

# RASSEGNA IBERISTICA

e-ISSN 2037-6588  
ISSN 0392-4777

Vol. 39 – Num. 105  
Giugno 2016



**Edizioni**  
Ca' Foscari





# Rassegna iberistica

[online] ISSN 2037-6588

[print] ISSN 0392-4777

Direttore  
Enric Bou

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing  
Università Ca' Foscari Venezia  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia  
<http://edizionicafoscari.unive.it/riv/dbr/7/Rassegnalberistica>

# Rassegna iberistica

## Rivista semestrale

**Fondatori** Franco Meregalli; Giuseppe Bellini

**Direzione scientifica** Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Comitato scientifico** Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

**Comitato di redazione** Ignacio Arroyo Hernandez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vincenzo Arillo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia)

**Coordinatrice delle recensioni e scambi** Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Coordinatrice della redazione** Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Editing e redazione** Valeria Poggi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Direttore responsabile** Lorenzo Tomasin

**Direzione e redazione** Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Università Ca' Foscari Venezia Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199, 30123 Venezia, Italia [rassegna.iberistica@unive.it](mailto:rassegna.iberistica@unive.it)

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte. Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

## Rassegna iberistica

Il 19 giugno 2016 è mancato il prof. Giuseppe Bellini che a Ca' Foscari ha inaugurato nel 1970 il primo insegnamento di Letteratura Ispanoamericana in Italia e ha promosso con efficacia, presso gli organi istituzionali competenti, la diffusione dell'insegnamento nelle altre università del paese. Pioniere degli studi sulla letteratura e la cultura dell'America di lingua spagnola, Giuseppe Bellini ha portato nell'ateneo veneziano i più grandi scrittori di quel continente, da Alejo Carpentier a Jorge Luis Borges, da Pablo Neruda a Miguel Angel Asturias, entrambi insigniti del premio Nobel. Studioso di fama internazionale che non ha mai smesso di fare ricerca e pubblicare, Giuseppe Bellini ha promosso importanti e numerosi incontri scientifici e ha affiancato agli studi accademici una cospicua attività editoriale che ha dato modo a molti specialisti, e in particolare ai giovani, di pubblicare i loro lavori in collane scientifiche dedicate. Nel 1978, a Ca' Foscari, ha fondato con Franco Meregalli la rivista *Rassegna iberistica*, oggi giunta al suo numero 105. La Direzione, il Comitato di Redazione e i collaboratori tutti piangono il grande Maestro e il generoso Amico.

La Redazione di *Rassegna iberistica*



## Sommario

### **Los retos traductivos de Max Aub**

Fraseología y humor en *Manuscrito cuervo*

Eugenio Maggi 9

### **Narraciones míticas en México y Panamá**

El duende como personaje

Dalia Peña Trujillo, Olivia Morán Nuñez, Silvia Quezada Camberos,  
Edgar Leandro Jiménez 29

### **Otra mirada parisina**

El diario de Horacio Quiroga

Rafael Olea Franco 43

### **La voz de los descendientes**

El horizonte cultural libanés en las novelas *Las hojas muertas* de  
Bárbara Jacobs y *En el verano, la tierra* de Carlos Martínez Assad

Benedetta Belloni 55

### **Temps i espai a *L'estrella d'En Perris* (1963) de J.V. Foix**

Lluís Quintana Trias 69

### **Sulle tracce di un catalano universale**

Un'introduzione al pensiero e all'opera di José Ferrater Mora

Roberto Dalla Mora 95

### **Intelectuais e epistemologia crítica latino-americana**

Do anti-colonial ao decolonial

Adelia Miglievich 117

### **Chico Nhô**

Um olhar diferente e desconhecido sobre Luanda

Alice Girotto 129

## NOTE

### **I non luoghi di Julio Cortázar**

Laura Silvestri

141

## RECENSIONI

### **Del Rey Quesada, Santiago (2015). *Diálogo y traducción:***

***Los Coloquios erasmianos en la Castilla del siglo XVI.***

**Tübingen: Narr, pp. 510**

Luis Gómez Canseco, María Heredia Mantis

153

### **Pereiro Otero, José Manuel (2010). *Vanguardia, exilio y traducción en las posguerras europeas: Nancy Cunard y Ramón del Valle-Inclán.***

**Madrid: Verbum, pp. 180**

Cristal Griguolo

157

### **Anderson, Lara (2013). *Cooking Up the Nation: Spanish Culinary Texts and Culinary Nationalization in the Late Nineteenth and Early Twentieth Century.***

**Woodbridge: Tamesis, pp. 171**

Enric Bou

159

### **Martínez Expósito, Alfredo (2015). *Cuestión de imagen:***

***Cine y Marca España.*** Vigo: Ed. Academia del Hispanismo, pp. 294

Enric Bou

163

### **Trueba, David (2015). *Blitz.*** Barcelona: Anagrama, pp. 166

Stefania Imperiale

167

### **Carotenuto, Gennaro (2015). *Todo cambia: Figli di desaparecidos e fine dell'impunità in Argentina, Cile e Uruguay.*** Firenze: Le Monnier Università, pp. VI-250

Susanna Regazzoni

171

### **Vilaça, Adilson (2015). *Cotaxé.*** Lisboa: Chiado Editora, pp. 426

Susanna Regazzoni

173

### **Piñera, Virgilio (2015). *Ensayos selectos.*** Selección, edición y prólogo de Gema Areta Marigó. Madrid: Verbum, pp. 341

Fabiola Cecere

175

### **Letelier Rivera, Hernán (2015). *La muerte es una vieja historia.***

**Santiago de Chile: Alfaguara, pp. 98**

Maria Rita Consolaro

179



<b>Campra, Rosalba (2014). <i>Itinerarios en la crítica hispanoamericana. Villa María: Eduvim, pp. 233</i></b>	
Anna Boccuti	181
<b>Campra, Rosalba (2015). <i>Le porte di Cassiopea. Roma: Edizioni Fahrenheit 451, pp. 245</i></b>	
Alice Favaro	185
<b>Lamborghini, Osvaldo (2012). <i>Il ritorno di Hartz e altre poesie. Edizione e traduzione a cura di Massimo Rizzante. Milano: Libri Scheiwiller, pp. 207</i></b>	
Giulia Anzanel	189
<b>Piglia, Ricardo (2015). <i>Antología personal. Barcelona: Anagrama, pp. 296</i></b>	
Alice Favaro	193
<b>Vargas de Luna, Javier (2015). <i>La hora de las complacencias. Guadalajara: Arlequín, pp. 283</i></b>	
Silvana Serafin	197
<b>Bellini, Giuseppe (2015). <i>Mondi perduti nuovamente interpretati: Dalla Cronaca delle Indie alla narrativa dei secoli XX-XXI. Roma: Bulzoni; CNR, pp. 194</i></b>	
Ferran Riesgo Martínez	201
<b>Eudave, Cecilia (2015). <i>Aislados. Barcelona: Ediciones Urano, pp. 209</i></b>	
Patrizia Spinato B.	203
<b>Vargas Llosa, Mario (2015). <i>Contro vento e marea: Vol. V (1964-1988). A cura di Martha L. Canfield e Antonella Ciabatti. Firenze: Centro Studi Jorge Eielson, pp. 184</i></b>	
Carmelo Spadola	205
<b>Salvado, António (2015). <i>Poemas nascidos da «Cantiga Partindo-se» de João Roiz de Castelo Branco. Selecção de Maria de Lurdes Gouveia da Costa Barata. Castelo Branco: RVJ-Editores, pp. 37</i></b>	
<b>Salvado, António (2015). «O Olhar do Ver. O Ver do Olhar» seguido de «Cantares de Amigo. Cantares de Amor». Castelo Branco: RVJ-Editores, pp. 118</b>	
Manuel G. Simões	209
<b>McNerney, Kathleen (2015). <i>Mercè Rodoreda: A Selected and Annotated Bibliography. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, pp. 167</i></b>	
Laura Zurma	211
<b>Pubblicazioni ricevute</b>	215



## Los retos traductivos de Max Aub Fraseología y humor en *Manuscrito cuervo*

Eugenio Maggi  
(Università degli Studi di Bologna, Italia)

**Abstract** Phraseology plays a fundamental role in the rhetorical system of Max Aub's *Manuscrito cuervo*. This article, mainly focusing on the different combination strategies of zoomorphisms and somatisms, features an analysis of Robert Marrast's French version along with the corresponding translation proposals into Italian.

**Sumario** 1 Introducción. – 2 La transposición de unidades fraseológicas independientes. – 3 La traducción de unidades fraseológicas interrelacionadas, con glosas cotextuales. – 4 Las unidades fraseológicas desautomatizadas. – 5 Conclusiones.

**Keywords** Max Aub. *Manuscrito cuervo*. Phraseology. Translation. Concentration camps.

### 1 Introducción

La afición de Max Aub por el ámbito fraseológico del idioma,<sup>1</sup> que adquiere especial relevancia estilística y comunicativa en sus años mexicanos (Llorens Marzo, Lluch-Prats 2006, pp. 39-40), representa un reto notable para el traductor, sobre todo cuando las locuciones y los refranes dan pie a juegos de palabras, o se someten a procesos de manipulación creativa (Malgat, Frayssinet 2011, p. 184).

A este respecto, el texto de *Manuscrito cuervo* – publicado por entregas en la revista unipersonal *Sala de Espera* entre septiembre y diciembre de 1950, y luego reeditado con numerosas variantes en la antología *Cuentos ciertos* de 1955<sup>2</sup> – requiere esfuerzos particularmente intensos, y en

1 En este artículo, se utilizará el término fraseología en el sentido amplio codificado por Ozhegov, que también incluye los refranes y las frases proverbiales (cfr. Quiroga 2006, pp. 34-35).

2 A continuación, se citará siempre el texto crítico fijado por Llorens Marzo y Lluch-Prats (2006), señalando las variantes de las dos ediciones de 1950 y 1955 solo cuando sean significativas para el proceso traductivo. Todas las cursivas pertenecen al original, mientras que las palabras o frases subrayadas van en negrita, de acuerdo con las normas de *Rassegna iberistica*.

alcunas ocasiones incluso agotadores, considerando la cantidad abrumadora y la complejidad de sus elementos fraseológicos.

En este artículo, que considero complementario a las observaciones apuntadas en otra sede (Maggi 2015), me focalizaré sobre todo en zoomorfismos y somatismos vinculados a la peculiar voz narradora de la obra, que es la de un cuervo. La anécdota en la que se inspiró el autor es bien conocida: en el campo de concentración francés de Vernet d'Ariège, donde Aub estuvo recluido en dos ocasiones (entre mayo y noviembre de 1940, y entre septiembre y noviembre de 1941) junto con centenares de *indésirables* europeos, había un cuervo amaestrado, llamado Jacobo, que circulaba libremente entre los tres cuarteles de los internados. La imaginación de Aub convierte a Jacobo en un erudito corresponsal de la Academia Cuerva, para la que redacta una serie de fichas donde trata, en vano, de explicar la naturaleza y las costumbres irracionales del ser humano. A través de las observaciones enajenadas, y enajenantes, del cuervo, el autor empírico combina una sátira mordaz del hombre contemporáneo con una puesta en entredicho de cualquier discurso (pseudo)científico que pretenda sancionar la superioridad de una raza o de una nación (o de una especie, como en este caso) sobre otras:

La confrontación de la lógica corvina con la humana y las inquietantes paradojas que de ella se derivan adquieren una nueva dimensión con esta estrategia intertextual que acaba reduciendo al absurdo de manera definitiva el universo presentado por el texto aubiano: la visión que nos ofrece del mismo no está solamente sometida a la distorsión que proporciona la lógica, aparentemente irracional, del sujeto que la lleva a cabo, sino que además este sujeto describe el naufragio de la razón imperante en aquel universo de dolor, vejación y muerte valiéndose del discurso neutro y aséptico propio del zoólogo que da cuenta con total objetividad y desapasionamiento de las características y del comportamiento de una especie en la escala más baja de la evolución. (Pérez Bowie 1999, pp. 29-30)

Coherentemente con este planteamiento ideológico, Aub deslexicaliza y zoomorfiza el lenguaje usual. Así, por ejemplo, los complementos deícticos responden a una perspectiva avícola: el campo de Vernet se encuentra «a un vuelo de la estación» (Aub 2006, p. 210) y las camas de su hospital son «extraños artefactos [...] que levantan los jergones a un cuervo del suelo. Tal vez, un atavismo de las ramas» (Aub 2006, p. 220). Por otra parte, la conciencia metalingüística de Jacobo es dudosa, lo que incrementa el potencial cómico del texto: el cuervo sabe jugar deliberadamente con la polisemia de un vocablo:

Sabida, hasta del mayor mentecato, nuestra prudencia, nuestro temor y recelar, nuestra desconfianza, nuestro cuidado y recato que nos lleva

a planear – en ambos sentidos de la palabra –, buscando, con nuestro soberbio olfato y penetrantísima mirada, lugar solitario donde posarnos; (Aub 2006, p. 214)

y al mismo tiempo puede meter la pata (¿o bien insinuar con malicia?) con un inciso aparentemente objetivo: «Tan pronto como son paridos (los hombres no tienen huevos), confrontan sus antecedentes y a ellos suele adherirse una fotografía» (Aub 2006, p. 227).

Dentro de esta estrategia retórica, el uso del repertorio idiomático adquiere una importancia fundamental; podría incluso afirmarse que su función primaria es la lúdico-poética, aunque las unidades fraseológicas utilizadas no siempre presenten aspectos fonostilísticos relevantes (Quiroga 2006, p. 139).

Sin ánimo de exhaustividad, ya que el análisis detenido de todos los casos presentes en *Manuscrito cuervo* excedería con mucho los límites de un artículo, presentaré a continuación un acercamiento a las implicaciones traductivas de tres tipologías de uso de las unidades fraseológicas, con un grado de complejidad creciente, es decir, independientes (apartado 2), interrelacionadas (apartado 3) y desautomatizadas (apartado 4). El texto meta que examinaré<sup>3</sup> es el que preparó el hispanista francés Robert Marrast, corresponsal y amigo de Aub (Malgat 2007, pp. 144, 162, 331, 366-367), para la antología *Dernières nouvelles de la guerre d'Espagne* (París: Gallimard, 1967). Esta traducción, que no se acompaña del texto original y contiene muy pocas notas explicativas (tan solo una de tipo metalingüístico), fue reeditada en 1998 por la editorial Mare Nostrum (aquí manejo su reimpresión de 2002). En esta ocasión, *Manuscrit corbeau* fue promovido a título principal del libro, y se integró con nuevas notas de José María Naharro-Calderón; tampoco en este caso, sin embargo, el aparato paratextual, de enfoque principalmente histórico-cultural e intertextual, se ocupa de cuestiones retóricas o lingüísticas, ni menciona las diferencias (y son numerosas) entre texto fuente y texto meta. Considerado que mis reflexiones sobre los escollos traductivos de *Manuscrito cuervo* se encuadran en un proyecto de traducción de la obra al italiano, todavía en sus fases iniciales, en esta sede ilustro también mis primeras soluciones concretas, con la convicción de que cualquier debate puede mejorar el eventual resultado final.

3 La traducción al inglés de Kirkland (1982) es parcial, y no incluye las fichas que aquí nos ocupan; en cuanto a la traducción neerlandesa de Lindert (2007), no tengo competencias lingüísticas suficientes para analizar sus resultados, aunque sí haré referencia, en algunas ocasiones, a su estudio introductorio. Discuto otros elementos de interés de estas dos versiones en Maggi (2015).

## 2 La transposición de unidades fraseológicas independientes

Empiezo el análisis por el caso extremo del apartado *De la especie* (Aub 2006, pp. 222-223), donde el co-texto le permite una gran libertad al traductor. La ficha del cuervo comienza apuntando que «Los hombres pertenecen a la misma especie que los perros, los gatos, las vacas, los caballos, las ovejas, los burros, los gansos, los cerdos, los bueyes y las cabras. De esta identidad se encuentran muchas pruebas en el lenguaje humano» (p. 222), afirmación que Jacobo ilustra a continuación con una larga secuencia de treinta y siete unidades fraseológicas de ámbito zoomórfico,<sup>4</sup> sin relaciones recíprocas, para luego concluir lacónicamente: «No tengo tiempo de estudiar las frases anteriores, pero queda claro que los hombres, en la confusión del primitivismo de sus pensamientos, alcanzan, aunque sea por carisma, cierta idea de las categorías» (p. 223).

Es evidente que, a condición de que respete el mecanismo básico del texto fuente (una abrumadora acumulación de modismos relacionados con el mundo animal), el traductor puede operar echando mano del repertorio fraseológico de su propia lengua materna,<sup>5</sup> sin menoscabo para el efecto comunicativo del original. Cuando resulta posible, Marrast (2002, pp. 50-51), quien respeta el total de treinta y siete entradas, utiliza, según la clasificación de Quiroga (2006, pp. 167-169), equivalentes totales (*comme chiens et chats, mourir comme un chien*, etc.) o parciales (*le coq du village por parecer un gallo inglés*, etc.). La traducción conserva su eficacia incluso donde falta una equivalencia, formal y/o semántica (en la posición de *oler a cuerno quemado*, por ejemplo, encontramos *prendre le taureau par les cornes*), o se utilizan enunciados específicos de la fraseología francesa (*C'est le chien de Jean de Nivelle, qui s'enfuit quand on l'appelle*, en lugar de *A otro perro con ese hueso*).<sup>6</sup> En resumen, a pesar de la secuencia acumulativa, las unidades fraseológicas se comportan aquí como elementos independientes, con escasa necesidad de equivalencia.

4 Queda patente la despreocupación por la cohesión del muestrario, puesto que este incluye referencias a animales no mencionados en la premisa (moscas, águilas...), somatismos (*oler a cuerno quemado*) e incluso acepciones secundarias de un vocablo (*soltar un gallo*).

5 En *Manuscrito cuervo*, considerada la babel lingüística de los campos de concentración franceses, se evita por lo general el riesgo de traducciones anatópicas: en otras palabras, en el marco de la obra es perfectamente aceptable que Jacobo haya aprendido una frase hecha o un refrán italiano, alemán, polaco, etc. Naturalmente, por las mismas razones, esta potencialidad queda limitada a los principales idiomas continentales europeos.

6 Como excepción a esta tendencia, es interesante observar que, en correspondencia con *noventa y nueve borregos y un pastor, hacen cien cabezas*, la traducción de Marrast es literal: «*quatre-vingt-dix-neuf agneaux plus un berger font cent têtes*» (2006, p. 51); con esta solución, parece que el traductor quiere evitar un refrán autóctono, difundido en variantes locales como *Quatre-vingt-dix-neuf moutons et un Champenois (o un Berriat) font cent bêtes*, que en este contexto, efectivamente, desentonarían.

Tampoco suponen especiales dificultades para el trabajo del traductor las expresiones idiomáticas aisladas, con equivalente total o parcial en la lengua meta, cuando van acompañadas por algunas reflexiones puntuales del cuervo. Así, por ejemplo, en la ficha *De las voces* Jacobo estigmatiza la arrogancia de los hombres, los cuales «[e]n su espantosa confusión han llegado a decir: *Hablar más que una urraca*. Esto, y mucho más, habrá que perdonarles el día de mañana» (Aub 2006, p. 236), pasaje que tanto en francés como en italiano puede traducirse utilizando equivalentes parciales muy cercanos al español, respectivamente *parler comme une pie* (Marrast 2002, p. 78) y *ciarlare come una gazza*.

Resulta más insidiosa, en cambio, la presencia episódica de alusiones zoomórficas (y avícolas en particular) donde asoma el egotismo especista (*cuervocéntrico*) de Jacobo y que, al no figurar en un discurso metalingüístico explícito, pueden pasar desapercibidos al traductor. En este sentido, a diferencia de Marrast, quien traduce «[El bulo] exalta a los **alicaídos**» (Aub 2006, p. 231) como «[Le bobard] exalte les **découragés**» (2002, p. 68), preferiría proponer en italiano una frase menos inmediata, y probablemente extraña para el lector, que sin embargo conserva la alusión gracias a un enunciado homólogo en términos semánticos y metafóricos: «[la panzana] esalta chi ha le ali basse» (donde *avere/tenere le ali basse* significa «sentirsi privo di slancio, essere fiacco», *GDLI*, s.v. «ala»).

Aún más complejo es el caso del siguiente pasaje:

Ese desprecio del hombre en sí es lo que, en primer término, hace tan difícil, para nosotros, llegar a entenderlo, y todavía más, explicar la complicada organización de sus hormigueros, sus incontables reacciones, el maremágnum anárquico en el que se halla hundido **por creerse la divina garza**. (Aub 2006, pp. 241-242)

La unidad fraseológica subrayada (un mexicanismo que significa «Creerse importante o atractivo, presumir de talento», *DBM*)<sup>7</sup> es sustituida por Marrast con otra expresión de significado equivalente, «**parce qu'ils se prennent pour le nombril du monde**» (2002, p. 89), que sin embargo elimina la mención del ave, muy relevante en el microcosmos textual de *Manuscrito cuervo*. Considerando que una traducción literal («**credendosi**

7 Naturalmente, si lo permitieran el planteamiento y la extensión del aparato paratextual de la traducción, convendría destacar la presencia del modismo mexicano, que testimonia, junto con el *guaje* ('jovencito') señalado por Pérez Bowie (1999, p. 180) y *por aquello de las moscas* (cfr. *infra*, § II.6), la peculiar permeabilidad de la lengua literaria aubiana a los influjos del país de acogida (cfr. Llorens Marzo, Lluch-Prats 2006, pp. 39-40, y Cappelli 2008, pp. 34-36), incluso en contextos no miméticos. Acerca de este aspecto, señalo como modelo positivo de transposición la traducción anotada (y que se clasificaría probablemente como filológica) de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* al cuidado de la propia Cappelli (2008), en una antología de escritores españoles exiliados nacida en ámbito académico.

**il divino airone**») sería con toda probabilidad incomprensible para un lector italiano,<sup>8</sup> optaría por una referencia cultural fácilmente descifrable («credendosi **l'araba fenice**», con una implicación irónica bien documentada en *GDLI*, s.v. «fenice»), ya que en este contexto, a mi modo de ver, la importancia de la alusión zoológica predomina sobre la conservación de una unidad fraseológica.

### 3 La traducción de unidades fraseológicas interrelacionadas, con glosas cotextuales

Por muy peliagudos que puedan parecer, los casos recién ilustrados son minoritarios en *Manuscrito cuervo*, donde por lo general Aub hace un uso más creativo de las unidades fraseológicas, llegando a abarcar las tres tipologías de «modificación, desautomatización o activación simultánea de los significados literal y fraseológico» (Quiroga 2006, p. 150).

En este apartado me centraré en dos ejemplos muy densos (a saber, una ficha íntegra, *Del pico*, y unos fragmentos de *Del pernod y sus derivados, de sus consecuencias*), donde a problemáticas ya abordadas (disponibilidad o ausencia de equivalentes en la lengua meta, transposición obligatoria de zoomorfismos) se suman unas glosas metalingüísticas del cuervo Jacobo que dificultan ulteriormente la labor del traductor. Para facilitar la exposición del análisis, marcaré las unidades fraseológicas del original con el número romano del ejemplo, seguido de un número árabe progresivo; a las soluciones correspondientes en la versión de Marrast, se añadirá a continuación la letra a, mientras que mis propuestas llevarán la b. Las supresiones se indican con el símbolo Ø.

Empecemos por *Del pico*, ficha basada en somatismos que Aub introdujo *ex novo* en la segunda edición de 1955, en prueba de la relevancia de la fraseología en *Manuscrito cuervo*:

#### Ejemplo I

##### DEL PICO

Fáltales ante todo el pico. ¿Con qué suben? Lo han reemplazado (mal, como todo paliativo) con la palabra. Nunca como ahora, cuervos de to-

<sup>8</sup> En efecto, en la reciente traducción italiana de *Domar a la divina garza* de Sergio Pitol (2014) el título se ha simplificado en *La divina*, que parece evocar la idea, más familiar para el público italófono, de las inalcanzables estrellas del espectáculo, como Greta Garbo (cfr. Devoto-Oli, s.v. «divino»).



das partes, respingaréis; pero así es: tener *buen pico* [I.1] tiene cierta semejanza con el sentido de nuestro refrán, solemos emplearlo refiriéndonos, en su recto sentido, a quien gracias a él trepa fácilmente; como no lo tienen los hombres, sólo lo emplean en sentido figurado: al que mejor habla dícenle *pico de oro* [I.2].

También escuché *picar muy alto* [I.3] refiriéndose a grandes ambiciones, evidentemente son huellas de antiquísimos rastros de su perdida prenda, dolidas muestras de pasados esplendores.

Dicen *hincar el pico* [I.4] por morir, por respeto a nosotros. *Perderse por el pico* [I.5] es expresión paremiológica que no he logrado interpretar correctamente; a las derechas parecería querer expresar que son capaces de cualquier cosa con tal [*sic*] tenerlo, o, tal vez, sea una frase corriente reservada a quienes trepan arrastrándose a lo más alto de las montañas, extremos a los que lleva la falta de alas. Tampoco me ha sido dado estudiar la relación de pico y diente, ese sucedáneo interior. Otra acepción, para mí oscura, es la que dan a *picos pardos* [I.6], quizá llamen así a los tartamudos, por contraposición a *pico de oro*; es una mera hipótesis. (Aub 2006, p. 219)

La dificultad principal de este pasaje consiste, obviamente, en las dos paráfrasis alternativas de la unidad fraseológica *perderse por el pico* («Venirle daño [a alguien] por haber hablado lo que no debía», *DRAE*), una figurada y la otra literal, ambas fundadas en la polisemia de verbo, preposición y sustantivo ('morirse por poseer un pico' y 'errar por la cumbre de un monte'); a ella hay que sumar el vínculo muy estrecho que se crea, artificioosamente, entre *pico de oro* y *picos pardos*, reforzado por el contraste entre *hablar [mejor]* y *tartamudear*.

Veamos cómo enfrentó Marrast estos escollos:

DU BEC

Il leur manque, avant tout, un bec. Avec quoi s'élèvent-ils? Ils l'ont remplacé par la parole (mauvaise comme tout palliatif). Maintenant, courbeaux de tous pays, vous allez regimber; mais c'est ainsi: avoir *bon bec* [I.1.a] possède une certaine analogie avec l'expression que nous employons d'habitude pour parler de quelqu'un qui, au sens propre, s'élève facilement grâce à lui. Comme les hommes n'en ont pas, ils emploient l'expression au figuré: ils appellent *bon bec* [I.2.a] celui qui parle le mieux.

J'ai entendu dire aussi: *avoir bec et ongles* [I.3.a], pour désigner quelqu'un qui a de grandes ambitions et sait se défendre. Il s'agit évidemment là de vestiges très anciens de l'époque révolue où ils possédaient un bec, de restes douloureux d'une splendeur passée.

Par respect pour nous, ils disent se *casser la pipe* quand ils ferment leur bec **[I.4.a]** pour toujours.

*Se perdre par le bec* **[I.5.a]** est une expression parémiologique que je ne suis pas parvenu à interpréter correctement; elle semblerait vouloir dire que les hommes sont capables de tout pour en avoir un, ou peut-être s'agit-il d'une phrase couramment appliquée à ceux qui grimpent en rampant vers le sommet des montagnes, extrémité où les porte le manque d'ailes. Je n'ai pu non plus étudier le rapport entre bec et dents, ce succédané intérieur **[I.6.a Ø]**. (Marrast 2002, pp. 43-44)

Marrast puede contar con una equivalencia total (I.1.a), que decide repetir en su variante de locución nominal (I.2.a), a falta de una correspondencia directa con *pico de oro* (no se utilizan, por otra parte, variantes como *être fort en bec* o *avoir le bec bien affilé*). La diferencia semántica entre I.3 y I.3.a lo obliga a una expansión («pour désigner quelqu'un qui a de grandes ambitions **et sait se défendre**»). Sería genial, y coherente con la creatividad de *Manuscrito cuervo*, la solución de I.4 (que enlaza dos expresiones idiomáticas a través del *bec*, la boquilla de la pipa), si no creara una incongruencia lógica con el complemento «Par respect pour nous», que no se refiere, como debería, a *fermer son bec*. En el caso de I.5.a, funcionan las dos paráfrasis de Jacobo, pero es poco probable que el lector francés llegue a descifrar, sin una nota explicativa, el auténtico significado de *perderse por el pico*. Para terminar, se suprime por completo el juego de palabras sobre *picos pardos*.

Doy a continuación mi propuesta:

## DEL BECCO

Innanzitutto, gli uomini sono privi di becco. Con cosa salgono? Lo hanno sostituito (male, come succede sempre con i palliativi) con la parola. Corvi di ogni dove, già vi vedo sobbalzare per lo sconcerto, ma vi assicuro che è così: *avere il becco lungo* **[I.1.b]** si avvicina al senso di quel proverbio che noi riferiamo, com'è giusto che sia, a chi facendone uso si arrampica con agilità; dato che invece gli uomini non ce l'hanno, intendono la frase solo in senso figurato: chi ha la lingua sciolta è uno che sa *dare di becco* **[I.2.b]**.

Ho sentito dire anche *avere altra paglia nel becco* **[I.3.b]**, che allude a grandi ambizioni; evidentemente sono resti di un'antichissima dote ormai perduta, dolenti tracce di passati splendori.

I corpi dei loro defunti vengono affidati ai *beccamorti* **[I.4.b]**, parola con cui vorrebbero ossequiarci.

*Perdersi por el pico* **[I.5.b]** è un'espressione idiomática che non sono riuscito a comprendere fino in fondo; in senso proprio, sembra voler dire che gli uomini farebbero di tutto pur di possedere un becco; o

forse è una frase corrente riservata a chi si trascina fin sul becco della montagna, un gesto estremo provocato dalla mancanza di ali. E non ho potuto nemmeno studiare la relazione tra il becco e quel suo sucedaneo interno, il dente. Un'altra accezione a me oscura è quella che danno alla frase *mettere il becco in molle* [I.6.b]; forse dicono così di chi parla biascicando, in contrapposizione a chi *dà di becco*; è una mera ipotesi.

Esta serie de correspondencias permite conservar la coherencia del texto fuente, al precio de algunas evidentes desventajas. En cuanto a la elección de *avere il becco lungo* por *ser pico de oro*, hay que observar que, en contra de las vacilaciones de Tam,<sup>9</sup> el más fiable *GDLI* registra la expresión italiana con una acepción negativa («parlare troppo e a sproposito o con petulanza»),<sup>10</sup> así como *dar di becco*, en su acepción figurada, alude a actitudes reprobables («fare il saccente, criticare con pedanteria, malignamente»). La elección de estas unidades fraseológicas está determinada por la necesidad de enlazarlas con I.6 (*picos pardos*), a su vez difícilísima de traducir al italiano con referencias avícolas. Ahora bien, quien está de juerga es plausible que beba (*mettere il becco in molle*), acabando por mascullar (*biascicare*), en lugar de tartamudear; supongamos también (y sé que es mucho suponer) que será menos lúcido y retóricamente eficaz que un pedante que *dà di becco* con agresividad. En un primer momento, para I.1 y I.2 había barajado el uso de *uomo di penna* (*GDLI*), el superlativo *la migliore penna* (Devoto-Oli) o variantes similares, ya que, al fin y al cabo, se refieren al campo de la expresión verbal humana, en este caso no oral, sino escrita (censurada por Jacobo en el apartado *De ciertas enfermedades*, donde la escritura se define como un lamentable intento de remediar la falta de plumas; cfr. Aub 2006, p. 222). El problema es que esta combinación, amén de introducir en el apartado otro campo semántico (el de vuelo, plumas, alas etc.), excluía soluciones para *picos pardos* (I.6) que pudieran mantener por lo menos la idea de juerga (¿quizás *farsi spennare* en un juego de azar?).

Asimismo, en I.3 la locución *avere altra paglia nel becco* («aspirare ad altro; avere altre intenzioni e altre risorse», *GDLI*), además de ser casi idéntica a *avere/tenere paglia in becco* («mantenere un segreto, esserne a

9 En Tam 1997 (s.v. «becco»), *avere il becco lungo* es equivalente traductivo de *ser pico de oro*, mientras que Tam 2004 (s.v. «pico») se limita a registrar, por *tener un pico de oro*, «avere la lingua sciolta». Sin embargo, en Tam 2009 este equivalente se modifica en el menos preciso «avere la lingua sciolta/lunga». Arqués y Padoan (s.v. «pico») distinguen en cambio entre *tener el pico (muy) largo* («avere la lingua lunga») y *tener un pico de oro* («avere la lingua d'oro»).

10 La misma ambivalencia se da, por inciso, en el francés *avoir bon bec* (cfr. Le Roux, s.v. «bec»).

parte», *GDLI*), es bastante arcaica y poco usual, a diferencia de *picar alto*.<sup>11</sup>

El empleo de *beccamorti* (I.4.b), despectivo por ‘sepultureros’, es cuestionable desde varios puntos de vista: en efecto, la reescritura, muy invasiva, del texto fuente implica un cambio tanto tipológico (de frase hecha a simple término coloquial) como semántico, considerado que ya no se asimilaría la muerte del hombre a la del ave, sino que se aprovecharía la etimología del vocablo italiano (lit. ‘picamueertos’) para acercar una profesión humana al universo corvino. La ventaja es que de esta forma se encontrarían consonancias intratextuales inesperadas en las reflexiones que Jacobo expone en las fichas *De la muerte* y *De las armas* (Aub 2006, pp. 231-232), donde el cuervo diserta sobre la superioridad de las criaturas que se nutren de cadáveres; de allí la modificación de «por respeto a nosotros» en «parola con cui **vorrebbero** ossequiarci». Naturalmente, se trata de un caso límite, y muy discutible en términos metodológicos, de adaptación creativa del texto fuente. Como reflexión sobre una posible solución alternativa que permita utilizar unidades fraseológicas más cercanas al original y, al mismo tiempo, más familiares para el lector (I.3.b’, I.4.b’), propongo esta reescritura que también expande el ámbito fraseológico original del pico, incluyendo el de plumas, alas, etc.:

### DI BECCHI E DI PENNE

Innanzitutto, gli uomini sono privi di becco **e penne**. Con cosa salgono? **Li** hanno sostituiti (male, come succede sempre con i palliativi) con la parola. [...]

Ho sentito anche la frase **volare alto [I.3.b']**,<sup>12</sup> che allude a grandi ambizioni; evidentemente sono resti di un’antichissima dote ormai perduta, dolenti tracce di passati splendori.

Al posto di *morire* dicono **rimetterci le penne [I.4.b']**, per ossequiarci.

Para acabar, queda el problema de la locución, sin equivalencias adecuadas en italiano, *perdersi per el pico*, cuya auténtica acepción fraseológica requiere por fuerza, igual que en francés, una nota explicativa.<sup>13</sup> He preferido mantenerla en su idioma original, marcando de forma distanciadora su procedencia cultural (por otra parte fácilmente intuible para un lector italiano, sin necesidad de glosas como «una espressione

11 Sobre la frecuencia de uso como criterio orientativo para la traducción, cfr. Quiroga 2006, pp. 165-166.

12 Una alternativa podría ser *alzare le ali*, registrada por Carbonell (s.v. «Ala») como equivalente de *atreverse, osar*.

13 Carbonell (s.v. «pico») parafrasea «danneggiarsi per non saper tener la lingua a posto», mientras que Tam 2009 (s.v. «pico») registra una equivalencia fraseológica parcial, «in bocca chiusa non entrar [sic] mosche», inadecuada para nuestros propósitos.

idiomática **spagnola**»), al considerar que, de todas formas, la traducción literal «Perdersi per il becco» no ayudaría a captar la agudeza del texto, puesto que la lengua meta necesitaría una expansión, como «perdere **la testa** per il becco», que es mejor destinar a una nota a pie de página. En cuanto a las siguientes interpretaciones parafrásticas de Jacobo, la explicitación de *becco* debería bastar para sugerir el juego polisémico del *pico* original («**becco** della montagna» es un sintagma inusual, pero varias cumbres italianas se llaman «Becco di...», igual que en Francia).<sup>14</sup>

Pasemos ahora al segundo ejemplo, donde, a diferencia de lo que se ha observado en *De la especie*, la acumulación fraseológica se rige por asociaciones y vínculos mucho más específicos (el ámbito zoomórfico, otra vez, y el de los efectos del alcohol):

## Ejemplo II

### DEL PERNOD Y SUS DERIVADOS, DE SUS CONSECUENCIAS

El hombre siente su inferioridad y, para vencerla, el mentecato ingiere toda clase de medicinas. Bebe líquidos horrendos, que a veces huelen a podre, con tal de alcanzar algo que se parezca a un estado superior. [...] Como siempre, atentos a lo que cae, y con ganas de hombrearse con lo mejor, dicen: *dormir la mona* [II.1]. [...] Gustan de emborracharse del todo, con lo que sea: enajenarse hasta sentirse cuervos. [...]

El licor no respeta galones, sus efectos son democráticos. Con tales bebistrajos se atontan más y con tal de matar el gusanillo [II.2] – otra referencia a los animales, sin los que no pueden vivir – se embrutecen y acaban, como dicen, hechos *un cuero* [II.3], *una uva* [II.4]: *calamocanos* [II.5]. [...]

Dan, a lo que beben, los *nombres* más diversos, por aquello de las moscas [II.6] y del gato por liebre [II.7] pero la base parece ser el *pernod* [...].

[Nota:] Como siempre, aun en el uso y abuso del alcohol, recurren a lo superior para salvarse un tanto: dicen merluza, mona, lobo, zorra, perra, o – y esto nos atañe de más cerca – coger un cernícalo [II.8]. El Gran Cuervo lo entienda, que yo no. (Aub 2006, 242-243)

Especularmente a lo que se observaba en el ejemplo I, la falta de equi-

<sup>14</sup> De todas formas, la acepción de «Picco, vetta di una montagna scoscesa» queda registrada en Sabatini-Coletti.

valencias fraseológicas en francés (salvo la casi total de II.2) explica, al menos en parte, las soluciones poco satisfactorias adoptadas por Marrast, que llegan hasta el extremo de la supresión completa:

#### DU PERNOD ET SES DÉRIVÉS, DE LEURS CONSÉQUENCES

L'homme a le sentiment de son infériorité et, pour la dominer, le malheureux ingère toutes sortes de médecines. Il boit des liquides affreux, qui parfois ont une odeur de pourriture, dans le dessein de parvenir à une sorte d'état supérieur. [...] Comme d'habitude, ils sont attentifs à remplir leur tonneau de tout liquide gratuit à leur portée, et pour se vanter de l'appellation d'origine contrôlée de leur virilité, ils disent: *cuver son vin*. [II.1.a] [...] Ils aiment se saouler complètement, à n'importe quoi: perdre la tête jusqu'à se sentir corbeaux. [...]

La liqueur n'épargne pas les galons. Ses effets sont démocratiques. Ces breuvages les rendent plus sots encore, et, sous prétexte de tuer le ver [II.2.a] - autre référence aux animaux, sans lesquels ils ne peuvent vivre - ils s'abrutissent et finissent par être *brindezingues, bourrés, pompettes* [II.3.a, II.4.a, II.5.a], comme ils disent. [...]

Ils donnent à ce qu'ils boivent les noms les plus divers, [II.6.a, II.7.a Ø] mais la base semble être le *pernod* [...].

[Nota:] [II.8.a Ø] (Marrast 2002, pp. 90-93)

Confieso que la solución de II.1.a, que intenta seguirle el juego al original en su interpretación creativa de la fraseología, no me queda muy clara: la referencia a la virilidad ¿deriva del hecho de que uno duerme la mona en la cama, o bien alude a locuciones como *cuver sa peine*? El aspecto fundamental, sin embargo, es que Marrast se aleja del ámbito humorístico específico del texto fuente, donde, además de mencionar al enésimo animal (una mona), se desautomatiza el verbo *hombreadse*, que en el discurso especista y anti-humano de Jacobo adquiere una acepción despectiva.

Es especialmente interesante el tratamiento de II.5, que en el original está separado de II.3 y II.4 por una pausa conceptual, marcada por los dos puntos; Marrast, en cambio, une los elementos en una única secuencia, utilizando tres adjetivos coloquiales separados por comas. A mi entender, con esos dos puntos Aub quiere señalar la agudeza verbal implícita en *calamocanos*, que remite al vocablo *cálamo* y por tanto, una vez más, al mundo de las aves; la predominancia de la función humorística explicaría, además, la incongruencia semántica de la asociación entre *estar hecho un cuero/una uva* (es decir, 'completamente borracho') y *calamocano*, que se refiere, según los diccionarios, a una persona «algo embriagada» (DRAE).

A la luz del evidente empobrecimiento del original provocado por las supresión de las demás unidades fraseológicas, en mi labor traductora he

considerado prioritaria la búsqueda de técnicas necesarias para respetar, en la medida de lo posible, la integridad del texto fuente:

- para II.1 el italiano puede contar con la frase hecha, de uso principalmente regional, *pigliarsi/prendersi una scimmia* (lit. *cogerse una mona*, 'emborracharse'), que permite mantener en lo fundamental el juego de palabras del original (*GDLI* atestigua incluso un «andava a letto con la scimmia», que añadiría un matiz salaz no ajeno al estilo de *Manuscrito cuervo*);
- para II.2, a falta de equivalencias para *matar el gusanillo* («Beber aguardiente en ayunas», *DRAE*), reescribiría el pasaje «con tal de matar el gusanillo - otra referencia a los animales, sin los que no pueden vivir- se embrutecen» como «si abbrutiscono **ogni volta che salta loro il grillo** [‘cada vez que se les ocurre, que tienen el capricho’] - un altro riferimento agli animali, senza i quali non riescono a vivere»; esta modificación permite conservar el referente animal, aunque el cambio semántico es importante (la acción muy específica de desayunar con una copa se convierte en una más genérica asunción frecuente de alcohol);
- II.3 y II.4 se traducen fácilmente con dos comparaciones fraseológicas: «bevendo **come spugne, come tegole**»;
- II.5, por lo que he expuesto arriba, necesita una locución que aluda a las aves, como «bagnano il becco»;
- la combinación de II.6 (variante mexicana de *por si las moscas*)<sup>15</sup> y II.7 (alusión abreviada a *dar gato por liebre*) sirve para ironizar sobre la arbitrariedad y la ambivalencia del lenguaje humano; la falta de equivalencia para II.6 (que en italiano se diría simplemente *Non si sa mai, Casomai*) puede compensarse en parte con el vocablo *scimmiaggine* («Bruttezza, goffaggine o, anche, atteggiamento dispettoso e maligno che ricorda quello delle scimmie. / Bestialità, stupidità, balordaggine», *GDLI*), mientras que para *dar gato por liebre* la lengua italiana cuenta con al menos dos equivalentes que contienen zoónimos: el más frecuente *vendere/spacciare lucciole per lanterne* (Liverani 2012, p. 98) y el inusual, pero muy sugestivo para nuestro contexto, *vendere picchi per pappagalli* (Pintori Olivotto, pp. 193-194). Un posible resultado sería, pues, «**per scimmiaggine, vendendo picchi per pappagalli**»;
- en cuanto a la nota (II.8), creo que es imprescindible conservarla, aunque fuera solo por el efecto grotesco de la acumulación, ya observado en *De la especie*. Podría compensarse la disimetría fraseológica con una expansión aclaratoria, traduciendo, por «dicen merluza, etc.»,

15 Aunque no registre la variante específica, Santamaría (s.v. «mosca») da cuenta de formaciones análogas: «Se dice también por las dudas o por **aquello de** las dudas; por aquello de no te entumas, etc.» (énfasis mío).



«**agli spagnoli, ad esempio**, ho sentito dire nasello, etc.». Ahora bien, no sobra observar que glosas intratextuales similares, perfectamente admisibles en un caso aislado, resultarían molestas si el lector las encontrara una y otra vez a lo largo de la obra; esto puede explicar, a mi entender, el motivo de la drástica supresión realizada por Marrast, dado que ya en un pasaje anterior, que aquí no se analizará, el traductor francés había utilizado una solución metalingüística de este tipo:

me refiero a otra felonía que vino a hacerse popular con aquello de *La ida del cuervo* (Aub 2006, p. 214) → je veux parler d'une autre félonie devenue populaire dans l'expression espagnole *La ida del cuervo* (Le départ du corbeau) (Marrast 2002, p. 33)

Para evitar una glosa de este tipo, puede proponerse una solución más creativa y domesticadora, teniendo en consideración «il [frequente] ricorso a modi di dire su vari uccelli per indicare il fatto che 'un tale era ubriaco'» (Lurati, s.v. «uccello», p. 952). En el repertorio de Lurati se registran, por ejemplo, zoónimos como *quaja* (*perdiz pardilla*, Romaña), *gròla* (*corneja*, Véneto), *piôta* (*pavo*, Piamonte) o *starna* (*estarna*, Perugia y Siena), todos empleados para indicar una colosal borrachera.

Naturalmente, en esta segunda hipótesis el inciso «y esto nos atañe de más cerca», que en el texto original se refería al solo *coger un cernícalo*, deberá desplazarse y adaptarse a la nueva secuencia fraseológica, aquí exclusivamente avícola. El límite más evidente de esta segunda solución consiste, como es obvio, en sustituir los fraseologismos nacionales contenidos en el texto original, por variantes italianas regionales o incluso provinciales.

#### 4 Las unidades fraseológicas desautomatizadas

El inveterado especismo de Jacobo deja sus huellas lingüísticas más patentes cuando llega a manipular, transfiriéndolas del universo humano al avícola, algunas conocidas unidades fraseológicas, que mantienen en este caso una «copresencia implícita», de acuerdo con la terminología empleada por Zuluaga (2001, p. 78).

*De mi método, y algunas generalidades* presenta un enunciado fraseológico desautomatizado, con una especie de paráfrasis explicativa previa: «Tengo en mucho decir las cosas como son y no como desearía que fuesen, achaque de tantos y mal para todos. **Al cuervo, cuervo y a la urraca, urraca**» (Aub 2006, p. 207). No es difícil reconocer, detrás de las sustituciones (Cobeta Melchor 2000, pp. 85-86), la estructura y el significado de



*Al pan, pan, y al vino, vino*,<sup>16</sup> con lo cual en italiano, donde se encuentra un refrán en el que varía tan solo la disposición de los elementos (*Pane al pane e vino al vino*), es fácil producir un equivalente «Corvo al corvo e gazza alla gazza». No sorprende que Marrast, renunciando a modificar el francés *Appeler un chat un chat* (RM),<sup>17</sup> produzca una paráfrasis tautológica que pierde el aspecto propiamente idiomático: «Le corbeau est un corbeau et la pie, une pie» (2002, p. 20).<sup>18</sup>

También el ámbito de las locuciones presenta elementos de interés. El caso más significativo es el siguiente: «Séparse que *frontera* es algo muy importante, que no existe y que, sin embargo, los hombres **defienden a pluma y pico** como si fuese real» (Aub 2006, p. 229). Aquí es el cotejo del aparato crítico el que nos brinda la clave interpretativa correcta: en el texto de *Sala de Espera* (1950) se lee, en efecto, «defienden a capa y espada» (Aub 2006, p. 470),<sup>19</sup> es decir, «Patrocina[n] a todo trance» (DRAE); el hecho de que se cambiara por «a pluma y pico» para la edición de *Cuentos ciertos* (1955) testimonia, por inciso, la relevancia que tenía para el autor este tipo de juegos verbales. No parece muy satisfactoria, a la luz de estas consideraciones, la traducción de Marrast, quien normaliza la agudeza aubiana con el francés «du bec et de l'ongle» (2002, p. 63), que apenas varía la locución estándar *bec et ongles* (Jouet, pp. 128-129). La frase hecha italiana más cercana, *difendere a spada tratta*, permitiría una transposición parcial (ya que desaparecen las plumas) pero suficientemente extraña y llamativa para el lector («...difendono a becco tratto»), si no fuera que un pico no se desenvaina (*trarre*); recurriría por lo tanto, para evitar esta incongruencia, a la locución semánticamente afín *Con la/A lancia in resta* («Per indicare l'affrontare qualcosa o qualcuno con impeto e con decisione», GDLI), aunque no se asocie, por lo general, al verbo *difendere*. El resultado sería, pues, «...difendono con il becco in resta».

En la ficha *De la fantasía*, Aub crea otra locución de manera similar: «Teniendo el remedio tan **a pico** lo desconocen queriendo» (2006, p. 233), evidentemente a partir de *a mano* («En lugar fácilmente asequible», Moliner, s.v. «mano»). En este caso, las transposiciones al francés (*sous la main* → «sous le bec», Marrast 2002, p. 73) y al italiano (*a portata di mano* → «a portata di becco») se consiguen sin especiales problemas.

16 No coincido con la teoría de Lindert (2007, p. 60), quien identifica, como base, *al buey por el cuerno y al hombre por el verbo*.

17 Un ejemplo problemático con esta unidad fraseológica francesa puede leerse en Cobeta Melchor 2000, p. 83.

18 A este respecto, observaban Conenna y D'Oria que «[l]e pur frequenti soluzioni offerte dalla *traduzione letterale* o dalla *traduzione-spiegazione* sono da evitare in quanto annullano quell'*intuizione* che permette di riconoscere se un enunciato è un proverbio» (1984, p. 78).

19 La frase de partida, por lo tanto, no es *defender algo con uñas y dientes*, como sostiene Lindert (2007, p. 39).

Para terminar, aunque en rigor no contenga una unidad fraseológica, señalo la agudeza de «Nosotros decimos cuervo, y no va más; ahí estamos, negros, lucientes, **con todo y pico**» (Aub 2006, p. 241), donde la gracia deriva del uso polisémico de *pico* ('con todo, y algo más'/ 'con todo, y nuestro pico'). En Marrast, el humor se pierde como consecuencia de una normalización: «nous sommes là, noirs, luisants, munis de bec et du reste» (2002, p. 88), que parece traducir más bien «con pico y todo [lo demás]». Al no disponer en italiano de una equivalencia zoomórfica para «...y pico», trataría de respetar por lo menos la intención humorística del pasaje a través de un complemento potencialmente polisémico, como «...neri, lucenti, riconoscibili **al volo**».

## 5 Conclusiones

A partir de este análisis de los resortes básicos de la fraseología zoomórfica en *Manuscrito cuervo*, pueden avanzarse, a mi entender, algunas conclusiones generales sobre los criterios con los que un traductor debería acercarse a este texto aubiano.

De entrada, siempre hay que poner especial cuidado en captar las posibles intenciones humorísticas de la obra; así, volviendo al ejemplo de «los hombres no tienen huevos» mencionado en la introducción, me parece limitante la solución normalizadora de Marrast, «les hommes ne pondent pas d'œufs» (2002, p. 227), y aportaría por lo menos una reformulación más alusiva de la frase: «gli uomini sono esseri senza uova», aunque en italiano *uova* no sea en absoluto el eufemismo más usual para este contexto.

En segundo lugar, debido a la perspectiva peculiar del narrador cuervo, considero que la necesidad de mantener una referencia zoomórfica, incluso distinta de la del texto original, es jerárquicamente superior al criterio, válido en términos generales, de la búsqueda de equivalencias o, como caso límite, a la propia conservación del aspecto fraseológico (Capra 2012, p. 125), cuando esto implica sacrificar la esencial oposición entre mundo humano y animal.

Para terminar, aunque la mayoría de los ejemplos mencionados pueda traducirse (con mayor o menor éxito, desde luego) sin recurrir a comentarios paratextuales, la densidad de *Manuscrito cuervo* tiene que reflejarse en un aparato de notas adecuado para ilustrarle al lector de la lengua meta la complejidad del texto (lingüística y retórica, además de histórica e intertextual) y, desde luego, para «informare quando si siano usate tecniche addomesticanti e spiegare quando si siano usate tecniche stranianti» (Morini 2007, p. 201).

## Diccionarios y repertorios citados de forma abreviada

- Arqués-Padoan = Arqués, Rossend; Padoan, Adriana (2012). *Il grande dizionario di spagnolo*. Bologna: Zanichelli.
- Carbonell = Carbonell, Sebastián (1990-1991). *Dizionario fraseologico completo italiano-spagnolo e spagnolo-italiano*. Milano: Hoepli.
- DBM = Gómez de Silva, Guido (2001). *Diccionario breve de mexicanismos* [en red]. México, D.F.: Academia Mexicana-Fondo de Cultura Económica. Disponible en <http://www.academia.org.mx/universo:lema/obra:Diccionario-breve-de-mexicanismos-de-Guido-Gomez-de-Silva> (2015-08-13).
- Devoto-Oli = Devoto, Giacomo; Oli, Gian Carlo (1995). *Il dizionario della lingua italiana*. Firenze: Le Monnier.
- DRAE = Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* [en red]. 23a ed. Madrid: Espasa. Disponible en <http://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-la-lengua-espanola> (2015-08-12).
- GDLI = Battaglia, Salvatore (coord.) (1961-2002). *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino: UTET.
- Jouet = Jouet, Jacques (1990). *Les mots du corps dans les expressions de la langue française*. Paris: Larousse.
- Le Roux = Le Roux, Philibert Joseph (2003). *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial (1718-1786)*. Présentation et édition critique par Monica Barsi. Paris: Honoré Champion.
- Lurati = Lurati, Ottavio (2001). *Dizionario dei modi di dire*. Milano: Garzanti.
- Moliner = Moliner, María (2007). *Diccionario de uso del español*. 3a ed. Madrid: Gredos.
- Pintori Olivotto = Pintori Olivotto, Adriana (1991). *Modismos, locuciones, expresiones idiomáticas italiano-castellano*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- RM = Sevilla Muñoz, Julia; Zurdo Ruiz-Ayúcar, María Teresa (dir.) (2009). *Refranero multilingüe* [en red]. Instituto Cervantes (Centro Virtual Cervantes). Disponible en <http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Default.aspx> (2015-09-02).
- Sabatini-Coletti = Sabatini, Francesco; Coletti, Vittorio (2011). *Dizionario italiano* [en red]. Milano: RCS. Disponible en [http://dizionari.corriere.it/dizionario\\_italiano/](http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/) (2015-09-04).
- Santamaría = Santamaría, Francisco J. (1974). *Diccionario de mejicanismos*. 2a ed. corregida y aumentada. México, D.F.: Porrúa.
- Tam 1997 = Tam, Laura (1997). *Dizionario spagnolo-italiano - Dizionario italiano-español*. Milano: Hoepli.
- Tam 2004 = Tam, Laura (2004). *Grande dizionario di spagnolo: Spagnolo-italiano/Italiano-spagnolo*. 2a ed. Milano: Hoepli.

Tam 2009 = Tam, Laura (2009). *Grande dizionario Hoepli: Spagnolo-italiano/Italiano-spagnolo*. 3a ed. Milano: Hoepli.

## Bibliografía

- Aub, Max (2002). *Manuscrit corbeau*. Trad. de l'espagnol par Robert Marrast. Annoté par José María Naharro. 2a ed. Perpignan: Mare Nostrum.
- Aub, Max (2006). *Manuscrito cuervo*. Estudio introductorio, aparato crítico y notas de Luis Llorens Marzo y Javier Lluch-Prats. En: Oleza, Joan (dir.), *Obras completas*, vol. IV-B, *Relatos II*. Valencia: Generalitat Valenciana, Diputació de València, pp. 202-257.
- Cappelli, Federica (2008). «Introduzione». In: Aub, Max; Ayala, Francisco; Sender, Ramón J. (a cura di), *Una farfalla sull'orlo dell'abisso: Racconti dall'esilio repubblicano spagnolo*. Pisa: ETS, pp. 9-44.
- Capra, Daniela (2012). «La traducción de la fraseología, entre pragmática y función fraseológica: Vargas Llosa y Sánchez Ferlosio, frente a frente». *Cultura Latinoamericana*, 2 (16), pp. 121-134.
- Cobeta Melchor, María del Mar (2000). «Problemas de traducción de las alteraciones semántico-formales en las paremias contextualizadas». *Paremia*, 9, pp. 81-90.
- Conenna, Mirella; D'Oria, Domenico (1984). «Tradurre proverbi, creare proverbi». *Lingua e Letteratura*, 2 (2), pp. 78-88.
- Kirkland, Will (1982). *Max Aub: The Manuscript of a Crow: Jacob's Story*. Transl. from the Spanish and introduced by Will Kirkland. *New Directions*, 45, pp. 3-21.
- Lindert, Esther te (2007). *Análisis y traducción de «Enero sin nombre» y «Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo» de Max Aub* [en red] [tesis de máster]. Utrecht: University of Utrecht. Disponible en <http://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/24950/Tesina.doc?sequence=1> (2015-09-04).
- Liverani, Elena (2012). «Apuntes de fraseología contrastiva: A propósito del zoónimo gato». In: *Contributi di lingua e traduzione spagnola*. Trento: Tangram, pp. 77-109.
- Llorens Marzo, Luis; Lluch-Prats, Javier (eds.) (2006). *Max Aub: Manuscrito cuervo*. En: Oleza, Joan (dir.), *Obras completas*, vol. IV-B, *Relatos II*. Valencia: Generalitat Valenciana, Diputació de València. «Estudio introductorio», pp. 7-55; «Texto anotado», pp. 202-257; «Aparato crítico», pp. 465-473.
- Maggi, Eugenio (2015). «Traducir *Manuscrito cuervo* de Max Aub: Algunas consideraciones preliminares». *Artifara*, 15, pp. 259-273.
- Malgat, Gérard (2007). *Max Aub y Francia*. Sevilla: Renacimiento.

- Malgat, Gérard; Frayssinet, Claude (2011). «Aub, Max. *Le labyrinthe magique*. Tr. de Claude de Frayssinet. Saint-Sulpice-la-Pointe: Les Fondateurs de Briques, 2009-2011»
- Marrast, Robert (ed.) (2002). *Max Aub: Manuscrit corbeau*. Trad. de l'espagnol par Robert Marrast. Annoté par José María Naharro. 2a ed. Perpignan: Mare Nostrum.
- Morini, Massimiliano (2007). *La traduzione: Teorie strumenti pratiche*. Milano: Sironi.
- Pérez Bowie, José Antonio (ed.) (1999). *Max Aub: Manuscrito cuervo*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Pitol, Sergio (2014). *La divina*. Trad. de Francesca Lazzarato. Roma: Sur. Trad. de: *Domar a la divina garza*, 1988.
- Quiroga, Paula (2006). *Fraseología italo-española: Aspectos de Lingüística aplicada y contrastiva*. Granada: Granada Lingvistica.
- Zuluaga, Alberto (2001). «Análisis y traducción de unidades fraseológicas desautomatizadas» [en red]. *Philologie im Netz*, 16, pp. 67-83. Disponible en <http://web.fu-berlin.de/phin/phin16/p16t5.htm> (2015-09-02).



# Narraciones míticas en México y Panamá

## El duende como personaje

Dalia Peña Trujillo  
(Universidad de Panamá, República de Panamá)

Olivia Morán Nuñez  
(Universidad de Panamá, República de Panamá)

Silvia Quezada Camberos  
(Universidad de Guadalajara, México)

Edgar Leandro Jiménez  
(Universidad de Guadalajara, México)

**Abstract** We have approached two Spanish American women narrators through an exercise in comparative literature, thanks to a short story and a story. They are Rosa Quirós – Panamanian – and Elena Garro – Mexican –, who share their penchant for folk, through myth and superstition that, in various areas of the world, consider the figure of the trolls. We approach mythology using psychoanalysis and anthropology, axis of both narrative pieces. This applied to *The troll* by Elena Garro and *The castle of the troll* by Rosa Quirós.

**Sumario** 1 Introducción. – 2 Las escritoras. – 3 ¿Cómo son los textos?. – 4 Aproximación teórica al mito. – 5 La metodología. – 6 Resultados. – 6.1 Signos, símbolos y estrategias discursivas. – 6.2 Categorización de los duendes según el cuento de Elena Garro y el relato de Rosa Quirós. – 7 Conclusiones

**Keywords** Rosa Quirós. Elena Garro. Myths. Narrative genres. Trolls. Spanish American literature.

## 1 Introducción

Los duendes son protagonistas en abundantes obras de la literatura universal. Este estudio particulariza dos textos narrativos: Un cuento y un relato. El cuento intitulado «El duende», se debe a la pluma de la mexicana Elena Garro y el relato, «El castillo de los duendes», a la escritora panameña Rosa Quirós. De los duendes se dice que son figuras con una estructura humanoide y diferentes manifestaciones conductuales. Su presencia en el mundo es referida en el libro *La vida secreta de las plantas* aludiendo a seres cósmicos populares antes de Cristo y que, como las hadas, fueron estudiados por los clarividentes celtas y estimados por científicos del mundo vegetal (Tompkins, Bird 1977, p. 15).

Hacer el análisis de los textos narrativos solicita una ampliación acerca de las cosas que se saben de estos seres míticos, lo que conduce hacia las páginas de los diccionarios de símbolos, libros de psicoanálisis y de antropología, sin desdeñar las fuentes literarias, donde se advierte una creencia sorprendente pues remite a palabras confiables en la historia de los conocimientos científicos, como son las del médico Paracelso. Lo primero ha sido tratar de ubicar a estos seres en una apariencia física, a pesar de la invisibilidad atribuida por algunos, opinión contra la que hay pareceres antagónicos, más con quienes aseguran haberles fotografiado y hasta tomado videos.

De creer o no creer en los duendes no trata este artículo. Sin embargo, no se desconoce lo publicado por medio de las redes en torno a categorías, variedades, modos de ser, apariencias y hasta funciones, entre las cuales consideramos el gusto de estos entes por la naturaleza y la protección que procuran al ambiente, como parece desprenderse de la disertación brindada por David Figueroa Serrano en el Primer Coloquio sobre Cosmovisión Indígena, celebrado en Puebla en marzo de 2008. Figueroa Serrano suministra valiosa información acerca de la tradición oral de los nahuas, donde ocupan lugar las historias de duendes y la influencia de los *chanes*, entidades anímicas del monte y los ríos, que dan abundancia a cambio de alguna ofrenda. Tal creencia hoy no es compartida por todos, pues no faltan quienes conciben al *chaneque* como un ser que mantiene relaciones satánicas y es maldito.

Las lecturas acerca de estas tradiciones, supersticiones o creencias con valor testimonial, siembran dudas para escribir este artículo, pues no se sustrae que el análisis de los cuentos y el posterior enfoque ha de tener un tratamiento destinado a un artículo científico; pero lo científico en estos casos, no ha de partir de la veracidad o comprobación de hechos tan frágiles, sino de cómo se asuma el enfoque del tema en las ciencias del lenguaje. Hay cosas inexplicables en un momento, pero andando el tiempo pueden lograr su desentrañamiento cuando la ciencia avance, como aquellas que regocijarían el corazón de Julio Verne si hoy pudiera desplazarse por espacios soñados e imaginados desde la Tierra a la Luna y avanzar 20,000 leguas sumergido en los mares.

## 2 Las escritoras

Elena Garro nació en Puebla en la segunda década del siglo XX. Llegó, pues, a un entorno lleno de mitos. Hasta donde sus críticos comentan, fue un ambiente alegre, pleno de amor, feliz, cara contraria a la de Cuernavaca, donde terminó su paso por este mundo. De acuerdo con sus biógrafos, mantuvo con su hija una estrecha relación que desarrolló entre ambas fuerte dependencia, caracterizada por sentimientos de animadversión ha-



cia Octavio Paz, su esposo por más de veintidós años y padre de su única hija: Helena Paz Garro.

Su vida fue un constante vaivén entre sentimientos opuestos: Amor-odio, lisonjas-críticas, amigos-soledad, valor-miedo, a pesar de la vida aparentemente regalada que la hizo transitar por grandes ciudades y relacionarse con distinguidas figuras de la cultura y la política. Quizás por todas estas circunstancias y por la cercanía a Octavio Paz, se convirtió en reconocida escritora que abordó diversos géneros literarios. Sobresalen el teatro y los géneros narrativos, entre los cuales citamos el cuento «El duende», tomado del libro *La semana de colores* (1963).

El citado cuento de Elena Garro tiene su espejo en un relato de la panameña Rosa Quirós, inscrito en la colección de textos narrativos intitulado *Floreциllas de montaña*, muestra de variadísimos títulos como múltiples son las intenciones que los animan, casi todos, eso sí, insertos en su propósito de difundir temas inherentes a la identidad del panameño a través de sus costumbres, su folklore y sus recuerdos.

Rosa Quirós fue una maestra cuya labor se desarrolló con mucho éxito en los jardines de infantes, donde demostró gran capacidad para tratar a los niños y orientarlos con claras lecciones de responsabilidad, sencillez, patria y fe, afianzada en la religión católica. La escritora panameña dejó una producción de poemas y piezas narrativas que pertenecen al renglón de las literaturas marginales de Hispanoamérica. Esto no le resta méritos porque es tal vez el resultado de las mismas condiciones de Panamá, en cuanto a la empresa editorial y la difusión de las creaciones nacionales. Sus obras la revelan como una gran lectora; confirman que sus ojos pasaron por las obras de los clásicos grecolatinos y por las corrientes literarias de su época.

Como Elena Garro, también supo de la circunstancia matrimonial, procreó seis hijos, cinco de los cuales fallecieron a los pocos días o meses de su nacimiento. Uno logró superar las condiciones de salud propias de Panamá allá por los años treinta y fue luego el doctor Frank Martin, casado con Ana María Pérez, unión conyugal que dio a su madre la felicidad de seis nietas. El matrimonio de Rosa, igual que el de Elena Garro, se deshizo, pero ello jamás fue una barrera en el amor y el respeto del hijo para con su padre. Rosa fue una mujer piadosa, sencilla a quien todos sus alumnos aprendieron a llamar con el familiar tratamiento de tía.

Vistas las biografías de las dos escritoras comprendemos que tienen rasgos en común: Un solo hijo, un matrimonio deshecho y su amor por las letras.

### 3 ¿Cómo son los textos?

La búsqueda del tema del mito como tópico para comparar dos piezas dio como resultado el hallazgo de una lectura para mentes formadas

(«El duende») no influidas por la superstición y el miedo, y otro escrito con un discurso ingenuo («El castillo de los duendes»). La crítica literaria ha planteado sustantivas opiniones con relación a las historias cuyo protagonismo está formado por hermanas, casi siempre cuando se trata de un par de ellas. En algunos casos, las características de cada miembro de la pareja son opuestas, supuestamente incompatibles, pero en el fondo complementarias. En estos casos, pudiera pensarse que tales personajes representan la lucha entre el ello, el yo y el superyó y que los deseos que exhiben están en realidad presentes en ambos, luchando por expresarse o por reprimirse. Es pertinente mencionar que el cuento más antiguo con dos protagonistas hermanos, de acuerdo con Bruno Bettelheim procede de una época anterior a Cristo (Bettelheim 1990, p. 129).

Los textos elegidos aparentan ser diametralmente opuestos en atención al punto de vista que ambas escritoras eligieron para acercarse al tema de los duendes, a pesar de las coincidencias en cuanto a los lugares que la tradición reconoce como de su gusto para fijar en ellos su morada. En el cuento de Elena Garro los duendes son símbolo de la muerte y seres cuya presencia comparten quienes han traspasado las fronteras de este mundo hacia otra dimensión, «a un orden diferente», un «abismo por el cual Leli (una de las protagonistas) iría descendiendo por los siglos de los siglos, con la cabeza hacia abajo, en una caída sin fin dentro del pozo negro que era la muerte» (Garro 2006, p. 99).

En el relato de Rosa Quirós, los duendes son seres que pueden ocasionar estados anímicos colindantes con algunas manifestaciones del miedo y ser, tal vez, protectores de la naturaleza de cuyo cuidado los humanos deben ocuparse.

#### 4 Aproximación teórica al mito

Leszek Kolakowski plantea en su libro *La presencia del mito*, que la construcción de este se encuentra en la base de los valores nacidos de un determinado grupo social. El enfoque, fuertemente antropológico, se orienta hacia la filosofía de la cultura y cobra particular interés al pensar en la mitología que se ocupa del duende, pues coloca su existencia como una creación cultural, es decir, no cuestiona su existencia real, sino que lo asimila como producto fundado en la creencia colectiva. El duende aparece en los textos orales y escritos como propuesta de realidad, aunque no sea compartida de manera unánime en el campo de la cultura, si es reconocible el hecho de algunos que tachan de ignorantes a quienes no dudan de su existencia. En materia de literatura no existen sabios ni ignorantes, solo lectores atentos a la teoría de la recepción. Se traen a colación palabras de Edelweis Serra quien en su libro *Tipología del cuento literario* dedica importantes páginas a los cuentos de naturaleza fantástica y hace

una clasificación que un artículo como este no puede desconocer, porque parte, como ella dice, del binomio ordinario/extraordinario. Serra escribe:

Aun cuando la razón y el poder relacionarse con el mundo exterior puedan explicar ciertos fenómenos extranormales, sabido es que el cuento es un arte, un arte de la imaginación y del lenguaje fundante, y testigo de nuevas y desconocidas dimensiones de lo real; esto es cuanto importa, lejos de comprobaciones cuánticas o exactas, pues otro es el *quid* de las verdades creadas por la fantasía poética: todo es posible en su ámbito. (Serra 1978, p. 113)

Por otra parte, sabido es el planteamiento de Sigmund Freud acerca de las estructuras básicas de la psique: Ego, Yo y Superyó. El primero, en el plano de lo inconsciente y los otros dos en el plano de lo consciente. En el ego reposan los deseos inconscientes. El yo es la realidad consciente y el superyó, las normas sociales. Los mitos están en el inconsciente. Para Freud, son parecidos a los sueños en tanto reflejan sentimientos, deseos, impulsos inconscientes. En psicología, es el psicoanálisis la corriente que ha estudiado el mito.

También dentro del psicoanálisis están las opiniones de Jung acerca de los mitos, pero este autor los ve como parte de la herencia colectiva, por lo que habla de arquetipos de los cuales no se puede evadir el tratamiento porque son propios de nuestra naturaleza; han pasado a ser parte de la humanidad a través del proceso evolutivo de la especie. En una corriente u otra, igual que en todas las aproximaciones al tema de los mitos, como la filosófica y la antropológica, el mito corresponde al ámbito de lo simbólico.

Aquí descansa la razón por la que Carlos Blanco Aguinaga (1975) señala que los mitos han sido operantes a lo largo de la historia. Es que el mito tiene una función social según el grupo, el lugar y la época en que surge, pero, como también dice el mismo autor, los mitos deben ser sometidos a un proceso permanente de desmitificación, a través del raciocinio. Irán surgiendo nuevas situaciones y también nuevos mitos, idea que se refuerza con la siguiente cita de Leszek Kolakowski:

Presente está, sencillamente, la necesidad de disponer de un instrumento de pensamiento que esté dirigido a la *existencia* en sentido incondicionado (es decir, una existencia que no sea reducible a la pertenencia a una clase) y toda satisfacción de esa necesidad es un trabajo formador de mitos. (Kolakowski 1990, p. 27)

Para el análisis de los cuentos propuestos y en particular «El duende» de Elena Garro es recomendable abordar al trastorno psicótico compartido, perturbación en la cual dos o más personas conllevan los mismos delirios y alucinaciones. En general una de las dos personas tiene un trastorno psi-

cótico, y la otra una personalidad dependiente y se aferra al individuo, en este caso, psicótico, teniendo una estrecha relación. El estereotipo indica que la persona inducida usualmente tiene cierto nivel de retraso mental o alguna discapacidad que le hace dependiente de la persona psicótica. Sin embargo, este patrón ya no es tan claro e incluso la persona puede sucumbir ante las ideas delirantes de su pareja hasta cuando mantiene una vida social relativamente activa. Esto ha llevado a plantear la hipótesis de que la persona sana prefiere (evidentemente este proceso transcurre por debajo del nivel de conciencia) aceptar las ideas delirantes y descabelladas de su compañero antes que perder una relación que le reporta una gran satisfacción emocional. Por supuesto, esta aceptación implica una identificación desde el punto de vista emocional y cognitivo.

A pesar de que Kolakowsky considera que el tratamiento del mito es difícil de aprender en el arte, se decidió con un aliento crítico auscultar lo propuesto por el arte narrativo de dos escritoras hispanoamericanas, porque las obras de las que se ocupa este texto proponen el estudio de una escala de valores que pueden tener asidero en las creencias colectivas y en la fe católica, según revelan algunos indicadores de las dos obras analizadas.

El cultivo del mito como sustrato literario circula en los recovecos del tiempo. Y es que según Kolakowski el mito no desconoce ni la ciencia, ni la axilología, ni la lógica, ni el amor. La sabiduría que aportan los mitos quizá no sea fuente de conocimientos pero le hablan al lenguaje de las emociones porque los valores y antivalores que pueden ser rescatados como ideas tangibles (obediencia, el abuso de autoridad, el respeto, el egoísmo, la mezquindad) «no agregan nada al teorema de Pitágoras, como afirma Sábato. Pero también es evidente que la razón es ciega para los valores; y no es mediante la razón que valoramos un paisaje o, una estatua o un amor». (Sábato 1987, pp. 22-23). Los mitos parten de hechos ciertos, son saberes (Kolakowski 1990). Este mitólogo reconoce que los mitos no están ceñidos al marco de la ciencia, pero insiste en que eso no les resta valía puesto que todos los materiales en que enraíza la conciencia mítica, son en consecuencia actos de afirmación de valores.

## 5 La metodología

Este trabajo de investigación elaboró una taxonomía relacionada con el tipo de duendes presentados en el cuento de Elena Garro y el relato de Rosa Quirós. Los duendes pueden ser, desde el punto de vista moral: a) engañosos, dado que buscan personas ingenuas y tienen predilección por los niños, para hacerse de bienes o llevar a cabo sus planes, incluso llevarlas a la muerte; b) temperamentales, puesto que actúan de acuerdo a su estado de ánimo o las circunstancias del clima, lo visual, o cualquier factor que les incite cambios en su carácter; c) ambiciosos,

se sienten dueños del espacio que habitan y todos sus objetos; d) organizados, actúan basados en una jerarquía, hay un jefe al cual seguir y obedecer; e) silvestres, dado que viven en jardines o parajes llenos de verdor. Desde el enfoque físico: a) son pequeños; b) tienen los cabellos dorados; c) los pies chiquitos.

El seguimiento de cada una de estas clasificaciones permitió ver con claridad la función de los duendes en las narraciones, las cuales se unieron a la luz de la teoría enunciada en el apartado correspondiente, sin dejar de lado la temática central de cada uno de los textos, puesto que el asunto es clave para la interpretación. Las deducciones del análisis se presentan del modo siguiente.

## 6 Resultados

El tema de «El duende» de Elena Garro revela la angustia existencial ante la muerte. En «El castillo de los duendes», el tema reside en la prevención del peligro al que se exponen los niños si se retiran hacia parajes solitarios. La descripción física en «El duende» no se ofrece, pero sí se dice es el dueño del jardín, se cree el dueño de todo, usa un gorro rojo es y muy amigo de una niña muerta (Eva). En «El castillo de los duendes» los pequeños seres danzan por el monte de modo ligero y son temperamentales. En ambos textos gustan de la traición y el engaño.

Las protagonistas, en el cuento de Elena Garro, entablan relación con los entes silvestres; no es así en el de Rosa Quirós. En el primer cuento citado hay un duende y tres niñas que son arrastradas por el duende hacia la muerte. En el segundo, hay dos protagonistas y una narración enmarcada. Es relevante mencionar que los duendes sólo son vistos por la lavandera, quien lleva la narración secundaria.

El tiempo en el que se desarrollan las historias es diurno, húmedo y caluroso y en ambas el sol se detiene en la mitad del cielo. El discurso pertenece al siglo XX, así como el ambiente socio-histórico. En cuanto al espacio, en «El duende» es el patio de una casa familiar, con helechos y un pozo secreto rodeado de vegetación. En «El castillo», la historia ocurre en una quebrada con abundantes helechos y flores de duende; se trata de un sitio muy soleado con una piedra que simula un castillo.

### 6.1 Signos, símbolos y estrategias discursivas

«El castillo de los duendes»

- Inicia con una exclamación de tono hiperbólico porque el personaje que abre el texto, se sirve de un colectivo del habla panameña, colectivo que expresa grado superlativo, que está implícito (montaña)

y revela el asombro de la niña por la naturaleza en la que hay abundancia de flores.

- Al asombro de la niña causado por la riqueza natural hay que adicionar que en la voz de la narradora figura otro panameñismo que conduce a la abundancia, porque habla de quebrada cuajada de helechos y de flor de duende.
- El narrador es el que se expresa con voz culta sin desestimar los modos del habla propios de la lengua coloquial (cuando un panameño dice cuajado de, está indicando abundancia).
- En otras palabras, desde que el texto inicia, sitúa a los lectores en el ambiente mítico que informa acerca de la existencia de los duendes.
- El pensamiento de la Niña - interlocutora de la lavandera - no revela miedo.
- El tratamiento de Niña usado por la lavandera para con su interlocutora, insinúa o despierta duda en cuanto a la edad: estamos con una niña o frente a una persona de cierta posición social, capaz de manejar un lenguaje que no es propio del habla infantil. Aspecto que puede ser una falla procedimental de la escritora... Sin embargo, el tratamiento de señora a la lavandera, parece indicar que se trata de una niña con un nivel de educación que le indica el respeto a las personas mayores.
- Intertextualidad, que hace alusión a la fe.

En ambos textos está presente el mito judeocristiano que orienta hacia la fe religiosa católica. En «El castillo de los duendes», la expresión Ave María y en Elena Garro la alusión al libro del Génesis en el que se plantea el pecado por la muerte que un hermano le propina al otro. Además se menciona el término letanía y se verifica el hecho del choque entre la fe y la superstición, cultura y bajo nivel educativo.

## 6.2 Categorización de los duendes según el cuento de Elena Garro y el relato de Rosa Quirós

Elena Garro en «El duende», desde el párrafo inicial del cuento, al valerse del libro del Génesis y de los Evangelios, exhibe conocimiento de las sagradas escrituras. Por un lado de la muerte de Cristo y por el otro, del drama del Paraíso donde por los consejos del maligno y la debilidad humana, el hombre conoce el pecado y sus consecuencias. Esta intertextualidad se corrobora de manera simbólica con la presencia del duende en el jardín de la casa, de la amistad que entabla con Estrellita y Eva, dos de las niñas de la familia, acostumbradas a jugar en su espacio doméstico. Las seduce hasta hacerlas contrariar los consejos del progenitor y llevarlas a comer del árbol prohibido, consecuencia de lo cual caminan hacia los predios de la muerte. Otras de las alusiones a la pérdida del paraíso es el nombre de Eva para una de las protagonistas y la muerte de la hermana provocada por la otra, como en el caso de Caín y Abel.

El espíritu del mal está representado por el duende dueño del jardín, figura que en las fábulas infantiles tiene tintes simpáticos pues se valen de recursos que generalmente los complace. Por eso, las hojas del árbol eran muy dulces, razón en la que se insiste, por tratarse de un sabor favorable para conquistar el paladar de las niñas.

Todo el cuento da la impresión de que los diferentes personajes que transitan en la historia han traspasado el umbral de la vida, para ir hacia el otro mundo «tan bonito como este» (Garro 2006, p. 99). Da la impresión, también, de que el cuento manifiesta la duda consciente acerca del misterio que sigue a la muerte porque, de pronto, el lector se confunde y no sabe si en realidad las niñas murieron o si superaron el efecto nocivo de las hojas envenenadas por el duende.

Elena Garro organiza su discurso mediante la estrategia de las inversiones en el tiempo, por aquello de que los acontecimientos con los que se inicia la narración parecen ser posteriores a los marcados por la presencia de Estrellita en el tejado, personaje con el que se cierra la historia total: «El duende se quitó el gorro rojo, se limpió el sudor de la frente con el dorso de la mano y del espacio libre de la teja levantada, miró con alivio a su única amiga: Estrellita Garro» (Garro 2006, p. 105). Y es que el tiempo como recurso narrativo no tiene por qué coincidir con los tiempos gramaticales. Una cosa son los tiempos de los verbos y otra los tiempos narrativos con los que se organiza un discurso literario preferido por la literatura narrativa, asunto abordado por Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov en el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (cfr. pp. 357-363) tema de otro artículo.

Aunque la existencia de los duendes no está científicamente confirmada, en tanto mito, hoy por hoy tienen cabida en el plano de la realidad y hasta es testimonial por parte de muchas personas. Pertenecen a la literatura

de tradición oral y sugieren temas y anécdotas que bien podrían ser registrados en las escalas del miedo.

Efectivamente, el marco de la investigación suscitó varias lecturas y detenido cuidado con la biografía de la escritora, de quien se presentían luces y sombras subliminalmente traspasadas al cuento, a través del mecanismo de defensa que el psicoanálisis llama proyección.

Sus biógrafos informan que hubo una vida, su vida, llena de dificultades. Acaso por eso Elena Garro decide en «El duende» sugerir cuán distinta sería la vida si el ser humano, lejos de debatirse entre rencores, maledicencias, soledad, miedos y desamor, lograra desenvolverse en un ambiente de paz, donde las relaciones entre hermanos, entre padres e hijos, entre cónyuges y ciudadanos, en términos generales, supieran poner en práctica valores que no vulneren la dignidad humana.

«El castillo de los duendes» no se aleja de estas intenciones. Variadas anécdotas se mueven como testimonio de la existencia de los duendes y convergen, de alguna manera, con lo expuesto por la voz narrativa en cuanto a que los duendes utilizan subterfugios para atraer a los niños y llevárselos. Tratando de explicar esto a la luz del psicoanálisis, el mito de los duendes que se llevan a los niños podría traducirse en comportamientos paidofílicos que por ser reprochables se cubren con un disfraz, para luego insertarse en el mundo consciente con la estrategia de que aquí no ha pasado nada, para ocultar sentimientos de vergüenza o de pudor por con aquellas acciones que romperían el equilibrio social.

El caso de Rosa Quirós, autora de «El castillo de los duendes», conduce hacia otro tipo de hechos. Sucede en un ambiente que propone vida y no muerte tal como es conocido el mito en las más viejas tradiciones transmitidas en la voz del abuelo, al que hace alusión la vieja lavandera cuando le explica a la Niña quiénes son los duendes. Dice lo siguiente: «Es cosa bonita verlos salir en fila larguísima del fondo del agua; se van agrupando hacia el bosquecito de flores; van danzando y se pierden entre el monte de manera muy ligera» (1963, p. 50). No descarta, sin embargo, que el estado de ánimo de los duendes es variable porque «cuando están de humor, enseñan una totumita de oro, que es la que usan para engañar a las pobres criaturitas» (1963, p. 50). Entonces, aun cuando los duendes vivan rodeados de flores y de helechos, aun cuando procuren para su solaz el ambiente umbrío de árboles corpulentos, pueden ocasionar expresiones de miedo y de inseguridad, por su tendencia a atraer a los niños y a veces, según los mitos refieren, ocultarlos o hacerlos desaparecer, para luego devolverlos en situaciones que verifican lo que el folklore cuenta.

«El castillo de los duendes» despega de una acción dialogística entre una mujer humilde lavandera que cumplía su oficio en un arroyo, ricamente decorado por helechos y flores de duende, con una niña a quien previene para que no las toque y evitar así que salgan los duendes. La



Niña, quizás por razones socioculturales, advierte a la lavandera que la existencia de los duendes no pasa de ser una superstición y recuerdos del pasado. La lavandera ripostó contra la «ciencia de ahora» (Quirós 1963, p. 48) que descarta lo viejo, atribuido a la falta de conocimientos y a la imaginación.

Ambos textos ponen de relieve la figura sobrenatural del duende pero, ni Elena Garro tuvo noticias de la obra panameña ni Rosa Quirós del cuento mexicano. Coinciden en los símbolos y en el peligro que estos representan. Para Elena Garro son las hojas, para Rosa Quirós las flores. En el cuento de Elena Garro quien advierte es otra niña - Estrellita la hermana de Eva y de Leli - y en el de Rosa Quirós, una trabajadora de labores domésticas, la lavandera. Ambas en un paisaje campestre, donde no falta el agua.

«El castillo de los duendes» estimula a los lectores a un viaje sobre las alas de la imaginación, pues hace suponer que los duendes habitan en grandes fortificaciones y si son comparados con las construcciones de los cuentos infantiles, se ha de pensar en altas torres, pasadizos secretos, gruesos y altos muros, castillos encantados, más para las hadas buenas que para los duendes inspiradores de sentimientos desagradables de acuerdo al folklore popular.

Al comparar un cuento con otro, se comprende que mientras el duende de Elena Garro requiere un lector culto, con una amplia visión de mundo y muchas lecturas previas, el de Rosa Quirós posee claras intenciones de hablar a los niños con su lenguaje y su mundo poblado de seres fantásticos e imaginarios, lo que pone de relieve la intención educativa propia de su magisterio en jardín de infantes y de su sólida formación religiosa.

En alguna parte se alude a una etapa de la vida de Elena Garro, niñez y adolescencia en el ambiente rural indígena, donde quizás bebió de la fuente mítica a través de la oralidad. Rosa Quirós también estuvo en contacto con el ambiente del campo durante sus primeros años dedicados al magisterio rural y pasó gran parte de su vida en Penonomé, pequeña comunidad donde conoció noches oscuras, ausencia de luz eléctrica y donde bebió agua de pozos que eran los que abastecían de este preciado líquido a toda la población. Por supuesto que su ambiente la nutrió de mitos y creencias entre los cuales figura el de los duendes.

Rosa Quirós toca el tema de los duendes pero con intenciones de no desviarse de lo que su producción literaria enfoca: Lo regional y sus raíces, como señal de identidad, porque el mito sale en auxilio del sentido que se busca para las vivencias cotidianas. Elena Garro se desplaza en esa misma órbita, desde el momento en que incluye nombres de pila de su propia familia y los vincula a la historia en las esferas de lo intemporal y otras dimensiones entre las que navegan los que están fuera de este mundo - Estrellita, su contacto y amistad con el duende, su capacidad para observar desde lo alto (el tejado que no es sino un símbolo de otro lugar al que los mortales no tienen acceso, libre de peligros incluido

el de una caída, porque el duende la sostiene). Es pertinente observar que el duende que vive en parajes solitarios, rodeado de naturaleza, en presencia del agua, que atrae a los niños, los invita a jugar y a veces los rapta, aparece en otros textos de la literatura panameña con otras intenciones y, por lo tanto, con otros símbolos. En *La isla mágica*, novela de Rogelio Sinán, el supuesto duende encubre un embarazo, un parto y el crecimiento de un niño que nació al margen de las relaciones amorosas permitidas en el campo de la cultura. Y como se había difundido la noticia del duende, las personas que se encontraban con el niño se asustaban. También hay un cuento, cuyo título pareciera cumplir la trilogía de Juan de la Cabada y Elena Garro, al menos en cuanto al título que también es «El duende», del escritor panameño Antonio Paredes Villegas, inserto en la colección *El duende y otros cuentos*, premio Miró de la sección cuento del año 1992, pero un duende que disfraza la reprobable conducta que encubre la adicción al alcohol y la desviación de la paidofilia. Da cuenta del mito en América, si se quiere ser específicos, y desde tiempos que parecieran ser la aurora de la cultura hispanoamericana, el *Popol Vuh*, texto que deifica al duende, como deificados son también «el tigre, la culebra y el cantil» (Recinos 2002, p. 101).

El final del texto de Rosa Quirós permite asociar sus palabras con los planteamientos de Cándido Pérez Gállego (1973) en el libro *Morfonovelística*, pues él se refiere al *cercos narrativo* y *cercos de la realidad* para indicar lo que sería el texto y el contexto. ¿En qué sentido? En que la acción narrada ocurre en un lugar específico de Penonomé, conocido con el nombre de Coralillo, en otros tiempos lleno de pozos y manantiales, de espesa vegetación, paisaje que influye en la lavandera y lleva su mente hacia lo misterioso y sobrenatural. Y es que «El Coralillo» es conocido en Penonomé como un sitio de leyenda en relación con la aparición de los duendes, tema tratado por Gil Blas Tejeira (2002) en «Los duendes del Coralillo».

En tiempos más recientes, Gabriel García Márquez alude a los duendes como seres que comparten el entorno familiar porque en nota de prensa intitulada «Frasas de la vida» escribió «siempre se nos dijo que cantar en la mesa espantaba a los duendes» (García Márquez 1993, p. 302) recurso de los mayores para enseñar normas de urbanidad que pedía la prudencia de respetar el momento de la reunión familiar en torno a la mesa; pero estos duendes, sin duda alguna no estaban en la categoría de los que suscitaban miedo.

## 7 Conclusiones

No es fácil analizar el mito del duende, porque el lector se ve entre dos corrientes. Una, es decidir si los duendes existen o no. Otra, es ubicar la razón de tal mito, es decir, desde un enfoque psicoanalítico, buscar qué

deseo, sentimiento, emoción o necesidad se expresa inconscientemente por medio del mito del duende. Tal duda entraña peligros. La primera opción, el peligro de intentar dar vida a algo que es simbólico. En otro sentido, el hecho de que lo simbólico no puede analizarse en términos conceptuales, porque el pensamiento conceptual es de naturaleza distinta al pensamiento simbólico. Si el mito del duende adquiriera realidad concreta, dejaría de ser mito.

La segunda alternativa llevaría a la misma encrucijada. Si se lleva al plano consciente aquello que desde el inconsciente da lugar al mito del duende, también dejaría de ser mito, siempre desde el enfoque psicoanalítico, por supuesto, porque es el ser consciente lo que da lugar al mito.

Tal vez, pudiera decirse que el mito de los duendes es una variante del mito de la existencia de seres sobrenaturales. Y si se toman en cuenta los diversos tipos de duendes y las también diversas funciones de estos, se pudiera pensar que unos sirven para prevenir el acceso a situaciones, a cosas o actividades potencialmente peligrosas (no comas de tal planta porque recibirás un castigo del duende que es protector de esa planta) o porque se trata de una experiencia que debes evitar. Echando mano otra vez del psicoanálisis, porque esa experiencia, si bien produce un placer, es un placer no aceptado socialmente.

Lo cierto es que el duende existe porque todo lo que es creación cultural tiene asidero en el plano de la realidad, aunque su ámbito sea el imaginario y las estructuras mentales. Por alguna razón, hay quienes lo confunden y a la hora de validar la estructura narrativa, lo que para unos es mito, para otros es leyenda. Se dice que a veces se dejan contemplar y que a veces son invisibles para los hombres pero no para los animales y los niños. Puede constatarse que en el de Garro, el duende es amigo de una niña y que en el de Rosa Quirós cabe la posibilidad de que sean vistos si se altera el orden establecido por ellos en relación con la naturaleza no tocar las flores, porque en sus varios rostros pueden según sus intenciones al aparecer, ser juguetones, virtuosos, viciosos, amigos o adversarios del hombre. Serra distinguió en lo extraordinario a los hiperbólicos, los extrasensoriales, los extralógicos y los sobrenaturales; sitio donde tienen espacio las creaciones de Elena Garro y Rosa Quirós.

Lo sorprendente en el caso de Elena Garro, lo da a conocer una niña; en Rosa Quirós una persona adulta. En Rosa Quirós, la niña no lo sabía y por eso no es amiga de los duendes ni les teme. No los conoce. No se dice cómo Eva y Lely entablan amistad con los duendes. Ellas están en posesión del mito, en tanto que la niña de «El castillo de los duendes» nunca había escuchado esa referencia.

Antes de cerrar el artículo, es pertinente agradecer al doctor Edgar Leandro Jiménez, por la traducción del resumen al inglés y al italiano.

**Bibliografía**

- Bettelheim, Bruno (1990). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Blanco Aguinaga, Carlos (1975). *De mitólogos y novelistas*. Madrid: Ediciones Turner.
- Comsa, Mihaela (2005). *Elena Garro, personaje de su existencia* [en red]. *Revista La Colmena*, 45. Disponible en <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena45/Aguijon/Mihaela.html> (2015-09-02).
- Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan (1984). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Editorial Siglo XXI.
- Figueroa Serrano, David (2008). «Cosmovisión e identidad étnica: El caso de la localidad de Achán y Pómaro». En: Gámez Espinoza, Alejandra; Ramírez Rodríguez, Rosalba (coord.), *La Memoria del Primer Coloquio sobre Cosmovisión Indígena en Puebla*. Universidad Autónoma de Puebla: Puebla, pp. 192-213.
- García Márquez, Gabriel (1993). *Notas de prensa 1980-1984*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Garro, Elena (2006). *La semana de colores*. México: Porrúa.
- Kolakowski, Leszek (1990). *La presencia del mito*. Madrid: Cátedra.
- Paredes Villegas, Antonio (1992). «El duende». En: *El duende y otros cuentos*. Panamá: Impresora La Nación (INAC), pp. 51-60.
- Pérez Gállego, Cándido (1973). *Morfonovelística*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Quirós, Rosa (1963). *Florechillas de montaña*. Madrid: Ediciones Iberoamericanas.
- Recinos, Adrián (2002). *POPOL VUH: Las antiguas historias del Quiché*. Traducción del texto original, introducción y notas de Adrián Recinos. Guatemala: Editorial Piedra Santa.
- Sábato, Ernesto (1987). *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral.
- Serra, Edelwais (1978). *Tipología del cuento literario*. Madrid: CUPSA Editorial.
- Sinán, Rogelio (1985). *La isla mágica*. La Habana: Casa de las Américas.
- Tejeira, Gil Blas (2003). *El retablo de los duendes*. Panamá: Editorial Juris Textos.
- Tompkins, Peter; Bird, Christopher (1977). *La vida secreta de las plantas*. México: Editorial Diana.

## Otra mirada parisina El diario de Horacio Quiroga

Rafael Olea Franco  
(El Colegio de México, Ciudad de México)

**Abstract** In this paper, I focus on the journal that Uruguayan writer Horacio Quiroga (1878-1937) wrote to record his visit to Paris, from March to July, in the year 1900. It remained as a manuscript until Emir Rodríguez Monegal transcribed it and published it in 1950 as *Diario de un viaje a París (Journal of a Visit to Paris)*. This is the title under which we know this work today. There are several reasons why this text constitutes an outstanding autobiographical record. First of all, it stands out as a striking vision of Paris by a Latin American author. Paris was considered then the world capital of culture and civilization; nevertheless, the image of Paris provided by Quiroga is very different from the ideal city depicted by such authors as Manuel Gutiérrez Nájera and Rubén Darío. In the second place, the journal is also the record of a formative period in Quiroga's intellectual development. Some critics contend that the trip to Paris determined Quiroga's decision to become a writer, but in the present paper, upon the careful analysis of the entries in the journal, I argue that this journey only marks the beginning of an incipient literary call. Finally, the journal is also an extraordinary record of the everyday experiences of a Latin American traveler in Paris, at the turn of the twentieth century.

**Keywords** Horacio Quiroga. Autobiography in Hispanic America.

El 31 de diciembre de 1899, el joven Horacio Quiroga (1878-1937) alcanzó la simbólica edad de 21 años, por lo cual de inmediato ejecutó un acto de independencia y autonomía: un viaje al extranjero. Así, el 20 de marzo de 1900, desde su nativa ciudad de Salto, Uruguay, este escritor en ciernes emprendió la navegación hacia Montevideo, de donde después el buque, de bandera italiana, se dirigió a Génova, ciudad de la que él partió en tren a París, su destino último y principal. Al inicio de su travesía, Quiroga comenzó el registro autobiográfico de sus experiencias, las cuales quedaron consignadas en dos cuadernos manuscritos: el primero de ellos con sus peripecias del 20 de marzo al 24 de abril, y el segundo del 24 de abril al 10 de junio de 1900. La anotación inicial está datada el 20 de marzo, cuando subió al barco 'Montevideo' para salir de Salto; la última, la mañana del 10 de junio del mismo año, en París. Como el diario se interrumpe antes de que él abandone esa ciudad, quedan en blanco los días entre el 10 de junio y el 12 de julio, cuando finalmente volvió a Montevideo, luego de haber tomado un buque en Marsella. En su último registro, Quiroga expresa su deseo de seguir apuntando sus impresiones en un nuevo cuaderno, el

cual al parecer se extravió; aunque también es probable que debido a sus muy precarias condiciones económicas – que describiré más adelante –, él no haya podido comprar la libreta más barata del mercado parisino, a un costo de 10 céntimos de franco.

A la muerte de Quiroga en 1937, el manuscrito quedó en manos de su entrañable amigo argentino Ezequiel Martínez Estrada, quien finalmente lo donó al Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios (INIAL) de Montevideo; gracias a ello, en 1950 Emir Rodríguez Monegal, con el apoyo de varios trabajadores del INIAL que se encargaron de la transcripción, logró difundir este material inédito, cuyos registros carecían de encabezado, por lo cual él escogió el descriptivo título de *Diario de viaje a París* (cfr. Quiroga 1950).<sup>1</sup>

El título elegido por Rodríguez Monegal es adecuado, porque de hecho París fue el destino único de Quiroga. Así, aunque él arribó a Génova el mediodía del 23 de abril, no intentó conocer Italia, sino que esa misma tarde partió en tren hacia París, adonde llegó por fin la noche del 24 de abril de 1900. Casi dos semanas después, el 5 de mayo, envió sus primeros comentarios parisinos al diario salteño *La Reforma*, el cual los reprodujo en su edición del 29 de mayo. De este modo se cumplía lo que el periódico mismo había anunciado en sus páginas un día antes del inicio del trayecto de Quiroga: que Horacio, como lo llamaba familiarmente el redactor anónimo de la nota, se proponía visitar la famosa Exposición Universal de París, desde donde comunicaría sus impresiones por medio de carta. Según este testimonio, el viaje habría tenido un declarado propósito pragmático; no obstante, en el diario Quiroga prescinde de manifestar de modo nítido los motivos de la empresa, la cual incluso maldice con desesperación el 6 de abril, todavía a bordo del buque: «Viene a mi cabeza, a veces, por ráfagas, la ilusión de que podría estar en el Salto, en la esquina, viendo pasar gente que conozco, de noche templada y suave, viéndola, o acaso bailando... En esos momentos reniego formalmente de haber emprendido este viaje, el más estúpido de los que he hecho, estúpido, sí, estúpido; me volveré idiota y genovés...» (Quiroga 1950, p. 72); señalo, de paso, que este prejuicio contra las personas oriundas de Génova exhibe la facilidad con que el joven emite juicios sumarios. En su útil estudio introductorio a la edición del *Diario*, Rodríguez Monegal considera trascendente dilucidar el motivo del viaje; sin embargo, al no encontrar claros registros textuales sobre las

1 La reimpresión más reciente de este volumen fue difundida por la editorial Losada en 2000. Hay también una útil edición reciente, a la cual se añadió buena parte de la correspondencia del escritor: Quiroga, Horacio (2010). *Quiroga íntimo: Correspondencia. Diario de viaje a París*. Edición y prólogo de Érika Martínez. Madrid: Páginas de Espuma; en sus notas, la editora retomó la información proporcionada por Rodríguez Monegal y sumó otro material que ayuda a que el lector comprenda el contexto del diario de Quiroga. Las citas del texto que haré en este trabajo corresponden a esta edición, que es la más accesible.

razones que indujeron a Quiroga a esta empresa, el crítico lucubra que hubo un motivo no confesado en las páginas escritas por el autor:

Penetrando ya en el terreno de la hipótesis, y apoyándose en algunas ambiguas indicaciones del *Diario*, es posible señalar un motivo – casi inconfesable – para el viaje: la conquista de París. Así enunciado el proyecto parece demasiado fantástico. Sin embargo, es posible que el joven – que se creía, con razón, destinado a la gloria – lo reservara para su más íntima contemplación y, por lo mismo, no lo confiara al papel, demasiado ajeno. Se explicaría así su silencio obstinado; a esta luz, cobrarían nuevo significado algunas anotaciones (Rodríguez Monegal 1950, p. 12).

Aunque en principio esta hipótesis no parece absurda, quizá sea un tanto arriesgado pretender interpretar el *Diario* sin el apoyo de mayores elementos textuales. Con una prudente actitud, en cambio, Eduardo Romano relaciona el viaje europeo de Quiroga con su fallida experiencia como fundador de la local *Revista de Salto* (publicación semanal iniciada el 11 de septiembre de 1899 bajo el subtítulo de *Semanario de Literatura y Ciencias Sociales*, la cual duró hasta el 4 de febrero de 1900): «La decepción en que desembocara su experiencia con dicha publicación y disponer de parte de la herencia paterna lo deciden a cumplir esa aventura que cautivaba sobremanera a los jóvenes novecentistas, el viaje a París» (Romano 1997, p. 1313). En lo personal pienso que podría haber varias respuestas plausibles para explicar el viaje; pero además me pregunto si, en última instancia, es necesario justificar ese anhelo juvenil de visitar la más importante capital europea (y quizá mundial) de fines del siglo XIX.

Sin duda, la decisión de emprender el viaje implicó para el joven Quiroga la ruptura de muchos lazos afectivos; la mañana del 21 de marzo de 1900, cuando el barco, abordado la noche anterior, apenas abandona la ciudad de Salto, él recuerda con tristeza su separación de los seres amados y de todo su entorno vital: «Es pena abandonar la ciudad en que se ha vivido, los amigos, las costumbres, los horizontes, la familia, los cielos» (Quiroga 1950, p. 55). Después de enumerar las encontradas sensaciones que le provoca la partida, entre ellas la derivada de la imagen de sus padres y amigos despidiéndolo con pañuelos, añade: «pero nada es todo esto; cuando hay una niña que queda llorando por nosotros en su cuarto, solita y temerosa de que la oigan» (p. 55). Concluida esta evocación amorosa, el discurso transita hacia una insólita segunda persona de singular para expresarle a su amada cuánto la quiere. Rasgos como éste demuestran que se trata de un texto con un estilo ambiguo, en el cual se confunden los destinatarios, pues al supuesto registro íntimo, reservado para la confidencialidad casi absoluta, se suman pasajes con un destinatario específico. De manera pertinente, al reflexionar sobre la probable conciencia de Quiroga sobre la futura publicación de su correspondencia y su diario, Érika Martínez plantea: «El *Diario de viaje a París* transmite, sin embargo, cierta seguridad al respecto: en muchas de las entradas, el rioplatense se dirige a sus amigos



como si fueran a leerlo y, aunque es cierto que mantuvo el manuscrito en secreto, al final de su vida se lo encomendó a Ezequiel Martínez Estrada. ¿Lo hubiera hecho de pensar que carecía de interés?» (2010, p. 13).

No obstante las dubitaciones formales de la voz enunciativa, sin duda la obra pertenece, *grosso modo*, al registro de lo que en fechas recientes se ha denominado 'escritura autobiográfica', en la cual confluyen la autobiografía en sí y formas cercanas a ella, como el diario o las confesiones. Según ha señalado Sylvia Molloy, este tipo de literatura se caracteriza por la autfiguración del yo construida por el sujeto enunciativo desde el presente de escritura para elaborar la imagen de sí mismo que desea transmitir (aunque obviamente la lengua siempre delata situaciones ajenas al control del sujeto) (cfr. 1996). Es verdad que, en el caso de un diario, las fechas de cada entrada pretenden mostrar como coetáneos los sucesos y su registro en la escritura, pero al igual que en todo arte verbal, esto puede ser sólo una simulación, pues siempre se pueden sumar nuevos registros *a posteriori*. Por ello resultan significativas las pruebas textuales que demuestren, aunque sea parcialmente, que la escritura del diario fue simultánea a la vivencia de los hechos narrados.

Así sucede, por ejemplo, con el aludido artículo del periódico *La Reforma* firmado por Quiroga el 29 de mayo de 1900, texto heterogéneo donde se leen sus primeras reacciones frente a la ciudad de la luz – entre ellas la obligada visita al museo de Louvre –, su descripción de las todavía inconclusas instalaciones de la Exposición Universal de 1900, y hasta sus comentarios sobre ciclismo, muestra juvenil de su pasión permanente por la velocidad, la cual más tarde se reveló en otros medios de transporte (como el automóvil e incluso el avión). En cuanto a la capital de Francia, el primer párrafo del texto periodístico despliega una actitud exultante:

Heme, por fin, en París, en la capital-cerebro, en la ciudad de las ciudades, donde todo es acumulamiento, palpitación y prodigio. París merece por dos motivos el primer lugar entre las poblaciones: por lo inmenso que lleva en su nombre y amplia vida, y por la fama que se le ha dado. Para nosotros, pobres desterrados de la suprema intelectualidad, la visión de París es una nostalgia de un lugar que nunca hemos visto, y que, hoy y mañana, nos lleva a conocerlo. Heme, por fin, en París. (Quiroga 1950, p. 136)<sup>2</sup>

No obstante este hiperbólico arranque, el cual está plagado de tópicos, Quiroga declara que su primera impresión fue tristísima, debido a la disposición de las casas parisinas, según expresa en esta frase, cuya lograda

2 Cito este texto por la edición de Rodríguez Monegal, quien incluyó materiales adicionales que facilitan la comprensión del diario de Quiroga.



figura retórica de zeugma presagia ya al gran escritor: «Aquí las casas están tan juntas que parece que un gran frío las comprimió en grupos negruzcos, helados y hambrientos» (Quiroga 1950, p. 136). Muy distinta resulta su percepción del ámbito abierto de los bulevares, que «multiplicados en el corazón mismo de la ciudad, cortan en cien pedazos la oscura contracción de las calles, llevando a todas partes la vida, la luz y el perdón de los miles de personas que los cruzan por hora» (p. 136). Luego de asombrarse por la modernidad de la urbe – patente en la enorme cantidad de personas y vehículos que pululan durante el día –, Quiroga describe el carácter cosmopolita de París, donde observa una gran diversidad étnica (excepto negros, de los cuales hasta entonces sólo ha visto tres, subraya muy significativamente desde una mirada no exenta de tintes racistas).

Aunque en principio él adjudica rasgos ambivalentes a la ciudad, su evaluación final tiende a ser negativa, al menos en lo arquitectónico: «Para concluir: la edificación de París no tiene nada de notable. A excepción de algunas avenidas en que hay muy lindos palacios, ni en los grandes bulevares, ni en los chicos, ni en las calles, hay nada que llame la atención» (p. 138). Si bien con matices diferentes, en general su diario confirma la imagen de París presente en el texto periodístico; por ejemplo, el 30 de abril escribe: «En Notre-Dame. La misma impresión general que el Panthéon, La Madeleine, y de todos los monumentos de París, muy pobre, debido al color oscuro, sucio y manchado de todas las paredes» (p. 105). Sin duda esta conducta – que debe tildarse como iconoclasta – se explica en parte por su juventud; pero si además de ello se considera que él carecía de la experiencia indispensable para juzgar cualquier capital europea – en cuanto a ciudades apenas conocía Salto y Montevideo, y había hecho una rápida visita a Buenos Aires para conocer al escritor Leopoldo Lugones –, su actitud no puede más que calificarse como soberbia y arrogante.

De este modo Quiroga disiente de la postura intelectual hispanoamericana de su época, cuando París en particular y Francia en general eran considerados el centro del mundo, sobre todo en el ámbito cultural. Esto resulta evidente en los modernistas hispanoamericanos; por ejemplo, en su *Autobiografía* Rubén Darío evocaba así la imagen idealizada de París que desde su infancia él se había forjado: «Yo soñaba con París desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones rogaba a dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la Ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo, era la capital del Amor, el reino del Ensueño» (Darío 1930, p. 112).

Por su parte, el modernista mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, quien durante su corta vida casi no tuvo oportunidad de salir de la Ciudad de México, identificaba plenamente la civilización, es decir la modernidad, con Francia en su conjunto, según expresó en un texto del 2 de diciembre de 1880 en *El Nacional*: «“Para todo hombre civilizado” – ha dicho un

publicista americano – “la patria es primeramente el país donde se nace, y luego, Francia”» (Gutiérrez Nájera 2000, p. 47). En gran medida, su exaltado gesto obedecía al deseo de definir a Francia como la nación que proveía de continuidad a la civilización entera:

Michelet decía que Francia ha continuado el movimiento humano que pasó de la India a Grecia, de Grecia a Roma y de Roma a Francia. Toda otra historia es incompleta: registrad la historia de Italia, carece de los últimos siglos; registrad las historias de Alemania e Inglaterra, les faltan los primeros; acudid a la historia de Francia, ahí está la historia de todo el universo. Francia ha sido la gran continuadora de la obra romana y de la obra cristiana. En su tradición no solamente hay serie, sino progreso. (Gutiérrez Nájera 2000, p. 49)

Este tipo de reflexiones fueron cada vez más entrañables para los intelectuales hispanoamericanos, hasta culminar en 1900 con la obra *Ariel*, del uruguayo José Rodó, quien llevó a sus extremos la idea de la supuesta continuidad de la civilización y cultura latinas, al sostener que Hispanoamérica tenía la central encomienda de rescatar los valores del idealismo humanitario, frente al pragmatismo anglosajón representado por Estados Unidos.

Ahora bien, algunos críticos han leído la corta estadía de Quiroga en París como una etapa determinante para su formación literaria; sin embargo debe tenerse cautela en este punto, pues como señala pertinentemente Abelardo Castillo: «El viaje a Francia no tuvo acaso la importancia que le atribuyen algunos biógrafos; se ha hablado de la bohemia parisina de Quiroga. No existió tal bohemia y apenas existió París: el viaje entero duró tres meses y Quiroga volvió desencantado» (1997, p. xxi) En efecto, la lectura del *Diario* revela, por ejemplo, el escaso interés del uruguayo por hacer vida literaria en París. Una de las excepcionales anotaciones de este tipo remite a un episodio del café Cyrano, al que concurrían muchos intelectuales hispanoamericanos agrupados en torno al entonces famoso cronista guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, con quien él no simpatizó, según se deduce de un difundido pasaje del diario; el 16 de mayo de 1900, en una tertulia donde se encontraban, entre otros, Manuel Machado y Gómez Carrillo, de improviso Quiroga preguntó a éste si sabía guaraní; como el guatemalteco ni siquiera tenía conocimiento de la existencia de ese idioma, un Quiroga provocativo insistió en interrogar a los demás si hablaban esa lengua (que naturalmente él tampoco manejaba), sólo para remarcar al final la absoluta ignorancia de Gómez Carrillo (véase el pasaje en las páginas 111 y 112 del *Diario*). Asimismo, si bien durante su estancia él se relacionó esporádicamente con Rubén Darío y Manuel Machado, en sus registros no expresa empeño alguno por frecuentar a las grandes figuras literarias francesas. Esta actitud un tanto displicente contrasta

con la de otros escritores hispanoamericanos; por ejemplo, el mexicano Federico Gamboa, autor de la famosa novela *Santa* (1903), destaca en su *Diario* cómo al llegar a París en 1893 pensó de inmediato en visitar a su admirado Zola; pese a que el joven novelista logró su anhelo, el escritor francés lo decepcionó un tanto como persona, debido a su soberbia; por ejemplo, Zola manifestó con desparpajo que no leía ninguno de los numerosos libros escritos en español que le llegaban, porque sólo se esforzaba en leer en esa lengua los artículos periodísticos que hablaban sobre él.<sup>3</sup>

Probablemente el peso excesivo que se ha otorgado al *Diario* de Quiroga deriva de algunas afirmaciones enfáticas del autor sobre su deseo de dedicarse al arte verbal. El 3 de abril, él registró esta confesión, que ahora puede interpretarse como un presagio: «Además, me han entrado unas aureolas de grandeza como tal vez nunca haya sentido. Me creo notable, muy notable, con un porvenir, sobre todo, de gloria rara. No gloria popular, conocida, ofrecida y desgajada, sino sutil, extraña, de lágrimas de vidrio» (Quiroga 1950, p. 66); por el tipo de literatura que él escribió, podría decirse que, en efecto, alcanzó esa particular gloria. Asimismo, Quiroga registra sus reacciones de lector, como cuando el 7 de abril, todavía a bordo del barco, anota que ha terminado la lectura de *Fecundidad*, de la cual dice que «es la obra más perfecta de Zola», quien en esa novela «se muestra más fuerte, infinitamente más fuerte que en las demás» (p. 74). En varios pasajes expresa su continuo interés por la literatura, el cual había surgido cuando dirigió la *Revista de Salto* en su natal ciudad; la atracción literaria es tan extraordinaria que incluso el 21 de marzo de 1900, apenas ha abordado el barco, se pregunta, un tanto en forma retórica, si se tratará de un síntoma de su verdadera vocación:

Noto en esta ocasión que en iguales circunstancias – cuando oigo que hablan de literatura – me crispo como un caballo árabe. Fijo mucho la atención sobre ciclismo, u otro asunto cualquiera que me domine. Pero la sensación primera es más poderosa, más íntima, más hiriente, como la que sentiría una vieja armadura solitaria que oyera de pronto relatar en voz baja una acción de guerra...¿La vocación? (p. 57)

La pregunta final demuestra que el joven aún no había definido su camino, por lo que en ese momento resultaba incierto si se dedicaría o no a la literatura, pese a que en sus registros autobiográficos dejó consignadas algunas de sus primeras y más bien fallidas composiciones. Las califico como fallidas porque, en mi opinión, tal vez prometen más de lo que realmente alcanzan. Sospecho que la perspectiva anacrónica de algunos críticos,

3 Por su interés como un significativo indicio de las relaciones entre la cultura hispanoamericana y la francesa, menciono que Álvaro Uribe se ocupa de este pasaje en su ensayo «Historia de dos beldades» (2005, pp. 241-253).

ejercida a partir del conocimiento del estatus literario canónico alcanzado por Quiroga en su madurez (cuando fue reconocido como el máximo cuentista hispanoamericano), los induce a interpretar cualquier elemento de su diario como una irrefutable prueba de la profesión artística del autor.

Varios de los pasajes de escritura literaria no autobiográfica de las libretas son discontinuos e incompletos, es decir, parecen meros apuntes para un posterior desarrollo. Sin embargo hay algunos más logrados, como un poema en prosa del 7 de abril cuyo primer párrafo dice:

Tenía la palidez elegante y mórbida de las señoras desmayadas. Parecía una rosa enferma que una mano insensata hubiera abandonado sobre las teclas del piano. Era blanca y lejanamente rubia. Adorable en sí misma, pasó envuelta en la ola de miradas inquietas de los caballeros de frac. Tenía la palidez de las caricias tardías que, sin pensarlo, enmudecen lentamente... (p. 73)

Esta mezcla de efluvios modernistas y decadentes es visible en su poesía inicial, y sin duda permanece en algunos de sus primeros relatos, aunque en éstos su uso es más eficiente, porque el escritor logró que algunas frases que aisladas parecen meros clichés, adquirieran gran fuerza expresiva dentro de la trama (pienso en cuentos como «El almohadón de pluma» y «La gallina degollada»).

Como adelanté, los problemas económicos de Quiroga afloraron con rapidez, por lo que empezó a anotar con prolijidad las sumas gastadas en su viaje. En su registro del 24 de abril, indica algunas cifras: el traslado de Salto a Montevideo le había costado \$12; el boleto redondo en barco de Montevideo a Génova, \$160; el trayecto en tren de Génova a París, 102 francos. Al día siguiente asienta cuáles son sus fondos financieros: «He llegado a París con \$ 88.00, es decir con 440 francos» (p. 98), y un día después, como medida preventiva, se cambia a un alojamiento más barato. Debido a esta precaria situación, calcula en detalle sus futuros gastos mensuales, estimados en 250 francos; pero sus loables propósitos de control sucumben frente a sus caprichos de ciclista, porque pese a que reconoce su falta de recursos, inmediatamente después consigna sus intenciones de comprar una bicicleta de 195 francos. (Curiosamente, estos datos, incluidos en un texto de índole más bien literaria, proporcionan referencias más específicas sobre la economía real y concreta vivida entonces por los habitantes de París, que los contenidos en algunos libros especializados. Esto nos permitiría aquilatar el valor que también tiene la literatura como fuente de información, a veces nada desdeñable.)

El problema del dinero reaparece el 21 de mayo, aunque ahora con un tono angustioso, pues se queja de no recibir comunicación del apoderado de su madre en Salto: «Vengo del Consulado. No viene la carta de Ambrosioni, que debía estar aquí hace 20 días. Tengo 13 francos en el bolsillo;

nada más. Mañana cambiaré 10 liras en papel que traje de Génova, y si, con todo, la carta no llega, irá la bicicleta a parar a otra mano que no la mía. Y el mes de hotel vence el 26» (p. 114). A la ligereza económica del joven Quiroga (que se acentúa con la confirmación de que sí compró la codiciada bicicleta), se sumó un fatal descuido: como al parecer él extravió los datos del domicilio de su familia (la cual entonces no se encontraba en Salto), sus reiteradas peticiones de dinero no llegaban a la dirección apropiada. Por ello las últimas semanas de su estancia parisina él sufrió hambre en el más vasto sentido de la palabra, según consignó varias veces en su *Diario*. Logró sobrevivir gracias al apoyo de cuatro compatriotas, que aportaron una cuota diaria de dos francos cada uno para costear sus alimentos; esta ayuda solidaria y patriótica lastimó el orgullo del sensible joven, quien llegó a sentirse ofendido, pues en algunos pasajes no expresó agradecimiento hacia sus benefactores sino más bien rencor (no en balde Borges expresó que la peor ofensa que se puede inferir a un enemigo es ejercer la magnanimidad contra él). En síntesis, tan traumática resultó para Quiroga la experiencia del viaje, que años después de su regreso a Sudamérica, se negaba a hablar de su etapa parisina, cuya importancia quiso incluso atenuar irónicamente diciendo a su amigo Julio Payró: «Créame, Payró, yo fui a París sólo por la bicicleta»,<sup>4</sup> en alusión a sus inclinaciones de ciclista.

Desde el punto de vista textual, obviamente las imperiosas necesidades pecuniarias del joven Quiroga, agravadas día a día, coparon su vida y el espacio textual de su *Diario*, del cual de hecho se esfuman los paseos parisinos; cuando éstos aparecen, sólo sirven para marcar la exclusión, pues él enumera con tristeza todo aquello de lo que debe privarse por falta de dinero: las visitas a la Exposición Universal, la asistencia a las carreras de ciclismo, etcétera. Entre los placeres vedados se encuentra su trato con las mujeres de la vida galante, a las cuales había aludido el 5 de mayo, cuando manifestó sus temores de haber sido contagiado por una de ellas: «A propósito de la dama de las otras noches, sentí en todo este día cierta picazón que me preocupó un poco. Esta noche - hace un rato - ¡Dios santo! Una recidiva ¡Y ahora que tenía máquina para salir todos los días! Comencé con el permanganato. Veremos mañana y pasado» (p. 108). De seguro logró controlar sin mayores problemas este brote de blenorragia, previo a la invención de la penicilina, pues no vuelve a mencionar el asunto. Sin embargo, el 24 de mayo, luego de un mes de estancia y ya sin dinero, escribe: «Pero lo magnífico de París, son las *cocottes*. Elegantísimas, vestidas como nadie, lindas, todo lo bastante para divertirse con ellas. ¡Lástima de pobreza y patología!» (p. 116).

4 Julio Payró citado por Emir Rodríguez Monegal 1950, p. 14.

Como era previsible, el fracaso parisino induce a Quiroga a revalorar su realidad americana. Así, en uno de los más certeros conceptos de lo que podría llamarse un sabio nacionalismo vital más que chovinista, él concluye:

Un poeta griego de la decadencia dijo: «La patria está donde se vive bien». Es un gran pensamiento. ¿Por qué he de decir yo que no hay como París, si no me divierto? Quédense en buena hora con ella los que gozan; pero yo no tengo ninguna razón para eso, y estoy en lo verdadero diciendo que Montevideo es mejor que París porque allí lo paso bien; que el Salto es mejor que París, porque allí me divierto más. (p. 136)

Si no me equivoco, es posible afirmar que al construir su imagen de París, Quiroga opera de modo paralelo a Rousseau en sus *Confesiones* (1766), pues como dice Leonor Arfuch, en la exploración de la intimidad Rousseau trazó «la topografía primigenia de ese espacio singular: el yo, la primera persona que se hace cargo de la enunciación tomándose a sí mismo como testigo» (2005, p. 241).

En fin, el contraste entre el imberbe y exultante joven que viajó a París y el serio y barbado hombre que en pocos meses regresó de Europa, quedó fijado, con tintes fallidamente líricos y más bien melodramáticos, en la biografía sobre Quiroga preparada por sus amigos Delgado y Brignole, quienes resumieron así el periplo:

Se embarcó como un dandy: flamante ropería, ricas valijas, camarote especial, y todo él derramando una aristocrática coquetería, unida a cierta petulancia de juventud favorecida por el talento, la riqueza y la apostura juvenil. No había quien pudiese dejarlo de envidiar. Las quimeras le bailaban adentro del cráneo. ¡París! En cada griseta una Manón, en cada gota de ajeno un poema, en cada paso por la colina de Montmartre un sueño, y, al fin, la fama, el reconocimiento triunfal en los más célebres cenáculos [...] Pasó todo exactamente al revés. Ninguna ocasión de representar el Des Grieux o el Rodolfo. Las Mimí lo llamaban «le joli petit arabe» apodo que le gustaba mucho; pero trascendían demasiado a comercio, y cuando su corazón romántico, sediento de veraz ternura, se apretaba a sus senos mercenarios sentía el entumecimiento de un pájaro tropical entre la nieve. (Delgado, Brignole 1939, p. 99)

En última instancia, el problema fundamental de Quiroga derivó de la experiencia misma, porque él pudo comprobar de manera directa (y, literalmente, en carne propia) hasta qué grado la imagen de París construida por los intelectuales hispanoamericanos de su época era en gran medida una idealización. Al comparar la actitud de Quiroga con la de Herrera y Reissig respecto de París, Lopetegui dice:

El versificador funámbulo de *Los parques abandonados* [Herrera y Reissig] se mantuvo unido a su ideal de París, entre otras cosas porque jamás pudo concretar su sueño modernista de trasladarse a dicha ciudad. Esta situación y sus sólidas bases poéticas – su talento indiscutido – le permitieron fructificar en una obra que ha quedado como ejemplo de absoluta originalidad y como prueba de lo que la fe en un ideal – París, Francia, como templo el espíritu – puede llegar a concretar en beneficio del arte imperecedero. (Lopetegui 1988, p. 59)

Para Quiroga, en cambio, París dejó de ser un mero ideal para convertirse en una realidad concreta: el lugar donde sufrió hambre verdadera y la incertidumbre de no saber de qué viviría al día siguiente. Por ello el 2 de junio anota con dolor extremo que la palabra ‘comer’ había adquirido para él su significado pleno: «Esta palabra, tan sencilla y risueña cuando es sólo un detalle, es terrible cuando se torna único pensamiento, única acción. ¡Pensar todo el día, a todas horas, sufriendo constantemente!: ¿por qué? ¿Por amor, neurastenia? No, porque nos falta qué comer» (Quiroga 1950, p. 121). Con fundada razón, Graciela Montaldo afirma:

La excentricidad de Quiroga se pone en escena en este viaje. El relato del diario menciona mínimamente aquello por lo que fue a París y de lo que todos hablan [la Exposición Universal]; por el contrario, cuenta una suerte de tragedia personal marcada por la exclusión social [Quiroga] percibe tempranamente la otra cara de la bohemia que ha leído en sus libros *fin-de-siècle*, la otra cara del esplendor de París y la brutalidad con que la sociedad moderna excluye a aquellos/as con que no puede armar sistema. (1998, p. 237)

En suma, de todo lo anterior puede deducirse que la estancia parisina fue determinante para el escritor uruguayo, pero quizá más en cuanto experiencia dolorosa y forjadora del carácter que como etapa educativa en los refinamientos estéticos definitorios de una vocación literaria. Mediante ella se comprenderán mejor algunos rasgos tanto de la singular personalidad de Quiroga como de su arte verbal, pues a partir de la lectura de su *Diario* no puede más que concluirse de manera contundente que, al contrario de lo que sugiere el título de la célebre obra de Ernest Hemingway, para Quiroga París nunca fue una fiesta.



## Bibliografía

- Arfuch, Leonor (2005). «Cronotopías de la intimidad». En: *Pensar este tiempo: Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, pp. 237-290.
- Castillo, Abelardo (1997). «Liminar: Horacio Quiroga». En: Quiroga, Horacio, *Todos los cuentos*. Edición crítica de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Madrid: ALLCA XX, pp. xxi-xxxiii. Archivos 26.
- Darío, Rubén (1930). *Autobiografía*. Madrid: Mundo Latino.
- Delgado, José María; Brignole, Alberto J. (1939). *Vida y obra de Horacio Quiroga*. Montevideo: Ed. Claudio García.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (2000). *Obras. XIII: Meditaciones políticas (1877-1894)*. Introducción, edición e índices de Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara. México: UNAM.
- Lopetegui, Guillermo (1988). «París en Horacio Quiroga: El acierto de un viaje equivocado». *Cahiers d'Etudes Romanes*, 13, pp. 55-65.
- Martínez, Érika (2010). «Quiroga y el terror a la intimidad». En: Quiroga, Horacio, *Quiroga íntimo: Correspondencia. Diario de viaje a París*. Edición y prólogo de Érika Martínez. Madrid: Páginas de Espuma, pp. 9-51.
- Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Trad. de José Esteban Calderón. México: FCE; El Colegio de México.
- Montaldo, Graciela (1998). «Quiroga: El fracaso del dandy, el fracaso del aventurero». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 23 (1), pp. 235-247.
- Quiroga, Horacio (1950). *Diario de viaje a París*. Introducción y notas de Emir Rodríguez Monegal. Montevideo: Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios.
- Rodríguez Monegal, Emir (1950). «Introducción» En: Quiroga, Horacio, *Diario de viaje a París*. Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, pp. 7-40.
- Romano, Eduardo (1997). «Del bosque interior a la selva misionera». En: Quiroga, Horacio, *Todos los cuentos*. Edición crítica de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Madrid: ALLCA XX, pp. 1305-1339. Archivos 26.
- Uribe, Álvaro (2005). «Historia de dos beldades». En: *Santa, Santa nuestra*. Edición de Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, pp. 241-253.



# La voz de los descendientes

## El horizonte cultural libanés en las novelas *Las hojas muertas* de Bárbara Jacobs y *En el verano, la tierra* de Carlos Martínez Assad

Benedetta Belloni  
(Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Italia)

**Abstract** The article investigates the traces that Lebanese culture has left in the novels of two Lebanese-Mexican writers: *En el verano, la tierra* by Carlos Martínez Assad and *Las hojas muertas* by Barbara Jacobs. First, the article briefly examines the historical background of Lebanese migration to Mexico between XIX and XX centuries and it observes the two novels in general and the profile of the authors. Secondly, it carries out the analysis of some shared themes related to the process of reconstruction of identity.

**Sumario** 1 Premisa histórica. – 2 Las obras de los descendientes. – 3 En busca de las huellas de Líbano. – 4 Conclusiones.

**Keywords** Lebanese culture. Contemporary mexican narrative. Bárbara Jacobs. Carlos Martínez Assad. Identity.

### 1 Premisa histórica

En el último tercio del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, como consecuencia de los profundos problemas sociales y políticos que cambiaron el panorama del Mediterráneo Oriental por el desmembramiento del Imperio Otomano, se originó la diáspora de los ciudadanos nativos de la Gran Siria (Líbano, Siria, Israel, Jordania, Turquía e Irak): imponentes oleadas migratorias llegaron a diferentes partes de América, llevándose el Medio Oriente a las tierras de ultramar.<sup>1</sup> Según lo relatado por Akmir (2009, pp. 10-15), el viaje se configuraba muy largo y arriesgado, con diversas etapas intermedias (Beirut, Alejandría, Francia o Italia). Los países que los ciudadanos mediorientales eligieron con preferencia dentro de la dimensión territorial latinoamericana fueron tres: Brasil, Argentina y México. De

<sup>1</sup> Acerca de las migraciones de los árabes hacia América, cfr. Cánovas 2011, pp. 233-244. Para más información sobre las causas de la decadencia del Imperio Otomano, cfr. Akmir 2009, pp. 1-10.

estas circunstancias son testimonio los números de los componentes de las comunidades árabes asentados en los territorios en la primera parte del siglo XX. En Brasil se contaban 162.000 personas en 1926, en Argentina 64.369 en 1914 y en México un número de 15.000 en 1930.<sup>2</sup> En uno de sus estudios sobre la configuración de la comunidad mexicano-libanesa, Carlos Martínez Assad indica (2008, p. 135) que el Archivo General de la Nación fija la llegada del primer emigrante libanés a México en el año 1867, aunque la comunidad entera, en su mayoría de religión cristiano-maronita, se incline más a identificar la génesis de la inmigración libanesa en territorio mexicano con el momento de la entrada en el país del sacerdote Boutros Raffoul en 1872. A partir de esta fecha, entonces, hasta la primera parte del siglo sucesivo, la nación mexicana fue acogiendo una numerosa comunidad de libaneses maronitas que, después de una compleja instalación inicial, consiguió la paulatina construcción de una distintiva identidad, fundada en la combinación de los elementos de la cultura del país de adopción con los componentes de la antigua tradición oriental. Los factores que favorecieron unas buenas condiciones de adaptación al desconocido tejido social mexicano fueron, en primera instancia, los aspectos del trabajo y de la religión. En cuanto al ámbito profesional, muchos se dedicaron al comercio – sobre todo textil – dando nuevo impulso al sector económico mexicano que necesitaba más vitalidad.<sup>3</sup> Por lo que se refiere a la dimensión religiosa, no hay que olvidar que la mayor parte de los inmigrantes recién llegados profesaba el credo maronita, uno de los ritos del catolicismo romano. De ahí, la posibilidad de nuevas alianzas conyugales en la perspectiva de una integración cada vez más profunda de los libaneses dentro del nuevo contexto social. El último aspecto que se relaciona al exitoso proceso de asimilación libanés se enlaza con el mantenimiento de las tradiciones familiares de origen oriental, unas prácticas que no parecían alejarse mucho de los hábitos familiares mexicanos y que permitieron ser aceptadas con bastante naturalidad por el acervo cultural del país de acogida.

## 2 Las obras de los descendientes

La novela *Las hojas muertas* de Bárbara Jacobs (Ciudad de México, 1947) fue publicada en 1987 por la Editorial Era y reeditada en 1997 por Alfabeta. La obra le brindó a la escritora el Premio Xavier Villaurrutia en el mismo año de publicación con Era. Se trata de una novela biográfica cuyo objetivo parece ser la narración de una saga familiar: sorprende, sin

2 Para un cómputo más preciso sobre la inmigración libanesa hacia México, cfr. Kahhat; Moreno 2009, pp. 328-331, p. 336.

3 García Ita 2006, p. 108, Martínez Assad 2008, p. 137.

embargo, que cualquier punto narrativo esté íntimamente relacionado con la firme voluntad de descubrir la sustancia de un individuo extraordinario como fue su padre. «Fui tomando notas de mi papá y de su historia», cuenta la autora, «había mucha gente que me decía: “Tienes que escribir sobre tu papá”. Lo que él hizo en la vida es algo que objetivamente merece ser contado, merece ser rescatado, porque ya no hay alguien así» (Padilla 2012). La escritura de Jacobs entonces se mueve en primer lugar hacia el intento de desvelar la figura del padre en todas sus facetas (hijo, marido, padre, héroe) y se agarra, para hacer esto, a la recuperación de la memoria familiar: es en definitiva el diario íntimo de una identidad cultural que bien explica lo que fue y sigue siendo el mestizaje mexicano-libanés.

La novela *En el verano, la tierra* de Carlos Martínez Assad (Amatitán, Jalisco 1946) fue publicada en 1994 por la Editorial Planeta en México. En ella dos relatos distintos se entrecruzan y dialogan entre sí: el del viaje de ida del abuelo hacia el Nuevo Mundo al empezar el siglo XX y el del viaje de vuelta del nieto José hacia la tierra de Líbano en la segunda mitad del siglo XX. Se trata de una narración que muestra rasgos de hibridez entre la novela y el testimonio. En una entrevista Martínez Assad comenta que la intención de su escritura fue «reencontrarme, reconstruir mi identidad y todas las identidades que llevo encima como cualquier otra persona» (Castellanos 2014). Sobresale en el texto la importancia que tuvo la narración oral en el mundo del autor: los relatos de la familia materna constituían para él la manera de mantenerse atado a la historia de su comunidad de origen, cuentos que lograban suscitar la viva curiosidad de conocer a la lejana tierra de Líbano. «Lo que prevalece en el libro», comenta Martínez Assad (Castellanos 2014), «es la idea de narrar lo que yo mismo escuché atento» y, aunque declare el autor la falacia de la memoria, recalca su destacada función en el proceso de reconstrucción de su identidad familiar.

Carlos Martínez Assad y Bárbara Jacobs representan aquella tercera generación de origen libanés - 'la generación de los nietos' - que consiguió asimilarse completamente al contexto nacional mexicano.<sup>4</sup> Si la identidad

4 En cuanto a la historia familiar de los dos autores en análisis y acerca de la llegada de sus antepasados a América, las informaciones se han recaudado con bastante facilidad. En el caso de Martínez Assad, es el mismo escritor que la relata en su página web (<http://www.carlosmartinezassad.com/>, 2016-05-26). La historia de la entrada a México del abuelo materno Selim Assad es fácilmente identificable con la historia de miles de inmigrantes libaneses que, persiguiendo un sueño de vida nueva y libertad, llegaron a las costas centro-americanas. Por lo que se refiere a la experiencia migrante de la familia de Bárbara Jacobs, es posible reconstruir los detalles de una auténtica travesía familiar gracias a un breve texto que la misma autora escribió para el volumen n. 7 de la Revista Internacional de Cultura *Hostos Review* (2010, pp. 186-197). Comparando la emigración del abuelo Assad con la de los abuelos de Jacobs se detecta de inmediato una fundamental diferencia: se remarca una doble línea de emigración de la rama paterna de Jacobs, primero la de sus abuelos libaneses a Estados Unidos y luego la de su padre Emile que, nacido en Nueva York, dejó los Estados Unidos ya adulto para asentarse en México y coonstruir allí su propia familia.

de sus abuelos y padres fue construyéndose poco a poco añadiendo al arbusto identitario libanés unas nuevas semillas de mexicanidad, por contra, para los dos escritores, el itinerario fue configurándose al revés, puesto que ellos se fueron en busca de la simiente libanesa dentro de un matojo identitario mexicano bien sólido y resistente. Es sobre todo a través de sus obras literarias que la labor sobre el tema de la identidad, mediante la pertinaz búsqueda de las raíces, ha conseguido llevarse a cabo.<sup>5</sup> Y, por sus significativas contribuciones como estudiosos y escritores, la comunidad mexicana de ascendencia libanesa les otorgó en 2013 el Premio Biblos, una distinción instituida con el auspicio de la embajada de Líbano en México y el Centro Libanés.

Martínez Assad y Jacobs comparten, por tanto, no sólo su ascendencia libanesa sino también el compromiso de no olvidar lo que fueron los acontecimientos del pasado y la responsabilidad de recuperar sus raíces culturales para hacerlas florecer en el presente y también en el futuro. En cuanto al primer punto, ambos insisten mucho en el valor que la historia recobra para la comprensión de la actualidad y en la relevante función que la literatura puede desarrollar en este proceso. A este propósito Jacobs, en el discurso de aceptación del Premio Biblos, declaró que «no hay literatura, no hay nada por generación espontánea. Todo viene de algo. La historia y la literatura están muy relacionadas. [...] Tanto la novela como la historia son reinterpretaciones de una vida» (Palapa Quijas 2013). Asimismo Martínez Assad afirmó estar «convencido de que el presente se construye con un conocimiento del pasado» (Palapa Quijas 2013). En la misma ocasión, acerca del tema de la doble identidad y de su personal experiencia como descendientes de emigrantes, los dos autores expresaron lo positivo de la pluralidad identitaria que les caracteriza, por vivir una dimensión que les otorga grande riqueza cultural. Jacobs expresó que su doble fisonomía mexicano-libanesa le brindó «muchas posibilidades, muchas naciones me llaman y entonces es una mezcla también de principios, anhelos, de creencias, de lenguas. [...] Se creó una especie de Babel dentro de mí» (Aguilar Sosa 2013). Similar pensamiento formuló Martínez Assad al declarar que «en el mundo global es muy importante tener dos observatorios desde dónde mirar la realidad que estamos viviendo» (Aguilar Sosa 2013).

5 Las obras en análisis de Bárbara Jacobs y Carlos Martínez Assad pueden insertarse en la categoría literaria clasificada con el marbete de 'narrativa de la inmigración árabe', en la que casi todos los protagonistas son inmigrantes procedentes de Oriente que cuentan sus experiencias en el país americano de acogida. Las reflexiones de las novelas de la inmigración esencialmente giran alrededor de temas como exilio, transculturación e identidad. En cuanto a los autores latinoamericanos que se han dedicado a este género, cabe mencionar, entre otros, a Héctor Azar (México), Jorge Nacif (México), Walter Garib (Chile), Benedicto Chuaqui Kettlún (Chile) y Luis Fayad (Colombia).

### 3 En busca de las huellas de Líbano

En las novelas que se van a analizar es posible hallar unos cuantos ejes temáticos que parecen sustentar en ambos casos los proyectos de reconstrucción de la identidad familiar. Aunque a través de distintas modalidades, las obras de Martínez Assad y Jacobs comparten rasgos comunes: los autores construyen su álbum de familia narrativo con el tema principal de la recuperación de la historia familiar, mediante el relato de la emigración de los protagonistas a México y Estados Unidos y a través del cuento del asentamiento del núcleo familiar en los países adoptivos. Ambas narraciones se vuelven por tanto testimonios de los procesos migratorios de los libaneses a principios del siglo XX y aportan, en cada caso, una visión individual de la historia del pasado reciente. Así que, con la transferencia de los recuerdos personales realizada a través de la narración, la memoria familiar y única de Martínez Assad y Jacobs se convierte en un valor compartido, en una experiencia en la que toda colectividad de origen libanés podría identificarse. De ahí, la relevancia de las dos novelas como discursos testimoniales que, aunque mediados por las deformaciones de la memoria, recuperan episodios del pasado y reconstruyen una versión narrativa de lo que fue el 'ayer' de sus familias. En cierta forma, entonces, las dos historias individuales enriquecen y completan la historia institucional.

El relato del viaje de la emigración hacia las tierras de ultramar es uno de los puntos centrales e imprescindibles para que la reconstrucción de la identidad familiar se pueda realizar a nivel narrativo. En la novela de Martínez Assad, es precisamente durante uno de los primeros turnos de habla del abuelo cuando se evocan los más tristes recuerdos de la salida del *Bled*, la tierra de origen. El abuelo, como protagonista y narrador de su misma historia, cuenta los momentos iniciales de su viaje y lo hace recuperando todas las sensaciones del trauma del exilio:

Salimos de Líbano una mañana gris, ¿cómo partir en paz y sin tristeza? No sé si estaba nublado o era el sentimiento desgarrado que salía del corazón. Habíamos esperado durante varios meses nuestro turno. [...] Con los ojos anegados de lágrimas veíamos pasar, desde la carreta jalada por caballos que nos conducía a Trípoli, los hermosos cedros y los planétios de naranjas con sus azahares olorosos. (Martínez Assad 2014, p. 13)

A continuación, en el mismo fragmento narrativo, el abuelo delinea las distintas etapas del largo viaje de ida hacia América (Líbano-Siria-Francia-Cuba-México). Parece como si el narrador pusiese su voz al servicio del recuerdo histórico, al servicio también de los muchos que no consiguieron contar la dura experiencia del desplazamiento. El testimonio individual del abuelo abarca de este modo una dimensión emocional colectiva, la del

dolor del desarraigo, compartida con muchos otros individuos (Martínez Assad 2014, pp. 13-15).

En la novela de Bárbara Jacobs, *Las hojas muertas*, el narrador refiere la experiencia migratoria de su familia cuando el lector ya ha aprendido a conocer a los protagonistas de la historia. La novela de hecho se configura como la narración de una saga familiar que fluye con una oscilación analéptica: en ella se cuenta no sólo la tradición de un conjunto libanés asentado en el nuevo mundo, sino que se relata la historia de la vida de un hombre excepcional. Todo en la novela gira alrededor de la figura paterna y también el relato de la emigración de los abuelos está construido para intentar comprender mejor una fase de la existencia de 'papà'. Por tanto, aunque tenga una relevante carga histórico-testimonial, la crónica de la emigración familiar propuesta en la parte central de la novela se presenta como una pieza que el narrador necesita encajar para seguir construyendo el puzle de la asombrosa vida de su padre:

Bueno, pero llegó la hora de que empezáramos a saber en qué consistía todo eso de la vida de antes de papá, cuando era joven y antes de que se casara con mamá. [...] Pobre abuelito Rashid. Cuando emigró a los Estados Unidos creemos que lleno de ilusiones empezó por tener que aceptar que en Ellis Island le cambiaran el nombre [...]. Tuvo que dejar de llamarse Rashid Nahum. [...] Vivían en Manhattan y ahí había nacido papá el veinte de diciembre de 1909 en la esquina de las calles Rector y Washington. De ahí partió abuelito y ahí es a donde no volvió. (Jacobs 1997, pp. 55-60)

Pocas noticias concede el narrador sobre el proceso de emigración de la rama paterna, sin embargo se presentan detalles bastantes puntuales como para lograr la reconstrucción de un recorrido familiar: los dos abuelos llegaron a Estados Unidos desde las montañas libanesas de Hasrun, pasaron por el centro de recepción de Ellis Island donde, además de obtener los documentos, les cambiaron el apellido.<sup>6</sup> Se instalaron en Nueva York,

6 Según los datos proporcionados, en el centro de acogida del islote neoyorquino muchos emigrantes (españoles, franceses, italianos y de otras nacionalidades) se vieron obligados a la alteración de su nombre original: en relación a la experiencia del abuelo de la escritora mexicana, se llegó incluso al cambio integral del apellido (se pasó de Yaoub a Jacobs) por ser, quizás, su nombre árabe demasiado difícil para que los empleados de la estación federal pudiesen registrarlo de forma correcta en los documentos. Es evidente que la transformación del apellido llevó a la consecuente pérdida de una marca personal y familiar única que enlazaba directamente a los individuos con la historia de su tierra de origen y con la identidad de sus pueblos. En el caso del abuelo de Jacobs, por ejemplo, con la asimilación del nombre de origen anglosajón, se fue perdiendo uno de los rasgos más básicos de su etnicidad libanesa, o sea, el carácter árabe de su apellido. También en México se ocasionaron situaciones en las que los inmigrantes árabes abandonaron sus nombres pero, más que una obligación infligida por los funcionarios, se trataría en la mayoría de los casos,

en una zona del Bajo Manhattan que, años más tarde, volvería a llamarse 'Little Siria', la 'Pequeña Siria', por el alto número de inmigrantes del Medio Oriente que allí se asentaban.<sup>7</sup>

En el proceso de reconstrucción de la identidad familiar que se articula en las dos novelas en análisis, se detecta también el relato del asentamiento definitivo de las familias en las tierras adoptivas: se trata de un momento narrativo relevante por encerrar en sí muchos detalles de la fase de inserción de los núcleos libaneses en la sociedad de destino y por expresar con claridad el tema de la extranjería. En la novela de Martínez Assad, además, sale a la luz el aspecto del asociacionismo entre inmigrantes que está muy bien recalcado en los relatos que el abuelo refiere a su nieto:

No sé lo que hubiese sucedido sin la presencia de mi cuñado en el puerto de Veracruz. Él alegó con los aduaneros y les dio dinero para que nos permitieran desembarcar. No fue fácil porque solamente yo traía pasaporte, y tu abuela y tus tíos documentos en árabe que nadie entendió». (Martínez Assad 2014, pp. 34-35)

Además de la ayuda de los parientes, la familia de la novela de Martínez Assad pudo contar con la solidaridad de sus compatriotas. De hecho, la dificultad de encontrarse en un entorno desconocido se superó gracias a la red comunitaria que favorecía un marco de pertenencia que proporcionaba seguridad, sentimiento otorgado por la voluntad colectiva de mantener intactas las tradiciones que los identificaba como pueblo:

Durante ese tiempo nos alimentaron los paisanos que ya vivían en Veracruz, confeccionaron nuestras comidas y nos informaron dónde podíamos conseguir trigo o cómo moler el café de acuerdo a nuestro gusto. A los pocos días tu abuela ya tenía una maceta sembrada de yerbabuena para hacer té sobre una pequeña parrilla de alcohol traída por alguno de nuestros nuevos amigos. (Martínez Assad 2014, p. 16)

Fue experiencia distinta la de Mama Salima. La mujer cogió las riendas

según los historiadores, de una práctica de castellanización de los apellidos realizada por los mismos emigrantes para facilitar los trámites y su ingreso en el país. Cfr. Perea 2004, p. 18. También Carlos Martínez Assad en su novela reaviva el tema del cambio del apellido: «Igual hacíamos bromas y nos burlábamos de los cambios de nombre porque los aduaneros no sabían leer árabe [...]. Nos cambiaron los apellidos: Pablo por Bulos, González por Gassin, Murillo por Morillo, Betún por Betlune, Badú por Najnum, Pérez por Ferez, Reyes por Rujane» (2014, p. 17).

<sup>7</sup> Sobre la historia de la 'Pequeña Siria' de la ciudad de Nueva York, cfr. Chowdhury 2013 y Serratore 2013. Se remite también a la página web de la organización neoyorquina 'Save Washington Street' (<http://savewashingtonstreet.org/>, 2016-06-01) donde se puede encontrar mucha información sobre el antiguo barrio de los siriano-libaneses de Nueva York.



de su familia y dejó Nueva York para trasladarse al estado de Michigan, a pesar de los valores que sustentaban la organización familiar libanesa a inicios del siglo XX que requerían que fuese un varón adulto a tomar decisiones para el futuro de la familia. En la novela se percibe claramente que la abuela consiguió con mucho esfuerzo y valentía construir su autoridad dentro del contexto de su familia. Jacobs no rinde cuenta de los detalles del viaje y del proceso de instalación del núcleo familiar en la ciudad de Flint. Describe lo esencial, sin demorarse mucho en el período de la integración en el tejido social americano:

Al quedarse viuda Mama Salima por alguna razón decidió mudarse al estado de Michigan a la ciudad de Flint con todo y el negocio de tapetes persas que abuelito Rashid había montado al emigrar. Tapetes y objetos de por allá, hemos oído que en un tiempo hasta lámparas y mesas y suponemos que cojines y espejos y narguiles era lo que importaba abuelito de Líbano para vender en los Estados Unidos y Mama Salima retomó el negocio al enviudar y un día decidió mudarlo todo junto con la familia a otro lugar y se fueron. (Jacobs 1997, p. 60)

Lo que hay que subrayar mayormente del fragmento citado de Jacobs es la dimensión del trabajo que emerge del texto. Como ya se dijo antes, fueron sobre todo las actividades comerciales el elemento fundamental que propició una efectiva integración de la comunidad libanesa en la trama social de los países adoptivos. Esclarece también este rasgo comunitario el mismo Carlos Martínez Assad al comentar que «los libaneses han sido definidos como emprendedores, trabajadores, honestos y confiables» (2010, p. 138), remarcando el mismo aspecto también en su novela cuando el abuelo, después de describir las primeras dificultades de la llegada a Veracruz, narra al nieto que allí «los hombres hablábamos de negocios, de la conveniencia de las ventas por abonos de casa en casa y de pueblo en pueblo, y de cómo ya había cinco mil libaneses en México; lo cual era importante considerar por su significado para la competencia» (Martínez Assad 2014, pp. 16-17).<sup>8</sup>

Los elementos esenciales que articulan las entidades comunitarias libanesas y que generan una compacta trama asociativa dentro de las sociedades de adopción son esencialmente tres: la nacionalidad, la religiosidad y el mantenimiento de las tradiciones. No obstante un efectivo riesgo de pérdida de los rasgos comunitarios en la nueva sociedad receptora americana - lo cual podía presuponer el paulatino abandono de sus marcas identitarias - la colectividad libanesa logró la preservación de sus raíces milenarias a través de la defensa de sus propias características 'corpor-

8 Cfr. Ramírez Castillo 1994, pp. 451-486; Inclán Rubio 1995, pp. 61-68.



tivas'. Las novelas en análisis reflejan en cierta forma esta misma cuestión dando cuenta de ella en forma narrativa.

En cuanto a la expresión del valor de la nacionalidad como profundo sentimiento de pertenencia al país de origen, el abuelo protagonista de la novela de Martínez Assad demuestra en muchas ocasiones, en su diálogo con el nieto, el profundo orgullo de proceder del antiguo y bellissimo 'país de los cedros'. Además, el mismo protagonista subraya la importancia de su abolengo al explicar a su descendiente mexicano el relevante papel histórico que tuvieron sus predecesores fenicios y al subrayar los considerables aportes culturales que brindó esa civilización al mundo. Es evidente que el objetivo es el de despertar orgullo por el glorioso pasado de su país, un sentimiento que debería hacer aflorar en su nieto un profundo sentido de pertenencia:

En México nadie sabía si llamarnos turcos simplemente o sirio-libaneses porque en realidad éramos todo eso. Líbano había sido parte de la Gran Siria y ambos fueron conquistados durante cuatrocientos años por el Imperio Otomano. [...] Soy libanés, debo aclarar siempre cuando me llaman sirio o turco. Al fin y al cabo salí de Líbano para ser completamente libanés. [...] Somos fenicios, los descendientes de los 'hombres rojos', como los llamaron en la Antigüedad por los vestidos e hilados teñidos de púrpura de Tiro. [...] Nuestros navegantes descubrieron el Cabo de Buena Esperanza cientos de años antes que Vasco de Gama; [...] Gracias a los fenicios, los vínculos culturales entre varios países se afianzaron. Ellos crearon el primer alfabeto usando letras que permitían reproducir sonidos y fue adoptado por los griegos ochocientos años antes del nacimiento de Cristo, creando las bases de la cultura europea. Por eso el lugar donde surgió lleva el nombre de Biblos, es decir, El Libro. (Martínez Assad 2014, p. 24 y p. 32)

También en la novela de Jacobs se presenta el tema de la custodia de los valores culturales del país de origen frente a la amenaza de su olvido en el lugar de acogida. Es precisamente la matriarca Mama Salima que se hace cargo de proteger la dimensión lingüística materna, eliminando el riesgo de anular el idioma y la cultura familiar y asegurando, de esta forma, la continuidad de la herencia cultural libanesa también dentro de las generaciones sucesivas:

Mama Salima leía en tres idiomas y hablaba esos tres idiomas aunque con diferentes acentos y escribía también en los tres. Los tres idiomas de Mama Salima eran primero el árabe, luego el francés y por último el inglés. [...] Mama Salima les cantó canciones de cuna en árabe a sus tres hijos aunque a abuelito Rashid a lo mejor casi no le dirigiera palabra pero a papá y a tío Gustav y a tía Lou-ma también les habló en árabe

y el árabe fue entonces para papá y sus hermanos su lengua materna. (Jacobs 1997, p. 19 y p. 61)

En la misma novela está presente otro aspecto más enlazado con la salvaguardia de la prolongación de la cultura de origen dentro de la sociedad receptora. Se trata de una precisa estrategia que se lleva a cabo a menudo dentro de las comunidades inmigrantes: la del emparejamiento entre los individuos de una misma agrupación étnica. La endogamia matrimonial posee, de hecho, la capacidad de regenerar los vínculos del lugar de origen entre las familias inmigrantes y es un fenómeno muy bien delineado en las páginas de la narración de Jacobs donde el narrador explica claramente la vigencia de esa tendencia dentro de su núcleo familiar.

En cuanto a la vertiente religiosa, ese segundo elemento que tanto favorece el sólido enredo comunitario entre los inmigrantes libaneses, hay que subrayar su función fundamental dentro del discurso identitario levantino: el credo religioso maronita, que la casi totalidad de los libaneses inmigrantes practicaba al llegar a América, se configura como uno de los componentes diferenciadores que distingue a los libaneses de los árabes. Es el abuelo de la novela de Martínez Assad el personaje que remarca con puntualidad este aspecto, subrayando con fuerza su origen no árabe:

Pero tampoco soy árabe. Los árabes se llaman así porque creen en el Islam, en la religión del Profeta Mahoma; leen el Corán y se circuncidan. Los libaneses somos cristianos maronitas, creemos en el Santo Marun. Soy libanés y soy cristiano como lo fueron mis padres, mis abuelos y mis antepasados desde el principio de los tiempos. [...] Cuando vayas a Líbano recuerda a tu abuelo y piensa en la herencia de la sangre; estarán ahí para recordártelo los cedros milenarios, testigos de las batallas de los cruzados bajo cuya sombra se resguardaron los cristianos perseguidos. (Martínez Assad 2014, pp. 24-25)

La identidad religiosa es sumamente importante para los libaneses porque, desde el momento de la formación de su Iglesia, la minoría cristiana maronita ha tenido que luchar siempre para preservar su diferencia religiosa frente a las amenazas de los opositores que buscaban con obstinación su total anulación.<sup>9</sup> De ahí, el fuerte sentimiento de orgullo que el abuelo expresa en subrayar el concepto de cohesión social que caracteriza a todos los cristianos libaneses.

Por último, es importante detenerse también en el aspecto del cuidado de las costumbres tradicionales y en la transmisión de la herencia cultural

<sup>9</sup> Para más información sobre la Iglesia cristiana maronita, cfr. Rodríguez Zahar 2004, pp. 28-33; Corm 2006, pp. 19-21.

que tanto singulariza el comportamiento de la comunidad libanesa en el proceso de integración en los lugares de acogida, una cuestión muy presente en las dos novelas en análisis. En ambas narraciones, en efecto, se evidencia claramente que la familia es el microsistema social ideal que permite garantizar la transmisión del legado cultural a las generaciones futuras, por ejemplo a través de la reiteración de los rituales gastronómicos. La cultura alimentaria se presenta como un punto clave para el estudio del patrimonio de un pueblo por ser una de las expresiones más significativas de la vida cotidiana para los miembros de una específica comunidad. En la novela de Jacobs, por ejemplo, es el personaje de la matriarca el que se encarga de transferir el conocimiento de la cocina tradicional a través de la preparación de la comida típica libanesa:

Pero era rico que nos visitara Mama Salima en México porque se encerraba en la cocina y hacía empanadas árabes de carne o espinaca sin que nadie la viera. Las doblaba de modo diferente para que uno supiera cuál era de carne y cuál la de espinaca y no se equivocara si uno de los dos rellenos no le gustaba. En árabe se llaman *ftiri* o *ftaier*, una es singular y la otra plural. (Jacobs 1997, pp. 17-18)

El mismo papel lo tuvo el abuelo de la novela de Martínez Assad al asumir la tarea de hacer descubrir a sus nietos el patrimonio gastronómico de su nación, patrocinando de esta forma el concepto del vínculo entre comida y emociones. El personaje cuenta, de hecho, que un día llevó a sus nietos al Barrio de la Merced de la Ciudad de México, una zona de la capital donde los inmigrantes libaneses establecieron sus viviendas y comercios a inicios del siglo XX:

Luego te llevé a ti y tus hermanos a comer al Ehden. Caminamos hasta la Plaza de Santo Domingo, pasamos a un costado de la Catedral y atravesamos el Zócalo. En una de las calles de Correo Mayor, llena de tiendas, subimos a los altos por una escalera oscura. Comimos *kebbeh*, *falafel*, *chauarma*, *homous* y *shrishtaoule*, y tu sorpresa no tuvo límite cuando viste la palangana llena de pastelitos y dulces: *awamet*, *atayef*, *burma*, *karabeej* y *eristelao*, y terminaste tan enmielado como los postres. (Martínez Assad 2014, p. 20)

La relevancia del patrimonio cultural gastronómico no sólo afecta la dimensión de los sentimientos, sino también la esfera profesional: los menús tradicionales y los recetarios domésticos pueden sí adquirir la función social de perpetuar las tradiciones de una nación pero, al mismo tiempo, pueden también asumir un papel clave en el éxito profesional de un núcleo familiar dentro de un país de adopción. Es el caso de la familia del personaje de la novela de Martínez Assad que logró abrir un restaurante en San Luis Potosí:

En San Luis conseguí un local para establecer un pequeño restaurante. Tus tías conocían las recetas de su madre y confeccionaban comidas medio libanesas o árabes, como dicen por acá, y medio mexicanas. Hacían el pastel de coco con nueces, piñones, almendras y uva pasa, bañado en coñac, con tanto éxito que se convirtió en el pastel preferido para las fiestas de bodas en La Lonja. También el de dátiles con nueces fue de los favoritos porque los potosinos no se acostumbraban a los dulces más cargados de miel. Los *graives* con su pasta de almendra no faltaban en las reuniones sociales porque eran más ricos que las galletas e iban muy bien con el café y el té. (Martínez Assad 2014, pp. 47-48)

## 4 Conclusiones

Al terminar esta breve investigación cabe destacar el exitoso mecanismo de fusión entre historia y ficción que se lleva a cabo en las dos obras analizadas. Es evidente que las aportaciones del pasado juegan un papel prioritario en ambas escrituras: las novelas se configuran como los lugares del recuerdo donde se realiza una auténtica batalla contra el olvido. El hecho de reavivar la memoria parece entonces una actividad necesaria para recuperar pérdidas y recobrar lejanas imágenes de historias familiares. Es una labor de reconstrucción identitaria que el discurso literario consigue articular con eficacia. Describir el desarraigo es una misión compleja que lleva consigo una fatigosa carga de dolor por ser el exilio «la grieta imposible de cicatrizar», en palabras de Edward Said (2005, p. 179). Sin embargo, en las novelas de Bárbara Jacobs y Carlos Martínez Assad, la tristeza deja paso a la esperanza, a esa dimensión constructora que la experiencia del destierro también incluye y que, con el tiempo, puede restituir recompensas. Las obras analizadas recuerdan que la memoria de la vida antigua está presente de forma contemporánea a la vida nueva que fluye hacia adelante y produce caminos inéditos y provechosos. Y la creación literaria, en definitiva, parece convertirse en un lugar propicio donde poder reflexionar sobre eso.

## Bibliografía

- Aguilar Sosa, Yanet (2013). «Carlos Martínez Assad comparte raíces y premio con Bárbara Jacobs» [en red]. *El Universal*, 21 de mayo. Disponible en <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/71857.html> (2015-06-30).
- Akmir, Abdeluahed (ed.) (2009). «Introducción». En: *Los árabes en América Latina: Historia de una emigración*. Madrid: Siglo XXI, pp. 1-10.
- Cánovas, Rodrigo (2009). «Letras mexicanas libanesas: Bosquejando el cedro americano». *Acta literaria*, 38, pp. 9-26.

- Cánovas, Rodrigo (ed.) (2011). «Migraciones: Las otras opciones de América». En: *Literatura de inmigrantes árabes y judíos en Chile y México*. Madrid: Editorial Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert Verlag, pp. 233-244.
- Castellanos, Juan Carlos (2014). «En el verano, la tierra reúne íntimos recuerdos de Martínez Assad» [en red]. *Notimex*, 2 de febrero. Disponible en <http://www.sinembargo.mx/12-02-2014/902816> (2015-06-30).
- Chowdhury, Sudeshna (2013). «Preservando la Pequeña Siria de Nueva York» [en red]. *Inter Press Service*, 23 de junio. Disponible en <http://www.ipsnoticias.net/2013/06/preservando-la-pequena-siria-de-nueva-york/> (2015-06-30).
- Corm, Georges (2006). *El Líbano contemporáneo: Historia y sociedad*. Barcelona: Bellaterra.
- García Ita, Rosa E. (2006) «Los árabes de México: Asimilación y herencia cultural». *Confines de relaciones internacionales y ciencia política*, 2, pp. 107-109.
- Inclán Rubio, Rebeca (1995). «Inmigración libanesa en México: Un caso de diversidad cultural». *Instituto Nacional de Antropología e Historia. Dirección de Estudios Históricos*, 33, pp. 61-68.
- Jacobs, Bárbara (1997). *Las hojas muertas*. Madrid: Alfaguara.
- Jacobs, Bárbara (2010). «Una pequeña historia personal». En: «Almalafa y caligrafía. Literatura de origen árabe en América Latina». *Hostos Review*, 7, pp. 186-197.
- Kahhat, Farid; Moreno, José Alberto (2009). «La inmigración árabe hacia México (1880-1950)». En: Akmir, Abdeluahed (ed.), *Los árabes en América Latina: Historia de una emigración*. Madrid: Siglo XXI, pp. 317-363.
- Macías, Sergio (1995). *Presencia árabe en la literatura latinoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Martínez Assad, Carlos (2008). «Los libaneses inmigrantes y sus lazos culturales desde México». *Dimensión antropológica*, 15 (44), pp. 133-155.
- Martínez Assad, Carlos (2014). *En el verano, la tierra*. México: Seix Barral.
- Padilla, Miriam (2012). «Bárbara Jacobs celebra 25 años de *Las hojas muertas*» [en red]. *Revista de la Feria*, 24 de noviembre. Disponible en <http://www.informador.com.mx/fil/2012/420052/6/barbara-jacobs-celebra-25-anos-de-las-hojas-muertas.htm> (2015-06-30).
- Palapa Quijas, Fabiola (2013). «Otorgan a Bárbara Jacobs y Carlos Martínez Assad el Premio Biblos» [en red]. *La Jornada*, 19 de mayo. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2013/05/19/cultura/a03n2cul> (2015-06-30).
- Perec, Georges (2004). *Ellis Island*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Ramírez Castillo, Luis Alfonso (1994). «De buhoneros a empresarios: La inmigración libanesa en el sureste de México». *Historia Mexicana*, 43 (3), pp. 451-486.

- Rodríguez Zahar, León (2004). *Líbano, espejo de Medio Oriente: Comunidad, confesión y estado (siglos VII a XXI)*. México: El Colegio de México; Centro de Estudios de Asia y Africa.
- Said, Edward (2005). *Reflexiones sobre el exilio*. Barcelona: Debate.
- Samamé B., María Olga (2003). «Transculturación, identidad y alteridad en novelas de la inmigración árabe hacia Chile». *Revista Signos*, 53, pp. 51-73.
- Serratore, Angela (2013). «Little Syria» [en red]. *The Paris Review*, 17 de septiembre. Disponible en <http://www.theparisreview.org/blog/2013/09/17/little-syria/> (2015-06-30).

## Temps i espai a *L'estrella d'En Perris* (1963) de J.V. Foix

Lluís Quintana Trias  
(Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya)

**Abstract** A lack of research on J.V. Foix's books of prose has been observed by scholars. Arguably, this can be considered consequence of his hermetic procedures, due to the destabilisation he operates with the traditional uses of the literary text, in the tradition of avant-garde. In this article, I suggest a formal analysis of *L'estrella d'En Perris* (1963) to show how this destabilisation works. A previous study targeted the prologue of *L'estrella d'En Perris*, its diegesis and the transitions between text and paratext; here I study the grammatical (especially verbal tenses) and lexical (especially toponyms) structures of its texts with patterns offered by narratology.

**Sumari** 1 Estructura i temps verbals en la narració. – 2 Temps verbals. – 3 Diègesi. – 4 Toponímia. – 5 Relació topònims-textos. – 6 Procediments de transformació. – 7 Funció dels topònims.

**Keywords** Avant-garde. Toponymy. J.V. Foix. Narratology.

*L'estrella d'En Perris* (LEP)<sup>1</sup> de J.V. Foix, publicat el 1963, és part d'un projecte anomenat «Diari 1918»<sup>2</sup> format per un conjunt de proses diarístiques que l'autor publica al llarg de molts anys, disperses en diversos volums: fins a la publicació de *LEP*, Foix publica *Gertrudis* (1927), *KRTU* (1932) i *Del «Diari 1918»* (1956). Posteriorment publica *Darrer comunicat* (1970) i *Tocant a mà* (1972). Quan finalment el 1981 n'editi el conjunt amb el nom *Diari 1918*, el resultat no correspondrà exactament a la suma dels volums (per a més detalls vegeu-ne l'edició crítica de Joan Ramon Veny-Mesquida, Foix 2004; altres edicions són Foix 1992 i Foix 2000).

1 L'edició de 1963 es pot consultar a la versió digitalitzada de [http://www.catedramarius-torres.udl.cat/materials/biblioteca/\\_autors/index.php?acr\\_autor=foix002](http://www.catedramarius-torres.udl.cat/materials/biblioteca/_autors/index.php?acr_autor=foix002), 2016-06-01. Citarem cada una de les proses segons la relació numèrica indicada per Veny a la seva edició. En l'edició de 1963 les proses no duen títol, però el sumari de les pàgines 69-70 dóna una llista de títols (l'adjunto en annex). Pel que fa a la disposició de majúscules i minúscules en el títol (qüestió a la qual Foix era molt sensible), segueixo la suggerència de J.R. Veny (comunicació de setembre 2015). Agraïxo a E. Aznar i a J.R. Veny les observacions fetes per a la redacció de l'article.

2 Distingeixo d'una banda el projecte anomenat «Diari 1918», conjunt de proses del qual Foix va publicant diversos reculls al llarg de la seva vida, i de l'altra el volum *Diari 1918*, publicat el 1981; un porta cometes, i l'altre va en cursiva (és el títol d'un llibre). Cal no confondre aquest llibre amb un volum previ, *Del «Diari 1918»* (1956).

Tampoc els diversos volums en què publica Foix les seves proses del *Diari* s'assemblen entre si. Si *LEP* coincideix amb *Del «Diari 1918»*, en indicar, en el que convindríem a denominar pròleg, una llista de topònims (que més endavant comentaré), en canvi es diferencia d'aquest i dels altres volums del projecte perquè presenta, ja des del pròleg, unes característiques particulars, donat que Foix difumina les diferències entre prologuista, autor i narrador, esborrant alhora les diferències entre el pròleg i la resta de proses que componen el volum, com he estudiat en un article anterior (Quintana Trias 2015). De fet, tot el llibre presenta unes característiques desconcertants: el lector ingenu pot fer la hipòtesi que es troba davant d'un llibre de contes (és a dir, narracions literàries situades en l'àmbit de la ficció), perquè sap que l'autor és un escriptor, perquè el volum és prim, fins i tot perquè els textos són curts, etc., però una lectura atenta permet veure com determinats recursos usats per l'autor posen en qüestió aquesta hipòtesi, tot i que no ajuden tampoc el lector a fer-ne d'altres, com p.e. considerar el llibre com un dietari, o un recull de cròniques periodístiques, és a dir un conjunt de narracions de no ficció.

Els estudis realitzats fins ara expliquen aquest desconcert, entre d'altres causes, per la dificultat d'adscriure els textos a un gènere concret: així, Gimferrer indica que molts d'aquests textos «semblen inspirats en *faits divers*, en anècdotes reals» (Gimferrer 1984, p. 64). També Molas, en la classificació que proposa per a les proses del «Diari 1918», parla d'un to «periodístic»; d'altra banda, aquesta classificació no acaba d'encaixar amb les proses de *LEP*:

[les proses] són de dos tipus molt diferents, si no oposats. Unes proses, per exemple, no porten indicació de dia ni mes, i són atribuïdes a un sol any, el 1918. Per contra, les de l'altre grup, com demana el gènere, no solament porten indicació de dia i mes, sinó que abracen una quarantena d'anys, de 1911 a 1952. Les primeres són de to líric i són, al principi, més crispades i més íntimes. Després, més lliures i potser més «objectives». I, al final, no sé si dir que més imaginatives. Altrament, el to de les segones és més descriptiu o, almenys, més «narrativitzant», fins més periodístic. (Molas 1999b, p. 419)

Doncs bé: les proses de *LEP* no porten indicació de dia i mes, i haurien de ser atribuïdes a 1918, però les dates que Foix ens dona el pròleg (1922-25, per a Begur, Roses, Cadaqués, El Port de la Selva i Banyuls; 1918, per a Sitges) ho desmenteixen. Però també és cert que Gimferrer o Molas han hagut de treballar en un context marcat per la «manca d'estudis interpretatius» que encara hi ha sobre l'obra de Foix, que es pot emmarcar en una tradició caracteritzada per «la gens fàcil acollida que va tenir inicialment» i la «incomprensió que suscità la modernitat» dels primers llibres de prosa en els seus contemporanis (Malé 2010, p. 500 i p. 496).



Una de les causes d'aquesta incomprensió i d'aquesta manca de treballs crítics és la subversió que practica Foix dels usos tradicionals del text literari, que esborra els límits entre ficció i no-ficció i supera les distincions entre gèneres. Per tal de contribuir a un estudi de les seves proses, proposo una anàlisi formal de les narracions que permeti mostrar com funciona aquesta subversió; en un altre lloc he estudiat, a partir del pròleg a *LEP*, la seva diègesi i la transició entre el paratext i el text (Quintana Trias 2015); aquí proposo, basant-me en el mateix llibre, l'estudi dels trets gramaticals (especialment l'ús dels temps verbals) i lèxics (especialment l'ús de la toponímia) dels seus textos.

## 1 Estructura i temps verbals en la narració

Fins aquí hem fet servir els termes «literari», «ficció» i «gènere» com si fossin inqüestionats, cosa que no és certament el cas. Reprenc el que proposo a l'esmentat article sobre el pròleg de *LEP* (Quintana Trias 2015). Pel que fa a «literari» proposem una definició basada en la pragmàtica: és literari allò que es llegeix com a tal o, com proposa Eagleton, la manera com la gent es relaciona amb l'escrit (Aznar Anglés 1996, p. 29); pel que fa a la ficció, el cas és encara més complicat. Seguim considerant fonamental la definició clàssica de Searle: el text de ficció és un text que està mancat de força il·locutiva - «an author of fiction pretends to perform illocutionary acts which he is not in fact performing» (Searle 1975, p. 325) -, amb tots els matisos que se li han fet després; p.e. Genette ha proposat que es tracta d'un acte de parla corresponent a una petició («imagina que X») (Aznar Anglés 1996, p. 30). Repetim aquí la definició de Reyes segons la qual la ficció és:

la transposición de la actividad lingüística a un contexto imaginario, contexto que hay que reconstruir a partir de su réplica. En la literatura es imaginario el mundo representado - enteramente o en parte - y es imaginaria la representación: el yo hablante, su interlocutor, la comunicación entre ambos y todos los actos de habla que, en distintos planos, estructuran esta comunicación. (Reyes 1984, p. 14)

Així, davant les narracions de Foix, els lectors hem coincidit a considerar-les com a text literari i de ficció, en el sentit que considerem que una asseveració del tipus «Salvo els éssers i els objectes amb un acte senzill i natural de levitació» (n. 116)<sup>3</sup> no tindria força il·locutiva en el món del lec-

3 Citarem els textos segons la relació numèrica indicada per Veny a Foix 2004, p. 7. Vegeu Annex.

tor però, en la situació imaginària referida, la té, és a dir, es pot considerar una afirmació que respon a un fet esdevingut. Pel que fa al gènere, l'entenc com a conjunt de normes que indiquen al lector la manera de llegir el text. En aquest sentit, quan Molas (1999b, p. 419) diu «com demana el gènere», entén que el lector llegirà les proses de *LEP* segons les normes del gènere diarístic: identificarà l'enunciador amb l'autor, entendreà les referències a la realitat de l'autor, suposarà que els textos no són de ficció, etc.

Veiem però que les narracions (que Foix en el pròleg denomina «pràctiques»), tot i trobar-se en l'àmbit de la ficció, comparteixen característiques del text periodístic, és a dir, de la narració de no ficció. Per tal de definir aquestes proses com a narració tindrà en compte els trets que caracteritzen aquest gènere (segueixo aquí Aznar Anglés 1996; Quintana Trias 2015):

- a. concurrència de diversos esdeveniments referits a persones, que es distribueixen en un període de temps i se situen en un o diversos espais;
- b. composició en episodis que estan constituïts per marcs i esdeveniments; cada esdeveniment és la suma d'una complicació i una resolució;
- c. presència de polifonia enunciativa, en què podem distingir les veus de l'autor, el narrador i els diferents personatges, quan actuen com a enunciadors.

No farem aquí una anàlisi pormenoritzada dels 50 textos de *LEP*, però proposem la hipòtesi que tots ells es poden caracteritzar com a narracions, perquè compleixen les característiques esmentades més amunt; podem usar com a exemple l'inici del segon text (n. 87):

- La cendra és calenta, viatgers! -, deia la veu que guiava els hivernants per les espessors del bosc. Ningú no sabia interpretar el sentit de la crida.

Hi apareixen els components del text narratiu: personatges sense veu («hivernants») i amb veu («la veu»), acció («guiava» que indica desplaçament i desconeixement), intenció («el sentit de la crida»), i ambients («el bosc»). Al llarg d'aquesta narració, apareix la polifonia enunciativa: la veu del narrador és diferència de la veu anomenada precisament «la veu/la mateixa veu»; altres veus són «algú» i «no sé qui»; algunes veus són en estil directe i altres en estil indirecte; totes les veus dels personatges van acompanyades de verbs de dicció: «dir/repetir/preguntar».

## 2 Temps verbals

Potser el més definitori, però, per ajudar a establir que es tracta d'una narració és l'estructura, que podem analitzar en l'inici de la narració 99:

Cercava adelerat, el Racó de les Bicicletes. M'havien dit que, asseguda al pedrís, la filla del ferrer hi embasta calces breus per a les fadrines llunyeres, i hi emprova geecs de pèl llarg i calent per als minyons que entren de nit, al Clos dels Troncs i s'hi perden. En essent-hi davant, la filla del ferrer s'ha dreçat alta, negra i cabelluda, i m'ha mirat amb desvergonyiment.

Hi trobem un marc («Cercava ... s'hi perden») i un esdeveniment (que comença amb «En essent-hi»). Per comprovar com funciona aquesta distinció, ens serà d'utilitat l'anàlisi de la temporalitat verbal proposada per Weinrich, i la seva distinció entre temps de la descripció (temps I) i temps del relat (temps II) (Weinrich 1974, p. 52), que es diferencien al seu torn del Temps cronològic; per a aquesta diferenciació Weinrich usa la distinció alemanya entre «Zeit» (Temps cronològic) i «Tempus» (temps verbal).<sup>4</sup> El marc és una situació estable, inacabada, atemporal; l'esdeveniment és una alteració (complicació) d'aquesta estabilitat, que finalitza amb un retorn a l'estabilitat (resolució), la qual és acabada i temporal. Aquestes característiques s'identifiquen especialment gràcies a l'ús dels temps verbals: en una narració, el marc usa temps de la descripció, mentre que els esdeveniments usen els temps del relat (Weinrich 1974, p. 224).

Al marc, l'estabilitat està indicada per fórmules volgudament imprecises (p.e., en el folklore, «en aquell temps» etc.). Els temps verbals de la descripció (i per tant, en la narració, els temps del marc) són o bé l'imperfet o bé el present. A les narracions folklòriques, el marc se sol identificar amb fórmules on el temps verbal es característicament l'imperfet («hi havia una vegada»), temps que podem trobar també en narracions com les aquí hem vist: «deia» (n. 86), «cercava» (n. 99). Ara bé, en el marc podem trobar altres temps, regits sempre per la fórmula segons la qual «los tiempos señalan no el Tiempo de la acción, sino el orden y el aspecto de la misma en el Tiempo» (Weinrich 1974, p. 58). Això vol dir, per exemple, que el plusquamperfert (que a 99 trobem en «m'havien dit») indica simplement una prelació temporal: l'acció de «havien dit» és anterior a l'acció de «cercava»; d'altra banda, el present («embasta/emprova/entren...» n. 99) correspon a una acció de duració indefinida.

El pas del marc a l'esdeveniment està causat per l'alteració de l'esta-

4 El traductor del llibre de Weinrich resol la manca d'aquesta distinció en castellà usant la minúscula per al temps verbal i la majúscula per al temps cronològic; nosaltres ho seguirem.

bilitat, la qual s'assenyala per un canvi en els temps i, de vegades, per fórmules de temporalitat (normalment, adverbis o locucions adverbials), el que Ravaz anomena «marques d'ancrage» (citada per Carruthers 2006, p. 102). A 99 («Cercava adelerat [...] M'havien dit [...] la filla del ferrer hi embasta [...] En essent-hi davant, [...] s'ha dreçat [...] m'ha mirat») tenim una combinació de les dues: fórmula temporal («en essent-hi al davant») i canvis de temps («s'ha dreçat»).

Abans de seguir, però, cal tenir en compte una segona distinció que fa Weinrich, especialment útil en tractar la polifonia que s'estableix entre narrador i personatges: és la que s'estableix entre «Temps de comentar» i «Temps de narrar» (Weinrich 1974, p. 69) (que es correspon, en alguns aspectes, a la distinció que fa Benveniste entre «*énontiation de discours*» i «*énontiation historique*» cfr. Benveniste 1974). El Temps de comentar refereix a la situació de l'enunciació: és contemporani al narrador i a la situació en què ell es troba – que no necessàriament és compartida pel lector: per això els periodistes usen fórmules del tipus «demà (avui per al lector)» –; el Temps de narrar, en canvi, refereix a la situació de la narració, que és fora de (en alguns casos, especialment a la narració de no ficció, anterior a) la situació d'enunciació i recreada pel narrador en la seva narració; dins de la no ficció és, per exemple, el Temps que el narrador d'una anècdota (se suposa que experimentada en el passat només pel narrador) suscita durant la seva narració davant els seus interlocutors, amb els quals comparteix, en canvi, un Temps de comentar.

Els temps característics del comentat són el present, el futur i l'indefinit; els del narrat són el perfet, l'imperfet i el perifràstic. En una narració, la veu del narrador usa temps característics del Temps narrat, mentre que els personatges amb veu usen temps del Temps comentat; en una narració de no ficció, per exemple, en una notícia de diari, el periodista usa els temps del narrat; però quan fa parlar els personatges, per exemple, els testimonis d'un accident, aquests usen els temps del comentat. Aquests parlen de l'ara i aquí, aquell parla d'uns esdeveniments passats; aquests usen adverbis i díctics («ara/aquí/jo»), aquell usa perífrasis verbals («en aquell moment/en aquell lloc/la noia») – l'estil indirecte lliure (Reyes 1984, p. 70) subverteix aquestes distincions, però això no afecta la nostra anàlisi. El pretèrit indefinit també és el temps del dietari, perquè és un temps comentat pel protagonista, més que no pas un temps narrat.

Benveniste, a partir de la seva distinció entre «*histoire*» i «*discours*» proposa una distinció semblant en els usos dels temps verbals; així, com a temps característics de la «*énontiation historique*», tenim l'aorist (terme que equivaldria al nostre perfet), l'imperfet o el plusquamperfet; i per a la «*énontiation de discours*», tots els temps (inclosos el present, l'indefinit o el futur) excepte l'aorist (Benveniste 1974, p. 245).

Posteriorment aquest esquema ha estat matisat: Carruthers observa, per exemple, que «les difficultés avec ces modèles binaires sont bien documen-

tées; par exemple, les textes journalistiques où P[assé] S[imple] et PC[composé] coexistent comme temps narratifs, ou des exemples de narration littéraire où le PS est employé à la première personne» (Carruthers 2006, p. 101). Una dificultat afegida és que les anàlisis sobre alternança verbal no són fàcils de traslladar d'una llengua a l'altra, fins i tot dins de les llengües romàniques. Així Carruthers, que analitza l'alternança entre PS (l'aorist de Benveniste, el nostre perfet) i PC (el nostre indefinit) en el periodisme (que només cita de passada) i en la ficció (que ella analitza a través del «néo-conte»), arriba a unes conclusions que no són del tot aplicables al castellà (la llengua estudiada per Weinrich) ni al català; pel que fa a la distinció entre aorist i els altres temps, Carruthers observa, a partir de l'esmentada coexistència del PS i el PC com a temps narratius, que «[les néo-contes] ne répondent pas aux catégories énonciatives proposées par Benveniste [...]» (Carruthers 2006, p. 111). El fet que Benveniste prefereixi usar el terme «aorist» hi té alguna cosa a veure, però no hi insistirem.

Una darrera observació de Weinrich, sobre els temps del relat: «Su función en el lenguaje consiste en informar, al que escucha una comunicación, que esta comunicación es un relato» (Weinrich 1974, p. 67). Weinrich no pren en consideració un element fonamental en d'altres estudiosos: la distinció entre ficció i no ficció, i els seus exemples es basen tots en la ficció; això vol dir que, almenys en aquest àmbit, és previsible que el narrador usi els temps del narrat a diferència dels personatges, que usen els temps del comentat. Ara bé, la distinció entre ficció i no ficció és important per al nostre cas.

Això es deu a què l'ús especial que fa Foix dels temps verbals en les seves narracions ens obliga a llegir-les d'una forma inesperada. Així, a 99, el pas del marc a l'esdeveniment s'efectua amb el pas de l'imperfet («cercava») a l'indefinit («s'ha dreçat»). L'aspecte verbal de l'indefinit és acabat, mentre que el de l'imperfet és inacabat: en aquest sentit, el pas del marc a l'esdeveniment funciona. Però l'indefinit no és un temps narrat, sinó un temps comentat, i això resulta inesperat per al lector si, com hem pretès al comentament, ell ha fet la hipòtesi inicial que es troba davant un llibre de contes, és a dir de textos de ficció; no és, en canvi, un temps inesperat si llegeix el text com un dietari, però aleshores l'inesperat és la ficció (la levitació, etc.).

No només en aquesta narració, sinó en la majoria de *LEP*, l'indefinit és el temps que regeix l'esdeveniment; en unes poques (nn. 91, 94, 96, 98, 109, 113, 121, 131, 135) el temps és el present; en una (n. 118) el temps és el perfet; en dues (nn. 87, 129) el perfet alterna amb l'indefinit. Podríem dir, doncs, que només aquestes tres darreres narracions segueixen l'esquema temporal que caracteritza les narracions de ficció segons la proposta de Weinrich: imperfet per al marc, perfet per a l'esdeveniment (n. 118); o bé imperfet per al marc, perfet per a la complicació, i indefinit, per la resolució (nn. 87 i 129).

Doncs bé, la successió temporal (imperfet + indefinit) usada a la majoria

de textos de *LEP*, infreqüent a la narrativa literària, és en canvi característica de determinades formes del gènere periodístic, com la crònica de successos (Petitjean 1987, p. 79 i ss). Aquí ens trobem doncs amb una subversió del gènere: Foix usa procediments de prosa de no ficció (especialment, la periodística) per a unes narracions que, altrament, tenen totes les característiques de la prosa de ficció. També podria considerar-se un procediment característic de la prosa de no ficció (per exemple, la que usa una guia turística) l'ús de topònims que refereixen a llocs existents en el món del lector: ho comentarem més endavant.

Aquesta subversió es troba també en d'altres textos en què el temps usat és el present, perquè aquest és un temps que s'aparta de tots els altres: és el temps sense Temps. Per Benveniste, és una categoria anterior als altres temps verbals, de la qual sorgeixen aquests: «De l'énonciation procède l'instauration de la catégorie du présent, et de la catégorie du présent naît la catégorie du temps» (Benveniste 1974, p. 83); és l'única manera que té l'individu de viure l'ara i aquí. Això explica que, segons Weinrich, el present sigui el temps del primer pla (el dels interlocutors), mentre que l'imperfet és el temps del segon pla (el del context) (Weinrich 1974, p. 204). De fet, en els textos on el temps que predomina és el present, no hi ha narració, perquè el context s'esborra davant la presència del jo i el nosaltres (el Temps de l'enunciació s'imposa sobre el Temps de la narració), i perquè la successió temporal desapareix o, potser millor, no apareix.

Per entendre el desconcert que aquests procediments causen, podem recórrer al clàssic concepte de Shklovsky d'«estranyament», que Sternberg proposa definir així: «to estrange or defamiliarize is to unsettle an outworn form, so that the perceiver will experience the wor(l)d afresh» (Sternberg 2006, p. 126). L'estranyament és un concepte que ha estat molt analitzat i discutit (l'esmentat article de Sternberg dona un estat de la qüestió) però que ens pot ajudar a entendre què es proposa Foix: la «outworn form» és la prosa de dietari, i la manera de «desfamiliaritzar-la» és sotmetre-la a un tractament que hi incorpori elements de la ficció (que en principi no li haurien de pertànyer), que alhora tornen a ser «desfamiliaritzats» amb recursos de la no-ficció, provinents del periodisme. Com veurem tot seguit, el dialogisme aprofundeix en aquests procediments d'estranyament, i el tractament toponímic permet finalment presentar un món que és alhora conegut i irreconeixible, que aconsegueix, per tant, «[to] experience the wor(l)d afresh». La dualitat «word/world» és important: les paraules noves s'usen per designar realitats que tenen velles designacions, com demostra el sintagma «l'estrella d'En Perris» que no per atzar dona títol al recull. Vegem-ho.

### 3 Diègesi

En la narració «convencional», l'esquema temporal queda previsiblement alterat amb la polifonia, quan la veu del narrador dóna pas a d'altres veus, que se situen en el Temps comentat i no en el Temps narrat (es tracta, doncs, del temps viscut pels personatges, no pel narrador); en el cas de *LEP*, la diègesi és força complicada (segueixo Genette 1983; per a un estat de la qüestió sobre aquest model, vegeu Szabó 2015).

L'anàlisi diegètica permet resituar les proeses en allò que es característic del dietari: la presència del jo. Si l'anàlisi dels temps verbals ressaltava els trets «periodístics» de les proeses, la diègesi les en distància. La característica definitòria (tot i que no necessària) dels textos periodístics és el tret extradiegètic del narrador, perquè el periodista no sol ser personatge de la història; i fins i tot si apareix, és com a heterodiegètic, i per això es refereix a si mateix en tercera persona («aquest cronista/qui això firma»): «le journaliste est un narrateur essentiellement *effacé*» (Petitjean 1987, p. 75). Pel que fa a la narració de ficció tradicional, Szabó destaca que «under normal reading conditions, the anonymous, omniscient, third-person narrator is an entirely invisible agent to the readers. [...] In contrast, the first-person narrator is very salient and the characters are moderately visible» (Szabó 2015, p. 125).

Doncs bé, cap dels textos de *LEP* té un narrador extra- ni heterodiegètic; tots són homodiegètics, és a dir que el «jo» del narrador sempre hi és present com a simple espectador o com a protagonista (autodiegètic). En algunes proeses, aquest «jo narrador» no apareix fins a la darrera frase, que sembla doncs tenir només la funció d'atorgar al text el tret homodiegètic, com és el cas de 87 («No sé qui ha trucat a deshora i ha preguntat a la mare si jo era a casa») o de 100 («Ens n'hem endut les magnetos a casa per provar-les»). En d'altres, la referència al jo és feta amb dixis gairebé imperceptibles, com a 118 («quatre cases més avall de la nostra») o com a 123 («ha vingut una dona, coneguda de casa»). Aquest narrador es pot desdoblar en un narrador testimoni i un narrador protagonista (és a dir homodiegètic i homogètic-autodiegètic). Això sembla evident entre la prosa 86 i la 87: en la primera, el narrador-protagonista presenta el marc i després reproduceix el seu propi monòleg; en la segona, com hem comentat, el narrador només apareix en l'última frase, que sembla correspondre a la resolució de la narració. Aquest narrador homodiegètic algunes vegades és extradiegètic i d'altres és intradiegètic, com es comprova si comparem les frases inicials 91 i de 94 (Quintana Trias 2015). Tot porta, doncs, a donar relleu al jo narratiu.

Les conseqüències que aquesta anàlisi sobre els textos de Foix ofereix són diverses:

- els textos comparteixen les característiques formals de la narració literària;



- tot i ser formalment narracions literàries, l'autor usa formes verbals més properes a altres tipus narratius, freqüents en textos no literaris, com el periodisme;
- el predomini de narradors homodiegètics, inusual en el periodisme, du el lector a identificar el narrador amb l'autor, decisió reforçada per les característiques de la prosa dietarística.

#### 4 Toponímia

Hem esmentat al començament els punts en comú entre alguns dels llibres que constitueixen el *Diari 1918*. Així, l'últim paràgraf del pròleg de *LEP* diu:

Les pràctiques del present recull s'inscriuen, si fa no fa, a Sort, Tredós, Salardú, Esterri de Cardós, la Seu d'Urgell, la Coma, Sant Llorenç dels Morunys, la Vall de Lorda i Vall-Llonga; al Vernet, Montlluís i les Bulloses; a Begur, Roses, Cadaqués, el Port de la Selva i Banyuls, dels anys 1922-25; al Port d'Antdratx; al Sitges de l'any 18 i a la ratlla de la sagrera del Sarrià Vell. N'hi ha més d'una dellà la Tàpia i d'Ultrason. (Foix 2004, pp. 962-963)

Al pròleg de *Del «Diari 1918»*, els topònims es presenten així:

Les més antigues de les aparences, escrites en 1913-1914, assenyalen un itinerari concret: Cervera, Biosca, Sanahuja, Solsona, Lladurs i Els Torrents; les del 16 al 19, una estat permanent: el Sarrià Vell. Els són simultànies, exactament del 18, les semblances de Sitges. Irrealitat concreta o secrets del Real? L'autor hi gaudia tot escrivint-les i, en llegir-les de nou, s'hi reconeix. (Foix 2004, p. 957)

No només coincideixen a indicar la procedència geogràfica dels textos i a repetir alguns d'aquests llocs (Sitges, Sarrià), sinó també a denominar les proses amb termes no tradicionals de la retòrica («pràctiques/aparences») o a situar-ne algunes en el límit del real («dellà la Tàpia i l'Ultrason/Irrealitat concreta»). Una anàlisi més detallada del pròleg de *LEP* ens permetrà entendre millor el que es proposa l'autor, segon el qual «li plauria que hom tingués en compte que els fets que narra a *LEP* s'esdevenen en el concret geogràfic on ha exercit, ja de minyó, el seu mester d'investigador en poesia». Els 20 topònims que apareixen al pròleg de *LEP* s'haurien de correspondre, «si fa no fa» diu ell, amb les 50 proses del volum. Aquests topònims semblen agrupats geogràficament per la puntuació: cada grup és una enumeració separada per comes, i cada agrupació se separa amb un punt i coma. Algunes de les denominacions no coincideixen amb les oficials.



La primera agrupació (de Sort a la Vall de Lorda i Vall-llonga) delimita una zona que tindria com a punt més septentrional Esterri de Cardós (Pallars Subirà); a l'oest, Salardú i, prop seu, el poble de Tredòs (Vall d'Aran); a l'est, la Seu d'Urgell (Alt Urgell); al centre, Sort (Pallars Subirà), i al sud, Sant Llorenç de Morunys i, prop seu, la vall de Lorda i el pont de Vall-llonga (tots al Solsonès). En total, 9 topònims.

Al seu *Onomasticon Cataloniae*, Coromines no inclou l'entrada «Lorda», i només el cita com a forma de l'occità antic que ha donat el francès modern «Lourdes»; és parònim de Lord: «Muntanya, monestir i comarcada o vall de Lord, en el Solsonès, al peu dels Pirineus, terme municipal de St. Llorenç de Morunys» (Coromines, Cahner 1989 s.v. «Lord»). Pel que fa a Vall-llonga, Coromines no sembla trobar una correspondència exacta en el territori: «Deu ser el nom de la fondalada per on es baixa del Pla de Busa cap a St. Llorenç de Morunys i al capdavant es travessa el Cardener pel 'Pont de Vallonga'» (Coromines, Cahner 1989 s.v. «vall γ)k(2)'). La Coma és un topònim que es pot correspondre a diversos llocs.

La segona agrupació («al Vernet, Monlluís i les Bulloses») correspon a topònims de la Catalunya francesa (Dept. Pyrenées Orientales) en un angle que va de Vernet, a l'est, prop de Prada, puja fins als aiguamolls de les Bulloses (esdevinguts un pantà des de fa un segle) sobre Llúvia, i baixa cap a l'oest, fins al castell de Montlluís. En total, 3 topònims.

Sobre «Les Bulloses», Coromines prefereix el nom «La Bullosa» (Coromines, Cahner 1989 s.v. «Bull-»); pel que fa a «Vernet», Coromines distingeix «Vernet» (vila al Conflent al Nord del Canigó) i «El Vernet» (suburbi de Perpinyà) i afegeix «dir-ne [de la primera] «el Vernet» (com fan alguns forasters) és un ús abusiu i antitradicional, sobretot d'estiuejants afrancesats» (Coromines, Cahner 1989 s.v. «Vernet»). Talment sembla que Coromines vulgui comentar el text de Foix, quan corregeix «Les Bulloses», busca una explicació a Vall-llonga, i s'exclama contra «al Vernet», però el cas és el que a l'*Onomasticon* només cita Sebastià Pons com exemple d'aquest «ús abusiu». Sembla haver-hi, en tot cas, en alguns dels topònims usats per Foix un cert gust provençalitzant que lligaria amb el seu occitanisme dels anys '30 del qual després es va anar desmarcant (Rafanell 2006, p. 979 i p. 1085).

La tercera agrupació (Begur, Roses, Cadaqués, El Port de la Selva i Banyuls) recorre la Costa Brava, de sud a nord. En total, 5 topònims.

La quarta (el Port d'Andratx) correspon a Mallorca (1 topònim).

La cinquena, a Sitges (1).

La sisena, a Sarrià (1).

Una darrera frase del pròleg de *LEP* deixa un espai obert: «N'hi ha més d'una [pràctica poètica] de dellà la Tàpia i d'Ultrason»: són per tant dos topònims més que cal afegir als altres 20 i que solen referir-se en l'obra de Foix al món de l'irreal.

Foix sembla proposar al lector el joc de fer correspondre les 50 proses

amb els 22 topònims: és un joc que, en d'altres obres seves, ens estalvia perquè ell mateix s'encarrega de datar i localitzar cada poema. Les dates dels poemes de Foix no corresponen a l'inici o la finalització del poema: tal com ell va especificar en el pròleg de *Les irrealis omegues*, «la data que acompanya individualment els poemes en subscriu provisionalment l'experiència i no en tanca el procés» (Foix 2000, p. 115); són orientacions sobre el sentit que se li pretén donar ateses les circumstàncies relacionades amb la data. El mateix que Foix diu de les dates (orientació i no pas aniversari) es podria dir dels topònims; com que en aquest cas se'ns en dona una llista i no se'ns diu a quines proses corresponen, inevitablement el lector entrarà en el joc. Cal tenir en compte també altres noms de lloc genèrics que, a diferència dels topònims al·ludits, no indiquen només un lloc geogràfic sinó una específica intervenció humana. Un de recurrent és «frontera», que sol anar associat amb el tren i amb la intervenció de funcionaris: duaners, gendarmes, funcionaris; un altre són els «burots», és a dir, les duanes que es posaven a les entrades de les ciutats.

## 5 Relació topònims-textos

Aquest tercer paràgraf del pròleg, de tota manera, no té una hermenèutica clara, ni pel llenguatge usat ni pels objectius que es proposa. ¿Per què diu que els textos «s'inscriuen» en uns llocs? Una explicació trivial podria ser que Foix prefereix usar «s'inscriuen» en comptes del més corrent: «se situen/s'esdevenen...». Crec, però, que Foix es proposa alguna cosa més; suggereixo, per explicar-ho, partir de Benveniste. L'espai, junt amb el temps, constitueixen un món al qual tot enunciat refereix; dit en la formulació més matisada de Benveniste: «la langue se trouve employée à l'expression d'un certain rapport au monde» (Benveniste 1974, p. 82). Per tant, aquests llocs de què parla Foix són un dels elements (l'altre és el temps) que determinen el món en què s'esdevenen els seus enunciat. Ara bé, en usar l'expressió «inscriure's», Foix està dient alguna cosa més: que aquests llocs són la manera (potser l'única manera) de fer possibles aquests esdeveniments; la realitat genera el text. També ens pot ajudar aquí Benveniste: «l'homme ne dispose d'aucun autre moyen de vivre le 'maintenant' et de le faire actuel que de le réaliser par l'insertion du discours dans le monde» (Benveniste 1974, p. 83); el que proposa Foix és viure, fer actual no l'«ara» sinó de l'«aquí», un aquí que es reparteix en un seguit de llocs molt específics, que necessiten doncs uns topònims que els singularitzin.

Hem esmentat el joc de correspondre llocs i esdeveniments com un dels objectius del pròleg. Si això és així, sembla que aquesta correspondència només es pot establir si dins les proses hi ha fenòmens geogràfics (el mar, p.e.) o d'altres topònims que caracteritzin el lloc designat pel topònim. Avanço ja, d'entrada, que el joc no té sentit si pretenem establir una rela-

ció d'un a un; només té sentit si sabem veure-hi una relació entre l'espai, el temps, i els esdeveniments. Hem citat l'observació de Molas sobre els textos datats i sense datar, i hem vist com en el pròleg de *LEP* només se citen dues dates, relacionades amb dos grups de topònims: 1918 i 1922. Ferrater ha comentat la importància de 1918, relacionat especialment amb l'acabament de la Gran Guerra (Ferrater 1987, p. 31 *pàssim*); E. Bou ha proposat una correspondència amb la biografia de Foix, de les dates i els topònims donats al pròleg de *Del «Diari 1918»*:

1913-1914, Cervera, Biosca, Sanaüja, Solsona, Lladurs y els Torrents, es decir la tierra de los ancestros del poeta; 1916-1919, Sarrià, el escenario de su infancia y lugar de residencia habitual durante toda su vida (su familia eran los pasteleros del pueblo, oficio que él supo continuar y compaginar hábilmente con su actividad como poeta); y 1918, Sitges, el escenario idealizado de sus contactos con la vanguardia. (Bou 1997, p. 117)

Efectivament, la proposta de Foix és que llocs com Sitges o El Port de la Selva (el qual no havia aparegut a *Del «Diari 1918»*) han de ser vistos com un univers propi, «el concret geogràfic» de què parla en el pròleg a *LEP*, amb uns personatges, una història, unes lleis físiques, fins i tot, que els són peculiars. Ferrater va observar la importància d'aquests llocs:

amb totes les aparences de fantasia i de literatura de somni i de surrealisme, etcètera, etcètera, de fet, la literatura de Foix està basada d'una manera concretíssima, concretíssima, en els hiverns a Sarrià i en els estius a Sitges, abans, i al Port de la Selva des de fa uns quants anys: és una literatura que, com la història de Tucídides, s'organitza per hiverns i per estius. (Ferrater 1987, p. 55)

Si combinem les propostes de *LEP* amb les de *Del «Diari 1918»* ens surten les següents combinacions de dates i llocs:

- 1913-1914, Cervera, Biosca, Sanaüja, Solsona, Lladurs i els Torrents (*Del «Diari 1918»*);
- 1916-1919, Sarrià (*LEP* i *Del «Diari 1918»*; a *LEP*, Sarrià no du data);
- 1918, Sitges (*LEP* i *Del «Diari 1918»*);
- 1922-25 Begur, Roses, Cadaqués, El Port de la Selva i Banyuls (*LEP*).

Faig seguidament una proposta d'identificació entre prosa i topònims que parteix de la que ja han fet d'altres investigadors (especialment Veny a Foix 2004 i Carbonell, Sobrevila 1993). Dono primer el títol (recordem que a *LEP*, les proses no duen títol, però sí que apareix una llista de títols al sumari del final del volum: la incorpore a l'annex) i la numeració proposada per Veny, seguit de les indicacions geogràfiques que ens poden ajudar a identificar el lloc; indico al final de cada títol, si s'escau, el nom

de l'investigador i la pàgina on fa la seva proposta.

86. «Obres completes»: «una vila que conec» «pujarem al cim del Puig a punta de sol, i contemplarem la naixença enrosada de les Illes». Tradicionalment, aquesta contemplació s'atribueix al Montseny, però no es correspon a cap dels topònims indicats. «La vila que conec» refereix a Sarrià (Veny, pp. 446 i 216).

87. «Els hivernants embruixats» (n. 87): «el bosc», «un coll», «la vila». Sense identificar.

88. «El menescal...»: «el carrer del Mig». El Port de la Selva (Carbonell, Sobrevila, p. 119); sobre els noms dels carrers, vegeu més avall.

89. «Hereva dels déus»: «la font de la vila». Sense identificar.

90. «La nit muntanyana...»: «A muntanya», «aquest poble», «la font», «fora burots», «el collet». Identificable amb qualsevol dels pobles de muntanya indicats en l'enumeració.

91. «Els diables siamesos»: «els carrers», «els arcs de la plaça», «els dos puigs». Identificable amb qualsevol dels pobles de marina indicats en l'enumeració.

92. «Els grius»: «el pontarró de pedra», «la Pujada de la Costa», «els horts», «el poble, la riera, el pontet». Veny (p. 462) comenta l'existència del toponim la Pujada de la Costa al Port de la Selva.

93. «El tren s'hi atura»: «les muntanyes més altes de la Muntanya», «la claror de la neu» (vegeu més avall un comentari detallat).

94. «La timba pairal»: (vegeu més avall un comentari detallat).

95. «Fa segles...»: «la Jueria», «airejat lleidatà». La jueria més relacionada amb els topònims citats és la de Solsona; Veny proposa «molt probablement» Cervera (Veny, p. 472).

96. «L'altre alfabet»: «el pastor», «els cims». Podria referir a qualsevol dels pobles de muntanya esmentats, a amdots costats dels Pirineus.

97. «Foc i tenora»: «olivars i pinedes», «el puig», «l'estany». Els incendis han estat nombroses a les Alberes, amb boscos d'olivars i pinedes: això afectaria el país que va de Cadaqués a Banyuls.

98. «Motors de gasolina»: «els casots muntanyans», «la pineda», «la Cotxera Nova». Sense identificar.

99. «Na Constança»: «el Racó de les Bicicletes», «el Clos dels Troncs», «el Rec d'Amont». El Port de la Selva (Veny, p. 482).

100. «Les ianquis feudals»: «tramuntana», «terres salines», «planes herboeses amb miralls d'aigua» (vegeu més avall un comentari detallat).

101. «Pedres encantades»: «la Verdera», «l'Erola». El Port de la Selva (Veny, p. 486).

102. «Reguenàvem...»: «el Rec de Canet». El Port de la Selva (Cornudella, p. 760; Veny, p. 490). Per al verb «reguenar» (Carbonell, Sobrevila, p. 133).

103. «El torredà del far...»: «vinyes», «pinedes». El far podria fer referència al Port de la Selva, i el personatge del faroner a una altra narració de Foix situada a Andratx (Veny, p. 492)

104. «Com voldrien morir»: «vent», «trangolada», «tramuntanassa», «l'estrella d'En Perris». El Port de la Selva (Veny, pp. 498 i 504).

105. «L'estrella d'En Perris»: «Cala Torta», «la Medella», «la Cativa». El Port de la Selva (Veny, p. 504). Sobre el títol del volum:

sobre la cala Cativa, s'hi veu, muntanya amunt, una vinya. Era la vinya d'en Perris. De mar estant, quan es fa fosc, es veu sortir sobre ella el primer estel del vespre, Venus. Per això els mariners l'anomenaven l'estrella d'En Perris. (Carbonell, Sobrevila, p. 105)

106. «Na Lluïsa a Port de Reig»: «Port de Reig». El Port de la Selva (Veny, p. 508).

107. «El Fet i els mots»: «el Moll de la Puja», «l'Illa». El Port de la Selva (Veny, p. 510).

108. «Quan se sabrà»: «el Far», «la Punta de la Creu», «la ruta del Cap», «les envistes de Cervera», «les Figuerasses». El Port de la Selva (Veny, p. 514).

109. «Les banyistes...»: «els sorrals», «els calancs». Al·lusió a la invasió d'estiuejants estrangers que va caracteritzar els pobles de la Costa Brava als anys '60.

110. «Collíem fresc...»: «el Raval», «el mar», «la platja», «les barques». Podria ser qualsevol poble de mar.

111. «Més enllà...»: «el Moll», «la Rectoria», «el Pòsit», «el Monestir». El Port de la Selva (Vený, p. 524).

112. «Llull a ple sol...»: «la vila», «la Ribera», «el Pas de la Mala Dona». Sitges (Vený, p. 528).

113. «Les bótes...»: «el carrer de les Ànimes», «la Davallada». Sitges (Vený, p. 530).

114. «Na Sibília»: «el laberint», «el Salador». Potser el laberint és una al·lusió als Horts del Port de la Selva.

115. «El decret...»: «la Contrada», «els serrats». Sense identificar.

116. «Levitació...»: «la carretera», «el camp», «la ciutat». Sense identificar.

117. «De nit...»: «la Tintoreria», «la vila». Sarrià, possiblement (Vený, pp. 544 i 280).

118. «Un tret...»: «quatre cases més avall de la nostra». Sarrià (Vený, p. 548).

119. «L'Emília hi era»: «muntanya», «vinya entre estels», «el clot de Can Batllera», «l'Eixida dels Jurats», «cantó de Finestrelles», «cerç», «la nevadassa». Sarrià (Vený, p. 550).

120. «Foneria tipogràfica»: «can Sil», «el Camí vell», «els Sentmenat», «la torre d'en Poncic», «el Convent», «la Riera Blanca». Sarrià (Vený, p. 554).

121. «La meva amant»: «allà on jo arribo és, per a mi, terra, vila o ciutat morta». Voluntant explícita de no referir a cap topònim concret.

122. «La Vídua»: «pronunciant la «v» com els del Camp». Sense identificar.

123. «Ella s'ha perdut de vista»: Sarrià (Vený, p. 570).

124. «Obrador de fotògraf»: Sitges, possiblement, on s'editava el *Monitor de les Arts i les Lletres*.

125. «Carbons»: Sarrià, possiblement (Vený, p. 576).

126. «Les xifres»: Sense identificar.
127. «L'home dels Ciments»: Sarrià (Vený, p. 580).
128. «Haviem acabat el combustible»: sense identificar.
129. «La vella del Carrer d'En Brusi»: Sarrià i altres llocs de Barcelona (Vený, p. 584).
130. «Panegíric»: Sitges (Vený, p. 586).
131. «L'U i el Punt»: El Port de la Selva, possiblement (Vený, p. 590).
132. «La passera...»: «el mar», «paratge marès», «el moll»: identificable amb qualsevol dels pobles de marina indicats en l'enumeració.
133. «La forastera»: Sarrià, possiblement (Vený, p. 596).
134. «Fronteres»: Sarrià, possiblement (Vený, p. 600), amb referències a «les terres d'Ultrason».
135. «L'altra cobla»: sense identificar.

## 6 Procediments de transformació

Observem alguns exemples per veure els procediments de «la transformació lírica» (Molas 1999, p. 419) a partir del que Foix anomena, a l'esmentat pròleg de *Les irrealis omegues*, «l'experiència», en casos en què aquesta experiència ens permet atribuir hipotèticament un topònim esmentat en el pròleg a un esdeveniment descrit en el text.

93. «El tren s'hi atura», on apareixen accidents geogràfics i climàtics com «les muntanyes més altes de la Muntanya» o «la claror de la neu». Podria tractar-se de Sort: la línia de ferrocarril que uneix actualment Lleida amb la Pobla de Segur formava part d'un antic projecte que havia d'arribar fins a França passant per Sort; tot i que el terreny es va arribar a preparar, la línia no va arribar mai a Sort i es va quedar a la Pobla. El que el narrador denomina «la fe en el Tren» (remarquem la majúscula, que en Foix indica un concepte ideal, que depassa el concret) es converteix, en la narració, en la descripció de tot desig irrealitzat; per Pijoan, amb l'arribada del tren «es perfila una esperança de llum, de progrés» (Pijoan i Picas 1996, p. 230).

94. «La timba pairal»: un possible hodònim pot ser «la Riera»; altres topò-

nims: «la timba pairal», el «propi clos». El text al·ludeix a una catàstrofe («el Fet») que ha causat la ruïna («brucs cremats/soques mortes») i desaparició («on sou?») d'un país («viles [...] pobles») que es pot identificar amb «la timba pairal»; el narrador no en pot parlar a causa d'«una fosca basarda»; les úniques veus que queden provenen dels fons d'uns pous. L'autor usa el *topos* atribuït a Demòcrit, segons el qual la veritat es troba al fons d'un pou, per al·ludir a una situació que el lector del moment en què es publica el llibre coneix molt bé: la persecució de la cultura catalana. L'al·legoria (la «timba pairal»/Catalunya) és a penes disfressada gràcies al recurs de la ficció on, com diu Reyes «es imaginario el mundo representado» (p.e. els elements naturals [vent, riera, alzina] tenen veu) i «es imaginaria la representación» (el narrador narra però no té veu, o s'identifica amb un arbre, etc.). Aquest recurs a la ficció és visible, evidentment, en les al·lusions que fa en el pròleg als topònims «dellà la Tàpia» i «l'Ultrason». Les al·lusions a una destrucció són característiques de la poesia de Foix relacionada amb la Guerra Civil.

100. «Les ianquis feudals», on apareixen «tramuntana», «terres salines», «planes herboses amb miralls d'aigua». Podria tractar-se dels aiguamolls de Roses. La descripció de les «ianquis» lliga aquesta població amb un episodi de l'any 1959, quan els Estats Units van construir una base militar a la muntanya del Pení, entre Roses i Cadaqués; els oficials i les seves famílies que vivien a Roses van enlluernar la població amb els seus costums i la seva indumentària, i fins i tot la seva fisonomia (alts, rossos, ulls blaus...). Aquí hi veiem al·ludits els cotxes amb cromats vistosos («cavalls bretons de crina lluminosa», «autos feudals») i els vestits de colors vius, ajustats i escotats de les dones estrangeres («capes transparents que fan més ostensible llur esveltesa»). El «feudalisme» és una de les tantes al·lusions de Foix al sotmetiment de la població de l'època a un sistema despòtic, com ho és la dependència que creava i la manera com la població s'alimentava de les desferres dels poderosos («Ens n'hem endut les magnetos a casa per provar-les»).



Agrupem seguidament les proses per topònims segons les agrupacions que hem especificat al principi:

Agrupacions	Topònim	Nombre de referències	Número (Veny)
1	Sort a Vall-llonga	Sort?	1
		Solsona?	1
2	Cat. francesa	-	-
1+2	[muntanya]	2	90, 96
3	Costa Brava	El Port...	10
		El Port...?	3
		Roses?	1
		sense identificar	2
4	Mallorca	Andratx?	1
5	Sitges	Sitges	3
		Sitges?	1
3+4+5	[mar]	3	91, 110 132
6	Sarrià	Sarrià	5
		Sarrià?	5
7	Món irreal	Dellà la Tàpia?	1
		Ultrason?	1
Sense identificar		10	87, 89, 98, 115, 116, 121, 122, 126, 128, 135

Les dades ens donen alguna informació:

- el nombre de proses amb llocs clarament identificats és poc més d'una tercera part: 18 (36%);
- dos topònims destaquen per sobre els altres: El Port de la Selva, 10 (identificats) +3 (possibles) (26%) i Sarrià, 6+5 (22%); més distanciat, Sitges, 3+1 (9%);
- els textos que tenen al·lusions a escenaris de mar, 23 (46%), superen els dels escenaris de muntanya, 4 (8%).

Els topònims que s'identifiquen de manera més clara són, alhora els que, en els pròlegs de *LEP* i *Del «Diari 1918»*, es corresponen a uns anys determinats; per a la majoria de proses, però, Foix no estableix una relació biunívoca entre un text i un topònim.

## 7 Funció dels topònims

Vistos els resultats, no sembla gaire clara la utilitat que la llista donada al pròleg té per al lector, si aquest vol establir aquelles correspondències, és a dir si considera que la funció de la llista és la de situar els episodis en un espai geogràfic, inserit en el domini lingüístic del català. Però els topònims es poden considerar des d'altres aspectes.

Hem vist com, a *LEP* i *Del «Diari 1918»*, dates i espais es relacionen entre si, al·ludint a episodis biogràfics: joventut i maduresa, treball i estiu..., o històrico-geogràfics: Catalunya litoral i Catalunya interior, domini lingüístic i domini administratiu... Aquesta relació, a *LEP*, es realitza des de l'extrema concreció fins a l'extrema vaguetat; al costat d'uns pocs llocs precisats amb tot detall gràcies als noms de carrers, de botigues o d'accidents geogràfics (El Port de la Selva i Sarrià, i en menor mesura, Sitges), trobem un nombre important de llocs sense nom, que només podem identificar entre diverses dualitats: mar i muntanya, real i irreal... Però també s'aconsegueix la concreció amb l'enriquiment de la toponímia indicada en el pròleg, mitjançant noms de lloc més específics, que sovint són noms de carrer («el carrer del Mig», «la Pujada de la Costa»...).

El nom d'un lloc o d'un carrer és un nom propi, àmbit que estudia l'onomàstica; la branca que estudia els noms de llocs és la toponímia i la que estudia el noms dels carrers és l'hodonímia (cfr. Quintana Trias 2009). L'hodonímia distingeix dues funcions en els noms dels carrers: una de primària, que és orientar, i una de secundària que és recordar especialment tres tipus d'informació: l'estructura de la ciutat, la seva topografia i determinats esdeveniments socioculturals, Ara bé, aquesta funció secundària s'esborra a mida que el parlant usa aquests noms. Això és perquè els hodònims, com qualsevol altre nom propi, originàriament tenen una «motivation pragmatique» (Bosredon 2006, p. 491), és a dir, un lligam entre el terme i l'element referit (el carrer del Rec refereix a un rec que passava per aquell lloc, etc), però aquest lligam no sol tenir utilitat per a l'usuari, que acaba oblidant-lo: «Les noms propres auraient donc perdu leur motivation d'origine au profit d'un usage conventionnel qui les regroupe par types de référent» (Bosredon 2006, p. 491).

Donat que en el món rural i mariner, molts dels seus habitants treballen i es mouen diàriament per uns espais que es troben més enllà de l'àmbit estrictament urbà on viuen, podem fer la hipòtesi que, per a ells, els noms que donen a aquests espais equivalen, des del punt de vista toponímic, als noms dels carrers dels habitants de les ciutats; són, doncs, per a ells, hodònims. D'aquesta manera, noms com «el Far», «la Punta de la Creu», «la ruta del Cap», «les envistes de Cervera», «les Figuerasses»... (n. 108), que considerem referits al Port de la Selva, o bé «el Salador» (n. 114) o «el moll» (n. 132), que no sabem referir a cap població concreta, tenen aquella doble funció dels hodònims: orientar i recordar. Si tenim en compte que

en tot hodònim hi ha un record (estructura, topografia, esdeveniment sociocultural), podem considerar que, en aquest cas, la topografia hi tindrà un pes superior al altres, donat la menor influència que la intervenció humana ha tingut en aquest entorn (no per manca d'història, que pot ser llarga, sinó pel tipus d'intervenció). Podem imaginar que per a l'usuari quotidià (pescador, pagès...) també aquesta segona funció (recordar) s'esborra, i que molts habitants del Port de la Selva ignorin perquè la Punta de la Creu es diu així: si és per la forma d'alguna roca (un fenomen molt usual causat per la peculiar geologia del Cap de Creus), o perquè hi havia hagut abans una creu, o per un episodi religiós, etc.

Aleshores aquí intervé Foix, és a dir, el foraster (estiuvejant, turista...) que porta una mirada diferent i que es dirigeix a uns lectors que tant pel seus interessos culturals com pel seu hàbitat presumiblement no coincideixen amb el pescador, mariner o pagès, el qual ells contempen de lluny (i sovint carregats de prejudicis cfr. Quintana Trias 2004). Foix recupera els topònims i hodònims, però els usa en un text on, com hem vist, determinats recursos n'impedeixen la seva lectura com a text periodístic o, com podria ser el cas aquí, guia turística; aquests noms de lloc obtenen així una força estètica especial, de la qual els havia desproveït el seu ús quotidià, perquè el lector no els percep com ho fan els habitants dels llocs (indicacions d'on han estat o a on pensen dirigir-se, etc), sinó com a indicacions misterioses, precisament per la manca de familiaritat que els lectors tenen amb els llocs. En comptes de permetre recuperar la informació inicial (estructural, topogràfica i sociocultural), aquests topònims n'adquireixen una de nova, i es pot dur a terme la consigna mallarmana de «donner un sens plus pur aux mots de la tribu».

En aquest sentit, el títol pot considerar-se també integrant en aquesta funció onomàstica (a part de la funció que poden tenir els títols com a resum cfr. Quintana Trias 2015). Com hem vist, el títol designa l'estrella Venus; per a un pescador, una estrella és un senyal i té, per tant, la funció orientadora que per a un habitant de la ciutat adquireixen els edificis, monuments, etc. L'ús d'una denominació estrictament local («l'estrella d'En Perris») en comptes d'una altra, pròpia de tot l'àmbit cultural («Venus»), es pot explicar per la necessitat que hem esmentat d'atorgar als noms propis una «motivació pragmàtica»: sembla evident que per a l'habitant del lloc, la referència mitològica no sigui coneguda, i «Venus» finalment no «signifiqui» res. En canvi, el sintagma «estrella d'En Perris» sí que té una motivació pragmàtica; no és un nom de lloc però és un senyal d'orientació, i això explicaria que estigui construït com molts hodònims, combinant un fenomen astronòmic (una topografia) i la designació del propietari d'un lloc (un fenomen sociocultural). Probablement, per a l'habitant del lloc, també aquest nou nom propi ha perdut la motivació i ja ningú no recordi qui era en Perris, etc. Però Foix, en usar-lo per a un títol d'un llibre que llegiran aquells lectors urbans de què parlàvem, recupera la motivació, no tant en el sentit que expliqui l'origen de l'expressió del sintagma, sinó

en el sentit que fa que el lector s'adoni que, per designar estrelles, el llenguatge quotidià usa fórmules desgastades, i que una paraula com «Venus», en perdre la motivació, ha perdut la seva força expressiva, mentre que la fórmula «estrella d'En Perris» té una potència evocadora inesperada.

Però Foix a més dóna una altra força expressiva als topònims, relacionada amb «el poder que té [Foix] de parlar amb autoritat d'unes circumstàncies col·lectives a través d'un estil personal i inconfusible» (Terry 1985, p. 121). Per això, quan a la seva obra usa els noms de lloc, refereix a circumstàncies que van més enllà de l'anècdota personal del «minyó» esmentat al pròleg; tal és per exemple el cas del poema «Ho sap tothom i és profecia» on, com apunta Riquer (1993), els topònims es corresponen a una descripció del domini lingüístic del català, de nord a sud i d'est a oest; Veny ha mostrat la relació entre els topònims d'un sonet de *Sol i de dol* amb el famós cal·ligrama «Poema de Catalunya» (Veny-Mesquida 2012). Doncs bé, al pròleg de *LEP*, Foix usa un mecanisme semblant; no esmenta topònims de les Illes ni del País Valencià com feia a «Ho sap tothom...», però parla d'uns límits geogràfics que tenen una base històrica i que depassen l'àmbit administratiu: això explicaria l'esment de les Bulloses, terreny en territori francès sobre el qual Llívia (el lloc més septentrional del domini lingüístic català) manté alguns drets, respectats pel Tractat dels Pirineus, i que per tant pot ser considerat un límit septentrional superior. D'aquesta manera, segons les instruccions donades al pròleg, l'espai on es desenvolupa *LEP* correspon a part del domini lingüístic del català, que no es correspon exactament als límits administratius de Catalunya; aquest detall, aparentment trivial, conjuga «el nou i el vell»: la situació de persecució que viu la cultura i la història gloriosa que les autoritats pretenen ocultar.

En els textos de *LEP* hi ha altres usos onomàstics, com són els noms de persona i el joc entre personatges amb nom i sense nom. No els tractarem aquí perquè considerem que tenen un paper molt diferent, tal com els ha estudiat Veny a Foix 2004 (p. 280) i, a propòsit del nom «la Vídua», cfr. Molas 1999a, p. 469.

Tornem a la nostra proposta inicial: els textos de *LEP* presenten una cohesió notable obtinguda mitjançant uns recursos usats de manera coherent dins del text, especialment pel que fa als temps verbals, la polifonia i la toponímia. Alhora, aquests recursos resulten desconcertants per a qui pretén fer una lectura ingènua del llibre com a recull de contes: l'expectativa de la ficció es veu desmentida per l'ús dels temps verbals, l'expectativa del relat periodístic no es correspon amb l'ús de la polifonia, els topònims enunciats en el pròleg no es corresponen de manera senzilla amb els espais en què es desenvolupa l'acció.

L'ús dels topònims permet també donar diverses indicacions. D'una banda, presenta un món diferent (caracteritzat amb els recursos de la ficció) dins d'uns referents coneguts, donats per uns topònims que refereixen a la geografia de Catalunya (una designació que, significativament, no apareix

mai), on les coses no es diuen com les diuen els seus lectors, on el llenguatge és i no és el seu. D'una altra, permet reflexionar sobre la pràctica poètica a partir de les consignes donades pel simbolisme, que exigeix al llenguatge quotidià recuperar una força lírica desgastada per l'ús: així, el pescador que crea el nom de lloc «estrella d'En Perris» és un poeta a la seva manera, perquè dóna un nom nou a les coses que tots coneixem. Aquests i altres mecanismes (com el desdoblament del jo, analitzat a Quintana Trias 2015) permeten a Foix subvertir diverses convencions literàries (com les dualitats ficció-no ficció, autor-narrador, text-paratext...) i en últim terme desenvolupar les transgressions proposades per les avantguardes, que permeten la «desautomatització» de la lectura a partir de la interrupció dels hàbits lectors fins a un qüestionament general del que pugui ser considerat literatura.

**Annex**

Dono les proses de LEP segons l'ordre en què apareixen a la primera edició (1a. columna); la numeració que dona Veny (2a. columna) i els títols que apareixen al sumari (3a. columna).

1	86	«Obres completes»
2	87	Els hivernants embruixats
3	88	El menescal encerclat de fogueres
4	89	Hereva dels déus
5	90	La nit muntanyana dels flequers
6	91	Els diables siamesos
7	92	Els grius
8	93	El tren s'hi atura
9	94	La timba pairal
10	95	Fa segles que ho veu i ho sap
11	96	L'altre alfabet
12	97	Foc i tenora
13	98	Motors de gasolina
14	99	Na Constança
15	100	Les ianquis feudals
16	101	Pedres encantades
17	102	Renegàvem vestits amb escafandres
18	103	El torredà del far i l'Eterna Permanència
19	104	Com voldrien morir
20	105	L'estrella d'En Perris
21	106	Na Lluïsa a Port de Reig
22	107	El Fet i els mots
23	108	Quan se sabrà
24	109	Les banyistes, el nacre i el corall brancut
25	110	Colliem, fresc, el calçat
26	111	Més enllà de la muralla i de la frontera
27	112	Llull a ple sol i tocant a la platja
28	113	Les bótes del carrer de les Ànimes
29	114	Na Sibília
30	115	El decret del Sobirà
31	116	Levitació entremig d'ocells morts
32	117	De nit, la tintoreria s'omple de clarors
33	118	Un tret tocant a casa
34	119	L'Emília hi era
35	120	Foneria Tipogràfica
36	121	La meva amant
37	122	La Vídua

38	123	Ella s'ha perdut de vista
39	124	Obrador de fotogràf
40	125	Carbons damunt el taulell
41	126	Les xifres
42	127	L'home dels Ciments
43	128	A ple vol havíem acabat el combustible
44	129	La vella del carrer d'En Brusi
45	130	Panegíric a l'autòdrom
46	131	L'U i el Punt
47	132	La passera on fan estada els desencarnats
48	133	La forastera
49	134	Fronteres
50	135	L'altra cobla

## Bibliografia

- Aznar Anglés, Eduardo (1996). *El monólogo interior: Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*. Barcelona: EUB.
- Benveniste, Émile (1974). «L'appareil formel de l'énonciation». En: *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard. pp. 79-88.
- Bosredon, Bernard (2006). «Titres et noms propres: Des voisins ou des cousins?». En: Riegel, Marc; Schnedecker, Catherine; Swiggers, Pierre; Tomba, Irène (éds.), *Aux carrefours du sens: Hommages offerts à Georges Kleiber pour son 60 anniversaire*. Leuven; Paris: Peeters, pp. 487-497.
- Bou, Enric (1997). «Cròniques de l'ultrason de J.V. Foix o la culminación del Diari 1918». En: Resina, Joan Ramon (ed.), *El aeroplano y la estrella: El movimiento de vanguardia en los Países Catalanes (1904-1936)*. Amsterdam; Atlanta (GA): Rodoponi, pp. 115-129.
- Carbonell, Manuel; Sobrevila, Carmen (1993). *J.V. Foix: Cinc rutes literàries*. Argentina: L'Aixernador.
- Carruthers, Janice (2006). «Temps et oralité dans le conte oral». *La linguistique*, 42 (1), pp. 97-114.
- Coromines, Joan; Cahner, Max (1989). *Onomasticon Cataloniae: Els noms de lloc i noms de persona de totes les terres de llengua catalana*. Barcelona; Curial: Caixa de Pensions «La Caixa».
- Ferrater, Gabriel (1987). *Foix i el seu temps*. A cura de Joan Ferraté. Barcelona: Quaderns Crema.
- Foix, J.V. (1992). *L'Estrella d'En Perris*. Edició de Jaume Vallcorba. Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema.
- Foix, J.V. (2000). *Obres completes*, vol. 1, *Obra poètica en vers i prosa*. Barcelona: Edicions 62; Diputació de Barcelona.

- Foix, J.V. (2004). *Diari 1918*. Estudi i edició de Joan R. Veny-Mesquida. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Genette, Gérard (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- Gimferrer, Pere (1984). *La poesia de J.V. Foix*. Barcelona: Edicions 62.
- Malé, Jordi (2010). «J.V. Foix». A: Bou, Enric, *Panorama crític de la literatura catalana*, vol. 5, *Segle XX: Modernisme, Noucentisme, Avantguarda*. Barcelona: Vicens Vives, pp. 496-522.
- Molas, Joaquim (1999a). «Gertrudis o l'aventura d'un jove poeta». A: *Obra crítica*, vol. 1. Barcelona: Edicions 62, pp. 457-486.
- Molas, Joaquim (1999b). «Sobre els dietaris de J.V. Foix». A: *Obra crítica*, vol. 1. Barcelona: Edicions 62, pp. 419-441.
- Petitjean, André (1987). «Les faits divers: Polyphonie énonciative et hétérogénéité textuelle». *Langue française*, 74, pp. 73-96.
- Pijoan i Picas, M. Isabel (1996). «J.V. Foix, en la màgia del misteri». A: *Tísner: Miscel·lània d'homenatge*. Barcelona: Abadia de Montserrat, pp. 227-233.
- Quintana Trias, Lluís (2004). «Els turistes són els altres: Notes sobre el descobriment de la Costa Brava en la literatura catalana». *Rassegna Iberística*, 79, pp. 49-65.
- Quintana Trias, Lluís (2009). «Didàctica dels carrers: Barcelona al segle XX». A: Carreras, Carles; Moreno, Sergio (eds.), *Llegint pedres, escrivint ciutats*. Lleida: Pagès editors, pp. 231-250.
- Quintana Trias, Lluís (2015). «Gènere i persona a *L'estrella d'En Perris* (1963) de J.V. Foix». *Romanische Forschungen*, 127 (3), pp. 349-363.
- Rafanell, August (2006). *La il·lusió occitana: La llengua dels catalans, entre Espanya i França*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Reyes, Graciela (1984). *Polifonía textual: La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- Riquer, Martí de (1993). «Topònims en creu». *Serra d'Or*, 398, p. 97.
- Searle, John (1975). «The Logical Status of Fictional Discourse». *New Literary History*, 6 (2), pp. 319-332.
- Sternberg, Meir (2006). «Telling in Time (III): Chronology, Estrangement, and Stories of Literary History». *Poetics Today*, 27 (1), pp. 125-235.
- Szabó, Erzsébet (2015). «Why Do We Accept a Narrative Discourse Ascribed to a 'Third-person Narrator' as True? The Classical, and a Cognitive Approach». *Semiotica*, 203, pp. 123-136.
- Terry, Arthur (1985). *Sobre poesia catalana contemporània: Riba, Foix, Espriu*. Barcelona: Edicions 62.
- Veny-Mesquida, Joan R. (2012). «Sobre les variants d'una versió enregistrada del poema *No pas l'atzar, ni tampoc la impostura...* de J.V. Foix». *Llengua nacional*, 80 (3), pp. 36-38.
- Weinrich, Harald (1974). *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos.



# Sulle tracce di un catalano universale

## Un'introduzione al pensiero e all'opera di José Ferrater Mora

Roberto Dalla Mora  
(Universidad Autónoma de Madrid, España)

**Abstract** The main goal of this paper is to reconstruct José Ferrater Mora's intellectual trajectory. Ferrater Mora is an important Catalan exiled thinker and he has a big influence in the contemporary Spanish society and in the history of universal philosophy. This article wants to demonstrate the importance of analysing not only his philosophical books and essays but also his literary and cinematographic works. At the same time, it wants to emphasize how Ferrater Mora's life and works are proofs of the possibility of coexistence between local and universal culture in the same author.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Un filosofo catalano esiliato. – 3 La passione per il cinema e la letteratura. – 4 Conclusioni: un catalano universale.

**Keywords** José Ferrater Mora. Intellectual trajectory. Introduction to thought. Catalan Philosophy. Spanish Thought in exile.

### 1 Introduzione

Iniziamo con un paio di domande a modo di prologo: come distinguiamo il locale dall'universale? Dove si trova la linea di demarcazione tra queste due dimensioni? E ancora: queste nozioni possiedono una realtà effettiva oppure sono solo concetti astratti che utilizziamo per orientarci nel mondo? Ha senso parlare di **cultura locale** e **cultura universale**?

Queste interroganti sono la melodia di fondo del lavoro che qui presentiamo. Non vi si trova una risposta definitiva, chiaramente, ma ci considereremo soddisfatti se il proposito scientifico perseguito da questo articolo rappresentasse un pretesto per riflettervi e potesse in qualche modo contribuire a ravvivare il dibattito intorno ad esse.

L'obiettivo principale di questo articolo è di ripercorrere la traiettoria vitale e intellettuale descritta dal pensatore catalano José Ferrater Mora e di offrire un'introduzione alla sua opera e al contesto nella quale fu scritta.

Quello di Ferrater è un nome che dovrebbe risultare familiare a tutti coloro che nei paesi ispanoparlanti hanno compiuto studi filosofici e a chi, più in generale, si occupa della storia della cultura e del pensiero in lingua spagnola.

Chiunque si dedichi a recuperare le opere degli autori spagnoli esiliati durante il regime franchista è cosciente dell'importanza di questo ambito di ricerca per raggiungere una reale e profonda comprensione dell'attuale situazione culturale e sociale di Spagna e Iberoamerica.<sup>1</sup> Nel contesto di un lavoro di questa indole, ricostruire la traiettoria intellettuale di José Ferrater Mora risulta imprescindibile per chiarire la reale influenza di questo autore nella società spagnola contemporanea. Su questo punto dobbiamo sottolineare che il riconoscimento del suo lavoro intellettuale non fu sempre lineale, soprattutto durante il regime dittatoriale e nell'ambito accademico spagnolo di allora, che durante molto tempo resistette a riconoscerne i meriti professionali al di là della compilazione del *Diccionario de filosofía*<sup>2</sup> (cfr. Ferrater Mora 1941). Tuttavia i documenti di archivio ci dimostrano che Ferrater mantenne un'indiscussa influenza nell'intellettualità spagnola, particolarmente negli autori che si definirono come parte della resistenza interna o, com'è stato chiamato, esilio interiore. Non possiamo in questo senso non segnalare la corrispondenza che Ferrater mantenne con José Luis López Aranguren, indispensabile per dimostrare l'intenzione di Ferrater di creare un 'ponte' tra l'esilio esteriore e quello interiore (intenzione che sembra nascere nel catalano a partire dalla lettura del famoso saggio di Aranguren *La evolución espiritual de los intelectuales en la emigración*, secondo quanto appare nelle prime lettere intercambiate tra i due autori).<sup>3</sup> Se, come abbiamo detto, l'influenza ferrateriana nella società spagnola permase sotterranea durante la maggior parte del periodo franchista, è innegabile che a partire dall'inizio degli

1 Il presente articolo è frutto della ricerca finanziata dal Programa propio de ayudas para Formación del Personal Investigador. FPI-UAM della Universidad Autónoma de Madrid, convocatoria 2012.

La bibliografia intorno al pensiero esiliato spagnolo e alla rilevanza del suo studio si è moltiplicata negli ultimi anni, grazie anche al lavoro di gruppi di ricerca e associazioni, per esempio la *Asociación de Hispanismo Filosófico* (AHF, cfr. <http://www.ahf-filosofia.es>, 2015-05-27) o il *Grupo de Estudios del Exilio Literario* della Universitat Autònoma de Barcelona (GEXEL, cfr. <http://www.gexel.es>, 2015-05-27). Tra i molti libri d'insieme citiamo qui solamente due lavori, il primo per il suo valore storico, trattandosi di uno dei primi tentativi di recuperare il pensiero dell'esilio, e il secondo per la sua utilità nell'offrire una panoramica dettagliata del significato e dell'attualità di quest'area di ricerca: cfr. Abellán 1976-78; e Hermida de Blas, Sánchez Cuervo 2010. Un'importante riflessione sull'importanza della recuperazione del pensiero filosofico di autori esiliati si trova inoltre in Mora García 2010.

2 Negli ultimi cinquant'anni i critici hanno discusso ampiamente intorno all'importanza delle sei edizioni e le ristampe del *Diccionario de filosofía*. Un contributo aggiornato ai risultati delle nuove ricerche si trova in Dalla Mora 2015a.

3 Su questo punto andrebbe analizzata dettagliatamente la corrispondenza tra i due, obiettivo sul quale sta attualmente lavorando un gruppo di ricercatori con i quali collabora anche l'autore del presente articolo. Ringraziamo la Càtedra Ferrater Mora de Pensament Contemporani della Universitat de Girona per averci permesso di accedere alla corrispondenza originale conservata nel Fons Ferrater Mora e il cui accesso è riservato ai ricercatori autorizzati.

anni '70 il suo nome cominciò a guadagnare popolarità. Vanno citati in questo senso i due volumi delle sue *Obras selectas* pubblicati nel 1967 in Spagna (Ferrater Mora 1967b): con questa pubblicazione, infatti, i lettori spagnoli ebbero accesso per la prima volta all'insieme dei principali testi di Ferrater, parzialmente graziati dai censori franchisti anche in ragione di uno stile asciutto, chiaro e che sfuggiva alla polemica diretta intorno a questioni sociali e politiche ben determinate (anche se, in realtà, la critica ferrateriana al regime franchista era allora attiva in altri livelli, come si dimostra in Dalla Mora 2015b e anche in Dalla Mora 2015c).

Se per una parte vi sono dunque gli elementi sufficienti per parlare di una certa presenza di Ferrater nella società spagnola, tenendo pur in conto le ovvie difficoltà che presentò la diffusione dell'opera di un autore esiliato, esistono ragioni per considerare questo autore rilevante anche per ciò che riguarda la cultura e la storia del cosiddetto pensiero universale. Carlos Nieto, della Universidad de Cantabria, che nel 1983 dedicò la sua tesi di dottorato all'analisi del sistema ontologico di Ferrater (cfr. Nieto 1983), ha recentemente scritto che:

José Ferrater Mora (1912-1991) è il filosofo spagnolo più universale della seconda metà del XX secolo e, tra tutti, colui che ha ottenuto una più rilevante ripercussione internazionale grazie alla sua vita, trascorsa tra vari paesi dei due continenti, ma anche alle questioni di cui la sua opera si è occupata e all'influenza esercitata dal suo monumentale *Diccionario de filosofía*.<sup>4</sup> (Nieto 2010, p. 126)

Sicuramente Nieto qui non si riferisce all'influenza esplicita che può avere avuto il sistema ferrateriano nel pensiero degli autori della storia della filosofia universale. Letta in questo senso la sua osservazione non sarebbe corretta, dal momento che è innegabile che il nome di Ferrater non risalta tra i principali autori della disciplina. Tuttavia è certo che se guardiamo all'ultimo aggiornamento bibliografico (Terricabras, Bardera 2014), il gran numero di traduzioni delle opere del pensatore catalano e la lista delle editoriali con le quali pubblicò alcuni dei suoi libri ci offrono un chiaro esempio della diffusione della sua opera in un'ampia zona geografica, che include paesi come la Germania, l'Italia, l'Olanda, la Polonia, la Francia, l'Argentina, il Messico e gli Stati Uniti d'America. Si tratta di una proiezio-

4 Le traduzioni all'italiano dei testi che appaiono nel corpo di questo articolo sono state realizzate dall'autore dello stesso. Nelle note a piè di pagina riportiamo sempre il testo nella lingua originale: «José Ferrater Mora (1912-1991) es el filósofo español de la segunda mitad del siglo XX más universal y, entre todos, el que ha alcanzado una proyección más internacional, tanto por su vida, que ha transcurrido entre varios países de dos continentes, como por los intereses a los que su obra ha atendido y por la influencia ejercida por su monumental y enciclopédico *Diccionario de filosofía*».

ne che è frutto non solo di un'ampia rete di contatti che l'autore mantenne sempre viva nel corso degli anni – come testimoniano le oltre 6000 lettere che si conservano nel Fondo Ferrater Mora della Càtedra Ferrater Mora de Pensament Contemporani della Universitat de Girona – ma anche di un intenso e appassionante studio dei classici della cultura universale.

Forse è anche grazie ai temi che sono protagonisti di alcune delle sue opere più famose – il tema della morte, in particolare – che possiamo fare riferimento alla sua universalità. D'altra parte Ferrater Mora nacque nel 1912 e morì nel 1991: la mera considerazione della circostanza storica è già di per sé sufficiente a farne un nostro contemporaneo e un nostro interlocutore. Infatti, durante quasi 80 anni, questo autore ha vissuto – e la sua opera ne è evidentemente influenzata – i macroeventi destinati a cambiare per sempre il panorama dell'attuale realtà globale: le guerre mondiali, le vicissitudini pre e postbelliche, la guerra civile spagnola del 1936-39, l'esilio, l'ipertecnologizzazione, la globalizzazione economica e informativa, lo sviluppo massiccio del sistema economico capitalista, la riorganizzazione geo-politica del mondo, le frequenti e intense variazioni di sensibilità nell'arte, la cultura, la società, la nascita di qualcosa ancora indefinito che taluni chiamano 'postmodernismo', altri 'ultramodernismo', ed un'infinità di eccetera.

In questo panorama complesso, dove s'inseriscono innumerevoli figure e la categoria di 'intellettuale' è più vaga e labile che mai, José Ferrater Mora risalta per la spiccata curiosità e la sensibilità con cui è capace di cogliere deviazioni di senso, 'cambi di marcia' – per utilizzare un'espressione che fa anche da titolo a una delle sue opere più famose (cfr. Ferrater Mora 1974a) – nella filosofia come nell'arte e nel pensiero e la cultura in generale. Perciò, nonostante il suo nome sia legato indissolubilmente al *Diccionario de filosofía*, senza dubbio la sua opera più conosciuta e letta, per raggiungere lo scopo che ci prefissiamo dobbiamo analizzare l'intera produzione di Ferrater: il suo lavoro nel campo della filosofia ma anche le incursioni nel mondo letterario ed artistico, che definiscono i contorni di una personalità pluridisciplinare e incluyente, per la quale vale sicuramente il celebre motto terenziano per cui 'nulla di umano gli è estraneo'.

Infatti, dopo aver esaminato con attenzione la traiettoria di Ferrater non è inusuale essere colti da stupore di fronte alla quantità di interessi manifestati da questo autore: scrive di storia della filosofia, ma anche di filosofia della storia; di qualcosa dal sapore così atavico come l'ontologia, ma anche della ultracontemporanea filosofia del linguaggio e di logica formale, e di etica e morale e società e politica. E non si limita ad un solo registro: si muove dal saggio breve al trattato filosofico, dai racconti ai romanzi, passando anche per la produzione cinematografica amatoriale e la fotografia. Ci troviamo in questo senso d'accordo con Carlos Nieto quando afferma che Ferrater:

è un filosofo che ha scritto il miglior dizionario di filosofia elaborato da una sola persona, il che non significa che sia l'autore del *Diccionario de filosofía* che ha prodotto anche opere filosofiche.<sup>5</sup> (Nieto 1985, p. 57)

La celebrazione nel 2012 del centenario della nascita di Ferrater è stata cruciale per la divulgazione del suo pensiero.

Durante l'anno accademico 2012-2013, i principali studiosi dell'opera di questo autore si sono riuniti in diverse occasioni<sup>6</sup> per rileggere la sua produzione alla luce dei nuovi risultati delle ricerche intorno al pensiero in lingua spagnola e al cosiddetto 'pensiero spagnolo in esilio'. Il consenso fu unanime e decretò che Ferrater dev'essere considerato a tutti gli effetti fondamentale per la comprensione della cultura catalana e spagnola contemporanea. Tuttavia non mancarono le critiche, rivolte soprattutto all'inesistenza, nell'enorme bibliografia secondaria, di uno studio dettagliato della sua traiettoria intellettuale, capace di mettere in relazione la sua intera produzione (dai primi saggi pubblicati in gioventù fino ai romanzi e le raccolte di racconti scritti in età avanzata, passando per l'analisi dei suoi film amatoriali), tenendo presente anche il contesto e le influenze storiche, sociali ed intellettuali che vi si riscontrano.

Questo articolo può essere considerato anche un'introduzione ad un lavoro di più ampio respiro che si nutra di dettagliate ricerche presso eme-ro-teche e archivi pubblici e privati. In questo senso, dobbiamo segnalare altri lavori nostri già pubblicati in precedenza (cfr. Dalla Mora 2012; 2014; 2015a; 2015b; 2015c; 2015d; 2015e; 2015f, 2016a, 2016b), tutti risultati di una ricerca in corso dal 2011 per la realizzazione di una tesi di dottorato il cui obiettivo è precisamente la ricostruzione della traiettoria intellettuale di José Ferrater Mora nei termini che stiamo suggerendo,<sup>7</sup> nel tentativo di contribuire anche a completare il quadro biografico di questo autore, solo parzialmente ricostruito dai ricercatori (e che troviamo riassunto particolarmente in Mora 1989; Nieto 2010; Terricabras, Bardera 2014).

5 «Ferrater Mora es un filósofo que ha escrito el mejor diccionario de filosofía elaborado por una sola persona, lo que no es igual que decir que es el autor del *Diccionario de filosofía* que también ha producido obras filosóficas».

6 Principalmente durante gli incontri organizzati dal Departamento de Antropología Social y Pensamiento Filosófico Español della Universidad Autónoma de Madrid (Madrid, 26 ottobre del 2012), dalla Cátedra Ferrater Mora de Pensament Contemporani della Universitat de Girona in collaborazione con l'Institut d'Estudis Catalans e la Josep Ferrater Mora Foundation di Filadelfia (Girona e Barcellona, 7 e 8 novembre del 2012) e dalla Universidad Complutense de Madrid (Madrid, 18 febbraio del 2013). Per una cronaca dettagliata di queste celebrazioni, cfr. Dalla Mora 2012.

7 Il progetto di tesi di dottorato citata è stato iscritto nel 2011 dall'autore del presente articolo presso il Programa de Doctorado en Pensamiento Español e Iberoamericano del Departamento de Antropología Social y Pensamiento Filosófico Español della Universidad de Madrid.

## 2 Un filosofo catalano esiliato

Josep Maria Ferrater i Mora – secondo la grafia catalana – nasce a Barcello-na il 30 ottobre del 1912. Il poeta e filosofo Ramón Xirau, anch’egli catalano ed esiliato durante la Guerra Civile, ricorda che Ferrater, insieme a Eduardo Nicol e Domingo Casanovas, appartiene alla ‘terza generazione di filosofi catalani’, preceduto dall’insegnamento di Jaume Serra Hunter – della ‘prima generazione’ – e di Joaquim Xirau, Luis Recasens Siches y Joan Roura Parella – che farebbero invece parte della ‘seconda’ – (cfr. Xirau 2011).

Nel 1929 termina gli studi superiori e nello stesso anno si immatricola alla Facoltà di Filosofia e Lettere della Universitat de Barcelona, ottenendo la laurea in Filosofia nel 1936. Durante questi primi anni di formazione si dedica anche a diverse attività estranee all’accademia: lo ritroviamo impiegato presso una banca e in un’agenzia di trasporti, ed è traduttore e redattore per conto di diverse agenzie pubblicitarie. Sono qui già evidenti alcuni degli elementi che caratterizzano il nostro autore: una totale immersione nel contesto socio-culturale catalano e una manifesta curiosità nei confronti di questioni molto diverse tra di loro, che convive con una spiccata attrazione per l’elemento artistico e letterario.

Anche il tratto ironico e disimpegnato proprio dello stile di Ferrater è presente sin dalle sue prime pubblicazioni, per esempio nel breve testo del 1934 pubblicato tra le pagine della rivista *Literatura* e intitolato *Visita a Hegel* (cfr. Ferrater 1934), oppure tra i versi della poesia «Teogonia» (Ferrater Mora 1936), pubblicata nel 1936 nella rivista gaditana *Isla* e rimasta praticamente inedita sino ad oggi e ignorata dagli specialisti.<sup>8</sup> Alcuni di questi brevi testi giovanili confluirono anche nel primo libro del catalano, che data all’anno 1935 e porta per titolo *Cóctel de verdad* (Ferrater Mora 1935). Non si tratta sicuramente di un’opera di particolare importanza nell’insieme dei lavori ferrateriani – se prescindiamo dal suo principale valore che è dato, per l’appunto, dall’essere il suo primo libro – ma è il caso di segnalare come tra le pagine di *Cóctel de verdad* siano presenti, seguendo la metafora, tutti gli ingredienti che definiscono la interdisciplinarietà e gli interessi di questo autore: in pochi capitoli vi troviamo infatti riferimenti alle scienze applicate, alla letteratura, alla storia della filosofia e al cinema.

Durante la Guerra Civile Ferrater si arruola nell’Esercito Repubblicano, come molti dei giovani intellettuali repubblicani spagnoli di allora, ed è inviato al Fronte Aragonese. Di salute debole sin da molto giovane, in poco tempo Ferrater si ammala ed è destinato a svolgere lavori ‘intellettuali’,

<sup>8</sup> Abbiamo parlato diffusamente di questo poema durante la conferenza intitolata «(Per) siguiendo a José Ferrater Mora (¿pasando por México?)», tenuta presso l’Università degli Studi di Padova il 10 di maggio del 2016 durante il ciclo di conferenze *Incontri di Orillas. Seminario d’ispanistica*.

tra i quali l'accompagnamento dei civili durante le loro visite al fronte. Con la definitiva sconfitta dell'Esercito Repubblicano da parte delle armate comandate dal generale Franco, prende la via dell'esilio e si rifugia in Francia accompagnato, tra gli altri, dall'amico pedagogo Herminio Almendros. Dopo un periodo di pochi mesi trascorso nel paese transalpino, durante il quale convola a nozze con Reneé Petitsigne, conosciuta durante i servizi prestati al fronte, Ferrater s'imbarca per La Habana, Cuba. Resterà nell'isola caraibica dal 1939 sino al 1941, cominciando ad appena 25 anni una nuova vita: è ora un intellettuale esiliato, con tutto ciò che questa condizione comporta rispetto, soprattutto, all'allontanamento dal contesto sociale e culturale che gli è familiare e dall'uso quotidiano di una delle sue lingue materne, il catalano.

Durante questi primi anni di esilio Ferrater scrive e lavora molto: vari articoli del 'periodo cubano' sono stati recuperati recentemente grazie alla ricerca condotta dal professor Amauri Gutiérrez Coto (cfr. Gutiérrez Coto 2007) del Lafayette College, e possiamo così constatare l'assidua partecipazione del catalano alle riviste cubane *Nuestra España*, *Revista Bimestre Cubana*, *Revista Cubana de Filosofía*, *Espuela de Plata*, *Cyclón* e *Lyceum*, senza dimenticare che risale a questi anni anche la prima edizione del *Diccionario de filosofía* (pubblicato dalla casa editrice messicana Atlante nel 1941). La mole di testi di cui disponiamo potrebbe indurci a credere che Ferrater si trovasse in una situazione ottimale per poter svolgere il suo lavoro intellettuale. In realtà, la vita quotidiana dell'autore è ben difficile: la sua salute risente notevolmente del clima caraibico e non riesce a trovare una stabilità neppure dal punto di vista professionale ed economico. Nel 1941 è così costretto a lasciare l'isola e si trasferisce a Santiago di Cile.

Lo scrittore Josep Pla, nella seconda serie della sua famosa opera *Home-nts*, basandosi sulla testimonianza diretta del dottore che si recò in visita a Ferrater una volta che questi arrivò in Cile, ce lo descrive pallido, debole e vittima di episodi di emetemesi (cfr. Pla 1970). Riesce a sopravvivere grazie a una trasfusione realizzata con le donazioni di altri esiliati, che lo aiutano anche in termini economici. Con il trascorrere del tempo la salute di Ferrater migliora notevolmente, e anche la sua condizione economica e lavorativa. Durante questo periodo, infatti, insegna regolarmente presso il Departamento de Filosofía della Universidad de Santiago de Chile - arriverà a esserne il Direttore -, partecipando alla fondazione della editoriale Cruz del Sur - della quale dirige le collezioni *Tierra Firme* e *Razón y vida* - ed è anche membro attivo del Centre Català e del Instituto Catalán de Cultura. Il 'periodo cileno' è fondamentale per comprendere la figura di Ferrater, da un lato perché non possiamo prescindere dal significato biografico di questi primi anni d'esilio, durante i quali stabilisce relazioni personali e professionali con alcuni dei grandi autori e pensatori contemporanei in lingua spagnola, dall'altro perché è proprio in questa epoca che



Ferrater elabora uno stile di scrittura inconfondibile e una metodologia di ricerca e di riflessione sempre più dettagliata, originale e personale. Queste caratteristiche si manifestano in opere cruciali pubblicate negli anni trascorsi a Santiago de Chile, come la seconda edizione del *Diccionario de filosofía* (Ferrater Mora 1944a), *España y Europa* (Ferrater Mora 1942), *Les formes de la vida catalana* - e la corrispondente traduzione al castigliano - (Ferrater Mora 1944b), *Unamuno: Bosquejo de una filosofía* (Ferrater Mora 1944c), *Cuatro visiones de la historia universal* (Ferrater Mora 1945a), *El sentido de la muerte* (Ferrater Mora 1947). Lo scrittore catalano Xavier Benguerel, amico di Ferrater e anch'egli esiliato in Cile, nel suo libro *Memòria d'un exili* ci offre una suggestiva descrizione di Ferrater durante il tempo trascorso in queste terre:

Giurerei che il mio buon amico Ferrater Mora si sentiva ben inserito tra di noi. Usava la bicicletta, fumava tabacco al mentolo, sottolineava la sua predilezione per quest'erba con un peppermint dal colore smeraldo di fabbricazione cilena [...] A volte, ripeto, [aveva] un tono caustico, altre volte elevato, in certe occasioni straordinariamente divertente, come se trattasse di aggiustarsi necessariamente a la formula che lo portava a considerare la vita simile ad una moneta con due facce: severa una, irridente l'altra.<sup>9</sup> (Benguerel 1982, p. 142)

Nel 1947 un nuovo cambiamento bussava alle porte della vita di Ferrater. Grazie soprattutto all'aiuto di Américo Castro, di Pedro Salinas e di Claude G. Bowers, ambasciatore nordamericano in Cile, ottiene una borsa di studio dalla Fondazione Guggenheim per svolgere attività di ricerca presso gli Stati Uniti d'America. Dopo un primo periodo provvisorio della durata di due anni, il nostro ottiene un posto docente presso il Department of Spanish del Bryn Mawr College, un'istituzione educativa universitaria a pochi chilometri da Filadelfia, e nel 1949 sposta definitivamente la sua residenza negli Stati Uniti d'America.

È il caso di soffermarci su questa seconda parte della vita di José Ferrater Mora per segnalare alcuni elementi che caratterizzano il suo esilio. Com'è risaputo, la maggior parte degli intellettuali spagnoli che si esiliarono durante e dopo la Guerra Civile trovarono rifugio presso i paesi dell'America di lingua spagnola. José Gaos, uno dei principali protagonisti dell'esilio intellettuale repubblicano del 1939, esiliato in Messico, per

9 «Asseguraria que el meu bon amic Ferrater Mora se sentia ben instal·lat entre nosaltres. Gastava bicicleta, fumava tabac mentolat, reblava la seva predilecció per aquesta herba amb un pippermint de color maragdi de fabricació xilena [...] un to, repeteixo, a estones càustic, a estones elevat, a d'altres extraordinàriament divertit, com si li calgués ajustar-se necessàriament a la fórmula que el portava a considerar la vida a semblança d'una medalla amb dues cares: severa, l'una; irrisòria, l'altra».



riferirsi alla propria condizione con iò e diffuse il termine ‘**transterrado**’, preferendolo a parole come ‘esiliato’, ‘espatriato’ o ‘desterrato’. Con questo nuovo termine Gaos cercava di definire la particolare circostanza degli esuli spagnoli che, costretti ad un’uscita forzosa dal loro paese di origine, erano giunti in altri con i quali condividevano la lingua e, per lo meno in termini molto generali, la cultura. Sembra avere ragione Nieto (cfr. Nieto 2010) quando scrive che, se riconosciamo come valida l’osservazione di Gaos, possiamo affermare che durante i periodi trascorsi a Cuba e in Cile Ferrater Mora era stato un ‘transterrado’, ed è solamente con l’arrivo negli Stati Uniti d’America che può considerarsi **esiliato** sotto tutti i punti di vista. Infatti, nonostante avesse già sofferto un primo allontanamento da una delle due lingue materne, il catalano, ora il rapporto con il passato, che in qualche modo aveva conservato dal punto di vista linguistico-culturale durante i periodi trascorsi in terre latinoamericane, è definitivamente spezzato. Senza la volontà di togliere valore al significato biografico, storico, sociale e culturale di un evento come l’esilio, dobbiamo sottolineare che, nonostante la presenza di questi elementi, nelle opere di Ferrater non predomina mai il risentimento o la drammaticità tipici invece in altri autori dell’esilio. Sin da subito infatti, il catalano considera gli Stati Uniti d’America un nuovo mondo dove poter ampliare e perfezionare la sua formazione. In un saggio del 1961, dove descrive la sua particolare circostanza biografica, scrive le seguenti parole:

Oggigiorno esistono certi tipi di scrittori e pensatori che possono essere qualificati essenzialmente come ‘desterrados’: io ne sono un esempio. Devo dire che non lo biasimo. Non avere una lingua ‘propria’ non significa necessariamente non avere nessuna lingua: può significare averne molte. In un mondo sempre più universale come il nostro, non è una cattiva soluzione.<sup>10</sup> (Ferrater Mora 1961, pp. 8-9)

È anche il caso di sottolineare che durante l’‘epoca statunitense’, e precisamente tra gli anni ‘50 e ‘80, Ferrater pubblica le sue opere filosoficamente più rilevanti. Sono quelle che, aldilà del *Diccionario de filosofía*, contribuiscono a far conoscere il suo nome nell’ambito della filosofia professionale: ci riferiamo a testi come *El hombre en la encrucijada* (Ferrater Mora 1952), *Lógica matemática* (Ferrater Mora, Leblanc 1955), *Ortega y Gasset: Etapas de una filosofía* (Ferrater Mora 1958), *Indagaciones sobre el lenguaje* (Ferrater Mora 1970), *Cambio de marcha en filosofía* (Ferrater Mora 1974a), *Ética aplicada* (Ferrater Mora, Cohn 1981) e, naturalmente,

10 «Hi ha avui una certa mena d’escriptors i pensadors que poden ser qualificats d’essencialment ‘desterrats’: jo en sóc un exemple. He d’afegir que no ho deploro. No tenir ja una llengua ‘pròpia’ no vol dir necessàriament no tenir cap llengua; pot voler dir tenir-ne varies».

ai tre titoli che compongono la sua trilogia ontologica: *El ser y la muerte: Bosquejo de filosofía integracionista* (che recupera la riflessione iniziata già con *El sentido de la muerte*, cfr. Ferrater Mora 1962), *El ser y el sentido* (Ferrater Mora 1967a) e *De la materia a la razón* (Ferrater Mora 1979a). Parte di queste opere furono tradotte all'inglese, che già allora si stava affermando come la principale lingua di diffusione scientifica ma, come abbiamo già detto, vi furono anche traduzioni al tedesco, al polacco, all'italiano e, naturalmente, al catalano. C'è anche da aggiungere che molti di questi libri furono scritti da Ferrater direttamente in catalano o in inglese: è il caso, per esempio, del suo famoso studio su José Ortega y Gasset.

Uno sguardo superficiale ai titoli delle opere che abbiamo citato è già sufficiente per cogliere l'interesse specifico di Ferrater Mora per la disciplina filosofica. È soprattutto nell'ambito dell'ontologia e dell'epistemologia che il contributo del catalano è più preciso, profondo e originale. Seguendo un'affermazione dello stesso Ferrater, la sua proposta filosofica può essere definita **integrazionismo** – anche se in varie occasioni l'autore si disse dubbioso intorno a questo termine, che divenne comunque classico –. L'integrazionismo ferrateriano parte dal presupposto che le realtà che popolano il mondo e con cui l'essere umano ha a che fare quotidianamente – qualsiasi tipo di realtà: inorganica, organica, culturale, sociale, politica etc. – non possano essere definite in modo assoluto, ma solo come **tendenze** che si orientano tra due opposti che a loro volta non possiedono realtà effettiva ma esistono solo come concetti molto generali o, in parole dell'autore, come **concetti-limite**. Per comprendere più a fondo la posizione di Ferrater, prendiamo come esempio l'applicazione dell'integrazionismo all'analisi morale di un'azione, per esempio l'atto di rubare. La generica domanda iniziale è: rubare è un'azione buona o cattiva? Potremmo cominciare la nostra riflessione emettendo un giudizio provvisorio secondo cui l'atto di rubare è malvagio, dal momento che presuppone la sottrazione senza permesso di qualcosa a chi ne detiene la proprietà, ed è evidente che in questo senso si tratta di un'azione che danneggia l'individuo e la convivenza sociale, e risulta perciò esecrabile. Il metodo integracionista invita però a non considerare una realtà in termini assoluti – in questo caso la realtà è l'azione di 'rubare' –, ma di approfondire l'analisi mettendo in luce le varie declinazioni a cui è soggetta nei casi concreti, esasperando le contraddizioni che sorgono durante il processo. Nel nostro caso, l'integrazionismo farebbe notare come il furto di una mela in un supermercato da parte di un giovane povero ed affamato non è comparabile, per esempio, con il furto di un portafogli nel metrò ad opera di una banda specializzata di borseggiatori. In un secondo momento, sempre facendo riferimento a esempi molto concreti, ci inviterebbe a porci ulteriori domande: per parlare di furto, che quantità è necessario sottrarre a un'altra persona? Si tratta sempre di furto se la vittima è più ricca di chi ruba? O, ancora, cambia qualcosa se il derubato è a sua volta

un ladro? Il dilemma si amplierebbe e si complicherebbe così all'infinito.

Quel che dimostra questo esempio, sicuramente riduttivo ma utile alla comprensione dei termini generali che descrivono il metodo integrazionista proposto da Ferrater, è che gli assoluti – nel nostro caso le nozioni di bene e di male – funzionano solo come estremi per orientare le nostre decisioni e azioni nel mondo. Possiamo affermare sicuramente che 'rubare è un'azione che tende al male', per le ragioni che abbiamo indicato inizialmente. Tuttavia, abbiamo visto che questa **tendenza** definisce in termini generali un'azione che può declinarsi in molti casi concreti, che mettono in luce come alcune azioni che definiamo 'rubare' sono **maggiormente tendenti** verso il male rispetto a altre, che ugualmente consideriamo 'rubare': è il caso dell'azione compiuta dalla banda di borseggiatori, che sembra 'tendere maggiormente' verso il male rispetto al furto del giovane affamato. Insistiamo: la tendenza è qui asintotica e l'assoluto non è mai raggiunto in quanto non possiede realtà effettiva. Ci sarà sempre infatti un'altra realtà che tende maggiormente verso un assoluto: tornando ancora una volta al nostro esempio, possiamo immaginare senza difficoltà un'azione che potremmo giudicare 'tendenzialmente più malvagia' del furto del portafogli ad opera dei borseggiatori: il furto di un'intera borsa, per esempio, o il furto perpetuato con la violenza, o quello che implica l'omicidio della vittima etc.

Ferrater Mora applica la metodologia integrazionista a tutti gli ambiti che definiscono la disciplina filosofica: il risultato globale è una visione conciliatrice, che cerca di definire le entità concrete a partire da una dialettica di complementarità e di oscillazione tra un estremo e l'altro che non pretende superare gli opposti in una realtà superiore – come invece accade in altri processi dialettici come l'hegeliano – o fonderli in un tutt'uno confuso – come la notte di Schelling in cui tutte le vacche sono ner –, bensì metterne in luce gli aspetti maggiormente funzionali e resistenti all'analisi logico e scientifico, conservando comunque le differenze tra gli opposti. Alcuni studiosi hanno paragonato il metodo integrazionista a posizioni filosofiche classiche come il **polemos** eracliteo. In questo senso, ci sembra che ancora una volta non sia stata data la giusta importanza all'influenza della tradizione filosofica spagnola contemporanea nel pensiero di Ferrater. Ci sembra infatti evidente la dipendenza del metodo integrazionista dalla dialettica dell'**alternante affermazione dei contraddittori** («afirmación alternativa de los contradictorios») così com'è formulata da Miguel de Unamuno in opere come *En torno al casticismo*. Ferrater conosceva a fondo la posizione di Unamuno, dal momento che è stato uno dei grandi studiosi della sua opera e uno dei primi a scrivere una monografia sul suo pensiero, perciò è molto più verosimile una genealogia del metodo integrazionista che tenga in conto anche questi elementi.

Risente ovviamente del metodo di Ferrater anche lo stile in cui sono redatte le sue opere, allo stesso tempo chiaro e profondo, in controtendenza

alla concezione tipicamente contemporanea – mai come oggi giorno è così diffusa questa credenza – secondo cui ciò che è profondo deve esprimersi in modo complesso e, viceversa, tutto quello che è detto difficilmente – o incomprensibilmente – non può essere un’ovvietà. Rispetto a questo argomento, analizzando le posizioni dei filosofi appartenenti alla corrente analitica e continentale, Ferrater scrisse le seguenti emblematiche parole:

Nonostante tutto, in vari modi di filosofare si possono trovare persino certi vantaggi che non sarebbe del tutto male mettere insieme. Così, per esempio, gli angloamericani sono soliti sostenere che ciò che si può dire in filosofia si deve dire chiaramente. Gli europei insistono sul fatto che nella filosofia vi sia molto da dire. Non vedo perché non se ne possa concludere che ci sono molte cose che si possono dire in filosofia con la sufficiente chiarezza.<sup>11</sup> (Ferrater Mora 1963, p. 143)

### 3 La passione per il cinema e la letteratura

Sebbene la riflessione filosofica sia stata la principale preoccupazione di Ferrater durante gran parte della sua vita, verso la fine degli anni 60 la passione per il cinema, che lo accompagnava sin da giovanissimo, si trasforma in un’attività che lo occupa e lo pre-occupa ogni giorno di più, sia dal punto di vista teorico che pratico. Comincia ad imparare le tecniche basiche per la produzione di film, grazie anche all’aiuto dell’amico Néstor Almendros, direttore di fotografia e figlio di quell’Herminio che abbiamo visto passare la frontiera francese in compagnia di Ferrater dopo la fine della Guerra Civile. Durante oltre un decennio Ferrater gira più di trenta pellicole, la maggioranza cortometraggi, grazie alle quali vince anche dei premi riservati a cineasti amatoriali. Sceneggiatore, regista, montatore e in alcune occasioni anche attore dei propri film, Ferrater sembrava avere un’idea chiara di ciò che la sua produzione cinematografica significasse nell’insieme della sua attività creativa. A tal proposito, il giornalista Ángel Sánchez Harguindey scrisse:

Che ha voluto dire? Per quale ragione si dedica al cinema? E con quale obiettivo? Sono tre domande sempre presenti in tutti gli incontri durante i quali Ferrater veniva interrogato e i suoi film servivano come base per le domande. [...] il nostro cineasta rispondeva alle domande con educazione e cortesia, affermando che se si dedicava al cinema era perché

11 «Por lo demás, hasta puede encontrarse en diversos modos de filosofar ciertas ventajas que no estaría del todo mal ensamblar. Así, por ejemplo, los angloamericanos suelen pretender que lo que se puede decir en filosofía, debe decirse claramente. Los europeos suelen insistir en que hay en filosofía mucho que decir. No veo por qué no se puede concluir que hay muchas cosas que pueden decirse en filosofía con la apetecible claridad».

questo mezzo gli permetteva di raccontare una serie di storie non idonee al trattamento filosofico - nel senso professionale del termine - però adeguate, almeno così lo crede, ad una considerazione cinematografica. Gli piaceva aggiungere che se avesse potuto avrebbe scritto romanzi o poesia anziché filmare, ma che Madre Natura non gli aveva fatto dono di queste capacità.<sup>12</sup>(Sánchez Harguindey 1974, pp. 11-12)

Nel 1974 Ferrater pubblica il libro intitolato *Cine sin filosofías* (Ferrater Mora 1974b), dove per la prima volta lascia da parte la filosofia per dedicarsi invece a presentare al pubblico i copioni di tutti i film che aveva sino ad allora ideato e filmato. Pochi anni più tardi, nel 1979, alcuni dei copioni di *Cine sin filosofías* saranno rivisitati e vedranno la luce sotto forma di racconti brevi nel libro intitolato *Siete relatos capitales* (Ferrater Mora 1979b), altro testo peculiare per quella che era stata la traiettoria intellettuale di Ferrater sino ad allora. Contrariamente a qualsiasi aspettativa, a partire da questo fatidico 1979 il pensatore comincia a scrivere e a pubblicare raccolte di racconti e romanzi, e questa attività artistico-letteraria è destinata a diventare predominante durante l'ultima decade della sua vita. La frenetica incursione ferrateriana nel mondo letterario si concretizza con la pubblicazione, in appena un decennio, di tre raccolte di racconti - il citato *Siete relatos capitales*, *Voltaire en Nueva York* (Ferrater Mora 1985) y *Mujeres al borde de la leyenda* (Ferrater Mora 1991a) - e cinque romanzi - *Claudia mi Claudia* (Ferrater Mora 1982), *Hecho en Corona* (Ferrater Mora 1986), *El juego de la verdad* (Ferrater Mora 1988a), *Regreso del infierno* (Ferrater Mora 1989) y *La señorita Goldie* (Ferrater Mora 1991b) -. In questi termini, il filosofo spagnolo Jesús Mosterín descrisse la tardiva passione del suo amico Ferrater:

Verso il 1980 Ferrater smise quasi di fare cinema e filosofia e si mise a scrivere romanzi con uno stile inconfondibile e con un irrefrenabile impulso che nessuno si sarebbe aspettato alla sua età. Nei suoi ultimi anni un'esplosione di creatività romanzesca quasi monopolizzava l'enorme capacità di lavoro di Ferrater. Durante le nostre conversazioni però, mostrava sempre un vivo interesse per i problemi scientifici e etici della nostra epoca, dalla teoria delle superstinghe fino ai diritti degli animali. Non solo mi parlava con grande entusiasmo di queste tematiche, ma mi

12 «Qué ha querido decir? ¿por qué hace cine? Y ¿para qué? Son tres preguntas constantes en todas las charlas en las que Ferrater era interrogado y sus películas servían de base para las preguntas. [...] De todas formas nuestro cineasta contestaba a las preguntas con educación y cortesía, apuntando que si hacía cine era porque dicho medio le permitía el contar una serie de historias impropias al tratamiento filosófico - en el sentido profesional del término - per adecuadas, al menos así lo cree, a un enfoque cinematográfico. Gustaba de matizar en su respuesta que, de poder, escribiría novelas o poesía en lugar de filmar, pero que la madre naturaleza no le había dotado para tales menesteres».

mandava anche gli ultimi libri apparsi intorno ad esse. E conservava intatto il suo senso dell'umorismo e la sua famosa ironia. Fino all'ultimo momento si mantenne allerta, curioso e pieno d'idee e progetti.<sup>13</sup> (Mosterín 1994, p. 299)

Fino a pochi anni fa, era stato tralasciato del tutto o quasi lo studio della produzione artistica di Ferrater, tanto quella cinematografica quanto la letteraria, credendo che l'interesse della sua opera risiedesse esclusivamente nei suoi libri di carattere filosofico. In realtà, così facendo si rischia di perdere la visione d'insieme necessaria non solo per comprendere l'intera traiettoria intellettuale dell'autore (come si dimostra ampiamente in Dalla Mora 2015b) ma anche gli elementi che contraddistinguono il contesto socio-culturale in cui si trovava immerso.

Prescindendo dalla classica interpretazione che si limita alla mera considerazione della sue opere filosofiche, è fuori di dubbio che il José Ferrater Mora maturo è un autore che ha alle spalle un'enorme produzione che è il frutto evidente di un'intensa e costante attività intellettuale durante un'intera vita. A proposito di questa questione, il filosofo Juan Marichal, che in vari casi si è dichiarato discepolo di Ferrater<sup>14</sup>, affermò in modo contundente che:

Ferrater è lo spagnolo del XX secolo che ha letto di più. La sua cultura è, insomma, molto più ampia e soprattutto più disciplinata di quella della generazione dei suoi maestri spagnoli, quella del 1914: e non sarebbe arbitrario affermare che Ferrater Mora rappresenta – come nessun altro scrittore o pensatore spagnolo – l'universalità dell'anima spagnola che annunciava Darío nel 1904.<sup>15</sup> (Marichal 1984, p. 222)

**13** «Hacia 1980 Ferrater dejó casi de hacer cine y filosofía, y se puso a escribir novelas de un estilo inconfundible con un empuje incontenible que nadie se esperaba de su edad. En sus últimos años una explosión de creatividad novelística casi monopolizaba la enorme capacidad de trabajo de Ferrater. Pero en nuestras frecuentes conversaciones siempre mostraba un vivo interés por los problemas científicos y éticos de nuestra época, desde la teoría de las supercuerdas hasta los derechos de los animales. No sólo me hablaba con gran entusiasmo de estos temas, sino que me enviaba luego los últimos libros aparecidos sobre ellos. Y mantenía intacto su sentido del humor y su famosa ironía. Hasta el último momento se mantuvo alerta, curioso y lleno de ideas y proyectos».

**14** Per esempio nella dedica che si trova in un esemplare del libro *El nuevo pensamiento político español*, che Marichal inviò a Ferrater in data 18 dicembre del 1966: «Per José María, con affetto invariabile e l'ammirazione sempre crescente del suo aspirante a discepolo» («Para José María, con afecto invariable y la siempre creciente admiración de su aspirante a discípulo»). Abbiamo trascritto la dedica dall'esemplare originale conservato nella Biblioteca personale di José Ferrater Mora, presso la Càtedra Ferrater Mora de Pensament Contemporani. Si può consultare anche alla pagina web dell'istituzione: <http://www.udg.edu/cfm> (2015-05-27).

**15** «Ferrater es el español con más lecturas de todo el siglo XX. Su cultura es, en suma, mucho más amplia y, sobre todo, más disciplinada que la de la generación de sus maestros

## 4 Conclusioni: un catalano universale

José Ferrater Mora muore di un infarto al miocardio il 30 gennaio del 1991, a Barcellona, mentre si trova in viaggio per pubblicizzare il suo ultimo romanzo. Il destino o il caso – che dir si voglia –, ha voluto che la città che lo vide nascere fosse anche quella che conobbe il suo ultimo respiro. Non tornò a risiedere mai in Spagna, neppure dopo la caduta del regime franchista e la disintegrazione del sistema dittatoriale, mentre molti di coloro che erano stati i suoi compagni nella diaspora avevano deciso di fare ritorno. Nonostante ciò, ebbe una certa presenza presso la società e la cultura spagnole del tardo franchismo e postfranchismo (su questo punto cfr. Dalla Mora 2015e): fu invitato con frequenza a programmi radiofonici e televisivi, collaborò assiduamente con i quotidiani nazionali *El País* e *La Vanguardia* e ricevette vari premi ed onorificenze, tra le quali il *Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades* nel 1981 e le lauree *honoris causa* da parte della Universitat Autònoma de Barcelona, la Universidad Nacional de Educación a Distancia e la Universitat de Barcelona, rispettivamente nel 1979, nel 1986 e nel 1988.

Questi ultimi elementi biografici entrano in contraddizione con la decisione di Ferrater di rinunciare ad un definitivo ritorno in patria, nonostante già verso la fine degli anni '70, dopo la Transizione politica, la società spagnola si trovasse nel pieno del processo di democratizzazione. Alcuni studiosi della sua opera hanno fatto riferimento a questioni biografiche per giustificare questa scelta, mentre altri hanno preferito ricollegarla a ragioni professionali. Entrambe le ipotesi sono valide: da un lato, è vero che Ferrater aveva ricostruito una rete di affetti e relazioni personali che lo legava indissolubilmente agli Stati Uniti d'America, soprattutto se teniamo in conto che, dopo la separazione da René, convolò a seconde nozze con la filosofa statunitense Priscilla Cohn, con la quale collaborò anche assiduamente durante gli ultimi anni della sua vita. D'altro canto, è vero che la sua figura era stata solo recentemente riscoperta e non aveva avuto un adeguato riconoscimento nell'accademia franchista, mentre presso il Bryn Mawr College Ferrater godeva di una stabilità lavorativa che gli garantiva anche lunghi periodi di tempo libero dagli incarichi accademici, che gli davano la possibilità di dedicarsi all'elaborazione delle sue opere.

Il fatto che il nostro rinunciò ad un ritorno definitivo alla madrepatria non ci deve però far credere che non vi abbia mai pensato. Lo studio dei documenti dell'epoca e, soprattutto, del suo epistolario, dimostra infatti il suo costante interesse verso questa possibilità, che si manifesta a partire già dal

---

españoles, la de 1914: y no sería arbitrariedad decir que Ferrater Mora representa – como ningún otro escritor o pensador español – la universalidad del alma española que anunciaba Darío en 1904».



1952 e continua ad essere presente, ogni anno sempre meno intensamente, almeno sino alla fine del decennio degli anni '60 (cfr. Dalla Mora 2015e).

Oltre alle citate ragioni biografiche e professionali, vi furono sicuramente anche motivi politici che impedirono la reintegrazione di Ferrater nell'accademia spagnola e, forse, è in questo senso che dovremmo cercare di contestualizzare la sua definitiva decisione di rimanere negli Stati Uniti d'America. Durante la celebrazione della cerimonia per il conferimento della laurea *honoris causa* da parte della UNED, il filosofo spagnolo Javier Muguerza, incaricato di pronunciare la *laudatio*, fece per la prima volta riferimento alla resistenza 'silenziosa' che Ferrater aveva opposto al regime franchista durante il suo esilio:

Ferrater sarebbe entrato a far parte dell'Università spagnola da oltre vent'anni, se non fosse stato perché durante quegli anni erano stati allontanati da essa Aranguren e altri professori, come Enrique Tierno Galván e Agustín García Calvo, accompagnati volontariamente da Antonio Tovar e José María Valverde, tutti, come si può osservare, direttamente o indirettamente relazionati con la filosofia. La condizione che Ferrater impose per il suo ritorno - insistentemente richiesto dal Ministero d'Educazione in ragione del suo prestigio - fu la previa reintegrazione di tutti i suoi colleghi espulsi, condizione, ovviamente, non accettata dalle autorità governative.<sup>16</sup> (Muguerza, Ferrater Mora 1994, p. 287)

Com'è stato ricordato in varie occasioni, e come pure noi non abbiamo smesso di ripetere, durante molto tempo Ferrater Mora è stato ricordato quasi esclusivamente per essere autore di quell'impresa titanica che è il *Diccionario de filosofía*, un'opera che ha conosciuto sei edizioni e che ha portato ai risultati riassunti nel prologo alla sesta e ultima edizione, che rimonta al 1979:

Il numero totale di voci in questa edizione è di 3.154, che si distribuiscono nei seguenti modi: persone 1.756, concetti, comprese le locuzioni e i termini speciali, 1.398. Le voci di rinvio in ordine alfabetico tra entrate sono oltre 2.000.<sup>17</sup> (Ferrater Mora 1979c, p. VII )

16 «Ferrater se hubiera incorporado a la Universidad española, hace ya más de veinte años, de no haber sido porque en aquellas fechas acababan de ser separados de la misma Aranguren y otros profesores, como, entre ellos, Enrique Tierno Galván y Agustín García Calvo, acompañados voluntariamente por Antonio Tovar y José María Valverde, todos, como se echa de ver, directa o indirectamente relacionados con la filosofía. La condición que Ferrater puso para su retorno - insistentemente solicitado desde el Ministerio de Educación en razón de su prestigio - fue la previa reposición de todos sus colegas expulsados, condición, por supuesto, no aceptada en las instancias gubernativas pertinentes».

17 «El número total de entradas en esta edición es de 3.154, que se distribuyen como sigue: personas, 1756; conceptos, incluyendo locuciones y términos especiales, 1.398. Las remisiones en orden alfabético entre entradas alcanza a más de 2.000».



Non possiamo rimanere indifferenti davanti a questo sforzo intellettuale; tuttavia, a 25 anni dalla sua morte, non ricordiamo José Ferrater Mora esclusivamente come l'autore del *Diccionario de filosofía*. Lo ricordiamo *anche* come autore del *Diccionario*, ma soprattutto come un intellettuale che ha saputo occuparsi di tutti i principali ambiti della riflessione filosofica e che è stato attivo anche durante molto tempo nel campo della creazione artistica e letteraria. Lo ricordiamo anche per aver saputo affrontare la tragedia dell'esilio con il suo caratteristico senso ironico, senza dimenticarsi del suo impegno con la causa repubblicana e la ricostruzione della democrazia in Spagna, come ci dimostra l'aneddoto riportato da Muguerza.

Il compito di diffondere l'opera di Ferrater è stata delegata a due istituzioni: la Càtedra Ferrater Mora de Pensament Contemporani della Universitat de Girona e la Josep Ferrater Mora Foundation de Pennsylvania. Lo studio della documentazione conservata presso le due istituzioni ci permette di conoscere sempre più a fondo il contesto sociale e le reti intellettuali nelle quali Ferrater fu implicato e scoprire l'influenza internazionale che ebbe la sua opera e il suo pensiero anche in paesi dove non risiedè fisicamente (in questo senso risulta emblematica l'influenza che ebbe in Messico, come si dimostra per la prima volta in Dalla Mora 2015d).

I ricercatori che si occupano di Ferrater segnalano come nella sua opera convivano questioni rilevanti tanto per la storia della tradizione culturale catalana e spagnola come per la storia del pensiero contemporaneo universale, tanto quando offrono un'interpretazione 'canonica' del catalano, come quando lo preferiscono «ancora spettinato e senza radersi» (cfr. Gracia 2015), rappresentante di una dissidenza letteraria contemporanea.<sup>18</sup> È un'ulteriore prova del fatto che Ferrater ha saputo essere anche un uomo-ponte - per utilizzare un'espressione che Octavio Paz coniò per descrivere l'amico Ramón Xirau -: uomo-ponte tra due continenti, Europa e America, ma anche tra culture e lingue differenti come il catalano, lo spagnolo, l'inglese...

È lo stesso Ferrater a spiegare come sia possibile questa convivenza di locale e universale nell'opera di una sola persona, per esempio nel testo intitolato *Cultura catalana i cultura universal* (Ferrater Mora 1983) dove sostiene che le «forme d'universalità si raggiungono a partire dalla cultura particolare» (Ferrater Mora 1983, p. 101). Ma è sicuramente in un paragrafo del magistrale discorso letto nel 1988, durante la già citata laurea *honoris causa* conferita dalla UNED, dove questa posizione teorica mani-

<sup>18</sup> È il caso dell'interpretazione che Jordi Gracia difende in testi come *A la intemperie* (Gracia 2010) o *Burgueses imperfectos* (Gracia 2015). Nonostante le critiche rivolte a Gracia, ci sembra che per quello che riguarda Ferrater Mora la sua posizione, oltre ad essere ampiamente documentata e giustificata storicamente, è tra tutte anche la più suggestiva e funzionale in questo momento, anche perché fa uso di fonti bibliografiche praticamente inesplorate da altri autori. Su questo punto cfr. Dalla Mora 2015f.

festa tutta la sua potenza nella dimensione etica, sociale e politica: citarlo interamente è forse la miglior maniera che abbiamo per concludere questa introduzione a un autore il cui maggior merito fu di riuscire a superare la barriera del localismo e parlare a tutti coloro che da contesti, tradizioni e punti di vista differenti si appassionarono per l'avventura del pensiero:

Solo la gente culturalmente debole, o insicura, sarà radicalmente incapace di adattarsi, o al meno di aprirsi, ad altre culture. Solo la gente culturalmente insicura, o debole, dimenticherà la propria cultura. (Ferrater Mora 1988b, p. 38)

## Bibliografia

- Abellán, José Luis (ed.) (1976-78). *El exilio español de 1936*. 6 vols. Madrid: Taurus.
- Benguereel, Xavier (1982). *Memòria d'un exili: 1940-1952*. Barcelona: Edicions 62.
- Dalla Mora, Roberto (2012). «José Ferrater Mora (1912-1991): En el centenario del nacimiento». *Revista de Hispanismo Filosófico*, 18, pp. 358-363.
- Dalla Mora, Roberto (2014). «Borrel, Josep. *Del silici a la rao: La xarxa com a continu en l'emergentisme de Ferrater Mora*. Girona: Documenta Universitaria, 2013» *Revista de Hispanismo Filosófico*, 19, pp. 201-203.
- Dalla Mora, Roberto (2015a). «El *Diccionario de filosofía* de José Ferrater Mora: Anatomía de una herramienta histórico-filosófica». A: *Passat i present = Actas del III Congrés Català de Filosofia* (Palma de Mallorca, 21-23 de gener de 2015). En premsa.
- Dalla Mora, Roberto (2015b). «La estética de José Ferrater Mora, pensador y artista mediterráneo». En: Mora García, José Luis; Carmen Lara, María del; Barroso, Oscar; Trapanese, Elena; Agenjo Bullón, Xavier (eds.), *Filosofías del Sur = XI Jornadas de Hispanismo Filosófico* (Granada, 20-22 de marzo de 2013). Madrid: Fundación Ignacio Larramendi; Universidad de Granada; Asociación de Hispanismo Filosófico, pp. 1246-1290.
- Dalla Mora, Roberto (2015c). «La resistencia amable de José Ferrater Mora». *Tales: Revista de Filosofía*, 5, pp. 125-138.
- Dalla Mora, Roberto (2015d). «Las relaciones entre José Ferrater Mora y los intelectuales mexicanos a través de las cartas» [online]. En: *Filosofía: razón y violencia = Memoria del XVI Congreso Internacional de Filosofía de la Asociación Filosófica de México* (Ciudad de Toluca, 24-28 de octubre de 2011). Disponible all'indirizzo <http://www.afm.org.mx> (2016-05-17).

- Dalla Mora, Roberto (2015e). «Aproximación a la presencia de José Ferrater Mora en España tras la Guerra Civil (1952-1980)». En: Campillo, Antonio; Manzanero, Delia (eds.), *Los retos de la Filosofía en el siglo XXI = Simposio 5: Pensamiento político del exilio español de 1939*, XIV vol., *Actas del I Congreso internacional de la Red española de Filosofía* (Valencia, 3-5 de septiembre de 2014). València: Universitat de València (PUV), pp. 29-35.
- Dalla Mora, Roberto (2015f). «Gracia, Jordi. *Burgueses imperfectos: Heterodoxia y disidencia literaria en Cataluña: De Josep Pla a Pere Gimferre*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2015» [reseña]. *Revista de Hispanismo Filosófico*, 20, pp. 257-259.
- Dalla Mora, Roberto (2016a). «Catalanidad y cuestión catalana en José Ferrater Mora». En: *Actas de las XII Jornadas Internacionales de Hispanismo Filosófico* (Murcia, 11-13 de marzo de 2015). En prensa.
- Dalla Mora, Roberto (2016b): «Un poema inédito del filósofo José Ferrater Mora». *Revista de Hispanismo Filosófico*, 21, 2016. En prensa.
- Ferrater Mora, José (1934). «Visita a Hegel». *Literatura*, 5-6 (1), pp. 23-28.
- Ferrater Mora, José (1935). *Cóctel de verdad*. Madrid: Literatura.
- Ferrater Mora, José (1936). «Teogonía». *Isla: Hojas de Arte y Letras*, 9.
- Ferrater Mora, José (1941). *Diccionario de filosofía*. 1a ed. México: Atlante.
- Ferrater Mora, José (1942). *España y Europa*. Santiago de Chile: Cruz del Sur.
- Ferrater Mora, José (1944a). *Diccionario de filosofía*. 2a ed. México: Atlante.
- Ferrater Mora, José (1944b). *Les formes de la vida catalana*. Santiago de Chile: Agrupació Patriòtica Catalana.
- Ferrater Mora, José (1944c). *Unamuno: Bosquejo de una filosofía*. Buenos Aires: Losada.
- Ferrater Mora, José (1945a). *Cuatro visiones de la historia universal*. Buenos Aires: Losada.
- Ferrater Mora, José (1947). *El sentido de la muerte*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ferrater Mora, José (1952). *El hombre en la encrucijada*. 1a ed. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ferrater Mora, José (1958). *Ortega y Gasset: Etapas de una filosofía*. Barcelona: Seix Barral.
- Ferrater Mora, José (1961). *Una mica de tot*. Palma de Mallorca: Moll.
- Ferrater Mora, José (1962). *El ser y la muerte: Bosquejo de filosofía integracionista*. 1a ed. Madrid: Aguilar.
- Ferrater Mora, José (1963). *La filosofía en el mundo de hoy*. 2a ed. Madrid: Revista de Occidente.
- Ferrater Mora, José (1967a). *El ser y el sentido*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ferrater Mora, José (1967b). *Obras selectas*. 2 vols. Madrid: Revista de Occidente.

- Ferrater Mora, José (1970). *Indagaciones sobre el lenguaje*. Madrid: Alianza.
- Ferrater Mora, José (1974a). *Cambio de marcha en filosofía*. 1a ed. Madrid: Alianza.
- Ferrater Mora, José (1974b). *Cine sin filosofías*. Madrid: Esti-Arte.
- Ferrater Mora, José (1979a). *De la materia a la razón*. Madrid: Alianza.
- Ferrater Mora, José (1979b). *Siete relatos capitales*. Barcelona: Planeta.
- Ferrater Mora, José (1979c). *Diccionario de filosofía*. 6a ed. Madrid: Alianza.
- Ferrater Mora, José (1982). *Claudia mi Claudia*. Madrid: Alianza.
- Ferrater Mora, José (1983). «Cultura catalana i cultura universal». A: Bilbeny, Josep et al., *Reflexions crítiques sobre la cultura catalana*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, pp. 83-101.
- Ferrater Mora, José (1985). *Voltaire en Nueva York*. Madrid: Alianza.
- Ferrater Mora, José (1986). *Hecho en Corona*. Madrid: Alianza.
- Ferrater Mora, José (1988a). *El juego de la verdad*. Barcelona: Destino.
- Ferrater Mora, José (1988b). «Discurso». En: *Solemne investidura de doctor honoris causa al profesor Josep Ferrater Mora*. Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 25-39.
- Ferrater Mora, José (1989). *Regreso del infierno*. Barcelona: Anthropos.
- Ferrater Mora, José (1991a). *Mujeres al borde de la leyenda*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Ferrater Mora, José (1991b). *La señorita Goldie*. Barcelona: Seix Barral.
- Ferrater Mora, José (2007). *Razón y verdad y otros ensayos*. Selección y prólogo de Amauri Gutiérrez Coto. Sevilla: Espuela de Plata.
- Ferrater Mora, José; Cohn, Priscilla (1981). *Ética aplicada: Del aborto a la violencia*. 1a ed. Madrid: Alianza.
- Ferrater Mora, José; Leblanc, Hugues (1955). *Lógica matemática*. 1a ed. Messico: Fondo de Cultura Económica.
- Gracia, Jordi (2010). *A la intemperie: Exilio y cultura en España*. Barcelona: Anagrama.
- Gracia, Jordi, (2015). *Burgueses imperfectos: Heterodoxia y disidencia literaria en Cataluña: De Josep Pla a Pere Gimferrer*. Traducción española de Julia Alquézar. Madrid: Fórcola Ediciones.
- Gutiérrez Coto, Amauri (2007). «Prólogo». En: Ferrater Mora, José, *Razón y verdad y otros ensayos*. Antología a cura de Amauri Gutiérrez Coto. Sevilla: Espuela de Plata, pp. 9-24.
- Hermida de Blas, Fernando; Sánchez Cuervo, Antolín (eds.) (2010). *Pensamiento exiliado español: El legado filosófico del 39 y su dimensión iberoamericana*. Madrid: Biblioteca Nueva; CSIC.
- López Aranguren, José Luis (1953). «La evolución espiritual de los intelectuales en la emigración». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11 (38), pp. 123-158.
- Marichal, Juan (1984). *Teoría e historia del ensayismo hispánico*. Madrid: Alianza.
- Mora, Antoni (1989). *Gent nostra: Ferrater Mora*. Barcelona: Nou Art Thor.

- Mora García, José Luis (2010). «La recepción del pensamiento filosófico del exilio en España». *Daimon*, 50, pp. 77-104.
- Mosterín, Jesús (1994). «Semblanza de José Ferrater Mora». En: Giner, Salvador; Guisán, Esperanza (eds.), *José Ferrater Mora: El hombre y su obra*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 299-310.
- Muguerza, Javier; Ferrater Mora, José (1994). «Elogio y vituperio de la distancia». En: Giner, Salvador; Guisán, Esperanza (eds.), *José Ferrater Mora: El hombre y su obra*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 285-298.
- Nieto, Carlos (1983). *Ontología y método en la obra de José Ferrater Mora* [tesis de doctorado]. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Nieto, Carlos (1985). *La filosofía en la encrucijada: Perfiles del pensamiento de José Ferrater Mora*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Nieto, Carlos (2010). «Cultura y política en el pensamiento de José Ferrater Mora». En: Hermida de Blas, Fernando; Sánchez Cuervo, Antolín (eds.), *Pensamiento exiliado español: El legado filosófico del 39 y su dimensión iberoamericana*. Madrid: Biblioteca Nueva; CSIC, pp. 126-163.
- Pla, Josep (1970). *Homenots: Segona sèrie*. Barcelona: Destino, pp. 129-174.
- Sánchez Harguindey, Ángel (1974). «Comentarios en torno a un cineasta». En: Ferrater Mora, José, *Cine sin filosofías*. Madrid: Esti-Arte, pp. 7-13.
- Terricabras, Josep-Maria; Bardera, Damià (2014). «Biobibliografía: Josep Ferrater Mora (1912-1991)». *Revista d'Historia de la Filosofia Catalana*, 7-8, pp. 113-154. Número dedicado a José Ferrater Mora.
- Xirau, Ramón (2011). *Otras Españas: Antología sobre literatura del exilio*. Selección y advertencia de Adolfo Castañón. México: El Colegio de México.



# Intelectuais e epistemologia crítica latino-americana

## Do anti-colonial ao decolonial

Adelia Miglievich  
(Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil)

**Abstract** This article presents the thought of José Martí and Manoel Bomfim about Latin American utopia and its influence in the work of Darcy Ribeiro who is considered as a precursor of the so-called Latin American 'decolonial turn'. Recalls the tradition of anti-colonial nineteenth-century thought on the continent to see it highlighted the intellectual efforts of Darcy that anticipates the displacement of hegemonic forms of knowledge in his critique of eurocentrism to assert Latin America as an important locus of enunciation, this displacement that characterizes the efforts of the theoretical movement 'modernity-coloniality' of which one of the most significant representatives is Walter Mignolo. The results confirm the power contained in the 'liminar gnosis' or subaltern perspective that opens new horizons of analysis and action in a post-colonial world that put into question the metanarrative of modernity, responsible for the violence of the old and new colonialism.

**Resumo** 1 Apresentação. – 2 Os anti-coloniais: José Martí, Manoel Bomfim e Darcy Ribeiro. – 3 A 'gnose liminar' a partir da América Latina. – 4 Considerações Finais.

**Keywords** Latin America. Modernity-coloniality. Decolonial turn. Intellectuals.

## 1 Apresentação

As epistemologias do Sul vêm questionar um certo tipo de produção intelectual que eliminou a autorreflexão acerca do contexto cultural e político no qual emerge de maneira a explicitar que não há verdade universal quando não se rompe com o ardiloso etnocentrismo que fez com que a dita racionalidade moderna expurgasse todas as referências extra europeias – algumas a formá-la, outras a contestá-la – e se impusesse no mundo como um produto absolutamente original e de validade geral, negando sua hibridéz em favor de um projeto monolítico de interesses particularistas (Santos, Meneses 2010; Lander 1993; Walsh, Schiwy, Castro Gómez 2002).

O conhecimento legítimo, porém, implica também a legitimação de práticas sociais nele sustentadas de forma que a crítica pós-colonial (e decolonial) realiza com veemência a revisão dos cânones e traz a luz inéditas abordagens, capazes de alargar a percepção das possibilidades de exis-

tência no mundo, expandindo a competência analítica das ciências. Ao se reconhecer as perspectivas das margens se expande o dito universalismo e se expõe o caráter paroquialista deste. A possibilidade de recomposição de um novo universal, diverso e disposto ao convívio entre as diferenças, tomadas desta vez, em simetria, é o desafio posto e ainda não plenamente respondido. Pode-se afirmar, contudo, que, a partir das lutas de libertação em África e em Ásia e, antes, nas diásporas provocadas pelo perverso sistema colonial, nas Américas que experimentaram processos profundos de transculturação, não se pode supor que o conhecimento euro-setentrional se manteria intocado.

Postulo que as narrativas decoloniais<sup>1</sup> nascem em solo latino-americano nas guerras independentistas, porém, naquele tempo, ainda incapaz de uma crítica sólida ao projeto moderno iluminista, daí que opto por chamar a produção intelectual que antecede o diálogo com o pós-estruturalismo de pensamento anti-colonial, e não, na precisão do termo, **decolonial**. Este último é um movimento atual, conhecido como, Modernidade-Colonialidade (M/C), que promove o belo trançado entre as fontes do pensamento crítico latino-americano e a desconstrução sob inspiração pós-moderna, esta última tendo marcado fortemente os estudos culturais e os estudos subalternos chamados de pós-coloniais. Verificar pontes entre a crítica pós-colonial e a produção teórica na América Latina desde o século XIX não é tarefa óbvia mas possível, desde que se possa notar que, diferentemente do pós-moderno europeu, as leituras realizadas por Leopoldo Senghor (1906-2001), Alberto Memmi, vivo e nascido em 1920 na Tunísia, Frantz Fanon (1925-1965), Edward Said (1935-2003) e outros davam-se em estreito compromisso com uma mudança a se realizar: a descolonização. Ainda no caso diferencial de Said, que jamais atuou como militante, é crível entender sua crítica pós-colonial como a luta de um intelectual público contra os estereótipos que, ao reduzir a realidade, mantêm os neocolonialismos mediante a trágica apartação entre Ocidente e Oriente.

Este artigo busca as raízes ameríndias que fizeram germinar o anti-colonialismo desde a muito na América Latina e se põe a atualizar tal pensamento. Retoma-se José Martí (1853-1895) e Manoel Bonfim (1868-1932) para sintetizá-los em Darcy Ribeiro (1922-1997), que é indicado como precursor da 'modernidade-colonialidade-decolonialidade' latino-americana.

Há um pressuposto neste empenho tal como Walter Mignolo, expressivo representante do 'giro decolonial' latino-americano, percebeu ao notabilizar a 'razão subalterna', a saber, o conjunto diverso de práticas teóricas que emerge **dos** e responde **aos** legados coloniais na interseção da história euro-setentrional moderna (Mignolo 2003, p. 139). Sem se confundir com

1 Uso indistintamente decolonial ou descolonial. Quanto ao pós-colonial embora o localize sobretudo em África e em Ásia, além dos estudos culturais britânicos, neste artigo, quando utilizado é em sua similaridade ao decolonial ou descolonial latino-americano.



a África ou com a Ásia, mas capaz de se associar a eles na criação de um pensamento nascido nas margens fronteiras, historicamente silenciado, entretanto, potente. Menos que marcar as divergências entre o pós-colonial além-mar e o ‘decolonial’ latino-americano, interessa-me perceber os aportes em comum:

Diversamente da Ásia e da África, a América tornou-se ‘filha’ e ‘herdeira’ da Europa, durante o século 18. Por isso, o pós-ocidentalismo dá uma melhor ideia do discurso crítico da América Latina sobre o colonialismo [...]. Os três legados coloniais, espanhol/português, franco/britânico e o dos Estados Unidos, foram claramente descritos, uns trinta anos depois de José Martí em Cuba, por José Carlos Mariátegui no Peru [...]. Eu sugeriria que, apesar das dificuldades que implicam os termos pós-colonial – e o menos familiar pós-ocidentalismo – não deveríamos esquecer que ambos os discursos contribuem para uma mudança na produção teórica e intelectual, que descrevi como ‘gnose liminar’, ligada à subalternidade e à ‘razão subalterna’. Não é tanto a condição histórica pós-colonial que deve reter nossa atenção mas os loci pós-coloniais de enunciação como formação discursiva emergente e como forma de articulação da racionalidade subalterna. (Mignolo 2003, pp. 138-139)

Como disse Klor de Alva, citado por Mignolo (2003, p. 148), o México não é a Índia, o Peru não é a Indonésia, os latinos nos Estados Unidos não são argelinos. Ainda assim, lá e cá, os novos colonialismos recriam enredos conhecidos. A retomada do pensamento crítico latino-americano é, por isso, bem-vindo e nos faz lembrar algumas lições.

## 2 Os anti-coloniais: José Martí, Manoel Bomfim e Darcy Ribeiro

A América Latina experimentou, em seu período pós-independência, o sonho de uma ‘Pátria Grande’ que ganhou maior evidência na vida e obra do cubano José Martí, em especial a partir de sua conhecida *Nuestra América* (1993), publicada pela primeira vez em 1891, da qual não somente a América Espanhola mas também o Brasil faziam parte e «para a qual ainda caminhamos no sentido de uma maior integração cultural, política, econômica, acadêmica, filosófica» (Bruce 2012, p. 1). A obra tornou-se profundamente significativa de maneira que sobre seu atutor Boaventura de Souza Santos comenta: «Martí expresó [...] una serie de ideas que otros – como Mariátegui y Oswald de Andrad, Fernando Ortiz y Darcy Ribeiro – han continuado» (Santos 2004).

A proposta de *Nuestra América* dirigia-se ao esforço em interpretar a América Latina a partir dela própria. Para Rodríguez (2006), o pensador cubano firmava simultaneamente seu latino-americanismo e seu anti-impe-

rialismo no entendimento de que aqui nascia «um povo novo, diferente do aborígene e do espanhol» (Rodríguez 2006, p. 12), que requer, na criação de sua vida, soluções específicas.

A crítica martiniana remetia, também, ao padrão de modernidade cujo parâmetro era o desenvolvimento econômico e social norte-americano, sugerindo, em oposição, um caminho próprio para a América Latina. Pode-se perceber a essa altura uma mudança de eixo nas preocupações martinianas em que o 'outro' da América Latina deixava de ser fundamentalmente a Europa mas passava a ser «o gigante das sete léguas» (Martí 1993, p. 121) com sua política intervencionista na área latino-americana.

Martí contrapunha-se ao capitalismo desenfreado que fazia a vida material se sobrepor à espiritual, apostando num caminho alternativo que acreditava corresponder à originalidade histórica de «la América nueva!» (Martí 1993, p. 127).

Seguindo as trilhas de Martí, reconhecemos, também, a contribuição do brasileiro Manoel Bomfim cuja «relevância reside na singularidade de seu pensamento na história das ideias no Brasil – que não tinha uma tradição de pensadores preocupados com o tema latino-americano» (Neves 2008, p. 3). Bomfim, por isso, pode ser considerado um pensador de vanguarda, a influenciar aqueles que também se recusavam a reproduzir acriticamente as teorias exógenas sob a capa de uma erudição que nada mais fazia do que manter a colonialidade dos povos do Sul.

Para Bomfim os intelectuais latino-americanos, estavam impregnados de uma 'cultura livresca', que era a busca da interpretação da realidade no senso comum ou através da importação de teorias gerais elaboradas em livros estrangeiros, utilizados como resposta para a realidade social desses países. O erro desses intelectuais era tomar a causa como sintoma, estabelecendo sempre a visão consagrada nos livros, perpetuando-se um sentimento de mal-estar, em decorrência da aplicação dessas ideias importadas à realidade brasileira. (Bechelli 2009, p. 78)

Maria Nunes (1997) indica o intelectual sergipano como «um dos primeiros estudiosos brasileiros a fazer a distinção entre cultura e raça, confusão comum entre nós até o florescimento da antropologia cultural» (p. 20), o que lhe possibilitou repudiar quaisquer teorias racistas e apontar o sistema colonial e suas instituições duradouras como as causas principais dos obstáculos à superação do atraso. Bomfim foi, também, um dos primeiros teóricos a valorizar a mestiçagem assim como antes fora José Martí.

Seu 'biologismo sociológico', produto da formação em medicina e da atmosfera positivista do início do século XX, serviria, sim, para a formulação da metáfora do 'parasitismo social' com vista à compreensão da relação perniciosa da metrópole para com suas colônias e do senhorio para com seus escravos. Segundo o 'médico-sociólogo', os organismos

sociais podem criar entre si relações parasitárias em que um explora até a morte o outro, sendo que também o parasita se degenera uma vez que a dependência o habituou a não mais lutar contando com suas próprias forças e criatividade pela manutenção de sua vida se não o levando a prática de iniquidades e extorsões. O colonialismo, para Bomfim, era o exemplo máximo do parasitismo social. Um crítico implacável daquilo que havia sido ‘naturalizado’ pela maior parte da intelectualidade de seu tempo e um defensor ardente da educação pública e de qualidade para libertar os oprimidos da ganância dos países centrais, antigas e novas ‘metrópoles’. Sua voz dissidente levou-o a quase um ostracismo no pensamento social brasileiro. Talvez, de Bomfim se possa dizer:

A verdade é que Manoel Bomfim elaborou **uma síntese intelectual particular e diferenciada – tendo como marco de referência os mesmos elementos históricos, sociais, culturais e políticos postos à disposição dos demais intelectuais da sua época**. Em suma, o pensamento e a obra de Manoel Bomfim (com todas as suas virtudes e contradições) se inscreve perfeitamente no interior do campo intelectual do seu tempo, diferenciando-se, no entanto, como um **contradiscurso** (ou como um **discurso crítico**), do discurso ideológico dominante, ao qual, com singularidade, matizes e características próprias, a obra e o pensamento da maioria dos seus pares estavam atados. (Aguiar 1996, pp. 33-34. Grifos do autor)

Darcy Ribeiro contrariará a longa história de marginalização de Manoel Bomfim no cenário intelectual brasileiro, alçando-o ao posto de «grande intérprete do processo de formação do povo brasileiro» (Ribeiro 2005, p. 15). É verdadeiro que, anos depois de escrever *América Latina. Males de Origem*, publicado pela primeira vez, em 1905, Manoel Bomfim viu a unidade latino-americana se transfigurar numa ardilosa armadilha dos interesses exógenos para aviltar as ‘unidades nacionais soberanas’ no continente. América Latina parecia ganhar a conotação, segundo Bomfim, de um ‘epíteto condenatório’ ao invés de se constituir uma referência positiva acerca da «unidade política e culturalmente constituída» (Aguiar 1996, p. 26. Em Romera Jr. 2014, p. 30). Caberá à geração de Darcy Ribeiro, nos anos 1960, retomar a expressão em seu significado libertador buscando nesta estratégia de autoafirmação dos povos latino-americanos enquanto «uniformidade cultural [...] prometendo concretizar amanhã sua unidade sócio-política e econômica» (Ribeiro 1986, p. 22).

O antropólogo sabia, pois, da diversidade interna dos povos americanos tanto que se dedicou a tipologizá-las. Escreveu, para falar do mundo extra-europeu, sobre os ‘povos testemunhos’, ao se referir às culturas ameríndias que sobreviveram ao contato dos ibéricos, francófonos e anglo-saxões: «os representantes modernos de velhas civilizações», assolados

pelo «impacto traumatizador da expansão europeia, de que começam a recuperar-se agora partindo das mais precárias condições de empobrecimento» (Ribeiro 1975, p. 43). Havia, também, os ‘povos transplantados’, resultantes da migração de grandes contingentes populacionais, majoritariamente europeus, para novas geografias que reeditaram com êxito os velhos contextos europeus. Chega à África e à Ásia se refere aos ‘povos emergentes’, representados por nações «que emergem da condição tribal à nacional» (Ribeiro 1983, p. 539), nos processos de descolonização da segunda metade do século XX. Sua ênfase, porém, está nos ‘povos novos’: «um conjunto de povos, não só singular frente ao mundo, mas também crescentemente homogêneo» (Ribeiro 1986, p. 23) que se formam a partir da América Latina, fruto da fricção interétnica dos portugueses e espanhóis com os povos indígenas e africano, estes aqui trazidos inicialmente como mão de obra escrava, mas que deixaram no continente seus descendentes de modo que, na convergência tensa dos processos civilizatórios, nascia, na história da humanidade, uma nova ‘etnia’:

Os *Povos-Novos* constituíram-se pela confluência de contingentes profundamente díspares em suas características raciais, culturais e lingüísticas, como subproduto de projetos coloniais europeus. Reunindo negros, brancos e índios para abrir grandes plantações de produtos tropicais ou para a exploração mineira, visando tão-somente atender aos mercados europeus e gerar lucros, as nações colonizadoras acabaram por plasmar povos profundamente diferenciados de si mesmas e de todas as outras matrizes formadoras.

Postos em confronto nas mesmas comunidades, estes contingentes básicos, embora exercendo papéis distintos, entraram a mesclar-se e a fundir-se culturalmente em maior intensidade do que em qualquer outro tipo de conjunção. (Ribeiro 1983, p. 92)

Em *As Américas e a Civilização: processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos* (2007), Darcy Ribeiro elaborou sua teoria explicativa para a América Latina, que o obrigou a relacioná-la à história da expansão da Europa Ocidental, núcleo de um novo processo civilizatório que se lançou sobre todos os povos em ondas sucessivas de violência, cobiça e opressão. Os empreendimentos coloniais escravistas nas Américas produziram a dita nova população, nascida e integrada nas plantações e nas minas que «já não era europeia, nem africana, nem indígena, mas configurava protocélulas de um novo corpo étnico» (Ribeiro 1975, p. 29). O sistema econômico europeu conformou «cada povo e até mesmo cada pessoa humana, onde quer que houvesse nascido e vivido» aos «ideais de riqueza, de poder, de justiça, ou de santidade» de seus colonizadores (Ribeiro 1983, p. 51).

Darcy Ribeiro reconhecia que a ideia de ‘unidade étnica’ não era sufi-

ciente para definir os latino-americanos. Sabia que das distintas implantações coloniais nasceram sociedades latino-americanas que se mantiveram, por largo tempo, de costas uma para as outras de maneira que «cada uma delas se relacionava diretamente com a metrópole colonial» (Ribeiro 1986, p. 11). Efetivamente, as nações latino-americanas estavam voltadas aos centros econômicos mundiais europeus e norte-americano dos quais dependiam e subestimavam as potencialidades das alianças entre elas próprias.

Para se incorporar à modernidade, tais nações foram conduzidas por elites associadas ao imperialismo que se imaginavam um prolongamento dos países europeus. Convictas, tais elites, como no bovarismo, que não eram elas também ‘povo novo’, creram que manteriam seus privilégios na medida em que mais próximas dos países centrais estivessem, também nos gostos e nos costumes. Em que pese a evidência da transculturação havida, o discurso legitimador distanciava-se do ‘povo’ e afirmava nas práticas e nas instituições a superioridade da cultura euro-setentrional:

Em sua expansão, as fórmulas européias da verdade, da justiça e da beleza se impõem progressivamente como valores compulsórios. Tão poderosos pela força persuasiva de sua universalidade, quanto pelos mecanismos coativos através dos quais se difundiam. No mesmo passo se espriam pelo mundo as línguas européias, originárias todas de um único tronco, que passam a ser faladas por maior número de pessoas que qualquer grupo de línguas anteriormente existente. Seus vários cultos, nascidos de uma mesma religião, se tornam ecumênicos. Sua ciência e as tecnologias delas decorrentes se difundem também pela terra inteira. Seu patrimônio artístico com a multiplicidade de estilos em que se exprime transforma-se em cânones universais de beleza. Suas instituições familiares, políticas e jurídicas, moldadas e remoldadas segundo as mesmas premissas, passam a ser ordenadoras da vida social da maioria dos povos. (Ribeiro 1983, pp. 62-63)

Pela imposição de um modelo cultural exógeno, criava-se a ideologia do atraso latino-americano «como fator contingencial, e não como uma etapa ou apenas um estado ‘atrasado’ em contraposição a modelos avançados de sociedade» (Mattos 2007, p. 135). Na realidade, porém, o referido atraso das ex-colônias sequer existia para ser superado, mas era coetâneo e necessário à manutenção da prosperidade euro-setentrional. Aqui, existia, no máximo, o que Darcy Ribeiro chamou de ‘atualização histórica’ (ou ‘modernização reflexa’), esta pseudomodernidade que se dá como cópia, despojada da autonomia. A luta pela ‘aceleração evolutiva’, própria das nações protagonistas de seu destino, contrariavam os receituários quem impunham uma injusta divisão internacional do trabalho.

Para a utopia darcyniana, contudo, as transformações históricas são inevitáveis assim como, sob a ideia de um multi-evolucionismo jamais linear,

outros modos de produção social se mostrarão necessários e eclodirão. Assim, a América Latina ainda anunciará ao mundo uma sociedade de outro tipo, não mais submetida aos antigos e novos colonizadores, também não mais reprodutora do imperialismo nem cúmplice da atual opressão do capitalismo internacional sobre os países periféricos.

Darcy Ribeiro sabia que nem a unidade geográfica nem a ‘racial’ funcionaria como fator de unificação da América Latina mas via a construção da unidade latino-americana como processo a partir da consciência de uma mesma condição de subalternidade que uniu os povos submetidos a *plantation* como ‘proletariado externo’. Por isso, a integração latino-americana não recusaria a rica pluralidade étnico-cultural de tais contingentes humanos, ao contrário, o reencontro com suas raízes compunha também sua libertação. Estava convencido: «A América Latina existiu desde sempre sob o signo da utopia. Estou convencido mesmo de que a utopia tem seu sítio e lugar. É aqui» (Ribeiro 1986, p. 65).

### 3 A ‘gnose liminar’ a partir da América Latina

Walter Mignolo reconheceu na obra de Darcy Ribeiro um esforço pioneiro de deslocamento das formas hegemônicas do saber que pode ser traduzido como «um sangrento campo de batalha na longa história da subalternização colonial do conhecimento» (Mignolo 2003, p. 35) a fazer emergir a ‘gnose liminar’. Na percepção da subalternização da produção intelectual que tem lugar às margens dos países centrais, elabora sua crítica seguindo as pegadas daquele que chamava o «antropólogo»<sup>2</sup> Darcy Ribeiro.

Associa o empenho de Darcy Ribeiro, por sua vez, leitor de José Martí e de Manoel Bomfim, à visibilidade da perspectiva do subalterno a somar para o compêndio da história universal. Isto significa dizer que há uma linhagem que possibilita se falar contemporaneamente no movimento teórico de raízes andinas intitulado ‘Modernidade/Colonialidade’ que projeta, no cenário global, os intelectuais latino-americanos a exemplo de Ramón Grosfoguel, Arturo Escobar, Fernando Coronil, Maldonado-Torres, Castro Gómez, além do próprio Mignolo, para repensar os *loci* de enunciação do conhecimento. O ‘giro decolonial’, outra de suas denominações, tenciona teorizar a partir do ‘Terceiro Mundo’, contudo, não apenas **para** o Terceiro

2 Assim preferia Darcy Ribeiro se denominar no lugar de «antropólogo, segundo Mignolo (2003, p. 35), para se deixar conhecer como um antropólogo do Terceiro Mundo que escrevia em fins dos anos 1960, em plena Guerra Fria, e nas primeiras décadas de consolidação daqueles que se chamariam «estudos de área». Entendia nesta forma de traduzir o termo antropólogo um marcador de sua alta consciência da subalternização do conhecimento produzido a partir da América Latina. Diga-se, de passagem, que isto nunca inibiu o intelectual brasileiro, ao contrário, deu-lhe a certeza de sua escrita como forma de combate.

Mundo – como se se tratasse de uma «contracultura ‘bárbara’ perante a qual a ciência do Primeiro Mundo tem de reagir e acomodar-se» (Mignolo 2003, p. 417) – mas se legitimar como explicações legítimas a participar do empreendimento científico mais largo. Trata-se, como foi dito, de uma ‘gnose liminar’ nascida nas fronteiras, cisões e rupturas entre cosmovisões e narrativas que podem, por isso mesmo, duvidar de narrativas consagradas e provocar reescritas da história visto que «remapear a nova ordem mundial implica remapear as culturas do conhecimento acadêmico e os *loci* acadêmicos de enunciação em função dos quais se mapeou o mundo» (Mignolo 2003, p. 418).

Não se nega, ao contrário, «a cumplicidade das teorias pós-coloniais com as ‘minorias’» (Mignolo 2003, pp. 165-166), amplificando as vozes – e a audição das vozes – em todo o planeta, de maneira a abranger um mundo de histórias locais e a propor inusitadas articulações da ‘diferença cultural’, supondo-se a vivência da subalternidade como capaz de trazer à tona perspectivas até então desconhecidas quem impliquem numa ressignificação do universalismo antes monolítico. Algo como assumir a «diversalidade como projeto universal» (Mignolo 2003, p. 420).

Há de se entender, pois, o ‘giro decolonial’ tanto como um discurso crítico que traz a luz o lado colonial do sistema mundial moderno explicitando a colonialidade embutida na própria modernidade, quanto como um discurso que altera a proporção entre locais geoistóricos (ou histórias locais) e a produção de conhecimentos. Segundo Mignolo, o reordenamento da geopolítica do conhecimento manifesta-se em duas direções diferentes mas complementares:

1. A crítica da subalternização na perspectiva dos estudos subalternos;
2. A emergência do pensamento liminar como uma nova modalidade epistemológica na interseção da tradição ocidental e a diversidade das categorias suprimidas sob o ocidentalismo; o orientalismo (como objetificação do *lócus* do enunciado enquanto ‘alteridade’) e estudos de área (como objetificação do ‘Terceiro Mundo’, enquanto produtor de culturas, mas não de saber). (Mignolo 2003, pp. 136-137)

As conexões entre a utopia darcyniana e o ‘giro decolonial’, na atenção à inspiração pós-colonial, vêm ao encontro, portanto, da esperança num ‘humanismo ético’ revisitado, capaz de articular várias e diferenciadas vozes elevadas, enfim, à condição de escuta. O continente latino-americano já poderia ser percebido em Darcy Ribeiro e outros intelectuais críticos do continente como uma localização geoistórica central do ponto de vista da produção de um ‘pensamento liminar’, contestatório, subversivo porque nascido num horizonte cognitivo que precisou superar as várias formas de colonialidade que o condenou quase ao desaparecimento.

Darcy Ribeiro inspirou Mignolo em sua atitude descolonizadora em fa-



ce da ciência cujos cânones, por séculos, calaram as culturas não letradas e quaisquer saberes que a ciência moderna não conseguia classificar. Descentrando a Europa, ao localizá-la num brevíssimo instante dos dez milênios até então percorridos pelos povos e culturas diversos na história da humanidade, obrigou o 'giro decolonial' que evidenciou uma história muito mais multifacetada, de modernidades entrelaçadas.

#### 4 Considerações Finais

Néstor Canclini (2006) observou que a crítica a partir das ex-colônias vem subverter as relações de mando e obediência ainda hoje, quebrar e mesclar coleções organizadas e sistemas culturais, desterritorializar processos simbólicos, fazer nascer e expandir os gêneros 'impuros', redefinindo temporalidades, atores e espectadores. Nesse cenário, talvez, se possa se resintonizar a esta América Latina sonhada, autônoma, palco da criatividade humana, como escreveu Darcy Ribeiro e, antes dele, Manoel Bomfim e José Martí.

O pós-moderno na Europa, nas vozes de Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Guy Debort dentre outros, recusava de forma jocosa qualquer noção unitária de razão ao mesmo tempo em que explicitava o totalitarismo nela contido, promovendo uma salutar desconstrução da meta-narrativa da modernidade. A inclusão, porém, do colonialismo como a problemática central da modernidade eurocêntrica seria tarefa dos intelectuais diaspóricos e da periferia do mundo. O movimento teve impactos também numa desconstrução epistemológica de proporções objetivas que pôs em xeque as hierarquias de poder e de saber no mundo. Aquilo pelo qual se lutava em África e em África não era tão somente material para colóquios acadêmicos mas se tratava do enfrentamento fático do sistema colonial que insistia em manter seres humanos aprisionados ao estigma da subalternidade e corroborava relações de poder e dominação. Nas palavras de Mignolo:

A razão subalterna, ou como queiram chamá-la, nutre e é nutrida por uma prática teórica estimulada por movimentos de descolonização após a Segunda Guerra Mundial, que em seu início tinha pouco a ver com empreendimentos acadêmicos (Césaire, Amílcar Cabral, Fanon) e tinha em seu centro a questão da raça. Se o pensamento marxista pode ser descrito como tendo a classe em seu cerne, a teoria pós-colonial pode ser descrita como tendo-o na raça [...]. A razão subalterna é aquilo que surge como resposta à necessidade de repensar e reconceitualizar as histórias narradas e a conceitualização apresentada para dividir o mundo em regiões e povos cristãos e pagãos, civilizados e bárbaros, modernos e pré-modernos e desenvolvidos e sub-desenvolvidos, todos eles



projetos globais mapeando a diferença colonial. (Mignolo 2003, p. 143)

Desmistificando o universalismo em abstrato, revelando-o como ‘ocidentalismo’ e acentuando a hibridez da modernidade-mundo onde cabem dos «povos testemunhos» aos ‘povos novos’, o pensamento latino-americano descolonial desconstrói as categorias ‘modernas’ que historicamente apartaram e hierarquizaram povos e pessoas. Contra o eurocentrismo, Darcy Ribeiro se posicionou e pôde esboçar uma nova teoria dos processos civilizatórios em nível mundial, desestabilizando narrativas, confrontando saberes, inaugurando, a seu modo, o ‘giro decolonial’ latino-americano.

A missão não chegou ao fim, porém, e é árdua. Além das forças reacionárias que se levantam, a ideia mesma da descolonização se faz ainda de modo incompleto se não nos exige uma reinvenção radical do modo de produção e de distribuição dos bens da parte dos humanos, aqui falamos sem especificar o local do globo. Queremos dizer que as crenças no desenvolvimento que acompanharam a geração da utopia de Darcy Ribeiro não são as mesmas que podem nos guiar hoje. Há que se desdobrar o pensamento crítico latino-americano em novas potências, guardando dos que nos antecederam a inspiração de que é possível pensar a partir das margens do sistema e, talvez, hoje, este seja o melhor lugar, por sinal, para isto, no intercâmbio bem-vindo com aqueles que também aceitam enfrentar suas incertezas e provar novos gostos.

## Bibliografia

- Aguiar, Ronaldo C. (1996). «Um livro admirável». Em: Bomfim, Manoel, *O Brasil Nação: Realidade da soberania nacional*. Rio de Janeiro: Topbooks, pp. 22-34.
- Andrade, Oswald de (1990). *A utopia antropofágica: A antropofagia ao alcance de todos*. São Paulo: Globo.
- Bechelli, Ricardo S. (2009). *Nacionalismos anti-racistas: Manoel Bomfim e Manuel Gonzalez Prada*. São Paulo: LCTE Editora.
- Bruce, Mariana (2012). «Apresentação». *Revista Contemporânea*, 2, *Dossiê Nuestra América*, pp. 1-5.
- Canclini, Néstor García (2006). *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp.
- Lander, Edgardo (org.) (1993). *La colonialidad del saber: Eurocentrismo ny ciências sociales. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso-Unesco.
- Martí, José (1993). «Nuestra América». In: Zea, Leopoldo (org.), *Fuentes de la cultura Latinoamericana*, tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 119-127.

- Mattos, André Luis L.B. de (2007). *Darcy Ribeiro: Uma trajetória (1944-1982)* [Tese de Doutorado]. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas.
- Mignolo, Walter (2003). *Histórias locais/projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Neves, Cleiton R. das (2008). «Discutindo identidades: Manoel Bomfim e o discurso identitário Latino-Americano» [na rede]. Em: *I Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História* (Goiânia GO, 15-17 de setembro de 2008). Goiânia: UFG; UCG. Disponível em [http://pos.historia.ufg.br/uploads/113/original\\_15\\_CleitonNeves\\_DiscutindoIdentidades.pdf](http://pos.historia.ufg.br/uploads/113/original_15_CleitonNeves_DiscutindoIdentidades.pdf) (2014-01-15).
- Nunes, Maria T. (1997). «Manoel Bomfim: Pioneiro de uma ideologia nacional». Em: Bomfim, Manoel, *O Brasil na América: Caracterização da formação brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, pp. 13-25.
- Ribeiro, Darcy (1975). *Configurações Histórico-Culturais dos Povos Americanos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Ribeiro, Darcy (1983). *As Américas e a Civilização: Processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos*. Petrópolis: Vozes.
- Ribeiro, Darcy (1986). *América Latina: A Pátria Grande*. Rio de Janeiro: Guanabara.
- Ribeiro, Darcy (2005). *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rodríguez, Pedro P. (2006). *Martí e as duas Américas*. São Paulo: Expressão Popular.
- Romera Jr, Edison (2014). *A ideia de América Latina na obra de Darcy Ribeiro: Um ensaio sobre o pensamento social latino-americano*. Vitória: UFES; CCH; DCSO. Monografia de final de curso.
- Santos, Boaventura de Sousa (2004). «Nuestra América: Reinventando un paradigma» [na rede]. *Casa de las Américas*, 237. Disponível em [http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/158\\_Nuestra%20America-Casa%20de%20las%20Americas.pdf](http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/158_Nuestra%20America-Casa%20de%20las%20Americas.pdf) (2014-05-04).
- Santos, Boaventura de Sousa; Meneses, Maria Paula (org.) (2010). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez.
- Walsh, Catherine; Schiwy, Freya; Castro Gómez, Santiago (org.) (2002). *Indisciplinar las ciencias sociales: Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*. Quito: Universidad Andina Simon Bolívar; Abya-Yala.

## Chico Nhô

### Um olhar diferente e desconhecido sobre Luanda

Alice Girotto  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** *Chico Nhô* by Jacinto represents a different look and a significant contribution to that considerable part of the Angolan literature that has Luanda as background, key character and beating heart of the universe it recreates and communicates. The analysis and discussion of the novel is inspired by the work of literary critic Luís Kandjimbo and philosopher Pedro F. Miguel, and aims at giving a contribution for shaping a closer-to-reality image of the contemporary Angolan literary scene. The focus on the traces of the native African culture in the novel proposes a different perspective from the classic studies on the African literatures in Portuguese, which usually highlight the conflict between colonizers and colonized.

**Keywords** Novel. Angolan Literature. Luanda. Bantu.

A que segue visa ser uma proposta de leitura duma obra do panorama literário angolano à qual é difícil aplicar os paradigmas pós-coloniais, considerado que nela não se encontra a encenação da contraposição entre uma cultura originária e autêntica e construções políticas e sociais trazidas pelo colonizador, incluindo as marcas que deixou mesmo depois do fim do império colonial, que pelo contrário muitas vezes fundamenta outras produções literárias dos países africanos de língua portuguesa. Foi portanto necessário, no processo de análise do romance em questão, servirmo-nos de ferramentas críticas menos utilizadas neste tipo de estudos, embora essenciais para compreender mais a fundo a cultura angolana, nomeadamente os ensaios de crítica literária do professor Luís Kandjimbo e alguns trabalhos do filósofo Pedro F. Miguel, que opera na Itália sobretudo nos campos da filosofia e da antropologia.

O estudo das literaturas africanas e mais em geral das chamadas 'literaturas pós-coloniais' desenvolveu-se depois do processo de descolonização e obrigou a uma profunda mudança de abordagem das questões literárias e culturais, nomeadamente no que se refere à perspectiva etnocêntrica, a qual justificara a dominação das nações europeias sobre quase todo o resto do mundo durante séculos. Isso comportou, entre outras intervenções, a tentativa de reescrita dos cânones literários institucionalizados, a fim de compreender as novas ou recém-descobertas produções literárias, e o nascimento de toda uma máquina editorial dedicada, ou a adequação das

antigas editoras, aos novos autores e temáticas. Do lado dos países africanos recém-independentes, mais especificamente das ex-colônias de Portugal, verificou-se a institucionalização de associações de escritores e um renovado apoio oficial à produção e edição de obras literárias. Portanto, a partir de uma espécie de ato de justiça intelectual, o de dar ressonância a vozes que até então tinham sido sufocadas pela opressão imperialista («a voz dos oprimidos»), foi-se expandindo mesmo a nível de mercado o interesse pelas literaturas africanas.

Mas nos anos '80 o percurso inverteu-se: como nos diz a professora Inocência Mata, «se antes era a academia que 'sugeriu' os lugares e o peso de cada obra/escritor no sistema literário, actualmente são o mercado e os lóbis que condicionam as preferências curriculares, num círculo vicioso em que a consequência alimenta a causa e vice-versa» (Mata 2009, p. 30). Estes condicionamentos exteriores foram moldando aquela que é hoje a percepção, no Ocidente, da realidade literária dos países africanos de língua portuguesa. A legitimação conferida pelas universidades e pelos médias a determinados autores, que parecem gozar de um estatuto especial nem sempre procedente da importância da sua produção, aparentemente revela nada mais do que uma certa continuidade das representações coloniais: as 'super estrelas' mediáticas, nomeadamente da literatura angolana mas também das outras literaturas africanas de língua portuguesa, são quase todas lusodescendentes, e se não reiteram sem a mínima sombra de dúvida temáticas que foram da literatura colonial, parecem porém ser a etiqueta a exhibir como testemunho do êxito daquele projeto que fora do colonialismo português, ou seja a mestiçagem, o hibridismo cultural, a miscigenação. Referimo-nos a autores como Pepetela, José Eduardo Agualusa ou Ondjaki: se do primeiro é inegável a importância, não simplesmente porque ganhou em 1997 o Prémio Camões mas também pela constante reflexão, nas suas obras, sobre o projeto que fundamenta a existência da nação angolana, o reconhecimento dos outros dois como escritores fundamentais da cena literária angolana é menos automático, chegando a ser questionado por expoentes do mundo cultural local que neles não encontram uma verdadeira pertença à realidade desta nação africana, como se tivessem a pretensão de contar o país olhando-o só de longe, enquanto o seu renome no estrangeiro é bem estabelecido.

A vontade de ultrapassar este círculo claramente eurocêntrico e o preconceito sobre a falta de complexidade desses sistemas culturais que isso acarreta foi necessária para chegar ao conhecimento do romance *Chico Nhô* de Jacinto de Lemos, uma obra e um autor que saem destes novos cânones preestabelecidos e que se encontram precisamente entre aqueles que não chegam a ser estudados nos meios académicos europeus por causa dos mecanismos que acabo de expor. Jacinto de Lemos é um escritor popular em Angola, membro da União dos Escritores Angolanos desde 1995. Os seus romances retratam prevalentemente a vida nos musseques da capital

numa época um pouco posterior à de *Luuanda* e das outras principais obras de Luandino Vieira, mas que é ainda a época colonial<sup>1</sup> ou dos primeiros tempos após a independência. Este elemento cronológico confere às obras o característico sabor do ‘antigamente’, para além de nos entregar um retrato minuciosamente pormenorizado da Luanda daquele tempo com um fôlego mais amplo do que o dos contos e das novelas luandinas. A sua estreia literária deu-se em 1989 com *Undengue*, novela que retrata a nostalgia<sup>2</sup> da infância vivida nos musseques e definitivamente perdida, a que se seguiu, quase dez anos depois, *O pano preto da velha Mabunda* (1997), que teve um bom sucesso e também uma adaptação para teatro. *A dívida da peixeira*, trabalho que venceu o prémio Sonangol de Literatura 2002, e *Chico Nhô* (2008) são as últimas obras publicadas por Jacinto de Lemos.

Quanto às influências literárias detectáveis na escrita de Jacinto de Lemos, Óscar Ribas e António de Assis Júnior são os escritores com que mais as suas temáticas se aparentam: o agudo olhar sobre as expressões culturais oriundas das terras de Angola é o mesmo dos autores de *O segredo da morta*, *Romance de costumes angolenses* e de *Uanga-feitiço*, tanto que se pode afirmar que este último título resume em si grande parte dos interesses de Jacinto de Lemos como escritor. De facto, a feitiçaria, no sentido de «os termos usados por sociedades Africanas e outras para descrever as suas próprias crenças e práticas» (Austen 2011) e enquadrada no âmbito da ética banto, é o ponto de partida de que se desenrolam as suas obras, em particular *O pano preto da velha Mabunda* e *Chico Nhô*. Esta atenção quase exclusiva para o elemento africano da cidade<sup>3</sup> coloca-o claramente na senda daqueles escritores que mais do que os outros representam nas suas obras o conceito de angolidade tal como definido pelo estudioso Luís Kandjimbo:

Se partirmos da ideia segundo a qual Angola, enquanto quadro de referência, é um espaço cultural africano, importará não perder de vista o substrato histórico desse mesmo espaço. Verifica-se que a população é constituída esmagadoramente por indivíduos de origem *bantu* cuja herança é ainda hoje visível. (Kandjimbo 1997, p. 17)

1 Há elementos no romance que indicam claramente este facto, como por exemplo a referência ao bairro Indígena, uma parte do musseque do Rangel cujo topónimo é tipicamente colonialista.

2 A nostalgia pela infância não é porém, neste autor, ocasião de constatações de injustiças como o é no próprio Luandino Vieira.

3 A oposição com o mundo do colonizado, a tal contraposição Baixa-musseques privilegiada por outros contadores da realidade mais viva de Luanda, não é absolutamente central no universo deste escritor. Pelo contrário, os dois episódios que envolvem uma relação com os brancos são marginais com respeito ao enredo de *Chico Nhô*, não representando portanto um eixo principal de representação da cidade.

Do ponto de vista da linguagem, que reproduz a fala típica dos habitantes dos musseques luandenses em todos os níveis da língua escrita (ortográfico, morfossintático e semântico), as referências de partida são Luandino Vieira, Jofre Rocha, Jorge Macedo e Boaventura Cardoso, todos trabalhadores, intérpretes e até ‘inventores’ da linguagem dos musseques. Mas Jacinto de Lemos chega a explicitar o que nestes autores permanecia implícito. Quem verdadeiramente inventa, ou melhor cria a língua dos musseques são os seus habitantes, particularmente os mais velhos que não estão em contacto com as instituições oficiais e ao mesmo tempo conservam ainda vívida a lembrança do kimbundu falado pelos antepassados e que misturam à língua do colonizador. Ainda mais claramente, o pensamento do autor com respeito a esta questão encerra, com as palavras de uma personagem, uma troca de opiniões surgida entre um conjunto de rapazes e raparigas sobre o valor a atribuir à maneira de falar o português nos musseques: desvio de uma norma estabelecida ou língua própria do povo? Perante este dilema de não fácil resolução, a sua resposta definitiva é: «A gramática ‘stá na boca do povo, Beto!» (Lemos 2008, p. 441). É uma posição que está exatamente na origem, no próprio nascimento da consciência literária angolana como entidade autónoma e independente, embora o ponto de partida para a sua expressão seja o mesmo da do colonizador, aquela língua portuguesa por ele trazida – mas objeto, justamente pela exigência de autonomia e independência, de um processo de reapropriação segundo modalidades peculiares.<sup>4</sup>

*Chico Nhô* é um romance particularmente longo e rico: em 583 páginas e 23 capítulos densos de diálogos e digressões é contada a história de um casal de jovens nascidos e criados em Luanda. Do ponto de vista temporal, a história procede linearmente ao longo de três anos, de 1970 a 1973. A Luanda do tempo da guerra de libertação e a sua gente são o fulcro da narração, também quando o espaço da ação muda: de facto, embora as várias peripécias de que os dois jovens são protagonistas constituam a ocasião de muitas deslocações no espaço, podemos considerar este romance, mais especificamente, como uma longa narração da Luanda banto.

A história começa *in medias res*, durante um óbito, que é uma celebração muito importante na cultura angolana/banto: os ‘choros dos mortos’ são verdadeiras festas porque a morte não é entendida como uma forçada interrupção da vida, mas pelo contrário como uma reunião com o mundo

4 A este propósito, lembramos aqui a recusa do prestigiado crítico português João Gaspar Simões em votar em favor de *Luuanda* de Luandino Vieira para o prémio da Sociedade Portuguesa de Escritores do ano 1965, movido pela convicção de que «uma coisa é ser-se autor português, outra ser-se autor angolano [...], o falar dos personagens e o falar do próprio autor das estórias da gente desses musseques [...], é o falar de um povo que [...] mais tarde ou mais cedo, independentemente, atingirá diferenciação» (Simões 1981, p. 414 citado em Kandjimbo 1997, p. 22)

dos espíritos e dos antepassados, que coexiste com o dos vivos e garante a continuidade das gerações; estas celebrações reúnem sempre inúmeras pessoas e têm a conotação de eventos comunitários. É portanto ocasião para o narrador apresentar todas as personagens que darão corpo à história, em primeiro lugar os dois protagonistas, Avozinha e Chico Nhô (também chamado Calado).

Há também, de imediato, a imersão no clima tenso e violento que caracteriza a realidade conflituosa dos musseques dos anos da guerra de libertação do regime colonial português. No próprio texto, há mais do que uma ocasião em que a violência destas situações é relatada diretamente: «Aquele kigrupo do Mané Canhoto, da maneira que ‘stavam a nos bater, pareciam tropa do tempo do sessenta e um, quando entravam na Sanzala» (Lemos 2008, p. 81).<sup>5</sup> Mas é também através do ritmo dos frequentíssimos e longos diálogos, que constituem também o motor da narração e onde o autor/narrador consegue transpor na página este peculiar clima, que somos transportados quase no meio das peijas e das brigas. Os intercâmbios de réplicas breves, bruscas e cheias de repetições aumentam o tom e levam-no do verbal ao físico, como no exemplo seguinte:

- Isso é de mais!
- É de mais neste bairro!
- Um miúdo desse que a gente lhi criou com juízo, hoji vão lhi incriminar que matou?! Him!, vão lhi incriminar que matou?!
- Matou, sim! - Respondeu a Sá Loloca, irmã mais velha do Mané Canhoto. - É ele que matou!...
- Mas matou, matou como?!... - Mana Duminga Aluonso lhe encostou até na boca. - Matou como?!
- Senhora, não mi incosta ansim!
- Matou como?!...
- Não mi incosta ansim, pôssas! - Futucou a Sá Loloca.
- Ti incosto!
- Não mi incosta!...
- Ti incosto!, e mi fala se lhi matou como?  
(Lemos 2008, p. 31)

No que se refere à relação desigual com o colonizador, fala-se dela em poucas ocasiões, como conto de episódios reveladores da profunda injustiça de

5 Encontramos aqui mais uma referência temporal que situa o romance no período da guerra de libertação, porque o ano de «sessenta e um» é ainda uma lembrança vívida para a gente que compara aquela violência à de um grupo de jovens de que o chefe, o tal Mané Canhoto, é considerado ter sido morto por Chico Nhô.

Todas as definições dos termos angolanos mencionados no presente trabalho podem ser consultadas no «Glossário» que se encontra no fim do romance.



que eram vítimas os habitantes negros, mas tratados simplesmente como mais uns casos entre outros, quase como se os brancos fossem elementos marginais e desprezáveis da vida da cidade.

Esta insistência no tema da violência e das pejejas tem o seu fundamento na figura do protagonista, um jovem de nome Calado que logo no início se revela ser o temido Chico Nhô: «Tinha ‘spirito do Bisavô dele [...] que na hora da peleja vinha colocar uma faca na mão do Chico como defesa pessoal» (Lemos 2008, p. 10). É portanto no mundo dos espíritos que o leitor é convidado a encontrar uma resposta ao mistério que permite a Chico sair sempre vitorioso de todas as brigas em que se encontra envolvido, até ser acusado de matar aqueles com quem se dão as confrontações devido às facadas que levam de um momento para o outro no meio da luta. É mesmo essa resposta que a irmã de Chico tenta encontrar, consultando um kimbandoiro (para além de visitar várias igrejas) num momento de desconforto e desespero em relação ao futuro do irmão:

A conversa que saiu no muzambo, é de que, o velho Kakoba, (*bisavô*) que foi mukongo grande. Bem dizer, mukongo que bebeu andua e afamado em toda parte da Kisama, quando morreu, lá no milundo do Bom-Jesus, o corpo não apareceu. Como não apareceu, não realizaram as cerimónias de ukongo e como não realizaram as cerimónias, então ele veio cobrar o culto que não se fez. E por azar ou sorte, escolheu o mululu, que é o Chico, pra lhe cumprir com os deveres. E como forma de lhe proteger até chegar o momento de realizar a cerimónia, bem dizer, o mutambi, lhe colocava faca na mão em casos de perigo. (Lemos 2008, p. 148)

Não há separação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos na que podemos chamar ‘filosofia banto’, há bem pelo contrário uma convivência lado a lado na mesma terra. E os espíritos dos antepassados interagem com a vida de cada um conforme a *kijila* (princípio normativo que se estabelece no momento em que uma relação entre duas entidades naturais surge) que regulamenta este tipo de relacionamentos. No conto das razões que empurram o espírito do velho soba a proteger o bisneto há uma causa primeira na origem, a infração de uma norma antiga que regulamenta as cerimónias fúnebres das personalidades mais importantes de cada clã.

Daí se segue todo um conjunto de consequências que levam à narração dos casos presentes, desenrolados em ambiente urbano e já não no mato e vividos por uma geração que por isso se encontra num espaço cultural intermédio. A contraposição de mato e cidade, bem referida em linhas onde se contrapõem duas maneiras antitéticas de abordar a cidade (a de Chico e a da avó de Avozinha, vinda do mato), não é, porém, a oposição de uma Luanda expressão de uma sociedade crioula contra o resto do país ainda profundamente embebido da original cultura banto; é mais a penetração de um elemento no outro, da realidade de cidade fundada por



estrangeiros pouco a pouco reconquistada pelos habitantes da terra. Mato e cidade são sim, uma vez mais, o símbolo das respetivas culturas, mas não deixa o primeiro, que corresponde aos tempos antigos das sociedades banto originárias, de influenciar a segunda, imagem da modernidade em qualquer latitude.

A história deve muito da sua construção também aos ramos secundários, contando estórias menores, vivências, episódios concernentes às personagens secundárias e que são a ocasião para aprofundar o conhecimento de mais aspetos da vida quotidiana, como as questões que têm a ver com a fertilidade de homens e mulheres, as decorrentes escolhas em termos de vida de casal e mais outras estórias de namoros e traições; ou as lembranças do tio de Chico, Pedro, que originam a comparação entre ele, que tinha feitiço de lutar, e o sobrinho, que pelo contrário goza da proteção de um ilustre antepassado; ou ainda os feitiços<sup>6</sup> utilizados por mais velhos vindos do mato para fazer aparecer uma pacaça mesmo ali, na cidade, de maneira a «chorar bem o óbito» de uma pessoa originária do mato também.

Estas digressões lembram uma imagem presente na tradição literária angolana e ligada à centralidade da natureza na cultura banto (como, aliás, em todas as culturas rurais), ou seja a da árvore como metáfora do contar histórias retirada de «Estória do ladrão e do papagaio» em *Luanda*, em que se afirma que erradicar uma árvore sem que as suas raízes sejam todas completamente extraídas do chão é como contar uma história sem nunca ir verdadeiramente ao fundo das suas causas últimas. Como já vimos, esta conceção é mesmo o fulcro da ética banto. É um romance em que a mistura de elementos populares e outros vindos da tradição literária ‘elevada’ angolana é constante: para além dessa imagem da árvore, há outras influências diretas de Luandino Vieira como por exemplo, logo nas primeiras páginas, a peleja que envolve sobretudo mulheres, que desta vez faz lembrar mais a «Estória da galinha e do ovo». A importância do ‘poeta dos musseques’ como referência e exemplo é logo explicitada por Jacinto de Lemos, ainda antes do verdadeiro começo do romance, na «Carta pra o cota - Luandino Vieira, com toda atenção e respeito da banda» que tem a função de introduzir a história: o pretexto na origem desta introdução seria um encontro entre Luandino Vieira e o autor em que este lhe teria

6 No que se refere à temática do feitiço (segundo as crenças transmitidas pela memória coletiva dos povos banto, este conceito é ligado ao surgimento de qualquer objeto de que não se conheça a origem, portanto relacionado de alguma forma com forças ocultas), a evidência em que é posto testemunha mais uma vez o hibridismo típico do contexto africano entre traços rurais e urbanos, tradicionais e modernos. Como afirma o jornalista Norberto Costa, falando com respeito a outros autores da chamada ‘geração de 80’, «a personagem em causa pode agir em ambos espaços sociais, incluindo nas cidades que servem de tema aos autores africanos contemporâneos e angolanos em particular» (Costa 2011). A este respeito, veja-se como o mesmo tema é tratado, por exemplo, no conto «Passion», da escritora ugandesa Doreen Baingana (Habla 2011, pp. 179-199).

expressado a ideia germinal do seu novo romance, que viria a ser exatamente *Chico Nhô*. As já referidas digressões testemunham também aquele gosto pela narração, típico das culturas orais, que marca tanta literatura angolana de todas as épocas (lembre-se mais uma vez a lição luandina de João Vêncio, para citar só um exemplo entre muitos).

Sabemos como a reprodução na escrita dos traços da oralidade representou uma escolha fundamental para a independência estilística da literatura angolana, escolha num primeiro momento simplesmente mimética de uma certa maneira de falar e depois cada vez mais consciente e programática nas intenções daqueles escritores que com as suas palavras combateram ao lado dos guerrilheiros armados pela libertação inclusivamente cultural da sua nação. Isso ficou quase como uma ‘marca de reconhecimento’ intrínseca do conceito já mencionado de angolanidade: «a angolanidade congloba não só os resultados das estratégias de enunciação literária em língua portuguesa, mas de igual modo o sistema semiótico da oralidade, onde imperam outros códigos, nomeadamente paralinguísticos, cinésicos, proxémicos, lúdicos, etc.» (Kandjimbo 1997, p. 19). Encontramos exemplos destes outros códigos também em *Chico Nhô*: os refrãos fáticos «falo minha verdade» e «pra pôr mais graça na conversa» indicam a importância da troca de palavras entre as pessoas e quase um culto em fazê-la resultar agradável; a reprodução das interjeições e das expressões vocais não verbais, como os gritos «ÓÓÓÓ!», «ELÁÁÁ», também em finais de palavras de que se reproduz a forma gritada, como em «Aiuéé Nossa Senhora-éé!», ou ainda as elocuições de raiva «*arrrrrrr*» que também no tipo tentam tornar na escrita a realidade fónica do tom da voz; há outros sons onomatopaicos, como o «CHUÁ – CHUÁ» das facadas, o «VUM-KIDIBUÁÁ» (que chega até a ser substantivado na página 30) do voo no ar de uma pessoa e da conseguinte queda no chão, o «*vummm*» das chapadas, que têm pelo contrário um valor cinésico, quase mímico das ações que pretendem transmitir.

O romance conclui-se três anos depois dos primeiros acontecimentos contados, em 1973, numa Luanda que entretanto mudou bastante. Já pais de dois gémeos e à espera do terceiro filho, Avozinha e Chico regressam a Luanda depois de algum tempo vivido em Cabo Verde: é na sua cidade natal que por fim se casam juntando, numa última grande festa, todas as personagens do romance. É um desfecho que chega de maneira improvisa, não havendo aliás um verdadeiro fim porque o parágrafo conclusivo quase que deixa aberta a possibilidade de uma continuação, de uma outra estória a desenvolver: «Aconteceu com o cota Milagre, mais conhecido por Man Milas. Man Milas apanhou bofetadas ali no N’gola Cine, até chamar o rapaz de ‘Mano Castro’. Cota quase ia morrendo de vergonha, nesse dia» (Lemos 2008, p. 583).

Sem dúvida o brusco acabar de uma história de que esperamos uma conclusão diferente, que pode também ser aberta mas que pelo menos deve envolver os protagonistas e deles ou dos seus pensamentos dizer-nos uma

palavra definitiva, é um elemento que nos interroga acerca das intenções do autor. Ao focalizar a atenção sobre figuras marginais no enredo (de facto, o cota Milagre nunca aparece antes), talvez a ideia que nos é sugerida seja a da relevância da comunidade, de que cada uma das personagens faz parte com igual importância, no contexto da cultura angolana, de que se releva mais uma vez a centralidade da herança banto em relação à construção da identidade do 'ser' angolano, daquela angolanidade já várias vezes mencionada.<sup>7</sup> Este é, a nosso ver, o contributo maior que obras de autores africanos como Jacinto de Lemos, conhecidos e apreciados nos seus países de origem mas que não conseguem ultrapassar as colunas de Hércules do mercado europeu, podem trazer aos estudos literários: o verdadeiro testemunho de um sentir diferente, de uma diversidade patente também na produção da literatura, que não é só um produto com regras económicas a respeitar mas, antes de mais, o espelho da cultura de que se faz porta-voz.

Vimos portanto, ao longo desta análise, como no romance *Chico Nhô* a representação da cidade é centrada não tanto nas descrições físicas do ambiente luandense ou nas interpretações mais ou menos filtradas através da sua história mais conhecida, quanto nas pessoas que o habitam, e mais do que na descrição das suas características físicas ou psicológicas na sua presença como termos de inúmeras relações cuja existência é possível graças a uma contínua troca de palavras. A predominância do elemento banto, que nos dá conta de uma cidade diferente da dividida entre Baixa e musseques, da oprimida brutalmente pelo colonizador, da injusta e corrupta evidenciada por outros autores, é então a chave que abre uma leitura nova da capital de Angola, que assim resulta ser não um lugar crioulo, mestiço ou assimilado mas sim um espaço verdadeiramente pertencente à cultura e à consciência mais profunda do povo angolano, que nela consegue transferir, adaptadas ao novo contexto urbano, as suas raízes e o núcleo da sua evolução numa nação independente. Disso procede diretamente a compenetração entre escrita e oralidade, no sentido da criação daquela língua peculiar capaz de devolver a imagem de uma cidade sim estabelecida por estrangeiros, mas terreno da reapropriação cada vez mais consciente da sua gente autóctone; uma língua que também foi levada ao país por estrangeiros mas que assume formas próprias do povo que a fala e que através dela molda a sua própria história através das histórias de cada um dos que a ele pertencem.

A imagem diferente que recebemos da leitura de *Chico Nhô* é portanto a de uma Luanda escondida por trás das relações que a sua gente constrói, mas que nem por isso deixa de ser o coração mais vivo de Angola: o espaço,

7 Outra hipótese, com respeito ao desfecho do romance, tem a ver com o facto de o autor considerar a sua obra como um *continuum*, consideradas as explícitas referências às suas obras anteriores no meio das conversas das personagens do romance.

o lugar quase mítico onde a união de tantas vivências concorre a formar uma única grande história, a de uma comunidade lutadora e infatigável defensora da sua originalidade e herança.

## Bibliografia

- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen (2007). *Post-colonial Studies: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Austen, Ralph A. (2011). «A economia moral da feitiçaria: Um ensaio em história comparativa» [na rede]. *Buala*, 19 de junho. Disponível em <http://www.buala.org/pt/a-ler/a-economia-moral-da-feiticaria-um-ensaio-em-historia-comparativa-i> e <http://www.buala.org/pt/a-ler/a-economia-moral-da-feiticaria-um-ensaio-em-historia-comparativa-ii> (2012-01-11).
- Costa, Norberto (2011). «O 'feitiço' dos novos prosadores» [na rede]. *Jornal de Angola*, 25 de setembro. Disponível em [http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/o\\_feitico\\_dos\\_novos\\_prosadores](http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/o_feitico_dos_novos_prosadores) (2012-01-11).
- Fonseca, Ana Margarida (2005). «Desafios da alteridade - representações do outro na ficção portuguesa e africana pós-colonial». Em: Laranjeira, Pires; Simões, Maria João; Xavier, Lola Geraldês (eds.), *Estudos de literaturas africanas: Cinco povos, cinco nações*. Coimbra: Novo Imbondeiro, pp. 79-90.
- Habila, Helon (ed.) (2011). *The Granta Book of the African Short Story*. London: Granta Publications.
- Kandjimbo, Luís (1997). *Apologia de Kalitangi: Ensaio e crítica*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco.
- Kandjimbo, Luís (2003). *Ideogramas de Nganji: Exercícios angolanos de ler e parafrasear*. Lisboa: Novo Imbondeiro.
- Laranjeira, Pires (2009). «Múltiplas tradições e variedades: Alguns escritores e textos das literaturas de Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné Bissau (1975-2009)». *Santa Barbara Portuguese Studies*, 10, pp. 9-26.
- Lemos, Jacinto de (2008). *Chico Nhô*. Edição do autor.
- Mata, Inocência (2009). «Literaturas africanas em Portugal: Na senda de um imaginário migrante?». *Santa Barbara Portuguese Studies*, 10, pp. 27-38.
- Miguel, Pedro Francisco (1985). *Kijila: Per una filosofia Bantu*. Bari: Edlito.
- Vieira, José Luandino (2004). *Luuanda*. Lisboa: Caminho; Luanda: Nzila.

## Note



## I non luoghi di Julio Cortázar

Laura Silvestri  
(Università di Roma «Tor Vergata», Italia)

**Abstract** Read in light of Marc Augé's «non places theory», Julio Cortázar's narrations show how the unlimited technological development of Postmodernity lead people to alienation from themselves, their needs and feelings. In addition to that, they trigger a reflection about the dangers embedded in a passive way of living in the world, which, by making people used to the pre-established schemes, and hinder the possibility to imagine life in a different way.

**Keywords** Hispanic American Literatures. Julio Cortázar. Non places. Postmodernity.

Il postmoderno. Come è risaputo, il termine non luogo, coniato da Marc Augé nel 1992, indica uno spazio creato dalla postmodernità (o surmodernità), e quindi da una serie di mutamenti storico-sociali riguardanti l'intera civiltà occidentale, e corrisponde per lo più a un mondo spersonalizzato in cui si è persa ogni forma di intimità:

Un mondo in cui si nasce in clinica e si muore in ospedale, in cui si moltiplicano, con modalità lussuose e inumane, i punti di transito e le occupazioni provvisorie (le catene alberghiere e le occupazioni abusive, i club vacanze, i campi profughi, le bidonville destinate al crollo o ad una perennità putrefatta), in cui si sviluppa una fitta rete di mezzi di trasporto che sono anche spazi abitati, in cui grandi magazzini, distributori automatici e carte di credito riannodano i gesti di un commercio 'muto', un mondo promesso alla individualità solitaria, al passaggio, al provvisorio e all'effimero, propone all'antropologo (ma anche a tutti gli altri) un oggetto nuovo del quale conviene misurare le dimensioni inedite. (Augé 1993, pp. 73-74)

Con gli anni la lista dei non luoghi si è andata arricchendo e ai siti della postmodernità si sono aggiunti i mezzi di trasporto sempre più veloci, gli aeroporti, le stazioni ferroviarie e aerospaziali, gli ipermercati, le strutture per il tempo libero, i grandi centri commerciali, per non parlare dell'intricata matassa di reti cablate o senza fili che attraversa lo spazio extraterrestre. In altre parole, non luoghi sono tutti quegli spazi artificiali che, generati dalla tecnologia e dalla globalizzazione, sono privi di anima. O meglio, privi del *genius loci*, dello spirito del luogo che ne determina

il carattere e l'essenza. Ne consegue che, mentre i luoghi sono spaziali e residenziali, in quanto attivano relazioni identitarie tra il territorio e i suoi abitanti, i non luoghi sono in prevalenza temporali e transitori. Chi vi abita, perciò, acquisisce un ruolo passeggero e persegue scopi destinati a decadere. L'abitante per antonomasia del non luogo è infatti il turista, «il coatto del transito, in perenne deficit di scopi» (Calabrese 2005, p. 9).

Detto questo, possiamo constatare come moltissimi racconti di Cortázar, scritti molti anni prima del 1992 (basti pensare che il suo primo racconto, «Casa tomada», è del 1946) si svolgono in non luoghi: metropolitane, autobus, aerei, aeroporti, gallerie della metropolitana, automobili e naturalmente autostrade, come nel caso de «La autopista del sur», il racconto che ho scelto di analizzare.

L'autostrada è per definizione uno spazio di transito che si misura in unità di tempo.<sup>1</sup> Inoltre, non solo è caratterizzata dall'accessibilità e dalla percorribilità tipiche dei non luoghi, ma è anche, tra questi, quello che meglio di altri si presta all'interscambiabilità e all'anonimato. Chissà, forse proprio per questo il racconto si apre con l'epigrafe che riporta una frase di Arrigo Benedetti, presa da un articolo dell'*Espresso* del 21 giugno 1964: «Gli automobilisti accaldati sembrano non avere storia... Come realtà, un ingorgo automobilistico impressiona, ma non ci dice granché» (Cortázar 2012a, p. 368). Come a voler ricordare che ciò che succede in un'autostrada è privo di storia e di realtà perché l'autostrada è un luogo senza memoria e senza identità.

Macchine. Il racconto si sviluppa attorno a un ingorgo che coinvolge una moltitudine di automobilisti, un pomeriggio di una domenica d'agosto, nell'autostrada che conduce a Parigi, all'altezza di Fontainebleau. Immediatamente, però, le coordinate spazio-temporali vengono meno in quanto con l'arresto delle automobili anche lo spazio e il tempo si immobilizzano. Le auto non riescono ad allontanarsi da un albero che fa da punto di riferimento e il tempo passa così lentamente «que ya no valía la pena de mirar el reloj pulsera para perderse en cálculos inútiles» (Cortázar 2012a, p. 371).

E la prima conseguenza della sparizione delle categorie spazio-temporali è la perdita dell'identità. Ogni automobilista viene infatti riconosciuto grazie all'auto che conduce, così ci sono la ragazza della Dauphine, l'uomo della Caravelle, la coppia della Peugeot 202, i giovani della Simca, gli

<sup>1</sup> Ne *Los autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*, il diario scritto assieme alla compagna per descrivere il viaggio compiuto in un mese senza mai uscire dall'autostrada Parigi-Marsiglia, Cortázar così definisce l'autostrada: «una construcción moderna altamente elaborada y que permite a los viajeros encerrados en sus cápsulas de cuatro ruedas recorrer un trayecto fácilmente verificable sobre un mapa y en la mayoría de los casos previsto por adelantado, en un mínimo de tiempo y un máximo de seguridad» (Cortázar, Dunlop 1983, p. 22). E ancora «ya se sabe que la mayoría de los usuarios de esta vía son fanáticos de un buen promedio de marcha» (p. 22).



anziani della ID Citroën, il soldato della Wolkswagen, le suore della 2HP, l'ingegnere della Peugeot 404, il personaggio più importante dato che è il suo punto di vista ad essere assunto dal narratore.

Un'altra conseguenza è l'impossibilità di distinguere il vero dal falso. Impossibilità che si manifesta quando cominciano a circolare voci sulla causa dell'ingorgo: qualcuno riferisce di un disastroso incidente con numerosi morti e feriti, qualcuno parla di una catastrofe naturale, altri della caduta di un aereo da turismo e altri ancora di una profonda crepa spalancatasi nell'asfalto in cui sono precipitate parecchie auto.

Le ipotesi sono esagerate perché esagerate sono la dimensione e la durata dell'ingorgo. Tanto esagerate che la radio ne annuncia in continuazione l'imminente risoluzione da parte di elicotteri e mezzi speciali della polizia. Ma passano i giorni e di nuovo ci sono solo i cambiamenti di luce e di stagione: il calore soffocante lascia il posto ai primi temporali, poi viene la neve e infine la primavera. E il mutare del clima porta inevitabilmente altre variazioni tanto che «al olor de gasolina persistente en la autopista recalentada se sumaba ahora la presencia más ácida del hombre» (Cortázar 2012a, p. 377). Così, se all'inizio le persone sono reificate, alienate dalla propria condizione umana, a mano a mano che il racconto prosegue esse cominciano a riappropriarsi del loro vero essere. Tornano cioè ad essere corpi, con necessità ben diverse da quelle delle macchine.

Corpi. Sono infatti le necessità del corpo a cancellare l'impotenza e l'inazione a cui gli automobilisti sono costretti all'inizio dell'ingorgo. Dopo le prime ore di immobilità, qualcuno comincia ad aver sete, altri hanno fame (ci sono anche dei bambini). Perciò, se dapprima bastano le provviste di cui qualcuno dispone, ben presto sorge la necessità di approvvigionarsi di acqua e cibo. Allora si creano gruppi, si distribuiscono compiti, si fanno progetti, si crea cioè un clima di cooperazione e solidarietà che, con il trascorrere del tempo, fa degli automobilisti una vera e propria comunità, fondata su principi e valori contrastanti a quelli vigenti nel mondo circostante. Non a caso, infatti, i contadini che vivono nei pressi dell'autostrada si rifiutano di rifornire gli automobilisti e «Sin que pudiera saberse por qué, la resistencia exterior era total, bastaba salir del límite de la autopista para que desde cualquier sitio llovieran piedras» (Cortázar 2012a, p. 389).

Rifiutate da coloro che non condividono la loro stessa sorte, le vittime dell'ingorgo sembrano tornate a un'era pre-tecnologica, o per meglio dire un'era in cui la tecnica (l'universo dei mezzi e la razionalità che presiede al loro uso) sembra recuperare la sua funzione originaria: quella cioè di essere un mero strumento a disposizione dell'uomo.<sup>2</sup> E a conferma di ciò,

2 Afferma Galimberti che «finché la strumentazione tecnica disponibile era appena sufficiente a soddisfare quei fini in cui si esprimeva la soddisfazione degli umani bisogni, la tecnica era un semplice *mezzo*, il cui significato era interamente assorbito dal *fine*, ma

basti pensare ai ragazzi della Simca (imitatati ben presto da altri) che, per proteggersi dal freddo, strappano la tappezzeria della loro auto per confezionarsi giacche e berretti, o a coloro che raccolgono la pioggia per poter aumentare le scorte d'acqua. Gli automobilisti infatti si danno da fare per sopravvivere ed è appunto questo fine primario a sconvolgere lo scenario nel quale hanno vissuto finora.

Mentre prima dell'ingorgo vivevano una vita priva di senso, chiusi nelle loro gabbie metalliche,<sup>3</sup> ora, che si sono liberati di quelle gabbie, sperimentano l'azione quale condizione indispensabile alla loro esistenza e alla loro identità. Nell'età pre-tecnologica in cui sono stati sospinti, l'azione ridiventa infatti «una manifestazione dell'anima» (Galimberti 1999, p. 43) capace di esprimere al meglio la personalità degli individui.<sup>4</sup> Probabilmente è per questo che nasce una relazione amorosa tra l'ingegnere e la ragazza della Dauphine, dato che entrambi sono sempre disposti ad aiutare gli altri. Ma forse non è l'affinità di carattere ciò che li lega. Forse, data la situazione, il loro legame è inevitabile, come inevitabile è per l'ingegnere il fatto che la ragazza aspetti un figlio da lui: «después comprendió que no se podía hacer nada por evitarlo y la idea de tener un hijo de ella acabó por parecerle tan natural como el reparto nocturno de las provisiones o los viajes furtivos hasta el borde de la autopista» (Cortázar 2012a, p. 394).

Comunque, certo è che l'ingegnere, grazie all'ingorgo, sembra aver subito un profondo cambiamento. Di fatto, mentre al principio pensava che Parigi fosse la meta di un viaggio senza scopo (crede che gli automobilisti si trovino imbottigliati per aver fatto «la estupidez de querer regresar a París», Cortázar 2012a, p. 368), ora la città è per lui un luogo agognato, da raggiungere al più presto per poter finalmente compiere tutti quei riti propizi al benessere del corpo:

quando la tecnica *aumenta quantitativamente* al punto da rendersi disponibile per la realizzazione di qualsiasi fine, allora *muta qualitativamente* lo scenario, perché non è più il fine a condizionare la rappresentazione, la ricerca, l'acquisizione dei mezzi tecnici, ma sarà la cresciuta disponibilità dei mezzi tecnici a dispiegare il ventaglio di qualsivoglia fine che per loro tramite può essere raggiunto» (1999, p. 37).

**3** Come ben dimostra l'uomo della Caravelle che rimane incollato al volante, con lo sguardo fisso, senza mai partecipare alle attività degli altri, e che alla fine si suicida e viene sepolto nel portabagagli della sua auto.

**4** Prima dell'avvento della tecnologia, l'azione era infatti l'espressione della volontà che spingeva l'individuo ad affermarsi nella realtà, a contrapporsi hegelianamente al mondo. Dopo, invece, le azioni dell'individuo non sono più leggibili come espressioni della sua identità, ma come possibilità calcolate dall'apparato tecnico. Egli cioè diventa 'professionista' e «in quanto professionista l'individuo è depositario di quelle competenze che, nello scenario tecnico, sono le uniche condizioni per cui un uomo possa trovarsi di fronte a un altro e instaurare un rapporto con l'altro. Ma là dove gli uomini esistono l'uno per l'altro solo in quanto rappresentanti di competenze tecniche, è la tecnica a promuovere le loro azioni e quindi a risolvere la loro identità in pura funzionalità» (Galimberti 1999, pp. 557-558).

París era un retrete y dos sábanas y el agua caliente por el pecho y las piernas y una tijera de uñas, y vino blanco, beberían vino blanco ante de besarse y sentirse oler a lavanda y a la colonia antes de conocerse de verdad a plena luz, entre sábanas limpias, y volver a bañarse por juego, amarse y bañarse y beber y entrar en la peluquería, entrar en el baño, acariciar las sábanas y acariciarse entre las sábanas y amarse entre la espuma y la lavanda y los cepillos antes de empezar a pensar en lo que iban a hacer, en el hijo y los problemas y el futuro. (Cortázar 2012a, pp. 395-396)

È come se, fermando il tempo cronologico e riducendo lo spazio, l'ingorgo avesse portato il protagonista a riconciliarsi con se stesso, con il proprio corpo, con la parte di sé che la vita troppo tecnicizzata (non a caso si tratta di un ingegnere) gli ha fatto dimenticare.<sup>5</sup> Per questo, infatti, quando improvvisamente le auto cominciano a muoversi, egli teme di veder sparire i benefici prodotti dall'ingorgo e per un momento s'illude

que el grupo se recomponía, que todo entraba en el orden, que se podía seguir adelante sin destruir nada [...] Absurdamente se aferró a la idea de que a las nueve y media se distribuirían los alimentos, habría que visitar a los enfermos, examinar la situación con Taunus y el campesino del Ariane [...] Sí tenía que ser así no era posible que eso hubiera terminado para siempre. (Cortázar 2012a, pp. 398-399)

Ma non è così perché, una volta che l'autostrada si è liberata, tutti ricominciano a correre «sin que ya se supiera bien por qué tan apuro, por qué esa carrera en la noche entre autos desconocidos donde nadie sabía nada de los otros, donde todo el mundo miraba fijamente hacia adelante, exclusivamente hacia adelante» (Cortázar 2012a, p. 399).

Ecco allora che il non del non luogo non è del tutto negativo in quanto serve a disattivare l'ovvietà di quella rappresentazione del mondo che si pensava di conoscere. L'ingorgo infatti crea una sorta di parentesi che se da un lato sottolinea i guasti di una società dominata dall'idea del progresso illimitato, dall'altro, si contrappone a quel modo passivo di abitare il mondo che, nel creare assuefazione a schemi precostituiti, impedisce di immaginare la possibilità di vivere in altro modo.

Abitare, costruire, pensare. A questo punto vale la pena ricordare che per Peter Blake (1974) il postmoderno è cominciato alle tre e trentadue minuti del 15 luglio 1972, quando a Saint Louis, in Missouri, si fecero saltar in

5 Quando il corpo diventa il centro di tutte le prospettive, come succede all'ingegnere, ecco allora che il soggetto riesce a «distogliersi dal mondo», a contraddire le idee consolidate per concentrarsi sui propri sentimenti e bisogni (cfr. Galimberti 1980, p. 75).

aria delle case costruite negli anni cinquanta perché si erano rivelate inabitabili (cfr. anche Compagnon 1990). Probabilmente questa affermazione può sembrare eccessiva, ma senza dubbio una caratteristica del postmoderno è la rivalutazione dell'abitare o, per meglio dire, è la rivalutazione degli elementi che secondo Heidegger (1999) caratterizzano l'abitare. Vale a dire: l'unità indivisibile tra soggetto e mondo grazie alla quale il soggetto si trova a suo agio solo in un mondo che ha contribuito a costruire.

Non sarà forse per questo, perché il costruire rientra nell'abitare, che in «Casa tomada», la casa, che per definizione è la custode dell'identità - non per nulla Bachelard (1975, p. 45) la definisce «un corpus d'immagini che forniscono all'uomo ragioni o illusioni di stabilità» e Freud (2010, p. 38) la considera «un sostituto del ventre materno» -, si trasforma in un luogo inospitale e minaccioso? Non sarà perché i due fratelli l'hanno ricevuta in eredità, ragion per cui il loro abitare è solo un contrarre abitudini, che sono succubi della casa a tal punto da finire spossati di tutto? Del resto, tutta la serie di abitudini che costituisce la vita dei due protagonisti (alzarsi alle sette, pulire le stanze, preparare i pasti, pranzare a mezzogiorno, lavorare ai ferri [Irene], leggere e collezionare francobolli [il narratore]) viene a creare un ordine talmente chiuso da costituire la probabile causa del mancato matrimonio dei due protagonisti («A veces llegamos a creer que era ella [la casa] la que no nos dejó casarnos», Cortázar 2012b, p. 9).

In effetti, lo scopo recondito del pulire e mettere in ordine la casa è quello di cancellare le tracce del corpo.<sup>6</sup> Quasi a dire che anche gli abitanti di «Casa tomada», come i personaggi de «La autopista del sur», si sono trasformati in automi che, dimentichi della loro umanità, vivono reclusi nella solitudine, nell'inerzia e nella rassegnazione. E a conferma di ciò, al pari dell'ingegnere de «La autopista del sur», che finisce con l'accettare supinamente il ripristino del vecchio ordine («No se podía hacer otra cosa que abandonarse a la marcha, adaptarse mecánicamente a la velocidad de los autos que lo rodeaban, no pensar», Cortázar 2012a, p. 398), anche i protagonisti di «Casa tomada» non cercano mai di capire i motivi di ciò

6 «Per quanto paradossale possa apparire, la casa deve occultare proprio quella che è la ragione stessa della sua esistenza: la cura del corpo [...] Questa dissimulazione della cura del corpo è stato un momento fondamentale della modernità. Mettere in ordine la casa è infatti una forma di controllo capillare che si esercita quotidianamente sui corpi addestrandoli secondo schemi di docilità in maniera non dissimile da quella 'coercizione ininterrotta' che secondo Foucault ne assicura l'assoggettamento da parte della società nei luoghi di lavoro e prima ancora nelle scuole e nelle caserme. L'ordine domestico ne è anzi l'antefatto. Organizzando la disposizione degli ambienti e attribuendo a ognuno di essi una parte della cura dei corpi esso ripartisce le persone all'interno di uno spazio gerarchico e le classifica non diversamente di quanto non faccia con le cose, assegnando a ogni individuo il suo posto. Ciò crea quelle condizioni perché possa realizzarsi quella confisca del corpo da parte delle altre istituzioni sociali che imprigionandone le forze all'interno dei loro differenti sistemi di regole fabbricano individui disciplinati e sottomessi» (Pasquinelli 2004, pp. 38-39). Si veda anche Elias 1982.

che gli sta accadendo («Estámabos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar», Cortázar 2012b, p. 14).

Lo stesso succede in «Ómnibus», dove in un autobus che conduce al cimitero, tutti i passeggeri hanno un mazzo di fiori, meno Clara e un ragazzo. E questo suscita il disprezzo del controllore, dell'autista e degli altri passeggeri in quanto l'atteggiamento dei due, sebbene accidentalmente, rompe uno stato di uniformità. Per questo i due giovani si sentono a disagio, per questo scendono dall'autobus e per questo il ragazzo si affretta a comprare due mazzi di viole del pensiero: «Alcanzó uno a Clara, después le hizo tener los dos mientras sacaba la billetera y pagaba. Pero cuando siguieron andando (él no volvió a tomarla del brazo) cada uno llevaba su ramo, cada uno iba con el suyo y estaba contento» (Cortázar 2012c, p. 202). Di loro Alazraki dice «No son rebeldes, sino inocentes despistados que desde su inocencia ponen al descubierto un orden que no tolera la disidencia o la excepción aunque ésta es involuntaria» (1983, p. 157).

Anche qui, perciò, c'è un sistema che impone dei comportamenti assumendo i quali il soggetto si trasforma irrimediabilmente in una macchina. Del resto, non a caso tanto «Casa tomada» quanto «Ómnibus» spesso sono stati interpretati come allegorie o metafore del peronismo e, comunque, di un sistema autoritario.<sup>7</sup> Non stupisce quindi che presentino dei tratti in comune con «La autopista del sur». Non dobbiamo dimenticare infatti che il dominio della tecnica, quale essa è oggi (l'universo dei mezzi che lavora prescindendo da qualsiasi fine e di conseguenza al difuori di ogni orizzonte di senso), sottolineato da questo racconto, trova il suo atto di nascita proprio nel nazismo.<sup>8</sup> D'altra parte, al pari di ogni totalitarismo, anche quello della tecnica lavora esclusivamente per il proprio auto potenziamento e per sottomettere gli individui alle proprie regole, togliendo

7 Lo stesso Cortázar ricorda così quel periodo della sua vita «En los años 1944-45, participé en la lucha política contra el peronismo, y cuando Perón ganó las elecciones presidenciales, preferí renunciar a mi cátedra (en la Universidad de Cuyo) antes de verme obligado a 'sacarme el saco', como les pasó a tantos colegas que optaron por seguir en sus puestos» (Hars 1968, p. 262). *Sacarse el saco*, come del resto accettare passivamente di essere cacciati dalla propria casa, acconsentire a portare fiori o adattarsi meccanicamente alla velocità sono atti che importano non tanto per se stessi, ma in quanto manifestazioni della sottomissione a un sistema repressivo.

8 «L'esperimento nazista, non per la sua crudeltà, ma proprio per la sua irrazionalità che scaturisce dalla perfetta razionalità di un'organizzazione, per la quale 'sterminare' aveva il semplice significato di 'lavorare', può essere assunto come quell'evento che segna l'atto di nascita dell'età della tecnica» (Galimberti 1999, pp. 47). Se il nazismo è stato l'evento paradigmatico del totalitarismo della tecnica è perché, come dimostrano le interviste ai comandanti dei campi di concentramento, il sistema funzionava in modo tale che chi agiva non si sentiva direttamente responsabile dell'esito della sua azione. Non solo, ma gli era precluso anche il diritto alla cattiva coscienza, dato che la sua competenza era limitata a «lavorare bene», dove «bene» significa in modo «funzionale» all'apparato. In questo modo, come succede nel mondo altamente tecnicizzato, ciascuno è responsabile solo della modalità e non della finalità del proprio lavoro (cfr. Galimberti 1999, p. 609 e Sereny 1994).

loro ogni forma di autonomia e di autenticità. Quella autonomia e quella autenticità, dobbiamo aggiungere, che Cortázar ha sempre cercato, come dimostrano le sue parole:

El tipo de problemas que suscitaron la reflexión en las Atenas del siglo V antes de Cristo sigue siendo el mismo básicamente, porque nuestras estructuras lógicas no se han modificado. La cuestión es ésta: ¿Se puede hacer otra cosa, llegar a otra cosa? Más allá de la lógica, más allá de las categorías kantianas, más allá de todo el aparato intelectual de Occidente – por ejemplo, postulando el mundo como quien postula una geometría no euclídea –, ¿es posible un avance? ¿Llegaremos a tocar un fondo más auténtico? Por supuesto no lo sé. Pero creo que sí. (Harss 1968, p. 288)

Qui abbiamo l'interrogativo che attraversa tutta la sua opera e che oggi è più che mai attuale, considerando che la tecnologia super avanzata ha ormai colonizzato la nostra vita (cfr. Gleick 2000). Ecco allora che ciò che possiamo trarre dai non luoghi di Cortázar è che per salvarsi dall'ipertrofia tecnologica e non rinunciare a vivere da umani, si deve recuperare la capacità di immaginare, che in ultima istanza è la capacità di prevedere (anticipare) gli effetti ultimi del nostro agire.<sup>9</sup> Solo così si può sperare di impedire che le cose accadano a nostra insaputa. Solo così si può sperare di resistere alle sempre più sfrenate e sofisticate innovazioni tecnologiche della nostra epoca o, per dirla con Anders, solo così si può sperare di impedire che il mondo cambi nonostante noi e si trasformi, alla fine, in un mondo senza di noi (2003, p. 187).

## Bibliografia

- Alazraki, Jaime (1983). *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar: Para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.
- Anders, Günther (2003). *L'uomo è antiquato: Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, vol. 1. Torino: Bollati Boringhieri.
- Augé, Marc (1993). *Nonluoghi: Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera.
- Bachelard, Gaston (1975). *La poetica dello spazio*. Bari: Dedalo.
- Blake, Peter (1974). *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked*. Boston: Little Brown.

9 Quella capacità che i greci avevano attribuito a Prometeo, l'inventore della tecnica, il cui nome significa letteralmente «colui che vede in anticipo» (*Pro-metheús*), cfr. Galimberti 1999, p. 713.

- Calabrese, Stefano (2005). «Introduzione». In: Calabrese, Stefano; D'Arnonco Maria Amalia (a cura di). *I non luoghi in letteratura*. Roma: Carocci, pp. 9-21.
- Compagnon, Antoine (1990). *Le cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil.
- Cortázar, Julio (2012a). «La autopista del Sur». En: *Los relatos 2: Juegos*. Madrid: Alianza, pp. 368-399.
- Cortázar, Julio (2012b). «Casa tomada». En: *Los relatos 3: Pasajes*. Madrid: Alianza, pp. 9-16.
- Cortázar, Julio (2012c). «Ómnibus». En: *Los relatos 1: Ritos*. Madrid: Alianza, pp. 190-202.
- Cortázar, Julio; Dunlop, Carol (2007). *Los autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*. Madrid: Alfaguara.
- Elias, Norbert (1982). *La civiltà delle buone maniere*. Bologna: Il Mulino.
- Freud, Sigmund (2010). *Il disagio della civiltà*. Torino: Einaudi.
- Galimberti, Umberto (1980). *Il corpo*. Milano: Feltrinelli.
- Galimberti, Umberto (1999). *Psiche e techne: L'uomo nell'età della tecnica*. Milano: Feltrinelli.
- Gleick, James (2000). *Sempre più veloce: L'accelerazione tecnologica che sta cambiando la nostra vita*. Milano: Rizzoli.
- Harss, Luis (1968). *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Heidegger, Martin (1999). «Costruire, pensare, abitare». In: Chiurazzi, Gaetano (a cura di), *Il postmoderno: Il pensiero nella società della comunicazione*. Torino: Paravia, pp. 100-108.
- Pasquinelli, Carla (2004). *La vertigine dell'ordine: Il rapporto tra sé e la casa*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.
- Sereny, Gitta (1994). *In quelle tenebre*. Milano: Adelphi.





## **Recensioni**



**Del Rey Quesada, Santiago (2015). *Diálogo y traducción: Los Coloquios erasmianos en la Castilla del siglo XVI*. Tübingen: Narr, pp. 510**

Luis Gómez Canseco  
(Universidad de Huelva, España)

María Heredia Mantis  
(Universidad de Huelva, España)

Con frecuencia, el cauce de transmisión de las ideas resulta ser tan decisivo como las ideas mismas, pues la forma de la palabra es inseparable de su contenido. Así ocurrió con los textos latinos vertidos al castellano a lo largo del siglo XVI, que, al tiempo que transmitían el pensamiento de sus autores, conformaban de manera decisiva la evolución de una lengua en proceso de consolidación. El caso de Erasmo es, en este sentido, ejemplar, ya que el erasmismo tuvo una importantísima dimensión ideológica, pero también una vertiente gramatical, retórica, estilística y literaria que, unida a Luciano, marcó, en buena medida, la evolución culta y escrita de la lengua española. En concreto, los *Colloquia*, impresos por el autor en 1518 y perseguidos en España desde 1536, gozaron de un éxito considerable y tuvieron una influencia transparente en la consolidación europea del humanismo cristiano y, más acá, la conformación de un modelo de diálogo hispánico, especialmente a través de las traducciones.

En sus sucesivas ediciones y ampliaciones, los *Colloquia* fueron concebidos y recibidos como un manual de conducta y piedad, que contribuía, a la vez, a la enseñanza de un recto latín. El punto de partida de *Diálogo y traducción: Los Coloquios erasmianos en la Castilla del siglo XVI* es el legado de la lengua erasmiana en sus traducciones y, por medio de ellas, en la literatura dialogística castellana. Para afrontar su estudio, Santiago del Rey ha trabajado con ocho traducciones de tres coloquios erasmianos, *Uxor mempsigamos*, *Senile* y *Pietas puerilis*, impresos en Castilla entre 1527 y 1529 y debidas a cuatro traductores anónimos, a los que habría que añadir los nombres de Diego Morejón, Alonso de Virués y Pedro de Luján. Así, el primer bloque, de los dos en que su ensayo se divide, comienza por adentrarse en el análisis del diálogo renacentista como género literario, aunque atendiendo prioritariamente a las marcas lingüísticas del género en relación con la pragmática y el análisis del discurso. Del Rey parte de

la hipótesis de que las traducciones de los *Coloquios* fueron un elemento clave en la caracterización del diálogo en la España del XVI. A partir de la traducción como hecho lingüístico y cultural, el tercer capítulo analiza el cambio lingüístico entre las lenguas y la influencia de esas adaptaciones en la formación de la lengua castellana. Se trata, al fin y al cabo, de textos escritos originalmente en latín, cuyas características sintácticas, semánticas y pragmáticas pueden variar al verse en el castellano del siglo XVI; y más teniendo en cuenta los usos particulares de cada traductor, pues si Morejón presenta una traducción más cercana sintácticamente al original, Virués tiende a la reelaboración textual y Luján realiza una traducción más libre.

En el cuarto y último capítulo de este bloque se subraya la importancia de los *Coloquios* erasmianos dentro la obra de su autor y se traza un panorama de su repercusión en la Europa de la época y en Castilla específicamente. De hecho, estos trataditos, pensados inicialmente para la educación, se convirtieron en una vía decisiva para la difusión del ideario erasmista, pero también para la conformación del diálogo como género literario. La sencillez del estilo erasmiano, basado en la mimesis conversacional como signo de verosimilitud, confluye en un modelo de escritura que aspira a la naturalidad en una suerte de oralidad retórica. Es lo que Castiglione llamó en *El cortesano* la *sprezzatura*, como un descuido intencionado en la lengua, o lo que Juan de Valdés propuso en su sentencia «Escribo como hablo». Todo ello supone, como apunta Del Rey, «una nueva manera de entender la lengua sin afectación; el traductor no se apega servilmente al original, sino que deja fluir un castellano natural, sin expresiones forzadas» (p. 85).

Desde ese planteamiento general se aborda el segundo bloque del estudio - el central para el ensayo -, uno de cuyos objetivos claves será comprobar si la lengua de los *Coloquios* traducidos al castellano refleja sintácticamente el estilo de Erasmo. Por ello mismo, esta segunda sección se dedica al análisis lingüístico de los tres coloquios seleccionados en sus diversas traducciones. En cada capítulo se estudia un aspecto, de manera que en conjunto constituyen un análisis sintáctico-discursivo completo. Así, el primer capítulo se dedica a la deixis enunciativa, el segundo a la modalización y los operadores modales, el tercero a los mecanismos fóricos de referencia, el cuarto a la sintaxis interoracional y el quinto a los conectores del discurso y a los estructuradores de la información. En cada caso, Santiago del Rey analiza el uso de todos estos mecanismos tanto en el original latino como en las traducciones, de manera que podemos reconstruir la manera en que se traduce cada mecanismo pragmático y sintáctico, así como los casos en que se amplía o se omite información. Para no dificultar la lectura, en apéndice se presentan tablas-resúmenes de los operadores discursivos hallados en los textos relacionados con sus respectivas traducciones.

En las conclusiones finales el autor realiza un balance de los objetivos cumplidos, así como una recapitulación de los aspectos más llamativos del corpus analizado. Del Rey remarca que el análisis muestra cómo los *Coloquios* presentan características propias del discurso oral y de la inmediatez comunicativa que contribuyen a la verosimilitud conversacional, pero a su vez se encuentran rasgos del estilo conversacional en lengua escrita: ausencia de anacolutos sintácticos, de interrupciones drásticas, de faltas de concordancia, de abuso de proformas léxicas y de repetición léxica. De esta manera se caracteriza a grandes rasgos la tradición discursiva del diálogo renacentista a partir de estos *Coloquios*, que contribuyeron enormemente a la configuración de esta forma genérica. Lejos de quedarse en estos resultados, el autor abre la puerta a futuros trabajos señalando la necesidad de ampliar la investigación a otros textos de Erasmo y a sus traducciones renacentistas, de manera que pueda conformarse un análisis completo de todo el corpus de textos erasmianos, y no solo en castellano, sino en otras lenguas europeas del mismo entorno. Incluso se apunta la posibilidad de afrontar la edición crítica de estas traducciones castellanas de los *Coloquios* del escritor roterdamiés.

Con este ensayo, Santiago del Rey aborda una tarea ardua y dificultosa, pero imprescindible para la recta comprensión de la determinante influencia que el latín tuvo en la conformación del castellano como lengua de cultura. Solo con un análisis detallado y paciente, como el que aquí se realiza, se hace posible establecer los mecanismos exactos de esa transformación. Pero no solo eso, porque los modelos y las ideas se transmiten necesariamente en un cauce lingüístico. Estas traducciones de los *Coloquios* de Erasmo impresas en la Castilla del siglo XVI fueron decisivas para el desarrollo de un género clave en el Renacimiento como el del diálogo, con su estilo intencionadamente conversacional, pero también lo fueron para la difusión del ideario erasmista. No en vano, los *Colloquia* tuvieron el dudoso honor de ser el primer libro de Erasmo que fuera prohibido, tanto en latín como en lengua vulgar, por el Consejo de la Inquisición: el 13 de septiembre de 1537.



**Pereiro Otero, José Manuel (2010). *Vanguardia, exilio y traducción en las posguerras europeas: Nancy Cunard y Ramón del Valle-Inclán*. Madrid: Verbum, pp. 180**

Cristal Griguolo  
(Independent scholar)

Da un qualsiasi calcolatore dotato di una connessione internet, digitando oggi un paio di sillabe, riusciamo istantaneamente ad accedere, in comodo formato *pdf*, al testo: *Ligazón* (1926), breve *pièce* del galiziano Ramón del Valle-Inclán (Vilanova de Arousa, 1886-Santiago de Compostela 1936).

Negli anni Cinquanta, per consultare quest'opera, Nancy Cunard (Leicestershire 1896-Paris 1965) diventò vera e propria protagonista di un'avventura durata mesi e mesi di assidue ricerche, una infaticabile caccia al tesoro.

Il libro di Otero, scritto in spagnolo, francese e inglese, ci introduce a colei che è stata fonte di ispirazioni letterarie, pittoriche e scultoree, la scrittrice, poetessa e attivista politico Nancy Cunard, nonché al *legame* che si era instaurato fra lei e l'opera villainclaniana, che aveva deciso di tradurre dallo spagnolo all'inglese, con la speranza di vederla un giorno rappresentata al *Watergate Theatre* di Londra, fondato nel 1949 da Velona Pilcher, con la quale era in contatto epistolare.

Ricco di appendici (occupano quasi la metà del libro) con le traduzioni dell'opera teatrale, disegni di Rivero Gil, testimonianze del carteggio tra Nancy Cunard e il suo gruppo di sostenitori, il libro si divide in dieci capitoli che, progressivamente, ci accompagnano nel lungo percorso compiuto dalla scrittrice inglese del lavoro di traduzione, simulacro dell'epoca, anche attraverso le persone con cui lei era in contatto, dal figlio di Ramón del Valle-Inclán, Don Jaime, a Charles Duff, anch'egli attivo sostenitore dell'impresa e autore negli stessi anni di un'altra traduzione all'inglese dell'opera *Ligazón*, ma anche con Pablo Neruda, Picasso e tanti altri.

*Ligazón* significa legame e nell'opera si riferisce ad un legame di sangue, tant'è che Nancy Cunard lo traduce con *Blood-bond* nella prima versione del '51, per poi cambiarlo con *Binding-spell* nell'ultima versione del '57. «Il s'agit d'une superstition 'gallega'. Celui qui boi [sic] le sang d'autroui [sic] et donne la sienne à boive à celui de qui il à bu la sienne reste pour toujours ataché [sic] et fidel [sic] à l'amour» (p. 40). Così le spiega da Perpignan Miguel Romá in una lettera del 26 aprile 1950. Una super-

stizione secondo la quale due persone, bevendo l'uno il sangue dell'altro, rimangono fedeli per sempre all'amore. In questa lettera viene proposta per la prima volta l'opera di Villa-Inclán alla traduttrice inglese.

Otero elargisce, in maniera molto puntuale e dettagliata, informazioni circa luoghi, date e persone che collaborano durante gli anni Cinquanta, tra Europa e Sud America, al comune proposito di vedere rappresentata l'opera galiziana a Londra, ma va anche ben oltre, riuscendo a comunicare la passione con cui questi protagonisti lo affrontano. Inarrestabili si dedicano con tutte le loro risorse a raggiungere l'obiettivo, dedicando anni ed anni ad un progetto che, più di sessant'anni dopo, è ancora tema di studio.

Anche se non è stato loro concesso in vita di vedere l'opera a teatro davanti al pubblico londinese, l'eco di questa vicenda arriva poderosa a noi ed ecco che i loro sforzi non sono stati vani, in quanto attuale risorsa culturale, divulgazione di un caso letterario.

Il titolo: *Vanguardia, exilio y traducción en las posguerras europeas: Nancy Cunard y Ramón del Valle-Inclán* potrebbe risultare vagamente altisonante e c'è da dire che, se da una parte ben riesce a dipingere un quadro esauriente per quanto riguarda la traduzione, dall'altra, avanguardia ed esilio sono tematiche che non lo equivalgono in approfondimento, essendo pennellate accennate nello sfondo, sebbene protagonisti e ambiente risultino pressoché indissolubili, come una *ligazón* nel tempo.



**Anderson, Lara (2013). *Cooking Up the Nation: Spanish Culinary Texts and Culinary Nationalization in the Late Nineteenth and Early Twentieth Century*. Woodbridge: Tamesis, pp. 171**

Enric Bou  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

En 1996 oí declarar a un eximio vate español que los estudios culturales eran el equivalente del estudio de la estética de la tortilla de patatas. Nunca más acertado. El presente libro de Lara Anderson demuestra que se puede escribir con seriedad y rigor desde este enfoque metodológico iluminando al lector acerca de aspectos fundamentales en la creación de un idea de nación, literalmente: 'cooking up the nation'. El libro es un exhaustivo estudio de los intentos de crear una cocina nacional en España a caballo de los siglos XIX y XX. Aprovechando el interés que han despertado cocineros de renombre mundial como Ferran Adrià, el estudio de la cultura española desde una perspectiva gastronómica ha alcanzado en pocos años cotas notables. La autora de este volumen (junto con la tesis de Rebecca Ingram, *Spain on the Table: Cookbooks, Women, and Modernization, 1905-1933*, 2009) forma parte de un selecto grupo de estudiosos que están ofreciendo nuevos modos de acercarse a un análisis de la construcción de la identidad en tiempos no tan remotos y ello resulta en una explicación muy original de aspectos del advenimiento de la Modernidad en la península ibérica.

La 'research question' que se plantea Anderson es muy simple: explicar «the way in which a group of culinary writers in late nineteenth-century and early twentieth century Spain engaged with the questions of what it meant to talk about a Spanish national cuisine in their pioneering culinary texts». Los textos estudiados se fijan en cuestiones de diferencias regionales, la voluntad de convertir la restauración en una empresa de provecho económico y la atención a la cocina tradicional que se enfrenta con las innovaciones técnicas modernas. Los autores estudiados son Mariano Pardo de Figueroa (1828-1918), José Castro y Serrano (1829-1896), Ángel Muro Goiri (1839-1897), Emilia Pardo Bazán (1851-1921) y Dionisio Pérez (1872-1935), los cuales trataron de encontrar un lenguaje común sobre la comida. Una preocupación es la de integrar diferentes tradiciones regionales; otra, más acorde con el mundo que despierta en clave rege-

neracionista en el albor del siglo XX, se preocupa por convertir el país en un destino turístico atractivo. Ofrecer buena comida era una solución elemental para paliar las críticas constantes que los viajeros del siglo XIX vertían sobre la cocina española. Larra en «El castellano viejo» ofrece una sarcástica versión de lo que significaba comer en España.

En el primer capítulo Anderson plantea una discusión teórica en el ámbito de *Food Studies* sobre los procesos de nacionalización de la cocina en diversos países, con particular atención al caso de Francia e Inglaterra. A pesar de que el afrancesamiento se impuso también en este ámbito de la cultura, la autora destaca la especificidad española, mucho más atenta a las variedades regionales, o de los 'pluralismos culinarios', así como el lento establecimiento de una cultura burguesa distinta de la aristocrática. En el segundo capítulo se analiza el caso del Dr. Thebussem y el cocinero del rey que publicaron el volumen *La mesa moderna* (1888) y que es leído como una fuerte reacción contra la influencia del gusto francés. Los textos fueron originalmente publicados en la revista *La Ilustración Española y americana* como un intercambio epistolar entre ambos autores. Una de las particularidades del libro es la crítica del hecho que Madrid (a diferencia de París) no representaba una capital de una nación homogénea desde el punto de vista social, cultural y lingüístico. En el tercer capítulo la atención se focaliza en el caso de Ángel Muro Goiri, autor de *El prácticón* (1994) subrayando el hecho de que fue el primer autor que se esforzó en unificar a sus lectores en una misma 'comunidad imaginada' de gustos y prácticas culinarias. Las contradicciones en el discurso culinario de Muro se expresan en la difusión de una gran cantidad de recetas francesas y la atención a los predecesores en la empresa de crear una cocina española, que siempre partían de la variedad de las cocinas regionales. En el cuarto capítulo Anderson se enfrenta con los dos libros de cocina de Emilia Pardo Bazán, *La cocina española antigua* (la necesidad de preservar las tradiciones locales frente a la hegemonía de Francia) y *La cocina española moderna*, con el acierto de ponerlos en relación con sus novelas, en especial con escenas y situaciones de *Los pazos de Ulloa*, uniendo así las preocupaciones de la autora, en ensayo y ficción, en su perspectiva culinaria. Pardo Bazán fue estrictamente nacionalista, incorporando platos regionales en su retrato de la vida cotidiana en *Los Pazos de Ulloa*, y criticando a la sociedad española y la hegemonía francesa al tiempo que ofrece una opinión de lo que debiera ser una cocina y una cultura española unificada y civilizada. El último capítulo analiza el caso de Post-Thebussem, pseudónimo de Dionisio Pérez, autor de *Guía del buen comer español* (1929), *Naranjas: el arte de prepararlas y comerlas* (1930) y *La cocina clásica española* (1936). Recuperando ideas del viejo Thebussem, Anderson señala que el proyecto de Pérez fue patrocinado por el estado, en consonancia con los planes de modernización del dictador Primo de Rivera, y como parte de una campaña de turismo más amplia. Este autor apostaba por una cocina nacional

preñada de influencias regionales para poder crear un paisaje culinario nacional más amplio. Los textos de Post-Thebussem contribuyen a crear un discurso nacionalista para ensalzar las maravillas históricas de la agricultura española y al mismo tiempo combatir y corregir supersticiones e ideas preconcebidas.

Existen importantes estudios sobre la nacionalización culinaria en el siglo XIX en Francia e Italia, pero hasta la fecha no existía un estudio similar acerca del caso español. Lara Anderson escribe con seriedad y rigor y aclara un aspecto de la escritura culinaria española que hasta ahora había sido tan solo insinuado. Los textos estudiados en este libro presentan un sorprendente proyecto nacionalista que concede una importancia hasta la fecha no tenida en cuenta a la importancia de la construcción de la nación a partir de aspectos menores de la vida cultural y política. En un momento en el que los españoles se vieron obligados a enfrentarse con la hegemonía cultural francesa, la debilidad del estado, la pérdida de un imperio, y el problema de la 'regeneración' nacional la atención a los discursos culinarios nos abre los ojos a un nuevo modo de enfocar el problema. La revolución culinaria española no se produjo a través de estos libros. El lector, para dolor de vates y otras especies afines, no encontrará nuevas recetas para preparar la tortilla de patatas. Pero sí nuevas gafas para analizar el pasado. El libro de Anderson es una importante contribución a los *food studies* de tema español.



**Martínez Expósito, Alfredo (2015). *Cuestión de imagen: Cine y Marca España*.  
Vigo: Ed. Academia del Hispanismo, pp. 294**

Enric Bou  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

En 1977 el diseñador Milton Glaser se inventó el logo y frase «I love NY» que luego todos hemos repetido hasta en sueños (o pesadillas). Fue un episodio importante en el *city o place branding* y un modo muy efectivo de recuperar la imagen de una ciudad que estaba en crisis profunda, acorralada por la criminalidad y en bancarrota. El libro de Martínez Expósito parte de la imagen de España en el cine, desde una metodología que proviene del rico campo de los estudios culturales. Para el autor la noción de imagen-marca le sirve como herramienta de análisis de la producción fílmica más reciente y para examinar las implicaciones derivadas de la puesta en marcha de un esfuerzo organizado de difundir y promover la llamada Marca España. El libro se abre con una oportuna reflexión sobre los beneficios de utilizar para defender y promocionar la imagen de un país, la publicidad y las teorías de marketing. En parte el entusiasmo del autor hacia la Marca España ha sido contestado por la penuria de la crisis. Es cierto que España realizó un progreso fenomenal después del ingreso en la Unión Europea, pero ello tuvo un precio. El modelo de capitalismo-ladrillista impulsado por el PPSOE llegó a un abrupto final cuando estalló la burbuja inmobiliaria y la crisis arrastró con todo. El libro se encuadra en un marco epistemológico según el cual la relación del 'consumidor' no se produce con productos concretos, sino a través de proyecciones simbólicas, es decir la imagen. El consumo es por lo tanto provocado mediante una representación visual que persigue transmitir determinados valores positivos, en una hábil maniobra para atraer al ciudadano-consumidor hacia productos o ideas de nación.

El libro está dividido en cuatro densos (pero de fácil lectura) capítulos: «1. La imagen de España» se ocupa de la conceptualización y una breve historia de la Marca España. «2. Aporías de la autenticidad» se focaliza en el análisis de *La mala educación* de Pedro Almodóvar para explorar la cuestión de la autenticidad. En una hábil conexión analiza el uso del lugar de rodaje en *Volver* y en *The Lord of the Rings*. Destaca la brutal contraposición de mundos que queda expresada en una secuencia paradigmática

de *Volver*, entre una España postmoderna que asocia con la Marca, y una que se ha alejado del atraso y el fanatismo, pero que se asocia con un sentido de autenticidad ligado al lugar de pertenencia, a las tradiciones y a la memoria individual y colectiva. En «3. Turismo cinematográfico» la atención deriva hacia la fortuna cinematográfica de Asturias (no Woody Allen sino José Luis Garci) y la explotación de la nueva gastronomía española en una serie de films. En una serie de películas que incluye entre otras muchas *Abre los ojos*, *L'auberge espagnole*, *La rosa de piedra*, *El abuelo*, o *Tapas*, el autor detecta una estrategia comunicativa común acerca de «la renovación del país, la recuperación vanguardista de las tradiciones locales, una ética del pluralismo y la diversidad, o la vindicación de sexualidades no normativas» (p. 204). Finalmente en «4. La estética del lugar» Martínez Expósito analiza *París-Tombuctú* de Luis García Berlanga y *La teta y la luna* de Bigas Luna, películas en las que se cuestiona la validez y la transitoriedad de cualquier asociación al lugar. Ambas películas sirven para ilustrar un aspecto - el de la autenticidad - de la exploración que se lleva a cabo en el libro, pero también para proponer una valoración global de las cinematografías de ambos directores. La película de Berlanga, la última del cineasta, es útil para evaluar aspectos que se repiten en su cinematografía como el carácter de *road movie*, los elementos de farsa surrealista y la iconicidad nacional en clave crítica. La película de Bigas Luna tiene una perspectiva local complementada con una transnacional, europea. Se produce una exageración de tópicos relativos al tema nacional y a aspectos psicoanalíticos, apuntando conceptos como el de desplazamiento, separación de la madre y complejo de Edipo.

Martínez Expósito maneja una envidiable habilidad expositiva que le hace resumir con gran precisión las ideas - entre otros - de Simon Anholt, autor en 1996 del concepto de *nation branding* y con un estilo claro y directo, con un sentido didáctico, seduce al lector acercándolo a su argumento. Por un proceso de sustitución la etiqueta pasa a englobar las cualidades y características de lo que representa. Martínez Expósito explica cómo la Marca España se enfrenta con visiones negativas que son detectables en la historia del país. Así se explica la fuerza negativa de la Inquisición y otros episodios de la llamada leyenda negra. Se fija en cinco factores para justificar el buen posicionamiento de esta marca-país: la paradójica serie de interpretaciones que la imagen de España ha suscitado recientemente, la buena posición de las industrias culturales, la buena posición en el mercado turístico, la rápida transformación de la sociedad española desde la Transición, y las desigualdades en el perfil internacional de España, bien conocido en Europa y Latinoamérica, pero con importantes lagunas en el resto del mundo.

Alfredo Martínez Expósito parece estar familiarizado con las ideas que expuso Sigfried Kracauer en *Theory of Film* cuando escribió que «el cine puede ser definido como un medio especialmente equipado para promover

la redención de la realidad física. Sus imágenes nos permiten, por primera vez, llevar con nosotros los objetos y sucesos que componen el flujo de la vida material» (p. 300). El buen saber cinematográfico del autor le permite presentar una lectura innovadora de una serie de películas desde la perspectiva del *nation-branding* aplicado a la 'Marca-España'. El corpus central del libro se ocupa de interrogar las imágenes de España, para consumo local e internacional, presentadas a través del cine español en los últimos años del siglo XX y primeros del siglo XXI. Martínez Expósito es consciente de la contribución a una imagen positiva de España en el extranjero, pero al mismo tiempo continúa transmitiendo estereotipos y clichés.

Este es un excelente trabajo que demuestra el dominio de la cuestión por parte del autor así como un saber enciclopédico sobre el tema. Con tantas referencias teóricas y una gran abundancia de películas discutidas, la incorporación de un índice de nombres harían la lectura o consulta mucho más manejable. A lo largo de los diferentes capítulos se analizan diversos usos de la *imagen*: imagen país, reputación nacional, estereotipo y percepción cultural. El conjunto produce un estudio exhaustivo que introduce en ámbito español una reflexión necesaria e innovadora: es un análisis de la relación entre las imágenes textuales (industria audiovisual) y las imágenes credenciales (reputación y prestigio), que es fundamental para una economía simbólica basada en la hegemonía de la imagen.





## **Trueba, David (2015). *Blitz*. Barcelona: Anagrama, pp. 166**

Stefania Imperiale  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Un mensaje de texto enviado al móvil de la persona equivocada puede crear en ocasiones gracioso equívocos. Otras veces, en cambio, se convierte en el aliciente inesperado para dar un cambio radical en la vida de quien lo recibe. Tal es el caso de Beto, el protagonista de la última novela de David Trueba *Blitz* (Anagrama, 2015), que recibe un mensaje destinado a otro hombre mientras está esperando su kebab en la barra de un bar en Múnich. Quien lo envía es Marta, su novia, sentada en una mesa más allá en el mismo bar. La pareja ha viajado de Madrid a la ciudad alemana para presentar un proyecto de jardín público, seleccionado para un concurso internacional de arquitectura de paisajes. Para Beto y Marta la posibilidad de ganar el certamen representa la última tentativa para salvar los negocios y ganarse la vida en la dramática situación de crisis económica contemporánea.

A través de la incertidumbre laboral de un desanimado arquitecto treintañero que considera su oficio «tan etéreo» (p. 16) y por lo tanto prescindible, Trueba ofrece su representación literaria de la situación económica actual. Unas circunstancias en las que muchos jóvenes españoles aceptan «encargos bochornosos y salarios infrahumanos» (p. 24) para seguir formando parte de un sistema o emigran a países del «primer mundo» (p. 40) para encontrar salidas profesionales. Dejado por su novia y desempleado, Beto se convierte en un «emigrante español más en busca de un futuro prometedor, lejos de las tragedias de su país» (p. 84).

La precariedad laboral en la que se encuentra el protagonista – una dimensión en la que los proyectos futuros no tienen cabida ya que subyugados por las exigencias del presente – se refleja en la estructura misma de la novela, pautada por breves capítulos como si fueran secuencias yuxtapuestas de una película. La narración abarca el lapso de tiempo de un año, de enero a diciembre, eso es, desde que Beto va a Alemania con Marta, hasta doce meses después, cuando llega a Mallorca en Nochevieja para buscar a Helga, una mujer que le dobla la edad, conocida durante el congreso y con la que empezó una relación amorosa durante su estancia en Múnich. El primer capítulo – el mes de enero – es el más largo ya que ocupa más de cien páginas de las ciento sesenta y seis que componen la obra. Y sin embargo, aquí se narran las vicisitudes del protagonista

acaecidas solamente en los tres días del congreso. No nos debe extrañar si pensamos que para el personaje, así como el escritor mismo que bien conoce el lenguaje cinematográfico, el valor del tiempo no se mide solamente a través de la cantidad, sino también a través de la intensidad con el que lo experimentamos.

La apreciación del tiempo se convierte en una especie de obsesión para el arquitecto que, casi tomándole el pelo a su propio creador, afirma que «había tonteado con ser director de cine» pero tuvo «poca determinación para cumplir con esa vocación» (p. 33). En el proyecto presentado al congreso en Múnich, que los lectores podemos apreciar en dos imágenes, un boceto hecho a mano (p. 14) y un *render* (p. 27), ambos de Berta Risueño, el arquitecto transfigura sus inquietudes relativas a la valoración del tiempo que transcurre en objeto estético, ideando un jardín «de relojes de arena de escala humana, que al girarlos te concedían un tiempo de abstracción» (p. 14). A pesar de fracasar en sus anhelos de ganar el concurso, el «Jardín de los tres minutos», ése es el nombre del proyecto ya que el bulbo superior de los relojes de arena ideados por Beto tarda ese tiempo en vaciarse, marca el comienzo de un camino de perfección que el protagonista lleva a cabo.

La imagen de los relojes de arena volverá unos capítulos después, en «Septiembre», cuando el protagonista se ha mudado a Barcelona tras una propuesta de colaboración ofrecida por Àlex Ripollés, el paisajista catalán ganador del concurso. El encuentro azaroso en una enciclopedia del cuadro de Ambrogio Lorenzetti *Alegoría del buen gobierno* del siglo XIV, presente también en la misma novela de Trueba (p. 144), será el acicate para la realización de una aplicación para móviles financiada por la empresa de Ripollés y que devolverá estabilidad económica a Beto.

El cuadro del pintor italiano no es la única pintura presente en la novela de Trueba. Mientras visita con Helga una exposición dedicada a Otto Dix en Múnich, Beto se fija en tres cuadros que representan a tres mujeres mayores y que Trueba reproduce en el libro (p. 105). Las pieles arrugadas y los pechos que han perdido la tonicidad de la juventud representados por el pintor alemán le recuerdan al lector la descripción del cuerpo de Helga de las páginas anteriores, cuando el mismo Beto se sorprendía por su atracción sexual hacia una mujer mucho mayor que él. El pudor inicial de Beto, avergonzado por una relación física jamás experimentada, se supera aquí tras la visión de los cuadros de Dix. El relámpago al que alude el mismo título de la novela y que se reitera a lo largo de la obra, se da aquí en la contemplación de las pinturas que se configuran como imágenes dialécticas, según la definición de Walter Benjamin. De manera inaprensible, estas imágenes relampaguean y permiten que el pasado, el presente y el futuro se alumbren a partir del presente de la percepción. El «relámpago» inicial (p. 11) representado por la pantalla del móvil de Beto en que se leía el mensaje que iba a cambiar su vida, vuelve al final de la

novela en una cala de Mallorca, llamada por los alemanes «*blitz*» (p. 166).

Si por un lado *Blitz* es una invitación a reflexionar sobre la potencialidad del relámpago entendido como instante fugaz, metáfora de la existencia que se nos escapa de las manos al igual que la arena de los relojes, por otro lado el destello seduce por su capacidad de alumbrar y dejar entrever nuevos senderos transitables.



**Carotenuto, Gennaro (2015). *Todo cambia: Figli di desaparecidos e fine dell'impunità in Argentina, Cile e Uruguay*. Firenze: Le Monnier Università, pp. VI-250**

Susanna Regazzoni  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

«Quella che con questa ricerca voglio contribuire a raccontare è dunque una storia successiva, un postumo, una conseguenza di quella lotta al calor bianco dell'epoca delle dittature. È una storia figlia delle dittature che ha a che vedere con i sopravvissuti, con i percorsi dell'impunità e della giustizia e con l'esperienza di vita dei figli dei desaparecidos, segnata sovente dalla ricerca, prima dei genitori scomparsi, quindi dall'impegno per coronare una trentennale ricerca di verità e giustizia che è sia individuale sia collettiva e che nell'ultimo decennio ha permesso a una parte rilevante della regione di uscire dal cono d'ombra dell'impunità e dell'oblio nel quale era stata relegata nei vent'anni precedenti» (p. 2).

Così si legge nell'introduzione di *Todo cambia: Figli di desaparecidos e fine dell'impunità in Argentina, Cile e Uruguay* di Gennaro Carotenuto. È un libro 'necessario' che offre uno studio serio e documentato della storia recente di Argentina, Cile e Uruguay, cioè del Cono Sud, la cui definizione è dovuta dalla forma rovesciata che questi paesi assumono, visti dal nord. La scelta di questa zona è motivata dall'omogeneità sia in termini socioeconomici sia di contemporaneità dei processi dittatoriali che hanno governato per anni. Il periodo considerato varia di Stato in Stato e rientra nella seconda metà del secolo scorso; in Argentina si studia la dittatura militare 1976-1983; in Chile il *régimen militar* che va dal golpe di Pinochet nel 1973 al primo governo democratico nel 1990 con Patricio Aylwin e in Uruguay il periodo della dittatura *cívico militar* 1973-1985.

Il terrorismo di Stato di queste dittature latinoamericane si realizza attraverso la tortura, l'uccisione e soprattutto la *desaparición* dei prigionieri. Questa sistematica violenza è l'elemento che accomuna tali esperienze, oltre al fatto che i paesi considerati fanno parte dell'operazione Condor, vale a dire di quel piano condotto dalla CIA, con la connivenza del presidente Nixon e del suo segretario di Stato Henry Kissinger, operazione volta a tutelare l'*establishment* nelle regioni del centro e del sud America dove l'influenza socialista e comunista era ritenuta troppo potente, nonché

a reprimere le varie opposizioni ai governi partecipi dell'iniziativa. Le nazioni coinvolte, che si conoscono, furono Cile, Argentina, Bolivia, Brasile, Perù, Paraguay e Uruguay.

Oggetto centrale di questo studio, frutto di una ricerca durata anni, sono alcuni aspetti delle conseguenze di questo periodo. Attraverso la difficile metodologia della storia orale, che aiuta a capire come le persone comuni abbiano affrontato i grandi passaggi delle loro epoche, in *Todo cambia* si leggono le testimonianze originali, a volte drammatiche, a volte serene, su come i figli dei desaparecidos abbiano preso in mano le loro vite e deciso di andare fino in fondo in cerca della verità in modo che si potesse dire «todo cambia».

Gennaro Carotenuto espone con grande onestà intellettuale le difficoltà e contraddizioni implicite nell'uso della storia orale ma con chiarezza afferma: «Le contraddizioni qui esposte non cancellano il fatto che la storia orale in America Latina sia riconosciuta, da almeno un quarto di secolo, come uno dei principali strumenti per lo studio delle classi subalterne, attraverso la ricostruzione dell'esperienza storica dal punto di vista dei settori popolari in un'intimità avanzata e fruttifera con le scienze sociali e i contesti multidisciplinari, e, in particolare, con l'antropologia» (p. 31). Allo stesso tempo, l'autore è consapevole del «problema metodologico sulla consapevolezza di tali fonti» (p. 14).

«Todo cambia», come canta Mercedes Sosa, racconta dei decenni di lotte per la verità e la giustizia che sono riusciti a far sì che oggi molti dei torturatori e assassini che - come scrive Gennaro Carotenuto - negli anni Settanta aprirono le vene dell'America Latina (cfr. Eduardo Galeano, *La venas abiertas de América Latina*, 1971), dopo processi esemplari, qui studiati attraverso fonti giudiziarie inedite, stiano pagando per i loro crimini suturando le ferite di una società intera.

Gennaro Carotenuto dell'Università di Macerata, ha lavorato presso l'Università di Parigi III Sorbonne, di Montevideo, della Bocconi di Milano, tra le sue monografie *Franco e Mussolini, la guerra vista dal Mediterraneo* (Sperling). È un esperto della storia contemporanea dell'America Latina del XX secolo, soprattutto dei suoi aspetti più complessi e degli aspetti più ambigui. (ad es. il Venezuela di Hugo Chávez) e in più occasioni ha segnalato la superficialità con cui gran parte della stampa italiana ha presentato la regione e le sue problematiche.

L'ampio studio è di particolare importanza perché è uno dei pochi che in Europa mette di rilievo il ruolo che, in Argentina, assume il nuovo concetto di «responsabilità penale individuale» - in contrapposizione alla «indebita obbedienza», come la definisce Pilar Calveiro - nell'ambito della giustizia di transizione e le implicazioni che esso rappresenta per altri processi e per i responsabili della sistematica violazione dei diritti umani come nell'ex Jugoslavia, in Irak o nel Ruanda (p. 20).

## Vilaça, Adilson (2015). *Cotaxé*. Lisboa: Chiado Editora, pp. 426

Susanna Regazzoni  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

La Historia es un componente muy presente en la más reciente novela latinoamericana, se trata de una elección que se relaciona con la voluntad de narrar lo que todavía no se ha relatado o dar otro punto de vista, no considerado hasta el momento. El tema del libro reseñado se ocupa de un episodio poco conocido, ocurrido en Brasil, en una región fronteriza entre Espírito Santo y Minas Gerais. En concreto, Adilson Vilaça relata de la ocupación ilegal de la tierra en la zona con capital Cotaxé (antigua aldea de indios contochés) en la sierra de los Amores, para crear el Estado de Unión de Jehová, impresa liderada por el jefe mesiánico Udelino Alves de Matos, en los años '50. La acción de este héroe desconocido presenta la mezcla de un sermón religioso radical con sueños políticos vagamente comunistas. Su propuesta de 'caballeros agricultores' para llegar al paraíso es simple y audaz: la tierra es de quien la trabaja. Su efímera aventura – llamada también 'Canudos Mirim' – se comparó con la más antigua de Canudos (1897), y el mismo Udelino Alves de Matos se inspiró en Antonio Asesor, que unas décadas antes había tratado de crear una comunidad religiosa independiente en Canudos, en el estado de Bahía. De ahí que un posible modelo narrativo de *Cotaxé*, se encuentre en *La guerra de fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa.

En la historia real, la Unión de Jehová desapareció del mapa antes de entrar en él, desmantelada por la dura acción de la policía militar de Minas Gerais y Espírito Santo, entre febrero y marzo de 1953. Del protagonista de la empresa nunca se supo nada, ni siquiera dejó una foto, o incluso una noticia clara de su destino, algunos dijeron que fue capturado y asesinado por la policía, otros que huyó a Bahía o el Paraná, donde fue asesinado. Esta fue la última tentativa de crear un estado federal en Brasil.

La historia de Jehová Unión, desconocida incluso para la mayoría de los habitantes de Espírito Santo, salió a la luz en 1984, en un libro reportaje del periodista Luzimar Nogueira. Solo posteriormente, Adilson Vilaça, colega del citado periodista y él mismo periodista, escribe la novela histórica *Cotaxé: Romance do efêmero Estado de 'União de Jeovah'*. El autor arma la novela a partir de sus recuerdos de infancia en Ecoporanga, unidos a historias inconexas que hablaban de Udelino y una serie de pacientes

investigaciones en los Archivos Públicos del Estado de Victoria, donde el periodista consultó los informes de Djalma Borges Vieira Major, quien dirigió la persecución de los rebeldes, y el informe de la Asamblea Legislativa del Espíritu Santo.

Adilson Vilaça (Minas Gerais 1956), periodista y novelista, es autor de unos 40 libros entre relatos, novelas, crónicas y ensayos. La investigación para realizar esta novela duró mas de diez años y en el apéndice del libro se encuentra copia de parte de los documentos consultados.

La novela se compone de un prefacio y un preámbulo que presenta los datos históricos, 10 capítulos titulados y el apéndice.

La narración se centra en la primera etapa de la rebelión (1950-1953) y en la figura de Udelino Alves de Matos, con cuya misteriosa fuga concluye la historia. Elemento que sobresale en el relato es la violencia de la represión que provoca un éxodo rural muy importante que despobla al nordeste de la región capixaba.

El movimiento del Estado de la Unión de Jeovah se desarrolla en dos etapas claramente diferenciadas; la etapa mesiánica y espontánea que se transforma, gracias a la acción del Partido Comunista, en la segunda, caracterizada por un escenario político consciente, organizado y coordinado.

Sólo recientemente, en un libro editado por el historiador Rubim Santos Leo Aquino, el movimiento de Cotaxé por primera vez, va más allá de los límites del Espíritu Santo, haciendo una referencia en la historia de Brasil.

Marcadamente inusual y singular, Cotaxé, sin embargo, sigue siendo desconocido y ausente de historiografía capixaba.



**Piñera, Virgilio (2015). *Ensayos selectos*.  
Selección, edición y prólogo de Gema Areta Marigó.  
Madrid: Verbum, pp. 341**

Fabiola Cecere  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Gema Areta Marigó es profesora titular de literatura hispanoamericana en la Universidad de Sevilla. Su investigación sobre Virgilio Piñera llega después de un estudio largo y exhaustivo acerca de la producción literaria de José Lezama Lima, que durante mucho tiempo ha sido el centro de su trabajo. Entre otras publicaciones, ha sido responsable de la edición facsimilar, con prólogos a su cargo, de las revistas del poeta cubano, *Verbum* (ed. Renacimiento, 2001), *Espuela de Plata* (ed. Renacimiento, 2002) y *Nadie Parecía* (ed. Renacimiento, 2006). En 2011 reúne en *José Lezama Lima: La palabra extensiva* (editorial Verbum) algunos estudios cruciales sobre la obra del autor. En 2015 nos presenta *Virgilio Piñera: Ensayos selectos*, una apreciable recopilación de la producción ensayística del escritor cubano, que se suma a los necesarios estudios críticos que desde los años 90 están valorando su inmensa herencia literaria, también inédita, dejada al margen.

Toda la obra de Virgilio Piñera (1912-1979), compuesta de tres novelas, de muchas piezas teatrales y de varias colecciones de poemas y cuentos, es una puesta en práctica de las ideas teóricas expresadas en los numerosos artículos y ensayos que escribió en *Espuela de Plata*, *Orígenes* y *Ciclón*, tres revistas imprescindibles en la historia de la literatura cubana. En el estudio preliminar del texto, – que recuerda la estructura del cuento «El conflicto» (1942) del autor – Gema Areta Marigó afirma que «sus ejercicios ensayísticos se encuentran enraizados en el entramado cognoscitivo que sostiene toda su obra» (p. 12). Piñera siempre se manifestó como un activo defensor de la revista literaria, en especial por la posibilidad de defender sus ideas, de presentarlas a su público de manera constante y, como escribe en «Las plumas respetuosas» (*Revolución*, 1959), «de mantener una línea de conducta inquebrantable» (p. 213). Autor concentrado en sí mismo en cuanto escritor, y, por eso, creador de máscaras que lo ayudarían a avanzar en un época nada benévola con él, Virgilio Piñera pasó toda su vida en una perenne lucha de supervivencia intelectual. Homosexual dentro de una sociedad machista y enemigo de todo lenguaje solemne y

excesivo, sólo tenía fe en la literatura al servicio de sí misma, y no al de la religión o la política, puesto que fue la única ancla firme frente a una cotidianidad desengañante y fútil.

Con la exactitud científica de una investigadora y la admiración de una apasionada lectora, Gema Areta Marigó recoge y clasifica la mayoría de los ensayos con los cuales Virgilio Piñera se convirtió en un «privilegiado cronista de las vivencias letradas insulares (tanto propias como ajenas)» (p. 12), encontrándose, desde el principio, al lado de José Lezama Lima, tanto en sus colaboraciones como en sus enfrentamientos ideológicos y estéticos. Sus primeros artículos se publican en *Espuela de Plata* (1939-1941), cuya desaparición lleva a la creación de *Orígenes* en 1944, dirigida por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo, una de las revistas más eruditas del siglo XX en Latino América. Integrándose a los artistas del grupo *Orígenes* ya años antes, Virgilio Piñera colabora con la revista hasta 1949, época que marca un distanciamiento artístico e ideológico con lo anterior, sobre todo con las normas estéticas de *Orígenes*. En un primer momento, el autor comparte el objetivo lezamiano de crear bases sólidas para una literatura nacional diferente entre las homogéneas propuestas de los *ismos* europeos. Esta participación disminuye con los años, al mismo tiempo que Piñera asume una marginalidad provocadora e inconformista, con la que va cuestionando, siempre en medida mayor, el arte como adoración y los hábitos literarios demasiado respetuosos de sus colegas. Esta fractura alcanza rasgos oficiales cuando Rodríguez Feo y Piñera deciden fundar *Ciclón* en 1955, presentada como antítesis de *Orígenes* por ser una revista en la que predomina la total libertad de expresión, el surrealismo, el absurdo, la locura.

En la selección de Gema Areta Marigó, los ensayos de la primera y de la segunda parte «Vida Literaria» y «Editoriales» testimonian la reflexión crítica que el autor hace sobre su vida, privada e intelectual. De manera especial, «Mis 25 años de vida literaria» (1961) es su propio balance después de pasar largos años haciendo revolución a su modo, con las letras. En la tercera parte «Literatura cubana» discurre sobre los diferentes modos de escribir versos en Cuba, las expresiones más jóvenes del panorama literario nacional y la obra de algunas figuras muy ilustres, como José Martí, Julián del Casal, Emilio Ballagas, José Lezama Lima. Uno de los más discutidos fue el ensayo sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda, pronunciado en la Sociedad Lyceum de La Habana en 1941, con el que Piñera rebaja el valor poético y los elogios que hasta entonces la poesía de la autora había recibido. A su juicio, el secreto de la Avellaneda es «adornarlo todo con las galas orientales de las palabras y de las frases más escogidas y melodiosas», sin plantear ni siquiera una interrogación a su lector.

La cuarta parte recoge los trabajos de Virgilio Piñera en Argentina, donde emigró en tres ocasiones entre 1946 y 1958, en particular artículos relacionados con Witold Gombrowicz, con quien comparte un estilo narra-

tivo despojado de todo adorno. En la capital rioplatense tuvo la posibilidad de colaborar con el escritor polaco para la traducción al español de su novela *Ferdydurke*.

En la quinta sección de *Ensayos* Gema Areta se ocupa de la relación problemática entre la Revolución y el escritor, a la que Piñera dedica el ensayismo más irreverente y más copioso, como ella misma señala, durante la colaboración con el periódico *Revolución* y el suplemento literario *Lunes de Revolución* dirigido por Guillermo Cabrera Infante (1959-1961). Tras la caída de Fulgencio Batista, el autor muestra una actitud de fervor revolucionario que emerge, por ejemplo, en «La inundación», en el cual espera que «las cosas en lo literario se pondrán en su punto» (p. 35), puesto que el buen escritor es tan eficaz para la Revolución como el soldado o el obrero. Artículos como «Literatura y Revolución» o «Aviso a los escritores» atestiguan el empeño de Virgilio Piñera en proponer condiciones nuevas y más favorables que sean raíces de una necesaria 'Reforma Literaria'. A partir de la primera crisis de los intelectuales, provocada por la censura y el secuestro del cortometraje *P.M.* de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez por parte del gobierno castrista, ese entusiasmo se va disipando poco a poco, y deja espacio al miedo en su escritura, que, según los estudiosos, sigue siendo «uno de sus principales artificios» (p. 42). En los años que siguen, cuando el gobierno muestra no favorecer las posiciones de los intelectuales opuestas a la línea gubernamental, la crítica más apreciada de Piñera está en el teatro. La sexta parte de los ensayos, «Piñera teatral», ésta dedicada a esta etapa; el prólogo a su *Teatro completo* de 1960, uno de los mejor contruidos y originales, analiza, de manera irónica pero exhaustiva, toda su dramaturgia. La selección se concluye con una séptima parte, llamada «Otras lecturas», que reúne escritos del autor sobre la pintura de René Portocarrero, la poética de Ovidio, de Paul Valéry, la figura de Kafka, de Freud y del Quijote. Es preciso citar «El secreto de Kafka», muy útil para comprender la poética de Virgilio Piñera, que admira el 'secreto' del autor austriaco para «no ser otra cosa que un literato» (p. 318), con el único móvil del producir, de inventar expresiones nuevas para los lectores. Objetivo que el cubano trata de perseguir en todo su camino literario y que sólo años después de su muerte llega a ser valorado justamente por su significado utópico, cultural y humanista. La propuesta de Gema Areta Marigó, texto imprescindible entre los estudios piñerianos, constituye un testimonio fundamental del 'rescate' literario que la crítica ha reservado al autor cubano en los últimos años.



## **Letelier Rivera, Hernán (2015). *La muerte es una vieja historia*. Santiago de Chile: Alfaguara, pp. 98**

Maria Rita Consolaro  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Hernán Rivera Letelier construye su primera novela policial en la Antofagasta de 2013, ciudad norteña chilena, la de los cerros pelados, de los rascacielos que dan a la nada, del bullicio de los empleados a la salida del trabajo o de las almas extraviadas de los barrios pecaminosos, de los rayos implacables del día o de las brizas casi románticas por las noches.

Su escritura, tan típica, fluida, inmediata, popular, enriquecida, sea por adjetivos rebuscados o chilenismos, envuelve al lector en una investigación paralela con respecto a los cánones del género; la referencia a la inconformidad y lejanía de esos detectives de la televisión, los impecables investigadores norteamericanos, es siempre presente. En definitiva, es un texto que se columpia, sin discreparse, entre detalles brutales y pausadas visiones reflexivas; la crueldad de los crímenes se ve atenuada por las apariciones de personajes extravagantes y situaciones cómicas, si bien revestidas por una velada melancolía y sentimiento de frustrada inadecuación.

La epígrafe inicial de Chandler fija un par de aspectos sobresalientes en la novela, aunque no se entiende bien sobre cuál de los dos se incline más el autor: si sobre la humanidad y carácter de los personajes o si sobre la intención de escribir libremente lo que quiere. Efectivamente, los lectores de Letelier no nos esperábamos de él una novela sobre los abusos sexuales cometidos en un mausoleo del cementerio de Antofagasta e investigados privadamente por un ex-minero y una religiosa evangélica, así que su autoafirmación literaria no resulta de más.

Por lo que concierne a los personajes, éstos encarnan la máxima plenitud de la capacidad imaginativa del autor. Peculiares y precisos, fantasiosos, singulares, modelos únicos de manifestaciones sociales relegadas por la muchedumbre común y, sin embargo, parte de ella. Prototipos coloreados y periféricos que, no obstante, no logran caer en meras maquetas y caracteres vacíos. Letelier los hace todos enteros, psicológicamente trazados, problemáticos y no adaptados pero sí verosímiles, presentes, muestras puntuales de una humanidad variada y original.

El Tira Guitérrez es el protagonista e insólito detective que nos lleva a través de una investigación que se le escapa torpemente de las manos. Desordenado, solitario (su única compañía un par de jotes que frecuen-

tan la ventana de su oficina), muy bohemio en su actitud pero, a pesar de eso, no fuma, toma poco, tiene muy esporádicas relaciones sexuales y está levemente oprimido por el fantasma de su ex-esposa arribista. Sus puntos claves incluyen la reiterada soplada al mechón blanco que destaca en su melena y la profunda afición por las rancheras, especialmente del Cuco Sánchez. El Tira es medio tristón y dejado, ex-minero perdido en el rumbo de la ciudad y de una sociedad que no entiende por completo y a la que no logra adaptarse, investigador privado gracias a un curso por correspondencia argentino.

Junto a éste, aparece una incluso más anómala co-protagonista, es decir la hermana Tegualda, su casual ayudante en el trabajo. Devotísima, excesivamente austera en el vestir (lo que inspira poco disimulados impulsos sexuales en los hombres que la rodean), propensa a las citas bíblicas, suporta y hasta guía las investigaciones del Tira. Tegualda experimenta una verdadera transformación dentro de la novela: si es cierto que en un principio es la rígida muchacha que da un orden metódico al trabajo de Gutiérrez, a medida que la historia avanza se empieza a involucrar más y más en la búsqueda, hasta obtener asombrosas revelaciones (tal vez divinas) sobre las posibles soluciones del caso y finalmente ver su inflexible postura puritana un poco ablandada.

Esos dos individuos, acercados el uno al otro por las casualidades del destino o, como diría la hermana, por el querer de la Providencia, se contradicen y confrontan, conocen mutuamente y, de a poco, se empiezan a entender y a complementar. Son la más extraña pareja de detectives: él armado con una tostada de mantequilla escondida en el bolsillo, ella con el Nuevo Testamento. Sin embargo, consiguen penetrar en lo más recóndito de la ciudad, en sus misterios íntimos desparramados entre clubes de prostitutas y hechiceras de barrio, sondar los sectores marginales entre perros vagos y basuras, captar las frases sabias que se le escapan a los pasantes; el todo entremezclado por una ligera pero no menos importante espolvoreada de contexto socio-político, como por ejemplo el de las elecciones y protestas estudiantiles.

El aparato formal y de introspección psicológica no quita calidad a la trama de la novela: Letelier demuestra manejarse muy bien en la construcción de un cautivador enredo policíaco y en atraer al lector dentro de su malla. Mas su verdadero logro queda en ese trazado ficticio de una sociedad alternativa y de los dos sujetos principales, en busca no tanto de resolver el caso, sino de encontrar el rumbo, de construirse su propio camino, de conocerse a sí mismos y a los demás, de aceptarse y aceptar, de tener el valor de elegir la vida que realmente quieren. En fin, descubrirse por lo que son: según dice la hermana Tegualda, nada más que simples *animales sentimentales*.

## **Campra, Rosalba (2014). *Itinerarios en la crítica hispanoamericana*. Villa María: Edivim, pp. 233**

Anna Boccuti  
(Università degli Studi di Torino, Italia)

*Itinerarios en la crítica hispanoamericana*: sin concesiones a camuflajes léxicos, el título delimita el objeto del ensayo y el método empleado para conocerlo. Éste último, pues, es aludido en la metáfora de los ‘itinerarios’, que – mediante el campo semántico del viaje y de la andanza, a la manera de los célebres *Seis paseos por los bosques narrativos* (1996) de Umberto Eco – presentan la reflexión crítica y la escritura como resultado de una exploración bajo el signo de la creatividad y la curiosidad, alrededor de un centro que nunca se pierde de vista. Es lo que aclara, por otra parte, también el título de la nota introductoria: «Guía mínima para itinerarios al sesgo». Por supuesto, es una peregrinación profundamente intelectual, realizada sin dogmatismos ni sometimiento a las modas críticas, la que Campra nos propone para describir el surgimiento y la consolidación de la crítica hispanoamericana. Ésta se configura aquí como un espacio que la autora capta en sus múltiples articulaciones diacrónicas, es decir, desde sus primeros pasos en la época de las Independencias, al auto-cuestionamiento de los años Sesenta y Setenta del siglo XX (en los textos teóricos fundacionales de intelectuales insoslayables como los cubanos Alejo Carpentier y Roberto Fernández Retamar), hasta la reformulación de los paradigmas interpretativos inducida por el cambio epistemológico que se produjo con el posmoderno. Dentro de estos territorios, la autora traza recorridos, identifica perspectivas diversas pero todas convergentes hacia la puesta en discusión del objeto ‘literatura hispanoamericana’ y de las categorías utilizadas para su definición.

Significativamente, el capítulo que abre el volumen («La mirada hacia América Latina: Bajo la lente de las dualidades») hace preguntas, instila dudas y sugiere opciones – repetidas con insistencia incluso en la formulación de los títulos de los párrafos – que obligan a un continuo desplazamiento del punto de vista.

De manera que, en línea con el ya citado Retamar, quien invitaba a la elaboración de una teoría de la literatura hispanoamericana centrada en y producida por las problemáticas culturales, políticas y sociales del subcontinente latinoamericano, Campra se interroga acerca de las especificidades de este mundo heterogéneo encasillado bajo el signo de la

Otredad, universo en la 'periferia' de un centro (de poder, y de producción simbólica) que de ese universo ha condicionado la auto-percepción y hasta las modalidades de auto-representación. La estudiosa argentina, ya autora de *América Latina: La identidad y la máscara* (1989) – donde, a partir de una organización temática inédita de la literatura hispanoamericana del siglo XX, delineaba la posibilidad de una nueva comprensión de las varias identidades culturales latinoamericanas – entiende y presenta toda lectura crítica como el efecto de una mirada y de un posicionamiento, aun más cuando quienes escriben (y quienes leen) lo hacen desde la 'periferia': «Nos vemos involucrados en un problema de definición de proyectos, de voluntad de futuro que atañe a un país (o a un conjunto de países) que sentimos (y que sufrimos), generalmente, de manera distinta de como siente su objeto quien se ocupa de la literatura de los países 'metropolitanos'. Por muchas razones, que tienen que ver tanto con la historia como con nuestra historial personal, el análisis de los universos simbólicos que ese allá ha generado nos aparece – por lo menos en alguna medida – como una posibilidad de participación en el proceso modificador que los genera» (p. 49).

Dada estas premisas, la constitución del sistema literario hispanoamericano, la organización de las obras en un proyecto historiográfico, su jerarquización en un canon y asimismo el acto de la denominación que se exhibe mediante la literatura, en la mirada de Campra dejan de ser procesos inocentes y se convierten en vehículos de instancias políticas que operan fuera del texto. Estas zonas de sombras y enredos, estas zonas liminales son las que la estudiosa argentina ilumina, como puede verse en los cap. II («Estrategias de anexión: Juan María Gutiérrez y Menéndez Pelayo leen *la Argentina* de Centenera»), III («Proyecto literario y proyecto político en las primeras antologías hispanoamericanas»), IV («La búsqueda de categorías críticas en el siglo XIX: Escritores y poetas Sudamericanos de Francisco Sosa»). Aquí la autora, gracias a un minucioso análisis de los criterios de compilación de algunas de las antologías literarias del siglo XIX, desentraña el proyecto ideológico subyacente a sus ordenamientos. Este consistía en la búsqueda de una postura y en la creación de un objeto auténticamente 'americano', aunque en esa época (como ahora, por otra parte) lo 'americano' debía entenderse como un proceso constantemente *in progress*. Emancipación literaria y emancipación política, por lo tanto, forman parte de un binomio inescindible. Como escribe Campra: «a pesar de las tomas de posiciones extremas de los compiladores [...] en el plano de la discusión teórica, el texto total de esta antologías demuestra su amplitud en la definición de lo americano no solo lo que habla *de* América, sino lo que se propone de hablar desde América. *Para América*» (p. 90, subrayado de la autora).

La presencia de preocupaciones afines – el americanismo como proyecto, o mejor dicho «el de una palabra capaz de decir a América» (p. 141) – aflora otra vez en los ensayos dedicados a Carpentier (cap. VI, «Tientos y



diferencia. Alejo Carpentier o la contradicción como apertura») y Retamar (VII. «Sobre centros, periferias y mudanzas en Roberto Fernández Retamar»). En estas páginas, Campra sondea el lenguaje – es decir, la materia prima de la crítica – llegando a sus elementos mínimos y mediante estos, registrando sus peculiaridades y resonancias, desdibuja eficaces y sorprendentes interpretaciones. Porque, subraya la autora «como sugiere Calvino en sus páginas dedicadas al mito de Perseo, solo a través de metáforas puede describirse la relación del poeta con el mundo» (p. 146). En el libro de Campra asistimos a la restitución de la centralidad a lo que es propio del texto – la palabra – y a la revelación de las implicaciones ideológicas que el lenguaje y las prácticas discursivas encierran, en un movimiento constante de ida y vuelta del texto al contexto, o sea, a las dimensiones históricas, sociales y políticas de las que el texto es al mismo tiempo producto y productor. Consecuentemente, a partir del examen de la terminología y de las constelaciones léxicas utilizadas por Carpentier para argumentar su pensamiento, Campra releva los esfuerzos del teórico de ‘lo real maravilloso’ en la tentativa de definir lo americano entre universalismo y regionalismo, racionalismo y magia, «palabra adánica/autoexotismo» (p. 142). Esta oscilación incesante es prueba tanto de una búsqueda como de la constatación de la imposibilidad de llegar a una descripción unívoca y obviamente simplificadora de lo americano. Del mismo modo, la lectura detallada de la obra de Retamar, que Campra realiza enfocando en los títulos – y en particular, en detalles aparentemente irrelevantes como lo son las preposiciones – lleva a la identificación de una postura crítica que privilegia lo mutable, «no una actitud definitiva e inamovible, sino un proyecto, una forma que se sabe en movimiento» (p. 152), constancia de un compromiso y de una pasión crítica, y humana, que se renuevan a través de la historia.

Esta pasión, sin duda, anima también las páginas de Campra: pasión y fidelidad para con el objeto de estudio – como este volumen atestigua, al proponer sin modificaciones los ensayos publicados sueltos en revistas entre el 1987 y el 2006 – y pasión por la escritura, escudriñada, además, en el cap. VIII, «El yo de la escritura crítica: Dos fines de siglos». Se trata de una especie de meta-ensayo donde las reflexiones de Campra sobre las huellas más o menos patentes del yo en la escritura de pensadores y críticos como José Enrique Rodó, Domingo Faustino Sarmiento, Raúl Scalabrini Ortíz, hasta llegar a autores contemporáneos como Humberto Robles, Josefina Ludmer, Margarita Mateo Palmer, se convierten en un filtro que, inevitablemente, aplicamos también al libro que estamos leyendo, vibrante de acentos personales y solapadas inflexiones autobiográficas. Completa el volumen el capítulo X, «Cierre en contrapunto: Conversaciones recobradas», donde, casi a manera de comentario e integración de lo que se ha venido discutiendo, se recogen las entrevistas a tres voces destacadas en el panorama crítico de la América hispánica, el cubano Roberto Fernández

Retamar, el argentino Noé Jitrik y el chileno Miguel Rojas Mix. *Itinerarios en la crítica hispanoamericana*, entonces, propugna un pensamiento y una metodología de lectura originales y refinados, llegando a una visión de conjunto del quehacer literario y crítico desde América y sobre América. Como escribía el gran Alfonso Reyes en su *La experiencia literaria* (1942): «La crítica es este enfrentarse o confrontarse, éste pedirse cuentas, este conversar con el otro, con el que va conmigo» (En: *Obras completas*, vol. XIV. 2a ed. México: FCE, 1997, p. 106). Esto es lo que Campra magistralmente pone en práctica, demostrando que la labor del crítico literario y la función de la crítica consisten en este movimiento dialéctico que configura nuestro mundo, los itinerarios con que lo conocemos y el modo en que lo habitamos.

## **Campra, Rosalba (2015). *Le porte di Cassiopea*. Roma: Edizioni Fahrenheit 451, pp. 245**

Alice Favaro  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Un'atmosfera onirica avvolge per l'intera narrazione le quotidiane vicende, quindi tutt'altro che ordinarie, della protagonista Nanán. Ambientato a Nyhavn, l'antico porto di Copenaghen, il romanzo si svolge tra il Cassiopea, un bar nel quale aspettare l'alba tra racconti di naufraghi, pescatori e sirene, e il caffè Havfruens Hale in cui è invece possibile degustare la straordinaria cucina di un'incantevole sirena-cuoca. Il porto di Copenhagen si presenta come luogo insidioso a causa dei canali oscuri che attraversano la città e delle figure che lo abitano: marinai ubriachi, sirene che attraggono gli uomini e spettri che si aggirano tra i vicoli bui.

Tra le brume di una città irreale e atemporale, in cui l'acquavite appanna il ricordo delle notti, Nanán inizia il racconto del proprio arrivo al Cassiopea accompagnato da una sorta di biografia personale. La protagonista narra del tempo in cui venne assunta dal proprietario, Jean François de Nantes, per raccontare i propri sogni mascherata e nella lingua della sua infanzia, lo spagnolo, ai clienti che riceveva uno per volta in un'apposita stanza. Il Cassiopea non solo è noto per la preziosa dote affabulatoria dell'affascinante protagonista ma anche per i suoi frequentatori, come per esempio il tatuatore, che possiede un laboratorio nel retrobottega del bar; non un atelier di tatuaggi qualunque, bensì un ambiente magico che profuma di cannella ed emana una luce dorata dove, con un continuo battito di tamburi di sottofondo, il tatuatore tiene con sé, per eseguire le sue creazioni, la sua personale collezione di farfalle, lucertole, serpenti vivi che ha portato dal Suriname. Il Cassiopea è famoso anche per l'organizzazione di spettacoli circensi, balli, feste di gitani; è il cerchio magico in cui tutto può verificarsi, una sorta di soglia dalla quale si accede a piani spaziali e temporali che si sovrappongono, a realtà differenti in cui è possibile introdursi attraverso porte chiuse a chiave, giardini interni, una rete di tunnel sotterranei, passaggi segreti, scale che conducono a soffitte. Durante le feste mascherate gremite di personaggi bizzari, come al ballo di carnevale in cui sono presenti orchestre di topi, farfalle azzurro fosforescente, persone travestite da diavolo, uomini col turbante, sceicchi, toreri, *gauchos*, fantasmi, fate, valchirie, palombari, marinai travestiti da marinai, nomadi, maschere veneziane, tutto sfocia alla fine nell'assurdo e nella mancanza

di senso. Gli invitati mascherati che ballano in un turbinio di corpi si delineano come guardiani della soglia che accompagnano la protagonista nei tunnel sotterranei; sono anch'essi personaggi sinistri che togliendosi le maschere hanno il volto dipinto con altre maschere in modo da essere irriconoscibili. La protagonista racconta inoltre della sua esperienza di lavoro all'Havfruens Hale (traducibile letteralmente come «La coda della sirena») in cui Akhti, il proprietario turco, la prega di sostituire la cuoca che se n'è andata. La protagonista può cimentarsi in piatti esilaranti dove realtà e fantasie si mescolano tuttavia con il requisito che indossi una finta coda di cristallo, fingendosi una sirena, che si cosparga di zucchero a velo o madreperla, e che esca di scena a fine serata, immergendosi in un grande acquario dove scompare con il calare del buio, insieme ad Amanda, l'anguilla ammaestrata.

La narrazione si snoda, attraverso capitoli brevi che talvolta si riducono a una pagina o a poche righe come se si trattasse di una raccolta di racconti, tra le cronache dei sogni e degli incubi di Nanán: storie esilaranti in cui i temi e i motivi del fantastico intessono la tela del reale tra vicende di uomini che si innamorano di promiscue sirene senz'anima, morti inspiegabili, incantesimi, streghe, pratiche cabalistiche, incontri perturbanti, presagi, in una continua oscillazione tra dimensioni temporali e spaziali differenti. Attraverso passaggi segreti dai quali non è più possibile trovare la via del ritorno, gallerie murate, porte che conducono a punti che si dissolvono nella neve o nella nebbia, dove si odono sibili, risate, e sono presenti pipistrelli, draghi, vecchie che personificano la morte, doppi, visioni, giochi di specchi, pietre preziose, veleni e pozioni magiche, si finisce sempre nel sogno di qualcun'altro; a volte delle sirene, a volte della stessa Nanán, desiderosa di una spiegazione del significato dei propri sogni e del motivo per cui non sempre riesce a scorgere la propria figura allo specchio, ma qualcun altro o perché, benché veda se stessa, il suo doppio non risponde ai suoi gesti.

Su questa soglia dunque si parlano molteplici lingue e ogni persona proviene da un diverso paese della terra («lì tutti vivevamo in una lingua che non era la nostra», p. 74); costanti i rimandi a miti, leggende e opere della letteratura universale tra cui un esplicito riferimento ad Andersen e alla casa in cui è vissuto. Non mancano inoltre i rinvii alla cultura latinoamericana tra teschi, la messicana Festa dei Morti, funerali a passo di rumba, la presenza di animali velenosi che vivono solo in America meridionale in cui rieccheggiano alcuni racconti quiroghiani e che rimandano all'infanzia della narratrice; e ancora indios otomì, costellazioni visibili solo dall'esmifero meridionale - come la Croce del Sud - sirene che portano i bambini a mo' di donne indigene, dolci tipici e versi di un poeta argentino che parlano di una sirena. Compare fugacemente, inoltre, la Maga che in un punto della narrazione offre consigli alla protagonista e che rimanda alla cortazariana Maga di *Rayuela* e sono frequenti i balli mascherati che rinviano a «La maschera della Morte Rossa» di Poe. L'uso

dei nomi scientifici di alcuni insetti, come ad esempio la farfalla *Sphinx Acherontia Atropos*, ricorda i racconti fantastici di fine Ottocento e primi del Novecento in cui l'utilizzo della scienza diviene un'espedito per creare stupore nel lettore e condurlo oltre i limiti della realtà. La rete intertestuale del romanzo è tuttavia assai più ampia e talora occulta. Il motivo dell'attesa permea l'intera narrazione: la protagonista si ritrova ad attendere costantemente il compagno che compie degli strani viaggi dai quali nemmeno lei è a conoscenza di quando e da dove torni. L'intera narrazione si sviluppa in prima persona attraverso i ricordi e i racconti di Nanán che si rivolge direttamente al lettore utilizzando i segni «\*\*\*\*» cosicché ognuno possa sostituire gli asterischi con il proprio nome, com'è indicato nella prima pagina. Ricreando quindi l'atmosfera surreale e spettrale di una Copenaghen popolata di sirene, Rosalba Campra propone dunque un percorso non distante dalle recenti interpretazioni neuronarratologiche in cui, attraverso la rottura di ogni certezza, è possibile addentrarsi in forma nuova nei motivi tradizionali del fantastico, ma ora notevolmente interiorizzati. In un gioco illusorio di riflessi e di specchi non si rivela mai la vera identità - non una ma molteplici - della protagonista e il tema del doppio è come un *leitmotiv* che permette la duplicazione e la ripetizione dei piani della realtà.



**Lamborghini, Osvaldo (2012). *Il ritorno di Hartz e altre poesie*. Edizione e traduzione a cura di Massimo Rizzante. Milano: Libri Scheiwiller, pp. 207**

Giulia Anzanel  
(Università degli Studi di Verona, Italia)

Edita da Libri Scheiwiller, appare per la prima volta in Italia una raccolta di liriche dello scrittore argentino Osvaldo Lamborghini. Sconosciuto alla maggioranza, questo autore si è presto convertito in un mito per cultori e fan. La scarsa notorietà di cui ha goduto in vita, sia in patria quanto nel contesto internazionale è forse dovuta a un senso di inadeguatezza e insofferenza per le definizioni formali e i canoni artistici ufficiali che, a livello artistico, si è tradotta in una scrittura il cui ermetismo non è reso solo dalla durezza delle immagini evocate ma anche dalla scelta di prospettive tematiche il cui taglio aspro e insolito delinea un mondo in cui la poesia «emana orrore anche se si traveste da Cupido» (p. 119) e il paradiso è «anticamera dell'inferno» (p. 121). Tutto ciò è espresso da un linguaggio indifferente a tutto quel che è norma. A partire da un uso personale e irregolare della punteggiatura, fino ad arrivare ad un utilizzo della scrittura che nega il suo scopo principale e la sua ragion d'essere, ossia la costruzione di senso. Alcune poesie infatti sono costituite da frasi singole e slegate scritte in momenti diversi dall'autore. Le numerose ripetizioni rimandano ai balbettii del parlato più che a un voluto uso dell'anafora. A volte i significanti mancano di significato. È una parola poetica che si rivolta contro se stessa e questiona la sua stessa natura. Ma lo scopo di Lamborghini non è quello di creare nuovi significati o costruire nuovi mondi grazie al gesto scritto, quanto segnalare che se «per un errore di grafia di Giuda Leone il golem si dissolse» (p. 177) ciò succede perché il simbolo scritto è in sé portatore di un'ambiguità tanto profonda e pericolosa da non poter essere generatore di verità senza convocare la morte in uno stesso slancio creativo. L'autore, infatti, si rifà, alla leggenda del XVI secolo secondo cui il rabbino Jehuda Löw di Praga creò dei golem incidendo sulla loro fronte la parola 'verità' [*emet*, אמט, in ebraico]. I golem cominciarono presto a crescere rendendo impossibile lo scopo per il quale erano stati creati, cioè servire la volontà del rabbino che quindi decise di disfarsene eliminando una lettera e trasformando la parola in 'morto' [*met*, מת, in ebraico]. Tuttavia perse

il controllo di una delle sue creature che quindi cominciò a distruggere tutto quel che incontrava. Riottenuto il dominio della situazione il rabbino abbandonò l'idea di servirsi del golem e lo nascose nella sinagoga di Praga.

Il libro, curato e tradotto da Massimo Rizzante, presenta 33 poesie la cui variabilità tematica e formale vuole cercare di dipingere quello che era il mondo di Osvaldo Lamborghini. Si va così dalla politica argentina negli anni '60, '70 («Ieri»), ai riferimenti alla psicoanalisi («Da Alvear a Freud») passando per i temi più frequenti perché meglio permettevano all'autore di dimostrare la falsità delle definizioni e sviscerare l'ambiguità di ciò che è dato: il sesso, la parola, il rapporto con la poesia e gli autori che l'hanno preceduto.

Allo stesso modo la poetica tenerezza di «Tre volte nella notte...» lascia spazio alla lucida e disincantata durezza di «Il mio tema è la carneficina», e a poemi che, per lunghezza e contenuto rasentano la forma narrativa («Prosa spezzata»). Questa pluralità è però accompagnata da una costante: il superamento, o meglio, l'indifferenza per i limiti imposti dalle classificazioni stabilite.

È tuttavia assente la volontà di creazione e rifondazione che accompagnava la poesia avanguardista.

È il testo che chiude la raccolta («Non scrisse poesia...») a dare al lettore la chiave di lettura dell'intera opera mostrando cos'erano per Osvaldo Lamborghini la poesia e la vita. Quell'ultimo verso, «NON SCEGLIEVA» esclamato a lettere maiuscole rivela un tratto fondamentale dell'autore e della sua arte.

Come fa notare César Aira, esecutore testamentario per l'opera letteraria e amico dello scrittore, l'opera di Lamborghini è un costante lavoro di traduzione di sé stessa. Nel saggio che apre il libro Massimo Rizzante mette in luce precisamente l'instabilità e l'incostanza di una vita che si dibatteva tra i poli opposti della poesia e della prosa così come nell'obbligo di scelta di una sessualità maschile o femminile. Immergendosi nelle creazioni dello scrittore risulta evidente come la marginalità che ha caratterizzato la sua esistenza artistica si rispecchi nell'impossibilità di riconoscersi in uno dei due estremi ma nemmeno nella combinazione cristallizzata dei due. È forse questo tratto che rivela l'estrema modernità del lavoro di Lamborghini e che ha fatto sì che la sua scrittura fosse riconosciuta tra i cultori come un evento di eccezionale portata innovativa. Lamborghini prende le distanze dal modernismo quando afferma che «*yo soy aquel que ayer nomás decía | pero ahora es el silencio: | el silencio el dije de preso*» (p. 56) ma va ben oltre, rifiutando di accettarsi nella combinazione degli estremi che segnano la sua esistenza e allontanandosi dalla postmodernità identificata proprio dalla fusione di modi e contenuti. Ecco quindi che il suo lavoro si delinea come traduzione da un polo all'altro. Ed ecco perché l'accesso all'estetica della sua scrittura può risultare complesso. Il lettore non ha più a che fare con un oggetto fisso e materiale, un pro-



dotto dell'attività letteraria facilmente incasellabile, ma con un processo, un transitare. La poesia di Lamborghini mette di fronte ad un flusso che è l'immagine del continuo mutare e divenire della realtà. Un movimento incessante di cambiamento che mostra il trasformarsi dell'esistenza in qualcosa di costantemente diverso e non sempre di facile comprensione. Ecco perché la poesia di questo autore, rivelando tale meccanismo svela la necessità e allo stesso tempo il proprio ruolo di interprete di un'esperienza tanto precaria da aver abbandonato ogni pretesa di assestamento in una forma stabile e definita.

Traspare, dalle maglie di questa scrittura, un contesto culturale segnato da violenza, instabilità e incertezza che porta l'autore a interrogarsi sulla natura del «campo di battaglia dove sono nati i miei occhi | e dove hanno imparato | a vedere in questo modo» (p. 143) e a cercare nella scrittura un mezzo per i decifrare la realtà che lo circondava e quindi per capire sé stesso dato che «quel ritmo mi permette di riprendere anche | me stesso | di tradurmi» (p. 117). La parola, la scrittura sono i fondamenti primari della realtà di Lamborghini. Ma la parola che è «l'estremo tentativo | prima della perdizione definitiva» (p. 43) non è qualcosa di stabile, fisso e immutabile. È traduzione, è un inganno che, con un «gergo erudito» maschera il «buco del culo» (p. 177) da Occidente (nel testo: «el Orto es donde naufraga Oriente | Orto en jerga erudita es Occidente, | nosotros, es decir este presente, | y ojo pequeño | (ojete)» (p. 176) dove la parola Orto indica la salita del sole ed ha quindi a che fare con l'Oriente e, per opposizione, con l'Occidente, ma allo stesso tempo, nel gergo argentino indica l'ano) «Omo e sessuale è ormai l'ortografia» (p. 177) ed è quindi in questo modo che definisce l'esistente. Ecco perché Juana Blanco, alter ego femminile dell'autore scrive «odio la mia lingua | quanto odio il mio sesso» (p. 145). Determinanti identitarie per eccellenza, la lingua e il sesso lo condannano a scegliere, ad assumere forma e coscienza stabili e stabilite che, come prigionieri gli impediscono di assimilarsi alla mutevolezza dell'esperienza di cui sono frutto e lo espongono al pericolo di essere escluso, non poter partecipare alla vita. Ecco che la percezione dell'impossibilità che quel che è riesca a dar voce a ciò che sente caratterizza la sua opera e la sua vita e lo spinge a cercare di trasporsi in altro nel tentativo di sfuggire alla scelta di un punto di arrivo. La poesia quindi diventa uno strumento di indagine di un mondo che non ha possibilità di essere rifondato perché si rinnova ad ogni momento, senza l'aiuto dell'uomo, anzi, indifferente alla sua presenza, rendendo vana ogni pretesa di comprensione.

Il corpo poetico è aperto da un componimento giovanile («Tre volte nella notte...») e si conclude con quella che fu anche l'ultima poesia scritta da Lamborghini («non scrisse poesia...»). Sembra quindi evidente che nella scelta dei testi abbia pesato una valutazione biografica che offrisse al lettore italiano la possibilità di un primo approccio all'opera di questo autore di tipo quasi conoscitivo come si trattasse di un primo appuntamento.

Tuttavia un'analisi più approfondita pare rivelare la frequenza di richiami o cenni al panorama letterario anteriore o contemporaneo a Lamborghini. Si va dagli espliciti riferimenti ai versi di Rubén Darío («La perdizione, un pullover chiaro...») e del poeta argentino Jacobo Fijman («Jacobó Fijman non oserebbe...») alla citazione di Erdosain, protagonista de *Los siete locos* di Roberto Arlt («Accusato di complicità con l'ossario comune...»), e a quella del golem («Per un errore nella grafia...»), chiaro rimando al poema di Borges, autore citato anche in «Più nessuno mi sopporta...».

Ci sono poi delle allusioni meno esplicite agli autori della gauchesca nella poesia «I ciarlatani chiedevano una nuova letteratura gauchesca...» o l'accento al caffè Tortoni di Buenos Aires, sede di ritrovo di scrittori ed artisti («Il ritorno di Hartz»). Sembra quindi che la scelta degli scritti che formano questo libro possa nascondere l'intento di presentare l'opera di Lamborghini vincolandola però al contesto culturale da cui proviene e nel quale si sviluppa per evidenziare con maggior enfasi il carattere innovativo e di rottura rispetto alla tradizione.

Per queste ragioni il valore del lavoro di questo autore non si consegna facilmente nella mani del lettore consapevole del fatto che la parola scritta è la facciata di un universo la cui complessità impedisce una manifestazione repentina. Questo effetto si accentua ulteriormente nelle liriche di Lamborghini, dove la scrittura perde il suo ruolo di àncora e punto fisso e abbandona alla deriva chi le si appropria in cerca di significato. È una poesia che inoltre richiede la conoscenza degli autori e degli avvenimenti con i quali lo scrittore dialoga. Tuttavia delle utili note in chiusura assolvono il compito di precisare l'identità e il ruolo di alcuni dei nomi citati.

Il libro si chiude con una postilla di Alan Pauls che, ripercorrendo gli studi critici pubblicati su Osvaldo Lamborghini dopo la sua morte, suggerisce al lettore che, al di là della costruzione del mito e di tutto ciò che è stato scritto e detto su di lui, sarà solo la lettura, il contatto diretto con la scrittura a rivelare quella parte di mondo che gli occhi dell'autore argentino hanno voluto raccontare.

## **Piglia, Ricardo (2015). *Antología personal*. Barcelona: Anagrama, pp. 296**

Alice Favaro  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Con *Antología personal* Ricardo Piglia costruisce una sorta di memoria personale, o *autofiction* secondo la più recente definizione che si configura come un ritorno al passato, raccogliendo insieme testi, tra cui alcuni inediti, appartenenti a diversi periodi della sua vita e a differenti generi letterari. Unendo finzione e saggio l'autore crea un'antologia 'ibrida' suddivisa in quattro sezioni: «Cuentos Morales», «El Laboratorio del escritor», «Los casos de Croce», «La forma inicial».

La prima parte del libro raccoglie cinque racconti: «El gaicho invisible» e «La nena» che apparirono in *La ciudad ausente* (1992), «El laucha Benítez» che fu pubblicato in *Nombre falso* (1975), «Un pez en el hielo» ed «El joyero» che uscirono in *La invasión* (2006); racconti articolati che narrano rispettivamente storie di *gauchos* e di onore, di una bambina 'speciale' con difficoltà di espressione e incapacità di costruzione della sintassi che la madre separa dai fratelli temendo il contagio, di pugili, delle vicende di Emilio Renzi, personaggio letterario che riappare frequentemente all'interno dell'opera di Piglia, che giunge a Torino con una borsa di studio per ricostruire il suicidio di Cesare Pavese, e infine di un gioielliere che rapisce la figlia dalla custodia della sua ex moglie.

La seconda sezione «El Laboratorio del escritor» riunisce saggi e discorsi tenuti durante lezioni universitarie e conferenze: «El escritor como lector», «Teoría del complot», «Una propuesta para el próximo milenio», «Una clase sobre Puig» e «La ex-tradición». Si tratta di testi di teoria della letteratura in cui si propongono riflessioni sulla vita e l'opera di Witold Gombrowicz, Manuel Puig, Rodolfo Walsh, Roberto Arlt e altri autori della tradizione argentina. Sono presenti inoltre considerazioni riguardo il romanzo, la letteratura nazionale, le avanguardie, la forma iniziale della scrittura, la relazione intima che si intesse tra l'arte e la vita e la modalità in cui l'esperienza vissuta possa modificare la produzione e la ricezione dell'opera d'arte, lo scrittore come lettore. Si teorizza dunque, come continuazione delle calviniane *Sei proposte per il prossimo millennio* (1988) rimaste incompiute, la sesta proposta consistente, secondo l'autore, ne «el deslizamiento, el desplazamiento, el cambio de lugar» (p. 124) da intendersi come meccanismo narrativo che permette di narrare attraverso la voce

dell'altro. Si riflette infine sull'importanza della finzione utile a narrare metaforicamente le relazioni più profonde con l'identità culturale, la memoria e la tradizione, in una continua tensione tra cultura locale e globale.

La terza parte, «Los casos de Croce», è costituita da racconti inediti che faranno parte di una serie in preparazione che vede come protagonista il commissario Croce, uno dei personaggi principali del romanzo *Blanco nocturno* (2010) e sono «Liminar», «La música», «La película», «El astrólogo».

Dell'ultima sezione, «La forma inicial», «Modos de narrar» e «Notas en un diario (1987)» sono inedite mentre «El senador» fa parte di *Respiración artificial* (1980), «La isla de Finnegan» di *La ciudad ausente* (1992), «Ernesto Guevara, el último lector» di *El último lector* (2005). Si riuniscono qui frammenti di note autobiografiche in forma di diario e un insieme di generi differenti tra cui il discorso tenuto durante il premio letterario José Donoso ricevuto a Talca, in Cile, nel 2005 in cui l'autore riflette sull'esercizio narrativo e sul modo in cui ogni individuo, nella vita, sia continuamente sollecitato alla narrazione di fatti accaduti e che quindi sia anche consapevole di cosa sia un buon racconto, ovvero una storia di cui fruisca e provi piacere non solo chi racconta ma anche chi ascolta. La narrazione sarebbe dunque il contrario della semplice informazione e la forma della narrazione si definirebbe nel momento in cui non dice esplicitamente quale sia il senso ma alluda e sposti, trasferisca. Nella stretta correlazione tra viaggio e narrazione entrambi sono reciprocamente inesistenti senza la presenza dell'altro. Si viaggia per narrare e si potrebbe considerare la storia della narrazione come una storia della soggettività, la storia della costruzione di un soggetto che pensa se stesso a partire da un racconto (p. 248). Infine nell'ultimo saggio l'autore ripercorre alcuni momenti cruciali della vita di Ernesto Guevara soffermandosi in particolare sul suo stretto legame con la letteratura e la lettura che lo ha accompagnato per tutta la vita e che lui stesso definiva come sua unica debolezza e forma di dipendenza insieme al tabacco. Quindi la lettura è da intendersi qui come filtro per dare un senso all'esperienza, come momento solitario di isolamento dal tessuto sociale, rifugio che Guevara utilizzava spesso anche nelle pause durante i combattimenti come momento di sospensione nella tensione tra vita politica e vita personale. Questa urgenza di conservare i libri portata all'estremo - nell'ultimo periodo nonostante fosse rimasto senza scarpe aveva ancora con sé dei libri malgrado pesassero e impedissero il movimento e la velocità nell'azione -, la necessità di scrivere che sempre lo ha accompagnato fin dal primo viaggio nel 1950, rappresentano una forma di resistenza, il bisogno di costruire l'esperienza per poi scriverla, per definire un'identità e una coscienza, nel rifiuto di ogni convenzionalismo. Guevara cerca dunque l'esperienza, il mezzo attraverso il quale il soggetto si costruisce nel viaggio per divenire altro, in un indissolubile legame, ancora una volta, tra arte e vita.

Con *Antología personal* Piglia è in grado di offrire al lettore una sorta

di teoria della lettura affrontando il tema da molteplici prospettive e ricorrendo all'utilizzo di generi letterari diversi che uniscono autobiografia e finzione e che insieme fanno parte della comune ricerca di una forma iniziale della scrittura e dell'arte. Considerando la letteratura e la vita come inscindibili, l'autore sostiene che la lingua privata della letteratura sia, paradossalmente, la traccia più viva del linguaggio sociale.



## Vargas de Luna, Javier (2015). *La hora de las complacencias*. Guadalajara: Arlequín, pp. 283

Silvana Serafin  
(Università degli Studi di Udine, Italia)

Tra gli autori latino-americani, attualmente residenti in Canada, lontani dal loro paese d'origine, figura Javier Vargas de Luna – messicano di nascita – il quale, a partire dal 2004, ricopre il ruolo di professore ordinario di letterature ispaniche presso l'Università Laval, della città di Québec, oltre ad essere professore 'visitante' alla UQÀM (Université du Québec à Montréal); prima di questa data ha insegnato all'Università del Massachusetts. È autore di numerosi saggi critici, tra cui emerge *Las dos ciudades de Juan Ruiz de Alarcón* (2006); delle sillogi: *Temporada demangos* (2001), *Besos aparte* (2009), *Sin Anna y sin Azúcar* (trad. francese) (2014), *El libro de los destiempos* (in corso di stampa); del romanzo *La hora de las complacencias* (2015), vincitore del IX Premio Nacional de Novela y Poesía Ignacio Manuel Altamirano 2013.

Il *plot* di quest'ultimo, in cui confluiscono narrazioni parallele, si sviluppa totalmente nell'arco di una confessione – ricordata a distanza di trent'anni – sostenuta dal narratore, il sedicenne Israel. Come ogni venerdì, egli si reca furtivamente in collegio per partecipare alla messa, mentre ufficialmente – nel Messico del tempo è ritenuta illegale l'educazione religiosa – si tratta di assistere ad una proiezione nella sala degli audiovisivi, trasformata in un luogo sacro, grazie alle «dos mesas largas al frente que, arrastradas desde la planta superior, le daban forma al improvisado altar de cada viernes» (p. 25). Vi sono pure due padri confessori in attesa dei ragazzi che, nello scendere i gradini, vengono sollecitati ad un rapido esame di coscienza. È l'occasione per ripercorre avvenimenti individuali e collettivi, con l'evidente funzione di fare riflettere il lettore sul significato della memoria, dell'amicizia, della solidarietà, dell'amore e del sesso, della giustizia e della politica, ovvero della vita e della morte.

Via via affiora, con forza sempre maggiore, uno spaccato del Messico degli anni Ottanta, in particolare di una città portuale, Cabo de Dios, le cui caratteristiche sono comuni a tanti altri porti. Marinai indaffarati o inoperosi, vestiti sempre «con pantaloncillos de lona, desgarrados, y calzando los colores tan vivos de chancletas que nunca tenían tiempo para otra travesía» (p. 55), prostitute «sonsacando a la gente con miradas de mucho sexo» (p. 198), bancarelle con ogni sorta di oggetti da scambiare,

«un carnaval de etiquetas que anunciaba, hacia el último límite del sudor en la zona franca, los mástiles y los remolcadores sobre el Pánuco de Garray» (p. 198).

Se un tempo il porto «era un hervedero de novedades, un perol de últimas modas, un vasar de cuántas lenguas» (p. 136), ora è in completo degrado, come pure l'intera città, ad iniziare dalle strade in cui i ragazzi con il pallone e i semafori mal funzionanti costringono a frenate improvvise, ad assordanti suoni di clacson, a frequenti imbottigliamenti. Anche la zona centrale, abbandonata a se stessa, si è trasformata «en la orilla opuesta de la hipocrisía, en el reverso de alguna ley fundacional o en el bolsillo escondido de todos los vicios de Cabo de Dios» (p. 80). Pungente ed amara è la critica dell'autore per la deriva della politica, delle istituzioni che permettono l'esistenza di prigionieri dall'asfissiante odore di urina e di vomito, di spazi ambientali brulicanti di lupanari e di ubriaconi, di parchi divenuti un ricettacolo di drogati e di perdigiorno.

Ciascun personaggio, con il proprio mondo selvaggio a fior di pelle (p. 238), è figura e segno di determinate qualità e astrazioni: vizi e virtù, posizioni sociali, questioni di *gender* e di comportamenti, vengono in tal modo sviscerati con lucida determinazione, resa ancor più incisiva dall'utilizzo del linguaggio colloquiale. Penetrando tipi e stereotipi della cultura popolare, la lingua acquista un registro ludico e stimola la rottura testuale ogni qual volta si manifesta nella proliferazione di voci, nell'incrocio di generi, nella ricerca incessante che struttura la scrittura stessa. Il cinema, i radiodrammi, le *telenovelas*, le canzoni che sfruttano le forme narrative implicite di quel sapere convenzionale e diffuso – Manuel Puig *docet* –, cadenzano ogni momento della quotidianità. Ciò evidenzia il modo in cui la cultura di massa educa i sentimenti di un'intera popolazione, condizionata dalla coca cola e dalla birra, dalle scarpe da tennis e dai *jeans*, dalle canzoni di Celia Cruz «que traía hierba santa *pa-la-gar-gan-ta*» (p. 56), dal «Per-do-na-me-muuuu-ger-por-ser-tan-guapo» (p. 57) di Rigo Tovar, dal «*cu-cu-ru-cucù, pa-lo-ma*» di Lola Beltrán (p. 91), ma altresì dalla musica di Freddy Mercury, dei *mariachi*, dell'Inno nazionale messicano... Tali sentimenti, nel sollecitare l'eterno conflitto tra sogno e realtà, sconvolgono i valori naturali e determinano una serie di fallimenti, sia di adolescenti, sia di adulti costretti a vivere il sesso con un senso di colpa, di dolore e di sofferenza. L'intera società è vittima della violenza diffusa che colpisce persone indifese, degli scherzi e delle derisioni, della mancanza di tenerezza, dell'ignoranza e della superstizione.

Gli eventi narrati fanno apparire i personaggi sempre in 'azione', affinché le loro emozioni giungano direttamente al lettore il quale, a sua volta, lasciandosi trasportare da nuove intuizioni, va oltre i limiti stessi del testo. È il caso, per citare un esempio, di Igor impegnato tutte le notti a dipingere gli anfratti più oscuri e dimenticati del centro di Cabo de Dios: alla fine egli viene rinchiuso in carcere per dimostrare la propria temerarietà



alla giovane da cui è attratto. Ed ancora quando egli si scaglia contro il toro «que echando espuma por el morro» (p. 138) aggredisce il Tomates, caduto sfortunatamente sotto i suoi «casi quinientos kilogramos de peso, de más de dos metros de alzada» (p. 137), dinanzi allo sconcerto e al panico generale.

I ricordi di Israel, espressi con la «voz invisible de una edad hecha de cuántas sorpresas» (p. 205), hanno la potenza di concretizzare luoghi, situazioni, avvenimenti, incontri, giochi, odori, parole capaci di «tergiversar los cuatro costados de todas las mentiras del ochenta y ocho» (p. 173). In tal senso il passato entra nel presente in una linea di continuità in cui serpeggia la nostalgia dell'adolescenza, di quell'ansia di prolungare le giornate con gli amici e di sfruttare l'ultimo raggio di sole per ritardare «la oscuridad de tus carcajadas...la poca luz de nuestros años» (p. 77). Il passato, tuttavia, non mitiga il dolore per il suicidio di Santajuana, l'amore proibito, e per le tante disillusioni e sofferenze sebbene, nell'«hora de las complacencias», la vocina esile continui ad invitare il radioascoltatore a richiedere la canzone preferita, facilitando in tal modo la fuga dalla dura realtà. In fondo è un atto di ribellione verso l'affanno totalizzante della letteratura 'tradizionale', per proclamare il diritto all'individualità, sia pure quella di giovani desiderosi di sperimentare, in una sorta di 'educazione sentimentale', i singoli percorsi di vita. Sincera è la preoccupazione dello scrittore per i conflitti umani, sorti proprio nell'adolescenza. Grazie all'uso di uno stile carico di ironia estesa a tutti i personaggi - sacerdoti compresi -, di un linguaggio popolare arricchito di dotte citazioni, di descrizioni ambientali sovente addolcite dalla bellezza della natura, di un ritmo sempre sostenuto e coinvolgente, egli riesce ad espandere la sua inquietudine oltre lo spazio eterno dell'opera letteraria, sino al labirinto di un tempo costituito da mutamenti e da ripetizioni.



**Bellini, Giuseppe (2015). *Mondi perduti nuovamente interpretati: Dalla Cronaca delle Indie alla narrativa dei secoli XX-XXI*. Roma: Bulzoni; CNR, pp. 194**

Ferran Riesgo Martínez  
(Universidad de Alicante, España)

Publicado en 2015, el último libro del profesor Giuseppe Bellini propone un recorrido por esa amplia vertiente de la narrativa hispanoamericana que desde la segunda mitad del pasado siglo se ha preocupado de recuperar los turbios años del Descubrimiento y la Conquista, con especial intensidad desde el advenimiento de la llamada ‘nueva novela histórica’. Los protagonistas de los relatos comentados son siempre los conquistadores, y los temas el fracaso, el absurdo y la épica de sus empresas, pero en esencia todas las historias remiten a la violenta tragedia y el halo mítico que están en el origen de la América moderna. Partiendo de ese universo semi-ficcional, Bellini logra contar a la vez la historia de la Conquista, de sus protagonistas y de los cronistas mediante una equilibrada exposición de datos, opiniones y citas textuales relevantes.

La primera parte funciona como base para los desarrollos críticos posteriores. El capítulo I consiste en una sintética introducción histórica, desde el descubrimiento de Colón hasta la conquista de la Araucanía, mientras que los otros forman un recorrido por los principales episodios de la conquista, narrados por las voces más señeras de la Crónica de Indias: Bernal Díaz en México, el Inca Garcilaso en el Perú, Álvar Núñez Cabeza de Vaca y sus *Naufragios* y *Comentarios*, así como las diferentes fuentes textuales que cubren las expediciones de Pizarro, Aguirre y Orellana por la Amazonia.

Sigue el cuerpo principal del libro, centrado en la narrativa hispanoamericana del siglo XX. Bellini se ocupa, en primer lugar, de recuperar las visiones que los narradores americanos han ofrecido de tres figuras clave: Colón (Madariaga, García Márquez, Carpentier...), Orellana (sobre todo en la novela de Demetrio Aguilera Malta), y el rebelde Lope de Aguirre (a través de Uslar Pietri y el español Ramón Sender). En los siguientes tres capítulos se repasan las versiones que el argentino Abel Posse propone de Aguirre y Colón, y del malogrado Álvar Núñez. De todas las novelas (*Daimón*, *Los perros del Paraíso* y *El largo atardecer del caminante*), Bellini destaca la mixtura de humor y ácida crítica de Posse, siempre desde la

vertiente literaria de la reinención o reescritura de la historia.

En la tercera parte del libro, dedicada a los narradores del siglo XXI, hallamos primero otra trilogía: la dedicada por el colombiano William Ospina a las expediciones al País de la Canela y Eldorado, de nuevo con Ursúa, Orellana y Pizarro como protagonistas entre los que se va desplazando el foco de atención del narrador. Escrita en un tono literario elevado y ambiciosa en sus proporciones, se lee, en definitiva, como una denuncia y un lamento por el mayor pecado de los conquistadores: pasar por un mundo tan lleno de maravillas con la vista puesta solo en la ambición, y la violencia por toda forma de acción. Aunque se mantiene el aire elegíaco, el tono elevado y la presencia de lo maravilloso decrecen en la penúltima obra comentada, *El último caballero*, de Juan F. Sánchez Galera, pero se reponen en la última, *Orellana: De Trujillo al Amazonas*, de la española Rosa López Casero. En ambas obras los narradores siguen los hilos biográficos de Cabeza de Vaca y Orellana, completando con la ficción los huecos (enormes en el caso de Álvar Núñez) dejados por la historia, con un trasfondo semántico similar a los de Posse y Ospina.

Tras una breve «Conclusión», el libro se cierra, fiel al título, con las revisiones más recientes – *Orellana* es de 2013 – de las empresas más desastrosas de la Conquista. A partir de una acertada estructura de contenidos y de un amplio saber literario, Bellini ofrece una obra amena pero rigurosa, y consigue tratar de manera precisa y sencilla un universo narrativo vasto y complejo. *Mondi perduti nuovamente ritrovati* es un buen compendio y una fuente de ideas nuevas para los iniciados en la materia, pero también una excelente puerta de entrada para los recién llegados al mundo de la Crónica y de toda la literatura que en las últimas décadas se nutre de ella y la reinterpreta una y otra vez.

## Eudave, Cecilia (2015). *Aislados*. Barcelona: Ediciones Urano, pp. 209

Patrizia Spinato B.  
(CNR-ISEM, Università degli Studi di Milano, Italia)

Straordinaria scoperta questo piccolo gioiello della messicana Cecilia Eudave (Guadalajara, 1968), soprattutto nota al pubblico, in ambito creativo, per le sue narrazioni brevi: *Registro de imposibles*, *Sirenas de mercurio*, *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas*, *En primera persona*, *Para viajeros improbables* sono i titoli delle sue raccolte di racconti, tradotte in Europa e in Asia e sovente premiate da giurie internazionali.

*Aislados* viene presentato, sia dalla veste grafica, sia dalla critica, come un romanzo per giovani. Ma un primo, superficiale approccio al testo si scontra, fin dalle prime righe, con un prodotto letterario versatile e tutt'altro che limitato all'età evolutiva, che subito attrae il lettore e lo conduce, quasi in apnea, fino alla conclusione.

L'architettura della narrazione è perfetta: precisa, essenziale, equilibrata. Divisa in tre parti, ognuna sviluppa un aspetto differente delle tematiche affrontate, fino a produrre un affresco sociale e psicologico di notevole spessore. La scrittrice si muove con grande disinvoltura e capacità nell'universo giovanile, ma al tempo stesso affronta problematiche trasversali ad esso, con differenti e partecipati punti di vista.

Il romanzo è, significativamente, dedicato alla madre dell'autrice, palese musa ispiratrice e protagonista silente del *plot*. La narrazione si sviluppa in terza persona, attraverso un narratore onnisciente, ma è soprattutto l'uso del discorso diretto a caratterizzare i personaggi e ad infondere agilità ad una materia tutt'altro che ludica e superficiale. Eudave dimostra sicuro dominio esteriore ed interiore dei tipi umani presenti nel romanzo e delle problematiche che ognuno rappresenta, riuscendo a fornire ritratti a tutto tondo dei personaggi, per nulla asettici o stereotipati.

La prima parte, introdotta dal «sentimento apocalittico della vita» pesano, si apre con un paradosso tale da sembrare un macabro scherzo, ma che invece si rivela reale in tutta la sua tragicità. Una innocente distrazione squarcia il velo di compostezza e di rispettabilità che avvolge una famiglia qualsiasi dei nostri giorni e, offrendola in pasto alla morbosa e pernicioso curiosità pubblica, ne fa emergere le profonde criticità e ne mina le basi: «Lo que en un momento había intentado ser un acto solidario [...] se fue desvirtuando hasta diluirse en el morbo, el chiste, el prejuicio» (p. 31).

L'imprevisto mette a nudo i personaggi, che si rivelano in tutta la loro umana debolezza: invisibilità, solitudine ed isolamento, seppur declinate in modo differente, sono le parole chiave su cui si gioca lo studio interiore.

La seconda parte, scandita da un'epigrafe di Pacheco, rappresenta una battuta d'arresto nell'azione: seppur risolta al meglio l'emergenza, l'equilibrio familiare risulta alterato al punto da richiedere una pausa, una fase di stallo, prima di cercare di riorientarsi. Ogni membro della famiglia si ripiega su se stesso e sembra incapace di affrontare e di confrontarsi con altro da sé: «Puerta inmutable, dura, infranqueable. Él estaba dentro de sí mismo y no saldría de él por lo pronto, o quizá nunca. Descubrió en esos días de encierro que no hay mucho por qué salir, ni hay mucho por quién mostrarse. Nada es seguro ahí fuera, ni la amistad, ni el amor, ni la familia, nada» (p. 93).

Alice di Lewis Carroll introduce il mistero dell'essere, scandagliato nella terza parte: giunti ad un punto di non ritorno, quando tutto sembra essere irrimediabilmente perduto, all'improvviso la forza di reagire si rivela decisiva nei personaggi per innescare la necessaria catarsi; e le ultime righe del romanzo spalancano inaspettatamente le porte all'ottimismo e alla speranza.

Cecilia Eudave conduce il lettore attraverso forti e laceranti tempeste emotive, lo obbliga a confrontarsi con maschere incredibilmente vicine alla quotidianità di ciascuno di noi, lo costringe a cercare improbabili soluzioni a situazioni solo all'apparenza paradossali. Molte le chiavi di lettura e ricchi i percorsi offerti al lettore in questo impietoso spaccato della società di matrice occidentale, alla mercé di nuovi e imperfettamente dominabili mezzi di comunicazione.

**Vargas Llosa, Mario (2015). *Contro vento e marea: Vol. V (1964-1988)*. A cura di Martha L. Canfield e Antonella Ciabatti. Firenze: Centro Studi Jorge Eielson, pp. 184**

Carmelo Spadola  
(Università degli Studi di Firenze, Italia)

La nuova pubblicazione del Centro Studi Jorge Eielson riprende il lavoro di traduzione italiana della produzione saggistica dello scrittore Nobel per la Letteratura 2010 Mario Vargas Llosa, iniziato da Martha Canfield e Antonella Ciabatti per l'editore milanese Scheiwiller e dà avvio ora a una nuova collana per la casa editrice fiorentina. Il volume contiene 17 articoli elaborati tra il 1964 e il 1988 e, come suggerisce il titolo, rimanda all'arduo mestiere di scrivere – ma diciamo sin da subito anche a quello di vivere, prendendo in prestito il titolo del celebre diario di Cesare Pavese – per un autore controcorrente e libero da ogni condizionamento come Vargas Llosa. Come affermano le curatrici nell'introduzione, «Lo scrittore indefesso scrutatore», preposta alle due parti lungo le quali si distribuiscono i saggi, rispettivamente intitolate «Barbaro tra civili» e «Sangue e sudiciume», l'autore peruviano, naturalizzato spagnolo da qualche tempo, è stato tra i pochi scrittori ad aver associato «alla creazione letteraria la riflessione sul mestiere stesso della scrittura», conducendo una «costante attività giornalistica [...] come viaggiatore e come investigatore» (p. 5).

Negli articoli contenuti nella prima parte del volume ad emergere è lo sguardo imagologico dell'autore che comunica al lettore le sue impressioni in seguito alla permanenza in varie città della Spagna, la Francia, l'Inghilterra, l'Irlanda e il nativo Perù. In «Madrid quando era un paese», la capitale spagnola funge da sineddoche dell'immobilismo culturale in cui versa il paese durante il regime franchista. È il 1958, Vargas Llosa è al suo primo viaggio in Europa e l'esperienza dell'epurazione e della censura letteraria e cinematografica spagnole gli indicano che l'immagine della città europea non si discosta poi molto dalla medesima arretratezza culturale che si respira a Lima negli stessi anni. Eppure non tutta la realtà spagnola può essere stigmatizzata, grazie all'opera redentrica del popolo che si contraddistingue per ospitalità e generosità impeccabili nei confronti dello straniero. Lo scrittore riconosce che: «Questa virtù si andò ingigantendo retroattivamente nella mia memoria, nei sei anni successivi che trascorsi

a Parigi, una città che curiosamente combinava questi due titoli: quella che esercitava il fascino più irresistibile per il resto del pianeta e la più inospitale verso il *mètèque* (quel che ero io)» (p. 13).

Il razzismo, comunque, non è una prerogativa dei francesi, giacché come leggiamo nell'ironico «Io, un nero», lo scrittore evoca il suo periodo trascorso nell'Inghilterra di Enoch Powell, deputato conservatore e possibile capo del partito, che negli anni Sessanta lanciava una feroce e suicida campagna razzista contro gli ex coloni africani, asiatici e antillani, con l'eccezione dei bianchi australiani e sudafricani. Oltre ai cosiddetti 'neri', nell'ottica di Powell l'epurazione avrebbe dovuto riguardare anche i sudamericani, gli africani del nord, i greci, gli spagnoli e i portoghesi. Vargas Llosa giunge alla conclusione che a differenza dell'arte e della letteratura che, pur non pretendendo di spiegare l'essere umano, il più delle volte incorniciano la vita e la società, «le parole e le cose che esse apparentemente rappresentano, ben di rado coincidono in modo assoluto» (p. 18), considerato che l'ideologia dimentica che il cambiamento del pensiero sociale si evolve rapidamente a differenza della forma linguistica.

Se agli occhi dell'autore, Londra appare razzista quanto Parigi, per certi versi la capitale francese viene affrancata per il suo profondo umanismismo nei confronti degli amici a quattro zampe. L'esempio più noto è quello del cimitero dei cani di Asnières-sur-Seine, ubicato nella periferia nord-occidentale della città, in cui riposano il celebre Rin Tin Tin, il San Bernardo che «salvò la vita a quaranta persone» e «fu assassinato dalla quarantunesima» (p. 20) e la cagnolina Pupù, insieme al cavallo Gribouille, alla gattina Follette e alla scimmietta Kiki.

Oltre a essere una città contenitore dei luoghi della memoria, come testimonia il cimitero per gli animali, la Parigi degli anni Sessanta è anche il centro da cui si dipanano filosofie e religioni esoteriche, come ricorda Vargas Llosa ne «La religione del sole inca». Il nucleo operativo degli adepti è un garage privato presso la Porta di Orléans, in cui si venera l'immagine del dio Viracocha affiancata da fotografie di Huamán Poma, da oggetti simbolici e da ponchos tradizionali.

Tra gli articoli che chiudono questa prima parte del volume va ricordato «Impressioni di Dublino», in cui lo scrittore ci offre avvincenti pagine di geografia letteraria del capoluogo irlandese. L'itinerario proposto dalla penna di Vargas Llosa ripercorre i luoghi descritti nelle opere di Beckett, di Joyce, di Swift e di O'Casey, tra gli altri. Tuttavia, il confronto di «un'immagine letteraria con l'esperienza diretta della realtà è sempre deludente» (p. 40), come spiega l'autore, dato che la letteratura va sempre oltre la semplice descrizione oggettiva del reale, combinandosi piuttosto con le emozioni e il punto di vista soggettivo di chi scrive.

La seconda parte, «Sangue e sudiciume», raccoglie i lavori della Commissione Investigatrice presieduta dal penalista Abraham Guzmán, dal giornalista Mario Castro e dallo stesso Vargas Llosa, con l'obiettivo di



chiarire le cause della mattanza subito il 26 gennaio 1983 da otto giornalisti peruviani, scambiati da un gruppo d'indigeni andini, i cosiddetti *comuneros*, per guerriglieri del terrore rosso di Sendero Luminoso. Se già nella prima sezione del volume intravediamo l'interesse per la società e la politica internazionale, in questa seconda parte Vargas Llosa personifica l'immagine del letterato impegnato nella difesa dei diritti civili e nella costante ricerca della verità, come qualche anno dopo avrà modo di ribadire nel libro scritto a quattro mani con Claudio Magris, *La letteratura è la mia vendetta*.

In questa seconda sezione insieme alla relazione della Commissione Investigatrice figura una serie di interviste e articoli apparsi nelle principali testate giornalistiche internazionali dell'epoca in cui avvenne il massacro che lasciò una delle ferite più dolorose, e ancora aperte, della storia peruviana. Nel suo articolo «Il giornalismo come contrabbando», ad esempio, Vargas Llosa decostruisce e critica aspramente l'attività di manipolazione del giornalista del quotidiano britannico *The Times*, Colin Harding, sostenitore della tesi di repressione e di arbitrarietà politica da parte del governo peruviano. Sulla scia di Harding, l'autore rimprovera ai presunti specialisti dell'America Latina l'errore di aver contribuito alla creazione di un'immagine distorta «di società selvagge e pittoresche» (p. 153), propagandola in tutta l'Europa.

Questo articolo ci suggerisce che perseguire la verità è sempre un compito difficile, soprattutto quando i punti di vista sono tanti e le verità si mascherano dietro a menzogne volte ad avvalorare tesi e visioni del mondo personali. Ciò che conta qui per Vargas Llosa non è comunque presentare la propria verità dei fatti, bensì indagare il vero a sostegno della sua incessante attività di difensore del regime democratico contro ogni atto di terrorismo e di repressione della libertà.

Sebbene gli articoli possano apparire un po' datati al giorno d'oggi, va sottolineato che il contenuto dei saggi è di estrema attualità e che il merito della traduzione italiana, resa con una prosa scorrevole e agile, permette al lettore italiano di addentrarsi facilmente nel complicato mondo della politica e della vita culturale internazionale. Indovinata anche la scelta delle curatrici Canfield e Ciabatti di apporre in fondo al volume un glossario per spiegare i termini autoctoni e tecnici. *Contro vento e marea* è dunque un libro da leggere con gli occhi rivolti al passato, ma con la mente ancorata nel presente, dove giornalmente assistiamo agli atti terroristici che cospargono di sangue le città di tutto il mondo. In sintesi, il volume è una lezione di storia lontana e vicina, di un parallelismo giocato in una camera di specchi che da millenni caratterizza la civiltà occidentale e orientale.



**Salvado, António (2015). *Poemas nascidos da «Cantiga Partindo-se» de João Roiz de Castelo Branco. Selecção de Maria de Lurdes Gouveia da Costa Barata. Castelo Branco: RVJ-Editores, pp. 37***

**Salvado, António (2015). «O Olhar do Ver. O Ver do Olhar» seguido de «Cantares de Amigo. Cantares de Amor». Castelo Branco: RVJ-Editores, pp. 118**

Manuel G. Simões  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ao celebrar os 500 anos da morte de João Roiz de Castel Branco, poeta do século XV e inserido no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, organizou-se um volume contendo um conjunto de poemas do poeta nosso contemporâneo António Salvado, inspirados na famosíssima «Cantiga partindo-se», um dos mais belos exemplos da poesia lírica daquele *Cancioneiro*. De facto, ao longo da sua vastíssima obra poética, iniciada com *A Flor e a Noite* (1955), António Salvado revisitou de diferentes modos o texto de João Roiz, conferindo, porém, às novas composições um traço distintivo que parece resumir-se a uma condição em que o sujeito se confronta com o inatingível, a carência de um almejado bem, aspectos que não andam longe dos temas do amor não correspondido ou da solidão que, de alguma maneira, representam o prolongamento da lírica galego-portuguesa.

Em alguns exemplos de António Salvado, no volume seleccionados como inspiração directa da «Cantiga», a intertextualidade reside apenas em significantes ('tristeza', 'ausência' e 'despedida') ou numa relação de recíproca dependência do lexema 'olhos' que no poema «Aí» (*Águas de Sono*, 2003) o mesmo sujeito, todavia, parece utilizar para esconjurar o mal de ausência: «Bato à porta dos olhos que m'esperam | [...] | Neles entrar é destruir partidas» (p. 31).

A intertextualidade é todavia explícita noutros lugares textuais do autor. Em «Cantiga partindo-se» (*Tropos*, 1969) o texto quinhentista convocado exprime-se logo no título e no *incipit* em que a isotopia da tristeza é por demais evidente: «Dói-me esta ausência [...] dos meus olhos que vão partir por ti» (p. 20); e no «Soneto em lembrança de João Roiz de Castelo Branco» (*Utere Felix*, 1990) repetem-se até segmentos («Tão tristes...tão

saudosos») numa adesão textual à musicalidade e à «espontânea (ou sábia) combinação de efeitos literários» (A. Crabbé Rocha) da cantiga tomada como modelo.

A mesma relação intertextual é veiculada pelo grupo *Cantares de Amigo*. *Cantares de Amor* do segundo livro aqui em análise, relação explicitamente declarada com a informação complementar de que se trata de textos «inspirados em *cantigas trovadorescas*». Como se sabe, a poesia lírica galego-portuguesa exerceu sempre um enorme fascínio sobre o imaginário e o fazer poético da tradição lírica portuguesa, chegando até à contemporaneidade através de glosas, paráfrases, ecos, memória ou substrato que os cancioneiros nos legaram. Ainda nos anos '60 do século XX, um dos géneros líricos medievais (a cantiga de amigo) foi convocado como modelo intertextual de uma série de poetas (Fiama Hasse Pais Brandão, Manuel Alegre e outros), transferindo o tema da ausência e o correlativo tópico da dor para uma referencialidade dramática de efeitos devastantes na sociedade portuguesa: a ausência numa guerra desamada, a guerra colonial (veja-se Manuel G. Simões «A poesia universitária e a guerra colonial», *Rassegna Iberística*, 93, 2011, pp. 47-58).

António Salvado não segue idêntico critério até porque as trinta «cantigas de amigo» e as quatro «cantigas de amor» se inscrevem estritamente no âmbito da poesia amorosa, retomando a maior parte das vezes o esquema dos respectivos modelos – dístico e refrão, com variantes estróficas mas mantendo o refrão – e as isotopias mais ou menos fixas da lírica galego-portuguesa: a ausência 'do amigo', a inconstância (e o ciúme), a angústia da espera ou da não correspondência do amor.

Há, neste 'cancioneiro', composições mais declaradamente ligadas ao modelo, como as duas cantigas dialogadas («Ai, folhas verdes...» e «Ai, minha madre...», pp. 78-79) com ecos e recuperação de segmentos textuais do rei-trovador D. Dinis; a cantiga «Bailemos as três...» (p. 83), na esteira da famosa «cantiga das avelaneiras» de Johan Zorro, reelaborada por Airas Nunez; ou ainda «Erguei-vos, amigo...» (p. 81), que retoma a conhecida cantiga de Nuno Fernandez Torneol, por exemplo. Mas, no seu conjunto, o *corpus* textual de António Salvado exhibe um cruzamento de estilemas e lexemas que a memória poética distribuiu pelas diferentes composições, agora ressemantizadas até pela reutilização de um material linguístico que reorganiza as formas do conteúdo, e denotando a mestria da oficina rigorosa, que sempre foi um apanágio do Autor.

**McNerney, Kathleen (2015). *Mercè Rodoreda: A Selected and Annotated Bibliography*.  
Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, pp. 167**

Laura Zurma  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Uno de los aspectos más llamativos de la obra rodorediana es, sin duda, la reacción de sorpresa y curiosidad del lector frente a tantos estímulos reflexivos que conllevan estas historias aparentemente sencillas. De hecho, Rodoreda esconde entre líneas una complejidad intelectual propia de una persona sensiblemente acostumbrada a la soledad, a la introspección y a la defensa de los propios valores. Quizás sea por eso que la totalidad de su creación sigue siendo motivo de gran número de críticas y de traducciones, llegando a ser interpretada bajo un abanico muy amplio de claves de lectura. McNerney, en este compendio de estudios sobre la autora catalana, demuestra claramente las posibilidades de estudio de tantos aspectos de la obra rodorediana, de una forma de escribir clara pero internamente compleja, que desvela muchos matices del alma de la autora misma a través de palabras, descripciones y reflexiones. La autora de este libro, además de difundir al mundo una parte considerable de la cultura catalana, consigue también comentar y resumir estos estudios, dándonos pautas para acercarnos a ellos.

Después del libro de María Isidra Mencos publicada en 2002, *Mercè Rodoreda: Una bibliografía crítica (1963-2001)*, McNerney quiso seguir con la idea de investigar sobre los estudios rodoredianos, juntando libros, trabajos no publicados, artículos de prensa, que reúnen también las varias lecturas que se hacen de los libros de Rodoreda. De hecho, si nos fijamos en los argumentos tratados por cada crítico, nos damos cuenta de que hay quizás cuatro macro tópicos utilizados para interpretar al genio rodorediano: la visión feminista; Barcelona como coprotagonista de la historia; la Guerra Civil y la recepción de la obra rodorediana en otros países. Sin duda, la primera clave de lectura es la del mundo feminista, donde Rodoreda nunca quiso verse encasillada pero que, no obstante, representa el punto focal de la mayoría de las críticas de su obra. La atención hacia la mujer es una constante en su narrativa, así que esta visión parece la más propia para entender el universo rodorediano, ya que sus grandes producciones ven como protagonistas a jóvenes mujeres, a ancianas señoras o a

chicas adolescentes. El mundo femenino descrito en su intimidad cubre el papel central en la mayoría de los trabajos de la autora, llegando a ser el eje de la misma historia. Así las voces narrativas de la obra rodorediana se recuerdan por su fragilidad pero también por su fuerza, a la hora de sobrevivir en un mundo de privaciones, injusticias y sumisión. Natàlia, Cecilia Ce, Aloma, Teresa Goday son algunas de las figuras sobre las que la crítica se expresa más, interesándose por los aspectos más íntimos del alma humana. De modo que, dentro de las varias investigaciones que McNerney cita, se destacan títulos como «Què tenen en comú *Little women* i *La plaça del Diamant*?», donde la autora, Mary Ann Newman, compara los retratos de las jóvenes mujeres de Alcott y la Natàlia rodorediana; sin embargo, se percibe la considerable diferencia con respecto al fondo político y social de ambas historias. Si por un lado Cataluña está en plena crisis de guerra, los EE.UU. viven una época de paz. Además, con «La dona en l'obra de Mercè Rodoreda», Rosa Cabré profundiza en este aspecto feminista de la autora y María Moliner con su «Les darreres veus femenines de Mercè Rodoreda: Isabel i Maria» expresa la importancia de las voces femeninas en la obra rodorediana, voces con distintas perspectivas y distintas interpretaciones, pero con mucho en común, es decir la pluma que les da la voz, que conlleva temáticas y características similares para sus personajes. Es lógico profundizar en este aspecto de la narrativa rodorediana, como es evidente que la atención hacia el universo femenino siempre ha caracterizado a la literatura de la misma autora, llenando las páginas de monólogos interiores de las jóvenes protagonistas que intentan evadir de una realidad cruel y desmotivadora. Carles Cortés Orts ha escrito un estudio sobre las varias personalidades mujeriles que Rodoreda pinta, publicando «El retrat psicològic del personatges femenins de Mercè Rodoreda» y Victoria Ketz trata de la violencia de género desarrollando también una visión sociológica en «Wife, Whore, Witch: The Portrayal of Violence in the Works of Mercè Rodoreda», destacando *La Plaza del Diamante* y el cuento «La Salamandra».

Además, otra fuente de interés vivo y constante de la crítica de Rodoreda se basa en la identificación de la ciudad natal de la misma autora, Barcelona, como sujeto narrativo en la historia. De modo que, relacionando los barrios barceloneses y sus características exteriores con lo vivido por el personaje principal, el entorno se convierte en la clave de lectura que traduce los sentimientos y las mutaciones del ser humano. McNerney reúne así varios estudios cuya temática está representada por la ciudad, como en las *Jornades Mercè Rodoreda a la Toscana*, donde se desarrolla este tema gracias a Maria Carmela Garozzo, «Percorsi urbani attraverso i romanzi di Mercè Rodoreda» y Giovannini Alessandra que presenta «Per un mapa literari de la ciutat de Barcelona: *testi, pretesti, ipertesti*». Asimismo Barbara Łuczak, dentro de los muchos estudios que ha publicado sobre Mercè Rodoreda, dedica parte de su investigación a este aspecto

interpretativo, de hecho se recuerda, en su producción, «Vers une lecture chronotopique de l'espace urbain: Barcelone dans le roman catalan des années soixante» y «L'espai urbà barceloní en la novella catalana dels anys seixanta: El cas de *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda». Se puede destacar también a Joan Nogués, que en su estudio «Mercè Rodoreda i les novel·les de Barcelona», recorre los barrios de la ciudad de Barcelona a través de las referencias en las obras rodoredianas, actitud espontánea del lector frente a descripciones tan personales y llamativas que salen de la pluma de la autora.

Precisamente, el tercer aspecto que normalmente se trata a la hora de estudiar la obra rodorediana es, sin duda alguna, el conflicto que sufrió España en los años treinta. La Guerra Civil, vivida también por Rodoreda, ocupa un lugar extremadamente importante en su formación, puesto que es la causa de su exilio y de sus traumas. En la escritura de Mercè Rodoreda se notan a menudo referencias a esa época histórica y, además, sus personajes son afectados por los mismos dolores y heridas íntimas que ella, representando el mal oscuro que atormentó el país y la sociedad de aquel tiempo. Los estudios que propone McNerney relacionados con este argumento son muchos, por un lado por la fuente histórica que las novelas rodoredianas representan y, por el otro lado, por su impresionante fuerza lírica. De ahí que se cite a María Campillo y sus numerosos escritos sobre la Guerra Civil en Cataluña, a Carles Cortés y su interés hacia el exilio español en «El tractament de la realitat en el contes del exili». Pessarrodonna, crítica y también amiga de Rodoreda, publicó, en ocasión del centenario del nacimiento de la autora, «Els contes de l'exili», donde se preocupa de describir el ánimo de la escritora durante la República y el exilio, tomando en consideración sobre todo esos cuentos escritos durante ese momento de alejamiento que durará casi toda su vida.

El cuarto y último aspecto que encontramos a menudo en el compendio de McNerney es la traducción de la obra rodorediana, medio con el que se difunde en todo el mundo. Rodoreda revisaba las traducciones que hacían del catalán al castellano, sin embargo su obra se tradujo en más de veinte idiomas y hay que tener en cuenta el importante trabajo de quien se encarga de eso, responsable de la recepción de la autora en los demás países. Así Joaquim Mallafré dedica sus publicaciones a divulgar informaciones sobre las traducciones rodoredianas, publicando «Més enllà de les fronteres», «*Parecía de seda*: Matices de una autotraducción» y, finalmente, «Les traduccions de l'obra de Mercè Rodoreda». Mallafré se preocupa de las estrategias de la traducción y, en el ensayo sobre la auto traducción de *Parecía de seda*, explica los cambios al castellano. Maia Guenova, en su trabajo «Relacions literàries entre Bulgària i Catalunya», reflexiona de forma muy interesante sobre las muchas traducciones de obras catalanas al búlgaro, notando que, al contrario, hay muy pocas del búlgaro al catalán.

Después de una bibliografía crítica comentada con acierto por McNerney, la autora de este trabajo cita todas las obras de la autora catalana, dividiéndolas en novelas, cuentos, poesías, piezas de teatro y cartas, concluyendo su libro con la lista de las traducciones de la obra rodorediana a otros idiomas. La bibliografía de McNerney resulta un trabajo de extrema importancia para conocer la vastedad de argumentos que la obra de Mercè Rodoreda conlleva, puesto que, con leer sus líneas, se abren miles de ocasiones de reflexión. La producción de esta autora deja un margen muy amplio de estudio, dando la posibilidad a los críticos o al lector apasionado de profundizar en muchos aspectos, sacando a la luz también una posible clave de lectura de una intimidad muy compleja, que siempre ha caracterizado a Mercè Rodoreda.



## Publicazioni ricevute

### Riviste

*Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, 27 (2015) (Serie monográfica, 17)

*Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 41-1° (2016)

*Anuario de Estudios Americanos*, Sevilla, CSIC, 72-2° (2015)

*Centroamericana*, Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, 25-1° (2015)

*Il confronto letterario*, Università di Pavia, 64-1° (2015), 64-2° (2015)

*Cuadernos Hispanoamericanos*, AECID-MAEC, 784 (2015), 785 (2015), 786 (2015), 787 (2016), 789 (2016)

*Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Fundación Universitaria Española, 41 (2016) CD

*Estudios Ibero-Americanos*, PUCRS, 41-1° (2015)

*Hispamérica*, 131 (2015)

*Letras de Hoje*, PUCRS, 50-1° (2015), 50-2° (2015)

*Revista dialectología y tradiciones populares*, C.S.I.C., 70-2° (2015)

*Revista Iberoamericana*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 251 (2015), 252 (2015)

*Rivista italiana di studi catalani*, 5 (2015)

*Spagna contemporanea*, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, 47 (2015)

*Testo a fronte*, IULM, 53 (2015)

### Libri

Alonso, Nancy; Yáñez, Mirta (2014). *Damas de social: Intelectuales cubanas en la revista «Social»*. La Habana: Ediciones Boloña, pp. 333

Anderson, Lara (2013). *Cooking up the Nation: Spanish Culinary Texts and Culinary Nationalization in the Late Nineteenth and Early Twentieth Century*. Woodbridge; Suffolk: Boydell & Brewer Ltd., pp. 171. Colección Tamesis. Serie A: Monografías, 321

Barrera, Trinidad (ed.) (2015). *Dos obras singulares de la prosa Novohispana*. Alicant | Alicante: Universitat d'Alicant | Universidad de Alicante, pp. 151. Cuadernos de América sin nombre

- Bellini, Giuseppe (a cura di) (2015). Miguel Ángel Asturias quarant'anni dopo. Cagliari; Milano; Roma: CNR-ISEM, pp. 154
- Benmiloud, Karim; Lara-Alengrin, Alba (2014). *Tres escritoras mexicanas Elena Poniatowska Ana García Bergua Cristina Rivera Garza*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 295
- Calderón Campos, Miguel (2015). *El español del reino de Granada en sus documentos (1492-1833): Oralidad y escritura*. Bern: Peter Lang Edition, pp. 273
- Calderón de la Barca, Pedro (2015). *El secreto a voces*. Edición de Wolfram Aichinger, Simon Kroll, Fernando Rodríguez Gallego. Kassel: Edition Reichenberger, pp. x + 510
- Calderón de la Barca, Pedro (2016). *La banda y la flor*. Edición crítica de Jéssica Castro Rivas. Madrid: Iberoamericana; Navarra: Universidad de Navarra; Frankfurt: Vervuert, pp. 326
- Céspedes Gallego, Jaime (2015). *La obra de Jorge Semprún: Claves de interpretación*, vol. 2, *Cine y Teatro*. Bern: Peter Lang Edition, pp. 234
- De Cesare, Giovanni Battista (2015). *Ispanistica: Scritti sparsi*. Napoli: Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", pp. 259
- García Bascuñana, Juan F. (ed.) (2015). *Jorge Semprún: Memoria, historia, literatura / Mémoire, histoire, littérature*. Bern: Peter Lang Edition, pp. 234
- Glantz, Marco (2015). *La nudità come naufragio: Bozze e prove di scrittura*. Traduzione di Natalia Cancellieri. Introduzione di Laura Silvestri. Milano; Udine: Mimesis, pp. 245
- Jurado Santos, Agapita (2015). *Recorridos del «Quijote» por Europa (siglos XVII y XVIII): Hacia una bibliografía*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 268
- Lafarga, Francisco; Pegenaute, Luis (eds.) (2015). *Creación y traducción en la España del siglo XIX*. Bern: Peter Lang Edition, pp. 491
- Llull, Ramon (2015). *Libro de le bestie: Traduzione veneta trecentesca*. Introduzione di Patrizio Rigobon. Edizione critica e note a cura di Marcella Ciceri. Cura editoriale di Veronica Orazi. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 183. Bibliotheca Iberica
- Meseguer Cutillas, Purificación (2015). *Sobre la traducción de libros al servicio del franquismo: Sexo, política y religión*. Bern: Peter Lang Edition, pp. 242
- Olea Franco, Rafael (ed.) (2015). *El legado de Borges*. México: El Colegio de México, pp. 274
- Simões, Manuel G. (2015). *O fluir do tempo: Poesia reunida*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 256
- Ugalde Quintana, Sergio; Ette, Ottmar (eds.) (2016). *Políticas y estrategias de la crítica literaria: Ideología, historia y actores de los estudios literarios*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, pp. 344

- Vargas Llosa, Mario (2015). *Contro vento e marea: Vol. V (1964-1988)*. A cura di Martha L. Canfield e Antonella Ciabatti. Firenze: Centro Studi Jorge Eielson, pp. 181
- Vives, Anna (2015). *Identidad en tiempos de vanguardia: Narcisismo, genio y violencia en la obra de Salvador Dalí y Federico García Lorca*. Oxford: Peter Lang Edition, XII, pp. 311
- Volpe, Germana (a cura di) (2015). *Amistades que son ciertas: Studi in onore di Giovanni Battista De Cesare*. Napoli: Think Thanks edizioni, pp. 252
- Zúñiga La Cruz, Ana (2015). *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: La figura de la reina*. 2 voll. Kassel: Edition Reichenberger

# Rivista semestrale

Dipartimento di Studi Linguistici  
e Culturali Comparati  
Università Ca' Foscari Venezia



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

