7743.d.77]). *No hay con el
amor venganza* ocupa las pp. 131-169. En 1729 se llevó a cabo la quinta reimpre-
sión con el título de VARIOS PRODIGIOS / DE AMOR, / EN ONCE NOVELAS
EXEMPLARES, / NVEVAS, NUNCA VISTAS, NI IMPRESAS. / LAS CINCO ES-
CRITAS SIN UNA DE LAS CINCO / letras vocales; y las otras de gusto, y apacible
entre / tenimiento. / QVINTA IMPRESIÓN: / AÑADIDOS, y enmendados tres
casos / Prodigiosos. / Compuestas por diferentes Autores, / los / mejores ingenios
de España. / Recogidas por Isidro de Robles, natural de esta Coronada Villa /
de Madrid, Madrid: Don Pedro Joseph de Padilla, 1729 (Ejemplares: Biblioteca
dell'Archiginnasio, Bologna, [9/BB.IV.28]). *No hay con el amor venganza* ocupa los
ff. 117-151. La novelita también figura en la *Colección de novelas escogidas, com-
puestas por los mejores ingenios españoles*, Madrid, Imprenta Real, 1784-1791, vol. I,
pp. 5-78. *La fantasma de Valencia* ha sido reeditada por Evangelina RODRÍGUEZ
CUADROS en *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Cas-
talia, 1986, pp. 167-200. *El culto graduado* ha sido reeditada por Rafael BONILLA
CEREZO en *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 285-338.
Tardes entretenidas, en la *Colección selecta de antiguas novelas españolas*, con una ad-
vertencia de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Imprenta Ibérica, 1908, vol. IX, pp.
403 + 2 n. n.
Tardes entretenidas, edición de Patrizia Campana, Barcelona, Montesinos, Biblioteca de
Clásicos y Raros, 1992.*

JORNADAS / ALEGRES. / A DON FRANCISCO DE / Erasso, Conde de Humanes, señor de las Villas / de Mohernando, y el Canal. / Por don Alonso de Castillo Solórzano. [stemma] CON PRIVILEGIO / _____ / En Madrid, Por Iuan Gonzalez, Año 1626. / A costa de Alonso Pérez mercader de libros. Las novelas de esta colección son: 1) *No hay mal que no venga por bien* (a.f. 40r); 2) *La obligación cumplida* (a f. 72r); 3) *La cruel aragonesa* (a f. 112v), 4) *La libertad merecida* (a f. 148v), *El obstinado arrepentido* (a f. 191v) y 6) una fábula sobre «Las bodas de Manzanares» (a f. 224v) (Ejemplares: BNE R.12412; BNE R.279; BNE R.7002; Biblioteca Ariostea de Ferrara (Italia) M. 2.14, con varias firmas indescifrables sobre el frontispicio; British Museum G. 10168.c.7)¹³.

Jornadas alegres, en la *Colección selecta de antiguas novelas españolas*, con una advertencia de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, E. Maestre, 1909, XVI, pp. 364 + 2 n.n.

Jornadas alegres, edición de José Ramón Trujillo, Madrid, Sial Ediciones (Colección *Prosa Barroca*), 2012-2013, en prensa.

Abril de flores divinas, 1626. Las únicas noticias que tenemos de esta obra se deducen de las *Aprobaciones* del 12 y 13 de junio de 1625 y por la licencia del 13 de junio de 1625 que abren sus *Jornadas alegres*.

TIEMPO DE / Regozijo, y Carnestolendas de / Madrid. / AL EXMO S. D. ALVARO IA-/CINTO de Portugal, Almirante de las In-/dias, Conde de Gelues, Duque de / Vera-/gua, Marques de Jamaica, & c./ Por don Alonso de Castillo Solórzano. / Año [escudo del mecenas] 1627. / CON PRIVILEGIO. / En Madrid, Por Luis Sánchez. Año de 1627. / A costa de Alonso Perez, Mercader de Libros. Ejemplares: BNE R.6958; BNE R.13365; Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid R.26 inv. 971; Biblioteca Nacional de París Y². 76181. Hay una edición de la novela *La quinta de Diana*, con el título de *La quinta de Laura*, que en realidad es el título de otra colección de Castillo publicada en Zaragoza (1649), en NOVELAS / AMOROSAS DE / LOS MEIORES INGENIOS / DE ESPAÑA. / DIRIGIDAS / A DON MIGVEL DE VALVA, VALGOR / nera, señor de las Baronías de Iorba, y Vilanant, Cauallero del Abito de Santiago & c. [gran stemma] CON LICENCIA: / _____ / en Zaragoza. Por la Viuda de Pedro Verges. Año 1648. / A costa de Iusepe Alfay, y Martín Navarro. *La Quinta de Laura* ocupa los ff. 265-302 (Ejemplares: BNE R.220; British Museum 1074.d.27; Biblioteca Nacional de París Y². 11109. También fue editada en NOVELAS AMOROSAS DE / LOS MEIORES INGENIOS / DE ESPAÑA. / dirigidas / A DON RAYMUNDO DE SALVA, Y DE CAR-/ dona, señor de las Baronías de Salua, Bisbal, y Or-/tiguos, en la Veguería de Villa Franca de Panades. [gran stemma] CON LICENCIA: / _____ / En Barcelona: en la imprenta administrada por / Thomas Valsiano. Año 1650. *La Quinta de Laura* ocupa los ff. 288-349 (Ejemplares: British Museum 12491.a.13). Se editó por tercera vez en *Colección de las obras así en prosa como en verso de D. Frey Lope de Vega Carpio*, Madrid: M. de Sancha, 1776-1779, vol. VIII, pp. 112-124. (Ejemplares: BNE T.14633; Biblioteca Central de Barcelona A. 84.4^o.321; British Museum 13331.r.1; Public Library of Boston D.147.9).

¹³ Durante la última consulta que realicé en la Biblioteca Ariostea de Ferrara (Italia), su director me informó del extravío (aún se ignora si temporal, debido al traslado de algunos fondos) del ejemplar que consigno en este trabajo.

- Tiempo de regocijo y Carnestolendas de Madrid*, en la *Colección selecta de antiguas novelas españolas*, edición de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, E. Maestre, 1907, vol. II, pp. XXIV (Introducción) + 435 + 1 n.n. *Tiempo de regocijo* ocupa las pp. 181-435.
- Tiempo de regocijo y Carnestolendas de Madrid*, edición de crítica de María del Mar Montes Romero (tesis doctoral inscrita en la Universidad de Córdoba bajo la dirección de Rafael Bonilla Cerezo. Se prevé su defensa en 2015).
- ESCARMIENTOS / DE AMOR. / MORALIZADOS. / AL EXCELENTISSIMO SEÑOR / don Luys Faxardo Requesens, mi señor, Marques de / los Velez, de Molina y Martorell, Adelantado, y / Capitán Generll [sic] del Reyno de Murcia, Virrey / y Capitán General del Reyno / de Valencia. / Por don Alonso de Castillo Solórzano / su Maestresala. / [pequeño grabado] / CON PRIVILEGIO. / En Seuilla, Por Manuel Sande, Impressor, y / Mercader de libros. / _____ / Año de M.D.C.XXVIII (Ejemplares: Biblioteca Nacional de París Y².21376; Biblioteca Nacional de Lisboa [Res. 1397. P]; Biblioteca del Patronato Menéndez Pelayo, Santander R.III.3-2: a este último le falta la portada y los folios preliminares).
- Huerta de Valencia*, Valencia, Miguel Sorolla, 1629 (Ejemplares: BNE R.1859; BNE R.5556; BNE R.10716; Bibliothèque de l' Arsenal, París, 8°. BL.16030; Bibliothèque Mazarine, París, 44.928). Hay ediciones modernas parciales de esta colección: *El amor por la piedad*, *El soberbio castigado*, *El defensor contra sí* y *La duquesa de Mantua* figuran en la *Colección de novelas escogidas, compuestas por los mejores ingenios españoles*, Madrid, Imprenta Real, 1784-1791, vol. VII, pp. 3-95, 97-173, 175-241, 259-358.
- Huerta de Valencia. Prosas y versos en las Academias de ella*, observaciones preliminares de Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1944, vol. XV, pp. XL + 322 + 2 n.n.
- LISARDO / ENAMORADO. / AL EXCELENTISSIMO SEÑOR / Don Francisco de Borja, Marques / de Lombay, & c. / Por don Alonso de Castillo Solórzano. / [escudo del mecenas] En Valencia, con licencia, Por Juan Crisóstomo / Garriz, junto al molino de Rouella, 1629. / A costa de Felipe Pinciali, en la plaza de Villarasa (Ejemplares: BNE R.31.096; Biblioteca Nacional de París Y². 11014).
- Lisardo enamorado*, prólogo y notas de Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, Real Academia Española, serie II, tomo III, 1947.
- Noches de placer*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631. Las novelas que contiene son: 1) *Las dos dichas sin pensar*; 2) *La cautela sin efecto*; 3) *La ingratitude y el castigo*; 4) *El inobediente*; 5) *Atravimiento y ventura*; 6) *El bien hacer no se pierde*; 7) *El pronóstico cumplido*; 8) *La fuerza castigada*; 9) *El celoso hasta la muerte*; 10) *El ingrato Federico*; 11) *El honor recuperado*; 12) *El premio de la virtud* (Ejemplares: BNE R.13226(1); Public Library of Boston D.167.27¹⁴; Biblioteca Nacional de Nápoles [B. Branc. 103.c.29]; Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Montecassino (FR) [ANT CB.IV.6;]; Biblioteca de Catalunya – Barcelona [Esp. 148 – 8°]; Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III – Napoli [B. Branc. 103C 29]; University of Michigan [PQ 6321. C55 N6 1621]; Harvard University [Houghton *SC6 C2787 631n]. Hay ediciones parciales de esta colección: *Las dos dichas sin pensar* (ff. 201-241), *El*

¹⁴ En realidad este ejemplar se halla hoy en la colección Ticknor, entre los libros raros (<http://www.bpl.org/research/special/collections.htm#t>, [última consulta: 25/06/2012]).

pronóstico cumplido (ff. 241-265) y *El celoso hasta la muerte* (ff. 302-340) se publicaron en *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España*, Zaragoza, Viuda de P. Verges, 1648, 1649 y 1650. También se reprodujeron en la *Colección de las obras sueltas así en prosa como en verso de D. Fray Lope de Vega Carpio*, Madrid, M. de Sancha, 1776-1779, vol. VIII, pp. 78-137 (Ejemplares: BNE T-14633; Biblioteca Central de Barcelona A.84-4º-321; París [Rés Yg. 54]; British Museum 13331.r.1; Public Library of Boston D. 147.9). *El celoso hasta la muerte*, con el título de *El celoso hasta morir*, se publicó también en *Novelas antiguas*, Madrid, Imprenta del Cascabel, 1866, pp. 29-46 (Ejemplar: Biblioteca Central de Barcelona 83.12º.C.77/6).

Noches de placer, en la *Colección selecta de antiguas novelas españolas*, con una advertencia de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Viuda de Rico, 1906, V, pp. XI + 438 + 1 n.n.

Noches de placer. Novelas cortas, en Biblioteca de Clásicos Selectos, Barcelona, Editorial Maucci, 1914, 294 pp. Hubo una reimpresión en 1922 de la que Bacchelli no halló ejemplares. Lo mismo ha sucedido durante mis pesquisas.

Noches de placer, ed. crítica de Giulia Giorgi, Madrid, Sial Ediciones, 2013, en prensa.

Las harpías en Madrid

MANUSCRITOS

BNE, ms. 862. Copia fiel de la edición de *Las harpías en Madrid*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1633 (*vid.* Impresos). El manuscrito es del siglo XIX, apenas tiene tachaduras, la grafía es uniforme y consta de 185 ff., numerados del 1 al 185 + 5, donde se contienen los preliminares de la obra.

IMPRESOS

Las harpías en Madrid, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631 (Ejemplares: BNE R.7835; BNE R.13226; Biblioteca Central de Barcelona, 4-I-55: falta la portada, sustituida por otra escrita a mano donde se pone en duda que se trate de la primera edición de 1631. No obstante, es idéntico al ejemplar de la Biblioteca Casanatense de Roma, lo que disipa las dudas; Biblioteca Casanatense de Roma [h.XXIII.14]; Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid [R-26 inv. 363], Public Library of Boston D.168.28).

Las harpías en Madrid, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1633 (Ejemplares: BNE R.10520; BNE R.13968).

Las harpías en Madrid y Tiempo de regocijo, en la *Colección selecta de antiguas novelas españolas*, con una introducción de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, E. Maestre, 1907, vol. VII, pp. 1-179.

Las harpías en Madrid, edición facsímil, Milán, “La Goliardica” s.a.s., Litografía Dante Cislighi, 1966.

Las harpías en Madrid, edición de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1985 (con “Introducción biográfica y crítica”, pp. 7-37).

Las harpías en Madrid, introd. de José Ignacio Barrio Olano, Sevilla, Doble J, 2007.

LA NIÑA DE / LOS EMBUSTES / TERESA DE MAN- / ÇANARES NAVURAL / de Madrid. / Por DON ALONSO DE / Castillo Solórzano. / *A Ioan Alonso Martinez de Vera, Caballero de / la Orden de Santiago, Tesorero, y Teniente de / Bayle de la ciudad de Alicante.* / Año [viñeta que representa a una dama] 1632. / EN BARCELONA. / ____ / POR GERONYMO MARGARIT. / *A costa de Iuan Sapera Libre-ro* (Ejemplares: BNE R.1830; BNE R.6993; BNE R.13227; BNE U.10.769; Biblioteca Casanatense de Roma [h.XXIII.7]; Biblioteca del Patronato Menéndez y Pelayo, Santander R.V.1-26; Bibliothèque de l' Arsenal de París [8° BL.29665], Public Library of Boston D.160a.14; Public Library of Boston D.168.6; Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid R-26 inv. 364; Biblioteca dell'Università di Cagliari S.G.8.5.41; Biblioteca dell'Università di Genova 3.HH.III.48.

La niña de los embustes, Teresa de Manzanares en la *Colección selecta de antiguas novelas españolas*, con introducción y notas de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Viuda de Rico, 1906, vol. III, pp. XCV + 340 + 2 n.n.

La niña de los embustes, Teresa de Manzanares en la *Colección de autores recogidos*, Madrid, Aguilar, 1929, vol. IV, 282 pp. + 2 ff. n.n.

La niña de los embustes, Teresa de Manzanares, New York, Instituto de las Españas, 1936, 283 pp.

La niña de los embustes, Teresa de Manzanares, en *La novela picaresca*, estudio, selección, prólogo y notas por A. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1943, pp. 1295-1382.

La niña de los embustes, Teresa de Manzanares, México – Madrid – Buenos Aires, Aguilar, 1964, 583 pp.

La niña de los embustes, Teresa de Manzanares; La garduña de Sevilla, Madrid, S. A. de Promoción y Ediciones, D.L, 1980, 352 pp.

La niña de los embustes, Teresa de Manzanares, incluida en *Picaresca femenina (La Hija de Celestina. La niña de los embustes, Teresa de Manzanares)*, ed. de Antonio Rey Hazas, Barcelona, Plaza y Janés, 1986.

La niña de los embustes. Teresa de Manzanares, ed. de María Soledad Arredondo, Barcelona, De Bolsillo, 2005.

Los amantes andaluces, Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1633 (Ejemplares: BNE R.984; BNE R.11997; BNE R.5441; Biblioteca del Patronato Menéndez y Pelayo, Santander R.V.1.25; Biblioteca Casanatense de Roma [h.XXIII.8]; Biblioteca dell' Istituto di Spagnolo, Pisa R.89; Biblioteca Nacional de París Y.11034; British Museum 12490.b.8).

Los amantes andaluces, edición facsímil, Hildesheim – New York, Editorial Olms, 1973.

FIESTAS / DEL IARDIN. / QVE CONTIENEN, / tres comedias, y quatro nouelas. / A DON VICENTE VALTERRA / *Conde de Villanueua, Barón de Torrestorres, y / Castelmontant, señor de Canet y de la Isla / de Formentera, del Habito / de Calatraua.* / POR DON ALONSO DE / Castillo Solórzano. / Año [emblema de los Pincinali] 1634. / CON LICENCIA, / ____ / En Valencia, por Silvestre Esparsa, en la calle / de las Barcas. / *A costa de Felipe Pincinali. Vendese en su casa a la / plaça de Villarasa* (Ejemplares: BNE R.7001; BNE R.11140; Biblioteca Nacional de París Yg. 2676; Bibliothèque Mazarine (París) 43875; Biblioteca de la Sorbona de (París) LE.ep.20; Biblioteca del Patronato Menéndez y Pelayo (Santander) R.III.3-13; British Museum 12304.d.41; Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid R-26 inv. 362).

- Fiestas del jardín*, edición facsímil, Hildesheim – New York, Editorial Olms, 1973¹⁵.
- Patrón de Alcira*, Zaragoza: Pedro Verges, 1636 (Ejemplares: BNE R.14.315; Biblioteca de la Universidad de Zaragoza D-25-127).
- SAGRARIO / DE VALENCIA, EN / QUIEN SE INCLUYEN / las vidas de los ilustres San-/tos hijos suyos, y del / Reyno. / A LA MVY NOBLE, LEAL, Y CO-/ronada Ciudad de Valencia. / POR DON ALONSO DEL CASTI-/llo Solorçano. CON LICENCIA, / En Valencia, Por Silvestre Esparsa, à la calle de las / Barcas, año de 1635. / ____ / A costa de Iuan Sonzonio mercader de libros (Ejemplares: BNE R.31228; BNE R.18559; BNE R.1206; Biblioteca Nacional de París Oo.39; Biblioteca de la Universidad de Salamanca 27.993; Biblioteca del Patronato Menéndez y Pelayo (Santander) R-III-3-16; R-III-4-24; Biblioteca de la Universidad de Valencia I.5.329; British Museum 4824.aa.29).
- AVENTURAS / DEL BACHILLER / TRAPAZA, QVINTA ESSENCIA / de Embusteros, y Maestro de / Embelecadores. / AL ILLVSTRISSIMO SEÑOR DON IVAN / Sanz de Latras, Conde de Atares, Senor (sic) de las / Baronias y Castillos de Latras, y Xauierregay, / y de los Lugares de Ançanego, Sieso, / Arto, Belarra, y Escalate, y / Caballero de la Orden / de Santiago. / Por don Alonso de Castillo / Solórzano. CON LICENCIA. / En Çaragoca: Por Pedro Verges. Año 1637. / A costa de Pedro Alfay, mercader de libros (sic) (Ejemplares: BNE R.4652; Biblioteca Nacional de la Academia de Brera 25.6A.22; Biblioteca Nacional de Nápoles 40.C.35; British Museum 12490. df. 14).
- Aventuras del bachiller Trapaza*, Madrid, Pedro José Alonso y Padilla, 1733 (Ejemplares: BNE U.2529; BNE R.13898; BNE U.2137; BNE R.19312; BNE R.6298; BNE R.4293; Biblioteca de la Universidad de Valencia [Serrano Morales, 2748]; Real Academia [S. Cons. 7-B-72]; Biblioteca del Patronato Menéndez y Pelayo (Santander) R-VIII-4-8; Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial 24-V-29; Biblioteca Municipal de Montpellier 10424; Biblioteca Palatina de Parma DD** .IV.30269; University Library of Cambridge 7743.e.44; Public Library of Boston D.168.15; Public Library of Boston V.168.15).
- Aventuras del bachiller Trapaza*, Madrid, Imp. A. Yenes – Librería de Pérez, 1844.
- Aventuras del bachiller Trapaza*, Madrid, El Tiempo, 1880.
- Aventuras del bachiller Trapaza*, Madrid, Sucesores de Minuesas de Los Ríos, 1905, 270 pp.
- Aventuras del bachiller Trapaza, quinta esencia de embusteros, y maestro de embelecadores*, en *La novela picaresca*, estudio, selección, prólogo y notas por Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1943, pp. 1383-1486.
- Aventuras del bachiller Trapaza*, Madrid, Ediciones Atlas, 1944, 230 pp.
- Aventuras del bachiller Trapaza*, ed. de Agustín del Campo, Madrid, Editorial Castilla, 1948, nº 16.
- Aventuras del bachiller Trapaza*, ed. de Jacques Joset, Madrid, Cátedra, 1986 (introducción pp. 9-49).
- Aventuras del bachiller Trapaza*, Dueñas (Palencia), Simancas, 2004.

¹⁵ La Prof^a. Dra. Cristina Castillo (Universidad de Jaén) me informa de que uno de sus doctorandos, Juan Luis Fuentes Nieto, afronta una nueva edición (la primera crítica) de las *Fiestas del jardín*.

Epítome de la vida y hechos del ínclito rey don Pedro de Aragón

MANUSCRITOS

BNE, ms. 1604. Epítome de la vida y hechos del Ínclito Rey Don Pedro de Aragón Tercero deste nombre, cognominado el grande. Hijo del muy esclarecido Rey don Jaime el conquistador. Dirigido al ilustrísimo. Sr. Don Ju^o. de Funes Villalpando y Ariño, Marqués de Sosera, Señor de Villafranca y de las Baronías de Quinto, Figueruelas, y villa de Estopañán. Por Don Alonso de Castillo, Solórzano. El manuscrito es en 4^o; mm. 208 x 148; 1 f. preliminar n.n. + 207 ff. numerados del 1 al 207 (con error de numeración en los ff. 42 y 69), grafía uniforme y amplios márgenes para anotaciones relevantes.

IMPRESOS

Epítome de la vida y hechos del ínclito rey don Pedro de Aragón, Zaragoza, Diego Dormer, 1639 (Ejemplares: BNE 2/62774 y BNE 2/64288; Real Academia [S. Cons. 32.B.8]; Biblioteca Central de Barcelona [Res. 529-12^o], Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid R.26 inv. 369; Biblioteca Vaticana [Barberini, Z.VIII.40]; Biblioteca de la Universidad de Génova 2.L.V.24; Biblioteca Nacional de París [Oc. 16]; British Museum 10.632.aa.11; Public Library of Boston D.160.51).

Epítome de la vida y hechos del ínclito rey don Pedro de Aragón, edición facsímil, A Coruña, Editorial Órbigo, 2010.

Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última reina de Egipto, Zaragoza, Pedro Verges, 1639 (Ejemplares: BNE R.13245; BNE R.5559; BNE R.19310; Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid R-26 inv.10897; Biblioteca Nacional de París Y.11002).

Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última reina de Egipto, Madrid, Pedro José Alonso y Padilla, 1736. La edición utiliza parte de los preliminares de la de 1639 y solo se diferencia de aquella por la inclusión al final del romance «A Cleopatra» de Lope y la lista completa de las obras de Castillo (Ejemplares: BNE R.20097; Real Academia [S. Cns. 27.B.122]; Biblioteca del Patronato Menéndez y Pelayo (Santander) R.III.2.30; Biblioteca Municipal de Montpellier 10.228; Public Library of Boston D.160.10; British Museum 10605.aa.12; University Library of Cambridge 7743.e.16).

Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última reina de Egipto. Con una selección de poemas alusivos originales del propio autor y de otros ingenios del Siglo de Oro, prólogo de Fernando Gutiérrez, aguafuertes de Andrés Limbert, Barcelona, J. Porter, 1947, 3 ff. + 103 pp. + 4 n.n.

LOS ALIUIOS / DE / CASANDRA. / AL EXCELENTISSIMO / señor don Iayme de Izar, Sarmiento, de Silua, / Cerda y Villandrando, Conde Salinas; Primo / genito del Excelentísimo señor Duque de Ixar, / conde de Salinas, Conde de Ribadeo, Conde de Belchite, Adelantado de la mar, General de / las tres Provincias, Alaua, Guipuz / coa y, Vizcaya, & c. / Por don Alonso de Castillo Solorçano. Año [viñeta] 1640. / CON LICENCIA, / _____ / en Barcelona: En la Emprencia de Iayme Ro / meu, delante Santiago. / Vendese en la misma Emprencia, y en casa de / Iuan Çapera librero. Contiene las novelas *La confusión de una noche*, *A un engaño otro*

mayor, Los efectos que hace amor, Amor con amor se paga, En el delicto el remedio y la comedia El mayorazgo figura (Ejemplares: BNE R.4215; BNE R.13243; BNE 13887; BNE R.5522; R.4245; Biblioteca Universitaria de Oviedo IV.453; Biblioteca del Patronato Menéndez y Pelayo (Santander) R.VIII.4-6; Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid R.26 inv. 366; Biblioteca Nacional de París 21.375; Biblioteca Nacional de París Y.111108; British Museum 12490. aaa.8; University Library of Cambridge [Hisp.8.64.2]; Biblioteca de la Universidad de Cagliari F.A. 1393; Biblioteca Cívica Gambalunga de Rimini 12/E.XII.8).

LOS ALIVIOS / DE CASANDRA. / A D. IOSEPH ARDEUA / y de Dernius, señor de la Baronia de Dernius; / Capitán de Caballos Coraças de la Ciudad / de Barcelona, / Gobernador de la / Caualleria Catalana. / *Por don Alonso de Castillo Solorçano.* / Año, [gran escudo del mecenas] 1641. / CON LICENCIA, / ____ / En Barcelona: En la Empronta de Iayme Ro-/meu, delante de Santiago. *Y a su costa, y / de Iuan Çapera librero* (Ejemplares: BNE R.1416; Biblioteca Casanatense de Roma [Miscell. in 8º, vol. 447]).

La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas, Madrid, Imprenta del Reino – Domingo Sanz de Herrán, 1642 (Ejemplares: BNE R.4292; BNE 3.12.421; BNE R.4663; BNE R.4663; BNE R.8274; Biblioteca Nacional de París [Res. Y². 2369]; Biblioteca Municipal de Montpellier 10236; Biblioteca Vaticana [Barber. KKK.II.42]).

La garduña de Sevilla, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1644 (Ejemplares: BNE R.13895; BNE R.1538; BNE R.13302; Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid R.26 inv. 967; Biblioteca Central de Barcelona 11.IV.60; Biblioteca Universitaria de Oviedo A-281; Biblioteca Nacional de Lisboa [Res. 758]; Biblioteca Nacional de París Y².11248; Biblioteca Mazarino de París 43972; Bibliothèque de l' Arsenal, París 8º BL.29629; Bibliothèque S. Geneviève de París 8º.A.53803; Biblioteca del Archigimnasio de Bolonia 9/BB.V.28).

La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas, hija del bachiller Trapazas, Madrid, Alonso y Padilla, 1733 (Ejemplares: BNE 2/23807; BNE 2/44188; BNE R/22367).

La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas, Madrid, Joseph Alonso y Padilla, 1773 (Ejemplares: BNE R.22367; BNE U.2530; Biblioteca Universitaria de Oviedo [IV-443]; Real Academia [S. Cons. 7-B-33]; Biblioteca Nacional de París [Y.21377]; Public Library of Boston D.158.16; British Museum [1075.d.8]).

La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas. Novela española del siglo XVII, por..., Madrid, Imprenta de la Viuda de Jordán e hijos, 1845 (en la portada interior aparece la fecha de 1844) (Ejemplares: BNE 1.55.239; Biblioteca Central de Barcelona 83.8º.919; Biblioteca Universitaria de Oviedo IV-128; Biblioteca Municipal de Montpellier 9-500; Public Library of Boston D.160b.66; British Museum 12490.g.6).

La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas, en *Novelistas posteriores a Cervantes*, con un bosquejo histórico sobre la novela española por D. Eustaquio Fernández de Navarrete, Madrid, BAE, XXXIII, vol. II, 1845, pp. 169-234.

La garduña de Sevilla y aruncio [sic] de las bolsas. Historia de una hermosa señorita que con diestra mano y nunca vista astucia aligeró la de algunos tontos, Madrid, José M. Maras, 1846, 24 pp. (Ejemplares: BNE VC/788/26).

La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas. Novela española del siglo XVII, por..., Madrid, Establecimiento Tipográfico de Don Francisco de Paula Mellado, calle de

- Santa Teresa, número 8, 1846, 307 pp. Es una reimpresión de la edición de 1845 a cargo de la Imprenta de la Viuda de Jordán (Ejemplares: Biblioteca Central de Barcelona 83-8º-928; Biblioteca de la Universidad de Valencia IV-1094; Biblioteca Nacional de París Y².26561).
- La garduña de Sevilla* en el *Tesoro de novelistas españoles antiguos y modernos*, con una introducción y noticias de D. Eugenio de Ochoa, París, Baudry, 1847, vol. II, pp. 1-128 (Ejemplares: BNE F.907 y F.908; Real Academia 33.X.25; Biblioteca Nacional de París Z.45653; Bibliothèque S. Geneviève de París A.53835).
- La garduña de Sevilla* en *Obras en prosa festivas y satíricas de los más eminentes ingenios españoles*, Barcelona – Madrid, Publicaciones Ilustradas la Maravilla, II, 1862, 132 pp. (Ejemplar: BNE 2-92-099).
- La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, por Alonso de Castillo Solórzano, Barcelona – Madrid, Publicaciones Ilustradas de la Maravilla s.a., 132 pp. + 2 (Ejemplar: BNE 1-70.205).
- La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*. Nueva edición adornada con bellos grabados ejecutados por D. Calixto Ortega y dibujados por A. Bravo, Madrid, Viuda de Jordán, 1884. Edición citada por Laurenti y Simón Díaz de la que Bacchelli no halló ejemplar alguno. Se sabe que existieron, no obstante, porque en el *Catálogo general de la librería de Victoria Vindel*, figura con los registros 1352 y 1353, aunque de fechas previas a la que consigna el hispanista italiano. Respectivamente son de 1844 y 1846¹⁶.
- La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, Barcelona, D. Cortezo y Co., Biblioteca Clásica Española, 1887, nº 31, 243 pp. (Ejemplares: Biblioteca Central de Barcelona 082.1Bib. 8º; Biblioteca de la Universidad de Barcelona 177-5-31.n195; Biblioteca del Patronato Menéndez Pelayo (Santander) 4.684).
- La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, París, Luis Michaud, 1911, 272 pp. (Ejemplares: Biblioteca Palatina de Parma 16-6-296; Library of Congress, Washington 19.11774; Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid).
- La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, París, Imp. de Pierre Landais, s.f., 272 pp. (Ejemplares: Library of Congress, Washington 19.11774).
- La garduña de Sevilla*, 1916. Edición citada por J. L. Laurenti en *Bibliografía de la novela picaresca*, Madrid, CSIC, 1968, p. 113.
- La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, edición de F. Ruiz Morcuende, Madrid, Ed. La Lectura, 1922, 312 pp. (Ejemplares: British Museum 12490.24; Biblioteca Central de Barcelona 834.1 Cla-12º).
- La garduña de Sevilla o anzuelo de las bolsas*, prólogo de N. Sánchez Balástegui, Sevilla, M. Rivas, 1923, 192 pp. + 2 n.n. (Ejemplar: Biblioteca Central de Barcelona 83-8º-2647).
- La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, ed., prólogo y notas de F. Ruiz Morcuende, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1922, nº 42, pp. XXXII + 253 + 1.

¹⁶ Vid. *Catálogo general de la Librería de Victoria Vindel. Librería anticuaria*, Madrid, Imprenta de Gón-gora, s. f., p. 182. Actualmente se conserva al menos un ejemplar en la Librería *Buenos Aires Libros* (<http://www.iberlibro.com/GARDUÑA-SEVILLA-ANZUELO-BOLSAS-Nuevaedición/1008480828/bd> [última consulta: 07/12/2012]).

- La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, en *La novela picaresca*, estudio, selección y notas por Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1943, pp. 1491-1592.
- La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Colección Austral nº 1249, 1955, 211 pp.
- El bachiller Trapaza y La garduña de Sevilla*, Madrid, Alonso, 1966, 414 pp. (Ejemplares: BNE 7/66679 y BNE 7/66680).
- La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, Madrid, J. Pérez de Hoyo, 1970, 195 pp. (Ejemplares: BNE 7/78398; BNE 7/78399).
- La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* [s.l] [s.n] [s.a], 243 pp. (Ejemplares: BNE 4/1560. Ha sido arrancada la portada).
- La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, Barcelona, [s.n] [s.a], 132 pp. (Ejemplares: BNE 1/70205).
- La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, Barcelona, Editors, D.L, 1990, 195 pp. (Ejemplares: BNE 9/37921).
- La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, Dueñas (Palencia), Simancas, 2004, 192 pp. (Ejemplares: BNE 12/271315).
- SALA / DE / RECREACIÓN. / A / DON FRANCISCO / ANTONIO GONZÁLEZ, / XIMÉNEZ DE VRREA. / señor de berbedel, / antes tizenique. / POR DON ALONSO DE CAS-/tillo Solórzano. CON LICENCIA, / ____/ En Zaragoza, Por los herederos de Pedro Lanaja, / y Lamarca, Impresor del Reino de Aragon, / y de la Universidad, Año 1649. / *A costa de Iusepe Alfay, mercader de Libros*. Contiene las novelas *La dicha merecida* (f. 8), *El disfrazado* (f. 91), *Más puede amor que la sangre* (f. 132), *Escarmiento de atrevidos* (f. 184), *Las pruebas en la mujer* (f. 235), y la comedia *La torre de Florisbella* (f. 271). (Ejemplares: BNE R.3.263; BNE R.7778; BNE R.10177; Biblioteca Casanatense de Roma [h.XXII.20]; Bibliothèque Mazarine de París 45574; British Museum C.57.k.6; Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid R-26 inv. 368). *El disfrazado*, *Más puede amor que la sangre*, *Escarmiento de atrevidos*, *Las pruebas en la mujer* y *La dicha merecida* se publicaron después en la *Colección de novelas escogidas, compuestas por los mejores ingenios españoles*, Madrid, Imprenta Real, 1784-1791, respectivamente en los vols. III (pp. 197-255; 257-331; 331-406), V (pp. 363-412) y VI (pp. 285-416) (Ejemplares: BNE 5.11.887; Public Library of Boston D.160a.60). *El disfrazado* se editó en varias ocasiones más: *El disfrazado*, en *Tesoro de novelistas españoles antiguos y modernos*, con una introducción y noticias de don Eugenio de Ochoa, París, Baudry, 1847, vol. II, pp. 20-37 (Ejemplares: BNE F.871-930; British Museum 243.e.21); *El disfrazado*, en *Novelistas del siglo XVII*, con una nota preliminar, Barcelona, Biblioteca Clásica Española, D. Cortezo y Cía, 1884, pp. 309-335; *El disfrazado*, en *Novelistas posteriores a Cervantes*, con un bosquejo histórico sobre la novela española escrito por don Eustaquio Fernández de Navarrete, Madrid, BAE, XXXIII, vol. II, pp. 246-255; *El disfrazado*, novela [...] Madrid, Dédalo, [¿1942?], 16 pp.
- Sala de recreación*, edición, introducción y notas de R. F. Glenn y F. G. Very, Chapel Hill, North Carolina: Estudios de Hispanófila, 1977.
- La quinta de Laura*, Zaragoza, Real Hospital de nuestra Señora de Gracia – M. Lizau, 1649. Contiene las novelas *La ingratitud castigada* (f. 6), *La inclinación española* (f. 73), *El desdén vuelto a favor* y *Novela escrita sin i* (f. 119), *No hay mal que no*

venga por bien (f. 142), *Lances de amor y fortuna* (f. 172) y *El duende de Zaragoza* (f. 198) (Ejemplares: BNE R-11.516; Biblioteca Universitaria de Oviedo A-423; Biblioteca Nacional de París 8° Y. 53792; Bibliothéque de l' Arsenal de París 8°. BL.29539; Biblioteca Nacional de París 8° Y.53792; Bayerische StaatsBibliothek (Munchen) 8°-BL-29539; Hispanic Society P.o.hisp.35w). *La inclinación española* se ha editado con posterioridad en la *Colección de novelas escogidas, compuestas por los mejores ingenios españoles*, Madrid, Imprenta Real, 1784-1791, vol. III, pp. 129-196 (Ejemplar: BNE 5.11.887); *Novelistas posteriores a Cervantes, con un bosquejo histórico sobre la novela española escrito por don Eustaquio Fernández de Navarrete*, en BAE, XXXIII, vol. II, pp. 234-246; el *Tesoro de novelistas antiguos y modernos*, con una introducción y noticias de don E. de Ochoa, París, Baudry, 1847, vol. II, pp. 1-20 (Ejemplar: BNE F.907); y *La inclinación española*, Madrid, Patronato Social de Buenas Lecturas, Biblioteca de Cultura Popular, n° 23 (¿1914?), pp. 7-65). La novela *El desdén vuelto a favor* ha sido reeditada por Antonella GALLO en *Virtuosismi retorici barocchi: novelle con lipogramma*, Firenze, Alinea Editrice, 2003, pp. 253-266.

La quinta de Laura, Madrid, Pedro Joseph Alonso y Padilla, 1732 (Ejemplares: BNE R.1484; BNE R.21083; BNE R.21081; R.18.289; Biblioteca del Patronato Menéndez Pelayo (Santander) R.VIII.4-7; Public Library of Boston D.168.17; Biblioteca Palatina de Parma EE.11.30779; British Museum 12491.a.7).

OBRAS DRAMÁTICAS INCLUIDAS EN COLECTÁNEAS

Doce comedias, Parte 2, Lisboa, P. Craesbeeck – J. Leite Pereira, 1647: DOCE COMEDIAS / LAS MÁS GRANDIOSAS / QUE ASTA AHORA HAN SALIDO DE LOS MEIORES, / y más insignes Poetas. / SEGVNDA PARTE. / DEDICADAS / al señor don Rodrigo de Meneses, del Consejo del Rey, nuestro señor, y su desembarcador / de Palacio. / _____ / EN LISBOA. / Con licencia de la Santa Inquisición, Ordinario, y del Rey. / En la Empronta de Pablo Craesbeeck. Impresor de / las Ordenes Militares. Año 1647. / A costa de Iuan Leite Pereira Mercader de Libros. Contiene de Castillo Solórzano: EL MARQVÉS DEL CIGARRAL. / COMEDIA / FAMOSA de don Alonso de Castillo Solórzano [a. f. 245r –f. 263v] (Ejemplares: BNE R.12260).

Parte XXVIII Nuevas Escogidas, Madrid, Joseph Fernández de Buendía – Viuda de Francisco de Robles, 1667: PARTE VEINTE Y OCHO / DE COMEDIAS / NVEVAS DE LOS MEJORES / INGENIOS DESTA CORTE. / DEDICALE / AL SEÑOR D. LVIS DE GVZMÁN, CABALLERO / de la Orden de Santiago, Prior de Arroniz en el Reyno de / Nauarra, Secretario de Excelentísimo Señor / Duque de Alua. / Año [escudo del mecenas] 1667. / Con licencia. / En Madrid, por Ioseph Fernández de Buendía. / A costa de la Viuda de Francisco de Robles, Mercader de libros. Véndese en su casa / en la calle de Toledo enfrente de los estudios de la compañía de Iesus. Contiene de Castillo Solórzano: VICTORIA DE NORLINGEN, / Y EL INFANTE EN ALEMANIA. / COMEDIA FAMOSA / de Don Alonso de Castillo Solórzano [pp. 273-307] (Ejemplares: BNE R.22681; BNE [Ti.16 <28>] BNE [Ti.119<28>] BNE

[Ti.146<19>]; Instituto del Teatro (Barcelona) [58576-585587]; Biblioteca Nacional de París Yg. 332, falto de portada y preliminares; Biblioteca del British Museum 11726.h.9; Bodleian Library (Oxford) [Arch. E. III.43]; Public Library of Boston [D. 170a. 8 y D.172.1.VIII]; Österreichische Nationalbibliothek (Viena) [+38.V.10 (28)]; Universitätsbibliothek, Freiburg im Breisgau (Friburgo) E.1032-k-XXVIII; Biblioteca Vaticana [Barberini KKK.VI.26]; Biblioteca dei Lincei [92-H-10]).

Parte XXXXVI Nuevas Escogidas, Madrid, Francisco Sanz, 1679: PRIMAVERA NUMEROSA / DE MVCHAS ARMONIAS LVCIENTES, / EN DOCE COMEDIAS FRAGANTES, / PARTE QUARENTA Y SEIS, / IMPRESAS FIELMENTE DE LOS BORRADORES / de los más célebres plausibles ingenios de España. / ILVSTRADAS CON LA PROTECCIÓN / DE D. IVAN DE NEIRA Y MONTENEGRO, / Tesorero General de las Rentas Reales del Reyno / de Galicia. CON PRIVILEGIO, EN MADRID. A costa de Francisco Sanz Impresor del Reyno, y Portero / de Cámara de su Magestad, Año 1679. / Véndese en su Imprenta en la Plaçuela de la Calle de la Paz. Contiene de Castillo Solórzano: COMEDIA FAMOSA, / EL MARQUÉS / DEL CIGARRAL. / DE D. ALONSO DEL CASTILLO SOLÓRZANO (ff. 235v-252) (Ejemplares: Instituto del Teatro (Barcelona) 58732-58743; BNE R.22698; Biblioteca de Palacio (Madrid) VIII. 5367; British Museum [11725.d.5]; London Library [P.1000]; Bibliothèque de l' Arsenal (París) [BL. 4112]; Public Library of Boston [D.172.1]. Hay una edición *desglosada* de *El marqués del Cigarral* en la Biblioteca Provincial de Toledo [S.1, 778-828] y en el Instituto del Teatro (Barcelona) [60430].

OBRAS DRAMÁTICAS INCLUIDAS EN COLECTÁNEAS EXTRAVAGANTES

Ociosidad entretenida, Madrid, Andrés García de la Iglesia – Juan Martín Marinero, 1668: OCIOSIDAD / ENTRETENIDA / EN VARIOS / ENTREMESES, / BAYLES, LOAS, / Y JÁCARAS. / *Escogidas de los mejores Ingenios de España.* / DEDICADO / A DON PEDRO CALDERÓN / de la Barca, / Cauallero del el Abito / de Santiago, Capellán de Honor de / su Magestad, / y de los señores / Reyes Nuevos de / Toledo. CON LICENCIA. En Madrid: por Andrés / García de la Iglesia. Año de 1668. / A costa de Iuan Martín Merinero, Mercader de / libros. Contiene de Castillo Solórzano, atribuido erróneamente a F. de Monteser, el ENTREMÉS FAMOSO DE LA CASTAÑERA (ff. 50r-54v). (Ejemplares: Instituto del Teatro (Barcelona) [Vitr. A-est. 1]).

OBRAS DRAMÁTICAS INCLUIDAS EN COLECCIONES DE OTROS AUTORES

Comedias de Agustín Moreto, Valencia, Benito Macé – Francisco Duarte, 1676 (colección espuria A): VERDADERA / TERCERA PARTE / DE LAS / COMEDIAS / DE DON AGVSTIN / Moreto. / Año de 1676. / Con licencia, / _____ / En Valencia, en la Imprenta de Beni / to Mace, junto al Colegio del / Señor Patriarca. / _____ / A costa de Francisco Duarte, / Mercader de Libros. Véndese / en su casa. Contiene de Castillo Solórzano, atribuida erróneamente a Moreto, la COMEDIA FAMOSA

SA, / EL MARQUÉS DEL CIGARRAL (Ejemplares: Instituto del Teatro de Barcelona [59162-59173]; BNE [T-108]; BNE [T.6.883-9]; Biblioteca Palatina de Parma [CC*III.28054/3]; British Museum [11725.d.41]; Bodleian Library (Oxford) [Arch. E. III.96]; Universitätsbibliothek, Freiburg im Breisgau (Friburgo) [E.1211.n]).

Comedias de Agustín Moreto, Valencia, Benito Macé – Vicente Cabrera, 1703 (colección espuria B): VERDADERA / TERCERA PARTE / DE LAS / COMEDIAS / DE DON AGVSTIN / MORETO. / CON LICENCIA, / _____ / En Valencia, en la Imprenta de Beni / to Mace, junto al Colegio del / Señor Patriarcha. Año de 1703. / A costa de Vicente Cabrera, Mercader de Libros. Contiene de Castillo Solórzano, atribuida erróneamente a Moreto, la COMEDIA FAMOSA, / EL MARQUÉS DEL CIGARRAL (Ejemplares: Instituto del Teatro (Barcelona) [32754-32765]; BNE [T.6.855]; University Library (Cambridge) [F. 167.C.8.8]; Universitätsbibliothek, Freiburg im Breisgau (Friburgo) [E.1211.m]).

COMEDIAS, AUTOS Y ENTREMESSES

El agravio satisfecho, comedia incluida en la *Huerta de Valencia* (1629) (*vid.*), se ha publicado en *Publicaciones Cervantinas*, patrocinadas por Juan Sedó, París – Mencheta, VI, Barcelona, Imprenta Escuela de la Casa Provincial de Caridad, 1943, pp. 91 + 4 n.n (Ejemplares: Biblioteca Central de Barcelona [Cerv. 16.VI.2.15] y [83-8º-C 122/22]).

Los encantos de Bretaña, comedia incluida en las *Fiestas del jardín* (1634) (*vid.*), ha sido reeditada en Alonso de Castillo Solórzano, *Los encantos del Bretaña*, introduzione, testo e note a cura di Franco Bacchelli, Verona, 1980, pp. 129 + 3 n.n.

La fantasma de Valencia, comedia incluida en las *Fiestas del jardín* (1634) (*vid.*).

El marqués del Cigarral, comedia incluida en las *Fiestas del jardín* (1634) (*vid.*). Junto a las ediciones en colectáneas que cito en «Obras dramáticas incluidas en colectáneas» y «Obras dramáticas incluidas en colecciones otros autores», ha sido publicada varias veces suelta: 1) EL MARQUES DEL CIGARRAL, / COMEDIA FAMOSA, / De D. Alonso De Castillo. / Solórzano. / sin lugar ni fecha (Ejemplares: Biblioteca Palatina de Parma [CC*IV.28033, vol. 53]); 2) atribuida erróneamente a Moreto: 2.1) COMEDIA FAMOSA: / EL MARQUÉS DEL CIGARRAL. / DE DON AGUSTÍN MORETO, Burgos, Imprenta de la Santa Iglesia (sin año) (Ejemplares: BNE [T.15009³]; Instituto del Teatro (Barcelona) [60729]; Instituto del Teatro [59193]; Instituto del Teatro (Barcelona) [61712]); 2.2) COMEDIA FAMOSA, / EL MARQUÉS DEL CIGARRAL, sin lugar ni año (Ejemplares: Instituto del Teatro (Barcelona) [45232]; Instituto del Teatro (Barcelona) [57213], apenas difiere del anterior; Biblioteca Nacional de París [Yg.255(8)], difiere de los anteriores en mínimos detalles tipográficos; British Museum [11728.e.25]; BNE [T.5170]; Universitätsbibliothek de Göttingen [8º, Poet. Dram. II.82-4]); 2.3) COMEDIA FAMOSA, / EL MARQUÉS DEL CIGARRAL, Valladolid: Alonso de Riego, sin año (Ejemplares: Instituto del Teatro (Barcelona) [57097]; Instituto del Teatro (Barcelona) [59247]; Instituto del Teatro (Barcelona) [59169]; Biblioteca Palatina de Parma [CC*.III.28054]; Biblioteca Nacional de París [Yg. Piece 736]; Universitäts-

bibliothek, Freiburg im Breisgau (Friburgo) [E.1032.n.83/24]; University Library (Cambridge) [F.167.c.8.8°]; 2.4) [EL] MARQUÉS DEL CIGARRAL. / COMEDIA / FAMOSA, Sevilla: José Antonio Hermosilla, sin año (Ejemplares: University Library (Cambridge) [Hisp.5.76.29/16]. Esta comedia se ha editado también en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*. Colección escogida y ordenada por D. Ramón de Mesonero Romanos, Biblioteca de Autores Españoles, XLV, vol. II, pp. 309-325.

El mayorazgo figura

MANUSCRITOS

BNE, ms. 18322. *El mayorazgo figura* / Personas desta comedia / Don Diego, / Don Juan, / Mariño gracioso; / Feliciano criado, / Don P.º caullº viejo, // Doña Leonor, / Luisa su criada / Doña Elena / Inés su criada. / Hermenegildo cr.º / [...] / Acabose en Zaragoza en postrero de Octubre 1637 [corregido: 1638] / don Alonso de Castillo / Solórzano. / Véalo Juan Navarro De Espinossa / [rúbrica] / e visto esta comedia y puede Representarse en / Madrid a 16 de Diciembre de 1638 / Juan Navarro Despinossa / Madrid y Diciembre 28 de 638 / Dase Licencia para que se pueda representar / esta comedia. El manuscrito es en 4º; mm. 196 x 144; 57 ff. con numeración continua. Hay dos folios en blanco que separan el segundo acto del tercero. El manuscrito tiene numerosas correcciones, tachaduras y sustituciones de una segunda pluma. Las supresiones hacen pensar que se utilizó para una representación.

IMPRESOS

El mayorazgo figura, comedia incluida en *Los alivios de Casandra* (1640) (*vid.*), se ha reeditado en *Teatro selecto antiguo y moderno nacional y extranjero*. Coleccionado e ilustrado con una introducción, notas, observaciones críticas y biografías de los principales autores por Don Francisco José de Orellana, Barcelona, S. Manero, 1867, III, pp. 57-84 (Ejemplares: Instituto del Teatro (Barcelona) [34291]; Instituto del Teatro [20583], volumen colectivo que contiene obras extranjeras traducidas al español; BNE [T.i.14]; BNE [T.30578]; Biblioteca de la Universidad de Valencia (Ch.1487-1493/105]).

El mayorazgo figura, en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*. Colección escogida y ordenada por D. Ramón de Mesonero Romanos, en la Biblioteca de Autores Españoles, XLV, vol. II, pp. 289-307.

El mayorazgo figura, ed. de Ignacio Arellano, Barcelona, PPU, 1989.

El mayorazgo figura, s.l., Bibliolife, 2008.

La torre de Florisbella, en *Sala de recreación* (1649) (*vid.*).

La victoria de Norlingen en la *Parte 28 Nuevas Escogidas* (*vid.*). Hay una copia *desglosada* en la Biblioteca Provincial de Toledo [Sala I, nn. 778-828] y otra en la Biblioteca de la Pennsylvania University. Se conserva otra versión suelta, sin lugar ni año: CO-

MEDIA FAMOSA / LA VITORIA DE NORLINGEN, / y el Infante en Alemania // DE DON ALONSO DEL CASTILLO SOLÓRZANO (Ejemplares: Biblioteca Palatina de Parma [CCIV.28033, vol. 79]; BNE [T.19074]; Real Academia Española de la Lengua [41.IV.70(26)]; Instituto del Teatro (Barcelona) [56983]; Instituto del Teatro (Barcelona) [60431], una anotación señala que es una edición *desglosada* de la Parte XXVIII y, a lápiz, «no es de la Parte 28. Cotejada con el Cat. de comed. escog. de Cotarelo»).

AUTOS

El fuego dado al cielo

MANUSCRITOS

BNE, ms. 14773. [a f. [1]r, numerado 11:] [cruz] Auto Sacramental Historial Alegorico. *El Fuego dado del cielo*. De Don Alonso del Castillo Solórzano. Manuscrito en 4º; mm. 220 x 144; 28 ff. numerados modernamente del 11 al 38. Grafía del siglo XVII como da fe también un grabado que aparece sobre muchos de los folios.

BNE, ms. 15245. *El Fuego dado al cielo* [a. f. [1]r, numerado 2:] / Auto sacramental / [rúbrica] – [en letra distinta] Por d: Alº del castillo / Solorçano / Secret.º del marques de / los velez / Sub correctione Sanctae Romane Eccle [rúbricas] Laus deo & M. matri eius [rúbrica] [f. [1]v: en blanco – [f. [2]r: numerado 3: en distinta letra] Auto sacramental de *El fuego dado del cielo* de [tachadura] D. Al. De Castillo Solorzº / . Manuscrito en 4º; mm. 205 x 144; 12 ff. numerados modernamente del 1 al 12. Grafía del siglo XVII.

IMPRESOS

El fuego dado del cielo, edizione, introduzione e note a cura di Franco Bacchelli, en *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, 1974, pp. 181-272.

El fuego dado del cielo, estudio, ed. y notas de Gabriel Maldonado Palmero, Huelva, Regué, 2000.

ENTREMESES

El barbador

MANUSCRITOS

Instituto del Teatro (Barcelona), ms. 46975. *El barbador*, entremés incluido en *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632) (*vid.* Impresos). Es una copia de principios del siglo XX. Sigue fielmente el texto contenido en *La niña de los embustes*. Se compone de 14 ff. numerados del 1 al 14 (y una segunda numeración del 1469 al 1482). Anotación de Cotarelo.

IMPRESOS

El barbador, incluido en *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632) (vid.). Editado de nuevo en la *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*, ordenada por D. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, 1911, pp. 312-315.

El casamentero

MANUSCRITOS

BNE, ms. 14851. Manuscrito misceláneo donde proliferan los entremeses de un buen número de ingenios barrocos. Tiene manchas de humedad que no impiden la lectura de los siguientes textos: «Entremés de los títulos de Alonso de Olmedo» (ff. 95r-98v), «Entremés de yo lo vi» (ff. 177r-184v); el «Entremés del Casamentero», obra de Alonso de Castillo Solórzano (ff. 183r-188v); «Entremés del Ambiente» (ff. 189r-194r); «Entremés del muerto» (ff. 195-201v) [el folio 198 está arrancado]; «Al Abad del Cómputo» [no figura la palabra entremés en el título] (ff. 202r-207v); «Entremés de los valentones de Henríquez» (ff. 218r-224v). Está encuadernado en piel y tiene 231 ff. Recoge bailes, entremeses y bailes entremesados sin indicar sus autores. No posee ninguna clase de portada ni hay indicaciones sobre el compilador. Solo cuenta con un tipo de letra, si exceptuamos las palabras corregidas por otro escribano en los ff. 184r, 185r, 186v y 188r.

Instituto del Teatro (Barcelona), ms. 46973. *El casamentero*, entremés incluido en *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* (1627) (vid. *Impresos*). El manuscrito es una copia de principios del siglo XX sobre el texto contenido en *Tiempo de regocijo*. Se compone de 18 ff. numerados del 1 al 18 (y una segunda numeración del 1438 al 1455). Existe otro manuscrito, el 47107, que, a pesar de tener el mismo título, es totalmente distinto. Se trata de una copia del siglo XVII de un entremés anónimo contenido en el manuscrito *La Nave*, en la BNE con la signatura 14185.

IMPRESOS

El casamentero, incluido en *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* (1627) (vid.). Editado de nuevo en la *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*, ordenada por D. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, 1911, pp. 303-309.

La castañera

MANUSCRITOS

Instituto del Teatro (Barcelona), ms. 46972. *La castañera*, entremés incluido en las *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637) (vid. *Impresos*). El manuscrito es una copia de

principios del siglo XX. Sigue fielmente el texto contenido en las *Aventuras del bachiller Trapaza*. Se compone de 13 ff. numerados del 1 al 13 (y una segunda numeración del 1501 al 1513). Anotación de Cotarelo.

IMPRESOS

- Instituto del Teatro (Barcelona), ms. 46972. *La castañera*, entremés incluido en las *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637) (vid. Impresos). El manuscrito viene ligado al precedente y toma como texto base la edición del entremés contenida en *Ociosidad entretenida* (vid. Impresos), atribuida erróneamente a F. de Monteser. Se compone de 6 ff. escritos por el recto y el vuelto. Una anotación de Cotarelo reenvía al cotejo de *Ociosidad entretenida* y a Castillo Solórzano.
- La castañera*, incluido en las *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637) (vid.). Se editó de nuevo en *Ociosidad entretenida*, Madrid, Andrés García de la Iglesia – Juan Martín Marinero, 1668: OCIOSIDAD / ENTRETENIDA / EN VARIOS / ENTREMESSES, / BAYLES, LOAS, / Y JÁCARAS. / *Escogidas de los mejores Ingenios de España.* / DEDICADO / A DON PEDRO CALDERÓN / de la Barca, / *Cauallero del el Abito / de Santiago, Capellán de Honor de / su Magestad, / y de los señores / Reyes Nuevos de / Toledo.* CON LICENCIA. En Madrid: por Andrés / García de la Iglesia. Año de 1668. / *A costa de Iuan Martín Merinero, Mercader de / libros.* Contiene de Castillo Solórzano, atribuido erróneamente a F. de Monteser, el ENTREMÉS FA-/MOSO DE LA CASTAÑERA (ff. 50r-54v). (Ejemplares: Instituto del Teatro (Barcelona) [Vitr. A-est. 1]).
- La castañera*, incluido en la *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*, ordenada por D. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, 1911, pp. 318-321.
- La castañera*, incluido en la *Antología del entremés (desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora)*. Siglos. XVI-XVII, selección, estudio preliminar y notas de F. Buendía, Madrid, 1965, pp. 443-455.
- La castañera*, incluido en *Antología del entremés barroco*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, pp. 231-245.
- La castañera*, incluido en *Entremeses y entremesistas barrocos*, ed. de Celsa Carmen García, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 239-254.
- La castañera*, incluido en la *Antología de entremeses del Siglo de Oro*, ed. y guía de lectura de Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Espasa-Calpe, 2009.

El comisario de figuras

MANUSCRITOS

Instituto del Teatro (Barcelona), ms. 46974. *El comisario de figuras*, entremés incluido en *Las harpías en Madrid, y coche de las estafas* (1631) (v. Impresos). El manuscrito es una copia del principios del siglo XX del texto contenido en *Las harpías en Madrid*, Barcelona,

1631, como evidencia el error *figueras* por *figuras*. Se compone de 13 ff. numerados del 1 al 13 (y una segunda numeración del 1456 al 1468). Anotación de Cotarelo.

IMPRESOS

El comisario de figuras, incluido en *Las harpías en Madrid, y coche de las estafas* (1631) (v. *Las harpías en Madrid*). Ha sido editado con posterioridad en la *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*, ordenada por D. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, 1911, pp. 309-312.

La prueba de los doctores

MANUSCRITOS

Instituto del Teatro (Barcelona), ms. 46976. *La prueba de los doctores*, entremés incluido en *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632) (v. Impresos). El manuscrito es una copia de principios del siglo XX del texto contenido en *La niña de los embustes*. Se compone de 18 ff. numerados del 1 al 18 (y una segunda numeración del 1483 al 1500). Anotación de Cotarelo.

IMPRESOS

Instituto del Teatro (Barcelona), ms. 46976. *La prueba de los doctores*, entremés incluido en *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632) (v. Impresos). El manuscrito es una copia de principios del siglo XX del texto contenido en *La niña de los embustes*. Se compone de 18 ff. numerados del 1 al 18 (y una segunda numeración del 1483 al 1500). Anotación de Cotarelo.

La prueba de los doctores, incluido en *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632) (v.). Ha sido editado con posterioridad en la *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*, ordenada por D. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, 1911, pp. 315-318.

La prueba de los doctores, incluido en la *Antología del entremés (desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora)*. Siglos. XVI-XVII. Selección, estudio preliminar y notas de F. Buendía, Madrid, 1965, pp. 429-442.

VARIOS

VERSOS LAUDATORIOS EN PRELIMINARES Y COLECCIONES

(las composiciones se describen ordenadas cronológica y alfabéticamente)

«Anciano Duero, tú que a Tordesillas / [...] / Sutil ingenio que a sus pechos cría». Soneto a C. González de Torneo incluido en los preliminares de la *Vida y penitencia de Santa Teodora de Alejandría*. Por Christóval González del Torneo, Madrid, Diego

- Flamenco, 1619. En 8º; 250 fols + 8 ff. preliminares (Ejemplares: BNE R.10187). El soneto fue reproducido por José Simón Díaz en *Textos dispersos de clásicos españoles*, p. 81.
- «Al tiempo que el ardiente Mongibelo / [...] / Su fuego helado en yelo caluroso». Soneto a F. de Monforte y Herrera incluido en los preliminares de *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola, y San Francisco de Xavier*. Por Don Fernando de Monforte y Herrera. Dirigida al mismo Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, Madrid, Luis Sánchez, 1622. En 4º; 179 ff. + 4 ff. preliminares (Ejemplares: BNE R.154; Biblioteca del Escorial [51-II-14]; Österreichische Nationalbibliothek (Viena) [42.J.46]).
- «La noche está dando bostezos» [...] / «Por acuerdos de favores». Décimas (con el seudónimo de Lesmes Díaz de Calahorra); «Ya los confusos cauallos» [...] / «y aguija la suspensión» (décimas); «Siete veces Ignacio vio el Aurora» [...] / «y cuanto mortalidades despreciaste» (soneto); «En la opulenta Samaría» / [...] / «que Belardo pide corto» (romance (con el seudónimo de Lesmes Díaz de Calahorra). Respectivamente en los ff. 84v, 87v-88r, 94v y 101v-102r de la *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la Canonización de su Bienaventurado hijo y patrón San Isidro, con las comedias que se representaron y los versos que en la Justa poética se escribieron*. Por Lope de Vega Carpio, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1622. En 4º; 156 ff. + 28 ff. preliminares (Ejemplares: BNE R.9090; BNE R.23341; Biblioteca Central de Barcelona [R(8)-8º-280]; Biblioteca Nacional de París [Yg. 84], le falta la portada; Public Library of Boston [D.148.2]; British Museum [11451.c.50]; British Museum [11725.e.8]; Biblioteca Casanatense de Roma [T.II.22]; Biblioteca Vaticana [Barberini KKK.VII.6]).
- «Si Toledo es [sic] hermosa» / [...] / «y ejemplos de erudición». Décima incluida en los preliminares de *Los cigarrales de Toledo, 1ª parte. Compuestos por el Maestro Tirso de Molina, natural de Madrid*. A Don Suero de Quiñones y Acuña. Cauallero del hábito de Santiago, Regidor perpetuo y Alférez mayor de la ciudad de León. Señor de los Concejos y villas de Sena y Hibias. En Madrid, Luis Sánchez, 1624. En 4º; 563 pp. + 7 ff. preliminares. La décima fue reproducida por José Simón Díaz, *Textos dispersos de clásicos españoles*, p. 84.
- «Miguel tan docto os portáis» / [...] / «fue prudente la elección». Décima a M. de León Soárez incluida en los preliminares del *Officio del Príncipe Christiano del Cardinal Roberto Bellarmino y avisos útiles para el gobierno político, militar y doméstico. Traducido del latín por Miguel de León Soárez*, Madrid, Juan González, 1624. En 4º; 156 ff. numerados sobre el recto + 8 ff. preliminares (Ejemplares: BNE [3-71237]; BNE [3-54693]; Biblioteca del Escorial [20-V-8]; Biblioteca de la Universidad de Barcelona [381-3-3]; Biblioteca de la Universidad de Valencia [I/7499]; Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela; Österreichische Nationalbibliothek (Viena) [+44.T.33]). La décima fue reproducida por José Simón Díaz en *Textos dispersos de clásicos españoles*, p. 84.
- «Dando leños al mar, al viento lino» / [...] / «sus prioridades merecéis la gloria». Décima a J. de la Huerta incluida en los preliminares de la *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo. Traducida por el Licenciado Jerónimo de Huerta, Médico y Familiar del*

- Santo Oficio de la Inquisición*. En Madrid: Luis Sánchez, 1624. En 4º; 907 pp. + 28 ff. preliminares (Ejemplares: BNE 3-6.205; Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela; British Museum [1255.K.7]).
- «De crítica detracción» / [...] / «que a risa obliga, sin gusto». Décima a J. Alonso de Maluenda incluida en los preliminares de *Cosquilla del gusto. Autor Jacinto Maluenda, natural de la ciudad de Valencia. A Don Joseph Xilpérez de Bañatos del Hábito de Montesa*. En Valencia: Silvestre Esparsa, 1629. En 8º, 128 pp. + 8 ff. preliminares (Ejemplares: BNE R.12522). La décima ha sido reproducida por José Simón Díaz en *Textos dispersos de clásicos españoles*, pp. 84-85.
- «A lo que el libro convida» / [...] / «diera en este tropezón». Décima a J. Alonso de Maluenda incluida en los preliminares de *Tropezón de la risa. Compuesto por Don Iacinto Alonso de Maluenda, natural de la ciudad de Valencia. Dedicado. A Don Juan Alonso de Maluenda, Caballero del Hábito de Santiago, Señor de la casa de Maluenda en las montañas de Burgos*. Con licencia. Valencia, Silvestre Esparsa, sin año. En 12º; 3 ff. + 104 pp. + 2 ff. (Ejemplares: BNE R.13430; BNE R.4629; British Museum [1145.a.23]). La décima fue reproducida por José Simón Díaz en *Textos dispersos de clásicos españoles*, p. 87.
- «María, aunque vuestra fama» / [...] / «con vislumbres de divino» (Décimas a María de Zayas y Sotomayor) y «Ya os ofrecen, María, en el Helicon» / [...] / «suma loa, alto nombre, eterna fama» (Soneto a María de Zayas y Sotomayor). Incluidos respectivamente en los ff. q3r-v y q3 + 2r de las *Novelas amorosas y ejemplares. Compuestas por D. María de Zayas y Sotomayor natural de Madrid. De nuevo corretas, y enmendadas por su misma Autora*. Con licencia, en Zaragoza, en el Hospital Real de N. Señora de Gracia: Pedro Esquer, 1637. En 4º; 380 pp. + 12 ff. preliminares (Ejemplares: BNE R.2315; Biblioteca Nacional de París [Rés. Y 872]; Biblioteca Nacional de París [Rés. Y 2359]; Bibliothèque de l' Arsenal (París) [4º B.L. 44472]; British Museum [1074.i.18]; Österreichische Nationalbibliothek (Viena) [74.H.104]; Hispanic Society; Public Library of Boston [D.165.3]; Biblioteca Ambrosiana de Milán [26.13.D.19]).
- «María, aunque vuestra fama» / [...] / «con vislumbres de divino» (Décimas a María de Zayas y Sotomayor) y «Ya os ofrecen, María, en el Helicon» / [...] / «suma loa, alto nombre, eterna fama» (Soneto a María de Zayas y Sotomayor). Incluidos en María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.
- «El sol de Montalbán, que es su elegancia» [...] / «pero no la memoria de su fama»; y «Oh tú, que a cuanto el Sol luces gira» / [...] / «en muerte viene a ser jardín de estrellas» (Sonetos a Juan Pérez de Montalbán). Respectivamente en los ff. 18v y 19r de *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran Poeta i Teólogo Insigne Doctor Iuan Pérez de Montalbán, lloradas y vertidas por los más Ilustres Ingenios de España*, Madrid, Imprenta del Reino, 1639. En 4º; 16 ff. + 12 ff. preliminares (Ejemplares: BNE [2.44053]; Biblioteca de la Universidad de Granada [A.3.177]; Biblioteca de la Academia de la Historia [2.4.6.2157]; Biblioteca Nacional de París [Yg. 116]; Bibliothèque de l' Arsenal (París) [4º B.L. 4101 (1)]). Los sonetos fueron reproducidos por José Simón Díaz en *Textos dispersos de clásicos españoles*, pp. 85-86. Actualmente contamos con una edición moderna y accesible de las *Lágrimas panegíricas...*, edición de Enrico di Pastena, Pisa, Edizioni ETS, 2001.

- «De la heroica Milicia del Baptista» / [...] / «en ser voz, que publica vuestras glorias» (Soneto a J. A. de Funes). Incluido en los preliminares de A. J. de Funes, *Corónica de la ilvstríssima milicia, y sagrada religión de San Ivan Bautista de Ierusalem*. 2ª parte, Zaragoza, P. Verges, 1639. En 4º, 22 ff. preliminares + 635 pp. + 22 ff. (Ejemplares: BNE R.14429; Biblioteca del Escorial [130.IV.3-4]; Biblioteca de la Academia de la Historia [5-5-5-2240/41]; Biblioteca de la Universidad de Zaragoza [B.23-24/25]; Biblioteca Colombina [46.5.23]; British Museum [483.d.11]; British Museum [202.e.13]. El soneto fue reproducido por José Simón Díaz en *Textos dispersos de clásicos españoles*, p. 86.
- «El poema que a Alarcón» / [...] / «el alma de todo es». Décima satírica (a J. Ruiz de Alarcón) incluida en la p. 60 de las *Poesías varias de grandes ingenios españoles. Recogidas por Josef Alfay y dedicadas a Don Francisco de la Torre, caballero del Ábito de Calatrava*. Con licencia en Zaragoza: Juan de Ibar, 1654. En 4º; 160 pp. + 4 ff. preliminares (Ejemplares: BNE R. 6797; Biblioteca Nacional de París [Yg. 579]; British Museum [011451.ee.33]; Österreichische Nationalbibliothek (Viena) [26.211.B]. La décima ha sido reproducida por José Simón Díaz en *Textos dispersos de clásicos españoles*, p. 86.
- «El poema que a Alarcón» / [...] / «el alma de todo es». Décima satírica (a J. Ruiz de Alarcón) incluida en *Poesías varias de grandes ingenios españoles recogidas por Josef Alfay*, edición y notas de José Manuel Blecua, Zaragoza, 1946.

Estado de la cuestión y tareas pendientes

Hay que distinguir entre la peculiar transmisión de los versos de Castillo y sus colecciones de novelas y misceláneas. El autor de *La garduña de Sevilla* reunió sus poesías en sendos volúmenes titulados *Donaires del Parnaso* (1624-1625). Aunque ya he apuntado el problema de la doble impresión de la primera parte de esta floresta, las trovas de Castillo no han merecido todavía una edición crítica. López Gutiérrez, en su tesis sobre los *Donaires* (2003), ofrece un avance meritorio de lo que supondría dicho trabajo. Sobre todo en virtud de la explicación de sus textos y géneros a la luz de los de Quevedo y Lope. Suscribe, no obstante, estas palabras de Pablo Jauralde (1979), quien apuntó que «no puede establecerse un criterio clásico dando preferencia a una u otra edición [de los *Donaires*] y anotando variantes: el espacio de diez días es insuficiente para una nueva redacción de la obra». En consecuencia, hay que distinguir, respecto al primer volumen (1624), una doble edición (mismo año, lugar y editor) «que solo se puede explicar por la escasa tirada de la primera o por circunstancias extrañas» (López Gutiérrez)¹⁷.

¹⁷ Tanto Jauralde como López Gutiérrez señalan que la original —más imperfecta— no poseía el escudo del Marqués de Velada. Figuraba una aprobación de Lope de Vega, con fecha del 10 de noviembre de 1623, y se documenta un error de impresión en el folio número 15, de tal forma que, al terminar la cara recta del mismo, los versos que debieran aparecer en su cara vuelta se han desplazado hasta el folio siguiente. Por esta razón se intercalan veinticuatro versos del poema X entre los versos 18 y 19 del poema IX, con lo que el citado texto X se da por concluido al final de la cara recta del folio 16 (concretamente en su verso 16). Los veinticuatro versos siguientes hay que buscarlos en la cara vuelta del folio anterior, según he señalado, mientras que los últimos del poema IX deberán leerse, en lógica reciprocidad, al principio de la cara recta del número

Opino que los ejemplares conservados en la BNE (R.13003 y R.11147, idénticos), ambos con el escudo del marqués de Velada, son los más fiables y tendrían que elegirse como texto base, a diferencia del ejemplar R.1208. Sirva como ejemplo la *Fábula de Polifemo a la Academia* que el mismo Jauralde editó en 1979, tomando como referencia el R.13003. Una lectura atenta de las dos ediciones (y de sus ejemplares) evidencia que el ms. 5566 copió necesariamente del ejemplar R.1208, ya que convergen en un error sustantivo: la ordenación de las octavas reales desde el reclamo («formas») del f. 87 al del f. 88 («sobre») ha sufrido un trueque que rompe la lógica discursiva. Aunque no entre ya dentro de mis proyectos, y sea más que factible que la edición por alguno de los investigadores del equipo GRISO (Universidad de Navarra), anunciada en varios foros, arroje nuevos datos, considero que los apuros ecdóticos que aún suscitan los *Donaires* deben resituarse. Quizá enarbolando las armas de la moderna bibliografía material.

Solo he abordado en una monografía (Bonilla Cerezo, 2006) la edición de la *Fábula de Polifemo*. Junto a un comentario integral de las sesenta y cuatro octavas, di cuenta de los errores y las variantes, cotejando para ello todos los testimonios en los que se ha conservado. También incluyo fragmentos de este epilio, críticamente fijados, en «Dictome frases Talía jocosas y de buen gusto: Góngora y Castillo Solórzano en la *Fábula de Polifemo* de Francisco Bernardo de Quirós» (Bonilla Cerezo, 2009).

Han publicado y / o estudiado algunas composiciones de los *Donaires*, como nota o epígrafe de sus respectivos ensayos, Bernadach (1973), Soons (1978), Montero Reguera (1998), Ponce Cárdenas (2007) y Rodríguez Mansilla (2008). Son valiosos, centrados tanto en los enigmas incluidos en los *Donaires* y las *Tardes entretenidas* como en los vínculos de Castillo con las academias, los artículos de Arellano (1986), Cayuela (2000) y Kennedy (1968). En definitiva, hay tres tareas pendientes en lo que concierne a los versos del pucelano, más allá de la edición crítica de los *Donaires*: 1) un estudio de sus fábulas mitológicas, que se cuentan entre las más logradas del XVII: en la primera parte publicó las de *Apolo y Dafne*, *Venus y Adonis*, *Pan y Siringa*, *Venus y Marte*, *El robo de Europa* y la *Fábula burlesca de Polifemo*; mientras que en la segunda figuran la *Fábula de Ío* y la del *Nacimiento de Vulcano*; 2) la categoría del epigrama en su obra (y sus derivaciones hacia el enigma conceptual); y 3) profundizar aún más en los préstamos que derivan de la poética de Quevedo, ya subrayados por Rodrigo Cacho Casal (2004), puesto que creo haber mostrado sus deudas con la de Góngora (Bonilla Cerezo, 2006, 2009, 2011).

Tampoco sus colecciones de novelas han disfrutado de ediciones críticas, si bien disponemos de referencias, glosas, libros y hasta de tesis, según los casos, sobre el éxito y la difusión de la mayoría: González de Amezúa (1929-1951), Colón Calderón (2001); Fer-

16. Dicha edición cuenta con dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid (R-1881 y R-1208) y uno en la Biblioteca Lázaro Galdiano (R-26 inv. 360). Respecto a la segunda edición de 1624, que Jauralde, López Gutiérrez y yo mismo hemos tomado como texto base para nuestros trabajos, lleva el blasón del Marqués de Velada y tiene la misma aprobación de Lope, fechada esta vez el 18 de noviembre de 1623, sin que aparezcan ninguno de los errores —y desórdenes— de impresión que he reseñado. Desde un punto de vista ecdótico no puedo considerarla obra definitiva. Quizá se imprimió apresuradamente y Castillo no tuvo oportunidad de examinarla, como probablemente hubiera sido su deseo, hasta cuatro o cinco días después. De ahí que catalogue a modo de *princeps* a la que posee esa aprobación lopista del 18 de noviembre de 1623, pues la otra, según se deduce del aparato crítico que propuse en Bonilla Cerezo, 2006, tan solo era una primera versión —es cierto, impresa—, ancilar respecto de la última y definitiva.

nández Insuela (1993), Pacheco-Ransanz (1986), Palomo (1976), Formichi (1973), Laspéras (1987), Ripoll (1991) y Rodríguez Cuadros (1979 y 1986) son nombres en los que apoyarse para iniciar los estudios que los relatos de Castillo vienen demandando desde hace tiempo.

Algunas colecciones, como las *Jornadas alegres* (1626), *Tiempo de regocijo y carnes-tolendas de Madrid* (1627) y las *Noches de placer* (1631), han sido impresas (sin ningún tipo de anotación) gracias a los empeños de Cotarelo (1906-1907). De ahí la importancia de la labor que desarrollan en la actualidad José R. Trujillo (Universidad Autónoma de Madrid), María del Mar Montes Romero (Universidad de Córdoba) y Giulia Giorgi (Università di Ferrara, Italia): la edición crítica de esos volúmenes. Las dos últimas ultiman sus tesis doctorales bajo mi dirección. El objetivo es publicarlas (2013-2014) en la Colección *Prosa Barroca* de la Editorial Sial, que ha apostado por la recuperación de la narrativa del XVII en ensayos, colectáneas y ediciones rigurosas.

La *Huerta de Valencia* (1944) y el *Lisardo enamorado* (1947), ambos editados por Juliá Martínez, o la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última reina de Egipto. Con una selección de poemas alusivos originales del propio autor y de otros ingenios del Siglo de Oro*, prologada por Fernando Gutiérrez (1947), ni siquiera disponen de criterios filológicos. Otras veces, y sirven como ejemplo las *Tardes entretenidas* (1992), no se ha tenido en cuenta la publicación desgajada de algunas novelitas en colectáneas del XVIII. Luego muchos errores (y no digamos las variantes) siguen ocultos en unos relatos que, empero, están a nuestra disposición —por más que la edición de Campana se halle descatalogada— con glosas eruditas y (presumiblemente) sin fallos de transcripción.

Libros como las *Fiestas del jardín* solo se han reproducido en facsímil (1973). Terreno abonado, pues, para la tesis que, según me informa, aborda Juan Luis Fuentes Nieto, doctorando de la Universidad de Jaén. La labor de Glenn y Very en su edición de la *Sala de recreación* (1977) presenta un texto bastante limpio y fiable. Nunca han sido reeditadas —al menos en la modernidad— las *principes* de: *Sagrario de Valencia* (1635), el *Epítome de la vida y hechos del ínclito rey don Pedro de Aragón* (1639) y *Los alivios de Casandra* (1640-1641)¹⁸. En consecuencia, la producción de Castillo aguarda a que los críticos se enfrenten con parcelas tan desatendidas como: 1) la importancia del teatro (sobre todo las comedias) en la narrativa de un autor considerado por muchos como el «Moreto de la novela»¹⁹; 2) el análisis ponderado de esas comedias, acerca de las cuales no se ha propuesto aún una cronología; 3) el verdadero lugar que ocupan los *Donaires* en la poesía festiva del Barroco; 4) la edición, siquiera anotada, de todas sus colecciones de novelas cortas. Los mejores trabajos hasta la fecha, de acuerdo con la catalogación y la crítica textual, son los de Bacchelli (ed. *El fuego dado al cielo*, 1974; y 1983), Jauralde (ed. *Las harpías en Madrid*, 1985), Joset (ed. *Aventuras del bachiller Trapaza*, 1986) y Rey Hazas (ed. *La Hija de Celestina. La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, 1986), si bien estos últimos eluden plantear un cuadro de errores y mucho menos un estema. Sumaré, finalmente, las de Arellano (ed. *El mayorazgo figura*, 1989) y Maldonado Palmero (ed. *El fuego dado al cielo*, 2000).

¹⁸ Para el estudio de su narrativa, más o menos atinentes a la crítica textual, recomiendo el cotejo de Cunningham (1971), Dunn (1952), Pérez-Erdely (1979), Rey Hazas (2003, pp. 341-373) y Velasco Kindelán (1983) y, sobre todo, González Ramírez (2007, 2012).

¹⁹ En este sentido ofrecen interpretaciones, con alguna nota ecdótica, los trabajos de Domínguez de Paz (1987), Fernández Nieto (1983) y Huerta Calvo (1999).

3. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA COMPLETA

3.1. Poesía: *Donaires del Parnaso*

- Arellano, Ignacio, «Los enigmas de Castillo Solórzano en los “Donaires del Parnaso”», *Notas y estudios filológicos* (UNED), 3 (1986), pp. 123-148.
- Armistead, S. G. y Silverman, J. H., «Una variación antigua del romance de “Tarquino y Lucrecia”», *Thesaurus*, XXXIII, 1 (1978), pp. 122-126.
- Bernadach, Moise, «Castillo Solórzano et ses fantaisies prosodiques (A propos d’une ingénieuse utilisation des romances)», *Revue des langues romanes*, 80 (1973), pp. 149-175.
- , «Les caractéristiques de l’oeuvre de Castillo Solórzano révélées par les titres choisis», *Les langues néo-latines*, LXVII (1973), pp. 1-17.
- Bonilla Cerezo, Rafael, *Lacayo de risa ajena: el gongorismo en la Fábula de Polifemo de Alonso de Castillo Solórzano*, Diputación Provincial de Córdoba, 2006.
- , «Pesadilla de médicos, veneno de enfermos: la sátira científica en Alonso de Castillo Solórzano», *Edad de Oro*, XXVII (2008), pp. 47-104.
- , «Góngora y Castillo Solórzano en la “Fábula de Polifemo” de Francisco Bernardo de Quirós», *Il confronto letterario*, 51 (2009), pp. 39-79.
- , «“Ahora que estoy de espacio”: nueva lección de un romance de Góngora», en Paolo Pintacuda (ed.), *Studi sul romancero nuovo*, Bari, PENSA Multimedia, 2011, pp. 47-86.
- Cacho Casal, Rodrigo, «Difusión y cronología de la poesía burlesca de Quevedo: una revisión», *Revista de Literatura*, LXVI, 132 (2004), pp. 409-429.
- Cano Turrión, Elena, *Aunque entiendo poco griego... Fábulas mitológicas burlescas del Siglo de Oro*, Córdoba, Berenice, 2007.
- Cossío, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998, 2 vols.
- Jauralde, Pablo, «Alonso de Castillo Solórzano, “Donaires del Parnaso” y la “Fábula de Polifemo”», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, LXXXII, 4 (1979), pp. 727-766.
- Josa, Lola y Lambea, Mariano, «Cancionero poético-musical de Verdú (siglo XVII)», <http://digital.csic.es/bitstream/10261/28514/1/Con%20cadenas%20de%20cristal.pdf> [última consulta: 24/06/2012].
- Kennedy, Ruth L., «Pantaleón de Ribera, “Sirene”, Castillo y Solórzano and the Academia de Madrid in early 1625», en *Homage to John M. Hill (in memoriam)*, Indiana University, 1968, pp. 189-200.
- López Gutiérrez, Luciano, *Donaires del Parnaso de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas*, Madrid, Universidad Complutense, 2003.
- Montero Reguera, José, «Mitos clásicos y costumbrismo literario en la poesía de Alonso de Castillo Solórzano», *Edad de Oro*, XVII (1998), pp. 107-118.
- Ponce Cárdenas, Jesús, «Sobre el epilio burlesco: aspectos léxicos y estrategias discursivas del erotismo en siete poetas barrocos», en Eukene Lacarra Sanz (ed.), *Asimetrías genéricas. «Ojos hay que de lagañas se enamoran»*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2007, pp. 195-239.
- Rodríguez Mansilla, Fernando, «El “Romance a don Juan Espina” de Alonso de Castillo Solórzano: maravilla y Self-Fashioning», *Calíope*, XIV, 2 (2008), pp. 5-26.
- Soons, Alan C., *Alonso de Castillo Solórzano*, edición de Janet W. Díaz, University of North Carolina at Chapel Hill, 1978.

3.2. Estudios críticos sobre la novela corta en España (solo los más útiles para el análisis de la producción de Castillo Solórzano)

- Aldomà García, M., «Los “Hecatommithi” de Giraldis Cinzio en España», en I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, III, pp. 15-21.
- Ardila, J. A., «La novela áurea ante el Siglo de las Luces», *Edad de Oro*, XXXI (2012), pp. 31-52.
- Armon, Shifra, *Picking Wedlock: Women and the Courtship Novel in Early Modern Spain*, Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2001.
- Baquero Escudero, Ana L., «La cuestión de la ficcionalidad en la novela corta del XVII», en José María Pozuelo y Francisco Vicente (eds.), *Mundos de ficción*, Universidad de Murcia, 1996, pp. 299-305.
- , «Espacios de la maravilla en la novela corta áurea», Ignacio Arellano (ed.), en *Loca ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro. Actas del Coloquio Internacional* (Pamplona, Universidad de Navarra, abril 2002), Universidad de Navarra, Vervuert, 2003, pp. 57-67.
- Bonilla Cerezo, Rafael, «Proemio e Introducción a las novelas del “Teatro popular” de Francisco Lugo y Dávila: estudio y edición», *Edad de Oro*, XXX (2011), pp. 25-68.
- Bourland, Caroline B., «Boccaccio and the “Decameron” in Castilian and Catalan Literature», *Revue Hispanique*, XII (1905), pp. 1-232.
- , *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century (with a Bibliography of the Novela from 1576 to 1700)*, Northampton, Smith College, 1927, reimp. New York, Burt Franklin, 1973.
- Brioso Santos, Héctor, *Sevilla en la prosa de ficción de los Siglos de Oro*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998.
- Carminati, Clizia, «Narrazione e storia nella riflessione dei romanzieri secenteschi», en Clizia Carminati y Valentina Lider (eds.), *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, Università di Trento, 2007, pp. 37-107.
- Cayuela, Anne, «La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIX, 2 (1993), 51-76.
- , *Le paratexte au Siècle d’Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII siècle*, Genève, Droz, 1996.
- Chevalier, Maxime, «Los novelistas áureos entre retórica y agudeza», *Bulletin Hispanique*, 106, 1 (2004), pp. 186-194.
- Colón Calderón, Isabel, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones de El Laberinto, 2001.
- Conrieri, Davide, «Una novella a doppia chiave storica», en Clizia Carminati e Valentina Lider (eds.), *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, Università di Trento, 2007, pp. 425-450.
- Copello, Fernando, *Recherches sur la nouvelle post-cervantine de 1613 à 1624*, Thèse sous la direction de M. le Professeur Augustín Redondo, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1990, 2 vols.
- Doody, Margaret Anne, *The True Story of the Novel*, Londres, Collins, 1997.
- Durán, Armando, «Teoría y práctica de la novela en España durante el Siglo de Oro», en Santos Sanz Villanueva y Carlos J. Barbáchano (eds.), *Teoría de la novela*, Madrid, Temas, SGEL, 1976, pp. 55-91.
- Étiemble, René, «Problemática de la novela corta», en *Ensayos de literatura (verdaderamente gene-*

- ral), Madrid, Taurus, 1977, pp. 127-137.
- Fernández de Navarrete, Eustaquio, «Bosquejo histórico de la novela española», en *Novelistas posteriores a Cervantes*, Biblioteca General de Autores Españoles, Madrid, Real Academia Española, 1854, reimp. 1950, XXXIII, pp. V-C.
- Fernández Insuela, Antonio, «Sobre la narrativa española de la Edad de Oro y sus reediciones en el siglo XVIII», *Revista de Literatura*, LV, 109 (1993), pp. 55-84.
- Ferreras, Juan Ignacio, *La novela en España. Catálogo de novelas y novelistas españoles desde la aparición de la imprenta hasta principios del siglo XIX*, Madrid, Biblioteca del Laberinto, 2009.
- , *La novela en España. Historia, estudios y ensayos II. Siglos XVI, XVII, XVIII*, Madrid, Biblioteca del Laberinto, 2009.
- Formichi, Giovanna, «Saggio sulla bibliografia critica della novella spagnola seicentesca», *Lavori Ispanistici*, III serie, Messina-Firenze, Casa Editrice D'Anna (1973), pp. 5-105.
- García Gual, Carlos, «Sobre las novelas antiguas y las de nuestro Siglo de Oro», *Edad de Oro*, XXIV (2005), pp. 93-105.
- García Lorenzo, Luciano, «La prosa en el siglo XVII», en *Historia de la Literatura Española II. Renacimiento y Barroco. Siglos XVI-XVII*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 523-586.
- García Santo-Tomás, Enrique, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2004.
- Gillespie, Gerald, «Novella, nouvelle, novela, Short Novel? A Review of Terms», *Neophilologus*, 51 (1967), pp. 117-127.
- González De Amezúa, Agustín, «Formación y elementos de la novela cortesana (1929)», en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951, I, pp. 194-279.
- González De Amezúa, Agustín, *Cervantes, creador de la novela corta española. Introducción a la edición crítica y comentada de las Novelas ejemplares*, tomo I (1956), reimp. Madrid, CSIC, 1982.
- González Martínez, Lola, «Título y onomástica en la novela corta y en el drama del Seiscientos», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, edición de I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, Toulouse-Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, I, pp. 183-190.
- González Ramírez, David (ed.), Francisco la Cueva, *Mojiganga del gusto y Jacinto de Ayala, Sarao de Aranjuez*, Gobierno de Aragón, Zaragoza / Huesca / Teruel, PUZ / IEA / IET, 2010.
- Jones, R. O., «Cervantes y la ficción novelesca posterior», en *Historia de la literatura española, II, Siglo de Oro: prosa y poesía*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 251-278.
- King, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejo X del Boletín de la Real Academia Española, 1963.
- Krömer, Wolfram, *Formas de la narrativa breve en las literaturas románicas hasta 1700, traducción española de Juan Conde*, Madrid, Gredos, 1979.
- Laspéras, Jean Michel, *La nouvelle en Espagne*, Université de Montpellier, Editions du Castillet, 1987.
- Laspéras, Jean-Michel, «La ejemplaridad de la novela corta», en Aurora Egido (coord.), *Historia y crítica de la literatura española, 3 / 1. Siglos de Oro: Barroco, Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 294-299.
- Laspéras, Jean Michel, «La novela corta: hacia una definición», en *La invención de la novela, estudios reunidos y presentados por Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 307-317.
- Laspéras, Jean Michel, «Espacios de la novela corta», en *Novela corta y teatro (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, edición de Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, Sial, 2012, pp. 15-36.

- Martinengo, Alessandro y Gargano, Antonio, «Otras formas narrativas», en *Historia de la literatura española, I. Desde los orígenes al siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 565-577.
- Martínez Arnaldos, Manuel, «Deslinde teórico de la novela corta», *Monteagudo*, 1 (1996), pp. 47-66.
- Martínez Camino, Gonzalo, «La novela corta del Barroco español y la formación de una subjetividad señorial», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIII (1996), pp. 33-47.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, Gredos, 2009.
- Moll, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, 54 (1974), pp. 97-103.
- Moner, Michel, «Cervantes y la invención de la novela», en *La invención de la novela, estudios reunidos y presentados por Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 233-267.
- Montero Reguera, José, «El nacimiento de la novela corta en España (la perspectiva de los editores)», *Lectura y signo*, 1 (2006), pp. 165-175.
- Orozco Díaz, Emilio, *Cervantes y la novela del Barroco*, ed. de José Lara Garrido, Granada, Universidad de Granada, 1992.
- Pabst, Walter, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, versión española de Rafael de la Vega, Madrid, Gredos, 1972. Traducción de *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, Heidelberg, C. Winter, 1953.
- Pacheco-Ransanz, Arsenio, «El concepto de novela cortesana», en *What's Past Is Prologue. A Collection of Essays in Honour of L. J. Woodward*, Edimburgo, Scottish Academic, 1984, pp. 114-123.
- Pacheco-Ransanz, Arsenio, «Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, X, 3 (1986), pp. 407-421.
- Palomo, María del Pilar, *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona, Editorial Planeta, 1976.
- Paredes, Juan, *Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- Pfandl, Ludwig, «La novela corta», en *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933, pp. 330-405.
- Place, Edwin B., *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro (con tablas cronológicas descriptivas de novelística desde los principios hasta 1700)*, Madrid, Victoriano Suárez, 1926.
- Prieto, Antonio, *Morfología de la novela*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975.
- Rabell, Carmen R., «Bajo la ley: la escritura de la novella española posterior al Concilio de Trento», *Revista de Estudios Hispánicos*, XXVIII, 1-2 (2001), pp. 309-325.
- Rabell, Carmen R., *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*, Woodbridge, Suffolk, UK, Rochester, N. Y., Tamesis, 2003.
- Rey Hazas, Antonio, «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)», *Edad de Oro*, I (1982), pp. 65-105.
- Ripoll Begoña, *La novela barroca. Catálogo Bio-Bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1991.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, *Novela corta marginada del siglo XVII. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Universidad de Valencia, 1979.
- , «La novela corta del Barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva», *Mon-*

- teagudo*, 1 (1996), pp. 27-46.
- Ruiz Fernández, María Jesús, *Novela corta española del siglo XVII: teoría y práctica en la obra de Juan Pérez de Montalbán*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1995 (microfichas).
- Sklovski, Victor, «La construcción de la nouvelle y de la novela», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos, antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1991, pp. 127-146.
- Teijeiro, Miguel Ángel, «El personaje del nigromante en la novela cortesana», en *Novela corta y teatro (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, edición de Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, Sial, 2012, pp. 37-54.
- Teijeiro, Miguel Ángel y Guijarro Ceballos, Javier, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados: la novela española en el Siglo de Oro*, Madrid, Eneida, Universidad de Cáceres, 2007.
- Ticknor, George, «Cuentos y novelas cortas», en *Historia de la Literatura Española*, traducción, con adiciones y notas críticas por Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia, Madrid, 1851, III, capítulo XXXVI, pp. 330-358.
- Val, Joaquín del, «La novela española en el siglo XVII», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas, III. Renacimiento y Barroco*, dirigida por Guillermo Díaz Plaja, Barcelona, Editorial Vergara, 1949, reed. 1968, pp. XLV-LXXX.
- Valbuena Prat, Ángel, «La evolución de la picaresca y otras formas de novela», en *Historia de la literatura española*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1937, reimpresión de 1982, III, pp. 173-206.
- Vaiopoulos, Katerina, *De la novela a la comedia: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2010.
- Zerari, Maria, «De la novela: variaciones sobre algunos títulos del siglo XVII», en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, ed. de María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, 111, Madrid, 2009, pp. 91-107.
- Zerari, Maria, «Poder y feminidad : un aspecto de lo paradójico en tres novelas postcervantinas», en *La paradoja entre literatura y poder en la España de los siglos XVI y XVII*, dir. de Pierre Civil, Giuseppe Grilli y Augustin Redondo, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, Publications de La Sorbonne, 2002, pp. 123-131.
- Zerari, Maria, «Le cerveau noir des nouvellistes: Remarques chromatiques sur la nouvelle post-cervantine», en prensa.

3.3. Prosa de Castillo Solórzano (colección de a la italiana, picaresca-cortesana y misceláneas)

- Ackerlind, Sheila R., «Doing unto Other Was Done unto Her: the pícara in Spanish Golden Age Fiction», en *Papers on Romance Literary Relations: The Creations of Female Voices by Male Writers in Romance Literatures*, ed. de Marthe O’Nan, Brockport, State University of New York Coll., 1987, pp. 23-29.
- Alcalde Fernández-Loza, Pilar, «Harpías, estafadoras y engañadoras en el Madrid del siglo XVII», en Jorge H. Valdivieso y Teresa Valdivieso (eds.), *Madrid en la literatura y las artes*, Phoenix, Orbis Press, 2006, pp. 2-8.
- Arámburu Alaña, Mercedes, *Una novela cortesana de Alonso de Castillo Solórzano adaptada por Paul Scarron*, Universidad Complutense de Madrid, 1982.
- , «Del Barroco español al *burlesque* francés: Alonso de Castillo Solórzano y Paul Scarron», *Letras*

- de Deusto*, XIX, 44, 1989, pp. 39-53.
- Arnaud, Emile, *La vie et l'oeuvre de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: contribution a l'étude du roman en Espagne au début du XVIIe siècle*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1979.
- Arredondo, María Soledad, «Castillo Solórzano y la mixtura barroca: poesía, narrativa y teatro en *La niña de los embustes*, Teresa de Manzanares», en *El Siglo de Oro. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 35-51.
- , «Paratextos: ficción y política en las prosas de Castillo Solórzano y Quevedo», en María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (eds.), *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 353-366.
- Bacchelli, Franco, *Per una bibliografia di A. Castillo Solórzano*, Università degli Studi di Verona, 1983.
- Banura Badui de Zogbi, María, «La modalización en *La niña de los embustes* de Castillo Solórzano», *Revista de Literaturas Modernas*, 24 (1991), pp. 255-264.
- Beck, William John, «Tartuffe: *La Fouine de Séville* ou simplement une belette de La Fontaine», *Revue d'Histoire du Théâtre*, 34, 3 (1982), pp. 204-210.
- Blanco Aguinaga, Carlos, «Picaresca española, picaresca inglesa: sobre las determinaciones del género», *Edad de Oro*, 2 (1982-1983), pp. 49-65.
- Bernabeu Navarret, Pilar, «El oficio de mujer en la pequeña nobleza urbana del siglo XVII español», *Revista de Historia Moderna*, 13-14 (1995), pp. 199-209.
- Bernadach, Moise, «Les caractéristiques de l'oeuvre de Castillo Solórzano révélées par les titres choisis», *Les langues néo-latines*, LXVII (1973), pp. 1-17.
- Bonilla Cerezo, Rafael (ed.), *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2009.
- Campana, Patrizia, «Introducción» a Alonso de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, Barcelona, Montesinos, Biblioteca de Clásicos y Raros, 1992, pp. VII-XLVII.
- Cayuela, Anne, «*Tardes entretenidas* de Alonso de Castillo Solórzano: el enigma como poética de la claridad», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas, Castalia y Fundación Duques de Soria, 2000, I, Medieval, Siglo XVI, Siglo XVII, pp. 449-459.
- y Gandoulphe, Pascal, «Littérature et pouvoir: dédicaces et dédicataires dans *Noches de Placer*, d'Alonso Castillo Solórzano (1631)», *Bulletin Hispanique*, 101, 1 (1999), pp. 91-110.
- Chamosa González, José Luis, «*La garduña de Sevilla* de Alonso de Castillo Solórzano, Madrid, 1642 / *La Pícara, or the Triumphs of Female Subtilty*, London, 1665», en *Picaresca española en traducción inglesa (siglos XVI y XVII): antología y estudios*, ed. e introd. de Francisco Javier Sánchez Escribano, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 119-148.
- Cotarelo y Mori, Emilio, «Vida literaria de Don Alonso de Castillo Solórzano», en Alonso de Castillo Solórzano, *La niña de los embustes*, introd. y notas de Emilio Cotarelo, Madrid, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, 1906, VI.
- Cotarelo y Mori, Emilio, «Advertencia» a Alonso de Castillo Solórzano, *Noches de placer*, Madrid, Librería de la Viuda de Rico, 1906, pp. V-XI.
- Cotarelo y Mori, Emilio, «Adiciones a la biografía de D. Alonso de Castillo Solórzano», en Alonso de Castillo Solórzano, *Las harpías en Madrid y Tiempo de regocijo*, Madrid, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, 1907, pp. V-XXIV.
- Cunningham, Malcolm A., *Castillo Solórzano. A Reappraisal*, Unpublished Dissertation, Tulane University, 1971.

- De Armas, Frederick, *The Four Interpolated Stories in the Roman Comique: Their Sources and Unifying Function*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1971.
- Domínguez de Paz, Elisa, «Alonso de Castillo Solórzano, *Aventuras del bachiller Trapaza*», *Castilla. Estudios de Literatura*, 13 (1988), pp. 216-217.
- Dunn, Peter N., *Castillo Solórzano and the Decline of Spanish Novel*, Oxford, Basil Blackwell, 1952.
- Fradejas Lebrero, José, «Las pícaras menores (Elena, Teresa y Rufina)», *Ínsula*, 503 (1988), pp. 12-13.
- García Gómez, Emilio, «Boccaccio y Castillo Solórzano», *Revista de Filología Española*, XV (1928), pp. 376-378.
- Giorgi, Giulia, «Novelar muy a imitación de lo de Italia: Castillo Solórzano lector de Francesco Sansovino», en *Novela corta y teatro (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, ed. de Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, Sial, 2012, pp. 77-86.
- Glenn, Richard F. y Very, Francis G., «Introducción biográfica y crítica» a Alonso de Castillo Solórzano, *Sala de recreación*, Estudios de Hispanófila, 43, Chapel Hill, North Carolina, 1977, pp. 11-33.
- González Ramírez, David, «Lope de Vega y Castillo Solórzano: “Los mejores ingenios de España”. Consideraciones críticas sobre la transmisión, la compilación y la repercusión de las *Novelas amorosas* (Zaragoza, 1648)», *Alazet. Revista de Filología*, 19 (2007), pp. 27-54.
- , «La novela corta del siglo XVII reeditada: el rescate de los *minori* en la *Colección de novelas escogidas, compuestas por los mejores ingenios españoles* (1785-1794)», en José Lara Garrido y Belén Molina Huete (coords.), *Recepción y canon de la literatura española en el siglo XVIII*, 2011, en prensa.
- González Ramírez, David, «Sobre la *princeps* de dos textos póstumos de Castillo Solórzano: *Sala de recreación* y *La quinta de Laura*», en *Novela corta y teatro (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, ed. de Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, Sial, 2012, pp. 55-76.
- Guillén, Felisa, «Status y transgresión social: la imagen del coche en la novela corta del Siglo de Oro», en *Monstruosidad y transgresión en la cultura hispánica*, ed. de R. de la Fuente Ballesteros y J. Pérez Magallón, Valladolid, Universitas Castellae, 2003, pp. 179-186.
- Hériz, Ana Lourdes de, «Castillo Solórzano: el oficio de escribir entre *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* y *La garduña de Sevilla, el anzuelo de las bolsas*», *Quaderni del Dipartimento di LLSM*, 8 (1996), pp. 59-96.
- Hinnant, Charles H., «Ironic Inversion in Eliza Haywood’s Fiction: Fantomina and *The History of the Invisible Mistress*», *Women’s Writing*, 17, 3 (2010), pp. 403-412.
- Hornedo, Rafael María de, «Fernández de Avellaneda y Castillo Solórzano», *Anales cervantinos*, II (1952), pp. 251-267.
- Jauralde, Pablo, «Introducción biográfica y crítica» a Alonso de Castillo Solórzano, *Las harpías en Madrid*, Madrid, Castalia, 1985, pp. 7-37.
- Jiménez Belmonte, Javier, «De Cleopatra y mecenazgos, *Historia de Marco Antonio*, de Castillo Solórzano», en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 707-714.
- Joset, Jacques, «Introducción» a Alonso de Castillo Solórzano, *Aventuras del bachiller Trapaza*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 9-49.
- , «Apostilles à una édition annotée: les *Aventuras del bachiller Trapaza* de Alonso de Castillo Solórzano», *Bulletin Hispanique*, 92 (1990), pp. 383-400.

- Juliá Martínez, Eduardo, «Observaciones preliminares» a Alonso de Castillo Solórzano, *Huerta de Valencia. Prosas y versos en las Academias de ella*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, XV, 1944, pp. VI- XL.
- Juliá Martínez, Eduardo, «Observaciones preliminares» a Alonso de Castillo Solórzano, *Lisardo enamorado*, Madrid, Real Academia Española, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 1947, pp. 7-52.
- Krömer, Wolfram y Peter N. Dunn, «Los esquemas de la novela corta y la obra de Castillo Solórzano», en Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la Literatura Española*, vol. 3, tomo 1, 1983 (Aurora Egido (coord.), *Siglos de Oro / Barroco*), pp. 517-523.
- LaGrone, Gregory G., «Castillo Solórzano's *Escarmientos de amor moralizados*», *Hispania. A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, XXII, 1 (1939), pp. 61-67.
- Lancaster, H. Carrington, «Castillo's Solórzano *El celoso hasta la muerte* and Montfleury's *Ecole des jaloux*», *Modern Language Notes*, LIV, 6 (1939), pp. 436-437.
- Lepe García, María Rocío, «El hibridismo genérico en *La quinta de Laura* de Castillo Solórzano. I. La impronta bizantina», *Etiópicas*, 4 (2008), pp. 21-76.
- Lepe García, María Rocío, «El hibridismo genérico en *La quinta de Laura* de Castillo Solórzano. II. La impronta sentimental», *Etiópicas*, 4 (2008), pp. 89-130.
- Lepe García, María Rocío, «El último Castillo Solórzano: Hacia un modelo innovador del marco narrativo», en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 739-746.
- Lones, Rosemary G., *Alonso de Castillo Solórzano's Novelas cortas: Meaning and Purpose*, Dissertation Abstracts: Section A. Humanities and Social Science, Ann Arbor, 1975.
- Maldonado Palmero, Gabriel, «Introducción» a Alonso de Castillo Solórzano, *El fuego dado al cielo*, Huelva, Hergué, 2000, pp. 11-99.
- Manny, Karoline, *Trickster, Women and the Lessons They Teach: The Moral as the Unifying Factor in the Picaresque Novels of Alonso de Castillo Solórzano*, Dissertation International Abstract, University of Kentucky, 1995.
- Manny, Karoline, «The Function of Multiple Layers of Fiction in the Works of Castillo Solórzano», *Torre de Papel*, 4, 1 (1994), pp. 53-61.
- Morell Torrademé, Pineda, *Estudio de la obra narrativa de Alonso de Castillo Solórzano*, Universitat Rovira i Virgili, 2002.
- Nemtzw, Sarah, *Alonso de Castillo Solórzano. An analysis of his novelistic production*, Unpublished Dissertation, University of California at Los Angeles, 1952.
- Pérez-Erdelyi, M., *La pícaro y la dama. La imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Sotomayor y Alonso de Castillo Solórzano*, Miami-Florida, Universal, 1979.
- Rey Hazas, Antonio, «Introducción» a *Picaresca femenina (La Hija de Celestina. La niña de los embustes, Teresa de Manzanares)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986, pp. 85-118.
- , «*La niña de los embustes* y la picaresca femenina española», en «Introducción» a *Picaresca femenina (La Hija de Celestina. La niña de los embustes, Teresa de Manzanares)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986, pp. 85-118, reeditado en *Deslindes de la novela picaresca*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, pp. 341-373.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, «Introducción» a *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1986, pp. 9-81.
- Rodríguez Mansilla, Fernando, «*La niña de los embustes*: entre Salas Barbadillo y Castillo Solórzano

- no», *Dicenda*, 27 (2009), pp. 107-130.
- , «Literatura y cortesía en el Siglo de Oro: del escudero del *Lazarillo de Tormes* al don Tomé del *Bachiller Trapaza*», *Lexis*, XXX, 1 (2006), pp. 117-141.
- Romero-Díaz, Nieves, *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2002.
- , «Sobre la política espacial del Seiscientos español: el caso de Valladolid y la novela corta (de Cervantes a Prado)», *Voz y Letra*, XIV, 2 (2003), pp. 61-77.
- Ruiz Morcuende, Federico «Prólogo» a Alonso de Castillo Solórzano, *La garduña de Sevilla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942; Madrid, Austral, 1955.
- Sileri, Manuela, *Le novelas cortas di Alonso de Castillo Solórzano tra narrativa e teatro*, Universidad de Pisa, 2008 (tesis inédita).
- Soons, Alan C., *Alonso de Castillo Solórzano*, ed. de Janet W. Díaz, University of North Carolina at Chapel Hill, 1978.
- Soons, Alan C., «Alonso de Castillo Solórzano, ¿1584-1649?», en *Siete siglos de autores españoles*, Kassel, Reichenberger, 1991, 143-146.
- Torres, Lucas, «Hijas e hijastras de Justina: venturas y desventuras de una herencia literaria», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. de María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, II, pp. 1763-1771.
- Tucker, Joseph E., «Castillo Solórzano's *Garduña de Sevilla* in English Translation», *Papers of the Bibliographical Society of America*, 46 (1952), pp. 154-158.
- Vaccari, Debora, «Lope de Vega y la reescritura de la novela corta: el caso de *Amar sin saber a quién*», en *Novela corta y teatro (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, ed. de Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, Sial, 2012, pp. 87-106.
- Vallecillo López, José, «Análisis de las técnicas narrativas de *La garduña de Sevilla* y *anzuelo de las bolsas*, de Castillo Solórzano», en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. de Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 585-605.
- Velasco Kindelán, Magdalena, *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983.
- Zanzana, Habib, «Castillo Solórzano's *Las harpías en Madrid*: Female Rogues and Narrative Constraints», *Romance Language Annual*, 5, 1993, pp. 539-542.

3.4. Comedias y entremeses

- Arellano, Ignacio, «Alonso de Castillo Solórzano: noticia biográfica», en Alonso de Castillo Solórzano, *El mayorazgo figura*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 13-19.
- Arredondo, María Soledad, «Castillo Solórzano y la mixtura barroca: poesía, narrativa y teatro en *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*», en *El Siglo de Oro. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 35-51.
- Baquero Goyanes, Mariano, «El entremés y la novela picaresca», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1956, VI, pp. 215-246.
- Baquero Goyanes, Mariano, «Comedia y novela en el siglo XVII», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, II, pp. 13-29.
- Domínguez De Paz, Elisa, «Construcción y sentido del teatro breve de Alonso de Castillo Solórzano», *Boletín de la Real Academia Española*, LXVII, 241 (1987), pp. 251-270.

- Fernández Fernández, Olga, *La comedia de figurón de los siglos XVI y XVII*, Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral en red: <http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3057502.pdf> [última consulta: 25/06/2012].
- Fernández Nieto, Manuel, «El entremés como capítulo de novela: Castillo Solórzano», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Equipo de Investigación sobre el Teatro Español, Instituto Miguel de Cervantes del CSIC, *Anejos de la Revista Segismundo*, 5, Madrid, CSIC, 1983, pp. 189-199.
- Fernández Nieto, Manuel, «Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas», *Crítica*, 30 (1985), pp. 151-167.
- Festini, Patrizia, «La función lúdica de la comedia en los “saraos entretenidos” de Alonso de Castillo Solórzano», en *Actas del Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas* (AIH), celebrado en Roma (2011.), coord. Patrizia Botta, ed. del volumen Debora Vaccari, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 96-102.
- Huerta Calvo, Javier, «Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Equipo de Investigación sobre el Teatro Español, Instituto Miguel de Cervantes del CSIC, *Anejos de la Revista Segismundo*, 5, Madrid, CSIC, 1983, pp. 23-62.
- Huerta Calvo, Javier, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, El Laberinto, 2001.
- Huerta Calvo, Javier, «Si el cuento fuera novela, y la novela, entremés», en *Novela corta y teatro (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, ed. de Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, Sial, 2012, pp. 155-168.
- Lanot, J. R., «Para una sociología del figurón», *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, CNRS, 1980, 135-148.
- Lanot, J. R., y Vitse, Marc, «Éléments pour une théorie du figuron», *Caravelle*, 27 (1976), pp. 189-213.
- Miñana, Rogelio, «La novela en escena: aspectos de la influencia del teatro sobre la novela corta del siglo XVII», en *A Society on Stage. Essays on Spanish Golden Drama*, ed. de Edward Friedman, H. J. Manzari y Donald Miller, Nueva Orleans, UP of the South, 1998, pp. 155-164.
- Morínigo, Marcos A., «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, II (1957), pp. 41-61.
- Vaiopoulos, Katerina, «La fuerza de la sangre en el teatro del Siglo del Oro», *Theatralia. Revista de Teoría del Teatro*, 5 (2003), pp. 431-439.
- Yudin, Florence L., «Theory and Practice of the *Novela Comediesca*», *Romanische Forschungen*, 81 (1969), pp. 585-594.

3.5. Recursos y ediciones en red (no siempre científicas ni basadas en criterios filológicos)

- Castillo Solórzano, Alonso, *Epitafio a una amiga de estafar* [Soneto], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Autor secundario: Mora, Óscar Miguel. Enlace: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/epitafio-a-una-dama-amiga-de-estafar-soneto--0/>
- , *La fantasma de Valencia*, edición digital a la partir de la príncipe de este relato, incluido en las *Tardes entretenidas* (1625), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, s. f. Autor secundario: Martín de Balboa, Alonso. Enlace: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-fantasma-de-valencia--0/>
- , *Lisardo enamorado*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999 (edición digital a

- partir de la edición de Gráficas Ultra, 1947). Enlace: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/lisardo-enamorado--0/>
- , *El mayorazgo figura*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001 (edición digital a partir de la príncipe de *Los alivios de Casandra*, 1641). Enlace: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-mayorazgo-figura--1/>
- , *Las harpías en Madrid y coche de las estafas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, s. f. (edición digital a partir de la príncipe, 1631). Enlace: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-harpías-en-madrid-y-coche-de-las-estafas--0/>
- , *Aventuras del bachiller Trapaza*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999 (edición digital a partir de la príncipe, 1637). Enlace: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/aventuras-del-bachiller-trapaza--0/>
- , *Aventuras del bachiller Trapaza*, texto preparado por Enrique Suárez Figaredo. Enlace: <http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertexts/Trapaza.pdf>
- , *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, texto preparado por Enrique Suárez Figaredo. Enlace: <http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTES/othertexts/Gardunya.pdf>

Cuatro apuntes de profesor sobre poesía actual

PABLO JAURALDE POU

Universidad Autónoma de Madrid/BNE

hanganadolosmalos@gmail.com

1. DE POR QUÉ LA LITERATURA NO EXISTE PERO SÍ QUE EXISTE UNA ACTIVIDAD A CUYO RESULTADO DAMOS ESE NOMBRE

El hombre actúa constantemente y a veces no lo hace mecánicamente —para vivir— sino que quiere que esa actuación se perciba por quienes le rodean o, incluso más, que quede reflejada como resultado de esa actividad, bien sea de modo temporal, secuencial, objetivo, etc., bien sea de modo más grandioso, permanente, fijo. Es probable que su actuación siempre esté soportada por su hábito pensante, de la inteligencia, que actúa como motor mucho más directo en cuanto se acerca a determinado tipo de funciones. La poesía tiene detrás ese motor, como muchas de las actividades humanas, desde luego. El poeta actúa verbalmente y deja un resultado que solemos llamar *poesía*, algo que se percibe a partir de la lengua y de sus características. Es así de sencillo.

Las actuaciones, sin embargo, cuando son voluntarias y no mecánicas, tienen una función añadida y se realizan o formalizan a través de uno o varios canales (se oyen, se ven, se tocan...). Aunque la distinción no siempre resulta limpia ni fácil: la actuación mecánica es un resultado natural de las condiciones de vida del individuo; la actuación voluntaria suele añadir algún tipo de función, alguna razón, derivan de lo que se suele denominar la “conducta” del individuo.

Existe en la tradición toda una serie de actuaciones voluntarias que se clasifican precisamente por el canal o canales de formalización: vista, oído, tacto... y además a veces se añade que son “arte”. ¿De dónde procede esta nueva adjetivación a una actividad humana que no es mecánica sino voluntaria? Suelen aplicarse a actuaciones —con resultado objetivo o no— que se pretenden únicas en su realización o en su resultado; o dicho de otro modo: lo que hace un individuo en estos casos es intentar expresar de manera precisa, peculiar, valiosa y ajustada lo que quiere. En el caso de la llamada *literatura*, mediante la utilización del lenguaje.

Hemos definido en el párrafo anterior dos rasgos que acompañan a la producción literaria: «acciones únicas de manera precisa, peculiar, valiosa y ajustada». Hacer —o decir— algo que no repita lo que otros han hecho —o dicho— y hacerlo exactamente como se quiere hacer. Conviene que vayamos reparando que no nos estamos encarrilando a una definición esencialista del arte, sino a una mera descripción de convenciones. Vamos a descender de este esquema teórico discretamente y a encarar aspectos laterales, históricos, de la creación y del arte.

El impulso y la necesidad de actuar individualmente es el que genera, por tanto, la idea de que hay “arte”, de llamar así al resultado de esa actividad, *literaria* cuando se canaliza a través del lenguaje. Actuar individualmente es una pretensión probablemente con fronteras y trabas que se imponen al individuo por su condición social e histórica; digamos, por tanto, que es actuar individualmente en el seno de una situación histórica que le condiciona. La actividad artística y literaria ha creado un corpus en nuestra tradición histórica que retroalimenta en este campo cualquier actividad en este sentido. También genera la creencia de que el arte es capaz de recoger limpiamente la creación o, en sentido contrario, que el individuo puede expresar —crear— casi libre y totalmente, desde su propia raíz, lo que quiera; lo que podría ocurrir siempre que sea capaz de manejar la herramienta expresiva y siempre que tenga algo que decir y sepa conjugar esos dos aspectos.

El manejo adecuado de la puesta en acto se realiza con la técnica y da como resultado un estilo, que arrastra consigo el significado, si lo hubiera, de la obra, en todo caso, que permite que el *artista* exteriorice o produzca lo que desea. Nótese la cantidad de axiomas que se han supuesto en la exposición de este breve camino: el individuo puede crear algo propio, posee recursos para objetivar (una puesta en discurso, un lenguaje...) lo que quiere expresar, los demás pueden recibir íntegra y adecuadamente ese objeto; etc. A lo largo de la historia crítica, sin embargo, cada uno de estos axiomas se ha inflado o se ha puesto en entredicho; por ejemplo, corrientes actuales (la llamada “deconstructivista”, pongo por caso) consideran que es imposible que el lenguaje objetive lo que un individuo quiere expresar; y que mucho más lejos queda, en consecuencia, lo que la crítica extrae de ese texto: una milonga. En el punto tercero de esa sencilla exposición hablaremos de “crítica y significado”.

Este profesor de literatura española actual piensa que todo esto son piruetas históricas que se complican, adensan, enturbian, desarrollan, etc. detrás de las cuales está sencillamente la actuación humana y sus ideas y creencias. La actividad humana puede escapar al mecanicismo de la naturaleza y desarrollarse por voluntad del hombre, que extiende de esa manera su propia condición, en tiempo y espacio, que desarrolla las facultades humanas. Es así que inventó el arte y es así que inventó la literatura con la mera calificación del resultado de cada una de esas actuaciones, que además de no ser movimientos mecánicos de su propia naturaleza, intentan ser una proyección de su propia individualidad a través del lenguaje. En nuestro campo, se denominó como “literatura” ese tipo de actuación verbal cuando se daban esas condiciones: el intento de expresar algo de modo peculiar y único con la pericia de saber hacerlo a través del lenguaje. Como veremos, esas condiciones no son capaces de diferenciar un discurso literario de cualquier otro tipo de discurso —por eso no existe la *literatura*. Por otro lado el esquema de la creación pura de un individuo capaz de así expresar lo que cree se basa en una creencia falsa: la de la pureza del espíritu creador, incontaminado, que arranca las expresiones desde un lugar que solo a

él le pertenece, y la capacidad de convertir en signos perceptibles (todo lo complejos que se quiera) lo que le ha habitado, inquietado o impelido a actuar. Llevado a su extremo, esa creencia conduce al esquema del genio creador que moldea de la nada la emoción. Sin embargo, cada hombre actúa de acuerdo con lo que ha ido almacenando a lo largo de su existencia, de lo que ha ido recibiendo en su contexto social, en la formación social en la que le ha tocado consumir su tiempo. Cada individuo genera intelectualmente de modo distinto esa pulsión liberadora; y cada individuo utiliza los códigos de expresión y creación de manera diversa, los que a su vez, realizados, produce hechos u objetos que no son como un guante de sus intenciones y que, por si fuera poco, inician un trayecto hacia el espectador y el público en donde vuelven a erosionarse los llamados significados, valores, etc. Al cabo de este proceso —que además hemos expuesto teóricamente, porque también necesitamos reducirlo para su comunicación y comprensión común— tenemos la sensación de que se nos ha esfumado cualquier tipo de posibilidad esencialista en la creación e inmanentista en su resultado. ¿Y qué ha quedado? Ha quedado un esquema de un proceso de las pautas de la conducta humana.

Nos volverá a parecer toda esta argumentación enseguida, cuando hablemos de las “bondades” de la creación.

Claro está que no existe la literatura, ni ninguno de sus subgéneros, actividades, alharacas; pero sí existe una actividad verbal a la que así se ha llamado históricamente y que ha jugado un papel extraordinariamente complejo en las llamadas civilizaciones occidentales, y no solo por la creencia de que hay “arte”, sino por el papel educador que, en consecuencia, se le ha otorgado ancestralmente. Este menda lerenda, que es profesor desde hace decenas de años, ha vivido de esa tarea: es una encomienda social a la que en ningún momento he dicho que no, porque además permite enseñar a los llamados “alumnos” lo que en estos párrafos va.

Lo que sucede es importante, quizá más importante que lo que se dice que es; porque lo que sucede es, y lo que se dice que es a lo mejor no ha sucedido nunca.

2. UNA PRÁCTICA SOCIAL

Volvemos. Esquema tan sencillo remite paladinamente a una práctica social, algo tan repetido que a pesar de todo no ha podido desencantar al arte ni conseguir destruir su pedestal, ya veremos por qué. Y una práctica social se inscribe siempre en una formación social con su función y juego de valores debajo del brazo. Es evidente que la práctica social llamada “literatura” alcanzó ese pedestal —en nuestra historia— a lo largo del siglo XVI y conformó un campo de expectativas, técnicas, usos, preceptos, etc. que sacralizaron su uso, y que a partir de esa sacralización pasaron a ser arma de cualquier formación social, aditamento prestigioso, lugar donde se situaba el “valor”, que lo acarreaba. Cuando nos vamos a una época e historiamos una práctica social no negamos otras en otros tiempos y lugares, sencillamente acotamos para poder comprender mejor.

La historia de la literatura siguió desde entonces una trayectoria fácil de describir a través de fases diversas en las que intentó siempre consolidar su valor, enraizando esa práctica en intereses que se hacían valer con ella: el sujeto, la sociedad, los valores eternos, etc. hasta alcanzar, sencilla y paladinamente, su actual valor mercantil, descaradamente mercantil.

Los individuos que incurren en esa práctica social, si lo hacen desde dentro, lo hacen imbuidos de ese presunto “valor” y retroalimentan con su uso y función la creencia de que existe algo que se llama arte o literatura. Quienes barruntan o son conscientes de que al incurrir en su uso, consumo o creación están alimentando una práctica social basada en falsas creencias solo tienen dos posibilidades: intentar romper esa práctica, transgredirla totalmente o en alguno de sus términos; o... callarse, no hacer nada, para no contribuir al crecimiento, consolidación y mal uso de esa práctica, de ese invento. También pueden, pero en otro plano, desde fuera, teorizar acerca de esas prácticas, como hacen estas hojas volanderas, o como hace la crítica literaria, que suele ser una exposición de cómo se mueve la inteligencia humana en torno a estos productos llamados literarios.

La posible “magia” del arte y de la literatura, sin embargo, parece seguir funcionando aun en los casos de conciencia clara de que se trata de nominalismo puro sobre una tarea común. ¿Por qué? Quizá un análisis mejor matizado permita encontrar rasgos que provoquen esa atracción —del creador y del espectador— hacia el arte y la literatura. La verdad es que esta fase del proceso resulta transparente.

Pero volvamos a los valores o sentidos que acarrea lo que se llama el “arte”. Es difícil trazar un camino teórico en busca de esa matización, pues nos vamos a encontrar con una selva de idealistas, formalistas, historicistas, etc. que van a razonar a partir de asertos no discutibles, puras creencias (“el espíritu que se manifiesta” y cosas así), cuando no confesiones paladinas de lo inefable de esa actividad. Con eso no se va a ninguna parte: cuando alguien argumenta con dios y la eternidad debajo del brazo, no cabe otro remedio que dejarle en su infinito y pedirle que descienda a su inteligencia. En otros casos, sin embargo, desde otros puntos de vista, ha preocupado profundamente a pensadores ajenos al quehacer literario, que han atisbado y expuesto por qué esa práctica social atrae, engolosina, sigue apareciendo con su halo de prestigio aun cuando cambien las condiciones.

La definición del hecho literario modernamente, digamos, después de Jakobson, ha sufrido tantos embates casi como en los tres siglos anteriores: definiciones románticas (acciones de un sujeto libre), objetivaciones formalistas (la estructura del texto y cosas así), inmanentistas (el *new criticism*, por ejemplo), reproducción de los escenarios complejos en donde se produce el encuentro de creadores y espectadores a través de la obra (sociología de la lectura)... Esta última tendencia, la más actual y la más compleja, muy acorde con las teorías minimalistas y funcionales que vemos por todos lados, incluyendo la de los multisistemas, nos reproducen el escenario, pero pocas veces intentan llegar a explorar la función de cada uno de los factores que en ese escenario entran en juego.

Antaño se decía que el individuo creaba y que el objeto creado podía ser contemplado o consumido para que exhalara sus valores/sentidos y perfumara la existencia del espectador. La historia ha ido —con altibajos— erosionando cada uno de estos asertos; y así, en la moderna teoría literaria, por ejemplo, ya ni siquiera el objeto (la literatura, para entendernos) confeccionado como signo lingüístico complejo se presenta como capaz de recoger el significado que le quiso otorgar el autor. Ya lo hemos apuntado antes, como decían los deconstructivistas: era una reducción, una claudicación del autor que entregaba lo que podía mediante el lenguaje (que tampoco podía más) para que diferentes perceptores, a su vez, irradiaran infinitas lecturas. Nada sobre nada. Andar conociendo la historia, sin embargo, es muy práctico, porque nos previene de que las interpretaciones exageradas tienen gato encerrado, como es el caso, que suele corregirse trabajosamente por la misma historia.

3. EL PRESTIGIO DE LA CREACIÓN

El análisis de la actuación creativa ha banalizado totalmente esta actividad humana, la ha desvalorado de manera tal, que ahora resulta que componer música, bailar, escribir una novela, modelar una estatua, etc. parece lo mismo que dar un paseo, hablar o decidir darse un baño. Cuando la teoría no se conforma con la realidad —dijo el filósofo— es la teoría la que se ha confundido; digamos, es la teoría la que no se ha completado y anda falta de matices y precisiones. Y así es.

Muchos son los que van intentando definir “la especificidad” del texto (discurso, mensaje, etc.) literario frente a los que no lo son, porque barruntan que es más compleja o más refinada, con otras intenciones, etc. Se suelen aducir como elementos específicos la falta de correspondencia con la realidad, que se enuncia de múltiples maneras, por ejemplo Ricoeur la enuncia como que no es comunicación directa (se crea algo, no se dice algo), los lingüistas como acto secundario, etc. Se trata de un rasgo fácilmente desmontable porque la comunicación no literaria puede en muchos casos tener esas características. Tampoco nos sirve lo de que el texto literario sea texto y no segmento oral, desde luego, aunque se enuncie de modo elegante (“diferido”, “permanente”, “que no se quema o consume”, etc.); lo de que el texto literario no puede remontarse al autor es una solemne tontería (basta con distinguir entre lectura de la creación y lectura posterior/es); y además eso les ocurre a todos los textos (históricos, doctrinales, de derecho, religión, etc.); y eso mismo pasa del lado del lector: el texto coloquial se pierde, el literario permanece para lectores o consumidores de otras épocas, permanece abierto. Esa apertura imposible, que Gadamer y buena parte de los derridistas por ejemplo atribuyen al discurso literario, puede ser la misma que la de un texto que religioso, histórico o coloquial, desde luego. En fin la famosa referencialidad que el discurso literario perdería a favor de una engrosamiento de su función poética es una maniobra constante en el lenguaje normal de todas las épocas y lenguas. Y si se trata de proporciones, habríamos de hablar de los llamados “géneros literarios” como lugares de artificio consagrados por el invento de la literatura.

Percibe el profesor que el párrafo anterior resulta demasiado denso, porque he bombardeado el párrafo con las múltiples referencias de corrientes críticas que intentan definir lo que les da de comer: que sí, que sí existe la literatura. Podemos hablarlo más espaciosa-mente en otro momento.

Sin embargo, otras de las preguntas que hemos dejado caer con anterioridad (¿por qué sigue atrayendo este tipo de discursos, aun cuando se puede barruntar que se trata de emporios intelectuales falsos?) necesitan un par de párrafos.

Es así porque hacia ese tipo de actividad deriva el individuo su imaginario, cuando desea expresarlo, es decir, sabe que expresarse por esos canales convierte su actividad en un ejercicio de profundización, más allá de la mera comunicación o exposición. Es como si hacia la expresión llamada artística volcara todo el potencial de su capacidad para actuar, incluso como si vigilara cuál es su mejor modo de expresarse, la técnica que mejor domina, para emplearla en ese campo, de manera que el resultado de todas esas actuaciones se convierte en un corpus de la excelencia humana. Si esa actuación y sus resultados reciben la aceptación de otros —público, espectador, etc.— hemos llegado a cerrar el círculo y podemos explicarnos el aura de grandeza de lo que llamamos arte. No hay romanticismo trasnochado en aceptar esa actitud, pues quien la realiza puede admitir tranquilamente

todo tipo de condicionamientos, a pesar de los cuales quien actúa “artísticamente” cree que lo puede hacer del modo que hemos indicado: preciso, ajustado, peculiar... Y así es.

En modo alguno estamos sacralizando el arte, ya que, aun con esas características que lo ennoblecen, el arte y su realización no son un producto puro e ideal, sino que sigue siendo una práctica social, sometida en cada momento a los avatares de esa sociedad: publicidad, fanatismo, mercantilismo, etc. Algo que solo se puede explicar en cada caso, en cada tiempo, en cada autor, en cada obra. Pero nótese como por ahí asoma uno de los elementos mejor valorados. Y hay más, o hay lo mismo dicho desde otra perspectiva.

Entre los “bienes” endosados a la creación —al margen ñoñerías— se cuenta el de acceder a un espacio complejo, el de la inteligencia, el universo personal de las ideas, creencias y demás, que proyecta la condición humana mucho más lejos de lo que pudiera hacer por sus características físicas, es más, que puede dotar a cada uno de sus actos de esa dimensión “oculta” y peculiar. Creencias históricas muy variadas han considerado —y lo seguirán haciendo— que por ese ocultamiento parcial en ese lugar, que se puede llamar de muchas maneras, se dan las condiciones para que el individuo haga, actúe y cree lo que le da la gana. Y de esa peculiar conciencia derivan todas las teorías que señalan lo del “genio” creador “capaz de” ejercer un “arte sublime”, etc. Obviamente ese lugar es un espacio construido por las circunstancias de cada individuo (historia, educación, contexto social, etc.); pero no está mal que se vea cómo en ese lugar los individuos pueden —siempre relativamente— aislarse o ser libres o actuar con suma libertad. Porque esa es una condición de lo que se suele llamar “arte”, una fuga o huida posible en donde el individuo va a buscar un modo de expresión específica, rica, acertada ampliando la libertad que su situación histórica e ideológica le permite. Nótese que estamos diciendo lo mismo que en párrafos anteriores: el intento de expresar algo de manera unívoca, que es lo que proyecta enseguida la imagen del genio o creador único, el que hace las cosas maravillosamente bien sin atenerse a cómo lo hacen los demás; el que para ese ejercicio se encierra consigo mismo —o con el colectivo con el que intente semejante maniobra— para alcanzar ese grado de éxtasis expresivo. Miserias de la condición humana, porque realmente el individuo se encierra en lo que es y estalla.

Finalmente y por ahora: en modo alguno hemos de reservar tales actuaciones a las piruetas intelectuales con resultado exquisito y abstracto. Las actuaciones individuales no pueden prescindir de su componente material, físico, y hasta que la ciencia no nos diga exactamente por qué nervios, células, fibras, etc., transita una idea o una emoción, partimos de la conciencia de que el resultado de nuestras actuaciones procede de todo nuestro ser. Por eso —y ahora ya se puede decir— no existe diferencia real entre arte y artesanía, por ejemplo, lo que antes se denominaba “artesanía”, y el objeto del alfarero puede haber recibido toda la carga que antes hemos enunciado: algo específico, único, logrado, con la técnica adecuada... que queda como objeto de actuación de un individuo.

Un capítulo —una extensión— muy importante lo constituyen las actividades relacionadas con el llamado arte (o literatura) una vez que se ha configurado, aunque sea falsamente, como tal. El individuo cree que ha de encarrilarse hacia el arte si quiere expresar lo mejor y con la mejor técnica; la sociedad comparte históricamente que en el corpus artístico se encuentra lo más excelso de la condición humana; el ennoblecimiento alcanza naturalmente a la actividad artística, que se eleva prestigiosamente y otorga a los “artistas” el marchamo de seres superiores, capaces de expresar lo mejor de manera excelsa y de po-

nerlo a disposición de otros individuos, en los casos universales, a disposición de la raza humana, como “clásicos”.

4. Y AHORA LO QUE CONCIERNE A SIGNIFICADO Y CRÍTICA

Uno de los últimos recodos del camino crítico es el que ha devuelto a la interpretación (del texto literario) un huequecillo en los planteamientos teóricos de última hora. Algunos críticos centroeuropeos —por ejemplo Bourdieu o Hempfer— han vuelto al camino de la sensatez: es imposible leer un texto literario sin que signifique y, por tanto, sin que lo interpretemos. Significado e interpretación unidos van a la consumición, a la lectura o la audición en el caso de textos literarios: es imposible no hacerlo. ¿De dónde provenía la negación de significado e interpretación? Es fácil señalarlo, por un lado de incapacidad del ser humano para objetivar (para crear) exactamente lo que quiere. Lo más cercano son las esculturas de Antonio López, y no respiran. Sin embargo, nadie ha dicho y no nos debemos imponer la correlación exacta y ajustada entre nuestro afán creador o expresivo y su resultado: actuar no es lo mismo que ser y en el proceso de actuación se obtiene algo distinto de lo que era y algo distinto de nuestra querencia expresiva, y no es necesariamente “peor” lo que se logra de lo que se sentía, como saben muy bien los amantes del “arte”. Pero además, aceptamos las erosiones, sublimaciones y transformaciones que en el objeto creado se producen por el acto mismo de la su expresión. Y así de paso podríamos entender que si Cervantes era un pelagatos y Verlaine un resto de hombre, su obra puede ser merecedora de nuestra mesilla de noche. Por tanto, no vamos a encontrar en el hecho “artístico” lo que el artista ha querido reflejar como suyo, sino lo que el artista ha querido reflejar como “arte”, y ello es esencial si se quiere entender el baile de las interpretaciones críticas y de los significados. El párrafo que acabo de terminar borra de un plumazo —si se admite— la penuria filosófica y derrotista de los posmodernitas, que deambulan por su pensamiento luciendo escepticismo. Tampoco hemos aceptado el inmanentismo tradicional: la obra como esencia de sabe dios que naturaleza angélica. La obra es el resultado de un ejercicio de actuación humana, que no se produce porque vaya a alumbrar en otro lugar lo que el individuo es. Y la obra puede superar, una vez que ha cumplido lo que se suele llamar “puesta en discurso” y ha transitado hacia fuera del hacedor, puede superar el interés de quien la contempla por encima de la actuación del autor y de sus circunstancias históricas.

¿Significa la obra? Reducido a una pregunta simple la respuesta es también extremadamente sencilla. Primero: la obra significa, como señalábamos arriba; en segundo lugar, la obra significa diversamente según las condiciones de su recepción. Habrá que estudiar las condiciones de recepción, por tanto, que como son infinitas pueden, si la obra se presta a ser proyectada más allá del momento y lugar de su creación, provocar un universo crítico infinito o, cuando menos, abierto. A este profesor no le gusta autocitarse, pero hace tiempo (en *Studi Ispanici*, la revista milanesa) lo ensayé concienzudamente a propósito de un texto quevediano muy famoso —el soneto «Retirado en la paz de estos desiertos...»—, al tiempo que engavillaba las perspectivas de la teoría de la recepción de la academia germánica (Iser, Jauss, etc.). Y extraía conclusiones que alargaría sobremanera estas páginas, pero que se resumen a dos que entonces recogían conceptos de moda: interpretación de la

creación (la que corresponde a las circunstancias del autor); interpretación diacrónica de los lectores de épocas y lugares distintos.

La obra literaria no recibe un significado previamente asignado por el artista, produce un significado nuevo que emerge del acto del artista y que nosotros damos por supuesto cuando vemos, leemos, escuchamos, contemplamos el resultado de ese acto (un cuadro, una danza, un poema, etc.); pero darlo por supuesto no quiere decir, de la misma manera, que nosotros nos comamos el mismo trozo de pan, sabemos sencillamente que se produce y que lo convertimos, por nuestra parte, en acto de nuestras circunstancias. Es nuevamente Hempfer —un crítico alemán, que sigue ideas de deconstructivistas avanzados (D. Wellbury)— y de Gilbert Ryle —un neoaristotélico, no hay que asustarse—, con Adorno siempre al fondo, quien distingue entre lectura e interpretación, o como él dice, entre “conocer cómo” (knowing how) y “conocer qué” (knowing that). Lo primero, la lectura, el “conocer cómo”, etc. podría banalizarse como el vivir y pasar sin mayores pretensiones; lo segundo, la interpretación, el conocer qué, sería el intento de fijar algún tipo de interpretación a lo que antes era apenas la contemplación del arte. En ambos casos la referencia puede ser al mismo texto o al mismo objeto literario. Me gusta a mí mucho esa teoría que no permite fijar exactamente los términos: me da la sensación de que no convierte lo gradual en género cuantificado, una de mis viejas batallas cuando despliego el campo de las humanidades. Y nótese que en esa primera fase, que los críticos llaman “performativa” (se sigue viviendo, no se teoriza) nos hallamos hartos cerca de lo que yo denominaba “conducta mecánica”. Espero que se entienda. Las derivaciones de los críticos alemanes abocan a un paralelismo semejante al que hay en las viejas parejas lengua/habla, competencia/actuación, etc.

De manera que podemos andar de museo en museo y de libro en libro sin necesidad de construir interpretaciones, pero dejando que todos esos objetos artísticos desplieguen un reguero de significaciones que constituyen un “estado latente”, del que podremos salir si algún profesor —pesado— nos obliga a que convirtamos esa competencia sedimentada en nuestro magín en juego de propuestas “interpretadoras”. Dígasele a ese profesor, primero, que no; y luego que siga él jugando a las muñecas. O si se quiere subir nota, que realmente (Hempfer lo enuncia como tesis, pero es un resabio deconstructivista que le cuelga): que no se puede trasvasar lo “performativo” a lo “proposicional” sin graves pérdidas o deformaciones. Pero si lo que realmente quiere es historiar las interpretaciones —y eso sí que es válido, claro— constrúyase con cuidado el conjunto de sistemas a los que se va a remitir esa significación y ubíquese allí la madre de la criatura disecada (una novela, verbo y gracia). O cuéntesele alguna otra experiencia, con lo que fácilmente se dará por contento.

Y ahora, vamos a seguir leyendo.

INTERVISTA

RAFAEL SPREGELBURD

[intervista di Davide Carnevali]

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 291-301.

<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 269-278. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Argentina e Europa: modelli a confronto per un teatro post-crisi. Un'intervista a Rafael Spregelburd

DAVIDE CARNEVALI
davide.carnevali@libero.it

La fama di Rafael Spregelburd (Buenos Aires, 1970) si è ormai consolidata anche in Italia, paese in cui è approdato saldamente in questi ultimi anni soprattutto grazie all'operato di Franco Quadri e Manuela Cherubini, che hanno curato la pubblicazione, la traduzione e la diffusione delle sue opere nella nostra lingua. A lui sono andati gli ultimi due premi Ubu come miglior autore straniero (per *Bizarra* nel 2010, per *Lúcido* nel 2011) e il Piccolo Teatro di Milano mette in scena questa stagione *El Pánico* per la regia di Luca Ronconi. Da questo punto di vista poco altro c'è da aggiungere, se non l'invito al lettore – e allo spettatore di teatro che si nasconde dietro il lettore – ad approfondire la conoscenza dei suoi testi e, quando è possibile, dei suoi spettacoli.

L'ultima creazione di Spregelburd, in cui è autore, regista e attore, si intitola *Apátrida. Doscientos años y unos meses* e ha debuttato a Buenos Aires alla fine del 2010, nell'ambito del festival Dramaturgias Cruzadas. Un lavoro piuttosto differente da quelli a cui ci aveva abituato, uno spettacolo per attore solo accompagnato da un musicista, in cui Spregelburd dà corpo e voce a due personaggi, il pittore argentino Eduardo Schiaffino e il critico d'arte spagnolo Eugenio Auzón. Lo spunto viene da un episodio storico: sul finire del secolo diciannovesimo, in occasione della prima esposizione di arte argentina, i due si resero protagonisti di una polemica condotta a colpi di replica sui quotidiani di Buenos Aires, celebrando il primo la nascita di un'arte nazionale, sostenendo il secondo l'universalità del concetto di arte. I pittori argentini presenti in quella esposizione erano appena ritornati dalla Francia, dove erano stati inviati con una borsa di studio per imparare le tecniche pittoriche del vecchio continente. Potevano dunque davvero quei pittori considerarsi esponenti di una pura arte argentina? O il loro lavoro era soltanto una volgare imitazione dell'arte europea?

Gli argentini – recita un conosciuto detto – si credono inglesi che si comportano come francesi, mentre in realtà sono italiani che parlano spagnolo. In effetti l'Argentina ha sem-

pre guardato all'Europa come il proprio punto di riferimento culturale, molto più di quanto non abbia fatto con gli Stati Uniti o con gli altri paesi sudamericani. La questione ci è dunque servita da spunto per una riflessione sulla relazione tra Argentina e Europa ai giorni nostri. Soprattutto ora che su questa sponda dell'Atlantico stiamo affrontando una crisi economica e finanziaria che per molti aspetti ricorda quella vissuta un decennio fa dall'Argentina, crisi che in quel caso lasciò sulla strada praticamente l'intera classe media del paese.

Curiosamente e contrariamente a quanto si potrebbe pensare, il teatro argentino uscì rinforzato da quella crisi. A Buenos Aires cominciarono a proliferare sale e salette, aprirono e continuano ad aprire ancora oggi piccoli spazi non teatrali, urbani o casalinghi – visto e considerato che anche il salotto di casa vale come scena realista – spesso per pochi spettatori avvisati con il passaparola. Come è stato possibile un fenomeno di questo tipo? Da un lato con la crisi il paese sperimentò una rottura del rapporto con le istituzioni, a cui si sostituì un forte spirito di aggregazione popolare. Numerosi furono i casi in cui le industrie in fallimento vennero prese in mano dai propri dipendenti, le fabbriche tenute aperte dai lavoratori; l'esperienza dell'autogestione si diffuse. E così fu anche per il teatro: chi voleva fare teatro si rimboccava le maniche, si metteva insieme ad altre persone che si erano rimboccate le maniche e faceva teatro, indipendentemente dalla possibilità che il prodotto avesse un qualche riconoscimento istituzionale. Si scoprì così che fare teatro era un'attività relativamente semplice, e fu un boom. Allo stesso tempo la gente aveva voglia di andare a teatro anche per continuare a offrire un'apparenza di normalità a una vita che aveva sperimentato un cambio radicale di condizione e abitudini. E poiché ora il teatro era fatto sempre più dalla gente e sempre meno dalle istituzioni, e quindi era anche meno costoso e più vicino al pubblico – forse perché la gente meglio capiva i problemi reali della gente – si creò una base forte di “consumatori” fedeli e affamati di teatro. Soprattutto di un teatro che parlasse di quello che stava accadendo, magari con un poco di ironia. Conseguenza ne fu che gli autori si concentrarono prevalentemente nella creazione di storie di quotidiana esistenza, dipingendo in modo grottesco una realtà grottesca. Certo, nel mezzo di una crisi economica non si poteva pretendere di vivere di teatro: ci si arrangiava con altri lavori, e il teatro si faceva la sera, una, o due, o tre volte a settimana, per periodi prolungati di tempo, con spettacoli che prevedevano mesi e mesi di prove. Ed è così ancor oggi. Spesso gli attori non sono professionisti dello spettacolo ma di altri settori: medici, avvocati, tassisti, ristoratori o psicologi, che affinano la tecnica sul palco e non nelle accademie. Aggiungiamoci poi che almeno *los porteños* (così si denominano gli abitanti di Buenos Aires) sono particolarmente portati per l'arte attoriale, cosa che è evidente nel loro carattere aperto e vagamente egocentrico, nel loro desiderio di farsi notare e di tenere banco nelle conversazioni, dominando la modulazione della voce e l'espressività del gesto. In fondo in fondo sono italiani, italiani del sud; e in un certo modo eredi della commedia di Eduardo.

Il parallelismo ci riporta alla questione iniziale: teatralmente parlando, quali sono le affinità e le differenze tra Argentina e Europa? E cosa possiamo imparare noi, paese in crisi, dall'esperienza di un paese che la crisi l'ha già vissuta, e in parte ormai superata? L'abbiamo chiesto a Rafael Spregelburd, che è un profondo conoscitore degli usi e costumi in vigore sui due lati del *Charco* (la “pozza”, così in Argentina viene eufemisticamente chiamato l'oceano che ci divide). Abbiamo provato a capire quale sia la visione dell'Europa di

un autore argentino che in Europa viaggia spesso, e che in Europa vede messo in scena il suo teatro in un modo completamente differente da quello a cui è abituato in patria. Così un pomeriggio del dicembre 2011, dopo l'allenamento del martedì al Parco Sarmiento (Spregelburd è capitano della Nazionale Argentina dei Drammaturghi, ma risparmiamo qui i commenti sul calciatore, di pasta ben più grezza che il fine drammaturgo), ci siamo ritrovati a parlare di tutto questo a casa sua, nel quartiere di Almagro, nel centro geografico di Buenos Aires.

Il nome Spregelburd ha un che di europeo, o sbaglio?

Non sappiamo esattamente da dove venga il nome. Mio nonno era tedesco, veniva da un piccolo paese della costa del Baltico, Wolin, che oggi si trova in Polonia. Spregelburd è in realtà un nome tedesco scritto male, il che lo rende al 100% argentino. Era piuttosto normale che i nomi venissero leggermente modificati, quando gli immigranti sbarcavano in Argentina. Il mio amico Marius von Mayenburg [autore, per anni Chef Dramaturg della Schaubühne di Berlino e collaboratore di Thomas Ostermeier, *nda.*] sostiene che il mio nome in realtà non sia un nome, ma il risultato di qualcosa che mio nonno aveva detto al funzionario dell'ufficio immigrazione quando questi gli aveva chiesto come si chiamasse. Mio nonno potrebbe aver risposto «Ich spreche kein Wort» [Non parlo la lingua (lett. "nessuna parola") *nda.*], visto che non sapeva lo spagnolo, e il funzionario avrebbe riportato «Spreg-el-burd» come alterazione e contrazione di quella frase. Non male come nome per uno scrittore, no?

Da dove viene lo Spregelburd scrittore di teatro?

Ho cominciato a dedicarmi al teatro come quasi tutti nel mio paese: come attore. Volevo essere attore, mi sembrava una professione nobile, il modo migliore per impiegare il mio tempo. Poi cominciai a scrivere le mie opere quando mi resi conto, insieme ai miei compagni, che non trovavamo nelle generazioni anteriori i testi che soddisfacevano le nostre necessità di attori. Era una cosa molto comune nella nostra generazione. Io appartengo alla prima generazione che ha cominciato a fare teatro dopo la sanguinosa dittatura militare che terminò nell'anno 1983, e a partire da quel momento si verificò come un'ondata di apertura, di apertura mentale, apertura produttiva, che ha permesso cose molto differenti. Io sono cresciuto con questa libertà, uscendo da una dittatura tremenda e pensando, come suole accadere nei paesi giovani, che ora tutto sarebbe stato possibile. Al contrario, quando pensi a una città europea, prendiamo per esempio Amsterdam, una città bellissima, dove tutto è già stato fatto... be', la verità è che ti viene poca voglia di scrivere. Queste città sono in qualche modo paralizzanti,

il dialogo con il quotidiano si fa molto difficile. Al contrario in contesti nuovi, mobili, ibridi soprattutto, la relazione tra la gente e la cultura non si ha solo al livello dell'alta cultura (l'opera, il balletto o il cinema *d'essai*), ma anche a un livello basso: nella musica pop, nelle attività performative, nei concerti, nelle forme di artigianato. Quando uno ha questo tipo di relazioni con la controcultura, quando si forma questa cultura ibrida, è molto naturale pensare che il teatro sia uno dei motori fondamentali della società. Io cominciai a fare teatro perché pensavo che non solo era possibile, ma che era anche una cosa molto immediata, molto utile. Non la consideravo come un'attività astratta, riflessiva, continuatrice di una tradizione antichissima: no. Il teatro era semplicemente la miglior maniera che la mia generazione aveva trovato per occupare il tempo che le era concesso.

In Apátrida. Doscientos años y unos meses sei autore, regista e attore. Come nasce questo tuo ultimo spettacolo?

La scrittura del testo nasce all'interno del festival Dramaturgias Cruzadas, un progetto portato avanti dal Goethe Institut e da Pro Helvetia di Buenos Aires, che nel 2010 avevano deciso di far incontrare autori argentini con autori europei – svizzeri, tedeschi, ma anche italiani e spagnoli – perché lavorassero sulla questione del Bicentenario. L'Argentina compiva 200 anni, è un paese molto giovane, e naturalmente questo era un incentivo a rileggere la nostra storia. Nel mio caso esisteva un incarico di Pro Helvetia perché scrivessi un testo insieme a un autore svizzero, Raphael Urweider, sul tema Storia: come incide la Storia sull'identità di un popolo, e in che modo l'Argentina guarda se stessa nel momento in cui compie 200 anni. Fortunatamente tanto a me come all'autore svizzero il tema sembrava piuttosto scivoloso, difficile da svolgere diligentemente, senza presentare qualche dubbio rispetto al suo trattamento. Così decidemmo che ognuno avrebbe scritto un testo autonomo. Nel suo caso era la storia di un maestro di scuola svizzero che, nel periodo in cui la Svizzera era un paese povero, emigrava in Argentina. L'Argentina era il futuro, era la modernità, e lui immaginava Buenos Aires come una città moderna in cui tutto era possibile; mentre l'Europa era un continente povero, eternamente in guerra, eternamente in decadenza. Questa inversione della percezione comune che abbiamo ora a me interessava molto. Io decisi di scrivere su un episodio di quel periodo, dell'anno 1891, un episodio molto poco conosciuto della nostra storia e che a me sembra "fondazionale". Si tratta del carteggio tra un pittore, Eduardo Schiaffino, e un critico d'arte spagnolo di stanza a Buenos Aires, Eugenio Auzón, che cominciano a scambiarsi insulti sui giornali dell'epoca in merito a un'esposizione di arte argentina. L'esposizione del 1891, una mostra realmente molto modesta, con dieci o dodici quadri, è la prima testimonianza documentata che abbiamo di un'arte nazionale. È la prima volta che gli artisti dicono: "Faremo un'esposizione di arte *argenti-*

na". Per questo era così interessante riflettere su quello che accadde. Il critico spagnolo disse: «No, l'arte argentina non esiste, come non esiste l'arte francese o l'arte tedesca. L'arte è una cosa universale e non ha bandiere». E a partire da lì cominciarono a litigare, entrambi con molta lucidità, molta chiarezza anche, e poiché non riuscirono a mettersi d'accordo finirono per sfidarsi a duello. E questo duello è forse la fine più grottesca che avrebbe potuto avere un dibattito simile. Io sono andato a prendermi le lettere originali e ho lavorato su queste lettere montando uno spettacolo per attore solo, in cui sono accompagnato da un musicista che fa musica industriale: si fabbrica i suoi strumenti con resti e oggetti abbandonati, coperchi, bidoni, usa differenti suoni preregistrati e costruisce un accompagnamento piuttosto anacronistico per la storia che volevamo raccontare.

Il tema ci interessa molto e mi piacerebbe che ne parlassimo un po' più a fondo, quindi ora rivolgo a te questa stessa domanda: esiste un'arte argentina?

Io credo che la domanda rispetto al fatto che esista o meno un'arte nazionale è una domanda che tutti i paesi si fanno e a cui non si può sempre rispondere in modo esauriente. Mi sembra che già l'idea di nazione sia un'idea antiquata, un'idea sbagliata, un'idea alienante. Soprattutto in un momento come questo, in cui è chiaro che chi sta governando non sono nemmeno gli Stati, ma il capitale internazionale. Come dimostra anche il caso italiano, in cui il primo ministro si tira indietro ed è rimpiazzato immediatamente da un tecnico del Fondo Monetario Internazionale. Non ci sono nazioni, l'unica cosa che c'è è il folklore, cioè un desiderio di difendere il "nazionale" nei suoi particolari più insignificanti, nei suoi particolari appunto più folklorici, cosa che di per sé non è né un bene né un male. Questo si vede ad esempio in Europa, con la Comunità Europea: invece di integrarsi, i paesi hanno ricomposto una "mappa medievale", le regioni cominciano a reclamare la propria autonomia politica, linguistica, estetica, gastronomica, come se avessero questo disperato desiderio di restringere le frontiere invece di allargarle, come se l'identità fosse qualcosa che corre il pericolo di scomparire se si fonde con altre. Io in generale mi sono sempre allegramente dichiarato un cittadino del mondo. I miei migliori amici possono essere argentini, italiani, berlinesi, posso incontrare gente con cui sento affinità ben al di fuori del concetto di nazionalità, e per questo l'idea di "arte nazionale" mi è sempre sembrata una trappola. Ora: la trappola funziona; e perché funziona? Perché è vero che esistono tratti distintivi, ad esempio forme di fare teatro in una cultura o un'altra, in cui uno crede. Prima dicevamo: esiste un'arte argentina? Com'è il teatro argentino? E io ti posso descrivere più o meno come si fa il teatro qui. Però non so se questo è *argentino* nel senso che è ha qualcosa a che vedere con la forma della mia patria. Quasi sempre ha a che vedere con come si organizza lo

sconforto degli artisti; o come il loro lavoro, la loro attività, si nutre di tutto il meglio del mondo. Noi da certo punto di vista siamo una cultura nuova, non ci portiamo sulle spalle il peso di una tradizione come può accadere in Italia, in Germania, o in Inghilterra. Non abbiamo classici. In Germania ad esempio si fanno i classici continuamente, si rivisita il teatro classico. Da noi questo non succede, perché la nostra letteratura drammatica è praticamente tutta contemporanea. Per cui i classici a volte si fanno, ma si fanno come se fossero qualcosa di un'altra cultura, come qualcosa che appartiene all'Europa. Questa per me è una sensazione molto interessante che avverte chi vive qui, una cosa che succede in parte anche ai nordamericani: rivisitare il passato non è precisamente la priorità. Queste cose che sto menzionando come caratteristiche di un'attività sono quelle che fanno dire: «Ah, ok, il teatro argentino è così, e il teatro tedesco, ad esempio, è fatto in quest'altro modo». Però insisto: credo che abbia a che vedere con le tendenze di un momento dato e non con il fatto di difendere una bandiera. Se l'influenza arriva dalla Francia, dalla Germania o dagli Stati Uniti a noi non importa. Allo stesso modo non ci importa che ultimamente il teatro argentino, che è molto ricco, che è un'esperienza molto intensa, possa cominciare a influenzare altre culture, come sta accadendo credo io principalmente con il teatro in Spagna e in Catalogna. Ci sono molti spagnoli e catalani che vengono a portare avanti la loro formazione teatrale a Buenos Aires, dove trovano alcuni strumenti e un modo di intendere questa attività che in Spagna non sono tanto comuni. E a giudicare da quello che sta succedendo ora con alcune delle mie opere in Italia, direi che forse che questa influenza si sta diffondendo in altri paesi. Ma non direi mai che questa è un'influenza argentina, sarebbe un'esagerazione. Piuttosto quel che accade è che io sono argentino e faccio teatro nel modo in cui ho imparato a farlo qui. E poi se un mio lavoro si può esportare in un altro contesto culturale inevitabilmente esso avrà qualcosa che io sto apportando incoscientemente, che non appartiene solo a me, ma che mi supera e che appartiene a una generazione data in un momento dato. Però è molto, molto difficile parlare in termini di arte nazionale. Mi sembra un ossimoro, un paradosso che non si risolve nel terreno dell'arte, ma nel terreno della socio-politica.

Quali sono per te le differenze più evidenti dunque tra questi modi differenti di fare teatro, il modo argentino e il modo europeo?

Innanzitutto il teatro in Argentina, o a Buenos Aires, dove io vivo, appartiene agli attori. Sono gli attori quelli attorno a cui si struttura il senso del teatro. Gli attori sono produttori, registi, autori, *Dramaturg* [nel senso tedesco del termine, inteso come figura che lavora sulla componente testuale del teatro, *nda.*], fanno tutto quello che bisogna fare per montare un buono spettacolo. Mentre in linea generale in Europa il teatro è più

professionalizzato. Se prendiamo ad esempio la Germania: il grande teatro tedesco da cui emerge l'idea di avanguardia o di rottura è il teatro statale, un teatro prodotto con capitale culturale che appartiene a tutta la società. Però sono anche i teatri che prestano a questa avanguardia tutta la loro burocrazia. Cioè un sistema in cui c'è un direttore artistico, che ha un piano artistico, e in cui questo direttore contratta alcuni attori che lavoreranno come "operai" di questa idea per costruire un senso. Gli attori sono in definitiva "i salariati" dell'idea di un terzo, di un operatore culturale. Questo naturalmente è un modello invidiabile, che fa sì che quello dell'attore diventi in un lavoro remunerato, pagato dallo Stato. Però io vedo che ha anche i suoi svantaggi. Gli attori tedeschi sentono che devono percorrere un cammino molto burocratico prima di poter decidere: "Io voglio essere attore, voglio recitare questo testo, e voglio farlo perché mi commuove, e mi metto insieme ad altri attori come me per farlo, per metterlo in piedi, per metterlo in scena". Questa, io credo, è una differenza fondamentale: l'indipendenza del teatro argentino. Perché quando noi abbiamo bisogno di parlare di un qualche tema o di tradurre la nostra realtà politica molto rapidamente, lo possiamo fare in maniera immediata. Mentre in paesi in cui questo compete alle istituzioni culturali, come in Germania, l'attore non ha questo potere, ma deve aspettare che qualcuno lo chiami a lavorare.

E dal punto di vista estetico?

Sì, ci sono naturalmente anche differenze estetiche, e cioè: quali cose sono prioritarie in una cultura e quali nell'altra. Per esempio il tema del *design*. In Argentina il *design* di uno spettacolo, la scenografia, i costumi, le luci, non sono molto importanti. Nessuno si aspetta che il teatro lavori con elementi che costano soldi. Anzi, non è molto ben visto. Quando una compagnia mette soldi per comprare tecnologia, per mettere un qualche apparato in scena, sia esso un videoproiettore molto semplice o una scenografia un po' cara, lo spettatore starà pensando tutto il tempo *quanto* è costato, e *chi* sta pagando questi attori indipendenti. La idea di *design* è dunque associata al male, è associata, a volte anche non correttamente, penso io, a qualcosa come la pubblicità o la moda. Mentre il teatro di qui più ricco e più interessante si concentra sugli attori e sul testo. Io dico sempre che l'unica tecnologia che ci possiamo permettere nella scena indipendente argentina è la tecnologia narrativa. Come posso raccontare storie ogni volta più complesse, più divertenti, più intricate, senza usare nessun elemento che si rifà al concetto di consumo e di capitalismo. Voglio dire, senza usare "cose che bisogna comprare". Quello che usiamo è l'"opera-uomo" e il lavoro degli attori. Certo, io mi sono abituato al fatto che alcuni testi miei che io metto in scena in Argentina, quando poi sono allestiti ad esempio in Germania sono allestiti con molti mezzi, e a me non dispiace vederli fatti anche in questo modo, con una buona produzione alle spalle.

Questo dipende naturalmente da quella che è la percezione pubblica, direi quasi la percezione *politica* degli spettatori che vanno a teatro. Se a Buenos Aires vado a vedere teatro indipendente mi preoccuperebbe abbastanza sapere che questi attori non guadagneranno niente per fare quello che fanno, e che il denaro viene usato per, non so, affittare un impianto del suono o pagare una sala, e che questo denaro andrà a una specie di socio capitalista più importante degli attori stessi. Mentre se io vedo lo stesso testo in Germania, dove tutti prendono il loro stipendio, perché questa è una funzione che spetta allo Stato, non mi preoccuperei del fatto che si cerchi la bellezza attraverso altri codici.

Qual è in definitiva la visione dell'Europa di un autore argentino come te, che l'Europa l'ha frequentata molto in questi anni?

L'Europa è un continente talmente vario, che racchiude in sé talmente tante contraddizioni, che è difficile rispondere alla domanda: "Cosa succede nel teatro europeo?". Io ho sempre avuto una relazione idealizzata con l'Europa. La nostra cultura, la cultura argentina, è una cultura che ha sempre ammirato molto la cultura europea, soprattutto certi movimenti europei, come può essere la psicanalisi di Freud, l'esistenzialismo di Sartre, il teatro popolare italiano, le avanguardie del principio del secolo XX soprattutto francesi, lo humor inglese... Considerato che siamo un paese costruito in gran parte da immigranti, l'Europa si è sempre vista come qualcosa di nostalgicamente superiore rispetto all'influenza ricevuta da altre culture, per esempio quella indigena sudamericana, o quella di altri paesi latinoamericani di cui sappiamo molto poco. L'Argentina è sempre stata – purtroppo – una specie di enclave europea in mezzo a un continente che non lo è. E questo equivoco fa sì che gli Argentini abbiano con l'Europa una relazione appassionata ma anche un po' folle: stiamo costantemente cercando di capire se l'Europa è davvero così bella come si dice. E naturalmente non lo è. L'Europa è un continente in guerra, fino a poco tempo fa si stavano ammazzando in Jugoslavia, fino a poco tempo fa le guerre intestine in paesi come la Spagna generavano una follia quasi medievale, ed è difficile da comprendere che ciò accada in un continente tanto sviluppato come l'Europa. Le nostre influenze culturali non vengono dagli Stati Uniti, non vengono dal Giappone, non vengono dall'Asia o dall'Africa, vengono dall'Europa. Ma quando si pensa all'Europa è facile sbagliarsi, perché naturalmente l'influenza della cultura italiana è differente da quella della cultura spagnola, che sono le due principali culture che ci hanno influenzato, ed è anche molto differente da quella tedesca, francese o inglese, che sono comunque pianeti molto importanti nella nostra cosmovisione. Quando vivevo in Europa ho dovuto abituarci a quello che è normale e quello che non lo è dentro questa cosmovisione. Però nel momento in cui torno nel

mio paese e riguardo l'Europa da qui, la vedo come quella che è: un curioso insieme di contraddizioni. In fondo si tratta sempre di una relazione tra centro e periferie. Quasi tutto quello che si pensa si pensa nelle lingue centrali: la lingua della filosofia sembra essere il tedesco o l'inglese, e mai si potrebbe pensare una filosofia in *casteshano* [*castellano* pronunciato con la tipica pronuncia autoctona, come a indicare la variante linguistica argentina, piuttosto differente dal *castellano* iberico che comunemente chiamiamo *spagnolo*, *nda*.] che possa influenzare altri pensatori. C'è una relazione tra il centro e la periferia che fa sì che la periferia consumi, diciamo così, i residui che produce questa cultura centrale. Questo ci mette sempre nella situazione di essere soggetti a un enorme complesso di inferiorità, e per questo ogni volta che le culture periferiche riescono a prendere le distanze o ad avere uno sguardo critico sui sistemi – e soprattutto i sistemi politici – che imperano in Europa, noi ci sentiamo al sicuro, salubrementemente fuori da questo sistema che in fin dei conti ha generato la maggior parte delle guerre del mondo, la maggior parte dell'accumulazione del capitale in poche mani. Ed è come se dicessimo: «Ok, noi non siamo colpevoli, non abbiamo niente a che vedere con tutto ciò». Il che è un'illusione, perché insisto: quello che governa è il capitale internazionale, che è lo stesso in tutti i paesi.

A proposito di capitale internazionale: pensi che nell'affrontare questa crisi finanziaria l'Europa possa trarre qualche insegnamento da quello che è accaduto in Argentina nel 2001?

Mi sembra che la crisi che si sta verificando ora in Europa sia una crisi molto simile a quella che si è verificata qui negli anni Novanta - Duemila. Le privatizzazioni e tutte queste misure che ora si stanno applicando in Italia o in Grecia, l'Argentina già le aveva sperimentate, e questo ci aveva portato alla rovina. Ho brutte notizie per l'Europa: non era quella la formula per mettere fine a questi problemi, al contrario, li aggravò. Non si può continuare a pensare a un'economia globale basata sul consumo, il pianeta ha un limite, arriverà un momento in cui il consumo non potrà continuare ad essere l'unica forma di concepire le economie. E questa mi sembra una situazione pericolosa, a cui bisogna stare molto attenti, bisogna vedere come tutto ciò ha funzionato in paesi periferici e come sta funzionando in Europa, perché ho l'impressione che l'intercambio di esperienze culturali "in asincrono" possa essere molto importante e molto interessante per le persone che devono pensare a soluzioni possibili. Il teatro non risolve assolutamente niente, però sì che genera un movimento intellettuale, incentiva il confronto e la condivisione di soluzioni. È importante provare a pensare quello che ancora non si è pensato, esplorare le zone della conoscenza umana e sociale nel modo in cui lo fa il teatro, che è una maniera ludica, una maniera non necessariamente scientifica, però dotata di un enorme potere di "anticipazione del reale".

RECENSIONI

ANA GORRÍA FERRÍN

ADA MILANI

SIMONE CATTANEO

MARCO MORRETTA

RAÚL DÍAZ ROSALES

SERGIO CALLAU GONZALVO

VINCENZO RUSSO

ELISA ALBERANI

LUIGI CONTADINI

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 303-337.

<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Claroscuro del bosque

MARTA AZPARREN y JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

Madrid, Ediciones Amargord, 2011, 74 pp.

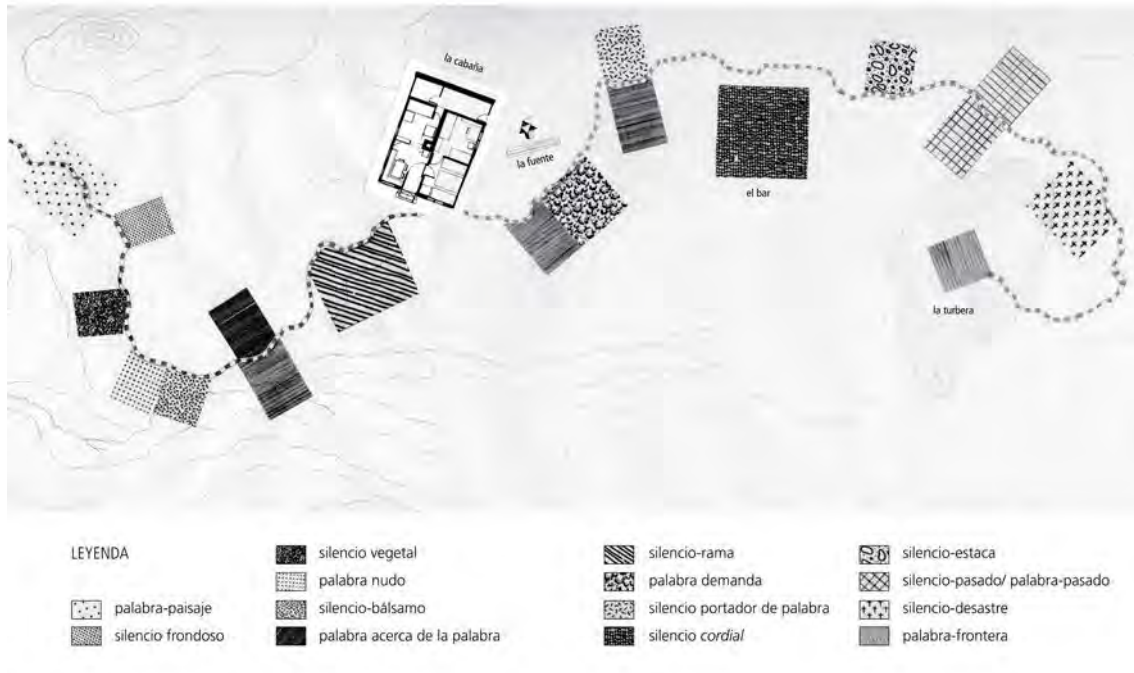
reseña de Ana Gorría Ferrín

El vínculo entre la imagen poética y el gesto pictórico se ha encontrado en el núcleo de la producción literaria y artística del pasado siglo, convirtiéndose en una característica de determinados autores como, en el último tercio del siglo XX, Eduardo Scala o José Miguel Ullán. El libro desarrollado por José Luis Gómez Toré y Marta Azparren se vincula a esa línea de cuestionamiento del signo para desarrollar su mirada sobre uno de los acontecimientos de mayor peso del siglo XX tomando como módulo metafórico el diálogo velado que tuvo lugar en la selva negra entre Heidegger y Celan. El encuentro entre uno de los teóricos del nacionalsocialismo y una de las voces portavoces de las víctimas del nazismo, cuyo poema Fuga de la muerte supone uno de los emblemas más clamorosos de la violencia ejercida en el Holocausto es el motivo que asumen, con valentía y piedad, ambos autores a la hora de enfrentarse a este reto a través de una trenza de imágenes y palabras que merodean el signo.

De esta manera, el libro se compone de distintas secciones cuyo eje central supone una secuencia caligramática donde la imagen ofrece sentido y la palabra se transforma en signo, evitando la traducción o el comentario entre los dos reinos que articulan el libro. Además, se ofrecen dos ensayos, dos relatos, del viaje que funciona como metáfora del testigo y de la visibilidad: Todnauberg escrito por José Luis Gómez Toré y Nunca fui a Todnauberg de Marta Azparren donde se dibuja la anécdota que da pie a este libro: el viaje a la cabaña donde se produjo el encuentro entre Heidegger y Celan y que, mientras el poeta pudo realizar, el de la

pintora fue malogrado. La inquietud acerca del testigo, en consecuencia, pone broche a este libro de la misma manera que abre con las palabras liminares de sus autores: «Celan insiste en uno de sus poemas en que nadie testifique por el testigo: pero, ¿qué hacer con la memoria de los otros? ¿Cómo nombrar lo sucedido cuando hasta la propia dignidad de las víctimas parece resistirse a que el hecho en su desnuda verdad se convierta en acontecimiento?». El libro tras el largo recorrido que desarrolla, culmina con un “mapa del desencuentro” donde Marta Azparren, de manera irónica, pone en imagen el desencuentro con el lugar que supone el motivo del libro. En consecuencia, en esta miscelánea de rasgos es posible hallar como epicentro de su mensaje la centralidad de la importancia del diálogo y los límites y conexiones radiales a los que se ve abocado el signo poético, estructurado de manera abierta.

Un auténtico análisis sobre el diálogo y su posibilidad alrededor de la violencia supone este libro que traza su camino alrededor del diálogo y su posibilidad, de la naturaleza del rastro, de la huella de la historia. Este aspecto se materializa en el continuo discontinuo que supone la relación y deasautomatización de la tensión generada por el movimiento del huésped que abre su espacio de significación a otros espacios, en este caso la tensión entre víctima y verdugo, entre conocimiento e imagen, entre verbo y silencio, entre naturaleza y civilización tal y como detalla el espacio ilusorio de Marta Azparren:



De esta manera, en este espacio heterotópico de resignificación, el que surge de la tensión no conciliada entre antónimos, la palabra se convierte en trazo al mismo tiempo que la imagen articula el sonido balbuceante del sentido para constituirse como un excelente ejemplo tanto sobre las posibilidades como los límites del signo. Como agentes privilegiados, tanto Marta Azparren como José Luis Gómez Toré llevan a cabo un análisis de la memoria y sus posibilidades de una manera, como he procedido a detallar, tanto híbrida como omnimoda. Lo fundamental de la propuesta de ambos, tanto en sus posibilidades teóricas (que recogen un amplio abanico de posibilidades de pensamiento desde Walter Benjamin hasta teóricos contemporáneos como Agamben) como en su afirmación práctica, el juego dislocado de escrituras, es llevar a cabo una reflexión sobre lo profundo de la incomprensión y de la propia comprensión tanto como gesto de amor como de violencia.

La escritura como rastro, como huella, como herida. La precisión y la belleza de los gestos constelados que se aúnan en los trazos de José Luis Gómez Toré y Marta Azparren generan un espacio de verdad velada por el sonido de la humanidad rota y alerta. La mano y la voz de Marta Azparren y José Luis Gómez Toré se disponen a articular un sendero hacia un bosque en el que, como quería Walter Benjamin «la verdad se resiste a ser proyectada al reino del conocimiento». La obra de José Luis y Marta: el eco sobre el eco, la escucha sobre la escucha, el desencuentro sobre el desencuentro se desenvuelve con exactitud en el espacio de la incertidumbre para constituirse como un punto de referencia inexcusable de la actualidad artística y del inventario de las inquietudes, preguntas y gestos con poder tanto para transformar nuestras emociones como para reflejar las afecciones que atraviesan el ánimo contemporáneo por parte de dos artistas imprescindibles.

Cronaca di Rua 513.2

JOÃO PAULO BORGES COELHO (trad. di Ilaria Nocera)

Peruggia, Edizioni dell'Urogallo, 2011, 379 pp.

recensione di Ada Milani

«**L**a Rua 513.2 ha un nome aritmetico. Come se fosse il risultato di un conto preciso: 513,2 metri di lunghezza dal bosco fino al mare o 5,132 metri di larghezza nel caso in cui lasciassimo danzare la virgola. Come se avesse un'altitudine di partenza di 0,5132 metri sopra il livello del mare o fosse la cinquantunesima via virgola trentadue, contata, a partire da un misterioso centro, da una segreta "via numero zero" stabilita da un anonimo, ma potente progettista.

Non ci stupirebbe se avesse il nome di un qualsiasi capitano di mare o di guerra dai baffi vistosi, di quelli che combatterono contro Gungunhana con un coraggio che adesso viene messo in discussione. Infine, è stata una via coloniale abitata da commercianti e poliziotti, spedizionieri e dottori e servita da canaglie dai piedi scalzi e dai grembiuli inamidati.

Allo stesso modo, non sarebbe stato inappropriato un nome più innocuo – "Rua da Boavista", per esempio – non solo per il fatto di richiamare altri luoghi più settentrionali alla mente dei suoi vecchi e nostalgici abitanti, ma anche per il magnifico panorama che si godeva da lì. La via si snoda perpendicolare al mare, nascendo in un bosco elevato e scendendo dolcemente fino a morire nell'arenile della spiaggia. Alla cruda luce estiva, il mare si riempie come se volesse occupare tutto lo spazio intorno; la linea dell'orizzonte si alza e si dissolve nel cielo e tutto quell'azzurro penetra dalle finestre, benché obliquamente, nel caso delle abitazioni più lontane» (pp. 17-18).

L'atmosfera intima e popolare che si respira nella fantasiosa Rua 513.2 fin dalle prime righe del romanzo di João Paulo Borges Coelho, è lo

scenario di fondo del processo di rimappatura politica, sociale, economica e politica che ha caratterizzato il progetto di costruzione della nuova società mozambicana postcoloniale. La forte attenzione storica, insieme al tema della memoria, è una costante dell'opera dello scrittore mozambicano, professore di Storia Contemporanea presso la Universidade Eduardo Mondlane di Maputo, nato a Porto nel 1955 da padre portoghese e madre mozambicana. In una intervista concessa nel 2010, João Paulo Borges Coelho, interrogato sulla questione della sua discussa "identità plurale" e sui motivi che lo hanno portato a preferire la nazionalità mozambicana a quella portoghese, affermava: «a minha nacionalidade resulta muito mais de uma condição que de uma opção [...]. Tenho família há muitas gerações nos dois países e, dessa condição, me vieram fios cruzados daquilo que se pode designar de sentido de pertença física à terra e uma substância cultural da qual decorre uma visão do mundo. Foi em Moçambique que tive consciência de pertencer fisicamente a uma terra, enquanto que uma parte importante e não renegada da minha cultura é portuguesa. Isso a que chama pluralidade é, pois, um ponto de partida, e não de chegada: não escolhi, "nasceram-me" assim»¹.

Articolato in ventitre capitoli, comprensivi di prologo ed epilogo, *Cronaca di Rua 513.2* è il primo romanzo di João Paulo Borges Coelho

¹ *Entrevista a João Paulo Borges Coelho* (conversa com a professora Carmen Tindó Secco). Disponibile all'indirizzo <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/entrevista-a-joao-paulo-borges-coelho> (data consultazione: 17/09/2012).

a essere pubblicato in Italia e si colloca negli Anni Ottanta del secolo scorso, in un momento cruciale della storia mozambicana, ovvero il periodo del cosiddetto ciclo socialista. Il prologo, da cui è tratta la citazione iniziale, è intitolato “Dei nomi e della via” e costituisce una interessante riflessione sui nomi delle strade di Maputo. Nel periodo immediatamente successivo all’indipendenza (25 giugno 1975), così come avviene per la capitale, che nel periodo coloniale si chiamava Lourenço Marques, anche le più comuni strade cittadine vengono ribattezzate. Gli illustri nomi di portoghesi, tracce scomode di un meno illustre passato coloniale, vengono ora rimpiazzati da altri nomi, ideologicamente legati ai disegni del nuovo ordine: «Dove si è mai visto un controsenso come chiamare “Salazar” un villaggio che il vecchio dittatore non aveva mai nemmeno visitato? Un assurdo, dargli il nome di chi non se n’è mai interessato se non, probabilmente, in un attimo fugace, quando un funzionario zelante gli disse: “Eccellenza, abbiamo dato il suo nome a un luogo lontano”. E lui, tutto modesto nel suo falsetto: “Non era necessario, non era necessario, ma va bene: quel che è fatto è fatto, non torniamo indietro, altrimenti sarebbe un segnale di titubanza”. Un villaggio bello e brutto come gli altri, ma gli dai uno sguardo e salta subito agli occhi che si sarebbe dovuto chiamare Matola e mai Salazar. [...] Furono tirati fuori nomi altisonanti (Eduardo Mondlane, Josina Machel), dimenticandone altri più sconosciuti, ma non per questo meno importanti per la vittoria conquistata [...]. Sparirono alcuni nomi e altri ne arrivarono. Ci furono anche casi in cui i vecchi nomi rimasero fino a quando venivano scoperti e tolti, affinché altri nuovi, più adatti, potessero avere diritto a essere riconosciuti e ricordati» (pp. 19-21). Una volta esauriti i nomi, le strade e i quartieri di Maputo iniziano a essere intitolati in ricordo di giornate trionfali della lotta per l’indipendenza (25 Settembre, 3 Febbraio, 25 Giugno) oppure siglati con semplici combinazioni numeri-

che, infatti, «con i numeri il caso è diverso. I numeri rimangono uguali sin dal giorno della loro invenzione, all’alba dei tempi; uguali e identici dalle due parti della barricata: non ci sono dei “4” rivoluzionari, né dei “5” coloniali e, così, l’enigmatico numero della Rua 513.2 rimase così com’era» (p. 21).

La Rua 513.2 è dunque una strada essenzialmente democratica, popolata da un universo di personaggi le cui storie si intersecano nel tempo e nello spazio. Negli anni che seguono la nascita della Repubblica del Mozambico, sono pochi quelli che decidono di restare: Valgy, lo xiphunta (“matto”, in lingua tsonga), oriundo di Zanzibar, e il compagno Basílio Costa, che, lasciatosi trasformare «da decenni di dolce e abitudinaria vita africana, non si vedeva a cambiarla per niente al mondo, tanto meno per la grigia incertezza della vita da retornado» (p. 76). La maggior parte degli antichi abitanti della strada fa quindi ritorno alla Madrepatria, lasciando che le ville coloniali vengano progressivamente occupate da mozambicani. Tuttavia, in alcune case, gli antichi abitanti si ripresentano nelle vesti di fantasmi che convivono, dialogano e a volte perseguitano, come veri e propri spettri del vecchio regime, i nuovi inquilini. È il caso di Filimone Tembe, segretario del FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), costretto a fare i conti con l’inquietante presenza dell’Ispettore Monteiro – un tempo al servizio della PIDE –, oppure di Arminda de Sousa, ex prostituta di alto borgo, amante di un noto avvocato portoghese, costantemente impegnata a interferire nelle vicende coniugali degli Mbeve, famiglia di mozambicani in ascesa sociale, trasferitisi nella nuova via dopo aver abbandonato la vecchia casa di legno e zinco di Xinhambane.

La Rua 513.2, con tutte le differenze sociali, etniche, culturali, religiose dei suoi abitanti, rappresenta quindi un microcosmo, è il simbolo della società urbana mozambicana contemporanea, ma rappresenta anche una grande allegoria della decolonizzazione

in Mozambico, come afferma Marco Bucconi nell'introduzione all'edizione italiana: «João Paulo Borges Coelho trova la sua possibilità di rappresentare, in una grande allegoria, la storia recente del Mozambico. Più che davanti a un'allegoria, siamo davanti a una sineddoche, nella quale la parte (la Rua 513.2) rispecchia perfettamente il tutto (il Mozambico intero), rappresentandolo in ogni suo aspetto» (pp. 8-9). Secondo l'analisi condotta da Sheila Kahn, la nuova vita della Rua 513.2 segna però anche l'abbandono dell'antico linguaggio di discriminazione e di annullamento dell'Altro, è «la narrazione della memoria del quotidiano, delle angosce, delle frustrazioni, la voce del contrappunto alla memoria ufficiale [...] che riporta in superficie altri ricordi, diversi dalla memoria pubblica o persino in contraddizione con essa»². Nella Rua 513.2, «situata tra il mare e il quartiere popolare, in un sovvertimento dell'ordine naturale delle cose in cui chi è arrivato dopo ha fatto allontanare chi stava là da prima» (p. 24), si scrive quindi una nuova versione, non solo della disposizione geografica, ma anche della tradizione africana: «Adesso, per la Rua 513.2 passa il popolo con il racconto di questa versione dimenticata. Misto e ribelle, sorge come un mare finto che oltrepassa la via in direzione del mare vero che aspetta, sereno, più avanti. Un mare finto che avanza con le varie onde che lo compongono, ognuna con il suo messaggio, ognuna con il suo tormento. Basta con il complesso sistema di divise che ciascuno era obbligato a usare in pubblico, affinché si sapesse a quale

² Cfr. Sheila Kahn, «Narrativas, rostos e manifestações do pós-colonialismo moçambicano nos romances de João Paulo Borges Coelho», *Gragoatá*, 24 (2008), p. 139 .

livello serviva, dice la prima ondata passandolo, basta con le identificazioni dettagliate come interi dizionari, “a” come arrampicatore, “b” come bastardo, “c” come cafone, corrotto e cospiratore, “d” come delinquente, “e” come ebete, fino ad arrivare alla “n” di negro e alla “p” di pigro» (p. 25).

Tuttavia, nell'ultimo capitolo, “Epilogo: Muri alti”, le storie dei senza voce lasciano il posto a una incomunicabilità di fondo. L'enfasi è posta sull'immagine di muri alti che separano non soltanto le case, ma impediscono agli abitanti della periferia di vedere il mare: «Nelle vecchie case, ora ringiovanite, si alzano, allineati, i muri dove prima crescevano le irriverenti buganvillee, alcuni dei quali arrivano a misurare 5,132 metri di altezza, affinché, dietro di loro, possa fermentare una nuova privacy, a noi sconosciuta. Una misura abbastanza inutile, viste che non si sa quali reliquie del passato possano proteggere: non sanno parlare la nuova lingua. [...] Dov'è andato a finire il mondo che prima avevamo in mano e che oggi non si vede neanche dalla cima dell'acacia di Donna Aurora? Muri alti» (p. 370).

Il romanzo, se da un lato, come abbiamo visto, è un'allegoria della decolonizzazione, dall'altro lato mostra senza filtri ideologici il fallimento dell'utopia della Rivoluzione Mozambicana: «A busca pela estabilização parece ser alcançada, ao fim do romance, melancolicamente, pela construção de muros, “muros altos” que separam, não unem aqueles que são tão diversos, mas ao mesmo tempo iguais»³.

³ Ana Beatriz Matte Braun, «Ruas numeradas, fantasmas portugueses, cidadãos moçambicanos – A narrativa na *Crónica da Rua 513.2*», *Estação literária*, 8 (2011), p. 104.

Comunicación y cultura como ensoñación social

DANIEL H. CABRERA

Madrid, Fragua, 2011, 225 pp.

recensione di Simone Cattaneo

En este libro Daniel H. Cabrera, profesor de Estructura de la Comunicación y de Teoría de la Comunicación en la Universidad de Zaragoza, reúne diferentes ensayos publicados en revistas nacionales e internacionales, con el objetivo de ampliar y profundizar el razonamiento, ya esbozado en *Lo tecnológico y lo imaginario. Las nuevas tecnologías como creencias y esperanzas colectivas* (2006), alrededor de la relación que se ha venido estableciendo entre la sociedad contemporánea y las nuevas tecnologías, bajo el signo de una interdependencia que parece haber suplantado la antigua esperanza teologal en aras de un futuro de facilitaciones y conectividad universal pregonado por los gurús del *marketing*: «Los aparatos tecnológicos no son nada sin las promesas que los acompañan» (p. 38). Los textos de Cabrera entonces, con respecto al volumen *El lectoespectador* de Mora, se presentan como la otra cara de la medalla del optimismo esgrimido por el escritor cordobés y centran sus reflexiones no en las posibilidades que el entorno tecnológico ofrece al individuo sino más bien en las renuncias que implica, levantando así dudas y dilemas de carácter ético que quizás convendría barajar a la hora de sumarse a la descabellada carrera hurdida por quienes solo miran hacia la línea de un horizonte alumbrado por el progreso.

La idea de una colectividad propulsada por unos ensueños latentes en ella y alimentados por los *mass media* —«La sociedad vive una ensoñación cuyas imágenes y símbolos son diseñados y producidos en y a través del sistema de comunicación social» (p. 26)— y víctima de un irracional imperativo tecnológico que

la obliga a una renovación y a una conexión constantes es el fulcro que le sirve al autor para resquebrajar la superficie pulida del discurso dominante, el cual ensalza los conceptos de ilimitación, movilidad y velocidad, negando sus contrarios. A partir de tales presupuestos, la perfecta concreción de la sociedad líquida fotografiada por Bauman, según Cabrera, sería el teléfono móvil, ya que este se yergue como metáfora de la libertad total, pero al mismo tiempo se convierte en puntual instrumento de vigilancia bajo el lema: «sé libre, muévete por donde quieras porque donde vayas estarás localizable» (p. 56). Se pasa así de las sociedades disciplinarias de Foucault —caracterizadas por la opresiva presencia de espacios cerrados— a las impalpables sociedades de control anunciadas por Deleuze. Además el móvil, en tanto que dotado de Internet y por ende transformado en la terminal de una red, se presta a poner de manifiesto el giro radical experimentado por el individuo a la hora de comunicar: antes, lo más relevante de una comunicación eran las informaciones intercambiadas, mientras que ahora el hecho fundamental es la sensación de estar en contacto con alguien, sin que esto recaiga necesariamente en la relevancia de los datos en circulación.

La apuesta por un mundo hiperconectado y en perenne huida hacia adelante comporta obviamente un coste difícil de cuantificar pero que podría representarse a través de la imagen de la escoria o residuo —concepto ya elaborado por Baudrillard en su anatomía de la sociedad de consumo— que comprendería tanto los individuos desconectados, imposibilitados a la

movilidad, como las muertes provocadas por la imparable trayectoria ascendente del desarrollo —eufemismo que ha sustituido el mantra del progreso— que es fruto de una visión típicamente cristiana y occidental. Por este motivo Cabrera regresa a Walter Benjamin y a su concepción del pasado y de la Historia como posibilidad para el hombre de volver a escudriñar sus errores y enmendar las injusticias, rehuyendo de un futuro amnésico e inicuo.

Pero a un residuo físico corresponde también, según una lectura histórica del devenir humano, un residuo de carácter psicológico que se oculta y se estratifica a lo largo de las épocas en las profundidades de la sociedad para luego forjar el imaginario del ser humano a partir de la mezcla de dos compuestos heterogéneos: el *mundus* —que sería simple repetición de arquetipos— y el magma —favorecedor de una dimensión creativa—, ambos sujetos a la manipulación de una visión hegemónica que, considerando el futuro como una obligación positiva y un objetivo apremiante, tiende a excluir de su obsesiva cantinela el concepto de riesgo, bajo cuyas sombras se gestan los miedos de una colectividad consciente de que el mundo de la tecnología es “otro” con respecto al humano y que allí, como pasó con el Golem del Rabí Loew o con los replicantes de Blade Runner, es imposible cualquier intento de control o predicción: «El miedo a la tecnología consiste en pensar que es posible que el hombre sea desterrado del *mundo de la máquina*. [...] Con la tecnología se crea un nuevo espacio, un mundo hostil emerge allí donde había armonía» (p. 131). Este temor, subraya Cabrera, es especular al recelo experimentado por el Sistema frente a la hipótesis de detener su avance y mirar para atrás.

En la óptica de una acción destinada a repercutir en el futuro, el autor del libro considera que la educación es un ámbito clave y entonces, yendo más allá del simple empleo didáctico de las tecnologías o de las habilidades que hay que desarrollar para saberlas usar en un contexto laboral, se interroga

sobre el tipo de sociedad que, hoy en día, la academia está contribuyendo a plasmar y pone como paradigma de este nuevo rumbo el Espacio Europeo de Educación Superior, un hipotético perímetro de confrontación y de libre difusión del saber —basado en la movilidad y la velocidad— que, al amparo de las declaraciones de la Sorbona (1998) y de Bolonia (1999), parece más pendiente de las preocupaciones económicas que de las estrictamente culturales y se configura como un patrón a seguir para la circulación de la moneda del conocimiento, cuyo valor quizás podría fijarse a partir de los “créditos” otorgados en cada examen, una suerte de “euros” de la sabiduría acuñados en las aulas. Esta adecuación al voraz modelo económico consumista favorecería además el surgir de «trayectos vitales inacabados e individuos endeudados. Sociedades donde “nunca se termina nada” y que se materializan en la llamada “evaluación continua” y la “formación permanente”» (p. 167).

El volumen se cierra luego con dos ensayos dedicados a deslindar, respectivamente, los términos «significaciones imaginarias sociales» y «tecnologías de la información y la comunicación» que probablemente hubiese sido mejor poner al comienzo de la recopilación —y no considerarlos casi como anexos en que desglosar dos expresiones a las que se recurre de forma reiterada— porque de este modo el lector hubiese podido manejar con propiedad y atino dos conceptos fundamentales, con plena conciencia de las implicaciones imbricadas en cada uno de ellos, ya que habría resultado sumamente útil saber con antelación que las «significaciones imaginarias sociales» —o «imaginario»— son un campo de fuerzas donde lidian tensiones adscribibles a la memoria, la utopía, la esperanza y la ideología; y, de la misma manera, hubiese sido recomendable circunscribir de antemano el campo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación como resultado «de la convergencia de la informática (máquina y *software*), la microelectrónica, las telecomuni-

caciones y los medios de comunicación de la optoelectrónica. La informática en tanto técnica del *tratamiento de datos* o información, las telecomunicaciones referidas a las *redes de comunicación*, y los medios electrónicos a las tecnologías de *transmisión y recepción de imágenes*» (p. 193), advirtiendo además que «en su nombre se organizan las significaciones imaginarias del futuro y las promesas, la descripción de lo que no

existe pero “llegará”, el destino inevitable de todos los que vivimos en esta sociedad, un conjunto de creencias que requieren confianza y fe. Como todo nombre propio abre una posibilidad de generación ilimitada de significaciones porque es un *nombre vacío* aplicable a múltiples herramientas, procedimientos, usos e impactos tanto objetivos como sociales, presentes y futuros» (pp. 194-195).

Este volumen forma parte de la colección *La pronuncia delle lingue per italiani*, dirigida por Luciano Canepàri, profesor de fonética y fonología en la Universidad Ca' Foscari de Venecia y creador del método “fonotónico natural”. Todos sus estudios versan sobre los aspectos fonéticos de la lengua italiana (en sus distintas variantes dialectales) y en la pronunciación de las lenguas extranjeras por parte de hablantes nativos de italiano. Para la redacción de esta monografía se ha valido de la colaboración de Renzo Miotti, investigador de la Università degli Studi di Verona, experto en los rasgos fonéticos, fonológicos y suprasegmentales del castellano (tanto europeo como americano) y en su aplicación a la enseñanza.

Hay que reconocer que en la tradición italiana la pronunciación, la fonética y la entonación son aspectos que se han descuidado a menudo en las clases de E/LE, incluso a niveles muy avanzados o académicos, mientras que, por ejemplo, se suelen tratar de forma muy detallada en las clases de inglés. Quizás contribuya a esto la creencia errónea según la cual las estructuras fonéticas son muy parecidas entre español e italiano, lo cual es sin duda una afirmación muy arriesgada y que, de todos modos, no tiene en cuenta las grandes diferencias a nivel prosódico que delatan con frecuencia incluso a los aprendientes itálofonos más hábiles.

Como subrayan Canepàri y Miotti, la pronunciación es un factor fundamental en la didáctica de una L2 que tiene importantes recaídas tanto a nivel psicológico como motivacional. Además, semántica y fonética siempre están estrictamente vinculadas, ya que una pro-

nunciación inadecuada provoca inevitablemente malentendidos y fallos en la comunicación.

Con un enfoque didáctico, pero al mismo tiempo muy científico y técnico, los autores acompañan al lector paso a paso, casi cogiéndolo de la mano, a lo largo de este curso de pronunciación española, que se propone poner al centro de la atención de los aprendientes itálofonos el gran abanico de problemáticas que pueden surgir a la hora de enfrentarse a la pronunciación del castellano.

En la introducción se presenta el método de estudio adoptado por los autores, la fonotónica natural, que se divide en tres partes: fonética articuladora, auditiva y funcional.

Siempre hay que partir de una atenta observación y descripción de los aspectos fonéticos de las dos lenguas en cuestión para poder llegar a tener una pronunciación satisfactoria. Es evidente que la mayoría de errores en este ámbito es causada por la interferencia fónica, especialmente común entre dos lenguas tan cercanas. Para evitar que esto pase, hay que luchar contra muchas creencias y aprender a reflexionar sobre los sonidos prescindiendo del lenguaje escrito.

En primer lugar, hay que acostumbrar lo que en el lenguaje común llamamos “el oído” (en realidad todos sabemos que la parte que hay que entrenar en este caso es el cerebro) a percibir y a detectar los sonidos correctamente. Esto es posible solo a través de sesiones de práctica: reconocer sonidos nuevos, compararlos, individualizar matices. Solo después de este paso se pueden empezar a producir sonidos en clase, haciendo hincapié, para empezar, en los que

pertenecen a la lengua materna del aprendiente para que se tome conciencia de la gran variedad de fonos que pueden producir los hablantes de una misma lengua. Este proceso puede ser largo y resultar poco atractivo para el alumnado, pero es, según los autores, la única forma efectiva para afinar la sensibilidad de los estudiantes a la hora de relacionarse con el mundo de la fonética.

Imprescindible para este proceso de reflexión práctica es el conocimiento del aparato fonoarticulatorio, que es descrito detalladamente en el capítulo 1. Para “aprender a escucharse” los autores nos proporcionan las informaciones fundamentales acerca de la articulación de los sonidos (diferencia entre vocales y consonantes, entre sonidos sordos y sonoros...) ampliadas y enriquecidas gracias a imágenes explicativas, esquemas articulatorios y numerosos ejemplos en distintas lenguas y variantes lingüísticas.

El capítulo 2 trata el tema de la pronunciación de las vocales, demostrando que, a pesar del aparente parecido entre los dos sistemas lingüísticos italiano y español, hay algunas diferencias que se tienen que examinar en clase, utilizando transcripciones, esquemas articulatorios y, si es necesario, pequeños espejos para comprobar la correcta posición de los labios y de la mandíbula a la hora de articular sonidos. Los italianos deben tener especial cuidado con la duración de las vocales, con los diptongos y con [E] y [O] en sílaba acentuada, ya que el español no contempla la diferencia entre vocales abiertas y cerradas.

Más complicado es sin duda el asunto de las consonantes, que se trata en el capítulo 3. Evidentemente este tema presenta más dificultades que el anterior, ya que el sistema fonético español dispone de algunas consonantes que no existen en italiano (y viceversa) y muchas otras pueden parecer idénticas, aunque, mirándolo bien, difieren por matices en el punto de articulación. Después de presentar la categorización clásica por punto de articulación (sonidos bilabiales, alveolares, velares...), se profun-

diza en cada uno de los tipos enumerados para descubrir cómo puede cambiar la pronunciación de una misma letra del alfabeto según el sonido que la sigue o la precede. Muy interesante es el tema de las parejas consonánticas (en palabras como *apnea*, *atmósfera*, *cactus*...) y de las consonantes a finales de palabra (*red*, *boicot*, *reloj*...). Aquí también, la gran cantidad de gráficos, esquemas y labiogramas acuden en ayuda del lector para aclarar tecnicismos que podrían resultar complejos.

Especialmente fascinante es el capítulo 4, que trata de la entonación. La aportación más significativa, de la que muchos manuales de fonética desgraciadamente carecen, es la clasificación de las curvas tónicas según la intención pragmática (suspensiva, continuativa...). Sin embargo, como los mismos autores admiten, la enorme variedad a nivel prosódico que se da en las lenguas en cuestión a este respecto (sobre todo en el italiano y en sus muchas variantes regionales) hace prácticamente imposible abarcar el tema de forma exhaustiva en tan poco espacio.

En el capítulo 5 se analiza la cuestión del “acento de palabra”, que muchas veces cumple una función discriminatoria entre palabras fonéticamente idénticas (piénsese en los ejemplos *ánimo*, *animo* y *animó*). A este respecto, la grafía española, gracias a las reglas de acentuación, refleja la pronunciación de forma bastante más clara que la italiana. Sin embargo, lo que muchos aprendientes desconocen es que no todas las palabras tienen un acento propio, sino que algunas de ellas se “apoyan” en la palabra siguiente o en la anterior: es el caso, por ejemplo, de los artículos, de las preposiciones, de algunas conjunciones y pronombres.

Imitar a los nativos desprendiéndose del lenguaje escrito es sin duda la mejor forma de aprender a pronunciar bien. Y, para demostrar que es posible hacerlo, los autores nos proporcionan un ejemplo de un texto transcrito fonéticamente que podría usarse en un curso de español para italianos en lugar de los textos que se suelen encontrar en

los manuales. Lo que hay que hacer, según ellos, es invertir el patrón de la enseñanza tradicional empezando por la lengua hablada (mucho más compleja y llena de matices) para pasar a la lengua escrita solo en un segundo momento.

Los restantes capítulos que complementan el estudio podrían considerarse más bien unos anexos a lo que se ha visto hasta este punto:

- un minipronunciario que contiene la transcripción fonética de alrededor de 1600 palabras en español, elegidas entre las más problemáticas para la pronunciación por parte de los hablantes nativos de italiano. Si procede, se especifican las diferencias diastráticas y diatópicas de las distintas pronunciaciones;

- un capítulo sobre los alfabetos de símbolos y grafemas que se utilizan para la transcripción fonética. Se presenta una comparación entre los dos alfabetos más difundidos (*RFE* y ^{can}*IPA*) y se ponen en tela de juicio algunas formas poco “científicas” de transcribir que derivan del uso del alfabeto latino o de la mezcla de distintos alfabetos fonéticos;

- algunas sugerencias finales para una pronunciación que resulte no

solo correcta, sino también natural, completadas por una serie de breves textos con transcripciones fonéticas tanto en español europeo como en el estándar americano;

- bibliografía específica con algunas sugerencias para la profundización de los temas tratados.

Pronuncia spagnola per italiani: fonodidattica contrastiva naturale es sin duda una obra muy completa, que reúne los resultados de muchos estudios fonéticos contrastivos entre italiano y español y los expone de forma clara y detallada. Sin embargo, parece que los autores han caído en la misma trampa que pretenden evitar, intentando describir el gran universo de la fonética solo por medio del lenguaje escrito. Muchas veces se echa de menos un soporte audio que aclare el contenido del texto, por este motivo en algunos casos resulta difícil seguir el hilo conductor (lo cual traiciona la intención didáctica y divulgadora de la obra).

Además, una pregunta fundamental queda sin contestar: ¿en qué medida los autores creen que es realmente posible llegar a pronunciar como un hablante nativo? Una breve reflexión sobre la hipótesis del período crítico en relación con la fonética de una L2 habría resultado muy pertinente.

Desolación y vuelo. Poesía reunida, 1951-2011

JOSÉ CORREDOR-MATHEOS
Barcelona, Tusquets, 2011, 552 pp.

reseña de Raúl Díaz Rosales

Sesenta años de escritura condensados en once libros, a los que añadir una recopilación de poemas sueltos escritos entre 1977 y 2009 y los bosquejos de una futura compilación fechados entre 2008 y 2011, así como pequeñas recopilaciones de poemas (*Canciones para Judit* y *Canciones para Marta*, de 1998 y 2001, respectivamente). En términos cuantitativos, es lo que ofrece este volumen de más de medio millar de páginas. Cualitativamente, la voz de José Corredor-Matheos se muestra como un ejercicio de solidez, coherencia y estilo poco común en el panorama literario.

La trayectoria de este escritor de la generación del 50 abarca diversas prácticas poéticas: desde el soneto al poema en heptasílabos, y el haiku por lo que respecta al molde métrico, a la diversidad de tonos y contenidos: écfrasis, una naturaleza como reflejo del yo en el mundo, el conflicto social al que se enfrenta el hombre, y todo dentro de un pesimismo existencial que paulatinamente va adquiriendo un mayor peso hasta convertirse en un ejercicio de pureza intelectual en la que el hombre, en sus límites, descubre la grandeza.

El de Corredor-Matheos es un movimiento de búsqueda, la confirmación de que la poesía ofrece, a quien sepa interrogarla, la seguridad de la incertidumbre, la abolición de las falsas convicciones: «[...] Te sorprende que esto / que te envuelve / sea en verdad real, / que tú mismo lo seas» («Qué extraño es estar vivo», p. 361). Y así surge la naturaleza como fuente de indicios que, en su falsedad, desvelan la verdad del vacío de la existencia, más allá de las apariencias que engañan al hombre.

Camino de aprendizaje en el que la escritura acaba conformándose como parte esencial de ese proceso de despojamiento¹, romper el silencio implica distorsionar la paz: «No quisiera escribir, / para que mi emoción / fuera más pura, / para no interrumpir / el pensamiento / o el silencio que llega / cuando ya el pensamiento / se ha acallado» («No quisiera escribir», p. 261). Una escritura externa, fruto de la revelación, que queda anclada en la única verdad: «¿Quién es el que me dicta / lo que escribo / y me hace vivir / con la clara conciencia / de mi muerte?» («Qué músicas son estas», p. 362). Una apuesta ética que impide concebir el poema como puro juego, tal y como se expone recogida en el soneto «¿Es lícito que empiece este soneto?» (p. 505) convierte su poética en declaración de intenciones: la poesía como forma de conocimiento de lo imprevisto de la realidad.

Y en ese mundo, en esa naturaleza esencialidad existe el hombre, que ha de confirmar su identidad precisamente a través de su fin. Trascendente y universal es la identidad del hombre, imposible de concebir sin la misma muerte: «[...] y sentir cómo a todo / lo ilumina / la misma única muerte / que me ilumina a mí» («Me gusta caminar», p. 386). El pesimismo existencial no es sino el imprescindible y único resultado de la sabiduría: «¿Cómo podré pagarte / que me hayas hecho ver / la irrealidad de todo?» («Cómo podré pagarte», p. 374). Se muestra la voz con una pureza exquisita,

¹ No puede ser más reveladora las palabras citadas de Omar Jayyam: «La nada es el fruto de mi constante meditación».

de una enorme exigencia no solo en el plano de expresión sino en un mensaje que apuesta por el conocimiento. Así lo explica en uno de sus poemas: «Dejar tan sólo el hueso, / hasta que brille / como puñal o luz» («Dejar tan sólo el hueso», p. 364). Revelación y aprendizaje culminan en la nada: «Qué angustia, en la cumbre / de la desolación. / Y qué desolación, / tan lejos de la cumbre» («Qué angustia, en la cumbre», p. 365). Estos son la desolación y el vuelo: la sabiduría que nos eleva de lo material para mostrarnos la nada que habitamos.

En el penúltimo de los poemas recogidos, «Si te sientes feliz», nos regala el poeta una clave de felicidad estoica: «Qué alegría vivir, / vivir así, / sin importante / lo que

esto signifique» («Si te sientes feliz», p. 513). Solo así, recibiendo los dones y sabiendo interpretar sus limitaciones, se consigue el razonable logro de disfrutar estando vivos, como ya había advertido más de treinta años antes: «[...] No hay ninguna razón / para estar triste, / ni para estar alegre. / No hay razón para nada. / Y sé feliz así» (p. 162). Paz interior que nace no de la derrota, sino del sabio aprehendimiento de la verdad.

La obra de José Corredor-Matheos es un claro ejemplo de la falsa sencillez. De la aparente nada que, lejos de la banalidad, nos ofrece un sencillo y puro fulgor, una revelación del lenguaje que bucea en su esencia y se presenta, no desnudo, sino puro y eterno. Sin duda alguna, imprescindible.

La risa en la literatura mexicana: apuntes de poética

MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN

México, Bonilla Artigas Editores, 2011, 196 pp.

recensione di Sergio Callau Gonzalvo

Antes siquiera de abrir las páginas de *La risa en la literatura mexicana*, el más pequeño y entre paréntesis (aunque alertado en color rojo) subtítulo de la portada nos encara ya con la auténtica envergadura del reto que se ha impuesto Martha Elena Munguía, la de elaborar unos «(apuntes de poética)». Es este un libro sobre Poética o, de acuerdo a la versión electrónica del *DRAE*, sobre la «ciencia que se ocupa de la naturaleza y principios de la poesía, y en general de la literatura». Probablemente la propia autora ha sido ajena al diseño de la portada, pero, como voy a tratar de sintetizar fugazmente, para la lectura del libro va a ser significativa esta compleja paradoja visual de una palabra enorme y parentética (poética) que quiere pasar desapercibida figurando en portada; y escribiéndose en tipo mínimo, pero en rojo. Lo que el título del libro, su primera parte, nos dice exactamente es que el segmento de la literatura mexicana cuya naturaleza y principios se van a abordar es el habitado por la risa. Y lo que el subtítulo acaba de sugerir, con igual fidelidad al contenido que se va a desplegar en sus páginas, es que el método de acercamiento no va a ser el que venga preestablecido por un sistema de categorización científica, ni siquiera el que pueda esclarecerse a través de simples ejes cronológicos, sino que lo propio de estos «apuntes» es analizar en las obras literarias determinado «tono», una «orientación» dada (p. 12).

Munguía se dispone a analizar el tono y la orientación de una parte significativa de ese corpus de la literatura mexicana en busca de una «categoría estética» diferente a las localizadas habitualmente, la de la risa. Y es ya en el

epígrafe que encabeza la introducción del libro, «La risa como categoría estética», donde parece que queda establecido cuál es el objeto de análisis del libro. “Poética”, “categoría estética”, son, ciertamente, palabras mayores, y, cómo tales, ¿van a poder sostenerse adecuadamente con un análisis, fundamentalmente, de «tonos y orientaciones»? Munguía es consciente de este riesgo cuando avisa explícitamente al lector de que en su ensayo no hay ningún «intento de definición de la risa», pues «es imposible cercar una noción tan compleja» (p. 15). Sin tal posibilidad siquiera de intentarlo, es lícito cuestionar a la autora por qué ha elegido titular la introducción a todo su trabajo como si fuera casi una entrada a una preceptiva poética: «La risa como categoría estética».

¿Por qué no se ha limitado a utilizar los otros nombres, menos arriesgados en cuanto a sus límites conceptuales, que ella misma otorga a la risa: la risa es una «amplia esfera vital», una «actitud estética» o una fuerza fundamental (pp. 11-15)? Porque, estimo, las singulares dimensiones teóricas que Martha Elena Munguía despliega en este libro anteponen la fidelidad del método a la seguridad del concepto. Y se trata de una buena elección. El hecho de lanzar hoy al mercado académico de las humanidades un libro cuyo objeto de investigación último es «un modo de conocimiento» que implica «una postura ética» y «define, en gran medida, las formas de relación entre el yo y el otro» (p. 13) supone un riesgo, pero un riesgo al menos tan «viable» —sostiene con inteligencia la autora— como el del estudio de su oponente estético, «la gravedad o solemnidad», otra «de las fuerzas

fundamentales enraizadas en la cultura» (p. 12). Se da la circunstancia de que este antagonista teórico de la risa, la seriedad, está ya autorizado de largo por la teoría. Que la crítica que configura dicha teoría se haya limitado, por lo común, a mantener la risa en los márgenes anecdóticos, groseros o retóricos de la literatura, es culpa absolutamente suya, no de las posibilidades estéticas de la risa. No se trata de releer la literatura mexicana como una manifestación especialmente festiva o jocosa del arte a contrapelo de la lectura hegemónica de la propia intelectualidad mexicana, sino de prestar especial atención al papel que también tiene la risa en la configuración de determinados fenómenos, identidades o símbolos de la cultura propiamente mexicana (esto es, no trasplantar éstos directamente de la Europa medieval o aurea estudiada por Bajtín) y, consecuentemente, de las formas estéticas que estos procesos han llegado a producir en la literatura. Se trata de atender a procesos propios de la literatura mexicana que no pueden ser adecuadamente explicados sin la presencia genética o motriz de la risa.

El primer capítulo trata de relacionar la risa con una de las más relevantes polémicas intelectuales en el ámbito mexicano: la «pugna estética» entre lengua popular y lengua literaria. La primera parte de este capítulo supone el preámbulo necesario para demostrar la necesidad de entablar la pugna que se va a escenificar posteriormente (en el resto del capítulo y en el capítulo II). Esta primera, necesaria y bien trabada sección se encarga de presentar lo arraigado de la imagen melancólica del mexicano, imagen-tipo que, al menos desde la psiquiatría de inicios del siglo XX y el desencanto intelectual con la Revolución mexicana, los letrados mexicanos y los propios poetas se han encargado de reproducir. Munguía sintetiza en boca de algunos de los más autorizados portavoces de México y América Latina (Paz, Pedro Henríquez Ureña) cómo el diagnóstico de melancolía del mexicano se ha construido por la infausta confluencia de un determi-

nismo ambiental y otro doblemente genético («la gravedad del indio y la seriedad del castellano», p. 23), ha unido su hegemónica fuerza al propio desprestigio ilustrado de la risa en la propia tradición literaria de Occidente y ha recorrido prácticamente en su integridad el último siglo. Sí que ha habido reconocimientos puntuales del papel de la risa en la literatura mexicana, pero siempre con una valoración decididamente negativa (malsana, destructiva, triste, sombría, sarcástica u oscura) de dicha presencia: «una rasgadura en la dura máscara del diario vivir» (p. 30). Bien, es en el lugar del foro que queda exactamente frente a todo esto es donde se construye el ensayo de Munguía.

Si bien, como se ha dicho, es en el capítulo II donde se van a analizar específicamente las tendencias de la risa en el fértil territorio de la oralidad, ya en el capítulo anterior se establecen lo que podríamos llamar los dos fundamentos de dicha fertilidad: una tiene que ver con la cantidad, otra con la calidad. Como punto de partida en la investigación, resulta muy acertado por parte de Munguía enfatizar no sólo el hecho diferencial de la oralidad frente a la escritura —sus modos particulares de «darle sentido a lo contado» (p. 33)—, sino también el hecho sociológico. Entre otras consideraciones también pertinentes acerca del medio rural o urbano, o del género de los lectores, la autora sitúa —repito, muy acertadamente— gran parte del peso científico de su investigación sobre la risa y la literatura en México, en hechos matemáticos como el siguiente: «a fines del siglo XIX, 86% de la población del país era analfabeta» (p. 34). Desde estas premisas —cuyo análisis más intenso merecería la pena retomar—, se pasa a destacar en el capítulo II a precursores como Guillermo Prieto y Arreola, aquellos autores de literatura (cultura) que, a juicio de la autora, primero indagaron en las posibilidades estéticas de los “tonos y estilizaciones” propios de la oralidad.

Los dos últimos segmentos de este capítulo II rastrean la presencia en la literatura escrita de lo grotesco y la parodia, de aque-

llas de sus estilizaciones literarias que, de acuerdo a su teorizador por excelencia, Bajtín, más “genuinamente” van a poder retrotraerse al mundo de la oralidad y de la cultura popular: también en los muchos méxicos «contradictorios y complementarios», (p. 11) que se sitúan en el subsuelo del estudio de Munguía. Al margen de las dificultades para deslindar con exactitud los límites de parodia o grotesco como formas de la risa con identidades claras (dificultades que se recuerdan a menudo en el texto), la autora introduce rápida pero certeramente como posibles guías la obra de Rulfo (obra cuya risa, con brillante intuición, será tratada protagónicamente en el epílogo), y de otros autores relevantes. Munguía también acierta —en mi opinión— al introducir algunos exempla ad contraria de aquello que, aunque parece, no es el grotesco mexicano (no al menos el grotesco al modo bajtiniano) de los siglos XX y XXI: léanse determinadas obras de, por ejemplo, Enrique Serna.

El capítulo III es, quizás, el que presenta un hilván más suelto en cuanto a la fluidez de la integración de sus contenidos en estos apuntes de poética y, sin duda, el que presenta mayores riesgos conceptuales. De hecho, es en la propia y enorme misión “nominal” que la autora se impone aquí (incorporar «algunas consideraciones acerca del humor como categoría estética diferenciada», p. 127) en donde, a priori y a falta de una lectura pormenorizada, parece radicar el problema. No es posible enfocarlo ahora, ni siquiera esbozar tal problema, pero sí será necesario. Porque, recordando nuevamente el gran mérito de un libro que no se arredra, *La risa en la literatura mexicana: apuntes de poética*, como su autora dice (p. 11), «en los últimos tiempos el reto de encarar estudios que engloben un problema, aunque sea dentro de los límites de un país, arredra a los críticos».

Le illeggibili pagine dell'acqua

A. M. PIRES CABRAL (a cura di Giorgio De Marchis)

Napoli, Bibliopolis, 2011, 109 pp.

recensione di Vincenzo Russo

Nella collana Poesia della Bibliopolis napoletana, esce per le cure di Giorgio De Marchis l'antologia di versi del poeta portoghese A. M. Pires Cabral, con un titolo centrato e suggestivo (tratto dalla poesia "O que sei de Dezembro"): *Le illeggibili pagine dell'acqua*. A. M. Pires Cabral, narratore (in Italia, era già uscito nel 2009 il romanzo *Il canonico*), autore di testi teatrali, cronista e saggista, è anzitutto poeta, almeno nell'immaginario contemporaneo della piccola e fertile Repubblica delle Lettere lusitane. Con una vasta produzione letteraria, e in particolare poetica, Pires Cabral viene spesso identificato, nel gioco non sempre funzionale delle generazioni poetiche a cui certa critica nazionale è usa, con la generazione degli Anni Settanta, quella del *regresso ao real* in nome di una poesia che superati gli strascichi delle sperimentazioni avanguardiste prova anche linguisticamente a riconfigurare una realtà come quella del Portogallo che la Storia ha sancito come irrimediabilmente nuova a partire dalla Rivoluzione dei Garofani. Non è un caso che la prima raccolta poetica di A. M. Pires Cabral esca proprio nel 1974, in coincidenza con quella Rivoluzione che segnerà l'inizio di un tempo "altro" rispetto alla dittatura di Salazar, sintonizzato sull'Europa e non più su un inattuale atlantico coloniale. Eppure se anche al debutto poetico di A. M. Pires Cabral come alla successiva produzione degli Anni Settanta è attribuibile una rinnovata attenzione al reale come quotidiano e come storia (come nelle realistiche poesia sulla Guerra Coloniale), il reale del poeta diventa una tassonomia della marginalità non solo geografica a cui un titolo come

Algures a Nordeste. Catálogos de feios, humildes e simples da subito rimanda. La perifericità dello sguardo poetico è ben sottolineata nella prefazione significativamente intitolata *Versi da Nordest* in cui il curatore suggerisce come il Nordest portoghese, la regione di Trás-os-Montes – la più arretrata e arcaica del paese – sia una chiave di lettura possibile per questa poesia, non tanto in termini di recupero folclorico in chiave regionalista, quanto appunto come spazio di *limen* (soglia, confine ma anche pantano) a un tempo geografico e storico, lontano dal litorale oceanico e dalle sue mitologie e sapientemente *resistente contro il degrado del mondo*. «Il Nordest di Pires Cabral, poi, non è solo un luogo. È anche la sofferta memoria di un altro tempo ancora scandito dall'armonico alternarsi delle stagioni. Un'epoca in cui l'agricoltura era nei gesti quotidiani degli uomini e delle donne (*Aratro*), in cui i villaggi non erano stati abbandonati (*São Miguel da Pena*) e lo stesso fiume Douro non si era lasciato addomesticare dalle dighe (*Fiume Ostaggio*)» (p. 14). Il richiamo costante alla terra, a quell'interior (auto)esclusi dalla Modernità inseguita dal Portogallo degli Anni Ottanta e Novanta – eco di una tradizione "tellurica" e minoritaria che nel Novecento ha in Miguel Torga e Aquilino Ribeiro i suoi rappresentanti migliori – diventa allora «una sorta di orgoglioso controcanto degli sconfitti» (p. 14).

Le trenta poesie selezionate da un corpus di dodici raccolte poetiche – uscite tra il 1974 e il 2011 e riunite, almeno quelle pubblicate fino al 2005, in un volume di poesia reunida dal titolo *Antes que o Rio Seque* (2006) – restituiscono

una significativa costellazione della lirica di Pires Cabral in cui è possibile riconoscere alcuni dei temi e delle figure su cui l'autore ha costruito la sua idea di lirica e di prassi poetica. Il senso dei luoghi, «la sofferta percezione del fluire del tempo» (p. 14), la riflessione meta-poetica, una certa ritrosia che predilige la sottrazione all'ostentazione (anche linguistica), un sentimento della fine o della corruzione che si infila negli esseri e nelle cose come nel bellissimo componimento "Um Computador no Lixo" dove, al di là di ogni compiacimento nell'estetica del rifiuto di cui si nutre tanta arte contemporanea, l'oggetto per eccellenza della nostra Modernità tecnologica riscatta, in anticipo, il tempo (prossimo) del suo disuso, della sua inutilità: «Já que te antecipaste, / companheiro, / diz-me como é não funcionar» (p. 58).

Come inoltre una certa critica ha già notato, la poesia di A. M. Pires Cabral è detta in una lingua asciutta e equilibrata quasi classica che torna sempre, come a un modello insuperabile di dizione poetica, al maestro Camões chiosato esemplarmente nei Nove pretesti tratti da Camões («O tempo acaba o ano, o mês, e a hora...», p. 40).

Insomma, se oggi è quanto mai difficile storicizzare gli ultimi venti, venticinque anni di poesia portoghese così come prevedere la direzione che essa prenderà in un futuro neppure troppo distante, siamo tuttavia certi che la personalissima traccia della voce di A. M. Pires Cabral risuonerà nelle stanze abitate e ancora da abitare della poesia portoghese come storia.

La Austríada

JUAN RUFO [ed. de Ester Cicchetti]

Como – Pavia, Ibis, 2011, 962 pp.

reseña de Raúl Díaz Rosales

Es indudable la renovación que el estudio de la épica del Siglo de Oro experimenta en estos últimos años. Estudiosos de tan reconocida solvencia como Giovanni Caravaggi, Elizabeth B. Davis o José Lara Garrido vienen secundados por nuevas generaciones de filólogos que recuperan como fértil ámbito de estudio un género tan alabado en el Siglo de Oro como descuidado posteriormente. Así, Ángel Luis Luján Atienza, Aude Plagnard, Marcella Trambaioli o Lara Vilà i Tomàs reivindican la necesidad de volver al análisis de la épica. Y todo rescate del género paso por la reedición. A esta tarea se ha dedicado Ester Cicchetti con su recuperación de *La Austríada*, de Juan Rufo, en una edición, adelante, tan necesaria como solvente. La obra de Juan Rufo no ha suscitado un interés consistente en el panorama actual, siendo el estudio de Elizabeth B. Davis¹ una de las escasas ocasiones en que la crítica ha dirigido su atención a un texto que, como la mayoría de la producción épica, dejó en el gusto crítico la ambivalencia del logro defectuoso o del fallo no ajeno a la deslumbrante calidad literaria.

El objetivo de este rescate, explica la autora, «oltre che di fornire un testo sicuro, è quello di evidenziare la centralità dell'*Austríada* all'interno del genere epico aureo, non solo cogliendone l'ideologia sottesa, ma riscattandola

¹ «Writing after Ercilla: Juan Rufo's *La Austríada*», en *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*, University of Missouri Press, Columbia-Londres, 2000, pp. 61-97. La codicia, la batalla de Lepanto y la alteración textual que habilita un acercamiento a la figura del morisco son ejes fundamentales de su estudio.

da critiche infondate che le negavano addirittura lo *status* di poema epico» (p. 10).

Y la lectura que propone permite revestir al poema de Rufo de una centralidad en el canon épico que tradicionalmente se le había venido negando (más allá de la supremacía con que la crítica ha recibido *La Araucana*)². La exégesis permite determinar las fuentes del autor o su papel de precursor de Góngora que viene confirmado en el uso de la octava tassiana de ambos autores. Y, por encima de otros valores de indudable trascendencia para posteriores asedios al poema de Rufo, esta edición que presenta Esther Cicchetti nos lega un sólido estudio de la lengua del autor.

El volumen se abre con la «Introduzione» (pp. 9-69), donde se bosqueja la vida de Juan

² Merece la pena rescatar, aunque sea extensa, la valoración con que la edición de la BAE lo introducía: «una obra recomendable, útil para el estudio como documento histórico, mas extraña á la invención que á la exactitud; como epopeya, insignificante; como poema, digno de estimación, y como monumento de estilo y lengua, merecedora de figurar en nuestra BIBLIOTECA de autores clásicos» (Cayetano Rosell, «Prólogo», en *Poemas épicos*, Madrid, Rivadeneyra, Madrid, 1964, tomo 2, p. IX). Compartía la opinión de Manuel José Quintana: «pudo dar á sus versos y octavas mejor estructura, y tal cual regularidad y sentido á su dición. Mas no hay que buscar en él ni invención en las cosas, ni interés y fuerza en los pensamientos, ni nobleza y color en la expresión, ni música en los sonidos. El escritor arrastra penosamente su cuento, sin artificio ni intención poética ninguna» (Manuel José Quintana, «Sobre la poesía épica castellana», en *Obras completas del Excmo. Sr. D. Manuel José Quintana*, Madrid, Rivadeneyra, 1852, p. 159).

Rufo (Juan Gutiérrez) nacido en Córdoba en 1547 y muerto en esa misma ciudad probablemente después de 1620. El brevísimo perfil biográfico da paso inmediatamente a la presentación de una obra cuyo rescate justifica la autora al señalar cómo «un'opera di fondamentale importanza nel panorama letterario del Siglo de Oro giace "todavía mal editada y rara vez leída"» (p. 9), en palabras del reciente editor de los *Apotegmas*, Alberto Blecua. La editora traza en estas páginas un recorrido exhaustivo por el poema, desde aspectos de contenido como la ideología que sustenta la escritura épica en el Siglo de Oro español, la concepción del enemigo o el vital sistema de fuentes que permite reconstruir un hecho histórico, hasta cuestiones formales como son la estructura de la obra, el metro utilizado o la lengua poética en que verter la inventiva épica. Serán precisamente estos dos aspectos los que demuestren la profunda y concienzuda atención que ha prestado al poema la editora, tal es la minuciosidad en el análisis y explicación que nos propone. Especialmente reveladoras son las concomitancias que muestra Rufo con Góngora en el uso de cultismos (pp. 59-69).

La precisión en el análisis textual se revela al lector en la «Nota al testo» (pp. 71-98), donde se reconstruye la historia editorial de un poema cuya composición podemos fijar en unos diez años, durante los cuales el proyecto inicial —que se limitaría a recoger el encuentro naval entre cristianos y turcos en el que participó el propio poeta— se vería posteriormente ampliado con la rebelión de los moriscos (la posibilidad de una continuación de esta obra que mostrase al héroe, don Juan, empeñado en la conquista de Túnez y las campañas de Flandes, no se materializó). La cuestión textual, tal y como dibuja la editora, abarca solo las tres ediciones publicadas de la obra: 1584, 1584 y 1586. Relacionadas entre sí, las divergencias entre ediciones muestran errores de hiper e hipometría así como de sentido, en un grado de diversa trascendencia. La primera edición

(A) se revela como la de menor número de errores, mientras que en la de 1585 (B) apreciamos un mayor descuido que alcanza aún mayores cotas en la última edición (C) (que de ella deriva) que, aun corrigiendo errores de la anterior (de la que deriva), añade sus propios desajustes. Utilísimas, sin duda, las tablas que incorpora esta sección con el listado exhaustivo de diferencias nos permiten reconstruir la historia textual de *La Austríada* en un *stemma* [O] — A — B — C, donde la *princeps*, por tanto, será la utilizada para este rescate, señalándose a lo largo del texto las variantes significativas de 1585 y 1586. Los criterios de edición (pp. 99-100) exponen el interés de mantener la pronunciación del momento de composición del poema, con un sistema fonológico que no había alcanzado aún su actual equilibrio.

El texto de *La Austríada*, que ocupa las pp. 103-869, prescinde de los preliminares que acompañaron las tres primeras ediciones (aunque, como señala la estudiosa, los ejemplares de 1586 no recogen las composiciones poéticas en alabanza del cordobés³). Directamente comenzará la lectura por el Canto I, que viene precedido del comentario de la autora. Efectivamente, cada uno de los 24 cantos se compondrá de un comentario que introduce la materia narrada en el canto y en el que la editora propociona las claves de interpretación: relaciones intertextuales y arquitectura narrativa serán expuestos en el orden lineal de desarrollo del canto, proporcionando la hoja de ruta para la lectura comprensiva. Tras el texto de Rufo, se ofrece la anotación del mismo a través, sobre todo, de un esmerado análisis de la lengua poética del autor cordobés. La datación y el uso en la época de los vocablos se documentan a través del *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico* de

³ Se trata de los sonetos de Pero Gutiérrez Rufo y Miguel de Baeça Montoya, las estancias de Lupercio Leonardo de Argensola, y, de nuevo, en sonetos, los textos de Luis de Vargas, Diego de Roxas Manrique, Luis de Góngora, Miguel de Cervantes y Francisco Cabero

Corominas y Pascual así como el *CORDE*, entre otras herramientas lexicográficas actuales y de la época que posibilitan establecer usos que comparte el autor cordobés con otros literatos de la época. La historia que la lexicografía nos lega de cada palabra cristaliza en una abreviada y singular muestra del uso del cultismo. A esta anotación lexical se suma una más explícita y detallada anotación de referencias intertextuales, adelantadas ya en el comentario introductorio, mostrando la influencia de obras como el *Orlando furioso*, la *Eneida* o la *Guerra de Granada*, de Hurtado de Mendoza (importantísimas las fuentes para un poema como este, de tema histórico reciente). En suma, cada canto resulta, de esta manera, contextualizado y analizado en una aproximación filológica donde lengua y literatura son desbrozadas con gran habilidad.

No solo en la fineza del análisis demuestra la estudiosa lo necesaria de su edición: también en la construcción cuidada de elementos paratextuales, como los que recoge en el índice: se abre esta sección con los preliminares de la *princeps*; le sigue un índice lexical (realizado por Antonio Venturini) donde el lector podrá encontrar, en ortografía actualizada, el listado alfabético

de palabras comentadas a lo largo del libro así como el lugar exacto en el que encontrar la información; una sinopsis, en la que el argumento de la obra aparece desgajado en los veinticuatro cantos, permite al lector no perderse en los siempre intrincados itinerarios épicos. Tras el apéndice, y cerrando el volumen, se recoge la bibliografía utilizada por la autora; una ajustada selección que, sin proponerse agotar el campo bibliográfico —no era ese el objetivo—, sí nos lega las coordenadas lectoras que funcionan de andamiaje de un discurso sabio y preciso.

En el «Soneto de don Luis de Góngora», recogido en los preliminares de la edición, señalaba el autor de la *Soledades* la necesidad de equilibrar méritos entre el héroe don Juan de Austria y el cantor de sus hazañas. Sin gesta no habría obra, y sin su alabanza pública no quedaría rastro de la heroicidad del protagonista. Sin duda, debemos construir una irregular ecuación con un tercer miembro: la editora de este volumen que rescata, de un olvido tan acostumbrado en la épica como clamoroso, una obra literaria que, pese a sus deficiencias, no deja de situarse en un puesto privilegiado del canon épico.

Breve storia della letteratura portoghese

VALERIA TOCCO

Roma, Carocci Editore, 2011, 328 pp.

recensione di Elisa Alberani

Questa nuova storia della letteratura portoghese va a colmare una lacuna – presente da ormai molti anni – nella manualistica di studi lusitani, fornendo un utile strumento a quegli studenti (soprattutto universitari) che vogliono avere un primo approccio ad autori e testi che rappresentano il corpus principale di questa letteratura.

Il volume di Valeria Tocco, professore associato di Letteratura Portoghese presso la Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Pisa, si presenta come un manuale agile e completo nella sua brevità che affronta, dandone sempre un puntuale quadro generale, tutti i periodi della storia letteraria portoghese. Attraverso una lettura critica della storia e della cultura lusitana, il testo non si focalizza esclusivamente sulle opere paradigmatiche di tale letteratura, ma anche su eventi storici e politici che ne hanno fortemente caratterizzato l'evoluzione. Il presente volume mostra fin dalla Premessa le motivazioni che hanno sostenuto tale lavoro, ossia «l'esigenza di fornire una monografia sintetica ed essenziale che serva al contempo ad un pubblico universitario ed extra-universitario» e soprattutto «soddisfare le esigenze di approccio preliminare alla conoscenza delle categorie della cultura lusofona» (p. 11), rimarcando inoltre quanto il manuale non abbia valore esaustivo ma possa essere utile per illustrare pratiche linee guida nello studio della disciplina.

Dopo l'«Indice» e la «Premessa» dell'autrice, seguono otto capitoli strutturati in ulteriori sottocapitoli, in cui, attraverso un iter cronologico che prende avvio dalle origini e

giunge fino all'età contemporanea, si analizzano i maggiori esponenti della letteratura portoghese, le correnti letterarie e i principali avvenimenti storici e politici del paese.

Il primo capitolo affronta il periodo dalle origini al Cinquecento, dove si ritrova un notevole approfondimento della parte relativa al XVI secolo che prosegue nel secondo capitolo, interamente dedicato «all'epoca d'oro». Segue il capitolo relativo all'età filippina e alla Restauração, per poi dedicare al quarto e quinto capitolo rispettivamente i secoli diciottesimo e diciannovesimo.

Più ampia la sezione dedicata al XX secolo: il sesto capitolo funge da passaggio tra la fine del diciannovesimo secolo, con eventi epocali per il popolo portoghese quali l'Ultimatum britannico, e l'inizio del secolo successivo (con l'avvento della prima Repubblica), per poi approfondire negli ultimi due capitoli quelle rivoluzioni culturali, letterarie, politiche, sociali che hanno segnato profondamente l'Europa e il Portogallo nel XX secolo. Gli ultimi paragrafi di questa sezione ci introducono nell'oggi, con il passaggio al XXI secolo con i suoi primi anni di vita.

L'opera è corredata da un'utilissima «Appendice» in cui si trova una cronologia essenziale (con le principali date storiche della storia portoghese, accompagnate da una breve spiegazione dell'avvenimento a cui si fa riferimento), l'elenco dei sovrani e dei presidenti della Repubblica portoghese.

A fine volume una ricca «Bibliografia», dove si trovano i numerosi riferimenti utilizzati dalla studiosa, accompagnati, nelle prime pagine,

dall'indicazione di alcune opere generali di letteratura portoghese, letteratura brasiliana e storia che rappresentano un ottimo ausilio per gli studenti per approfondire e completare le proprie conoscenze. Nell'ultima sezione del volume si trova l'«Indice» dei nomi per una più scorrevole consultazione del testo.

Un manuale che segue l'impianto tradizionale, ripercorrendo organicamente il cammino della cultura lusitana, dalla poesia gallego-portoghese e dalla prosa medievale, fino alla poesia "post 25 aprile" e alle nuove tendenze contemporanee. Un volume con una chiara coerenza interna che riprende l'impianto classico della manualistica letteraria ponendosi in continuum nella tradizione di storie letterarie portoghesi, che in Italia non vanta un lungo passato poiché uno dei primi volumi inerenti alla disciplina risale solo al 1953 ed è una *Storia della letteratura portoghese* a cura di Giuseppe Carlo Rossi (in precedenza di rilievo solo il volume del 1840 di Bernardino Biondelli *Della lingua e letteratura portoghese: memoria*). Successivamente, negli anni sessanta, vi fu una maggior attenzione da parte di studiosi italiani alla cultura lusitana e nel 1961 Francesco Piccolo pubblicò una *Storia della letteratura portoghese* che divenne un punto di riferimento per molti anni per gli studenti della disciplina, un manuale uscito lo stesso anno di un altro volume che trattava in modo più generico delle letterature iberiche, al cui interno vi si trovava una parte sulla letteratura portoghese (*Letterature iberiche: letteratura catalana, letteratura galega, letteratura portoghese, il novecento nelle letterature di Francia, Germania, Italia, Inghilterra e Stati Uniti* a cura di Giacomo Prampolini). Al 1969 e al 1985 risalgono due opere di Cesco Vian, rispettivamente *Storia della letteratura portoghese: il medioevo, il rinascimento, il Settecento, il romanticismo, il Novecento* e un manuale dal titolo *Storia della letteratura spagnola, ispanoamericana, portoghese, brasiliana*, con una breve sezione dedicata alla cultura lusofona e nel 1992,

a cura di Stefano Arata (con un'introduzione di Carmelo Samona), esce il volume *Letterature iberiche: spagnola, catalana, ispano-americana, portoghese, brasiliana*.

Più recente e di più facile reperimento, il volume di Georges Le Gentil e Robert Bréchon *Storia della letteratura portoghese*, un manuale del 1997 che negli ultimi anni è stato il punto di riferimento per gli studiosi della disciplina, insieme al manuale di Giulia Lanciani (della fine degli anni '90), *Profilo di storia linguistica e letteraria del Portogallo: dalle origini al Seicento* dove però l'attenzione dell'autrice si focalizza sul periodo dalle origini alla modernità, ma non sull'epoca contemporanea. Dell'anno successivo è un' *Antologia della letteratura portoghese: testi e traduzioni*, a cura di Giovanni Ricciardi e Roberto Barchiesi, non proprio una vera storia della letteratura, ma una miscellanea molto interessante accompagnata dalle traduzioni dei testi proposti.

Del 2001 è il volume a cura di Luciana Stegagno Picchio, *Dalle origini al Seicento* e sempre della stessa autrice nel 2004 esce un' *Antologia della poesia portoghese e brasiliana*. Questo breve excursus ci porta dunque alla considerazione che l'ultimo manuale aggiornato che abbraccia l'intera storia letteraria portoghese risale al 1997, una lacuna di una quindicina d'anni che ora viene colmata con questo volume che non solo aggiorna le conoscenze acquisite attraverso gli studi più recenti, ma per la prima volta si focalizza in modo approfondito sul periodo contemporaneo, dedicando un intero capitolo al periodo Dopo i garofani, focalizzandosi sia su quelle figure paradigmatiche come António Lobo Antunes e José Saramago che hanno segnato profondamente la letteratura europea (e non solo) del XX secolo, ma anche su quei nuovi volti sia della prosa che della poesia, che non sempre vengono introdotti nelle aule accademiche e risultano spesso sconosciuti al grande pubblico, soprattutto italiano.

Scrivere un manuale di letteratura portoghese pensato per un pubblico italiano

non è impresa particolarmente semplice e banale: è importante sottolineare la difficoltà nel reperimento del materiale utile alla compilazione di una storia letteraria di questa tipologia poiché manca in Italia una manualistica storica e sociologica, difficoltoso risulta dunque per gli studiosi reperire il materiale necessario, scarseggiando saggi specialistici sulle correnti letterarie e sui propri protagonisti. Elementi questi che

rimarcano il valore del presente lavoro, che ponendo l'iter letterario sempre inserito nel contesto sociale e politico del paese, propone una visione coerente e precisa della storia letteraria portoghese.

Questo testo risulta dunque un buon strumento didattico che offre un percorso facilmente comprensibile e percorribile ad un ampio pubblico, anche completamente digiuno della disciplina.

El enredo de la bolsa y la vida

EDUARDO MENDOZA

Barcelona, Seix Barral, 2012, 272 pp.

recensione di Luigi Contadini

Dopo una pausa di dieci anni, e per la quarta volta, Eduardo Mendoza torna a proporre le vicende esilaranti del più stravagante tra suoi molteplici personaggi, il quale, benché non venga mai nominato, è senz'altro immediatamente riconoscibile dai lettori per il genere di avventure in cui è coinvolto, per i bizzarri personaggi di cui si circonda e per il suo modo paradossale di esprimersi. Tra i quattro testi vi è dunque una continuità tematica, ma anche cronologica. In effetti, nei primi due romanzi (*El misterio de la cripta embrujada*, 1979 e *El laberinto de las aceitunas*, 1982) il protagonista veniva rapito o era costretto con minacce ad uscire dal manicomio dove soggiornava per risolvere intricati enigmi di carattere poliziesco. Nel terzo romanzo (*La aventura del tocador de señoras*, 2001), invece, era espulso in seguito alla decisione del direttore di chiudere la casa di cura per una meschina speculazione edilizia. Il neo-dimesso si trovava così inaspettatamente libero di organizzare la propria vita. Ma, nonostante l'assurdo tentativo di entrare a far parte della normalità tramite la gestione di un centro di bellezza (costantemente deserto se non fosse per i topi in circolazione), finiva per essere coinvolto, ancora una volta, in un'ingarbugliata e oscura trama con lo scopo di risolvere un caso di omicidio.

Quest'ultimo romanzo, di una serie verosimilmente destinata ad ampliarsi, presenta il protagonista di nuovo a Barcellona e nella stessa condizione in cui l'avevamo lasciato nel testo del 2001, gestore dell'improbabile centro estetico per signore, con una decina d'anni in più. Ma il carattere è sicuramente cambiato: pur continuando ad essere il più emarginato

tra gli emarginati, ha smesso di provare ad integrarsi, è ormai un uomo disilluso, più maturo e rassegnato alla sua condizione di solitudine e di indigenza che, peraltro, vive senza angoscia. È più contenuta, rispetto agli altri romanzi della serie, l'emergenza del corpo, con le sue trasformazioni e i suoi bisogni primari prepotentemente messi in evidenza che portavano il protagonista ad addormentarsi nel bel mezzo di una spartoria, esibire travestimenti inadeguati e surreali, essere impossibilitato a cambiarsi d'abito e a lavarsi per parecchi giorni. Qui, il protagonista smette anche di vantarsi del proprio torbido passato, arrivando ad elargire, paternalisticamente, sensati consigli ai suoi interlocutori.

Una parte della critica, che ha immediatamente salutato con entusiasmo la nuova pubblicazione dell'autore catalano nell'aprile 2012, non ha trascurato di effettuare paragoni con gli altri romanzi della serie (ma anche con il più recente *Riña de gatos* del 2010) rilevando, ne *El enredo de la bolsa y la vida*, forse, un minor grado di freschezza e di inventiva. Difficile, in effetti, mantenere lo stesso livello di tensione attraverso procedimenti retorici, linguistici e tematici che ormai il lettore è abituato a conoscere. Si tratta ugualmente di un'ottima opera, divertente e conturbante allo stesso tempo e che si colloca, secondo le parole dell'autore, tra la picaresca e l'esperpento, due generi esclusivamente spagnoli. Lo scopo è quello di delineare, come dichiara lo stesso Mendoza, un ritratto istantaneo di una società in declino che non sarebbe possibile compiere con i canoni usuali del realismo.

Come spesso accade con lo scrittore catalano, siamo di fronte ad una singolare mescolanza di generi parodiati (oltre all'esperpento e alla picaresca): il poliziesco, il *noir*, l'assurdo, l'autobiografia, il romanzo a sfondo sociale, oltre a riformulazioni di strategie narrative cinematografiche e fumettistiche. Tutto al servizio di una trama brillante e surreale in cui il protagonista, anche in questo caso autodiegetico, fa il verso a se stesso e alla sua storia letteraria, alternando aperta comicità e raffinata ironia.

Se negli altri testi lo sfondo socio-economico della Barcellona di fine secolo era comunque presente con i suoi delitti e la sua corruzione politica e imprenditoriale, qui è visibile una realtà ormai trasformata, risultato, se così si può dire, proprio delle losche trame di potere e dell'intreccio tra politica e affari che costituivano lo scenario dei romanzi precedenti. Una società, quella, pervasa da un'euforia eccessiva e incurante delle conseguenze di decisioni e gesti esagerati.

Una delle novità consiste, infatti, nella presenza di questioni sociali di strettissima attualità, raffigurate in maniera spiccata e che entrano a fare parte della vicenda principale. Questa realtà trasformata ci parla di forti disagi sociali, di disoccupazione insostenibile, di depressione diffusa (che ha ormai soppiantato l'eccitazione schizoide precedente), di crisi che non è soltanto economica, ma anche etica e politica e che coinvolge l'intero sistema di vita occidentale. Un esempio eclatante, tra gli altri, è costituito dalle statue viventi che si contendono i luoghi della città più redditizi, finendo anch'esse disoccupate. Ancor più significativa è la traiettoria di una famiglia di origine cinese che possiede un bazar situato proprio di fronte al "salone di bellezza" del protagonista: da una posizione subalterna, la famiglia Siau ottiene un ruolo economico e sociale sempre più rilevante (grazie, specialmente, alla capacità di offrire prodotti a bassissimo costo) comprando, alla fine, e trasformando in ristorante i locali che ospitavano il "centro estetico" del protagonista.

Quest'ultimo, noto per la sua follia e per essere stato lunghi anni nel manicomio criminale, appare, così, chisciottesamente saggio in un mondo in cui la follia, il degrado e la disillusione hanno preso ormai definitivamente il sopravvento. Egli, mantiene, anche se forzatamente, uno stile di vita che risulta incomprensibile e insostenibile nella società contemporanea: non sa guidare l'automobile; non possiede un telefono cellulare; non sa neanche come si accende un computer; utilizza, paradossalmente, un linguaggio aulico, spesso di tipo notarile e comunque elaborato, che risulta non solo costantemente inadeguato rispetto alle situazioni che si trova ad affrontare e ai suoi interlocutori (una galleria di personaggi quantomeno stravaganti e al margine di ogni cosa che conta), ma anche del tutto fuori moda e fuori tempo. Tale registro elevato e talvolta arcaico è l'unica caratteristica che dovrebbe permettere al protagonista, escluso in partenza da ogni forma ortodossa del vivere civile, di rimanere inserito in un contesto sociale, una sorta di ultimo e disperato tentativo di concedere importanza alle apparenze. Ma l'abitudine a parlare bene, in un mondo in cui ha sempre più importanza la volgarità dell'apparire e non l'educazione della forma, ha perso completamente il suo significato, finendo col designare, al contrario, un altro tratto dell'emarginazione, una modalità che decontestualizza ancor di più il protagonista, irrimediabilmente al di fuori da ogni categoria riconoscibile. Egli, inoltre, dà consigli educativi a Quesito, la ragazza adolescente tramite la quale decide di interessarsi alla scomparsa del suo vecchio amico Rómulo el Guapo: consigli che, per quanto banali, costituiscono le uniche parole sensate che emergono in un vortice di eventi folli.

Ma l'elemento più sorprendente, e che costituisce la vera trovata dell'opera, riguarda l'entrata in scena nientemeno che di Angela Merkel, la quale diventa a tutti gli effetti personaggio del romanzo. Il protagonista, infatti, scopre che la maggiore responsabile

dell'economia europea è nel mirino di una fantomatica e non bene definita organizzazione terroristica internazionale che pretende di eliminarla proprio nel viaggio che deve compiere di lì a poco a Barcellona (desiderio inconfessabile, forse, delle nazioni in profonda crisi). Tutto ciò è strettamente legato alla scomparsa dell'amico Rómulo el Guapo che pare coinvolto nella losca trama. Non c'è tempo da perdere, dunque: il protagonista con la sua banda scombinata organizza un bislacco piano per sventare l'attentato adducendo una motivazione che, di questi tempi, assume il tono della beffa: salvare la Merkel per salvare l'umanità. I procedimenti dialogici e interdiscorsivi che il romanzo mantiene con conosciuti fatti di cronaca politica ed economica della più stringente contemporaneità sono qui molto evidenti ed effettivamente più accentuati e precisi rispetto agli altri romanzi della tetralogia.

Come sempre, il protagonista, rocambolescamente, riesce nel suo intento. Con goffi travestimenti i suoi compagni di avventura, tra i quali troviamo anche l'immane sorella Cándida (ormai ex prostituta), riescono a distrarre le guardie del corpo e a «rapire» la cancelliera tedesca per alcune ore, giusto il tempo per sottrarla all'attentato. Compito facilitato dalla stessa Merkel che confonde il protagonista con un suo antico corteggiatore, conosciuto in gioventù proprio sulle spiagge della costa Brava. Con

un buffo e pittoresco spagnolo la signora Merkel, tutto sommato lusingata da quello che lei ritiene un bel gesto romantico, ribadisce languidamente (mentre tutt'intorno si scatenano inseguimenti e colpi di bazooka) che il loro amore ormai non può avere un futuro.

Questo romanzo, dunque, improntato sul paradosso, conferma tale tendenza anche nel finale. I più poveri e derelitti riescono a salvare, solamente con l'ingegno e la generosità, la persona più potente d'Europa (proprio colei che viene indicata, secondo un'opinione diffusa, come la causa, o una delle cause, della loro povertà).

Interessante, infine, la congiunzione “y” del titolo del romanzo («la bolsa y la vida») che stravolge ironicamente la nota intimità divenuta ormai modo di dire. La borsa è qui strettamente collegata alla vita, attraverso un groviglio (cui fa riferimento ambigualmente il termine «enredo» del titolo) sempre più inestricabile. Non si tratta, infatti, di decidere, disgiuntivamente, se rinunciare al denaro o mettere a repentaglio la propria vita. La posta in palio è la sopravvivenza (non si sa fino a che punto dignitosa). La possibilità di arricchirsi o di trarre vantaggio dalle proprie azioni non è mai data al nostro protagonista, il quale riesce a malapena a salvare il proprio corpo emaciato, confidando in quei pochi spiccioli, racimolati fortunatamente qua e là, che gli permettano di poter continuare ad esistere.

En el pasado número de *Tintas* (pp. 280-282), ya nos ocupamos de Vicente Luis Mora (Córdoba, 1970), peculiar poeta —*Nova* (2003), *Construcción* (2005) y *Tiempo* (2009)—, bloguero —vicenteluis Mora.blogspot.com—, prosista —*Circular* (2003), *Subterráneos* (2005), *Circular 07. Las afueras* (2007) y *Alba Cromm* (2010)— y crítico —*Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual* (2006), *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* (2006), *Pasadizos. Espacios simbólicos entre arte y literatura* (2008)—, al reseñar su ensayo *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual* (2007), en cuyas páginas recorre los vericuetos de una literatura contemporánea escindida en tendencias culturales y estéticas dadas al solapamiento y a la fluidez, poniendo además en evidencia la decisiva influencia que las nuevas tecnologías ejercen en la producción de las generaciones nacidas en las décadas de los 60 y los 70, las cuales, con su labor literaria, estarían forjando una manera híbrida y eficaz de reflejar las contradicciones de la sociedad al aprovechar las posibilidades brindadas por los *mass media* e Internet en el cuadro de una cultura cada vez más audiovisual. Es exactamente a partir de la toma de conciencia de la centralidad de la imagen en nuestra vida diaria que Mora construye, recopilando y reelaborando escritos aparecidos en varios medios o presentados en congresos, el libro *El lectoespectador*, un volumen heterogéneo que combina especulaciones sociológicas, cuestiones filosóficas y literarias, sin escatimar incursiones en los territorios etéreos de Google, en la jungla de la televisión o en la jaula gorjeante de Twitter.

Uno de los aspectos más interesantes del ensayo del crítico cordobés es su constante voluntad de discutir, analizar y reformular los giros ontológicos y epistemológicos propiciados hoy en día por la intensa y natural interacción entre el individuo y las tecnologías, marcando además —a pesar de ciertos excesos de entusiasmo de raigambre futurista— un límite entre lo conceptual y lo material; logra así una reflexión equilibrada sin caer en la trampa de confundir planteamientos teóricos con espejismos ligados al tipo de soporte empleado a la hora de concebir una obra.

La premisa que subyace al texto de Mora es que la vista, en la actualidad, es el sentido hegemónico en la percepción y en la emisión de un mensaje y por eso los avances tecnológicos se subordinan a dicha perspectiva y al mismo tiempo la favorecen, contribuyendo así, con su fidelidad a los requerimientos del mercado, a la superación de la noción de texto como mera secuencia de letras. De este modo se fraguaría una cosmovisión líquida (Bauman), total, omnicompreensiva, surgida del molde incorpóreo de la Red, que se concretaría en una escritura de carácter “pangeico”, en un flujo horizontal, contrapuesto a la idea clásica de jerarquización, en que, contrariamente a la visión fractal del hombre de a pie —«El espectador domesticado ignora que cada información es parte de un rompecabezas analítico que debe ser (re)construido, e ignora que debe saberlo» (p. 37)—, el escritor es capaz de restituir una mimesis consciente de los simulacros, incluso de aquellos visuales, que rigen la realidad: «la narrativa pangeica es [...] *aquella que intenta la*

mimesis simulacral: la imitación mediante un simulacro visual *de la realidad icónica, del mediascape*» (p. 101).

Google es la representación perfecta de la ansiedad por abarcarlo todo: «Google es filosófico, porque nos pone en contacto con lo más profundo del ser humano, su capacidad de búsqueda, su habilidad para perseguir intelectualmente lo que no tiene» (p. 46). Además las funciones de este buscador, como Google Earth o Google Maps o la búsqueda exclusiva de imágenes, favorecen la navegación del internauta en un horizonte plurisensorial que, junto con los saberes almacenados en la telaraña de la Red, revela la existencia de una dimensión —el ciberespacio— en la que los conceptos de tiempo, espacio e identidad sufren radicales mutaciones, con un consiguiente reenfoque de la subjetividad que, según Mora, podría, en el ámbito literario, afectar a la figura del narrador omnisciente convirtiéndolo en una suerte de interfaz que restituye la visión objetiva de un satélite o una pantalla o que se articularía según el collage estructural de las narraciones *cross-media*.

Las nuevas tecnologías, en este proceso de remodelación, desempeñarían un papel complementario porque, a pesar de no ser estrictamente necesarias —«La narrativa pangeica podría hacerse sin dificultades con una tiza, *dibujando* en el suelo» (p. 112)—, dotan a los autores de unos instrumentos adecuados que les permiten, a través por ejemplo del empleo del “corte y pega” o de links hipertextuales a imágenes y vídeos, producir obras complejas fruto de una fusión orgánica y dinamizada de elementos textuales e iconográficos —superando de esta forma los experimentos estáticos de las vanguardias—, en una amalgama que daría como resultado un artefacto sujeto a múltiples opciones de lectura. El cambio del paradigma artístico conlleva la elaboración de un nuevo marco teórico y un ajuste de la terminología crítica, así que el autor, siguiendo la estela de Derrida, propone una ampliación del concepto de texto y acuña,

haciendo hincapié en el líquido amniótico donde hoy en día fluctúan las informaciones, la expresión “internexto”, que se representaría a través de formas “textovisuales”. La “pantpágina”, sería luego un reajuste de la tradicional idea de página, ya que la hoja —digital o física, no importa— se convertiría en una pantalla capaz de albergar cualquier tipo de azar estilístico o conceptual. Finalmente, lidiar con un internexto sería una tarea que ya no correspondería a un simple lector, sino a un “lectoespectador” —concepto que Mora retoma de las novelas de humor gráfico del siglo XIX, del cómic del siglo XX y de algunos estudiosos de hipertextos—, un *lector pangeicus* acostumbrado a pasar con desparpajo de un lenguaje visual a uno verbal sin solución de continuidad.

En *El lectoespectador*, no solo se registra la mutación surgida en la interacción entre autor, lector y obra sino que además se señalan dos perspectivas críticas posibles en el seno de esta renovación. Por un lado, el escritor pangeico posee una mayor conciencia de su inconformidad respecto al contexto teórico que lo rodea y entonces incluirá en sus novelas, al estilo de los artistas conceptuales norteamericanos de los años 60, ensayos que justifiquen su postura. Por otro, el libro electrónico abre un sinfín de posibilidades a la hora de analizar un texto, ya que el hecho de que este se presente como algo susceptible de asumir cualquier tipo de intervención lo convierte en un organismo capaz de evolucionar continuamente gracias, por ejemplo, a la *crítica en nube*, que funcionaría como el *cloud computing*, o sea recogiendo las aportaciones de todo usuario alrededor de una misma obra, transformándola así en una reproducción a escala de la borgiana biblioteca de Babel, donde se podría hallar un sinnúmero de informaciones y datos.

Vicente Luis Mora, no obstante un aparente utopismo que corre el riesgo de empañar su análisis, muestra tener unos sólidos conocimientos de la sociedad contempo-

ránea y maneja con seguridad sus lecturas de Bauman, Baudrillard y Debord y sabe vislumbrar las falacias de las nuevas tecnologías que, si bien se ponen como heraldos de una época de plena libertad, esconden en sus entrañas los gérmenes del Panóptico foucaultiano y, además, alimentan con su inmaterialidad y su caducidad las fauces del consumismo: «el inmaterial tiene la ventaja de que sus productos se destruyen [...]: no solo no hay residuo, no hay basura a reciclar, sino que el resultado es doblemente satisfactorio: amén de eliminar lo superfluo, *libera espacio en la memoria*. El modelo de consumo cultural de hoy en día es el “Modelo Youtube”» (p. 208).

Sin embargo Mora, en la edad del deslizamiento (Lipovetsky), parece abogar por una defensa de la movilidad, del nomadismo, frente al estancamiento y por eso está convencido de que la liquidez de la red, tanto informática como social, es el ambiente ideal en el que deslizarse en busca de la libertad individual y creadora, pero siempre teniendo en cuenta los peligros que acechan: «el escritor debe preguntarse hasta qué punto el uso de nuevas tecnologías responde a una verdadera necesidad creativa, y lo filtrará, apartándolo, cuando sólo responda al propósito de seguir la moda o una tendencia» (p. 121).

La ética de la crueldad

JOSÉ OVEJERO

Barcelona, Anagrama, 2012, 200 pp.

reseña de Raúl Díaz Rosales

«La cuestión que todo escritor, y todo lector, debe plantearse antes de empezar un libro cruel es: ¿quieres mirar o prefieres seguir confortablemente transitando sólo por aceras iluminadas?» (p. 115). Responder afirmativamente a la primera pregunta abre la senda a un nuevo territorio en el que José Ovejero se erige como avezado cicerone. Merecedor del XL Premio Anagrama de Ensayo (2012) el novelista presenta, con *Ética de la crueldad*, un proyecto que nació a partir de la invitación del Humanities Center de la Universidad de Lehigh para participar en un ciclo de conferencias sobre el exceso en el año 2010. El tema elegido fue la crueldad, «una de las formas de exceso más recurrentes en el arte, junto con el sexo desafortunado al que además la crueldad va unida con frecuencia» (p. 13), y, en concreto, la ética de la crueldad, «un aparente oxímoron cuyos términos se revelan perfectamente compatibles en cuanto se ahonda en el tema» (p. 13). Como expone en el primer capítulo de este libro «1. Una tradición de crueldad» (pp. 13-23), lo cruel y excesivo han tenido en el arte español un papel primordial, tanto en temas como personaje en una representación planteada con naturalidad (así el *Lazarillo*, *Los desastres de la guerra* de Goya o *Un perro andaluz* de Buñuel y Dalí). En el plano estrictamente literario, lo apolíneo cede espacio frente al exceso: «Nuestra literatura tiende al torbellino y evita las aguas demasiado calmas» (pp. 16-17), con autores como Quevedo, Cervantes o Valle-Inclán. Pero no solo lo literario: la España que nutre el imaginario popular del extranjero tiene en las corridas de toros un punto de partida

de innegable crueldad. Más allá de las difíciles comparaciones con otros países, un estudio aun somero «nos lleva a reconocer y reconocernos en lo cruel como elemento a veces brutal, a veces jocoso, con frecuencia las dos cosas, de lo español» (pág. 19): en las tradiciones de tortura animal, en los actos expiatorios relacionados con la religión... todo ello nutre y fortalece, en la relación del autor con la realidad, una tendencia «a descubrir en ella lo monstruoso y lo disparatado antes de distinguir lo ordenado y lo sensato» (p. 23). Algo que se refleja ya en la escritura de Ovejero, que podríamos considerar que surge de una *poética de la incomodidad* continua a la que somete a sus personajes, que en su insistencia acaba por transitar el camino de la crueldad.

En «2. Acción y representación» (pp. 25-32) aborda el autor las relaciones entre la crueldad real de la que es objeto un ser vivo frente a la representación de esta. ¿Dónde confluyen ambas, si *a priori* parecen situarse en ámbitos opuestos? Será el receptor, el público/lector/espectador, el que mezcle ambos ámbitos a través de su propio sufrimiento, o del deseo de provocarlo¹. Esta última pulsión en ocasiones vence al rechazo ético frente al abuso, a la violencia: así, el espectador puede demorarse, en un pla-

¹ Recoge Ovejero el ejemplo de la performance de la artista Marina Abramović, que en 1974 permitió que los espectadores ejercieran sobre ella cualquier tipo de daño a través de objetos un arsenal de setenta y dos objetos potencialmente peligrosos. Uno de los participantes intentó que ella misma se dispase en la cabeza, teniendo que ser detenido por otros espectadores.

cer culpable, en la recreación del episodio violento que sabe reprobable. Una violencia que puede surgir de la crítica social a la que el espectador acude consciente de ser el blanco de la invectiva, víctima que al asumir la crítica, sorpresivamente, acaba perdonándose. Se recibe el dolor justo, apropiado, en un castigo medido y pactado que aligera la sensación de culpabilidad. Aunque en ocasiones esta crítica puede luchar precisamente contra el inmovilismo: crueldad que pretende modificar al espectador, hacerle reaccionar o al menos desagradarle, también hay una «crueldad conformista», con una carga moralizadora que no hace más que asentar el sistema.

Y esta crueldad será la que se analice en «3. El poder de la crueldad y la crueldad del poder» (pp. 33-58), donde se parte de la premisa del arte (cinematográfico, literario...) como espectáculo de entretenimiento neutro —lejos de intensidades polarizadas—. Porque «lo que entretiene no exige esfuerzo; es inocuo, anodino, puede ser gracioso e ingenioso, ocurrente e incluso inteligente, quizá, en el mejor de los casos, provocar una emoción estética, pero no debe costar trabajo» (p. 36) para el público, neutro, de consumo extendido que genere una «voluntad masiva». Y en esta uniformización armónica despersonalizada surgen violencia y crueldad como representaciones asumidas y, por tanto, sin poder redentor, moralizador, incluso sin capacidad de inquietar: elemento inocuo absorbido por el sistema de carácter lenitivo, ya no subversivo. Como señala el autor, se crean «obras perversas, en el sentido que da Žižek a la perversión, porque permiten la transgresión sin cuestionar la autoridad» (p. 39). Lejos de esta inclusión en la corriente de pensamiento dominante estarían obras como las del marqués de Sade, donde hay una voluntad estricta de modificar todo el contexto moral al que se ataca, de ahí la peligrosidad con que son recibidas en contraste con la complacencia con una violencia gratuita de escaso calado ideológico: «la que se utiliza

como instrumento de sostén a las ideologías dominantes» (p. 43), materializadas en formas de control del hombre para asegurar la cohesión social (así el ejército, los orfanatos, las prisiones...), en la lucha de dos conceptos fácilmente manipulables, como son bien y mal. Y aquí el arte cumple su función propagandística, donde la crueldad propia hacia el *otro*, que ilegítimamente responde, tiene siempre un valor moralizante. Así, en los cuentos infantiles encontramos una morosa recreación en el tormento, para conseguir un efecto pedagógico.

El cuarto capítulo, que da título al volumen (pp. 59-116), procede a explicar el aparente sinsentido de la unión de *crueldad* y *ética*: «la crueldad ética es aquella que en lugar de adaptarse a las expectativas del lector las desengaña y al mismo tiempo lo confronta con ellas»; ¿el objetivo?: «una transformación del lector, impulsarlo a la revisión de sus valores, de sus creencias, de su manera de vivir» (p. 61). Y eso, más que a través del dogma, se consigue a través de la incertidumbre, sabiendo distinguir lo que *no es*, pero sin atisbar aquello que se busca. La fuerza de la literatura (compartida con la filosofía) radicará en la desmitificación, que puede permitir un cambio (y se instala, así, en el ámbito del optimismo). El desasosiego como motor, por encima de la convicción.

Porque frente a la literatura de evasión, la literatura cruel supone el encierro del lector consigo mismo, lejos de la anestesia de lo convenido, aunque para ello se utilicen métodos aparentemente lúdicos como el propio humor. El punto de partida de este —la supresión de la empatía— impide que planteemos una compasión pasiva: la risa es la reacción ante una realidad monstruosa.

El escritor cruel puede no vincular su escritura a una defensa concreta de una ideología, un sentimiento: se dirige más a la visceralidad que a la razón: «El puñetazo se dirige a las tripas pero, si es suficientemente violento, repercute en el cerebro» (p. 101). Y es más, está siempre presente el riesgo de disfrutar del placer de la crueldad que

ejercen, cerca ya del perfil del lector sádico; unido a este, sobrevalorar la transgresión y dejar de considerarla instrumento para elevarla a la categoría de fin. En cualquier caso, no hay que desdeñar la fecha de caducidad que cualquier transgresión lleva marcada: si es asumida por la tradición, su mensaje dejará de ser punzante. Además, la vigencia del objetivo que ataca justifica y actualiza su propio discurso (un discurso político dominante frente a una moral). Y el movimiento no se dirige solamente hacia los *otros*: la verdadera literatura cruel escoge a los propios seguidores del discurso: «la crueldad que sólo se dirige al antagonista es acomodaticia, falsamente atrevida» (p. 113).

Termina el capítulo llevando al lector al comentario de textos: «5. Siete libros crueles» (pp. 117-190), donde se presentan, como informa el autor al final del anterior capítulo, «diferentes topografías abismales» (p. 116). Y la literatura cruel es la que desengaña al hombre, como propone el autor en la lectura de *El astillero*, de Juan Carlos Onetti, al mostrarle la ficcionalidad de todo lo que nos rodea, incluso la libertad, donde la ambición de felicidad es grosera. Como en *Meridiano de sangre*, de Cormac McCarthy, donde la violencia bestial es un fin en sí mismo y el relato se funda en su recorrido. También el desapego del lector con los personajes funciona en la construcción de la literatura cruel: en *Auto de fe*, de Elias Canetti, el esquema de la novela picaresca queda modificado al impedir la empatía con cualquier personaje y la posibilidad de aprendizaje del mundo. La exculpación marca la justificación de las malas conductas, en una obra en la que quizás asistamos a la seducción del látigo para reírse de unos personajes en los que podemos encontrar nuestros peores defectos. Por su parte, George Bataille, en *Historia del ojo*, plantea el objetivo del exceso para rebasar la excitación sexual e instalarse en la excitación intelectual, en la rebelión contra la muerte «y por lo tanto la búsqueda del poder absoluto» (p. 161). En *Deseo y La pianista*, de Elfriede Jelinek, se

desmonta otro mito, fundacional del ser humano: la familia. Y el último de los ejemplos es el de una obra española, *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, práctica de obra cruel cada vez más en desuso. La de Martín-Santos, de una crueldad menos explícita, es una obra que «se sitúa entre la desesperanza de Onetti y el tremendismo» (p. 181) para aplicar una mirada desprovista de esperanza y calidez sobre el mundo: así el desprecio a la España surgida tras la guerra y el desapego hacia los personajes que pueblan las páginas. Solo la risa será vía de cambio, al ridiculizar y desmontar las certezas.

El final del libro, «6. Para concluir, por ahora» (pp. 191-197), expone en su provisionalidad «la principal enseñanza de la literatura cruel»: saber que «el fondo no existe, que la caída no tiene final, que no hay tierra firme en la que sentarse a descansar» (p. 193).

La literatura cruel, en suma, desencaja al lector, desordena su ámbito de actuación, sus ideales y dogmas, para dejarlo incómodo y obligado a reflexionar. Literatura marginal, José Ovejero plantea las claves de un fenómeno literario que aunque sea asimilado por el mercado en sus manifestaciones menos punzantes (piénsese en antologías como *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, de Isla Correyero, de 1998, y *Viscerales*, de Mario Crespo y José Ángel Barrueco, de 2011), está condenada a la soledad si realmente consigue su fin: perturbar al revelarnos lo oscuro que no queremos ver, que será inevitablemente un reflejo de nosotros mismos.

El propio autor, en nota a pie de página, señalaba un posible defecto en el que incurrir: «La tentación del escritor de ficción que escribe un ensayo: dejarse llevar por el estilo, por la habilidad para generar asociaciones de palabras, de ritmos, de sonidos; seducidos por la sintaxis más que por el rigor, olvida que el rigor es también una forma de belleza» (p. 69). Hábil conjunción la que proponen estas páginas, aunque esperamos, con el autor, próximos desarrollos.

CREAZIONE

ANA LUÍSA AMARAL

JULIO MARTÍNEZ MESANZA

JUSTO BOLEKIA BOLEKÁ

JOSÉ LUIS MORANTE

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 339-347.

<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

ANA LUÍSA AMARAL

ENTRE MITOS: OU PARÁBOLA

Não sabiam,
os que viviam felizes nas margens do Nilo,
da chegada daqueles que os haviam de reduzir a quase escombros,
nem dos que mais tarde lhes haviam de roubar terras e ideias
e saquear a beleza das pedras em perfeito equilíbrio, e noite e luz
perfeita,
à procura das jóias e do ouro e de um conhecimento
que não lhes pertencia.

Não sabiam,
porque viviam no centro do seu tempo,
e o centro do tempo não sabe nunca o que lhe irá ser percurso,
como um rio que corre não conhece a sua foz,
só as margens por que passa e o iluminam, ou ensombram.

E ainda que nas margens do Nilo
não habitassem só os que muito possuíam,
mas também aqueles que pouco tinham de sustento e tecto,
unia-os a todos essa crença de uma paz futura,
de atravessar outras margens e encontrar paz.

Não sabiam o que vinha,
nem ao que vinha a sua história, como não sabem nada
os humanos que habitam este antigo sol azul.

Mas haviam de ter pressentido esse final,
e a alegria dos ciclos e dos aluviões
deve ter sido acompanhada de angústia pela chegada dos exércitos,
que lhes prometiam mais bem-estar e mais paz,
dizendo-lhes que para haver paz e bem-estar eram precisas
alianças e o abandono de crenças e uma história nova
a dizer-se mais útil.

Muito mais tarde,
deles ficaria uma memória a servir livros e mitos,
e o rumor do deserto,
e as perfeitas construções de pedra resistente,
e a sua escrita, bela e útil, que demorou anos a decifrar.

E muito disto não ficou na sua terra, às margens do Nilo,
mas foi roubado, e viajou em navios, por mares diferentes,
até museus e praças de outras cores
onde ganharia outros cheiros e outros sentidos.
Sempre assim parece ter acontecido
com o tempo e a história.
Sempre assim parece acontecer.

A não ser que uma esfinge se revolte
e ganhe voo, como a esfinge de um outro povo,
não às margens do Nilo, mas de um mar
povoado de mitos e pequenas ilhas.

Também não sabe, essa esfinge resguardada em Delfos,
de como irá ser o futuro das coisas e do tempo,
mas sabe da chegada dos que, em nome de um equilíbrio novo,
dizem poder salvar os tempos.

Talvez lhe sejam de auxílio o corpo de leão
e, levantadas, as asas.

E o enigma,
que pouco importa aos donos do equilíbrio,
mas que dizem ser a fonte da poesia.
E é a fonte de onde a carne desperta,
nas margens do humano.

JULIO MARTÍNEZ MESANZA

PORQUE NO APRECIAS

no está en jerusalén ni en la vasija
cuyos fragmentos infinitos juntas
y ya no se parece y llamas grecia.
está en lo que sabes qué y escapa;
llámalo música que vuelve y vuelve
para decirte siempre que no vales,
que no tienes valor porque no aprecias.
y está en lo extenso, en la ansiedad extensa,
no es el lugar exacto en que te duele;
y en la amplitud de las llanuras tristes
y en el pasado de los ríos lentos.
devorador de dones, ¿qué te queda?

porque no aprecias

no está en jerusalén ni en la vasija
cuyos fragmentos infinitos juntas
y ya no se parece y llamas grecia.
está en lo que no sabes qué es y escapa;
llámalo música que vuelve y vuelve
para decirte siempre que no vales,
que no tienes valor porque no aprecias.
y está en lo extenso, en la ansiedad extensa,
no en el lugar exacto en que te duele;
y en la amplitud de las llanuras tristes
y en el pasado de los ríos lentos.
devorador de dones, ¿qué te queda?

J M Mesanza
Tel Aviv 2012

JUSTO BOLEKIA BOLEKÁ

CUERPOS TEMPLADOS

Es difícil mirarte esta mañana,
Porque el Sol dejó sus rayos en tu buscada negrura,
Y la todavía joven primavera decoró tu rostro.

Es difícil entender tu partida,
Llamarte para que pares tu baile antes de su término,
O la danza del bosque que borraste de tu historia,
Mientras arrastrabas la vida de uno de los testigos que hallaste en tu camino,
Para que después olvide tu esencia,
O viva marcado por tu último deseo,
Por la última sonrisa que me negaste.

Es muy difícil contar las luces lejanas que llevan al frío,
Mientras desde el quicio de mi vera escucho tus pasos distraídos,
Porque ya no me protege la luz que una vez me llevó a ti,
La luz que me narró mi periplo,
Aquella que me arrebató tu lejana y anhelada negrura.

Es ya difícil callarte,
Mirarte sin tus brotes y destellos buscados;
Es ya laborioso recordar lo que pudo ser:
Danzas entre madres y helechos,
Entre hombres y palmas tendidas,
Entre doncellas y dátiles prensados,
O entre brasas que presionan mi llama:

*“Löán i pillá kóri tö’i lápero
Tö’i lápero tyuë i bó’e riökó,
Tö’i bòtyessa,
A bölòpue típöra tö té í tó’a
Tö’i bòtyessa”.*

*Prensad los dátiles cocinados para nosotros,
Cocinados para nosotros y no los defraudaremos,
Los vamos a ablandar,
Los de aquí arriba no se levantarán sin que lo hayamos logrado,
Los vamos a ablandar.*

Es muy difícil mirar mi historia y callar,
O que los dátiles gocen en tu cuerpo,
O que griten y lloren cuando todavía bailan las madres que fueron,
¡Y tal vez sigan siendo!:

*“A bölpue típöra tö té í tó’a
Tö’i böttyessa”.*

*Los de aquí arriba no se levantarán sin que lo hayamos logrado,
Los vamos a ablandar.*

Es muy difícil que corra mi vida,
O la vida de los dátiles golpeados y apresados,
Los que decoran tu cuerpo con el fuego retenido en tu rostro,
Con tu blancura abrazada por la noche,
Sin estrellas para justificar tu partida,
Que es mi partida,
En busca del frío que ahora encuentro en mi historia:

*“Löán i pillá kóri tö’i lápero
Tö’i lápero tyuë i bó’e riökó,
Tö’i böttyessa,
A bölpue típöra tö té í tó’a
Tö’i böttyessa”.*

*Prensad los dátiles cocinados para nosotros,
Cocinados para nosotros y no los defraudaremos,
Los vamos a ablandar,
Los de aquí arriba no se levantarán sin que lo hayamos logrado,
Los vamos a ablandar.*

Es ya difícil vivir mientras te hospedas en mi memoria,
En mi historia,
Porque los dátiles decoran tu cuerpo,
Tu cuerpo buscado,
Tu rostro protegido por mi negrura:

*“A bölpue típöra tö té í tó’a
Tö’i böttyessa”.*

*Los de aquí arriba no se levantarán sin que lo hayamos logrado,
Los vamos a ablandar.*

Es ya difícil vivir sabiéndose vencido por quienes llegaron,
Y ahora canto las proezas de quienes dejaron sus huellas en mi memoria,
Como mis ancestras erguidas,
Y en cuyos cuerpos cobraron vida mis dátiles prensados,
O mi propia vida.

Es difícil mirarte esta mañana,
O esta tarde,
O esta noche,
O ahora,
Y no cantar tus proezas, tus esperas, tus designios.
Es difícil mirarme en ti y no cantarte como lo hicieron antaño,
Como lo hago ahora,
O mañana:

*“A bölpue típöra tö té í tó’a
Tö’i böttyessa”.*

*Los de aquí arriba no se levantarán sin que lo hayamos logrado,
Los vamos a ablandar.*

JOSÉ LUIS MORANTE

EL PICAPORTE

Casi nonagenario
—después de quince años de ceguera—
la evocación a tientas del pasado
equivale en mi padre
a resistencia.
El ahora es relente,
una cronología que tortura
con terapias y síntomas,
e ignora el leve aroma
de las flores de invierno.

Mi sedentaria angustia,
a cuerpo limpio,
no deja de pensar en cómo observa
aquello que no ve;
con serena sonrisa
enumera detalles
que debieron ser ciertos
y yo escucho sonámbulo,
mientras cierro los ojos.
Todo pasó, no importa
si el pasado no asiente
o la estricta verdad le contradice.

A veces su mirada resucita.
Posiciona en un mapa
imágenes dispersas.
Su voluntad es luz;
es el tacto que gira el picaporte
para abrir desde dentro
la puerta infranqueable.



Tintas

Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane

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