RASSEGNA IBERISTICA

54

Novembre 1995

INDICE

Franco Meregalli - Giuseppe Bellini, *Dedica* ..... Pag. 3
Giuseppe Bellini, *Miguel Angel Asturias e Venezia* 5
Donatella Ferro, *I «Sonetos venecianos» di Asturias* 15
Giuseppe Bellini, *Asturias y el mundo mágico de París* 19
Silvana Serafin, *Miti a confronto nella* «Leyenda de la Tatuana» 33
Susanna Regazzoni, *«Torotumbo»: La danza hacia la libertad* 43
Elide Pittarello, *Gli ultimi simboli di Miguel Angel Asturias: «El árbol de la cruz»* 51
Manuel G. Simões, *A recepção literária de Miguel Angel Asturias em Portugal* 63

Miguel Angel Asturias, *Paisaje y lenguaje en la novela hispanoamericana* .. 69
Miguel Angel Asturias, *Sonetos venecianos* 79

Indice delle illustrazioni

Asturias a Venezia 4
Asturias con il professor Meregalli e il professor Bellini 14
Autografo di M. A. Asturias 81

DEDICA

Sono appena trascorsi vent'anni, nel 1994, dalla scomparsa di Miguel Angel Asturias, un grande Personaggio della letteratura ispano-americana e un Uomo straordinario.

La sua presenza assidua nelle aule dell'Università di Ca' Foscari è ancora un ricordo vivo per molti di noi, e vivo più che mai è l'affetto verso la sua persona, oltre alla stima per la sua opera artistica.

Con gli studi che qui riuniamo, dovuti a persone che con il Maestro ebbero affettuosa relazione, intendiamo rendere omaggio a un Uomo al quale ci ha legato per molti anni sincera amicizia ed è rimasto per noi indimenticabile.

Franco Meregalli Giuseppe Bellini

GIUSEPPE BELLINI
Università di Milano

MIGUEL ANGEL ASTURIAS E VENEZIA

In più di un'occasione mi sono occupato di Miguel Angel Asturias, come uomo e come scrittore e in qualche caso ho utilizzato anche testi di una lunga relazione epistolare, sempre più significativa con il passare degli anni. Mi sembra il caso, ora, di evocare il personaggio utilizzando alcune lettere che mi inviava, materiale destinato altrimenti a rimanere ignorato, nell'avventurosa vicenda che coinvolge, con la nostra vita, quanto di più intimo ci appartiene.

Tra il Maestro e chi scrive si era andata formando, nel tempo, una grande amicizia, che coinvolgeva le due famiglie. Ho ricordato spesso, in conversazioni con amici, come fosse frequente il fatto che, quando il silenzio del Maestro si protraeva più a lungo, e in famiglia lo sottolineavo, un'improvvisa telefonata recava la voce festosa di Miguel Angel, dall'angolo meno atteso del mondo, quasi una comunicazione telepatica gli facesse cogliere che si sentiva la sua mancanza. Doña Blanca, così disposta ad accogliere voci dai confini del normale, confermava l'esistenza di questa comunicazione e l'attribuiva alla componente india del marito. La confortava in questo doña Mariquita Valle-Inclán, la quale affermava anch'essa conturbanti presenze oltre il reale, documentava percezioni inquietanti e divinatorie.

Morto ormai Asturias, un mattino in cui, a Parigi, doña Blanca aveva ospitato me e mia moglie nella sua casa e ci aveva distinto con l'assegnarci la sua camera matrimoniale – l'altarino del lato dove aveva dormito Asturias era rimasto intatto, con la sua mescolanza di presenze cattoliche e indie –, un'improvvisa telefonata della Valle-Inclán le comunicava che aveva percepito la nostra presenza in quel luogo preciso, senza che prima doña Blanca l'avesse informata. La cosa ci lasciò profondamente turbati, mentre la moglie del Maestro accoglieva la comunicazione come del tutto naturale. Ma io avevo già avuto modo di sperimentare, a Venezia, in occasione del Congresso Internazionale degli Ispanisti, organizzato da Franco Meregalli, le facoltà straordinarie di doña Mariquita.

Tornando al tema, gli inizi della mia relazione con Asturias furono occasionali. Allorché, negli anni che sempre definisco «ruggenti» della mia attività di

ispanoamericanista, quelli della gioventù e del maggiore entusiasmo, quando svolgevo un'intensa attività di diffusione dei valori della letteratura ispanoamericana presso le edizioni Nuova Accademia di Milano, avevo pensato di tradurre qualche cosa della narrativa di Asturias: si trattò di *Week-end en Guatemala*, seguito qualche tempo dopo da un'antologia poetica, *Parla il »Gran Lengua»*, presso la casa editrice di Ugo Guanda, un amico non dimenticato, al quale molto deve la conoscenza della poesia iberica e americana in Italia, nei decenni successivi alla fine del secondo conflitto mondiale.

Vidi per la prima volta il Maestro a Santa Margherita, in occasione di un indimenticabile congresso latinoamericano organizzato da Amos Segala, personaggio che rimase sempre vicino ad Asturias, seguendolo poi a Parigi, e che dopo la sua morte curò la conservazione della sua memoria e ne difese l'opera, iniziando la pubblicazione in edizione critica delle opere, progetto confluito poi nel più ampio degli «Archives de la Littérature Latinoaméricaine et Caraïbe du XXe. siècle», posto ora sotto l'egida dell'UNESCO.

Quello con Asturias, in quell'occasione, fu un incontro per me deludente: il Maestro mi accolse con cortesia, ma senza calore. Il mattino seguente venne ad abbracciarmi e a scusarsi: non aveva individuato bene la persona e solo doña Blanca era riuscita, sapiente collezionista di notizie, a far luce sul Bellini. Da quel momento ebbe inizio un'amicizia che si rafforzò continuamente, fino a diventare Asturias una sorta di padre per la nostra famiglia e una presenza frequente nella Facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università Bocconi, dove allora insegnavo.

Ma Venezia era pure entrata nel cuore dello scrittore guatemalteco. La sua frequentazione della città era iniziata per merito di Franco Meregalli, allora ordinario di letteratura spagnola nella prestigiosa Ca' Foscari, sempre aperto alla diffusione della letteratura latinoamericana, fin dagli anni in cui, io allievo, insegnava all'Università Bocconi. Anzi, proprio al suo incitamento devo se ho dedicato la mia attività di docente e di studioso alle lettere dell'America di lingua spagnola e se poi, in anni successivi, potei trasferire la docenza di questa disciplina presso l'Università cafoscarina.

Con il mio arrivo a Venezia, chiusa la Facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università Bocconi– una vera e propria «serrata», alla quale cercò invano di opporsi Asturias, ormai Premio Nobel – la frequentazione della città lagunare da parte del Maestro si fece più frequente, fino al momento in cui Meregalli, allora Preside della Facoltà, prese l'iniziativa dl concedergli la laurea "Honoris causa".

Una ricca corrispondenza personale precede questo momento. Asturias era uomo di spirito festoso, stava volentieri in compagnia, si compiaceva di una cucina ricca e saporita, rideva volentieri e non gli dispiacevano le forme spiritose, anche se non era infrequente che d'improvviso trascinasse in qualche con-

versazione seria. Spesso mi prendeva sotto braccio e con quel «ahora vamos a conversar» suo caratteristico, aveva inizio, con un lungo passeggiare su e giù per le calli veneziane, una comunicazione profonda.

In quell'epoca noi, discepoli e no, di varia età, di Meregalli – ricordo Carlos Romero, Beppe Tavani, Giulia Lanciani, Giovanni Battista De Cesare, Bruna Cinti, Donatella Ferro, Silvana Serafin, Elide Pittarello, Camilla Bianchini –, avevamo finito per soprannominare il professore «Divino Maestro»; era uno scherzo, ma aveva una base seria di origine, in quanto noi consideravamo Meregalli la nostra guida, il punto naturale di riferimento e a lui andavano la nostra stima e il nostro affetto. Anche se il Professore non si concedeva molto, anzi manteneva una sorta di controllo costante, sotto il quale, tuttavia, si poteva cogliere ugualmente la corrispondenza affettiva.

Il soprannome era piaciuto ad Asturias, che in privato lo aveva adottato e in qualche occasione epistolare pure lo usava, per riferirsi al personaggio, verso il quale aveva stima grande e simpatia.

Il Nobel guatemalteco aveva fatto una lunga e gratificante esperienza a Milano. Nelle sue lettere egli menziona spesso «los Pescaditos», un ristorante dove eravamo soliti mangiare del buon pesce. In un breve biglietto di auguri per il 1971, si comprende come il Maestro manifesti umoristiche preoccupazioni per il mio passaggio quale docente da Milano a Venezia. Il biglietto reca la figura di un vecchietto con la nipotina e Asturias scrive, alludendo alla mia seconda figlia, Elena, di poco più di un anno, e con lei alla mia prima, Michela:

> *Feliz 1971*. No veré yo a Papá Bellini, en la actitud de este viejito precioso, frente a la bailarina que ya tiene en casa; pero sí le deseo, les deseamos, años y más años, que 1971 les traiga alegría, salud, liras (no de Poetas, sino de Bancos) y la dicha de ver crecer a los pimpollos que cada vez están más lindas, porque son pimpollitas. Y otro sí, que no se nos vaya a hacer gondolero, mejor seguir de Profe, fiel a los Pescaditos. Estefania, feliz año con un rico helado, de champagne (lo ensayaremos),
>
> *Miguel Angel Asturias*

L'allusione finale al gelato ha una lunga storia nella relazione di Asturias con la mia famiglia e ad essa ho alluso recentemente, rendendo pubblico anche un sonetto, «Problema helado», che, dopo un pranzo a base tutto di gelato, egli dedicò a mia moglie proclamandola «Marquesa del helado a la suprema / menta, turrón y gotas de ambrosía». Era la primavera del 1965.

Gli anni dal '50 alla metà del '60 furono anni difficili per Asturias, anche dal punto di vista economico, almeno fino al 1967, quando ricevette il Premio Nobel. E furono anni di grande dignità, nei quali le difficoltà economiche vennero sopportate con grande decoro, mentre l'amicizia diveniva elemento determinante per reagire alle ristrettezze della vita e, non ultimo, all'avanzare dell'età. Di qui che Asturias si legasse sempre più affettivamente agli amici italiani e di-

venisse assiduo nelle Università dove tali amici svolgevano la loro opera docente. Milano e Venezia divennero, quindi, in Italia, i luoghi preferiti.

Intanto l'iniziativa della laurea "Honoris causa" procedeva con l'inevitabile lentezza burocratica. Asturias era davvero entusiasta della cosa. Riprodurrò, in parte, una lunga lettera da Parigi, del 13 maggio 1971, piena di affetto e di humor:

> Querido Profesor Bellini: (o mejor Don Josecito)
> Me causó sumo gusto recibir sus letras del 18 del mes pasado, tanto más cuanto que veo que Usted como toda persona bien comida (Pescadito), bien dormida y bien querida, olvida las ofensas de los prójimos como el famoso Señor M...
> Bien sabe Usted que de nuestra parte, con amigos como Ustedes, nos trasladaríamos a Milán en cuerpoyalma, aunque no sabríamos como partirnos para también estar en Venecia, con el inefable Meregalli.
> A propósito, el programa que me ofrece en su carta, como posible, es para mí halagador. Ir a Venecia invitado por la Universidad y recibir, si lo acuerdan, el Honoris Causa, a pocos se les ha dado. Y de sólo pensarlo me lleno de júbilo. Y desde luego haría la conferencia de que me habla Usted, ante el Senado Académico. Esto sería para la próxima Primavera. Siempre, si algo cierto aparece en próximos días, es decir de posible realización, y si sabe la fecha, más o menos, no deje de avisarme, para no comprometernos con otros viajes.
> [...]
> Le agradezco el envío de las 160 mil liras a B..., y el resto para heladitos. Que eso tendremos que hacer con Estefania, hacer un helado de lingotes de oro, ahora que sólo de eso se habla. Helado que sería hermano o primo hermano de los buscadores de metal áureo, según Balzac y García Márquez.
> [...]
> Esta ya se hizo kilométrica. Blanca me encarga todos sus cariños para Estefania, y las niñas, así como de mi parte, y de parte de nosotros dos, el abrazo doble para Usted,
>
> *Miguel Angel Asturias*

Pure interessante è una lettera, sempre da Parigi, del 21 giungo 1971. In essa, dopo aver ringraziato per il numero degli *Studi di Letteratura Ispano-americana* dedicatogli e per certe «gestiones» con gli editori, intese a far sì che pagassero quanto dovutogli, riferisce, sempre con il caratteristico buonumore, di essersi «recetado» due mesi di vacanze a Mallorca per terminare il romanzo *Dos veces bastardo*, che intendeva pubblicare nel 1972 – non riuscirà, invece, neppure a terminarlo prima della sua morte –, e di aver parlato di me con Neruda: «Aquí hemos hablado, malas ausencias, se entiende, con Pablo, del Prof. Bellini. No hay elogio que no haga de usted, Neruda, y yo lo corroboro». Cito, naturalmente, per legittima vanagloria.

Nella stessa lettera Asturias chiede notizie di Meregalli e fa una dichiarazione di straordinaria adesione a Venezia:

> ¿Cómo está el Prof. Meregalli? Nuestros abrazos muy cordiales. Venecia, hecha una góndola de ensueños, nos circula en la sangre, no sabemos si como glóbulo blanco o glóbulo rojo.

Finalmente, il giorno della laurea si avvicina: il 16 maggio 1972 ha luogo la cerimonia e lo scrittore pronuncia il suo discorso svolgendo il tema «Paisaje y lenguaje en la novela hispanoamericana», non senza aver prima sottolineato il significato profondo, per lui, dell'avvenimento. Nel settecentesco salone, ricco di stucchi, di ori e di specchi, la sua voce risuona commossa:

> Rector Magnífico:
> Soy hijo de una cultura oral, de una cultura que pasó de palabra a figurilla de barro, a figura de piedra, de madera, y que por fin desembocó en el gran océano de la lengua española, y esto, recuerdo, que dije hace nueve años en la nobilísima cátedra de esta por mil títulos benemérita Universidad, al niciar una serie de diálogos que tuve con los estudiantes que se especializaban en literatura hispanoamericana. Mi presencia en Venecia, en esta Universidad, en febrero de 1963, fue el inicio de toda una labor, podría decir, hasta, una campaña, en pro de nuestras letras, antes privadas de ciudadanía, pues se enseñaban como parte de la gran literatura española. Después de Venecia, dialogué, di conferencias, cursillos, en casi todas las Universidades de Italia, pero el punto de partida fue Venecia, y de aquí que ahora me conmueva profundamente, como todo lo que tiene mucho de destino, el que se me conceda el título de Doctor Honoris Causa, de vuestra Universidad, tantas veces centenaria y nobilísima, y por mí tan amada. Esta significativa distinción me identifica con vuestra ciudad, ampliando el concepto, pues toda vuestra ciudad es una lección viva de artes y letras que han formado la base de una de las más grandes culturas de la humanidad. No sé por qué se ha de ver y celebrar lo histórico, lo puramente histórico, fechas y dinastías, o bien lo comercial, el ir y venir de las más ricas y fabulosas mercancías, cuando se habla de Venecia, y no de su papel de señora de saberes y de madre de pintores, escultores, músicos, poetas y cuantos en ella sentíanse navegar en el más amable sueño. Esta es la Venecia que nosotros amamos, la de vuestra Universidad, porque aquí universidad sí quiere decir universal, la que fue amparo de libertad de pensar para tantos espíritus, la que enciende las antorchas de la luz más clara, en sus canales, para señalar las rutas de la inteligencia, del saber y del arte. Sin pecar de inmodestia, permitidme que me sienta orgulloso, como me sentí al recibir el Premio Nobel, de vuestra laurea, de esta magnífica insignia de vuestros profesores, [...].

Dopo la cerimonia, un banchetto riuniva intorno al nuovo laureato professori e studenti. Fu in quell'occasione che gli consegnammo solennemente, solennità burlesca, le insegne dell'Ordine del «Cochinillo de Oro», un Ordine fasullo,

del quale già avevamo insignito alcuni personaggi amici. Asturias lo accettò con grande entusiasmo e quale non fu la mia sorpresa, anni dopo, ormai scomparso il Maestro, di trovare nel suo appartamento di Parigi questo collare applicato ad un suo busto realizzato dallo scultore Messina. Doña Blanca mi assicurò che il marito ne era stato molto orgoglioso, lo aveva avuto molto caro, anche perché gli ricordava costantemente gli amici lasciati a Milano e a Venezia.

Una città, quest'ultima, che aveva sempre colpito Asturias e che ha parte rilevante nella sua opera poetica. Infatti, già nel 1963-64, durante un soggiorno nella Serenissima, quando lo scrittore era esule in Italia, aveva composto alcuni sonetti, ispiratigli dalla città lagunare. Nel 1965 io li pubblicavo a Milano, quale omaggio al Maestro, con il titolo di *Sonetos de Italia*, avvertendo che sarebbe stato più logico chiamarli *Sonetos venecianos* per il tema.

In occasione della laurea «Honoris causa» al Maestro si pensò di ripubblicare con nuovo titolo tali composizioni, presso la preziosa stamperia di Alberto Tallone, in Alpignano, per la traduzione di Letizia Falzone, amica intima dei Meregalli. Il poeta volle aggiungere allora ai primi quattro sonetti altri tre: »Venecia iluminada», «Venecianas islas», »Esta rosa amarilla»: li aveva composti tutti nei giorni veneziani che precedettero la cerimonia della laurea, ma i testi me li inviò il 7 giugno 1972, accompagnati da una lettera che vale la pena di rendere pubblica, soprattutto per l'affettuosità della stessa e perché esprime il suo giudizio su un suo romanzo appena pubblicato, *Viernes de dolores*:

> Profesor Bellini:
> Aún con nosotros Ustedes, porque los tenemos en el corazón, en los ojos, en las manos. Los sentimos, los vemos, los palpamos, tan presentes están en nuestra vida.
> Le van con estas líneas, tres sonetos más de Venecia, que sumados a los cuatro ya existentes, harán siete, número suficiente, permita el Señor, para el libro que se propone realizar la viuda de Tallone. Al final del libro habrá que poner tres llamadas, tres notitas: los primeros 4 sonetos fueron escritos en (aquí la fecha), y publicados por Usted (aquí también la fecha y los detalles de la edición); la segunda notita: *Esta rosa amarilla*... (este soneto fue compuesto en homenaje a Rosetta (sic) Meregalli, quien me obsequió una rosa amarilla de su jardín), y la tercera nota, en el soneto de *Venecia iluminada*, es un soneto dedicado a Blanca).
> [...]
> Ya apareció VIERNES DE DOLORES, me envió Losada un primer ejemplar, pero ya le escribo pidiéndole que les envíe a Ustedes. Creo que le gustará. Tiene mucha madera que cortar. A mí, releída ahora, me ha gustado. Se defiende. Tiene significación. Nosotros no nos moveremos de París, sino hasta mediados de Julio. Estábamos invitados para unas celebraciones en Moscou, pero creo que no iremos. Blanca me encarga miles de cosas para los Belinotes y las Belinitas, así como para su suegra, y de mi parte, con todo mi cariño, abrazos y más abrazos,
>
> *Miguel Angel Asturias*

Il trascorrere del tempo non diminuisce, anzi accresce l'attaccamento di Asturias agli amici. Trascrivo, a questo proposito, una simpatica lettera del 17 luglio 1972, sempre da Parigi:

> Queridísimo Bellini:
> Una novedad. Blanca se ha hecho "heladista". Hace helados, habla bien de los helados, y en fin, creo que con Estefania hemos ganado una gran batalla, porque de otra suerte yo habría tenido que divorciarme, y Estefania repudiarla como enemiga de esos manjares helados, deliciosos, casi de sueño, de sueño que se chupa los dedos.
> A mí me parece, querido Profe, que sería mejor que Usted, en mi nombre, si quiere, le mandara los SONETOS de VENECIA a la señora Falzone. Creo yo que los Meregalli son muy amigos de ella, y una cartita del *Divino Maestro* no vendría mal. Porque además hay que preguntarle si está desocupada, si está en vena, y en cuanto tiempo lo traduciría, para no dejar pasar mucho, y que se arrepintiera la editora.
> [...]
> Y siempre pensamos, en lo más secreto del corazón, darnos un gran salto a Venecia, después de Octubre, en Noviembre.
> Blanca me ancarga miles de cosas para Estefania y las preciosas chiquitinas, así como para el Profe, a quien yo también saludo, en unión con toda su familia querida y recordada,
>
> *Miguel Angel Asturias*
>
> [...]

L'interesse di Asturias per la pubblicazione dei *Sonetti Veneziani*, quale fu, in definitiva, il titolo del libro edito da Tallone, è grande. In varie lettere torna sull'argomento. »No fuimos a los nuevayorkes – scrive in data 2 ottobre 1972 – porque resultaba muy fatigoso, y por eso hasta el 12 del presente saldremos directamente a México, y pensamos estar allá hasta la primera semana de Noviembre en que volveremos a París». E in lettera del 6 dicembre dello stesso anno informa, entusiasta, della sua esperienza messicana, riprendendo anche il tema dei *Sonetti*:

> Mi muy querido Profesor Bellini:
> Acabamos de regresar de México, por eso no había contestado su carta del 14 de Noviembre. Nuestro viaje por tierras de Anáhuac fue en verdad inmejorable, y volvemos de allí, estuvimos más de dos semanas en Yucatán y Tabasco, entre los mayas, llenos de América, de barro, de paisajes, de sueños. Ya habrá tiempo para conversar. Por ahora nos quedaremos todo el tiempo en París.
> En lo tocante a su carta. Muy bien el título de "Sonetti Veneziani", y si no le molesta vuélvame a mandar la nota introductiva que preparó usted, para la edición que prepara la Señora Tallone, así como los sonetos y las traducciones de la señora Falzone. Gracias anticipadas. Devolvieron el paquete, porque no había en casa quien recibiera los certificados. Imagino que por eso, pues si no lo habrían dejado en la portería. Desde luego

me parece bien que sea en septiembre del 73, que aparezca el libro, se lance en Venecia, y yo esté allí.
Me dice usted que Guanda le mandará 50 mil liras. Magnífico. Me las guarda para los paseos de doña Blanca por la Vía Napoleone. En lo tocante al Club de Editores, algo hay de raro, pues en Génova, el traductor, le dijo a Segala, que pensaban incluir "El Señor Presidente" (sin decirlo, creo yo, pues no figuraba en la carta que me pusieron), y ya ve que a usted no le quieren firmar el contrato especificando qué textos irán en el tomo que preparan. En lo del pago de las 380 mil liras que ofrecen, hay que pensar que se trata de una antología, y por los textos para antologías no pagan mucho. Y desde luego qué me van a pagar las otras editoriales. Por el contrario, a ellas si les fuera posible, cobrarían por proporcionar los textos. Pero éste ya es asunto de ellos.
[...]
Le ruego nuestros cariños a los Bellinitos y a los Bellinotes, y en espera de sus gratas, adelantándome a fechas, que pasen ustedes las más felices Navidades y año nuevo, y que nos veamos mucho, mucho en 1973.
Abrazos, *Miguel Angel*

Una nuova lettera del 3 gennaio 1973 mescola «asuntos» vari, tra essi la sua rappresentanza legale in Italia, l'edizione dei *Sonetti Veneziani*, denuncia politica e tratti di umorismo: «¡Qué desear a los Bellini, en este umbral de 1973: Todo, salud, alegría, trabajo constructivo, helados-de-amor y pesetas, digo liras, digo dólares!», scrive; poi passa al libro in via di edizione:

«VENECIA – Recibí, muchas gracias, las pruebas de los Sonetos, y voy a examinarlas con Blanca, para decirle qué nos parecen, y si hay algo que cambiar. Creo que la forma como la Señora Tallone piensa publicarlos, es apropiada».

Quindi una nota umoristica: «Y esto es todo por hoy, caro Profesor, Mandamás de la Orden de los Cochinillos Perfectos y Pluscuamperfectos». Infine, in un poscritto: «Usted conoció Managua, de la que no queda nada, parece, aunque ha dado de sí el picarísimo de Somoza, fusilando gente, creando campos de concentración, y robando las dádivas de los países». Il riferimento è al terremoto che distrusse la capitale del Nicaragua nel 1972 e al latrocinio del dittatore, che si impossessò di tutto quanto gli aiuti internazionali inviarono al paese centroamericano.

In una lettera del 24 aprile 1973, tra i molti argomenti, tra i quali soprattutto la situazione di salute dell'amico Segala, compare una nota relativa a Franco Meregalli, che si era recato negli Stati Uniti: «Recibimos carta del *Divino Maestro*, quien se muestra esta vez más complacido de estar en yaquilandia bárbara».

Ma poco tempo dopo il tono di Asturias si fa serio; in una lettera del 28 giugno del medesimo anno 1973, sempre da Parigi, la soddisfazione per la pubblicazione talloniana dei *Sonetti Veneziani* appare amareggiata da preoccupazioni personali di salute, anche se qualche barlume di umorismo permane:

Le quiero contar que he estado algo mal, con cólicos, y esto me llevó a buscar a los médicos, y después de exámenes y demás, resulté con un pólipo intestinal, que tendrán que extirparme. Me tendré, pues, que someter a una operación quirúrgica, con partida de panza, el 20 de Julio, y estaré hospitalizado 20 días. Quiere decir que si voy a Mallorca será del 15 de Agosto en adelante. Por un lado lo de la operación, como toda operación, es malo, pero por otra parte más vale así, para evitar un tumor maligno. En fin, esa es la vida... y no la del pescadito...
No deje de contarme cuando se va de vacaciones, y darme de nuevo la dirección en que las pasan. Miles de cariños de nosotros dos, para las chiquitinas, para la adorable Elenita, nuestros abrazos a Estefania (el calor ha empezado y nos habla de los helados), y para usted, caro Profesor, un gran gran abrazo,

Miguel Angel Asturias

Una breve lettera del 13 settembre 1973 mi informava che l'operazione aveva avuto successo: «Afortunadamente ya voy saliendo del post-operatorio, que es siempre largo y fastidioso». Pochi mesi dopo ci ritrovavamo a Dakar, in un congresso che Asturias presiedeva e al quale un giorno si presentò con solennità lo stesso Senghor, allora Presidente del Senegal. Furono giorni felici ancora una volta, dei quali già ho fatto menzione in altro scritto. Ma era solo una pausa nel male che doveva in breve averla vinta sulle illusioni dell'uomo. Anche in quell'occasione furono molti i riferimenti a Venezia, unica tra le città del mondo, come l'aveva sempre sentita il Maestro, «Anclada apenas en la tierra», sempre sul punto di salpare, ricca di paesaggi che solo il Carpaccio, a suo parere, aveva saputo interpretare, fatta di teneri verdi, di tenui azzurri e luci d'oro, preziosa nei «cobaltos de la tarde, en el agua cristalina», luogo incantato dove anche i fiori, la rosa gialla di Rosella Meregalli, appariva «encendida en fulgor de eternidades».

Con affetto ho evocato la figura di Miguel Angel Asturias nelle sue relazioni con il mondo veneziano, ma soprattutto ho voluto sottolineare, attraverso la sua corrispondenza, la dedizione del Maestro all'amicizia. Mi si perdonino le citazioni che toccano la mia persona o la mia famiglia: le ho fatte per sottolineare di Asturias le grandi qualità umane. I censori ne tengano conto.

DONATELLA FERRO
Università di Venezia

I «SONETOS VENECIANOS» DI ASTURIAS

Miguel Angel Asturias soggiornó a Venezia in due momenti molto diversi della sua vita: nel 1963 Venezia fu tappa universitaria di una peregrinazione che lo portó in varie università italiane come geniale conferenziere; e nel 1972 quando la città lo onorò vincitore del Nobel con la laurea *honoris causa* che la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università «Ca' Foscari» gli conferì con la solennità del caso.

Testimonianza artistica dei suoi soggiorni veneziani furono sette sonetti raccolti nel volume *Sonetti veneziani* [1].

I quattro sonetti composti durante il soggiorno del 1963 (*Otras ciudades, Venecia la cautiva, Los gatos de Venecia, Carpaccio*) furono pubblicati il 15 marzo 1965, presso l'Istituto Editoriale Cisalpino, per conto della Cattedra di Letteratura Ispano-americana della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Univerità Bocconi di Milano, in tiratura di 300 esemplari, numerati in cifre arabe, quale omaggio al Poeta.

L'unicità, l'ineguagliabilità, l'incomparabilità di Venezia è celebrata nel sonetto *Otras ciudades* scritto durante il suo primo soggiorno veneziano, quando il Poeta era umiliato nella povertà dell'esule, ma sempre ricco di sensibilità ed emozione per la magia della città.

Asturias imposta il sonetto sull'opposizione tra Venezia e 'otras ciudades'. La funzione distintiva è affidata alla ripetizione di 'pero no', che introduce peculiari immagini e sensazioni che l'unicità di Venezia suggerisce alla sensibilità dell'artista.

È la peculiarità del vento che spinge in mare la città, città di specchi, di riflessi, di brume, in cui il sintagma «todo es navegar» è percepito nel sinuoso movimento dei ponti.

[1] Miguel Angel Asturias, *Sonetti veneziani*. Traduzione di Letizia Falzone. Con un profilo dell'Autore di Giuseppe Bellini. Milano, Tallone Editore, s.d.

Venezia è la città del sogno, in volo tra ali di marmo e pietra bianca, città «entre agua y cielo», la cui unicità è sintetizzata, con la forza della negazione e dell'opposizione, nel verso di chiusura «otras ciudades, pero no Venecia».

In *Venecia la cautiva* l'annoso problema della relatività dell'essere è rappresentato da ciò che distingue, caratterizza, domina Venezia: è l'acqua, o, meglio, gli effetti magici che essa produce con il suo continuo movimento, gioco di riflessi, che avvicina e allontana l'immagine. È la relatività del vicino e del lontano, della realtà, riflessa negli specchi, dei palazzi che si specchiano nell'acqua. «Aquí todo es ayer, el hoy no existe», l'oggi, il reale, fugge sui canali nel tempo irreale di quelle Venezie effetto di prospettive di una Venezia prigioniera della fantasmagoria del suo essere e non essere più, prigioniera di se stessa.

Nella sua ricerca di comunicare col mondo, perciò di conoscerlo e di capirlo, ad Asturias non poteva sfuggire la presenza dei gatti, in quegli anni componente importante della vita veneziana. A loro dedica il sonetto *Los gatos de Venecia*.

L'immagine poetica li venezianizza, immaginando le loro unghie «de vidrio de Murano», nel gioco coloristico che alterna neve, oro, penombra. Li vede bianchi «de ojos de Nilo», neri «de andar breve», gialli «de ámbar de relámpago en retratos tomados al magnesio», umani nei loro rapporti e nelle loro amicizie.

La fantasia barocca di Asturias immagina gondole altezzose grottescamente mascherate «con dientes de mandolina», che corrono dietro la luna il cui effetto è paragonato a un gomitolo di lana che si srotola dolcemente sotto i ponti. Il gatto, animale enigmatico, interpreta, rappresenta Venezia, città enigmatica per eccellenza.

Il ciclo pittorico di Sant'Orsola, forse il capolavoro di Carpaccio, ispira ad Asturias il sonetto *Carpaccio*:

> Dejadme en un Carpaccio, todo es pobre
> fuera de su pintura, de sus gozos.

Il poeta vuole rimanere in un mondo che considera reale nella sua irrealtà, fatto di sogni di Sant'Orsola, di draghi, di cagnolini, di religiosi, di palazzi 'Carpaccios luminosos'. Il mondo splendente del pittore veneziano permette al Poeta di vivere l'esperienza di una Venezia diversa, «toda bañada en luz a la ligera». La sua fantasia ha creato due Venezie: per goderle entrambe:

> dejadme en un Carpaccio, muy adentro,
> que así puedo vivir en dos Venecias!

Con *Carpaccio* si chiude la serie di sonetti del primo periodo veneziano; con *Esta rosa amarilla* si apre la serie del secondo.

Il sonetto è dedicato alla signora Rosella Meregalli la quale, in occasione di una visita del Poeta nella sua casa veneziana, gli offrì una rosa del suo giardino.

La luminosità del giorno di maggio si materializza nella rosa "amarilla", una rosa tea, «más luz que oro», tesoro del giardino veneziano, fugace, discreto, nascosto. La luce sfolgorante di Venezia «se hace realidad» nell'ambra e nel topazio di questa rosa che acquista un valore di eternità.

Nel sonetto *Venecia iluminada*, dedicato dal Poeta alla moglie, doña Blanca, il nome di Venezia è citato solo nel titolo. L'autore, con piacere coloristico, si domanda «de qué luz están hechos?» cose naturalmente colorate come il *cucuyo*, un coleottero dell'America tropicale, che da due macchie giallastre ai lati del torace emana, nell'oscurità della notte, una luce azzurrognola, come le lucciole («verdes»), come i bachi i cui baci sono luce, come il fuoco della fucina, come le stelle, come gli occhi della donna, «aguasoles de sol que se desagua», come l'aurora boreale che si è impossessata del cielo, come la notte che dissolve il giorno in un'aria adamantina. La magia, l'incanto della luce può essere svelato solo da Dio, Colui che l'ha creata.

Venezia, ispiratrice del sonetto, la cui luminosità è stata più volte cantata dal Poeta, è indirettamente e continuamente ricordata, proprio nella celebrazione della luce, nell'incanto splendente del creato.

Lo stesso gioco poetico si ripete nell'ultimo sonetto, *Venecianas Islas*, dove Venezia rimane sullo sfondo, è sottintesa, è punto di riferimento nel gioco del colore e dell'incanto. Il richiamo esplicito a Venezia si limita al titolo. Implicitamente il suo ricordo è presente nel gusto del colore, che Asturias si diverte a esprimere in forme barocche («los cobaltos de la tarde»).

Come ogni opera di Asturias è testimonianza del tempo e della vita, così i *Sonetos venecianos* sono il frutto poetico dei suoi soggiorni a Venezia.

Nulla si frappone tra l'artista e Venezia che ha il potere di astrarlo dalle situazioni contingenti, a volte amare, e di metterlo in diretta relazione con la sua bellezza e unicità. Il verso scorrevole, musicale, ricco di colore, cerca la comunicazione con il mondo, ma la poesia stessa è l'anima del mondo.

Asturias, figlio della terra americana, discendente da una cultura orale [2] così lontana dall'essere di Venezia, riesce a coglierne «su papel de señora de saberes y de madre de pintores, escultores, músicos, poetas, y cuantos en ella sentíanse navegar en el más amable sueño» [3]. Canta le incomparabili bellezze

[2] «Soy hijo de una cultura oral, de una cultura que pasó de palabra a figurilla de barro, a figura de piedra, de madera, y que por fin desembocó en el gran océano de la lengua española»: M.A. Asturias, *Paisaje y lenguaje en la novela hispanoamericana*. Testo del discorso pronunciato in occasione del conferimento della Laurea *ad honorem*, in «Annali di Ca' Foscari», XI, 2, 1972, p. 273.

[3] Ivi, pp. 273-274.

della sua architettura e della sua pittura, i ricordi dei lontani splendori, il mistero di esotiche magnificenze, ma, come dice Giuseppe Bellini, nei suoi sonetti «canta una Venezia della quale coglie sottilmente l'inquietante messaggio» [4]. Il suo passato è defunto e il presente è un continuo richiamo all'epoca passata. Il canto del Poeta non è gioioso, ma ammirato e pensoso: alla fine è l'uomo che, confrontandosi con l'unicità e il mistero, incontra i suoi eterni problemi.

[4] G. Bellini, *I «Sonetos venecianos» di Asturias* in S. Serafin, *Miguel Angel Asturias. Bibliografía italiana y bibliografía crítica*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1979, p. 62.

GIUSEPPE BELLINI
Università di Milano

ASTURIAS Y EL MUNDO MAGICO DE PARIS

Cuando tratamos de la formación artística de Miguel Angel Asturias sabemos ya muy bien que ella debe muchísimo a los años parisinos. Terminados sus estudios universitarios de Derecho, el duro clima inaugurado en Guatemala en los años 1921-1923 por Ubico, sucedido a Estrada Cabrera en la dictadura, induce los padres del futuro poeta y novelista a enviarle a Europa, para que se perfeccione en estudios económico. La meta es Londres, pero casi inmediatamente el joven Asturias decide trasladarse a París y dedicarse a la literatura; en la capital francesa se quedará durante varios años, embelesado por el encanto de la ciudad y su vida artística y bohemia, de la que con gran entusiasmo participará. Será éste un momento de gran importancia para la formación del artista y marcará profunda y originalmente toda su producción literaria.

Para el joven guatemalteco París constituyó un encuentro fulgurante: primeramente las clases del profesor Georges Raynaud sobre mitos y religiones de Mesoamérica, que escuchó deslumbrado en la Sorbona. Fue una manera de descubrirse a sí mismo, como perteneciente a una civilización que nada tenía que envidiar a las más celebradas de Occidente. Siempre recordará Asturias que el sabio francés, desde la primera de sus clases, lo estuvo mirando con mucha insistencia, porque en su cara había visto la del maya puro, y tanto que, terminada la lección se lo llevó a su casa y presentándoselo a su mujer que estaba cocinando le dijo: «He aquí un maya. ¡Y tú que dices que los mayas no existen!" [1].

Al entusiasmo del maestro correspondió el del discípulo; pronto Asturias fue su colaborador y bajo su guía científica emprendió, en unión con José María González de Mendoza, la traducción del *Popol-Vuh* y de los *Anales de los Xabil* [2].

[1] Cfr. M.A. Asturias, en L. López Alvarez, *Conversaciones con Miguel Angel Asturias*, San José de Costa Rica, EDUCA, 1976 (Iª ed. española, 1974), p.75.

[2] Cfr. estas traducciones todavía circulantes, en la «Biblioteca del Estudiante Universitario» y el

Cuando Miguel Angel llega a París todavía no es propiamente ni escritor ni poeta. Nos decía, sin embargo, en una época de gran amistad, en Italia, que sus primeros versos los había podido ya publicar en un pequeño diario de la capital guatemalteca, propiedad de un amigo paterno, a quien le traía, como medio para convencerlo, corbatas que le sustraía a su padre. Algo había intentado también en el ámbito narrativo. En uno de sus escritos, que publiqué hace años, el autor guatemalteco indicaba que hacia final de 1923, «felices años», había preparado un cuento, *Los mendigos políticos*, para un concurso literario «de uno de los periódicos de Guatemala», pero confesaba que «El cuento se quedó en cartera y fue parte de mi equipaje, cuando me trasladé a Europa» [3].

Un equipaje, como se ve, aparentemente pobre, desde el punto de vista creativo, pero que debía dar frutos extraordinarios si, como el mismo Asturias declara, este cuento vino a ser «el primer capítulo» de su primera novela, *El Señor Presidente* [4]. Por otra parte, el joven guatemalteco iba escribiendo, y publicando, a veces, en periódicos dispersos de su país, antes de editar las *Leyendas de Guatemala* – que aparecieron, como sabemos, en 1930 –, varias de sus creaciones narrativas, que Claude Couffon ha rescatado hace años, desde la inédita novela *Un par de inviernos*, de 1919, hasta *Una desobediencia de Jesús*, de 1930 [5].

Rememorando los años transcurridos en París, de 1923 a 1933, confiesa Asturias que su centro de acción fue en los primeros tiempos la plaza de la Sorbona, la Universidad y el Colegio de Francia, pero que «insensiblemente se iba desplazando hacia Montparnasse» [6], que por ese entonces, como acertadamente señala Marc Cheymol, «configurait le mythe de París: quartier de la 'bohème', des étudiants, des artistes, des exilés» [7]; era el lugar donde se daba cita un mundo abigarrado, de artistas y gente del hampa, de refugiados políticos y marginados. Afirma Asturias:

> Eramos estudiantes asomándonos a un mundo mágico. Es el instante en que ya ha aparecido el cubismo y todos los otros ismos y en plena polémica todavía de surrealistas y dadaístas. Visto cincuenta años después,

Popol-Vuh también en la «Biblioteca Clásica y Contemporánea» de la Editorial Losada, Buenos Aires, 1965.

[3] M.A. Asturias, *El señor Presidente como mito*, «Studi di letteratura ispano-americana», 1 (Milano), 1967, p.12.

[4] *Ibidem*.

[5] Cfr. M.A. Asturias, *Novelas y cuentos de juventud*, recogidos y presentados por Claude Couffon, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1971.

[6] M.A. Asturias, *El Señor Presidente como mito*, cit., p.76.

[7] M. Cheymol, *Miguel Angel Asturias dans le Paris des Années Folles*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987, p.95.

todo aquel mundo, con su claridad y su magia, nos parece relacionado con los personajes que íbamos a conocer [8].

Que fueron los artistas más significativos de comienzos del siglo XX, frecuentadores del Boulevard Saint Michel, de los jardines del Luxemburgo, del Boulevard Montparnasse, de las fondas baratas y los cafés de diferente categoría. En su merodear por esos barrios, escribe el artista, evocando sus compañeros,

> nos encontrábamos, primero con 'La Closerie de Lilas', donde se veía la mesa en que se sentaba Verlaine; luego seguíamos por el boulevard Montparnasse hacia los cafés célebres: 'La Rotonde', 'La Coupole', 'El Dôme', el 'Select', el 'Jockey'. En el 'Jockey' estaba casi siempre Pablo Picasso, que usaba un traje azul como los que llevan los albañiles. Con Picasso estaban siempre otros artistas. Se tomaba vino, se tomaba 'Pernod', y nosotros nos colábamos en el café 'Jockey' porque nos interesaban las discusiones entre partidarios de dos formas distintas de pintura, y oír, por ejemplo, a Picasso decir en muchas ocasiones: 'Yo deformo el mundo porque no lo quiero', o 'hago esto y lo otro porque quiero'. Así aparecia el 'quiero' del español, el 'porque me da la gana'. Es algo heredado por los hispanoamericanos. A menudo no se trata de una escuela, sino del resultado del 'deformo las cosas porque me da la gana'. Había en el París de entonces la posibilidad de que un artista delante de un mostrador defendiese su obra en alta voz frente a los que la estaban atacando. El artista se veía obligado a dar explicaciones, fueran o no satisfactorias [9].

Son los encuentros inolvidables, destinados a marcar toda la vida de uno. Continúa Asturias:

> Tengo sobre 'La Rotonde' un recuerdo muy entrañable aunque un poco posterior a esas épocas, y es que en 'La Rotonde' conocí a don Miguel de Unamuno. Cuando se supo que don Miguel iba todas las tardes a determinada hora a 'La Rotonde', todos los estudiantes hispanoamericanos procurábamos estar en una mesa cerca de él y saludarle, estrecharle la mano, y oírle conversar. [...]
> Mucho después se fundó el café de 'La Coupole', a donde iba uno con un poco de miramiento porque el café con leche ya era mucho más caro. Allí conocí a Vallejo, al que decíamos el 'cholo Vallejo'. [...]
> También conocí allí a Ramón Gómez de la Serna, quien había venido al Circo de Invierno a pronunciar un discurso montado en un elefante.
> Conocí igualmente por aquel entonces al gran escultor animalista español Mateo Hernández, que no iba a 'La Coupole', porque era un poco avaro, y se iba al 'Dôme'. También llegué a conocer a Foujita, que se sen-

[8] M.A. Asturias, en L. López Alvarez, *ob. cit.*, pp.76-77.
[9] *Ibid.*, p. 78.

taba siempre en 'La Coupole' rodeado de famosas modelos, e igualmente a Juan Gris, a Braque, y a muchos otros pintores [10].

Fue seguramente para el joven Asturias un momento exaltante, y en este momento se sitúa su encuentro con el movimiento surrealista, que debía de tener una importancia particular para él y llevarle a encontrar su verdadero camino original, en el que manifestaría su auténtica peculiaridad americana. Es en París donde conoce a los dadaísta, como Tristán Tzara, y a los surrealistas Bréton, Aragón, y «al que fuera más amigo mío, Robert Desnos» [11]. Una experiencia común con la de Alejo Carpentier, él mismo en París por ese entonces, y con el cual, además de compartir la especial admiración por Desnos, Asturias funda una revista de vanguardia, *Imán*.

Es cuando los dos artistas americanos descubren la magia de América, lo que Carpentier definirá «lo real maravilloso» y Asturias «realismo mágico», pero que, con matices distintos para cada uno, será, como escribe en un famoso ensayo sobre el tema el novelista cubano, esa «inesperada alteración de la realidad (el milagro)», que surge de una «iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu, que lo conduce a un modo de 'estado libre'» [12], y en el que es muy importante una predisposición, una fe, que permita creer en otra dimensión de la realidad, diferente de la que ofrece el realismo *tout court*, en la propia magia de la realidad [13].

Asturias, por su parte, descubre una forma autóctona, americana de magia, el instintivo surrealismo indio. En torno a su experiencia parisina declara que el surrealismo significó «encontrar en nosotros no lo europeo, sino lo indígena y lo americano, por ser una escuela freudiana en la que lo que actuaba no era la conciencia, sino el subconsciente» [14]. Y este «inconsciente», afirma, «lo teníamos bien guardadito bajo toda la conciencia occidental», de modo que «cuando cada uno empezó a registrarse por dentro se encontró con su inconsciente indígena»; esto a él personalmente le permitió escribir, según declara, no tanto las *Leyendas de Guatemala*, que define «muy talladas a lo occidental», como el *Cuculcán*, de las mismas *Leyendas*, «que – dice – ya es un tema absolutamente indígena, en el que hay fuerzas solares, y otras del bien y del mal, pero extraídas de un interior que el surrealismo me había permitido conocer» [15].

[10] *Ibid.*, pp. 79-80.
[11] *Ibid.*, p. 80.
[12] A. Carpentier, «Prólogo» a *El Reino de este Mundo*, México, EDIAPSA, 1949, pp.10-11.
[13] *Ibid.*, p. 11.
[14] M.A. Asturias, en L. López Alvarez, *ob. cit.*, p.80.
[15] *Ibid.*

El surrealismo significó, por consiguiente, para Asturias, y para los artistas latinoamericanos, alcanzar la independencia de Europa. Es un dato importante. Con el surrealismo la creación latinoamericana llega a su expresión autónoma. Miguel Angel Asturias termina con una afirmación bastante curiosa, cuando dice que la diferencia entre la literatura europea y la latinoamericana «reside en que los latinoamericanos sentimos las cosas y después las pensamos, y los europeos piensan las cosas y después las sienten» [16]. Más convincente cuando define la particular mentalidad del indígena frente a la realidad: el indio, en efecto, no hace distinción entre lo real y lo irreal, entre lo soñado y lo vivido, «y esto va creando una mezcla, que es ya la parte mágica –declara – que yo he aprovechado en mis relatos» [17]. Pero no solamente en sus relatos, sino en sus grandes novelas, como *Hombres de maíz* y sobre todo *Mulata de tal*. De todos modos, de allí surge su «realismo mágico». El mismo novelista, a distancia de años, nos da una interesante explicación a este propósito, cando afirma que el «realismo mágico»

> es un relato que va en dos planos: un plano de la realidad y un plano de lo irreal. Pero el indígena, cuando habla de lo irreal, da tal cantidad de detalles de su sueño, de su alucinación, que todos esos detalles convergen para hacer más real el sueño y la alucinación que la realidad misma. Es decir que no puede hablarse de este realismo mágico sin pensar en la mentalidad primitiva del indio, en su manera de apreciar las cosas de la naturaleza y en sus profundas creencias ancestrales.
> Por otra parte, la magia es una claridad – otra de la que nosotros conocemos –; es otra claridad; otra luz alumbrando el universo de dentro a fuera. A lo solar, a lo exterior, se une en la magia, para mí, ese interno movimiento de las cosas que despiertan solas, y solas existen aisladas y en relación con todo lo que las rodea [18].

Del «realismo mágico» es parte integrante el «nahualismo», o sea, dicho con las palabras mismas de Asturias, «la creencia que tiene el indígena de que, al nacer, con él aparece un animal que le protege: sea un pájaro, una serpiente, un tigre, un puma, un conejo» [19]. Pero el «realismo mágico» es sobre todo poesía, «arte de endiosar las cosas», como se expresa el escritor, comentando *Clarivigilia Primaveral*, porque "El poeta 'endiosa' las cosas que dice, y las dice, ni despierto ni dormido, 'clarivigilante', es decir, en estado de piedra mágica, de madera mágica, de animal mágico, de fuerza mágica» [20].

[16] *Ibid.*, p. 81.
[17] *Ibid.*, p.164.
[18] *Ibid.*, pp. 167-168.
[19] *Ibid.*, p. 165.
[20] *Ibidem.*

De su experiencia vanguardista europea, como se ve, Miguel Angel Asturias ha sacado la originalidad de su arte, ha alcanzado la dimensión interior de un mundo, el indígena americano, y lo ha ido, con la sensibilidad de un gran artista, revelando a Europa, dando a la narrativa latinoamericana una dimensión interior inédita, nunca alcanzada, ni antes sospechada.

El período parisino, pues, representó para el artista guatemalteco el origen de una conciencia cultural y de un desarrollo artístico original. A este período pertenecen obras fundamentales, dentro de su narrativa, como las *Leyendas de Guatemala, El Señor Presidente* y *El Alhajadito*, donde el surrealismo ya se ha vuelto «realismo mágico», dando a la narrativa americana una gran novedad de acentos.

A pesar de que Asturias, como hemos visto, considera las *Leyendas* «muy talladas a lo occidental» [21], ellas mismas representan una gran novedad y nada tienen que ver con sus antecedentes americanos o españoles, incluso las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, o las *Leyendas* de Bécquer, modelos a los que va inmediatamente el pensamiento del lector. Por eso el mismo Valéry, prologando en 1931 la traducción francesa realizada por Francis de Miomandre para los «Cahier du Sud» – en castellano las *Leyendas* habían aparecido en 1930 [22] –, obra que recibiría, el mismo año, el premio Sylla-Monsegur como mejor libro traducido en Francia, expresaba abiertamente su sorpresa y su entusiasmo, declarando que su lectura lo había dejado «traspuesto», y añadía:

> Nada me ha parecido más extraño – quiero decir más extraño a mi espíritu, a mi facultad de alcanzar lo inesperado – que estas historias-sueños-poemas donde se confunden tan graciosamente las creencias, los cuentos y todas las edades de un pueblo de orden compuesto, todos los productos capitosos de una tierra poderosa y siempre convulsa, en quien los diversos órdenes de fuerzas que han engendrado la vida después de haber alzado el decorado de roca y humus están aún amenazadores y fecundos, como dispuestos a crear, entre dos océanos, a golpe de catástrofe, nuevas combinaciones y nuevos temas de existencia [23].

Acaso actúe sobre todo, en estas palabras del poeta francés, la sorpresa frente a cierto color local, a lo inédito americano, representado en el primer caso por toda una serie de leyendas indo-hispánicas, digamos así, y en el segundo sobre todo por la extraordinaria narración *Los brujos de la tormenta primaveral*, donde de nuevo, al estilo del *Popol-Vuh*, pero con un poder su-

[21] *Ibid.*, p. 80.
[22] Madrid, Editorial Oriente, 1930.
[23] P. Valéry, «Prólogo» a M.A. Asturias, *Leyendas de Guatemala*, Buenos Aires, Pleamar, 1948, p. 9.

gestivo propio, Asturias nos hace presenciar la formación majestuosa del mundo americano.

No olvidemos, por otra parte, que frente a la poesía del Neruda de las *Residencias*, o sea del Neruda surrealista, el mismo Federico García Lorca había quedado como sobrecogido, viendo en la poesia del chileno la «luz ancha, romántica, cruel, desorbitada, misteriosa de América»; entusiasmado, la interpretaba como "Bloques a punto de hundirse, poemas sostenidos sobre el abismo por un hilo de araña, sonrisa con un leve matiz de jaguar, gran mano cubierta de vello que juega delicadamente con un pañuelito de encaje» [24].

Sabemos, a través de lo que nos ha dicho varias veces Asturias, que las *Leyendas de Guatemala* fueron antes contadas que escritas. Asturias se las narraba a sus amigos de tertulia y sólo posteriormente las escribió. Esto ocurrió entre los años 1924-1926. En otra ocasión el escritor ha afirmado que las escribía «en horas de nostalgia», partiendo de lo que le había oído contar a su madre, a las sirvientas, a las gentes, «toda una herencia popular» que iba mezclando con las explicaciones científicas del profesor Raynaud, y que constituían su «intimidad más profunda», así que iba pesando cada palabra, mientras los otros cuentos eran "más periodismo que literatura» [25].

Las *Leyendas de Guatemala* son, pues, un ejercicio de nostalgia y de creación cuidadosa al mismo tiempo, la convocación y la liberación de una intimidad recatada, la reivindicación de la dimensión espiritual inédita de un mundo, el guatemalteco, que los límites geográficos y el desconocimiento europeo condenaban al olvido. Son una radiografía interior de Guatemala, un mundo donde el tiempo confunde las edades y las civilizaciones.

Asturias interpreta este mundo a través de un animismo que alcanza ya la dimensión de la magia. Todo parece hundirse en un misterioso silencio; en este clima los árboles se expresan, absorben el respiro de los que viven en las ciudades; la vegetación extiende su embrujo sobre las cosas y un universo de valencias espirituales se mueve más allá de la superficie de los objetos; sube de los árboles un halo que disuelve la realidad en sueño, imprescindible para la vida. El mundo se llena entonces de presencias misteriosas, mientras en el inmenso silencio parece que «nada pasa realmente en la carne de las cosas sensibles» [26].

La originalidad de las *Leyendas* consiste en la lograda representación de un clima que parece continuación lógica del que nos ofrece el *Popol-vuh*. La at-

[24] F. García Lorca, «Presentación leída por F. García Lorca en la Universidad de Madrid», en P. Neruda, *Poesías Completas*, Buenos Aires, Losada, 1951, p. 439.

[25] Cfr. en C. Couffon, «Introduction» a M.A. Asturias, *Novelas y cuentos de juventud*, ob. cit., pp.12-13.

[26] M.A. Asturias, «Guatemala», en *Leyendas de Guatemala*, ob. cit., p.16.

mósfera del sueño surrealista se vuelve legítima expresión de la magia americana. En cada página tenemos la impresión de asistir a los orígenes sacrales del mundo. El tiempo pierde sus contornos, borrados por el «chipilí, arbolito de párpados con sueño», que nos lleva «al estado en que enterraron a los caciques, los viejos sacerdotes del reino» [27]. Todo es misterio. En la leyenda de *Los brujos de la tormenta primaveral* remontamos al origen del mundo americano. El *Popol-Vuh* asoma en estas páginas, pero la sugestión de la creación de Asturias es poderosa y originalmente evocadora:

> Los ríos navegables, los hijos de las lluvias, los del comercio carnal con el mar, andaban en la tierra, dentro de la tierra en lucha con las montañas, los volcanes y los llanos engañadores que se paseaban por el suelo comido de abismos, como balsas móviles. Encuentros estelares en el tacto del barro, en el fondo del cielo, que fijaba la mirada cegatona de los crisopacios, en el sosegado desorden de las aguas errantes sobre lechos invisibles de arenas esponjosas, y en el berrinche de los pedernales enfurecidos por el rayo.
> Otro temblor de tierra y el aspaviento del líquido desalojado por la sacudida brutal. Polvo de barrancos elásticos. Nuevas sacudidas. La vida vegetal surgía aglutinante. La bajaban del cielo los hijos navegables de las lluvias y donde el envoltorio de la tierra se rasgaba asiéndose a rocas más y más profundas o flameaba en cimas estrelladas, vientos de sudor vegetal se apresuraban a depositar la capa de humus necesaria a la semilla de las nebulosas tiernas.
> [...] El estruendo de alegría de los minerales apagó el lamento de la planta que en forma de ceniza verde quedó como recuerdo en una roca. E igual suerte corrieron otros árboles.
> [...] y, poco a poco, en lo más hondo de la lluvia, empezó a escucharse el silencio de los minerales, como todavía se escucha, callados en el interior de ellos mismos, con los dientes desnudos en la aguaprieta y siempre dispuestos a romper la capa de tierra vegetal, sombra de nube de agua alimentada por los ríos navegables.
> [...] Ciego, casi pétreo, velloso de humedad, el primer animal tramaba y destramaba quién sabe que angustia [28].
>
> [...] La vegetación avanzaba. No se sentía su movimiento. Rumoroso y caliente andar de los frijoles, de los ayotales, de las plantas rastreadoras, de las filas de chinchas doradas, de las hormigas arrieras, de los saltamontes con alas de agua. La vegetación avanzaba.
> [...] Los peces engordaban el mar. La luz de la liuvia a los ojos [29].

[27] M.A. Asturias, «Ahora que me acuerdo», *ibid.*, p.23.
[28] M.A. Asturias, «Los brujos de la tormenta primaveral», *ibid.*, pp.72-74.
[29] *Ibid.*, pp. 83-84.

Atilio Castelpoggi definió exactamente las *Leyendas* como una «lujosa combinación de color-música en pos de la creación», donde vuelve a la vida todo el surrealismo indígena [30]. En estas narraciones es posibie apreciar numerosas características destinadas a permanecer en la obra sucesiva de Asturias: la onomatopeya, el ritmo, con doble resultado de sonido e imagen, el procedimiento visual, la intensificación obtenida a través de la repetición, la acumulación. La imagen es uno de los medios expresivos más empleados por el narrador para movimentar la página. Experiencias de la vanguardia, pero también lección aprendida de la literatura sagrada de Guatemala.

Con *El Señor Presidente*, que Asturias publica en 1946, después de fracasadas tentativas para encontrar un editor, pero que remonta en su elaboración a los años parisienses, de 1922 a 1932 – en este año la novela estaba definitivamente terminada –, el escritor guatemalteco nos da su primera obra maestra, una novela inimitable, por más que en años todavía recientes otros significativos escritores hispanoamericanos, Carpentier con *El recurso del método*, Roa Bastos con *Yo el Supremo*, García Márquez con *El otoño del Patriarca*, hayan intentado hacérnosla olvidar [31].

El Señor Presidente queda, en la narrativa latinoamericana, come novela paradigmática de la dictadura. Ya en varias ocasiones he puesto de relieve las características de la novela [32]. Diré aquí que Asturias en ella tiene el extraordinario acierto de evitar localizaciones temporales, geográficas, de personajes, haciéndonos igualmente entender claramente todo. Su novela se transforma así en «la» novela de la dictadura, no de una dictadura, ni de un dictador.

El escritor guatemalteco tenía frente a sí un extraordinario modelo, *Tirano Banderas* de Valle-Inclán, y aprovecha la lección del gran escritor español no para imitarle, sí para crear algo totalmente distinto sobre el tema. La lección de estilo le viene no solamente de Yalle-Inclán, del esperpento, sino de su experiencia artística parisiense, del surrealismo.

La novela, nos advierte Asturias, no se escribió «en siete días, sino en siete años»; su origen fue el mencionado cuento *Los mendigos políticos*, que se había traído de Guatemala a París, y, al igual que las *Leyendas de Guatemale*, se fue formando poco a poco, oralmente. Nos informa Asturias:

[30] A. Castelpoggi, *Miguel Angel Asturias*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1961, p.36.

[31] Cfr. sobre el tema nuestro estudio, *«El Señor Presidente», criadero de tiranos*, en G. Bellini, *De tiranos, héroes y brujos. Estudios sobre la obra de M.A. Asturias*, Roma, Bulzoni, 1982, y el estudio anterior, *Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez: studi sul romanzo ispanoamericano della dittatura*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1976.

[32] Cfr. G. Bellini: *La narrativa di M.A. Asturias*, Milano, Cisalpino, 1966; *Il mondo allucinante: «El Señor Presidente"*, en G. Bellini, *Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez, ecc.*, ob. cit.

> Ese año, 1923, coincidimos en París varios escritores latinoamericanos, con quienes nos reuníamos casi todas las noches a charlar en el café de la Rotonda. Cada cual, en estas charlas, contaba anécdotas pintoresca, picantes o trágicas de su país. Insensiblemente, como una reacción a esa América pintoresca que tanto gusta a los europeos, acentuábanse los tonos sombríos en tales relatos, llegándose a rivalizar en historias escalofriantes de cárceles, persecuciones, barbarie y vandalismo de los sistemas dictatoriales latinoamericanos. En este ejercicio macabro, a tiranos tan espectaculares como Juan Vicente Gómez yo tenía que oponer el mío y, como una pizarra limpia sobre la negrura, fueron apareciendo, escritos con tiza de memoria blanca, historias que desde niño había vivido, en ese vivir que va dejando memoria de las cosas, relatos contados en voz baja, después de cerrar todas las puertas. Mis *Mendigos políticos*, que vinieron a ser el primer capítulo de mi novela, la primera novela que yo escribía, dejaban de ser cuentos y se completaban con los relatos que yo refería en las mesas de los cafés parisienses. En la producción literaria, parece mentira, pero el azar juega un papel importante. Es así como nace *El Señor Presidente*, hablado, no escrito. [...] [33].

La novela fue, por consiguiente, fruto de una experiencia personal durísima, de una conciencia americana, o guatemalteca, mejor, y al mismo tiempo de una época especial, en que la palabra representaba un papel importante. «Era la época del renacer de la palabra, como medio de expresión y de acción mágica – afirma Asturias –. Ciertas palabras, ciertos sonidos. Hasta producir el encantamiento, el estado hipnótico, el transe» [34].

El artista estaba viviendo en París su experiencia en este sentido. La dificultad la encontraría al pasar de lo hablado a lo escrito. El peligro era el de hacer literatura criolla, no guatemalteca. Había que estudiar cómo lo habían logrado los autores «de más renombre» de su país: «¿Cómo habían hecho para ser fieles, en la altura de lo imponderabie, a lo guatemalteco, sin parcelar la lengua?» [35]. Lo ayudarían en ello los estudios que estaba realizando en París sobre las religiones precolombinas: «eso mantenía frescas mis posibilldades para manejar las dos realidades, la real y la del sueño – nos dice –, ya que el indio es realista en el detalle, pero ese realismo lo sumerge luego en una especie de sueño-imaginación que le da la posibilidad de los dos tiempos: el histórico y el mitológico, o sea un tiempo de distinto ritmo que el histórico, tiempo de sueño. Hubo, pues, una inserción de lo que llamaríamos un comportamiento mitológico en el texto, [...]» [36].

[33] M.A. Asturias, *El Señor Presidente como mito*, art. cit., p. 12.
[34] *Ibid.*, p. 13.
[35] *Ibidem*.
[36] *Ibidem*.

No cabe duda, de todos modos, que la experiencia literaria en la capital francesa es relevante en la individuación de su medio expresivo de parte del narrador guatemalteco. En *El Señor Presidente* la dimensión «mítica» que alcanza el tema, la obtiene Asturias acudiendo sabiamente a los artilugios propios del surrealismo, como la escritura automática y la onomatopeya, el elemento onírico. Si en la novela la lección de Valle-Inclán es evidente en la presentación de la realidad deformada por la dictadura, en el característico estudio de los personajes, la novedad original del libro se afirma también a través del uso de un tiempo eterno, que bien representa el clima sin esperanza de la dictadura – «los presos seguían pasando...» [37] –, y una atmósfera infernal domina, sobrecogedora desde la primera página, creada por palabras que tienen en su mayoría solamente un poder de sugestión debido al sonido y a su oscuridad de significado:

> «¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldoblestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbre de alumbre sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbre! Alumbra, alumbre, lumbre de alumbre... alumbra... alumbra... alumbra..., lumbre de alumbre... alumbra... alumbre...» [38].

En una entrevista Miguel Angel Asturias ponía de relieve que de modo parecido, por ese entonces, empezaba Alejo Carpentier su novela *Ecué-Yamba-O*, fruto igualmente de la preocupación que los dominaba por el sonido de las palabras [39].

Si Asturias ha definido la novela latinoamericana del siglo XX aventura de la palabra, «lenguaje como aventura» [40], *El Señor Presidente* es un ejemplo extraordinario de dicha aventura, que vemos realizarse en la onomatopeya y en los diálogos, enriquecidos éstos por la simultaneidad del discurso, en los monólogos interiores, en la serie deslumbrante de las metáforas, en el recurso a

[37] M.A. Asturias, *El Señor Presidente*, Buenos Aires, Losada, 1948, p. 266.

[38] *Ibid.*, p. 11.

[39] Cfr. Otto-Raúl González, *Miguel Angel Asturias. El Gran Lengua*, «Cuadernos Americanos», XXXIII, 5, 1974, p. 94. Afirma el escritor guatemalteco: «Recuerdo que Alejo Carpentier escribía entonces una novela de la que sólo algunos capítulos se publicaron, no sé si se publicó entera en una revista que se llamó IMAN, que se llamaba ECUEYAMBAO. La novela empezaba más o menos así: 'Ecueyambaó, retumban las tumbas en casa de Acué; yambaó, yambaó, en casa de Acué, retumban las tumbas, retumban las tumbas en casa de Acué'. Es un poco el '¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre!' de *El Señor Presidente*. Esa cosa: nosotros teníamos la preocupación por el sonido de las palabras en esos momentos». ¿Dónde habrá ido a parar este pasaje en la novela de Carpentier? No lo hemos encontrado, en la edición que manejamos: *Ecué-Yamba-O*, Novela Afro-Cubana, Buenos Aires, Editorial Xanandú, 1968.

[40] M.A. Asturias, *El lenguaje en la novela latinoamericana*, texto inédito, p. 1.

puros fonemas, en el devaneo de lo onírico, valga por todo la imagen inquietante, desorbitada, del ojo de pesadilla que persigue, anunciando desventura, al pobre Genaro Rodas. Es ésta la estación feliz de las invenciones estilísticas: Asturias actúa sobre la palabra como en un delirio: las corta, las alarga, las repite, acude a la onomatopeya, al retruécano, a la muletilla, con efectos originales. Hasta construir un inmenso mural, de sugestión imborrable, en la denuncia de la dictadura, dominado por una figura de pesadilla, un gigantesco muñeco de facciones borrosas, gris y negro solamente, que como un dios del mal incumbe sobre todo un país reducido a un inmenso infierno, omnipresente a través de un sistema informativo que todo lo penetra. Es la terribile impresión del general Canales, en fuga ante la desgracia, frente a la selva surreal de orejas que protege al dictador:

> Todo le pareció fácil antes que le ladraran los perros en el bosque monstruosos que separaba al Señor Presidente de sus enemigos, bosque de árboles de orejas que al menor eco se revolvían agitadas por el huracán. Ni una brizna de ruido quedaba leguas a la redonda con el hambre de aquellos millones de cartílagos. Los perros seguían ladrando. Una red de hilos invisibles, más invisibles que los hilos del telégrafo, comunicaba cada hoja con el Señor Presidente, atento a lo que pasaba en las vísceras más secretas de los ciudadanos [41].

En 1961 Miguel Angel Asturias publicaba *El Alhajadito*, libro que había guardado por años en una gaveta y que remontaba, en su parte esencial, a los años de París, como lo demuestra la intensa nota surreal. Sabemos que el narrador guatemalteco comienza este libro en la época misma de las *Leyendas de Guatemala*, aunque lo revisa y en parte lo integra antes de publicarlo, pero siempre con materiales no actuales, como lo son las pequeñas historias rimadas del final, los «cuentos del cuy», invenciones del escritor para distraer a sus hijos pequeños.

Lo que del *Alhajadito* nos interesa aquí es la parte más remota, la extraña historia del pequeño personaje, protagonista de la narración, que dominan el animismo y la nota mágica del sueño. El Alhajadito es criatura borrosa, descendiente de una misteriosa generación de Alhajados desaparecidos, que sin embargo permanecen vivos en el recuedo; siempre se los espera de regreso en la casona solariega, poblada de criados indios que renuevan diariamente en ella la vida.

Motivo fundamental es el misterio de las cosas. Lo alcanza poco a poco el niño, solitario habitador de un corredor abandonado, donde se mezclan toneles llenos de ceniza o de antiguas monedas, y vive un inframundo insospecha-

[41] M.A. Asturias, *El Señor Presidente*, ob. cit., pp. 38-39.

do, de cucarachas, arañas, ratones: «¡Cuántos ojos, no sólo sus ojos... gotitas de agua viva, luminosas gotitas de agua inteligente!» [42].

Es el comienzo de una vida que se confunde con el sueño; éste va levantando sus arquitecturas, valiéndose de recortes de una realidad inestable, en la que se confunde el origen mismo del Alhajadito. Domina el misterio. De repente un mágico gong lo transforma todo y aparece un circo fabuloso, donde se verifican las astucias y las luchas de los gimnastas y las fieras, Ana Tabarini, el león Nadir Custodio, el negro Pispís en su apoteosis y repentina caída, sobre un fondal de equivocaciones, como la muerte del empresario, comedor de fuego, a quien de repente se le incendia la boca, y el público aplaude sin darse cuenta de la tragedia.

Un mundo sugestivo por abnorme se impone en estas páginas, para significar la desconfianza radical en lo que existe. Saltan los nexos lógicos y todo se presenta alocado, inconexo, distorsionado, siempre sugestivo. Tal la fantástica locura de un antepasado del Alhajadito, quien con la sombra robada de la colegiala de la que se ha enamorado construye un barrilete y comunica con ella a través de un hilo interminabie que le sale del corazón, hasta hundirse en el charco del Limosnero.

En la fantasía del niño todo es surreal, mágico, dinámico sucederse de imágenes. Desde el corredorcito, con su vida mínima misteriosa, pasamos a la casona de los Alhajados, al circo, al culto blasfemo del Mal Madrón –más tarde Asturias dedicará toda una novela al tema, *Maladrón* (1969) –, al charco del Limosnero, a la nave fantasma que inquieta con su continua aparición y desaparición, a la miseria de la vida familiar, al pequeño ciego que el Alhajadito antes ama y luego odia, precipitándolo en el charco. Es toda una sucesión de figuras y escenas donde se manifiesta vigorosa la fantasía del novelista, dedicado, se diría, sobre todo a gozar de su creación, ocultando, en realidad, bajo el intenso juego inventivo, una radical desconfianza en la vida, que sólo el sueño puede rescatar con su magia.

Son éstos los productos capitosos de la experiencia parisiense de Miguel Angel Asturias. Un resultado, ya en sus comienzos, ciertamente relevante y una experiencia destinada a proyectarse positivamente sobre la obra sucesiva del gran novelista. En toda su narrativa encontramos la huella de la formación que recibió durante su residencia en París, la frecuentación de la Vanguardia. Lo vemos especialmente en dos obras cumbre: la gran fantasía surreal de *Mulata de tal* y el extraordinario poema *Clarivigilia Primaveral*.

[42] M.A. Asturias, *El Alhajadito*, Buenos Aires, Goyanarte, 1961, p. 13.

Al signo de la modernidad, de la Vanguardia, Miguel Angel Asturias va dando salida a su originalidad americana, que logra imponer en Europa, afirmando una concepción distinta del mundo, dando voz incansablemente a la peculiaridad de América, de la que con la dimensión mágica, revela los irresueltos problemas. Un gran artista y un hombre partícipe, sinceramente comprometido. Un hombre, pues, de nuestro tiempo.

SILVANA SERAFIN
Università di Udine

MITI A CONFRONTO NELLA «LEYENDA DE LA TATUANA»

«Leyenda de la Tatuana», una delle prime esperienze letterarie di Miguel Angel Asturias, figura nella collezione di racconti e di leggende intitolata *Leyendas de Guatemala* (1930). Il libro intero, feconda fusione di influenze indigene e spagnole, di surrealismo, di realismo magico, di musica, di pittura, di drammi, vive e si sviluppa, secondo la ben nota teoria del Pos, nell'opposizione come principio di struttura. Opposizione che unisce due elementi diversi, legati, però, in modo tale, da essere imprenscindibili l'uno dall'altro, fino a costituire un'unità [1].

Molteplici sono le strutture dialettiche che emergono nel corso della lettura; senza dubbio le più evidenti sono quelle di carattere mitologico. La «Leyenda de la Tatuana» costituisce, infatti, un esempio sicuro di armonizzazione/confusione del mito pagano e del mito cristiano. Ispirata a Chimalmat, la dea resasi invisibile dopo un incantesimo, la leggenda in un primo momento, come specifica lo stesso Asturias doveva intitolarsi «de la Tatuada, por tratarse de un tatuaje que tiene la virtud mágica de hacer invisible a la persona, y por lo tanto, de ayudar a los presos a evadir de las más guardada cárceles. En el fondo, creo que se trate de la repetición de la leyenda de Chimalmat, la diosa que en la mitología quiché se torna invisible por encantamiento» [2].

Fin dalle prime parole del testo, il lettore s'imbatte in una contraddizione, sia pure riferita all'immagine reale del maestro Almendro, antico sacerdote maya che, dopo l'arrivo degli spagnoli, è riconosciuto come maestro per la vastità della conoscenza e per la profondità di pensiero. Al termine maestro [3],

[1] Cfr. H.J. Pos, *La notion d'opposition en linguistique*, «Onzième Congrès international de Psycologie», Paris 1938.

[2] M.A. Asturias, *Leyendas de Guatemala*, Madrid, Salvat Edjtores, S. A., 1970, pp. 161-162. Le successive citazioni porteranno il riferimento della pagina tra parentesi all'interno del testo.

[3] Nel *Dizionario di teologia biblica* (Casale, Marietti, 1965, p. 82) leggiamo, infatti: «Mentre i capi di questo mondo dimostrano il loro potere esercitando il dominio, egli sta in mezzo ai suoi

di matrice filosofico-ebraica, si abbina il nome Almendro, di evidente origine vegetale come tutta la descrizione della nascita del personaggio. Si tratta di un albero dalle sembianze umane, ma anche di un uomo in perfetta simbiosi con la natura, secondo credenze animiste: poiché in botanica il mandorlo appartiene alla famiglia delle rosacee, l'uomo Almendro «tiene la barba rosada» (p. 37).

In ogni cultura primitiva l'albero costituisce la mediazione tra terra e cielo, in modo particolare tra gli *indios* che usavano impiantarne uno in mezzo alla piazza principale del paese, indicando proprio in quel punto il centro del mondo [4]. Non dobbiamo dimenticare, inoltre, che gli Ahpús, gli dèi della mitologia maya-quiché sono generati da un albero e da Ixquic, dea della fecondità presentata simbolicamente dalla luna piena. Allo stesso modo dell'albero isolato in mezzo alla piazza, il maestro «occidentale» è isolato dal proprio sapere, ma rispettato per l'alto valore culturale e morale, per l'esperienza conoscitiva del patrimonio mitico e dell'arte narrativa. Pertanto, come rileva la Pittarello, «la sotanza vegetale, viene ad essere nell'opera asturiana, simbolo del potere per eccellenza, e in quanto datrice di vita, sinonimo della massima bontà» [5].

I miti si confondono anche quando si parla di oro o di fantasmi, entrambe categorie analizzate in maniera difforme secondo i diversi punti di vista, pur essendo per Asturias la concezione del tempo e dello spazio essenzialmente indigena. In effetti l'anno considerato è suddiviso in venti periodi o mesi di venti giorni ognuno, secondo la tradizione maya testimoniata dagli *Anales de los Xahil*, ben conosciuti dall'autore. Inoltre, viene evidenziato il «Lugar de la Abondancia» che, nell'America centrale corrisponde al Paradiso terrestre. Ed è proprio da questo luogo che proviene, già vecchio, il maestro Almedro il quale «repartió el alma entre los caminos. Cuatro eran los caminos y se marcharon por opuestas direcciones hacia las cuatro extremidades del cielo. La negra extremidad: Noche sortílega. La verde extremidad: Tormenta primaveral. La roja extremidad: Guacamayo o éxtasis del trópico. La blanca extremidad: Promesas de tierras nuevas. Cuatro eran los caminos» (p. 37).

Nell'immagine della separazione tra anima e corpo vi è un riferimento alla cultura cristiana. Gli *indios*, infatti, alludendo allo spirito e alla materia, non confondono mai i due termini, dal momento che, come afferma Girard, «l'og-

come colui che serve» (Luca 22,25); «Egli è maestro, ma è venuto per servire e per dare la propria vita» (Giovanni 13,13).

[4] Cfr. R. Girard, *la Bibbia maya*, Milano, Jaca Book, 1976 (tit. orig. *Le popol-Vuh. Histoire culturelle des maya-quichés*, Paris, Payot, 1972), p. 101.

[5] E. Pittarello, *Essenza e funzione del mondo vegetale nell'universo «primitivo» di Miguel Angel Asturias*, «Studi di letteratura ispano-americana», 6, 1975, p. 75.

getto della loro adorazione non è la cosa creata, bensì la virtù divina che si trova in essa« [6] e che si identifica con la creazione stessa. I percorsi Nero, Verde, Rosso, Bianco rientrano, invece, nella concezione maya-quiché della divisione del cosmo: quattro sono le parti che formano il cielo, la terra e gli inferi, caratterizzate rispettivamente dalla tonalità nera, rossa, gialla, bianca. Asturias sostituisce il giallo con il verde, pure esso colore liturgico, in quanto i sacerdoti nel periodo di passaggio del sole allo Zenit, in corrispondenza della tormenta primaverile, vestivano di verde.

Il nero è il colore della morte e della «noche sortílega»; il rosso è il colore del fuoco solare e si riferisce al guacamayo, l'uccello del sole e all'estasi del Tropico; il bianco è il colore della luce e del cammino della vita, per cui, anche nella visione asturiana, esso corrisponde alla promessa di terre nuove.

Quattro, dunque, sono i cammini secondo Asturias e secondo il Popol-Vuh. In effetti, per giungere a Xibalbá, luogo della sparizione e della morte nella concezione maya, si attraversano quattro percorsi: «uno era rojo, otro negro, otro blanco y otro amarillo» [7]. Ed ecco la descrizione di Asturias: «– ¡Caminín! Caminito! ... – dijo al Camino Blanco una paloma blanca, pero el Caminito blanco no la oyó. Quería que le diera el alma del Maestro, que cura de sueños. Las palomas y los niños padecen de este mal.

– ¡Caminín! Caminito! ... – dijo al Camino Rojo un corazón rojo; pero el Camino Rojo no lo oyó. Quería distraerlo para que olvidara el alma del Maestro. Los corazones, como los ladrones, no devuelven las cosas olvidadas.

– ¡Caminín! Caminito! ... – dijo el Camino verde un emparrado verde, pero el Camino Verde no lo oyó. Quería que con el alma del Maestro le desquitase algo de su deuda de hojas y de sombra.

¿Cuántas lunas pasaron andando los caminos?

¿Cuántas lunas pasaron andando los camminos?» (pp. 37-38).

La tecnica della ripetizione di una parola o di una frase intera, propria dell'architettura letteraria dei maya, viene ripresa da Asturias: cambiano immagini e personaggi, mentre permangono intatti significato e struttura. Nella ripetizione si sottolinea, infatti, un momento emozionalmente importante, un'evocazione tanto più magica e profonda quanto più monotona. Asturias non rinuncia mai al piacere della poesia che sviluppa sui motivi della leggenda e del sogno, su quel particolare «surrealismo magico» [8], trasformato in atteggiamento esistenziale, costantemente in bilico tra realtà e fantasia.

[6] *Ivi* p. 237.

[7] *Popol-Vuh*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 54.

[8] Nonostante il carattere troppo «intellettuale» del surrealismo francese, Asturias ne condivide l'idea portante: la letteratura deve liberarsi dal dominio della logica, riscoprire il piacere del gioco,

Il tempo dei «Caminos» è segnato dalle fasi lunari, proprio come durante gli antichi maya: *Los libros de Chilám Balám* riferiscono di un calendario lunare precedente a quello solare, di natura femminile. non possiamo dimenticare d'altra parte che la luna simboleggia una divinità.

Il più veloce «el Camino Negro, el camino al que ninguno habló en el camino, se detuvo en la ciudad, atravesó la plaza y en el barrio de los mercaderes, por un ratito de descanso, dió el alma del Maestro al Mercader de Joyas sin precios» (p. 38). Come appare nel *Popol-Vuh* il sentiero nero è quello della perdizione. Asturias ne esaspera l'aspetto animistico, assegnandogli la funzione distruttiva dell'equilibrio naturale e linguistico, ma anche quella creativa per lo sviluppo dell'azione. La contraddizione viene spiegata facilmente: nella filosofia maya i valori positivi per attuarsi hanno bisogno di quelli negativi, per cui il «camino negro», a differenza degli altri che si trovano in campagna – e che perciò rappresentano la positività –, passa attraverso la città. Qui, esso si sofferma nel quartiere dei mercanti infondendo l'anima ad un gioielliere, figura tipicamente europea o di paesi che vivono sul mare e che basano la loro economia su di un particolare tipo di commercio, sconosciuto al mondo indigeno, avvezzo all'interscambio, ma non all'avidità.

La narrazione si interrompe per lasciare spazio alla poesia: «Era la hora de los gatos blancos. Iban de un lado a otro. ¡Admiración de los rosales! La nubes parecían ropas en los tenderos del cielo» (p. 38). Una poesia espressa in immagini mitologiche che l'autore crea e unisce attraverso soluzioni dal gusto sfumato.

Riappare Almendro che, saputo quanto fatto dal «Camino Negro», «tomó naturaleza humana nuevamente, desnudándose de la forma vegetal en un riachuelo que nacía bajo la luna ruboroso como una flor de almendro, y encaminóse a la ciudad» (Ivi). Evidente è la relazione che si crea tra luna, fiori di mandorlo e fiume. Essa è tesa a dimostrare la provenienza «naturale» di Almendro attraverso l'utilizzazione della metafora, propria del mondo maya, ma usata da Asturias con una sfumatura diversa: la traslazione letteraria di immagini viene caricata di particolare emozione poetica.

Il maestro incamminatosi di buon mattino «llegó al valle después de una jornada en el primer dibujo de la tarde, a la hora en que volvían los rebaños, conversando a los pastores, que contestaban monosilábicamente a sus preguntas, extrañados, como ante una aparición, de su túnica verde y su barba rosada» (p. 38). L'immagine ieratica che si muove fra i pastori come presenza anomala e inquietante, ricorda la figura di Gesù. Il colore stesso della tunica si presta ad una

proprio dell'infanzia. tutto ciò significa, per l'autore, esprimere la misteriosa vitalità dell'indio, della lingua maya, ricca di espressività e di evocazioni magiche.

comparazione: mentre Cristo ricorre al bianco, simbolo di purezza, Almendro usa il verde che simbolizza, insieme alla barba rossa, la propria origine vegetale.

Nella città si presentano immagini di vita sociale insieme a tematiche poetiche in cui ombre e suoni hanno carattere preminente nella costruzione della situazione: «Hombres y mujeres rodeaban las pilas públicas. El agua sonaba a besos al ir llenado los cántaros. Y guiado por las sombras, en el barrio de los mercaderes encontró la parte de su alma vendida por el Camino Negro al Mercader de Joyas sin precios. La guardaba en el fondo de una caja de cristal con cerradores de oro» (p. 38).

Nella dualità anima/oro viene anticipata la relazione spirito-positivo/materia-negativa. Non possiamo dimenticare che l'oro, come già evidenziato all'inizio, è simbolico dell'avidità; pertanto si inverte la relazione cassa-prigione/anima prigioniera poiché l'amore per l'oro è in realtà una schiavitù dell'anima, mentre un'anima prigioniera è il simbolo più puro della libertà.

Impaziente il maestro si avvicina al mercante e, pur di riavere l'anima, offre «cien arrobas de perlas», smeraldi «grandes como maíces, de cien en cien almudes, hasta formar un lago de esmeraldas», «amuletos, ojos de namik para llamar el agua, pluma contra la tempestad, mariguana para su tabaco», pietre preziose per costruire in mezzo al lago di smeraldi «un palacio de cuento». Ogni volta la risposta è sempre negativa: «Sus ojas no tenían precios», ripete il Mercante, senza cuore, aggiungendo alla fine «¿ a qué seguir hablando? –, ese pedacito de alma lo quería para cambiarlo, en un mercado de esclavas, por la esclava más bella» (pp. 38-39).

Si ripropongono, ancora una volta, nell'opposizione maestro/mercante, i simboli antitetici di figure opposte, evidenti anche nella struttura linguistica, ossia nella continua offerta del maestro e nel ripetuto diniego del mercante: il sapere del maestro è la conoscenza – la forza sta perciò nello spirito – il sapere del mercante è la capacità di guadagno – la sua forza sta nella ricchezza, nella materia –.

La rinnovata dualità contrastiva spirito/materia si concretizza nella medesima soluzione: l'anima-schiava. Entrambi i personaggi, per completarsi, hanno bisogno dello stesso soggetto. Non è casuale che tale soggetto sia una schiava che, per condizione propria può entrare nel tempo mitologico del maestro. Poiché si tratta di un soggetto femminile, nella narrazione si inseriscono ulteriori contrapposizioni tra uomo/donna, tra potere materiale/potere materiale – dato che la schiava è desiderata per la bellezza – e tra potere spirituale/potere spirituale poiché la schiava sarà la sostituzione di un pezzetto di anima. In questi due ultimi casi assistiamo ad una situazione di equilibrio reciproco.

La relazione tra il maestro Almendro e il «Mercader de Jovas sin precios», si sviluppa, in effetti, nella ricerca di qualcosa che può soddisfare ambedue. Essendo il mercante simbolo della corruzione, ciò che il maestro offre sono sol-

tanto oggetti materiali: «arrobas» [9] di perle, smeraldi che Asturias, utilizzando una metafora indigena, definisce «grandes como maíces». Non riuscendo nell'intento, Almendro propone, in un secondo momento, oggetti magico-spirituali, profondamente indigeni, come amuleti, piume, marijuana. Quest'ultima è una droga preziosa – specifica l'autore – che avrebbe permesso al mercante di eccitarsi e di sperimentare fenomeni allucinanti (pp. 162-163). Non è casuale, in tutto il Sudamerica, l'uso diffuso della marijuana per sviluppare il potere sensoriale idoneo a cogliere il senso magico delle cose.

Ciò che interessa sottolineare, è la mutata natura delle offerte: da oggetti di carattere europeo ad elementi magici, tipicamente indigeni, per conquistare qualcosa che sta al di fuori dei due contendenti e che contribuisce a separarli sempre più. Oltre allo scontro dialettico, spesso ripetitivo sia pur mutevole nelle immagini che il dialogo propone, si percepisce un'atmosfera sacrale ruotante intorno alla narrazione «religiosa». Lo stesso atteggiamento timido del maestro e la tracotanza del mercante ricordano certe figure dell'iconografia religiosa occidentale, immerse in un'aura irreale.

Ad aumentare tale sensazione è un filo di fumo: «Una hebra de humo de tabaco separaba la realidad del sueño, los gatos negros de los blancos y al Mercader del Extraño comprador, que al salir sacudió sus sandalias en el quicio de la puerta. El polvo tiene maldición» (p. 39). I temi poetici-onirici, tanto cari ad Asturias, pregni di surrealismo sfumato, si affiancano alla tematica eterna della terra. All'immagine profana del mercante nell'atto di scuotere i sandali fa da contrappunto, infatti, la forza magica della polvere, o meglio della terra dall'influenza malefica.

È trascorso ormai un anno di «cuatrocientos días» quando ritroviamo il mercante di ritorno da paesi lontani, accompagnato dalla schiava comprata con l'anima del maestro, e da trenta servitori a cavallo. «– ¡No sabes-decía el Mercader a la esclava, arrendado en su caballería-cómo vas a vivir en la ciudad! ¡Tu casa será un palacio y a tus órdenes estarán todos mis criados, yo el último, si así lo mandas tu! – Allá-continuaba con la cara a mitad bañada por el sol – todo será tuyo. ¡Eres una Joya, y yo soy el Mercader de Joyas sin precios! ¡Vales un pedacito de alma que no cambié por un lago de esmeraldas! ... En una hamaca juntos veremos caer el sol y levantarse el día, sin hacer nada, oyendo los cuentos de una vieja mañosa, que sabe mi destino. Mi destino dice, está en los dedos de una mano gigante, y sabrás el tuyo, si así lo pides tú!» (Ivi).

La situazione è mutata, ma permane uguale la corposità del mercante, come si evince dalla relazione con la schiava e dall'ostentazione di ricchezza. Uni-

[9] Un'*arroba* è un peso di 25 libbre – Kg 11, 502.

co fattore distintivo è la necessità, sia pure di carattere materiale, di conoscere il futuro e di fare previsioni. Tuttavia, anche quest'ultimo aspetto si inserisce perfettamente nella dimensione del mercante quale figura occidentale: captando il tempo storico egli anticipa il proprio futuro, convinto che il destino sia racchiuso tra le dita della mano di un gigante. Diversamente la schiava, concreta espressione del tempo storico e del tempo mitologico, essendo oggetto di equilibrio e del mercante, e del maestro, può conoscere l'avvenire soltanto se lo desidera.

Il lettore non ha, ancora, incontrato la schiava in questione, ma se ne avvicina gradualmente, fino a focalizzare una figura in lontananza. Come di consueto, Asturias confonde, in un'atmosfera di sogno, paesaggio e personaggio: «La esclava se volvía al pasaje de colores diluidos que la distancia iba diluyendo a la vez» (Ivi). Giocando con le parole, l'autore costruisce immagini di sottile poesia, non del tutto necessarie all'economia della storia, ma essenziali per lo sviluppo della ricerca letteraria, per la creazioni di situazioni eteree. Egli, secondo quanto rileva il Bellini, «rende questa atmosfera magica ed evanescente in passaggi di pura poesia che immettono il lettore in un mondo favoloso, in cui paesaggio e resti delle antiche architetture ritrovano la primitiva armonia, acquistano nuovo e misterioso significato» [10].

Ecco finalmente la schiava, accompagnata dal mercante: «La esclaba iba desnuda. Sobre sus senos, rodaba su cabellera negra, envuelta en un solo manojo, como una serpiente. El Mercader iba vestido de oro, abrigadas las espaldas con una manta de lana de chivo. Palúdico y enamorado, al frío de su enfermedad se unía el temblor de su corazón. Y los treinta servidores montados llegaban a la retina como las figuras de un sueño» (Ivi). L'immagine permane sfumata, mentre il tempo fissa per sempre il momento.

Tuttavia visibili sono ulteriori elementi essenziali all'evoluzione della leggenda: la nudità della schiava, e il vestito d'oro del mercante. Ciò testimonia come la schiavitù sia povertà a differenza del potere che riluce nella ricchezza. Ed ancora: il mantello della schiava è costituito dagli stessi capelli che ricordano un serpente, mentre quello del mercante è di pelle di capra. Elemento umano ed elemento animale sono nuovamente comparati nelle immagini serpente/capra, rispettivamente animale mitico e animale domestico.

Da qui l'inevitabile conclusione: la schiava è simbolo di eternità, mentre il mercante presenta il quotidiano che trae forza da contrasti esteriori – *palúdico/frío/enfermedad* – e interiori – *enamorado/temblor/corazón* –. Non c'è, quindi, possibilità di incontro tra schiava e mercante; Asturias, per risolvere il

[10] G. Bellini, *La narrativa di Miguel Angel Asturias*, Milano, Cisalpino, 1966, p. 21.

problema, ricorre all'improvviso cambiamento di situazione: «Repentinamente, aislados goterones rociaron el camino, percibiéndose muy lejos, en los abajaderos, el grito de los pastores que recogían los ganados, temorosos de la tempestad. Las cabalgaduras apuraron el paso para ganar un refugio, pero no tuvieron tiempo: tras los goterones, el viento azotó las nubes, violentando selvas hasta llegar al valle, que a la carrera se hechaba encima las mantas mojadas de la bruma, y los primeros relámpagos iluminaron el paisaje, como los fogonazos de un fotógrafo loco que tomase instantáneas de tormenta. / Entre la caballería que huían como asombros, rotas las riendas, ágiles las piernas, grifa la crin al viento y las orejas vueltas hacia atrás, un tropezón del caballo hizo rodar al mercader al pié de un árbol, que, fulminado por el rayo en ese instante, le tomó con la raíces como una mano que recoge una piedra, y le arrojó al abismo» (pp. 39-40).

È la maledizione «del polvo», – che in Guatemala (ed Asturias lo ricorda bene)prende forma di terremoto –, a porre fine all'apparente tranquillità del momento proponendo un ulteriore opposizione narrativa: quiete/tempesta. In tale brano, al di là dei toni descrittivi elevati, vi è un elemento assolutamente estraneo alla situazione. Si tratta del fotografo pazzo che, nel tentativo di testimoniare l'eternità, impone ancora una volta la presenza occidentale; o meglio egli impone il tempo storico, dato dalla macchina fotografica, sul tempo mitologico, concretizzato nella ribellione della natura. Nell'evidente richiamo surrealista, Asturias spezza per un momento il ritmo magico della narrazione, prontamente ricreato nel gioco delle istantanee e nella morte improvvisa del mercante, annunciata dal destino. Data la velocità dell'evento, non vi è spazio per alcuna considerazione.

Nel frattempo, il maestro Almendro alla disperata ricerca della propria anima, girovaga per la città, senza mèta precisa «asustando a los niños, recogiendo basuras y dirigiéndose de palabra a los asnos, a los bueyes y a los perros sin dueño, que para él formaban con el hombre la colección de bestias con mirada triste» (p. 40). Tale presenza «mistica» – anche se in questo caso la pazzia corrisponde ad una assenza di anima – fa da contrappunto, ancora una volta, a quella pragmatica del mercante: in tal modo la narrazione oscilla sempre più fra atmosfere sacre e profane.

Finalmente Almendro bussa alla porta della casa del mercante ed appare la schiava, unica sopravvissuta alla tempesta. Vediamo come Asturias descrive l'atteso incontro, che si costruisce intorno ad una ricerca senza tempo, infinita: «¿Cuántas lunas pasaron andando los caminos? ... – preguntaba de puerta en puerta a las gentes, que cerraban sin responderle, extrañadas, como ante una aparición, de su túnica verde y su barba rosada. / Y pasado mucho tiempo, interrogando a todos, se detuvo a la puerta de Mercader de Joyas sin precio a preguntar a la esclava, única sobreviviente de aquella tempestad: – ¿Cuántas lunas pasaron andando los caminos? ... / El sol que iba sacando la cabeza de la ca-

misa blanca del día, borraba en la puerta, claveteada de oro y plata, la espalda del Maestro y la cara morena de la que era un pedacito de su alma, joya que no compró con un lago de esmeraldas. / – ¿Cuántas lunas pasaron andando los caminos? ... / Entre los labios de la esclava se acurrucó la respuesta y endureció como sus dientes. El maestro callaba con insistencia de piedra misteriosa. Llenaba la luna del Buho-Pescador. En silencio se lavaron la cara con los ojos, al mismo tiempo, como dos amantes que han estado ausentes y se encuentran de pronto» (Ivi).

La narrazione, ritornata al tempo mitologico del «Buho-Pescador» – più o meno un anno del calendario maya –, incalza via via sino a raggiungere l'apice con il ritrovamento dell'anima da parte del maestro: senza dubbio uno degli incontri letterari più emozionanti proprio per quel suo manifestarsi e nascondersi. Di fronte ad una porta d'oro e d'argento, sfacciata esibizione dell'importanza del mercante, vi sono una «espalda/cara» – ovvero il maestro e la schiava – il cui significato simbolico riconduce alla dualità corpo/anima, presentata come un dietro/davanti.

Le immagini usate, trattandosi appunto di tempo mitologico, trovano ispirazione negli oggetti, secondo la migliore tradizione indigena, più che mai evidente nei seguenti esempi: «La respuesta endureció como sus dientes», «El Maestro callaba con insistencia de piedra misteriosa». Quest'ultimo riferimento ha un preciso significato: poiché il maestro conosce la lingua dell'ossidiana, ossia la pietra parlante, egli deve per forza tacere come una pietra misteriosa.

Improvviso il ritorno al tempo storico: «La escena fue turbada por ruídos insolentes. Venían a prenderles en nombre de Dios y del Rey, por brujo a él y por endemoniada a ella. Entre cruces y espadas bajaron a la cárcel, el Maestro con la túnica verde y la barba rosada y la esclava luciendo las carnes que de tan firmes parecían de oro» (Ivi). L'Europa delle persecuzioni in nome di Dio e del Re appare in tutta la sua assurdità. Croci e spade unite contro la natura del maestro e della sua anima che, nella trasfigurazione della situazione, possiede realmente le carni d'oro. Ciò è motivo di ulteriore contrasto, riassunto nella correlazione carne/natura/corpo comprensivo di anima/oro da una parte e dall'altra di croci-spade/ideologia/mente/carcere. È la medesima relazione instauratasi con il mercante, anche se egli presenta l'Occidente avido e corrotto e solo, in seguito, il piacere fisico della materia.

Nel brano sopracitato la fisicità appartiene al maestro e alla sua anima proprio perché Asturias vuole sottolineare la supremazia del corpo sullo spirito, a differenza delle credenze occidentali che pongono sempre come esasperazione mercante/Dio-re.

Osserviamo il suggerimento risolutorio che Asturias propone al maestro e alla sua anima: «Siete meses después se les condenó a morir quemados en la Plaza Mayor. La víspera de la ejecución, el Maestro acercóse a la esclava y con la

uña le tatuó un barquito en el brazo diciéndole: / – Por virtud de este tatuaje, Tatuana, vas a huir siempre que te halles en peligro, como vas a huir hoy. Mi voluntad es que seas libre como mi pensamiento; traza este barquito en el muro, en el aire, donde quieras, cierra los ojos, entra en él y vete ... / ¡Vete, pues mi pensamiento es más fuerte que ídolo de barro amasado con cebollín! / ¡Pues mi pensamiento es más dulce que la miel de las abejas que liban la flor del suquinay! / Pues mi pensamiento es él que se torna invisible! (pp. 49-41).

Le forze della libertà, dell'incantesimo, del pensiero che si crea e si rafforza nella ripetizione stessa delle parole, del tempo mitologico non temono catene. Animismo e magia liberano l'individuo da vincoli fisici e morali. La leggenda si conclude con la salvezza dell'anima e con la liberazione dello spirito: «Sin perder un segundo la Tatuana hizo lo que el Maestro dijo: trazó el barquito, cerró los ojos y entrando en él – el barquito se puso en movimiento –, escapó de la prisión y de la muerte. / Ya la mañana siguiente, la mañana de la ejecución, los alguaciles encontraron en la cárcel un árbol seco que tenía entre las ramas dos o tres florecitas de almendro, rosadas todavía» (p. 41).

Come all'inizio del racconto, il maestro libera nuovamente l'anima; ora, però, le attribuisce poteri magici in grado di contrastare gli attacchi massicci del mondo occidentale. Soluzione questa che sanziona la vittoria del mito indigeno su quello cristiano, ma anche della letteratura sulla mitologia. L'arte del narrare si presenta, infatti, come appropriato veicolo di «miracoli» che traggono origine dal patrimonio di immagini assimilate dal narratore. Questi, nel raccontarle pubblicamente, le modifica, alterando ogni tipo di mitologia: la fervida fantasia dello scrittore attua, pertanto, un «miracolo stilistico» proponendo al lettore una propria rinnovata mitologia.

SUSANNA REGAZZONI
Università di Venezia

TOROTUMBO: LA DANZA HACIA LA LIBERTAD

Week-End en Guatemala – escrito en 1955, en el exilio chileno de Miguel Angel Asturias y publicado en el año siguiente en Buenos Aires [1] – presenta la reacción del escritor frente al drama de su país, en forma de una crónica ficticia de la terrible guerra-relámpago que abatió al gobierno democrático [2].

El argumento del libro se refiere a la invasión de Guatemala en 1954, por parte de un ejército mercenario meso-americano, apoyado por los Estados Unidos, y a la caída del gobierno constitucional de Jacobo Arbenz [3], culpable de una pequeña reforma agraria que tocaba los intereses de la famosa empresa United Fruit Co. y de los latifundistas locales. «La única realidad era – afirma Giuseppe Bellini – que el gobierno guatemalteco en su obra de reforma no había tenido en cuenta suficientemente la fuerza de la oposición latifundista y la de las sociedades extranjeras» [4]. La invasión del coronel Castillo Armas, apoyado por los Estados Unidos, obliga a Arbenz a capitular e inicia una época de regímenes dictatoriales.

«Le strutture e le esigenze della societá americana – escribe Amos Segala [5] – pongono gli artisti e gli intellettuali di fronte a una serie di doveri e ad uno sforzo di necessaria – ineludibile – testimonianza. Relativamente alla nostra, l'intelligenza latinoamericana sembra da sempre, dal suo primo classico l'Inca

[1] M.A. Asturias, *Week-End en Guatemala*, Buenos Aires, Losada, 1968, Las citas presentes en este estudio relacionados al libro citado, se refieren siempre a esta edición.

[2] Cfr. J. Diaz Rozzotto, *Guatemala une révolution étranglée*, «La Pensée», n. 145 Juin 1969, pp. 3-16.

[3] Jacobo Arbenz Guzmán (1913-1971), presidente de la república de Guatemala de 1951 a 1954. Su intervento de reforma agraria chocó con los intereses de la United Fruit C., que provocó la intervención militar de Castillo Armas con apoyo de los EUA y el resto de las repúblicas centroamericanas en 1954. Se exilió en Suiza.

[4] Cfr. G. Bellini, *La narrativa de Miguel Angel Asturias*, Buenos Aires, Losada, 1969, p. 130.

[5] A. Segala, *I miti demistificanti di Asturias*, in S. Serafin, *Miguel Angel Asturias. Bibliografía italiana y antología crítica*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1979, p. 85.

Garcilaso de la Vega, più vicina a partecipare al momento storico in cui vive ed intende la funzione intellettuale e l'espressione artistica come un servizio pubblico, un dovere civilizzatore». Sin embargo, todo esto no anula la posibilidad y el deber artístico del momento personal, que en Europa puede ser la condición permanente, pero que difícilmente pasa en América Latina. En este sentido la obra de Asturias se coloca dentro de una constante latino-americana: el escritor se encarga de la responsabilidad de representar los anhelos de libertad de su pueblo sin renunciar por esto a su mundo poético, a su visión mágica de la realidad.

No se trata de una novela sino de ocho relatos que presentan el mismo motivo central: la invasión de Guatemala. A este propósito la dedicatoria es explícita: A GUATEMALA/ mi patria/ viva en la sangre de sus estudiantes-héroes,/ sus campesinos-mártires,/ sus trabajadores sacrificados/ y su pueblo en lucha.

De las dos vertientes que alimentan la obra de Miguel Angel Asturias – la mágica y la realista – el libro recoge – aparentemente – sólo la segunda, puesto que se presenta como un documento de la realidad más brutal de aquella época.

La crítica a menudo negativa hacia la etapa neo-realista de Asturias, considerada como el resultado de una postura propagandística, subraya el énfasis del aspecto social y el descuido hacia el sustrato mítico que, a pesar de todo, como se verá, permanece [6].

Los ocho episodios de diversa extensión que componen el libro – «Week-End en Guatemala», «¡Americanos todos!», «Ocelotle 33», «La Galla», «El Bueyón», «Cadáveres para la publicidad», «Los agrarios», «Torotumbo» – aunque presenten vigorosamente el drama guatemalteco mantienen la frescura y la fuerza cautivadora que les comunica la pasión. Si en algunos de los susodichos se manifiesta la fractura entre el mito y el énfasis del realismo social, en otros como en *Torotumbo* (cuya estructura teatral ha inducido al autor a escribir una transposición teatral *Torotumbo* (1968), pasando, de esta manera, de la acción de contar a la de mostrar y acomodándose mayormente a la configuración mítica: un cuento que enseña), se logra un excelente equilibrio [7].

Torotumbo es una danza de purificación y de exorcismo que los indios celebran cuando algún hecho de profunda ofensa acaece en la comunidad. El

[6] Cfr. S. Menton, *Historia crítica de la novela guatemalteca*, Guatemala, Ed. Universitaria, 1960; H.F. Glacoman, *Las nuevas leyendas de Miguel Angel Asturias*, en AA.VV. *Homenaje a Miguel Angel Asturias*, New York, Anaya, 1971; C. Panebianco, *Problematica e denuncia in Week-End en Guatemala di M.A. Asturias*, «Studi di letteratura ispano-americana», n. 7, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1976.

[7] Cfr. G. Bellini, *La narrativa de Miguel Angel Asturias*, ob. cit.

baile se carga, además, de un cruce de símbolos que presentan un movimiento de liberación de sus opresores, llegando a ser un verdadero rito autóctono de afirmación de su propia identidad [8].

Este nombre es también el del último cuento del libro, el más sugestivo, *Torotumbo*, que, a pesar de no tener referencias cronológicas concretas, ofrece la visión, en una feliz armonía, del compromiso con una realidad social que se denuncia y se procura modificar, que marca un registro narrativo de tipo realista, y la conciencia de las raíces mitológicas del pueblo centroamericano, referido por una escritura lírica. Alude, además, a una época futura cuando la dictadura y sus partidarios serán arrastrados por el ímpetu del pueblo que, después de volver a encontrar los profundos lazos con su pasado, marchará hacia la libertad. En efecto, desde la perspectiva temática resalta el tema del antiimperialismo estrechamente relacionado con la problemática indígena.

La narración se basa en dos planos, uno individual – la historia de la indiecita y su violacón por parte del viejo ladino Estanislao Tamagás – y uno colectivo que se construye alrededor de la celebración del pequeño cuerpo en su comunidad, verdadera resurrección de la persona, la cual anuncia y organiza la vuelta a la vida de la colectividad.

El acontecimiento que abre la narración es la causa de toda la historia pero a medida que ésta procede, el violo inicial casi se olvida y la atención es atrapada por el enredo de la seis secuencias siguientes perfectamente estructuradas.

La primera secuencia empieza con la descripción de la brutal violación de Natividad Quintuche «Pequeña porción de hueso y carne con piel humana (...) criatura de siete años, morenita, pelo negro en trenzas de mujer» (p. 187) por parte de Don Estanislao Tamagás, alquilador de disfraces que después de «hurgarle las piernecitas bajo la ropa (hubiera querido) levantarle la piel y formarle los senos a pellizcos (...) mientras de la pequeña no quedaba sino la masa inconsciente de una mujercita con las trenzas deshechas y las ropas desgajadas (...) cuerpecito triturado, sangrante, adherido a él en crispación de muerte». (p. 190). Me he detenido en estas chocantes citas para subrayar cómo la crueldad del hecho no impide al autor expresar su capacidad de ternura en la delicada descripción de la niña que accentua el significado contundente del hecho.

La niña muere y el viejo, gracias a la superstición de los parientes de la víctima, hace creer que el autor del terrible acto es un diablo, Carne Cruda, «un enorme disfraz con los cuernos amarillos, los ojos verdes, los colmillos blancos, rieles de los ferrocarriles de la luna». (p. 195) El padre y el padrino de Natividad huyen, callados «silenciosos y asustados, como pájaros grandes con

[8] Cfr. A. Segala, *I miti demistificatori in Asturias*, ob. cit., pp. 83-87.

guarachas» (ibid.), postura ingenua e indefensa en que vuelve a aflorar la antigua subyugación india.

La atrocidad del atropello se subraya en el apartado siguiente cuando se le descubre a Tamagás el horrible crimen por parte de su vecino, un hortelano calabrés de nombre Benujón Tizonelli, el cual chantajeando al viejo alquilador de máscaras, que es además miembro del «Comité de Defensa contra el comunismo», le obliga a pasarle la lista de los condenados por el Comité. «(...) ni creo en este mamarracho de *diavolo* que su merced echó sobre el cuerpo de la pobre *bambina* por dar satisfacción a sus atrasos sexuales, *¡bestiale!, ¡criminale!, ¡frenético!*». (p. 197).

Tizonelli es acaso una figura más bien desdibujada y mal realizada puesto que nunca se logra entender bien las razones de su conducta como por ejemplo el hecho que el italiano advierta a los que se encuentran en la lista tristemente famosa de los condenados por el Comité y les ponga a salvo. Pronto Benujón se transforma en un nuevo diablo por la incomprensión que causan sus acciones, consideradas verdadera locura por los otros. Es Tamagás el verdadero protagonista del cuento, el personaje cuyo carácter se presenta con mayor riqueza de matices. La actitud del ladino, además, pronto se vuelve un acto de denuncia despiadado que el escritor formula recurriendo a una dolorosa ironía bien presente en esta segunda secuencia.

Para Tamagás y sus compañeros la palabra comunismo se convierte en puro pretexto para eliminar a los que aspiran a la justicia y a la libertad. Esta postura es la que domina el relato y se personifica en uno de los dos protagonistas, precisamente en Estanislao Tamagás, ropaviejero, avaro y supersticioso que no logra percibir la trágica indignidad de sus acciones porque al fin y al cabo su culpa es: «haber dado muerte a un animalito. Hasta muy tarde dijo el Papa que los indios eran gentes y no bestias de las que se podía disponer y se seguía disponiendo. El dispuso de Natividad Quintuche, como de chico, durante las vacaciones, de más de una gallina, y por eso, qué importancia tenía lo de la pequeña, ninguna, ...» (p. 199) [9].

La soledad absoluta en que vive Tamagás y su necesidad de desahogo lo llevan a encontrar en Carne Cruda la imagen hacia la cual dirigirse para hablar, confesarse, confiar... como «los enamorados hablan a los retratos y las gentes sencillas a los santos, qué de extraño que él le hablara al demonio». (p. 201) El diablo le sugiere que el gran desconocido, el misterioso encapuchado, el verdadero jefe del Comité es el italiano.

[9] El toque insistente sobre la ruina de un mundo inocente es frecuente en la obra de Asturias, p.e. en otro cuento, *La Galla*, del mismo libro, se narra la historia de una muchacha "animalito" violada per un capataz (pp. 94-104).

En la secuencia siguiente el temor de ser descubierto y dejar «ir a tanto comunista bandido» (p. 204) le hace olvidar a Tamagás el estupro y asesinato de la pequeña Natividad. La ansiedad aumenta en todo el trozo y se comunica al lector junto con una profunda causticidad por parte del calabrés hacia la cobardía y el alma despreciable de don Estanislao: «(...) ¡Cunde la desconfianza Tizonelli! – ¿De quién es que más dudan? (...) – Y no soy yo, por fortuna... – Lo suponía, quién no sabe que es usted solo, apartado de relaciones. Se sospecha de la gente con nexos ... pero de un hongo...» (p. 204).

El alquilador de máscaras, atrapado por el miedo, después de haberse consultado con Carne Cruda, delata anónimamente a Tizonelli al Comité, pero al conocer la noticia el calabrés decide no fugarse.

Mientras el episodio queda en suspenso, en el apartado cuarto se vuelve al mundo indígena y a una conmovedora elegía de Guatemala. En estas páginas es la poesía descriptiva del mundo indio la verdadera protagonista como se evidencia en el siguiente pasaje: «El cuerpecito de Natividad Quintuche, violada y muerta por el Diablo en casa del alquilador de disfraces, iba de sobornal sobre la carga de máscaras y vestidos de todos colores que llevaba a la espalda su padre Sabino Quintuche que no paraba de trotar, y de trotar, y de trotar, para perder la consciencia en la fatiga física, para olvidarse de lo que venía corroyendo el alma: volver al pueblo con su muchachita como iguana que se desangra muerta... ¡ay, Dios mío!... y la pena mayor del turbión que se vendría si no se bailaba el Torotumbo, indispensable en este caso de virgen violada por el Diablo, si querían salvarse las poblaciones de la maleza lujuriosa, de la espina y la seca» (p. 207).

Al describir los actos del rito de purificacón de la víctima la lengua se transforma y adquiere el ritmo pausado del universo mesoamericano. «(...) no había por qué acabar de enfriarle la carne al angelito, antes de que se le pusieran las alas para que volara al cielo. Y, además, en lugar de las lágrimas la estaban bañando en agua de sal (...) luego fue sumergida en un segundo baño de cal y piedra lumbre para que enjutara del todo. La secaron con traposanto. Y en seguida en un tercer y último baño de agua tibia perfumada con azahares de naranjo dulce. La secaron con algodón silvestre. Luego vino el peinarla con aceite y ámbar y el regar sobre su cuerpecito esencias aromáticas y pimienta negra, lo único de luto para conservarla. Ya le ponen la camisita, los calzoncitos, ya la túnica cerrada por detrás, color de perla vieja, ya las sandalias plateadas que poco le servirán, hizo su tránsito por la tierra sin conocer zapatos, con los pies descalzos (...)» (págs. 207-208).

El dolor de la ausencia y la ofensa por la profanación se expresan con gran sensibilidad y ternura, cuidando de subrayar la compostura de la comunidad descrita: «¡Di, por qué, Colibrí, no la perforaste tú con tu dardo de amor, de chupamiel, de picaflor! ¡Di, por qué, Colibrí! / ¿Di, por qué Zarespino, no la

perforaste tú con una de tus espinas calcinantes? ¿Di, por qué, Zarespino?» es en este corto apartado que se describe el renovamiento después de la muerte: «Bailaban, bailaban, bailaban... De pueblo en pueblo, el cuerpo de la mujercita que violó el Diablo y volaba al cielo convertida en ángel, atraía más y más bailarines, y a sus vestiduras iban prendiendo listones de todos colores, escritos con los pedidos que le hacían a Dios las familias (...) y que ella se encargaría de entregar (...) Bailaban, bailaban, bailaban ... Baile de montaña, árboles y gentes verdes, pintadas de verde, caras y cabellos verdes, verdes las vestimentas y las calzas verdes, vegetación andante a la que se mezclaban toros de cornamentas de oro, fragmentos de una inmensa noche negra que avanzaba sobre cascos de ceniza de estrellas, y bailarines reidores de caras pintadas con rayas transversales azules y amarillas (...) gotas amarillas que recordaban la causa de aquel reir de duelo y aquel bailar interminable como un castigo del que por momentos sólo quedaba el tamborón de cuero y el hueco del tun envuelto en cáscara de serpiente de madera. Bailaban, bailaban, bailaban...» (pág. 209). Estas largas citas me parecen necesarias para subrayar definitivamente la importante componente mágica que caracteriza el relato. Al final del apartado quinto, Tizonelli vuelve de la prisión, libre de cualquiera acusación, mientras que el terror se apodera definitivamente de Tamagás, que se arrodilla frente a Carne Cruda para pedir perdón y en su trastorno mental lo confunde con Tizonelli.

De aquí en adelante, la dimensión mítica de la cultura indígena – simbólicamente representada por el baile del Torotumbo – acompaña el relato hasta el final, en un fascinante envolvimiento del lector en una atmósfera mágica: «El torotumbo entraría en la capital por la puerta de los vulcanes (...) su impulso era mayor a medida que se aproximaba a la ciudad, donde tendría culminación esplendorosa lo que empezó siendo un baile de exorcismo para librar a los pueblos del castigo que les esperaba por la virgen que violó el Diablo (...). Pero no eran sólo los bailarines y los músicos los que se acercaban a la ciudad, sino todo lo que avanzaban con ellos. Las aldeas en marcha portando comestibles en bates grandes y hondas como naves indígenas. Los árboles sacudidos por las manos del viento dejando caer sus frutos para refrescar a los danzarines» (pág. 216).

En la quinta secuencia Tamagás se confiesa al Padre Berenice – importante miembro del «Comité» – y relata del diablo que ha violado a la niña. El cura le contesta: «¿Quién es Don Estanislao, esa indiecita?... recapacite, reflexione, piense un poco a quién estamos defendiendo nosotros y verá en seguida que esa indiecita era la patria violada y ensangrentada por el comunismo». (p. 214) La fácil contraposición entre la figura simbólica de Natividad / la patria violada y el demonio / Don Estanislao – representante de la burguesía – un tanto ingenua, se transforma en ironía gracias a la construcción del personaje de Tamagás. En efecto la dramaticidad de la burla se acompaña con una sátira atroz que

afloja la tensión cuando Tamagás reacciona «(...) resistiéndose a pasar de violador de una indiecita que fue para él como un gallina más, a violador de su adorada patria» (ibi.).

Se decide entonces celebrar en casa de Tamagás un auto de fé en que se quemará a Carne Cruda, horrible encarnación diabólica del comunismo que violó a la patria / Natividad. Puesto que en la ceremonia van a participar las más altas autoridades de la Iglesia, del gobierno y el Presidente de la República, Tizonelli decide colocar una carga explosiva en la cabeza de Carne Cruda, que va a estallar durante la asamblea de los jefes. Al final el italiano es raptado por unos desconocidos que se sabe después que son antiguas víctimas salvadas por Tizonelli del Comité que piden su ayuda para capturar las autoridades reunidas en casa del alquilador de máscaras.

En la última secuencia se presentan dos distintas reacciones frente a la explotación del gobierno. De un lado está la postura individualista, anárquica, de Tizonelli, que concentra su acción en la venganza a través de la muerte de las autoridades, del otro el pueblo – un grupo de jóvenes revolucionarios que actúa dentro de la fiesta del Torotumbo – que intenta raptar a los mismos representantes del poder para hacer justicia a través del juicio de la comunidad. Es evidente la simbología presente en la transformación del hombre que llega a identificarse con el pueblo.

Es casi un lugar común afirmar que la revaluación de la dimensión indígena por un lado y las preocupaciones sociales del otro, gobiernan la obra de Asturias. Dante Liano ahonda este aspecto y escribe: « (...) las piezas del conjunto narrativo *funcionan* con y para el contenido. De esta manera, el primer registro narrativo, el «registro de narración lírica», corresponde a una situación narrativa precisa: aparece siempre que actúan los ladinos. (...) La división de los registros narrativos revela una profunda fractura en la conciencia del autor y corresponde a dos mundos que si bien se entrecruzan también se distinguen claramente el uno del otro. Por una parte, el mundo indígena. Por la otra, el mundo ladino» [10].

El hilo conductor, el enredo es lo histórico del hecho social no copiado sectariamente, sino aislado en su rasgo más penetrante, la dictadura corrosiva y corroyente, la evolución de la resistencia indígena al poder del ladino [11].

En el relato, Asturias se entrega al mundo atávico de los indios, de su cultura, de sus mitos, la narración se vuelve de repente viva, salen las más genuinas emociones interiores y el autor encuentra con mayor fuerza la fantasía prodi-

[10] D. Liano, *La palabra y el sueño*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 147, 149.

[11] Cfr. J. Diaz Rozzotto, *El Popol Vuh. Fuente estética del realismo mágico de Miguel Angel Asturias*, «Papeles de Son Armadans», n. CLXXXV-CLXXXVI, agosto-septiembre de 1971, pp. 182-183.

giosa de *Hombres de Maíz* [12], resalta – en suma – la fueza pánica, el asombro delante del mundo.

Una voz narradora, en tercera persona, privilegia el punto de vista de Tamagás y presenta la doble visión – el adentro del personaje y el afuera de los demás – que completa la información del cuadro general.

La potencialidad plástica adhiere al sentimiento de la protesta – sostenida por los tonos más sutiles de la lengua – frente a la injusticia en que vive el indio. Una protesta expresada a través de la poesía que brota de la descripción de la vida del pueblo no exenta de la esperanza en la capacidad de recobrar su dignidad cultural: «El pueblo subía a la conquista de las montañas (...) al compás del Torotumbo. En la cabeza, las plumas que el huracán no domó. En los pies, las calzas que el terreno no gastó. En sus ojos, ya no la sombra de la noche, sino la luz del nuevo día. Y a sus espaldas, prietas y desnudas, un manto, un manto de sudor de siglos. Su andar de piedra, de raíz de árbol, de torrente de agua, dejaba atrás, como basura, todos los disfraces con que se vistió la ciudad para engañarlo. El pueblo ascendía hacia sus montañas bajo banderas de plumas azules de quetzal bailando el Torotumbo» (p. 233).

Es de esta forma, una vez más, que la visión de Nietzke, según la cual la poesía es como un bailando en cadena, resulta ser verdadera.

[12] M.A. Asturias, *Hombres de Maíz*, Buenos Aires, Losada, 1949.

ELIDE PITTARELLO
Università di Venezia

GLI ULTIMI SIMBOLI DI MIGUEL ANGEL ASTURIAS: *«EL ÁRBOL DE LA CRUZ»*

Testo postumo, apparentemente incompiuto, tormentato fin dalla redazione manoscritta, *El árbol de la cruz* ha sorpreso anche i lettori più familiarizzati con l'opera di Miguel Angel Asturias per i contenuti insoliti che, in questo caso, rendono l'esercizio dell'interpretazione davvero pieno di limiti. Lo dimostrano i saggi che accompagnano la splendida edizione facsimile della Colección Archivos [1], in cui gli approcci specifici della critica letteraria, come quello filologico e intertestuale, sono integrati da letture provenienti da altri campi delle scienze umane come l'antropologia, la filosofia e la psicanalisi. Eppure non basta. Con la sua intensa figuralità referenziale e stilistica, questo breve testo/testamento eccede di molto le comuni 'grammatiche narrative' e parzialmente anche la peculiare 'maniera sincretica' dello stesso autore. Consapevole di trovarsi a un passo dalla morte, incline forse a scrivere più per se stesso che per i suoi futuri lettori, anziché fondere ancora una volta la civiltà maya con quella occidentale per rendere più abitabile *questo mondo*, Miguel Angel Asturias sembra attingere alla sua duplice cultura per creare piuttosto una mitologia della fine che forzi la soglia dell'*altro mondo*, un aldilà non pensabile secondo alcuna precisa cosmogonia, ma ritagliato sui dubbi radicali di chi, sentendo profondamente il senso del sacro, sembra non contare appieno sul conforto di una fede.

Ecco perché questa originale rappresentazione del transito dall'essere al non essere, dal formato all'informe, in cui le azioni discendono da eterodossi e spesso criptici principi di causalità, appare più comprensibile che 'spiegabile',

[1] Cfr. Miguel Angel Asturias, *El árbol de la cruz*, Edición Facsimilar. Aline Janquart - Amos Segala Coordinadores, Madrid, Colección Archivos, 1993. Oltre al testo a stampa e manoscritto dell'autore e agli studi dei due curatori, l'opera comprende anche studi di Roger Caillois, Christian Boix, Alain Sicard, Daniel Sicard e Claudy Imberty.

nelle sue tessiture di simboli numinosi che non consentono a nessun *logos* costruttivo di una qualche ragione di disperderne fino in fondo il mistero.

Benché non sia scritto in versi, il discorso de *El árbol de la cruz* partecipa assai più della natura della poesia che del romanzo, se è proprio del genere lirico inaugurare pratiche di senso rivelatrici che sono, al tempo stesso, disconoscimento del cosiddetto senso comune. Piuttosto che percorrere le vie dei significati già predisposti da una molteplicità di itinerari culturali, questo testo di Asturias ci mostra soprattutto come prolungare la propria durata attraverso una deriva di situazioni che il mancato finale rende virtualmente interminabile. Come è stato notato, appare molto suggestivo il fatto che il testo si interrompa (o si concluda?) con una virgola, mentre il protagonista spera di riaddormentarsi per recuperare gli scenari del sogno, ovvero il lato occulto della vita. Dice testualmente l'ultima frase: "Juntó los párpados, apretadamente, clavó la cabeza entre los almohadones en busca del sueño, seguir soñando, pero inútil, el sueño es como la fortuna, se niega al que lo [ansía,] y va al que no le llama. Se echó los almohadones encima," (p.27).

Ma proviamo a sostituire la parola "sueño" con la parola "poesía", quest'altra arte della visione non strumentale: il testo funziona lo stesso, perché analoga è la consistenza di due mondi irreali in cui lo spazio e il tempo, sottratti alla logica dell'azione, sono indeterminati e reversibili. A differenza della vita storico-biologica, sogno e poesia non hanno confini certi né traiettorie obbligate, ma è appunto in questa loro evidente 'insensatezza' che è racchiusa anche la loro meta [2], l'esorcismo del limite, l'indefinita affabulazione di una metamorfosi inarrestabile che ripara gli squarci della ragione, innestando l'estetica surrealista nella cultura precolombiana. Nell'imminenza di un passaggio che per lui – come per qualunque altro soggetto – resterà per sempre inconoscibile, Asturias avanza ipotesi di smaterializzazione letteralmente *senza fine*: de-creare invece che produrre; svanire anziché apparire; ricongiungere agli elementi primordiali le forme distrutte del cosmo, percorrendo all'inverso la strada aperta dal poema *Clarivigilia primaveral*, il cui verso inaugurale, significativamente ellittico prima che il mondo si manifesti sotto qualsiasi forma, recita: "La Noche, La Nada, La Vida" [3]. Rovesciata in "La Vida, La Nada, La Noche", questa stessa sequenza – ora regressiva – sarebbe un'epigrafe consona a *El árbol de la Cruz*: notturno è il pensiero di Anti che, dopo le sue inutili guerre terrestri,

[2] Nella densa riflessione estetica che precede la raccolta delle sue poesie, ricorda Felix de Azúa che "la tarea poética no tiene fin, porque el fin de la tarea poética es alejar el fin". ("Justificación", in *Poesía, (1968-1988)*, Madrid, Hiperión, 1989, p. 9).

[3] Miguel Angel Asturias, *Clarivigilia primaveral*, Traduzione, introduzione e note a cura di Amos Segala, Roma, Lerici, 1969, p.34.

sta sognando la propria disintegrazione nelle abissali profondità del mare; notturna è l'incorporeità del Cristo-polpo, che appare a conclusione del racconto con l'inconsistenza di un'ombra circondata di tenebra; ma notturna è, infine, anche la natura della parola poetica, assegnata dalla cosmognia maya al punto cardinale del Nord, il cui colore è nero [4], come pure nero è il cammino insidioso che conduce verso la morte [5].

Siamo dunque vicini alla catastrofe della storia come *res gestae* e *historia rerum gestarum*, leggibile proprio in quell'immagine agonica del gigantesco e gelatinoso Cristo-polpo che giace crocefisso in fondo al mare. La stratificata, ricchissima simbologia dell'albero e della croce, richiamati nel titolo del testo, non si ferma infatti né alle valenze cristiane della cultura occidentale, né alle valenze pagane della cultura meso-americana, ma retrocede verso più antiche iconografie che, in un amalgama indiscernibile, sprofondano i saperi dell'uomo nella notte dei tempi. Per ricordare allora quanto la polisemia di questo testo sia la regola piuttosto che l'eccezione – essendo proprio del simbolo opporsi al concetto e tenere tutto insieme: luce e ombra, persuasione e congettura, mente e corpo – basti ricordare che il polpo, infernale creatura degli abissi per la religione cristiana, è invece venerato in precedenti culture come l'immagine della vita nascente sulla terra [6]. Esso è pertanto una figura sia della fine

[4] Dopo aver ricordato in "Mágicos-Hombres-Mágicos" che "[...] el Mágico de la Palabra, situado al Norte, / urde el canto del amanuense de las ponderaciones", la voce del poeta ribadisce, ne "El baile de las quimeras", l'importanza magico-sacrale della propria funzione, che metteva in contatto l'uomo con le divinità: "¿Y los dioses, a pesar de su pétrea contextura, / sus ojos que echan fuego de fósforo volcánico, / sus dientes de lagarto, sus uñas de jaguares, / sus pieles de ocelotes, sus narices, / en las que la respiración la fingen colibríes, / y sus corazones que exigen que la vida se recree / con corazones, existirían sin mí?/ Yo los nutro con mis cantos y poemas / en mi casa del Norte...". (Asturias, *Clarivigilia primaveral*, cit., pp. 86 e 136). Ricorda inoltre Amos Segala che "i colori rivestirono sempre un profondo significato simbolico presso i maya. Essi erano in relazione con le direzioni dell'universo (rumbos) e con le divinità a loro collegate. Così l'Occidente, dove è la casa del sole, nei codici è sempre dipinto di rosso. Il sud di azzurro, l'oriente di bianco e il nord di nero. Nella intricata selva del panteon mesoamericano, i colori erano funzionali per orientare il fedele con una certa rapidità e precisione sulle caratteristiche peculiari della divinità". (*Ivi*, nota n. 47, p. 178).

[5] Nell'appendice intitolata "Modismos y frases alégoricas" che, dopo aver vinto il Nobel, l'autore aveva predisposto per l'edizione spagnola di una parte delle sue opere, alla voce "CAMINO NEGRO", si legge: "Antes de llegar a Xibalbá, lugar de la desaparición, del desvanecimiento, de la muerte, se cruzaban cuatro caminos, a saber: el camino rojo, el camino verde, el camino blanco y el camino negro que, efectivamente, de los cuatro, era el Xibalbá el que halagaba el orgullo de los viajeros para atraérselos, diciéndoles que era el camino del rey, que era el camino del jefe". (Miguel Angel Asturias, *Obras Completas*, Prólogo de José María Souviron, Madrid, Aguilar, 1968, t. I, p. 1060).

[6] Cfr. L. Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ*, Milano, Archè, 1940. In particolare il cap. 134°, "La seiche et le poulpe", pp. 963-968.

che della rinascita, potenziata dalla presenza di una iconografia universalmente diffusa come quella dell'albero e della croce.

Dunque *El árbol de la cruz* propriamente non dice attraverso architetture di segni, ma suggerisce per aggregazioni di simboli, qui *mostrati* nella loro sacralità primordiale [7], attraverso sequenze narrative minime. Inutile sperare di afferrarne appieno il senso, che appartiene più alla natura che alla cultura [8]; conviene forse che, con semplicità di intenti, ci disponiamo piuttosto a osservare le tracce storiche che si sono coagulate intorno ai principali protagonisti umani e inumani di questa storia privata e magica, a partire da un breve repertorio dei loro significati più evidenti e condivisi [9]. La fine e il fine di un testo simbolico restano comunque indimostrabili: ma per un creatore di miti come Miguel Angel Asturias non poteva esserci congedo migliore.

Arbol de la Cruz: combinazione di due simboli di mediazione universalmente diffusi. Essi congiungono i contrari: da un lato l'albero, asse verticale del mondo, concilia il basso della terra con l'alto del cielo e rinvia, inoltre, alla rigenerazione perpetua; dall'altro la croce, forma dell'albero cosmico nella civiltà maya (albero della vita o dei quattro punti cardinali o dei quattro angoli della terra) e figura dell'orientamento terrestre, legata al centro, al cerchio (v. *círculo*) e al quadrato (v. *cuadrado*), ma anche simbolo del sacrificio cristiano che unisce il mondo terrestre a quello celeste. Sono le immagini dell'ambivalenza e della contraddizione, come la storia di Anti dimostra. Dopo aver tentato di eliminare

[7] "L'evento del simbolo, quell'evento che apre il mondo e la relazione originaria degli uomini e degli Dei, non è soltanto «sacrale» (termine che di per sé resta generico e non spiega nulla): tale evento è anzitutto «iconico». Il simbolo è l'evento stesso dell'iconismo originario, l'evento eindeictico primordiale. È questo l'evento che fa accadere la somiglianza, l'indicazione, la traccia. Il simbolo è l'evento del di-segno e del segno. Esso prende corpo nel mondo e come mondo. È nella rivelazione del suo incanto che il segno rappresentativo precipita in una catena infinita di rappresentazioni. L'iconismo è così il luogo del primo segno, luogo dell'ostensione e del rinvio, della presenza che allude e indica, che vela e rivela, che fa emergere l'altrove nel dove e che così orienta. Orienta e insieme ripartisce: l'uomo e il Dio, il corpo e il mondo". (Carlo Sini, *Il simbolo e l'uomo*, Milano, EGEA, 1991, p. 146).

[8] "Luogo di incontro in cui si afferra e si comprende, in un'unità sempre già scissa e duale (come la parola *symbolon* indica): mano che afferra il mondo e il mondo che si fa afferrabile. In questo senso, il simbolo, anziché mezzo e prodotto convenzionale, è definibile piuttosto come voce della natura, o come segno vivente". (*Ivi*, p. 147).

[9] Cfr. Hans Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 1991; (tit. orig.: *Knaurs Lexikon der Symbole*, München 1989); Jean Chevalier - Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1994 (tit. orig.: *Diccionnaire des symboles*, Paris 1969); Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1991; Federico Gonzalez, *Los símbolos precolombinos*, Barcelona, Ediciones Obelisco, 1989; René Guénon, *El simbolismo de la cruz*, Barcelona, Ediciones Obelisco, 1978; Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1992.

tutti i crocefissi esistenti sulla terra, vale a dire tutte le raffigurazioni della sofferenza e della morte dell'uomo, nella sua indecidibile condizione finale ("¿dormido? ¿despierto?", p. 20), ovvero nella fase incompiuta del suo divenire ("Doble, doble estar, adentro y afuera de Animanta", p. 20), egli è attratto in fondo al mare dal Cristo-polpo crocefisso ("Arbol crucificado por las raíces", p. 26), che gli prefigura la fine imminente, con l'unica incognita delle sue modalità di realizzazione. D'altra parte, la condizione agonica dello stesso Cristo-polpo non può che perpetuare la sospensione fra la vita e la morte. Il passaggio dall'una all'altra condizione è un evento privo di soluzione di continuità che Anti può raccontare solo per via ipotetica, immaginando di venire o asfissiato o strangolato o risucchiato dalle ventose di quell'essere straordinario, fino a eliminare la differenza dalla quale nasce la conoscenza, cioè "hasta confundirse por los siglos de los siglos el perseguidor y el perseguido, el mártir y el verdugo, la víctima y el victimario, el pulpo crucificado, invencible y vivo y el guerrero que lo miraba todo sub specie mortis." (p. 23).

blanco: nella civiltà maya è il colore del lutto e gli corrisponde il punto cardinale dell'est, il colore dell'alba, cioè di un momento di mutazione dalla notte al giorno, la fase che precede la rinascita. Colore caratteristico di molti riti di passaggio, in questo racconto il bianco è una qualità cromatica dell'isola-pesce (v. *manta*) in cui si è trasformata la donna di Anti, dopo che egli l'ha fatta uccidere. Non solo si dice, per esempio, che "más que manta es un sudario, un sudario de muerte que flota sobre el mar" (p. 101), ma si precisa anche che "la manta iba y venía por el piélago, solemne, blanca, con su cargamento de muertos" (p. 12). Assimilabile al bianco è anche il colore della pergamena, metafora che di nuovo indica il medesimo referente mortifero e fantastico: "la isla macabra que no era una isla, sino una manta monstruosa, colosal, color de pergamino vivo, más piel que pergamino" (p. 16). Più oltre, quando il suo significato disforico è ormai stabile, sarà indicata semplicemente come "la blanca manta" (p. 18) o la "blanquísima manta" (p. 23) o assimilata a "un navío blanco" (p. 23), che rimescolerà i colori dell'arcobaleno per trovare la sua "tinta blanca" (p. 18), con cui siglerà la fine della guerra con Anti. È da ricordare, inoltre, che, in quanto colore di frontiera, il bianco appartiene anche alla fantastica isola di Tule, limite fra questo e l'altro mondo, luogo della conoscenza suprema, fra i cui simboli figura quello della coppa (v. *copa*).

cabello: espressione di energia generatrice e, se di colore nero, anche di un'oscura potenza tellurica. I capelli di Animanta sono di questo tipo, visto che Anti, mentre è ancora viva, le dice: "Dame tu cabello a que lo masque, como si fuera carbón de cristos quemados" (p. 5). Da morta, invece, ritornata per immersione a quell'elemento informe o principio femminile che è l'acqua del

mare (v. *mar*), dove dissoluzione e rinascita si alternano senza posa, essa viene ricordata come "la mujer de los cabellos con ojos. En cada cabello un rosario de pupilas. Se bañaba en visiones" (p. 12). L'associazione con una infinità di occhi (v. *ojo*), privilegia dunque l'aspetto decompositivo, il ritorno alla materia indifferenziata, alla notte germinale e all'acqua fecondatrice. Sono poi paragonate a "cabelleras ondulantes" (p. 26) le alghe del mare che insidiano Anti, nella sua inutile resistenza finale. Quando, alla fine, egli naviga con-fuso e in-corporeo insieme al Cristo-polpo, ecco apparire un isola (v. *isla*) che "'con el pelo suelto les seguía" (p. 26).

círculo: legato al centro come la sfera, è l'immagine della perfezione, dell'unità del principio, del tempo eterno, della regione celeste, della divinità. Si oppone al quadrato, come stato pluralista dell'uomo. Infatti, mentre quadrati e neri sono gli occhi a forma di dado di Anti (v. *ojo, cuadrado, negro*), tondi e trasparenti sono gli occhi ipnotici del Cristo-polpo (v. *círculo, cristal*): è, questo, un esempio della dialettica tra il mondo terreno e quello ultraterreno.

copa: diffuso simbolo del cuore o del centro (v. *círculo*), il cui contenuto liquido rinvia alle non ancora strutturate potenzialità dell'essere. L'idromanzia si pratica con coppe di cristallo o di vetro e, anche qui, l'atto di mangiare e di bere da parte di Anti, indica un rituale magico. Mentre i suoi soldati distruggono le immagini del Cristo crocefisso, uccidendo chiunque opponga loro resistenza, Anti banchetta: "Estos volovancitos, Animanta..., y este elixir de los Anti más antiguos, en esta copa de cristal de lágrimas antiguas." (p. 6).

cristal: simbolo spirituale, molto apprezzato dai mistici e dai surrealisti, essendo una congiunzione di contrari, poiché la sua durezza prova, da un lato, l'esistenza di quella materia che la trasparenza sembra invece negare. Oltre alla rituale "copa de cristal" piena di lacrime antiche, usata da Anti (v. p. 6), ritroviamo questo materiale negli occhi (v. *ojo*) del Cristo-polpo.

cuadrado: numero della realizzazione dell'idea per Platone, il quattro e le sue configurazioni geometriche rappresentano in varie culture l'articolazione della totalità (stagioni, punti cardinali, elementi del mondo ecc.). Quadrato è, per i Maya, l'albero della vita, con i punti cardinali e, per esempio, in *Clarivigilia primaveral* quattro sono i maghi ad essi legati: quello del colore, a est; quello della forma, a ovest; quello della parola, a nord; quello del suono, a sud. Asturias ricorre a questo numero e alla sua rappresentazione geometrica con estrema frequenza, in tutta la sua opera. Quattro sono inoltre le fasi dell'operazione alchemica, da quella inferiore a quella superiore, rispettivamente secondo il cromatismo del nero, del bianco, del rosso, dell'oro. Si può allora intendere la

densità simbolica di sintagmi quali "Anti jugó dados con sus pupilas cuadradas, dados negros en la palidez de su cara" (p. 14) e "Anti echó a rodar los dados de sus pupilas negras, cuadradas" (p. 15), nei quali la previsione dell'occhio (v. *ojo*) cuadrato, legato all'incertezza del caso ("dados"), si fonde alla molteplice valenza cromatica del nero (v. *negro*).

doce: numero risultante dalla moltiplicazione dei modelli archetipici del tre e del quattro. Oltre a rappresentare il numero della ciclicità (p.es. i dodici mesi dell'anno), è anche il numero della totalità di chi è iniziato ai misteri supremi. Così, come dodici sono i capi delle tribù di Israele, gli apostoli, i cavalieri della Tavola Rotonda o i Pari di Francia, in questo testo coloro che devono scoprire dove finiscano i morti che quotidianamente sono gettati in mare, dovranno essere "doce remeros, dispuestos a jugarse la vida" (p. 10). La simbologia del numero si coniuga, in questo caso, anche con la simbologia del *remo*, che corrisponde a riti di fondazione, come narra Virgilio a proposito della nuova Troia. Il remo rinvia al verbo, da cui l'azione trae origine; infatti, di coloro che tornano dall'insolita missione, si dice: "Los remeros, los doce remeros, trajeron la sensacional noticia en la punta de la lengua que les salía de la boca como un remo más. Remeros de lenguas-remos." (p. 11). Inoltre, dodici sono ancora i tentacoli secondari del polipo-Cristo, che si dipartono dagli otto (v. *ocho*) tentacoli principali. L'unico superstite della squadra di uomini-rana, così racconta a Anti e a Cucucucún la sua scoperta: "No un cristo como los nuestros. Un pulpo. Un pulpo gigantesco de ocho tentáculos de 70 metros cada uno, clavados en una cruz alta como catedral, de seis y seis brazos en abanico a cada lado." (p. 14).

guerra: "Anti, el guerrero, Anti-Dios, Contra-Cristo, Anti-humano, ejercía el más anti de los poderes, en aquel anti-país, anti-nación, en períodos presidenciales anti-tiempo, porque su gobierno contra todo y contra todos no tenía fin, era antifin." (p.3). Nell'incipit del suo testo, così Asturias attribuisce subito al protagonista senza nome una qualità bellicosa che rinvia alla lotta cosmica fra la luce e la tenebra, il ritorno del cosmo al caos. Ribellarsi alla morte è sottrarsi al divenire e all'accadere ("Debo proceder, y alcanzar a ser el Antimuerto", p. 5; "en mis dominios no se pondrá la vida", p. 7); è de-crearsi, fino a ridurre il molteplice all'uno. Così si dispiega in varie direzioni l'intenzione demolitrice del protagonista – che il suo segretario sintetizza nella frase "Numen inest" (p. 4) –, designato in più occasioni dallo stesso sintagma dell'incipit. "Anti, el guerrero" (cfr. pp. 4, 7, 8, 9).

isla: centro sacro primordiale, luogo di approdo alla fine di viaggi iniziatici, tendenzialmente di colore bianco (v. *blanco*) presso molte culture, associata

spesso a deità femminili di carattere funerario. Asturias, che già in *Clarivigilia primaveral* scriveva versi del tipo: "mujeres cortadas en islas" (op. cit., p. 36), qui usa questo simbolo come rifugio materializzato dei morti, la meta finale di un paradossale "turismo del más allá" o "viajes al inframundo" (p. 10). È il luogo mobile e instabile per forma e sostanza, con cui indica metaforicamente le metamorfosi più frequenti di Animanta o Antimanta (v. *manta*), una geografia mitica e fluttuante, adatta alla permeabilità delle concezioni metafisiche dell'autore. Quando si ferma, galleggia sopra il Cristo-polpo in qualità di "templo inverso" (p. 17), richiamando la simbologia verticale che dagli inferi porta al cielo e viceversa (cfr. pp. 14 e 17). Fra le numerosissime occorrenze di questo simbolo, particolarmente significative sono descrizioni come "la manta se convierte en isla al volver de sus navegaciones" (p. 14); "una isla viva que ya se extendía, ya se recogía, que no era tal isla, sino una manta" (p. 15); "una isla que se encoge y se alarga" (p. 15). "una isla que no era isla, flotaba pestilente, insoportable, embetunada de grasa de cadáveres" (p. 17); "la monstruosa manta convertida en isla" (p. 17). Ricordando che i fiori sono, nel *Popol Vuh*, l'espressione metaforica del canto poetico, è significativo che i guerrieri di Anti cerchino di avvicinarsi alla gigantesca isola-pesce usando, a loro volta, una "pequeña isla de flores azules aliladas" (p. 18), cioè una formazione di fiori galleggianti che si trova nell'America Centrale. Così allora viene rappresentata la pacificazione finale fra la natura femminile (il corpo) e l'arte maschile (la parola): "Paz entre las islas, palabra que se empleaba a sabiendas que no eran islas: una, un pez gigantesco, plano, sin hondura, todo superficial, y la otra, una isla acolchada, honda, un agregado de camalotes flotantes." (p. 18). Alla fine, però, Anti il guerriero, nel suo "viaje bíblico, jonasiano" (p. 21), finisce in grembo all'isola-pesce, domandandole angosciato: "¿eres isla, eres manta, qué eres, quién eres, Animanta, Isla-manta?" (p. 21).

manta: è ciò che diventa la concubina di Anti, dopo essere regredita velocemente allo stadio del serpente che si getta in mare, ovvero allo stadio dell'indifferenziata energia della materia. La *manta* o razza richiama la diffusissima simbologia del pesce, che mette in relazione la superficie formata della terra e la profondità informe (con le sue entità dissolte o in via di formazione) dell'oceano cosmico (v. *mar*): qui, tra l'altro, è inserita in una enciclopedia di titani o mostri marini: "tiburones o vampiros del mar, insaciables bebedores de sangre; los peces con espuelas como arcángeles de fuego congelado; las leviatánicas ballenas; los narvales; las rayas sembradas de aguijones; y las mantas monstruosas, primordiales." (p. 21). Piatta e gigantesca, la razza rende ancora più esplicito – per la sua forma e per il suo modo di risalire a pelo dell'acqua – il valore di confine fra il mondo supero e il mondo infero, essendo "niquelada de sol, inquilina de la luz de la luna" (p. 23). Sia da viva che da morta, la donna-

pesce include la sua doppia natura in entrambi i nomi: quello di quando, sulla terra, si chiamava Animanta, cioè "mezcla de animal y manta" (p. 5) e quello di quando, nel mare, diventa "Antimanta" (p. 8), luogo di raccolta di tutti i morti e, alla fine, rifugio del suo stesso amante e nemico. Dal punto di vista della coappartenenza a mondi solitamente divisi, riveste un'estrema importanza simbolica il fatto che la razza sia ulteriormente trasfigurata dalla metafora insulare (v. *isla*) e sia inoltre contraddistinta dal colore bianco (v. *blanco*).

mar: simbolo della materia in continua trasformazione, esso rappresenta le fasi di transizione dall'informe alla forma e viceversa. È la potenzialità della vita e della morte, dove si dissolvono tutti i sistemi di relazioni spaziali e temporali degli uomini. Si legge infatti: "Quedaba el mar dorado, la canción de las olas que no tienen cerca ni lejos" (p. 16); e ancora: "En el mar no hay instantes, todo es eterno o al revés, no hay nada eterno, todo es instante, desgranarse de instantes, de párpados de agua, millones y millones de ojos que parpadean." (p. 25). In questo mare primordiale si trovano i due protagonisti fondamentali del mondo non terreno: la razza-isola della superficie (v. *manta*) e il Cristo-polpo dei fondali (v. *pulpo*). Ma tutti i numerosissimi abitanti del mare che appaiono in questo testo sono contagiati della stessa qualità sacrale. Valga, come esempio, una sentenza come la seguente: "Neptunistas, sacerdotes de misteriosa forma de peces que predicaban: todo fue formado por el agua, en el agua y con el agua." (p. 22).

negro: opposto al bianco nella gamma cromatica, esso ne diventa la somma, la negazione o la sintesi. Qui è assunto come colore negativo, associato alla notte primordiale e alla materia indifferenziata, ma non bisogna dimenticare che, nella simbologia maya, è anche il colore del nord, legato al mago della parola e quindi alla potenzialità creatrice dell'arte letteraria. A parte le molte occorrenze esplicite del *negro*, luttuose come per esempio nel caso degli incaricati delle pompe funebri che "vestían todos de negro, corbata negra, sombrero con crespón de luto, guantes negros" (p. 127), sono da riportare alla stessa isotopia le numerose menzioni della notte, come per esempio "las oscuras noche de las persecuciones de Anti" (p. 5), e del sogno. Colore della perdita irrimediabile ma anche della fecondità latente, il nero si addice all'ombra e alle sue numerose varianti lessicali, specialmente connesse con l'immagine del Cristo-polpo (v. *pulpo*), la cui notte apoteosica e distruttiva si celebra alla fine del testo, quando Anti si smaterializza nell'incontro mortale con il suo avversario altrettanto inconsistente. È l'avvento del caos, il ritorno al buio della materia, inconoscibile nel suo divenire: "El pulpo había desaparecido y en lugar de golpearse contra él, penetró a una sombra de polvo de tiniebla diluida en el agua, tan exacta al Cristo-pulpo que parecía el pulpo mismo. Navegaba, navegaban él

y el pulpo en una solo tiniebla, negándose entre ellos mutuamente el tacto, el tic-tac del tacto, único contacto que les quedaba en la negrísima tinta de eternidad que se extendía sin playas ni horizontes. Polvo, tinta, sombra, qué era, quién era... un rostro, un cuerpo... el agua de qué sangre movida, con qué impulso de carbón ya líquido, llorado por los ojos redondos, ojos de búho del Cristo tumefacto, pulpo negro de los brazos en cruces. [¡Pulpo,] pulpo de sed, sed en los clavos y en las raíces clavadas! Cristo de pizarra y sombra, manchado de metales y trementina." (p. 26).

ocho: punto intermedio fra il quadrato (v. *cuadrado*) e il circolo (v. *círculo*), indica la rigenerazione spirituale, come si può vedere spesso nei battisteri di forma ottagonale. In questo testo, l'enorme Cristo-polpo ha per l'appunto ocho tentáculos" (p.14), mentre in *Clarivigilia primaveral* i sacri "mágicos-hombres-mágicos" sono ricordati come un insieme con otto braccia e otto mani.

ojo: è il più intellettuale degli organi di percezione, simbolo della sapienza. Particolarmente sottolineati sono gli occhi rotondi e vitrei (v. *círculo, cristal*) del Cristo-polpo ("ojos esféricos, colgados fuera de sus órbitas", p. 15; "mirada de vidrio molido, de vidrio muerto", p. 15; "dos ojos de cristal desnudo, dos ojos esféricos, redondos, fosforescentes, más bellos que los ojos de todos los humanos." p. 17; "ojos de Cristo vidriados ya por la muerte", p. 23; "ojos de Jesús en un cuerpo de molusco", p. 23; "Un Cristo sin faz. Sólo ojos. ojos esféricos", p. 25; "redondos ojos humanos", p.25; "ojos redondos, ojos de buho", p. 26) che attraggono ipnoticamente le vittime per accecarle, vale a dire per privarle della coscienza. Anche Anti, nella sua discesa finale agli abissi, è assalito dalla piovra, "que se lanzaba contra el cristal de la escafandra, para dejarlo ciego y ya ciego aplicarle sus dobles, sus triples filas de ventosas y poderle beber toda la sombra que el pulpo crucificado convertiría en tinta de tiniebla." (p. 25). È da notare, tra l'altro, l'opposizione fra questi occhi metafisici, rotondi (v. *círculo*) e vitrei (v. *cristal*), e gli occhi terreni di Anti, cuadrati (v. *cuadrado*) e neri (v. *negro*). Moltiplicati di numero e posti in luoghi anatomici diversi da quello abituale, gli occhi rinviano all'inferiorità della materia dissolta, ovvero lontana dallo stato unitario. In questo testo di Asturias troviamo una miriade di occhi, dislocati in parti del corpo diverse dalla testa, innanzitutto nel personaggio della concubina. Essa ne ha disseminati i capelli (v. *cabello*), come si dice una prima volta nel frammento: "Anti-manta... la mujer de los cabellos con ojos. En cada cabello un rosario de pupilas. Se bañaba en visiones" (p. 12), e come successivamente ribadisce un'ulteriore variante 'tenebrosa' (v. *negro*) della femminilità: "Animanta, hurgamandera de senos de pezones muy negros y cabellos con ojos" (p. 13). Porta invece gli occhi sulla divisa al posto dei bottoni, il gigante Cucucucún (cf., p. 16). Infine, migliaia di pesci, "con sus ojos re-

dondos, espejeantes" (p. 23), accompagnano Anti nel viaggio di immersione profonda. Quando invece egli è sul punto di risvegliarsi, cioè di tornare alla coscienza, si dice che "no encontraba sus engranajes oculares" (p. 26).

pulpo: simbolo del centro, rappresenta l'animalità primordiale, da mettere in rapporto con la diffusa simbologia creatrice del ragno, che però presso gli aztechi era creatura degli inferi. Esplicitamente si dice che è il "monstruo de las escrituras" (p. 19), simile a una "araña crucificada" (p. 25), a una "Araña monstruosa" (p. 26). Un polpo colossale e gelatinoso, prossimo alla dissoluzione materiale, inchiodato a una croce enorme (v. *arbol de la cruz*), è appunto la raffigurazione del Cristo dallo sguardo paralizzante (v. *ojo*) che agita i suoi tentacoli in fondo al mare, elemento della somma potenzialità della materia disciolta (v. *mar*). La descrizione della creatura fuori dall'ordinario è reiterata in numerosi passi del testo, con varianti che nè intensificano via via il senso sacrale, ottenuto anche da anafore molto ravvicinate di frammenti iperbolici, come il seguente: "En un solo pulpo, en un solo cristo cien cristos, mil cristos, con sus ramificaciones, sus tentáculos, sus chorros de brazos clavados en el abanico de la cruz de las manoplas." (p. 17). Di importanza fondamentale è il perdurare dello stato di agonia dell'essere eccezionale, che riunisce in sé la doppia condizione della vita, simboleggiata dalla gamma cromatica dei rossi (v. *rojo),* e della morte, inflitta al corpo dalle sofferenze della crocifissione: "El pulpo se dabatía, a su vez agónico, descarnado, espectral, lívido, balanceándose de un lado a otro, para tirar con la fuerza de su peso y su voluntad de los clavos que mantenían sus tentáculos asidos a las cruces en que estaba tantas veces crucificado como brazos tenía". (pp. 24-25). Ne risulta un incessante movimento, generatore di terremoti (cfr. p. 14), cioè di catastrofi teriomorfiche che, nella cosmogonia meso-americana come in quella di altre civiltà orientali, determinano "tierras de geografía flotante, tierras que están y no están, que están hoy aquí, mañana allá, o que desaparecen un tiempo para resurgir después." (p. 14). Lo scenario delle profondità sottomarine dominate dal Cristo-polpo è dunque in continua trasformazione: lontano dalla quiete definitiva, esso raffigura uno stadio di tormentata trasformazione del mondo. A proposito di questa creatura, che riunisce le piaghe del Dio cristiano e le ventose del cefalopodo, si dice che "en él y sólo en él, Señor de la vida, la muerte toca fondo." (p. 21).

rojo: colore dell'occidente e del sole presso i Maya, simbolo della conoscenza esoterica nelle culture occidentali, esso è collegato al fuoco e al sangue, per lo più in relazione con il principio della vita. Qui, le varietà cromatiche del rosso sono specifiche del Cristo-polpo, il quale perciò è legato alla valenza cromatica notturna, come rigenerazione occulta dell'essere che avviene in fondo a oceani primordiali. Quando lotta per liberarsi dai chiodi, l'essere sottomarino appare

"de encendido color rojizo" (p. 14), oppure si presenta di nuovo "color rojo ladrillo" (p. 16). I tentacoli del "pulpo ensangrentado" (p. 23) sono "color rojo ladrillo, por momentos escarlata, bermejos y color fuego por instantes" (p. 25); e, ancora, analogamente al corpo del Cristo-polpo, "llagado de corales" (p. 26), anche i fondali dell'oceano sono popolati di "corales de sangre submarina" (p. 26). Infine, rosso è uno dei colori dell'iride che caratterizzano il sangue arcobaleno (v. *siete*) dell'eccezionale creatura.

siete: numero di sintesi fra il tre (ordine verticale o celeste) e il quattro (ordine orizzontale o terrestre), simbolo di trasformazione e di integrazione di gerachie in moltissime culture. Qui il sette viene evocato per i colori dell'arcobaleno, da cui trarre gli inchiostri colorati per siglare la fine della guerra fra Anti e Animanta, cioè fra l'ordine terrestre e l'ordine acquatico: "Animanta revolvería en el tintero los siete colores para encontrar su tinta blanca y firmar, y Anti, el guerrero, firmaría con los siete colores que ofrecían las siete garantías" (p. 18). Ha pure il colore dell'arcobaleno il sangue dell'agonizzante Cristo-polpo: "Las llagas del gigantesco Cristo que semejaba una araña crucificada, se movían como respiraderos de los que manaban sangre de colores. Cristo de llagas de sangre azul-verdosa, llagas verdes, llagas bermejas, cárdenas, o bien anaranjadas, violetas. Cristo bañado en sangre de arco-iris". (p. 25).

MANUEL G. SIMÕES
Università di Venezia

A RECEPÇÃO LITERÁRIA DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS EM PORTUGAL

1. O primeiro contacto que estabeleci com o nome e a obra de Miguel Angel Asturias foi, por assim dizer, meteórico, através duma antologia de poesia da Guatemala [1] que, não se sabe por que artes, se vendia na Livraria Almedina, de Coimbra. Talvez por que se tratasse de uma antologia poética, além do mais em língua castelhana, a vigilância censória não se preocupou particularmente com aquele volume: na melhor das hipóteses, os possíveis destinatários, no caso específico, seriam os estudantes universitários interessados no discurso poético de outras geografias, na tentativa de confrontar as experiências poéticas com as que se produziam no país. Nessa altura pertencia eu à redacção da revista "Vértice", de Coimbra, que se reunia regularmente uma vez por mês. Numa dessas reuniões, em 1967, na véspera da atribuição do Prémio Nobel para a Literatura, o poeta Joaquim Namorado, chefe da redacção da revista e grande animador do movimento neo-realista português, em jeito de confidência (como se estivesse no segredo dos deuses), comunicou-nos ter conhecimento de quem iria obter o Prémio. Dizia-o tão convictamente que estava disposto a apostar com toda a gente, a sua informação era segura: o premiado seria um escritor da Guatemala, praticamente desconhecido em Portugal, de seu nome Miguel Angel Asturias.

Como tinha conseguido tão secreta informação? Por mera dedução que, depois de explicada, nos parecia óbvia. Naquele mesmo dia haviam-lhe telefonado duma editora de Lisboa, pedindo-lhe elementos biográficos sobre Asturias, a mesma editora que, no momento da declaração do vencedor do Nobel anunciava já a aquisição dos direitos de tradução da obra do grande autor guatemalteco. Ao que parece a atribuição do prémio, nesse ano, foi coisa pacífica, ao

[1] *Antologia de la poesia rebelde hispanoamericana*, selección de Enrique Fierro, Montevideo, Ed. de la Banda Oriental, 1967.

ponto de se conhecer, com antecedência, o nome do quase certo futuro premiado; pelo menos a senhora Snu Abecassis, de origem sueca e então directora de Publicações Dom Quixote, de Lisboa, agia de consequência, assegurando antecipadamente os direitos, para a língua portuguesa, do escritor laureado pela Academia Sueca em 1967 [2]. Mera coincidência?

Seja como for, é o acaso a proporcionar movimentos coincidentes, como o que me conduziu ao lugar exacto onde conheci pessoalmente Miguel Angel Asturias, em Maio de 1972, encontro inesquecível por uma série de razões, simultaneamente culturais e emotivas, a primeira das quais consistia no próprio facto de poder dar, finalmente, uma imagem concreta ao que tinha sido apenas imaginação: refiro-me, claro, ao escritor, mas também a um cenário de excepção como o de Veneza. De facto, em 16 de Maio daquele ano, por obra e graça dos deuses propiciadores, eu via pela primeira vez os reflexos de ouro da Sereníssima, tendo podido assistir, no esplendor da Aula Magna de Cà Dolfin, à cerimónia do doutoramento "honoris causa" daquele grande *girador* guatemalteco. E, no mesmo dia, haveríamos de "sacralizar" o duplo encontro durante o almoço no "Da Raffaele" (Fondamenta de le Ostreghe), através do vinho do seu génio e do seu conhecimento das enseadas do mundo, ou durante a festa no Bauer, mais virada para a confraternização do que para mundanidades, e onde doña Blanca me haveria de falar de Lisboa, das suas contradições daquele tempo amargo – que hoje persistem, *hélas!* – e do meu espanto perante o que ela considerava um traço distintivo da capital portuguesa, uma espécie de ex-libris na memória da sua breve estadia: a proliferação das ourivesarias, o que era ainda para si motivo de flagrantes contrastes, apreendidos mesmo à superfície do tecido social mais urbano.

2. Voltando à recepção literária de Miguel Angel Asturias em Portugal, assinale-se a publicação, ainda em 1967, de *Lendas da Guatemala*, com tradução de Pedro da Silveira, pela já citada editora Pub. Dom Quixote. A edição portuguesa reproduz ainda a famosa "Carta de Paul Valéry a Francis de Miomandre", traduzida certamente do castelhano [3], em que se fala do êxtase e da magia que o texto não pode deixar de exercer sobre o seu fruidor:

> Agradeço-lhe ter-me dado a ler estas *Lendas da Guatemala*, do Sr. Miguel Angel Asturias. Como escritor tem sorte, porque a tradução do seu

[2] Sabe-se, porém, que a publicação em Portugal de Miguel Angel Asturias era um antigo projecto daquela editora, várias vezes sugerido pelo seu director literário, Carlos Araújo. Creio, todavia, que só a atribuição do prémio Nobel levou Snu Abecassis a decidir-se, passando do projecto à concretização.

[3] A edição francesa do romance é de 1931, tendo obtido o prémio Sylla-Monsegur para a melhor tradução e o melhor livro hispano-americano. É a esta tradução que se refere a carta de Valéry, mais tarde reproduzida na ed. Aguilar, de Madrid.

trabalho é deliciosa, por conseguinte excelente; o mesmo que dizer bela, mas fiel. Uma boa tradução tem as virtudes duma esposa romana: *egregia coniux*. Quanto às lendas, deixaram-me extasiado. Nada me pareceu mais estranho – quero dizer, mais estranho ao meu espírito, à minha faculdade de atingir o inesperado – do que estas histórias-sonhos-poemas em que se entremisturam as crenças, os contos e todas as idades dum povo, digamos, de ordem composta, todos os produtos capitosos duma terra poderosa e sempre convulsa, na qual as diferentes ordens de forças que engendraram a vida depois de terem erguido a decoração de rocha e humo permanecem ameaçadoras e fecundas, como dispostas a criar, entre dois oceanos, a golpes de catástrofe, novas combinações e novos temas de existência.
[...]
A minha leitura foi como um filtro, pois este livro, embora pequeno, bebe-se, mais do que se lê. Foi para mim o agente dum sonho tropical, vivido não sem singular delícia. Pareceu-me absorver o suco de plantas inacreditáveis, ou uma cocção dessas flores que capturam e digerem as aves. "O Cuco dos Sonhos acorda na alma".
Stendhal tinha por regra ler todas as manhãs um pouco do Código Civil. Esta regra tem o seu valor. Mas uma farmacopeia tem de ser completa. Depois do tónico fazem falta os bálsamos e as resinas embriagadoras. Uma dose de quando em quando deste elixir guatemalteco é excelente contra tantas coisas... [4].

Na altura do lançamento de *Lendas da Guatemala*, Miguel Angel Asturias deslocou-se a Lisboa onde, entre outras acções, participou num programa literário da Rádio Televisão Portuguesa, acompanhado pelo tradutor. E a editora apresentava-o ao público deste modo sucinto na sua essencialidade: "Para falar do passado mitológico da sua Guatemala natal e fazê-lo numa linguagem profundamente moderna em que as fronteiras entre poesia e prosa se esbatessem ao ponto de se produzir uma síntese de que só os escritores excepcionais possuem o segredo, ninguém mais indicado do que Miguel Angel Asturias (Prémio Nobel 1967). O sangue índio que, pelo lado da mãe, lhe corre nas veias está em parte na base da sinceridade com que Asturias vive nas suas obras a tragédia dos índios do seu país. Logo no seu primeiro livro – *Lendas da Guatemala* – Asturias apresenta-se como um escritor altamente dotado, cuja escrita levanta em larga escala um problema tão debatido no âmbito da estética literária: a questão das conexões entre o fantástico e o real" [5].

Dando seguimento ao projecto, a mesma editora publicou *O Senhor Presidente* logo no ano sucessivo (1968), com tradução de Pedro Lopes de Azevedo. Foi o texto que acabou por obter maior consenso de público, se conside-

[4] *Lendas da Guatemala*, ed. cit., pp. 7-8.
[5] *Ibidem*, texto da contra-capa.

rarmos que do mesmo saiu uma segunda edição em 1974 e que neste preciso ano apareceu também uma edição paralela, obra do mesmo tradutor, publicada em Lisboa pelo Círculo de Leitores. Independentemente do fascínio do romance, susceptível de influir nas complexas leis do mercado, é possível que o grande êxito de *O Senhor Preridente* seja devido ao facto de se tratar de uma obra considerada pela crítica como um "romance político" e aos aspectos que José María Souvirón já analisou de maneira aguda e arguta ao considerar alguns romances hispano-americanos inspirados em figuras políticas e a leitura que deles se fez na Europa, levando muitos leitores a "establecer parangones entre las figuras pintadas en sus grandes novelas políticas y algunos personajes europeos" [6].

Ainda em 1968, Pub. Dom Quixote lança um outro título de Asturias: *Fim-de-semana na Guatemala*, com tradução de Maria Manuela Ferreira. E em 1969 tem lugar a publicação, pela mesma editora, de *O Espelho de Lida Sal*, colectânea de contos traduzidos por Pedro da Silveira. Alargava-se assim o conhecimento, na língua de Camões, de um dos maiores escritores do séc. XX, apresentado então deste modo genérico, como balanço de uma operação cultural e como síntese, em grandes linhas (como é de uso nestas circunstâncias), da imensa obra do Autor: "Desde que publicou as suas *Lendas da Guatemala*, em 1930, Miguel Angel Asturias tem vindo a incubar – segundo ele próprio confessa – estes relatos e estas lendas reunidos no presente volume. O fantástico, em Miguel Angel Asturias, mergulha as suas raízes na realidade quotidiana do seu país natal, essa Guatemala em que as crenças ancestrais, as superstições, a feitiçaria, os sortilégios se encontram tão presentes como a miséria e a beleza telúrica. Precedidos de um deslumbrante "Pórtico" lírico, sete contos – ternos e cruéis, alucinados e humorísticos – oferecem um novo e expressivo exemplo da inesgotável riqueza de um dos mestres da literatura contemporânea. Depois de *Lendas da Guatemala, O Senhor Presidente* e *Fim-de-semana na Guatemala*, o leitor português tem agora mais uma oportunidade de convívio com o autor consagrado em 1967 com o Prémio Nobel da Literatura" [7].

Decorreram dez anos (mas entretanto viram a luz as duas reedições atrás citadas) e só em 1979 a editora Dom Quixote parece continuar o seu programa de dar a conhecer ao público de língua portuguesa a obra narrativa de Miguel Angel Asturias. E cumpre esta tarefa logo com dois títulos: *O Papa Verde* e *O Furacão*, ambos traduzidos por Pedro da Silveira. Esta editora, porém, não

[6] José Maria Souviron, prólogo a Miguel Angel Asturias, *Obras Completas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1968 [3], p. 8.

[7] Miguel Angel Asturias, *O Espelho de Lida Sal*, Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1969, texto da contra-capa.

completou o que terá sido o seu projecto inicial, visto que, no ano seguinte (1980), era Edições 70, de Lisboa, a responsável pela publicação de *Homens de Milho*, com tradução de Maria da Graça Lima Gomes, inserindo o romance na sua colecção "Vozes da América Latina" que acabou por incluir obras de Juan Rulfo, Miguel Otero Silva, Augusto Roa Bastos, Juan Carlos Onetti e Alejo Carpentier, entre outros. Da ficha de apresentação do Autor e do livro, vale a pena transcrever este segmento: "O mitológico e o lendário do continente americano aliam-se aqui ao real, ao pitoresco, ao dramático, numa fusão perfeita. Baseando-se na mitologia dos Mayas, o autor transmite-nos uma imagem singular do drama dos pequenos camponeses na Guatemala, completamente dependentes de uma terra que nem sempre lhes é favorável e da exploração dos mais poderosos. Não será demais insistir no facto de a realidade e a lenda se interpenetrarem aqui em episódios sucessivos, fazendo com que o leitor assista a coisas fantásticas, próprias dos povos que unificam a natureza e a magia, numa tentativa de preservar a sua identidade" [8].

3. Algumas palavras são devidas especificamente às traduções que veicularam os textos de Miguel Angel Asturias em língua portuguesa, até por se tratar de um *corpus* de extrema riqueza expressiva, caracterizado pela grande complexidade de registos linguísticos que convocam, contínua e insistentemente, materiais primigénios de árdua descodificação. São quatro, como vimos, os tradutores que se ocuparam das suas criações narrativas, procurando transferir os respectivos enunciados para um sistema que compreende um código linguístico com muitas afinidades e, ao mesmo tempo, um código cultural que se distancia enormemente. Dos quatro tradutores – Pedro da Silveira, Pedro Lopes de Azevedo, Maria Manuela Ferreira e Maria da Graça Lima Gomes – pode dizer-se que é o primeiro, com a sua reconhecida competência e meticulosidade, o mais atento à expressão literária, embora as suas traduções (e em maior grau as dos restantes) não estejam isentas de um curioso processo de transformação que, noutro lugar, já tive a oportunidade de definir como o "complexo do tradutor" e que consiste na transposição transversal e quase sempre desviante, com menosprezo por nexos fónicos (estruturas anagramáticas) e rítmicos, que acabam por subverter processos estilísticos do texto de partida, provavelmente para que a produção do "outro" texto não seja – ou não pareça – decalcado do primeiro [9]. Apenas alguns exemplos: "calles *contiguas*"/ "ruas *adjacentes*"

[8] *Homens de Milho*, Lisboa, Edições 70, 1980, pp. 9-10.

[9] Remeto o leitor para a minha tentativa de análise do fenómeno de transversalidade não constritiva: *O complexo do tradutor: a tradução poética entre sistemas linguísticos afins*, in *Del Tradurre*: 1, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 135-145.

(*Lendas da Guatemala*, ed. cit., p. 11), com alteração de registo linguístico e com a banalização do código expressivo; "*claridad* de vino viejo" / "*nitidez* de vinho velho" (*Ibidem*, p. 11), em que a operação transversal provoca até um desvio semântico; "un *pájaro* que canta, y *despierta* en el alma el Cuco de los Sueños" / "uma *ave* que canta, e *acorda* na alma o Cuco dos Sonhos" (*Ibidem*, p. 12), com desníveis de sinal contrário (elevação: "pájaro"/"ave"; banalização: "despierta"/"acorda").

Mas é talvez *Homens de Milho*, romance traduzido por Maria da Graça Lima Gomes, o texto mais exposto a transformações deste tipo e com consequências mais profundas. Basta considerar o primeiro sintagma ou segmento textual do exórdio para notar as "desatenções" da tradutora e o que se revelará, ao longo da sua versão, como ausência de reflexão sobre a técnica tradutológica:

> El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le roben el sueño de los ojos / Gaspar Ilóm consente que roubem o sono aos olhos da terra de Ilóm (ed. cit., p. 13).

Para além da nítida mudança de registo linguístico ("deja"/"consente"), não necessária e não pertinente, a tradutora subverte o texto original, eliminando o hipérbato que põe em evidência o elemento "terra" e marca notavelmente o próprio ritmo, e altera, a seu bel-prazer, quer o elemento que sofre a consequência do roubo ("tierra" no texto de partida e "olhos da terra" na versão portuguesa), isto é, o complemento indirecto, quer o complemento determinativo: "sueño de los ojos" / "olhos da terra". No texto literário, como se sabe, a ordem dos factores não é arbitrária. Por outro lado, não é fornecida ao leitor qualquer informação sobre a possível função alegórica de maíz ("milho"), elemento importantíssimo, como se compreende, no sentido de alargar os horizontes de leitura. Com efeito há no texto referências a uma variedade de milho ("maiz divino"), da qual, segundo a mitologia indígena, teria sido feito o primeiro homem. O romance é, como as restantes obras de Asturias, um texto de grande complexidade, com frequentes arcaísmos, formas populares, e onde os aspectos cromáticos e oníricos constituem um estilema do Autor. Daí as dificuldades em efectuar uma tradução literária sem banalizar o texto de partida, sem alterar os diversos registos e recuperando, até aos limites do possível, a riqueza expressiva do original. Poder-se-ia, porém, ter feito um trabalho melhor, se outra tivesse sido a consciência dos problemas e dos meios técnicos para os atenuar.

MIGUEL ANGEL ASTURIAS
Premio Nobel

PAISAJE Y LENGUAJE EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA *

Magnífico Rector:

soy hijo de una cultura oral, de una cultura que pasó de palabra a figurilla de barro, a figura de piedra, de madera, y que por fin desembocó en el gran océano de la lengua española, y esto recuerdo que dije hace nueve años en la nobilísima cátedra de esta por mil títulos benemérita Universidad, al iniciar una serie de diálogos que tuve con los estudiantes que se especializaban en literatura hispanoamericana.

Mi presencia en Venecia, en esta Universidad, en Febrero de 1963, fue el inicio de toda una labor, podría decir, hasta, una campaña, en pro de nuestras letras, antes privadas de ciudadanía, pues se enseñaban como parte de la gran literatura española.

Después de Venecia, dialogué, di conferencias, cursillos en casi todas las Universidades de Italia, pero el punto de partida fue Venecia, y de aquí que ahora me conmueva profundamente, como todo lo que tiene mucho de destino, el que se me conceda el título de Doctor Honoris Causa de vuestra Universidad centenaria y nobilísima, y por mí tan amada.

Esta significativa distinción me identifica con vuestra ciudad, ampliando el concepto, pues toda vuestra ciudad es una lección viva de artes y letras que han formado la base de una de las más grandes culturas de la humanidad. No sé por qué sólo se ha de ver y celebrar lo histórico, lo puramente histórico, fechas y dinastías, o bien lo comercial, el ir y venir de las más ricas y fabulosas mercancías, cuando se habla de Venecia, y no de su papel de señora de saberes

* Testo del discorso pronunciato dal Premio Nobel per la Letteratura Miguel Angel Asturias, in occasione del conferimento da parte della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Venezia della Laurea *ad honorem*, il 16 maggio 1972.

y de madre de pintores, escultores, músicos, poetas, y cuantos en ella sentíanse navegar en el más amable sueño.

Esta es la Venecia que nosotros amamos, la de vuestra Universidad, porque aquí universidad sí quiere decir universal, la que fue amparo de libertad de pensar para tantos espíritus, la que enciende las antorchas de la luz más clara, en sus canales, para señalar las rutas de la inteligencia, del saber y del arte.

Sin pecar de inmodestia, permitidme que me sienta orgulloso, como me sentí al recibir el Premio Nobel, de vuestra laurea, de esta magnífica insignia que sale de las manos de la historia, de la simpatía generosa de vuestros Profesores, señaladamente del Profesor Franco Meregalli, y de las Autoridades, especialmente de vuestro Rector, así como de Profesores como Giuseppe Bellini, tan conocedor de nuestras letras, y debo hacer mención también del Profesor Amos Segala, quien actualmente enseña en la Universidad de París, y que yo me complazco en que esté presente, pues fue a iniciativa suya que inicié mis lecciones de literatura latinoamericana en Venecia.

Además de escribir novelas he meditado sobre su contenido. Es lo que ocurre al artesano en los momentos en que se abstrae de su trabajo y recapacita en las materias que maneja, la sabiduría aprendida en el oficio y los resultados que éste o aquel procedimiento le han dado. El novelista, y pienso en Don Pío Baroja, es el artesano de la literatura, a tal punto que, cuando se ha terminado una novela, se tiene la impresión agradable de haber llevado a término un trabajo material, antes que sentir aquello de creador iluminado, inspirado, fantástico, de que muchos hablan.

De ese meditar sobre los materiales de la novela, de las novelas, de mis novelas y de las que he leído, es de donde traigo las reflexiones que voy a exponer sobre el paisaje y el lenguaje de la narrativa hispanoamericana.

Son las reflexiones de un artesano de la novela, sin más sabiduría que la de su oficio.

Al hablar del paisaje, no circunscribo el término a lo que se entiende por paisaje. Lo amplío al ambiente, al medio, a todo lo que en la novela rodea a los personajes. Al paisaje visual, sonoro, olfativo, táctil y emocional. Para mí, el paisaje en nuestras novelas va desde la naturaleza hasta la ternura de los personajes.

El paisaje, en las novelas románticas que, tomando por escenario América, escribió Chateaubriand, es un simple telón de fondo, el marco pintoresco, el adorno exótico, lo que sitúa y aisla a los personajes en un mundo extrano. Esto era lo que comúnmente se entendía por paisaje en la novela, la descripción que enmarcaba las escenas, que rodeaba a los personajes, fijándolos en un determinado ambiente, propio de la situación en que se encontraban, y los novelistas, para facilitar la lectura de sus obras, alternaban diálogos y descripciones, acción y paisaje, sólo que éste era un adorno de teatro, una bambalina cambiable.

El paisaje, en la novela hispanoamericana, ha dejado su papel pasivo, ya no es telón de fondo, ni marco, ni tramoya, convertido en personaje principal, en algo así como el magma sanguíneo, savia y sangre, barro y nube, del hombre inmerso en su realidad. Insisto, el paisaje, en nuestra narrativa, no es sólo la descripción más o menos feliz con que se rellenaban los vacíos, entre los diálogos y los movimientos de los personajes, vacíos que, a pesar de las palabras con que se pintaban, seguían siendo vacíos literarios. En nuestra novela, el paisaje cumple funciones de personaje de múltiples ojos, de múltiples brazos, de múltiples voces, y los protagonistas no son sino estados de conciencia del autor.

Esto es indispensable dilucidarlo bien. En la novela europea, de tierras en que la naturaleza ha sido dominada por el hombre, la descripción se antoja prefabricada o fabricada con elementos retóricos conocidos y aun sorpresivos por audacia literaria de los autores, pero lo que en esa novela es inanimado y estable, en nuestra novelística se agita, participa, actúa, como es fácil comprobar en *La Vorágine* de Eustasio Rivera. La selva es aquí el personaje principal.

«En verdad – escribe Leopoldo Rodríguez Alcalde, en su libro *La Hora Actual de la Novela en el Mundo* –, toda la hermosura, todo el horror de la selva, todo el heroismo y la ferocidad que pueda alcanzar el hombre, se encuentran cifrados en *La Vorágine*. Unese la atracción voluptuosa y caníbal del inmenso laberinto verde, a la crueldad inaudita de los hombres que, en los umbrales del paraíso letal y suntuoso, cometen las más sangrientas fechorías, en nombre de su codicia y con desprecio a la vida humana. El realismo de la novela llega a ser insoportable, salta la sangre de heridas que nos obligan a volver el rostro con escalofrío irreprimible, pero en todo momento nos arrastra la brutal seducción de la jungla, el calor ebrio de colores del ambiente nos sofoca con su ímpetu, y los atroces aventureros que luchan y mueren con las botas puestas, cobran la salvaje gallardía de héroes de romance y de leyenda. Si el argumento de *La Vorágine*, narrado en sus lineas escuetas, puede confundirse con el de una clásica novela de aventuras, al desarrollarse en las páginas vigorosas se convierte en vasto poema, en canto trágico de la tropelía y la ley del más fuerte, ley cuyo triunfo inexorable se manifiesta una vez más cuando los protagonistas, a pesar de su audacia desesperada, son absorbidos por la selva, campeón final (personaje final, diría yo) de esa lucha sin cuartel de delitos y ambiciones y en un plano superior, hombre y naturaleza, tan bella como despótica, decidida a guardar su secreto.

En la novela hispanoamericana, el paisaje no está, no está, sino es. Es, repito. Actúa personificado, voluntarioso y humano, y puede ser la selva, la pampa, el llano, la montaña, el río, el mar, una isla, un pueblo, una ciudad.

En *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes percibimos la infinitud de la pampa, inmenso mar estático, por el movimiento de las novilladas a lo largo del terreno.

«La novillada marchaba bien – escribe Güiraldes –, las tropillas que iban delante llamaban siempre con sus cencerros claros. Los balidos de la madrugada habían cesado. El traqueteo de las pezuñas, en cambio, parecía más numeroso, y el polvo alzado por millares de patas iba tornándose más denso y blando. Animales y gentes se movían como captados por una idea fija: caminar, caminar, caminar... A veces un novillo se atardaba mordizqueando el pasto del callejón y había que hacerle una atropellada. Influido por el colectivo balanceo de aquella marcha, me dejé andar al ritmo general y quedé en una semi inconsciencia que era sopor, a pesar de mis ojos abiertos. Así me parecía posible andar indefinidamente, sin pensamiento, sin esfuerzo, arrullado por el vaivén mecedor del tranco, sintiendo en mis espaldas y mis hombros el apretón del sol, como un consejo de perseverancia».

Qué bien se percibe la pampa, la novillada, el paso de los caballos en que los gauchos van montados, todo fundiéndose en la llanura lisa y polvorienta. El paisaje no es vertical, sino horizontal. Horizonte y más horizonte, por donde se puede andar, andar y andar, indefinidamente.

Vemos al hombre fundido con el paisaje, que es distancia, espacio, y a los jinetes seguir como dormidos con los ojos de par en par.

> No obstante estar a faz de suelo
> siguen siendo profundas las pampas argentinas,
> y por subir se alargan, se extasían, se pierden,
> sin más límite manso que un viento de guadañas...

Al final de *Huasipungo* del ecuatoriano Jorge Icaza, hay un despertar de la tierra vitalizada y partícipe de la lucha. (Repito mi advertencia sobre el término «paisaje», que abarca todo lo que rodea a los personajes, entra en ellos y sale de ellos, como un magma sanguíneo).

Volvamos a nuestra cita de las páginas inolvidables de la novela de Icaza: «Parece que la loma se ha despertado, mientras el valle y la montana con sus mil *huasipungos* siguen dormidos». (Parad mientes en que es el paisaje, es la loma personificada, la que se ha despertado). Dice el novelista: «despertar parcial, que ponía más furia desordenada y salvaje en los rebeldes. El cartel sonoro del cuerno no entró en todas las chozas. Las cien familias indias se precipitaron solas». La tierra siente el cosquilleo de los pies desnudos que corren. Parad mientes que este testigo, la tierra, es la tierra que siente, es la parte del paisaje humanizado, percibiendo el cosquilleo de los pies desnudos que pasan. La loma se despierta antes que los indios, la tierra que los siente en su correr se nos convierte en verdadero *huasipungo*; todo el paisaje aquí se transforma en ser animado por donde a la hora de la sublevación rodará el alarido del grito de guerra: «Nucachic huasipungo»...

Esta personificación del paisaje, en la novela hispanoamericana, supresión del ambiente, del mundo que envuelve a los personajes, llega hasta borrar al

ser humano, como protagonista, tal y como lo expresara un crítico al referirse a *Hombres de Maíz*. Perdonad mi inmodestia al citar una obra mía, pero no tuve a la mano otro ejemplo de esta personificación del paisaje, del paisaje viviendo por sí, sin necesidad de la presencia humana. En el capítulo de María Tecún, se lee:

«Un guardabarranca se llevó la selva en un trino, un cenzontle en un trino la regresó a su lugar. El guardabarranca con ayuda de pitos reales se la llevó más lejos rápidamente. El cenzontle auxiliado por pitos reales la regresó a las volandas. Guardabarrancas y cenzontles, pitos de agua y pájaros carpinteros, chorchas y turpiales llevaban y traían selvas y trozos de selva, mientras amanecía...».

Es el paisaje, es la naturaleza americana animada, vitalizada, humanizada, en un conflicto de pájaros y selvas.

Para el ensayista Pedro Grases «las grandes novelas de América han rectificado el concepto tradicional de dicho género, ya no es el hombre, ni siquiera el factor humanidad, lo fundamental, el protagonista de esa novela. Sus grandes personajes son «vitalizaciones de la naturaleza», grandes símbolos que reencarnan lo que podríamos llamar, con Felipe Massiani, «la geografia espiritual de los ingentes hechos naturales, actuantes y operantes en la vida de ese Continente. Los tipos humanos reducidos a simples accidentes, sus acciones viven apegadas a la sombra de acontecimientos geográficos, influyentes y definitivos, los cuales intervienen en una suerte de existencia y de dinamismo imponente».

Esta afirmación tan rotunda de Grases, publicada en el libro *Dos Estudios* (Caracas, 1943) fue prontamente atajada por el profesor Arturo Torres-Ríoseco, el cual, en un estudio publicado en Nueva York, hacía notar que la afirmación de Grases sólo parece considerar las «novelas de la tierra», no así las otras importantes novelas que se han escrito en América, en las que no hay este predominio del paisaje, como las de corte picaresco y otras; pero en favor de la tesis de Grases están muchos críticos europeos, franceses, italianos y alemanes, que ven el renacer, el arrancar de la novela americana, de esa presencia inapartable del paisaje, del elemento geográfico. Por otra parte, Grases opina que es el predominio de la naturaleza lo que ha llevado a rectificar el concepto tradicional que se tenía de dicho género.

Aunque Torres-Ríoseco acusa a Grases de valerse de un sofisma para defender su tesis, en eso no hay sofisma alguno. La narrativa hispanoamericana, en su forma tradicional, desde *María* de Jorge Isaacs, tan influida por «Atala» de Chateaubriand y por *Rafael* de Lamartine, hasta el guatemalteco José Milla, que se firmaba Salomé Gil, tan influido por Hugo o por Dumas, esa narrativa produjo grandes novelas y aún entre los contemporáneos existen esta clase de obras escritas conforme a los moldes europeos, que desde luego son importantes, pero no pueden clasificarse en la corriente novelística hispanoamericana que rompió amarras, desatóse hasta donde pudo de Europa y empezó la aventura de la exis-

tencia propia, y ese momento, que nosotros hemos fijado al final de la primera guerra mundial, lo determina la «vitalización» de la naturaleza de que habla Pedro Grases, el aparecimiento del mundo ambiente americano, como personaje, como protagonista principal, reducido el ser humano a simple accidente.

Negar las influencias europeas, aun hoy en nuestra narrativa, sería torpe y vano, pero también sería renunciar a lo propio, callar que esa novelística se ha ido independentizando de dichas protectoras influencias literarias, conquista que en mucho se debe al imperio de nuestra geografía, de nuestra naturaleza y de nuestra realidad. Es imposible, junto a los Andes, en el Perú o en Bolivia, imaginar una novela de corte europeo, sin falsear las substancias profundas de la vida; nadie puede concebir separados los personajes y la naturaleza, en *Canaima*, del maestro Rómulo Gallegos, en los cuentos de Horacio Quiroga, y fuera de Venezuela, ¿dónde situar las *Lanzas coloradas* de Arturo Uslar Pietri, y fuera del Perú, dónde situar *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, *Los ríos profundos*, de Jose María Arguedas, y fuera de Bolivia, dónde *Yanacuna*, la hermosa novela de Jesús Lara, fuera del Paraguay, dónde cabe *Hijo de Hombre* de Augusto Roa Bastos, y fuera de México, dónde situar *Oficio de difuntos* de Rosario Castellanos, y dónde imaginar, fuera del Brasil, las maravillosas novelas de Guimaráes Rosas, y los no menos sorprendentes relatos de Jorge Amado, y qué mejor espejo trágico de los yerbatales, que *El río obscuro* de Alfredo Varela?

Hay una realidad americana. Lo reconocemos. Pues si hay una realidad americana tiene que haber una novela americana, y en esa novela, la tierra, los elementos, la naturaleza son el denominador común, el que ha de marcar a esta nueva novilla, permitidme que llame así a nuestra narrativa, porque plásticamente se me antoja como una joven novilla, nerviosa, ansiosa de vida, apta para el ataque, de palpitantes ijares y ojos de cristal de sueño.

La actitud de los que no aceptan, como lo más representativo de nuestras letras, en este género, las novelas que un poco peyorativamente llaman «de la tierra», presumimos que se debe a que casi todas estas novelas son de protesta, de insurgencia, de lucha, de replanteo de nuestros problemas sociales, llámense *Mamita Yunai* de Fallas, *Puerto Limón* de Joaquín Gutiérrez, ambos costarricenses, *Prisión verde* del hondureño Amaya Amador, o novelas de la lucha social como las del ecuatoriano Aguilera Malta, *El Muelle* de Pareja Díez-Canseco, *Carbón* del chileno Diego Muñoz, *Hijo del salitre* de Bolodia Teitelboin, *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas, *El metal del Diablo* de Augusto Céspedes, *Juyungo* de Alberto Ortiz, y tantas y tantas más.

Movilizar lectores y conciencias del mundo entero, para salvar al hombre que habita nuestras tierras – mestizos, indios, mulatos, negros, zambos –, es para mí la función vital de la novela, y por eso en ella se contrastan la maravilla

de su naturaleza, rica, esplendorosa, con los problemas, cada vez más agudos, del hombre americano, del habitante de nuestras tierras.

El paisaje con sus contrastes violentos, la naturaleza con su fuerza de mundo en formación, moldean los caracteres de personajes que se van convirtiendo en arquetipos.

El paisaje-naturaleza-ambiente-geografia-atmósfera de la novela hispanoamericana, mundo trasladado a sus páginas, se obtiene no sólo por el don de fabulación del novelista, sino por su capacidad poética. Un fabulador sin ese don poético podrá escribir novelas policiales, novelas de aventuras, relatos muy bien urdidos, con gran suspenso, y un desenlance sorpresivo, pero no logrará animar sus novelas con la vida que a las cosas comunica la poesía.

Cabría emparentar el lenguaje que transpone a la narración la realidad ambiente, con una vasta pintura mural y por esta similitud se ha emparentado nuestra novela con la obra imponderable de los muralistas mexicanos.

El crítico italiano Cesco Vian, en un estudio sobre el «Romanzo equatoriano», escrito en 1952, establecía un paralelo entre el primer período de la narrativa de Jorge Icaza y la obsesión indianista del pintor mexicano Diego Rivera. En ambos, según Vian, la técnica del fresco y de la estilización es la misma. Momento de pura esencia poética, en el que el drama persiste, pero sometido y definido por la amplitud del cuadro que el ser humano no alcanza a sobrepasar.

Antes de seguir adelante sobre la poesía como elemento de nuestra novelística, conviene aclarar que estoy muy lejos de referirme a lo que se entiende por «novela poética», al estilo de Jarnés, Morand, Cocteau o Montherlant, o sea esa novela deshumanizada, sin arraigo real, creada diríase para dar salida a bellas imágenes, a juegos de ingenio y soluciones irreales, mitológicas, caprichosas y ambiguas.

La poesía-lenguaje que sustenta nuestra novela, es algo así como su respiración. Novelas con pulmones poéticos, con pulmones verdes, con pulmones vegetales. Sí, es el ambiente de poesía, naturaleza convertida en idioma robado al poema, lo que más atrae en nuestras obras, a los lectores no americanos, y hasta podría afirmarse que la universalidad se ha logrado por los caminos de un lenguaje colorido, que no es pintoresco, onomatopéyico por adherido, no sólo a los ruidos naturales, sino a las antiguas lenguas, onomatopeyas que evocan en su sonoridad viejas equivalencias, sagradas magias. En el español de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, encontramos la estricta dulzura del nahuatl y en *El trueno entre las hojas*, de Roa Bastos, el guaraní parece escapar bajo el español, con el ruido del agua en los ríos y las lluvias del Paraguay.

En esta relación entre la lengua de nuestras novelas y los resabios ancestrales que afloran inconscientemente en la prosa de nuestra narrativa, quiero llamar la atención sobre algo que me parece muy importante. La lengua castellana se construye con frases. Es una lengua docta, madura, en la que las pala-

bras, encadenadas por una estricta sintaxis, desarrollan los conceptos. En el español que nosotros escribimos, la palabra, entidad absoluta, contiene en sí tanto simbolismo que en una palabra encerramos los conceptos. Es por ello que nuestra prosa, sin el ordenamiento de la sintaxis castellana, aparece como incisiva, directa, poseedora de una riqueza conceptual, pero al mismo tiempo apretada y sencilla. Esta prosa, en la que la palabra adquiere un valor tan importante, que no depende de las otras palabras, sino de lo que cada una de ellas encierra de fuerza expresiva, es lo que ha contribuido a que se dé carta de universalidad a nuestra literatura, especialmente a la novela.

Llama la atención a los lectores no americanos que la riqueza, el splendor, la hermosura y hasta la trágica grandeza del paisaje y naturaleza descritos, no estén dados en frases exuberantes e imágenes rebuscadas, hijas de aquel tropicalismo que hacía temblar al gran Alfonso Reyes, sino en un idioma estricto, duro, si se quiere, en el cual parecen ir, pasadas por sabidurías antiquísimas, las valoraciones, la adjetivación, el rápido desenvolverse de los verbos. Cabría decir, cabría agregar que la tónica de este lenguaje, en una frase, en un párrafo entero, lo da muchas veces una sola palabra. Este corte absoluto entre la prosa castellana y el español que nosotros escribimos debe ahondarse en estudios especiales, lo que nos permitirá apreciar en todo su valor lo que hasta ahora parece haber pasado inadvertido.

Muchos creen, juzgando a la ligera, que estamos destruyendo el idioma. A mi juicio estaríamos destruyendo el idoma, si tratáramos de ajustarnos a la sintaxis castellana, imitando la nobilísima lengua de nuestros maestros españoles. Lo que estamos haciendo es inventar, crear una lengua, un vehículo de expresión de lo nuestro, de nuestros sentimientos, de nuestros pensamientos, de nuestra carne, de nuestra naturaleza, de nuestros problemas, de todo lo que sería inexpresable si no llegamos a poseer nuestro propio idioma, ese que se ha movilizado ya, como una avalancha, en nuestras novelas.

Y no lo estamos inventando porque sí, por capricho, por novelería, por exotismo, o bien porque en algún momento creyéramos indigno vehículo la más hermosa, la más sonora de las lenguas, la que hablaron Cervantes y Quevedo, Fray Luis y Santa Teresa, Lope y Garcilaso. Lo hacemos impulsados por la sangre indígena y en el caso nuestro, en el caso guatemalteco, porque se nos exige, como ya ocurría en nuestras mitologías, para develar el misterio, encontrar la palabra exacta, el término preciso, aquel que los dioses escondieron como parte del fuego sagrado y que las tribus fueron descubriendo en su peregrinar.

En el *Libro de los Muertos*, de los Osiris americanos, cuando las almas de los desaparecidos descendían a Xibalbá, se exigía de los que no querían extraviarse y perecer definitivamente el conocimiento de los nombres que en la profunda oscuridad les permitirían orientarse y en las luchas entre los dioses

del bien y del mal, los brujos y brujitos, jugadores de pelota, la derrota llegaba cuando el rival lograba desnudar a su enemigo empleando el nombre preciso, dejándolo sin la cobertura que lo disfrazaba.

¿Qué otra cosa hacemos nosotros, poetas y novelistas de América, sino ir desnudando la realidad, con la palabra precisa, con la palabra motor, con la palabra que hará llegar a lo universal nuestro particular anhelo, nuestra demanda de justicia, nuestra protesta y nuestra esperanza?

El paisaje, concepto ampliado a todo lo que rodea al personaje, el lenguaje recreado en cada obra, hacen inconfundible nuestra narrativa que llamamos ficción, pero que en realidad no lo es, o lo es cada vez menos, hasta hacer decir a algunos que nuestras novelas son más veraces que la historia de nuestros países.

El hallazgo de nuestro lenguaje y nuestro paisaje nos ayuda a liberarnos de las formas que hasta ahora habían constreñido nuestra producción literaria, ajustándola a moldes europeizantes que resultaban estrechos y ajenos a la realidad, a la vida y a los problemas que tratamos de expresar.

Naturaleza, lengua y magia sustentan la novela americana, magia de la tierra, lengua de sus pueblos y geografía de su mundo. Sé que habría que discutir aquí el problema del «criollismo», del empleo conveniente o no de los términos locales, del uso del «vos» o del «tú», de si mejora o no el texto la copia conversacional del pueblo en el diálogo, pero todo nos parece secundario cuando se analizan los valores verbales de las obras que forman ya constelación de primera magnitud en la narrativa actual.

No podemos separar nuestra novela de la mente mágica americana, del lenguaje que hablamos y del mundo que nos rodea.

Llegamos al momento en que podemos dar, como otra característica de nuestra novela, el haber nacido a la vida sustentada dentro de lo nacional, la nación concebida como Continente, por aquellas inquietudes sociales y políticas que privaban en los hombres y su circunstancia, hasta transformarla en vehículo de ideas.

El existir de América era por sí solo la gran fábula, la inmensa fábula que enloqueció al Conquistador. Los escritores y poetas mestizos de esta fábula americana, de esta locura geográfica, de esta majestad de cielos y mares, fauna y flora prodigiosas, no iban a guardar en sus obras sólo la transcripción de tanta belleza, pues urgidos por problemas más apremiantes, dejaron que los péndulos de nuestro tiempo se muevan por el peso de novelas que encadenadas a la realidad de nuestra América hacen correr a saltos el reloj del hombre.

MIGUEL ANGEL ASTURIAS
Premio Nobel

SONETOS VENECIANOS

OTRAS CIUDADES, PERO NO VENECIA

Otras ciudades, pero no con viento
en los palacios para hacerse al mar.
Anclada apenas en la tierra, siento
que esta ciudad está para zarpar.

Otras ciudades, pero no con tiento
de espejos, y neblinas, y radar
de murciélagos que oyen movimiento
de puentes en que todo es navegar.

Otras ciudades, sin la peripecia
de este ir soñando un viaje sin escalas,
otras ciudades pero no con alas

de piedra blanca y mármoles en vuelo,
reflejo de ciudad entre agua y cielo,
otras ciudades, pero no Venecia.

VENECIA, LA CAUTIVA

Aquí cerca no hay, tampoco hay lejos.
Lo que parece cerca, el agua vieja
lo vuelve eternidad y en los reflejos
se aproxima la imagen que se aleja.

¿De qué es la realidad en los espejos?
Y los palacios entre ceja y ceja
de puentes como acentos circunflejos,
¿de qué son cuando el agua los refleja?...

Aquí todo es ayer, el hoy no existe,
huye en el agua, corre en los canales
y va dejando atrás lo que subsiste,

fuera del tiempo real, en las plurales
Venecias que nos da la perspectiva
de una Venecia sola, aquí cautiva.

Venecia, la cautiva

Aquí cerca no hay, tampoco hay lejos.
Lo que parece cerca el agua vieja
lo vuelve eternidad y en los reflejos
se aproxima la imagen que se aleja.

¿De qué es la realidad en los espejos?
Y los palacios entre ceja y ceja
de puentes como arcaicos arcaflejos
de qué son cuando el agua los refleja...

Aquí todo es ayer, el hoy no existe,
huye en el agua, corre en los canales
y va dejando atrás lo que subsiste,

fuera del tiempo real, en las plurales
Venecias que nos da la perspectiva
de una sola Venecia aquí cautiva.

Miguel Angel Asturias

Venecia-Febrero-1963

LOS GATOS DE VENECIA

De vidrio veneciano uñas en nieve,
en oro o en penumbra. Blancos gatos
de ojos de Nilo, negros de andar breve
y de ámbar de relámpago en retratos

tomados al magnesio que luz llueve,
los gatos amarillos, arrebatos
da esta ciudad que en góndolas se mueve
entre gatos y gatas que hacen tratos.

En góndolas de máscara gatuna
que erguidas, sin orejas y con dientes
de mandolina, corren tras la luna,

bola de lana que se desovilla
bajo los espinazos de los puentes
enarcados de una a otra orilla.

CARPACCIO

Dejadme en un Carpaccio, todo es pobre
fuera de su pintura, de sus gozos...
¿Cómo aceptar que el alma se recobre
de irrealidad tan real hecha de trozos

del sueño de Orsola al dragón de cobre,
del perrito a los santos religiosos,
que si llueven palacios, llueven sobre
Venecia, Carpaccios luminosos?

¿En qué Venecia estar? ¿En la de fuera
o en la Venecia del Carpaccio, dentro,
toda bañada en luz a la ligera,

milagro de la cruz y las especias?...
¡Dejadme en un Carpaccio, muy adentro,
que así puedo vivir en dos Venecias!

VENECIA ILUMINADA

¿De qué luz están hechos los cocuyos
y las verdes luciérnagas, luz y agua,
y los gusanos luminosos cuyos
besos son luz, y el fuego de la fragua,

y las estrellas, y los ojos tuyos,
aguasoles de sol que se desagua,
y la aurora boreal que ha hecho suyos
el esplendor del cielo que se agua

en el mar, éxtasis y agonía,
y la noche que sube a ser el día
pulverizada en aire de diamante

y el cinturón del cepo rutilante,
de qué luz están hechos, de qué hechizo,
que nos responda Dios el que los hizo.

ESTA ROSA AMARILLA

De qué oro de luz, carne de rizo,
de qué oro de luz, más luz que oro,
de qué oro de luz, pétalos hizo
esta rosa amarilla, este tesoro

del jardín más fugaz y movedizo
que otras rosas enciende en su alto coro
y una sola me dio, rosa y hechizo
de relámpago en alas de meteoro?...

Incendio veneciano tan antiguo
que elude el vendaval de las edades
y se hace realidad en el exiguo

mar de ámbar y topacio de esta rosa,
de esta rosa amarilla, de esta rosa
encendida en fulgor de eternidades...

VENECIANAS ISLAS

Por menos sed, la corza viene a saltos
y a golpes de resortes, lengua fina,
se lleva en la garganta los cobaltos
de la tarde, en el agua cristalina...

Por menos hambre, la callada en altos
abedules, vuela a la vecina
esponja verde y pica a sobresaltos,
en las frutas, la luna vespertina...

Por menos sueño, la nocturna fuga
de la serpiente, el topo, la tortuga,
alas, pezuñas, cascos, animales

y colores y formas vegetales...
Menos sed, menos hambre y menos sueño
y a nada reducido el vasto empeño...

I primi quattro sonetti furono scritti a Venezia nel febbraio del 1963 ed editi il 15 marzo 1965 presso l'Istituto Editoriale Cisalpino, Varese-Milano, per conto della Cattedra di Letteratura Ispano-americana, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, dell'Università Bocconi, in tiratura di 300 esemplari, numerati in cifre arabe, quale omaggio al Poeta.

Il sonetto che inizia col verso «Esta rosa amarilla...» fu composto in omaggio a Rosella Meregalli, che aveva offerto al Poeta una rosa del suo giardino.

Il sonetto che reca il titolo «Venecia iluminada» è dedicato a doña Blanca de Asturias.

Gli ultimi tre sonetti della raccolta furono scritti a Venezia nel maggio 1972.

PUBBLICAZIONI
del Seminario di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane
dell'Università degli Studi di Venezia

1. C. Romero, *Introduzione al «Persiles» di M. de Cervantes* ..... L. 35.000
2. *Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801, in possesso delle biblioteche veneziane* (a cura di M.C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero) .... L. 6.000
3. Alvar García de Santa María, *Le parti inedite della Crónica de Juan II* (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro) ..... L. 5.000
4. *Libro de Apolonio* (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare) .... L. 3.200
5. C. Romero, *Para la edición crítica del «Persiles»* (bibliografía, aparato y notas) ..... L. 15.000
6. *Annuario degli Iberisti italiani* ..... *esaurito*

RASSEGNA IBERISTICA
Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

n. 1 (gennaio 1978)	L. 5.000	n. 28 (maggio 1987)	L. 12.000
n. 2 (giugno 1978)	L. 5.000	n. 29 (settembre 1987)	L. 12.000
n. 3 (dicembre 1978)	L. 5.000	n. 30 (dicembre 1987)	L. 12.000
n. 4 (aprile 1979)	L. 5.000	n. 31 (maggio 1988)	L. 13.000
n. 5 (settembre 1979)	L. 5.000	n. 32 (settembre 1988)	L. 13.000
n. 6 (dicembre 1979)	L. 5.000	n. 33 (dicembre 1988)	L. 13.000
n. 7 (maggio 1980)	L. 7.000	n. 34 (maggio 1989)	L. 14.000
n. 8 (settembre 1980)	L. 7 000	n. 35 (settembre 1989)	L. 14.000
n. 9 (dicembre 1980)	L. 7.000	n. 36 (dicembre 1989)	L. 14.000
n. 10 (marzo 1981)	L. 8.000	n. 37 (maggio 1990)	L. 14.000
n. 11 (ottobre 1981)	L. 8.000	n. 38 (settembre 1990)	L. 14.000
n. 12 (dicembre 1981)	L. 8.000	n. 39 (maggio 1991)	L. 14.000
n. 13 (aprile 1982)	L. 9.000	n. 40 (settembre 1991)	L. 15.000
n. 14 (ottobre 1982)	L. 9.000	n. 41 (dicembre 1991)	L. 15.000
n. 15 (dicembre 1982)	L. 9.000	n. 42 (febbraio 1992)	L. 15.000
n. 16 (marzo 1983)	L. 10.000	n. 43 (maggio 1992)	L. 15.000
n. 17 (settembre 1983)	L. 10.000	n. 44 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 18 (dicembre 1983)	L. 10.000	n. 45 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 19 (febbraio 1984)	L. 10.000	n. 46 (marzo 1993)	L. 25.000
n. 20 (settembre 1984)	L. 10.000	n. 47 (maggio 1993)	L. 15.000
n. 21 (dicembre 1984)	L. 12.000	n. 48 (dicembre 1993)	L. 15.000
n. 22 (maggio 1985)	L. 12.000	n. 49 (aprile 1994)	L. 15.000
n. 23 (settembre1985)	L. 12.000	n. 50 (agosto 1994)	L. 15.000
n. 24 (dicembre 1985)	L. 12.000	n. 51 (dicembre 1994)	L. 15.000
n. 25 (maggio 1986)	L. 12.000	n. 52 (febbraio 1995)	L. 15.000
n. 26 (settembre 1986)	L. 12.000	n. 53 (giugno 1995)	L. 15.000
n. 27 (dicembre 1986)	L. 12.000	n. 54 (novembre 1995)	L. 15.000

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA
Direttore: *Giuseppe Bellini*

Vol. I (1967)	L. 12.000	Vol. XII (1982)	L. 15.000
Vol. II (1969)	L. 12.000	Vol. XIII-XIV (1983)	L. 25.000
Vol. III (1971)	L. 10.000	Vol. XV-XVI (1984)	L. 32.000
Vol. IV (1973)	L. 10.000	Vol. XVII (1985)	L. 15.000
Vol. V (1974)	L. 12.000	Vol. XVIII (1986)	L. 18.000
Vol. VI (1975)	L. 10.000	Vol. XIX (1987)	L. 12.000
Vol. VII (1976)	L. 10.000	Vol. XX (1988)	L. 30.000
Vol.VIII (1978)	L. 15.000	Vol. XXI (1990)	L. 20.000
Vol. IX (1979)	L. 15.000	Vol. XXII (1991)	L. 15.000
Vol. X (1980)	L. 15.000	Vol. XXIII (1992)	L. 15.000
Vol. XI (1981)	*esaurito*	Vol. XXIV (1993)	L. 15.000
		Vol. XXV (1994)	L. 16.000

PROGETTO STRATEGICO C.N.R.: "ITALIA-AMERICA LATINA"
diretto da *Giuseppe Bellini*

Edizioni facsimilari:
1 - *Libro di Benedetto Bordone.* Edizione facsimilare e introduzione di G.B. De Cesare; 2 - D. Ganduccio, *Ragionamenti,* a cura di M. Cipolloni; 3 - G. R. Carli, *Lettere Americane*, a cura di A. Albònico; 4 - G. Botero, *Relazioni geografiche,* a cura di A. Albònico; 5 - G. Fernández de Oviedo, *Libro secondo delle Indie Occidentali,* a cura di A. Pérez Ovejero; 6 - B. de Las Casas, *Istoria o brevissima relatione della distruttione dell'Indie Occidentali,* a cura di J. Sepúlveda Fernández; 7 - D. Mexía, *Primera parte del Parnaso Antártico de Obras Amatorias,* introducción de T. Barrera; 8 - G. Cei, *Viaggio e relazione delle Indie* (1539-1553), a cura di F. Surdich; 9 - *Historie del S. D. Fernando Colombo*, introd. di G. Bellini; Lope de Vega, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, a cura di S. Regazzoni.

Atti:
1 - *L'America tra reale e meraviglioso: scopritori, cronisti, viaggiatori,* a cura di G. Bellini; 2 - *L'impatto della scoperta dell'America nella cultura veneziana,* a cura di A. Caracciolo Aricó; 3 - *Il nuovo Mondo tra storia e invenzione: l'Italia e Napoli,* a cura di G. B. De Cesare; 4 - *Libri, idee, uomini tra l'America iberica, l'Italia e la Sicilia*, a cura di A. Albònico; 5 - *Uomini dell'altro mondo. L'incontro con i popoli americani nella cultura italiana ed europea*, a cura di A. Melis; 6 - *L'immaginario americano e Colombo*, a cura di R. Mamoli Zorzi; 7 - *Andando más, más se sabe*, a cura di P. L. Crovetto; 8 - *Il letterato tra miti e realtà del Nuovo Mondo: Venezia, il mondo iberico e l'Italia*, a cura di A. Caracciolo Aricò.

CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE

«LETTERATURE E CULTURE DELL'AMERICA LATINA»

Collana di studi e testi diretta da

Giuseppe Bellini e *Alberto Boscolo*

Volumi pubblicati: *I Serie*: 1 – G. Bellini, *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*; 2. – A. Albònico, *Bibliografia della storiografia e pubblicistica italiana sull'America Latina*: 1940-1980; 3. – G. Bellini, *Bibliografia dell'ispano-americanismo italiano*; 4. – A. Boscolo - F. Giunta, *Saggi sull'età colombiana*; 5. – S. Serafin, *Cronisti delle Indie. Messico e Centroamerica*; 6. – F. Giunta, *La conquista dell'El Dorado*; 7. – C. Varela, *El Viaje de don Ruy López de Villalobos a las Islas del Poniente (1542-1548)*; 8. – A. Unali, *La «Carta do achamento» di Pero Vaz de Caminha*; 9. – P. L. Crovetto, *Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*; 10. – G. Lanciani, *Naufragi e peregrinazioni americane di C. Afonso*; 11. – A. Albònico, *Le relazioni dei protagonisti e la cronachistica della conquista del Perù*; 12. – G. Bellini, *Spagna-Ispanoamerica. Storia di una civiltà*; 13 – L. Laurencich - Minelli, *Un «giornale» del Cinquecento sulla scoperta dell'America. Il Manoscritto di Ferrara*; 14. – G. Bellini, *Sor Juana e i suoi misteri. Studio e testi*; 15. – M.V. Calvi, *Hernán Cortés. Cartas de Relación.*

Nuova Serie. Diretta da *Giuseppe Bellini*
"Saggi e ricerche":

1 - L. Zea, *Discorso sull'emarginazione e la barbarie*; 2 - D. Liano, *Literatura y funcionalidad cultural en Fray Diego de Landa*; 3 - AA.VV., *Studi di Iberistica in memoria di Alberto Boscolo*, a cura di G. Bellini; 4 - A. Segala, *Histoire de la Littérature Nahuatl*; 5 - AA.VV., *Cultura Hispánica y Revolución francesa,* edición al cuidado de L. Busquets; 6 - M. Cipolloni, *Il Sovrano e la Corte nelle "Cartas" de la Conquista*; 7 - P. Crovetto, *I segni del diavolo e i segni di Dio*; 8 - J. M. de Heredia, *Poesia e Prosa*. Introduzione, scelta e note di S. Serafin; 9 - D. Liano, *La prosa española en la América de la Colonia*; 10 - A. N. Marani, *Relaciones literarias entre Italia y Argentina*; 11 - *Las Vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, a cura di L. Sáinz de Medrano; 12 - *Descripción de las Grandezas de la Ciudad de Santiago de Chile*, a cura di E. Embry; 13 - L. Bonzi - L. Busquets, *Compagnie teatrali in Spagna (1885-1913)*; 14 - *Maschere. Le scritture delle donne nelle culture iberiche*, a cura di S. Regazzoni e L. Buonomo; 15 - *Narrativa venezolana attuale*, a cura di J. Gerendas e J. Balza; 16 - *Dalle armi ai garofani. Studi sulla letteratura della guerra coloniale*, a cura di M. G. Simões e R. Vecchi.

"Memorie Viaggi e scoperte":

1 - P. Tafur, *Andanças e viajes por diversas partes del mundo avidos.* Ed. facsimile. Studio introduttivo di G. Bellini; 2 - A. Boscolo, *Saggi su Cristoforo Colombo;* 3 - G. Caraci, *Problemi vespucciani;* 4 - F. Giunta, *Nuovi studi sull'Età Colombiana;* 5 - G. Foresta, *Il Nuovo Mondo* ; 6 - P. Fernández de Quirós, *Viaje a las Islas Salomón (1595-1596).* Edizione e introduzione di E. Pittarello; 7 - F. d'Alva Ixtlilxóchitl, *Orribili crudeltà dei conquistatori del Messico,* nella versione di F. Sciffoni. Edizione, introduzione e note di E. Perassi; 8 - J. Rodríguez Freyle, *El Carnero.* Estudio introductivo y selección de S. Benso; 9 - F. de Xerez, *Relazione del conquisto del Perù e della provincia di Cuzco*. Edizione e introduzione di S. Serafin.

BULZONI EDITORE
VIA DEI LIBURNI, 14
TEL. 06 / 4455207 - 00185 ROMA
LE EDIZIONI UNIVERSITARIE D'ITALIA

LETTERATURE IBERICHE E LATINO-AMERICANE

Collana diretta da Giuseppe Bellini

1. Bellini, G.: *De Tiranos, Héroes y Brujos. Estudios sobre la obra de M. A. Asturias.*
2. Cerutti, F.: *El Güegüence y otros ensayos de literatura nicaragüense.*
3. Donati, C.: *Tre racconti proibiti di Trancoso.*
4. Damiani, B.M.: *Jorge De Montemayor.*
5. Finazzi Agrò, E.: *Apocalypsis H.G. Una lettura intertestuale della Paixão segundo e della Dissipatio H.G.*
6. Liano, D.: *La palabra y el sueño. Literatura y sociedad en Guatemala.*
7. Minguet, Ch.: *Recherches sur les structures narratives dans le «Lazarillo de Tormes».*
8. Pittarello, E.: *«Espadas como labios», di Vicente Aleixandre: prospettive.*
9. Profeti, M.G.: *Quevedo: la scrittura e il corpo.*
10. Tavani, G.: *Asturias y Neruda. Cuatro estudios para dos poetas.*
11. Neglia, E.G.: *El hecho teatral en Hispanoamérica.*
12. Arrom, J.J.: *En el fiel de América. Estudios de literatura hispanoamericana.*
13. Cinti, B.: *Da Castillejo a Hernández. Studi di letteratura spagnola.*
14. De Balbuena, B.: *Grandeza mexicana.* Edición crítica de José Carlos González Boixo.
15. Schopf, F.: *Del vanguardismo a la antipoesía.*
16. Panebianco, C.: *L'esotismo indiano di Gustavo Adolfo Bécquer.*
17. Serafin, S.: *La natura del Perù nei cronisti dei secoli XVI e XVII.*
18. Lagmanovich, D.: *Códigos y rupturas. Textos hispanoamericanos.*
19. Benso, S.: *La conquista di un testo. Il Requerimiento.*
20. Scaramuzza Vidoni, M.: *Retorica e narrazione nella "Historia imperial" di Pero Mexía.*
21. Soria, G.: *Fernández De Oviedo e il problema dell'Indio.*
22. Fiallega, C.: *«Pedro Páramo»: un pleito del alma. Lectura semiótico-psicoanalítica de la novela de Juan Rulfo.*
23. Albònico, A: *Il Cardinal Federico «americanista»*
24. Galeota Cajati, A.: *Continuità e metamorfosi intertestuali. La tematica del «diabolico» fra Europa e Río de la Plata.*

24 bis Scillacio, N.: *Sulle isole meridionali e del mare Indico nuovamente trovate.* Introduzione, traduzione e note a cura di Maria Grazia Scelfo Micci.

25. Regazzoni, S.: *Spagna e Francia di fronte all'America. Il viaggio geodetico all'Equatore.*
26. Galzio, C.: *L'altro Colombo. A proposito di* El arpa y la sombra *di Alejo Carpentier.*
27. Ciceri, M.: *Marginalia Hispanica. Note e saggi di ispanistica.*
28. Payró, R.J.: *Viejos y nuevos cuentos de Pago Chico.* Selección, introducción y glosario de Laura Tam.
29. Graña, M.C.: *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX.*
30. Stellini, C.: *Escrituras y Lecturas: «Yo El Supremo».*
31. Paoli, R: *Tre saggi su Borges.*
32. Ferro, D.: *L'America nei libretti italiani del 700.*
33. Antonucci, F.: *Città/campagna nella letteratura argentina.*
34. Monti, S.: *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub.*
35. Liano, D.: *Ensayos de literatura guatemalteca.*
36. De Cesare G. B.: *Oceani Classis e Nuovo Mondo*
37. Sigüenza y Góngora C. de.: *Infortunios di Alfonso Ramírez*
38. Lorente Medina, A.: *Ensayos de literatura andina.*
39. Cusato, D.A.: *Dentro del Laberinto. Estudios sobre la estructura de "Pedro Páramo".*
40. Rotti A.: *Montalvo e le dimenticanze di Cervantes.*
41. Rodríguez O.: *Ensayos sobre poesía chilena. De Neruda a la poesía nueva.*
42. Rossetto B.: *Manuel Mujica Lainez. Il lungo viaggio in Italia.*
43. Cusato D.A.: *Di diavoli e arpie. L'arte narrativa di José Antonio García Blázquez.*
44. Ballardin P.: *José Emilio Pacheco. La poesia della speranza.*

TRAMOYA: a cura di Ermanno Caldera

Teatro inédito de magia y «gran espectáculo»

---

1. De La Cruz, R.: *Marta abandonada y carnaval de París.* Edición y notas de Felisa Martín Larrauri.
2. López de Sedano, J.L.: *Marta aparente.* Edición, prefación y notas de Antonietta Calderone.
3. De Grimaldi, J.: *La pata de cabra.* Edición y notas de David T. Gies.
4. *Brancanelo el Herrero.* Edición y notas de J.A.Barrientos.
5. Bances Candamo, F.: *La piedra filosofal.* Introducción, texto crítico y notas de Alfonso D'Agostino.
6. *El diablo verde.* Edición, introducción y notas de Pilar Barástegui.

ASSOCIAZIONE ISPANISTI ITALIANI

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO DEGLI
ISPANISTI ITALIANI
1992

a cura di PAOLA ELIA

Volumen de 367 págs., editado en Italia en 1993. Ofrece nombres, direcciones y grado académico de 324 hispanistas italianos y su producción bibliográfica hasta el año 1992 incluído.

Por informaciones y pedidos, escribir al secretario de la AISPI, prof. Aldo Albonico, via Melloni 49, 20129 Milano, Italia.

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Semestrali di attualità culturale Penisola Iberica e America Latina

Direttore: Giuseppe BELLINI
Condirettore: Giuliano SORIA

Abbonamento annuo L. 50.000 - Estero $ 50
Abbonamento sostenitore L. 80.000
Un numero L. 30.000 - Estero $ 30

Indirizzare le richieste alla Redazione in
Via Montebello, 21
10124 Torino

PUBBLICAZIONI APERIODICHE IN PRENOTAZIONE

BULZONI EDITORE • 00185 ROMA • VIA DEI LIBURNI, 14 • Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE
diretti da Giuseppe Bellini, Maria Teresa Cattaneo,
Alfonso D'Agostino e Aldo Albònico
a cura dell'Istituto di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane
della Facoltà di Lettere della
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
ogni numero L. 15.000
sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

•••••••

RASSEGNA IBERISTICA
diretta da
Franco Meregalli e Giuseppe Bellini
a cura del Dipartimento di Iberistica
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Venezia
ogni numero L. 15.000
sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

•••••••

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA
diretti da Giuseppe Bellini
a cura del Centro per lo Studio delle Letterature
e delle Culture delle Aree Emergenti, del C.N.R.
Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano
ogni numero L. 15.000
sottoscrizione a due numeri più un numero di "Centroamericana" L. 40.000

•••••••

CENTROAMERICANA
diretta da
Dante Liano
ogni numero L. 15.000
sottoscrizione a un numero più due numeri di
"Studi di Letteratura Ispano-Americana" L. 40.000

CANADIAN JOURNAL *of Italian Studies*

Direttore: Stelio Cro, McMaster University, Hamilton, Ontario (Canada)

Una pubblicazione a carattere internazionale, interdisciplinare, in cui tradizione e nuovi metodi e discipline critiche costituiscono la nuova prospettiva per capire meglio il testo in relazione alla storia delle idee.

Abbonamento annuale
Individui: US $ 20.00
Istituzioni: US $ 30.00
Numeri arretrati: US $ 50.00 l'uno più le spese postali;
volumi arretrati rilegati: US $ 50.00 l'uno più le spese postali.
Chi si abbona prima del 31 dicembre ha diritto a tutti i numeri arretrati.

CFItS: P.O. Box 1012, McMaster University, Hamilton, Ontario, Canada L8S ICO

diSpositio

Revista Hispánica de Semiótica Literaria

Subscription, Manuscripts and Information:
Dispositio
Department of Romance Languages
University of Michigan
Ann Arbor. Michigan 48109

RASSEGNA IBERISTICA

OMAGGIO A MIGUEL ANGEL ASTURIAS

DEDICA

GIUSEPPE BELLINI
MIGUEL ANGEL ASTURIAS E VENEZIA

DONATELLA FERRO
I «SONETOS VENECIANOS» DI ASTURIAS

GIUSEPPE BELLINI
ASTURIAS Y EL MUNDO MÁGICO DE PARÍS

SILVANA SERAFIN
MITI A CONFRONTO NELLA «LEYENDA DE LA TATUANA»

SUSANNA REGAZZONI
«TOROTUMBO»: LA DANZA HACIA LA LIBERTAD

ELIDE PITTARELLO
GLI ULTIMI SIMBOLI DI MIGUEL ANGEL ASTURIAS «EL ÁRBOL DE LA CRUZ»

MANUEL G. SIMÕES
A RECEPÇÃO LITERARIA DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS EM PORTUGAL

*

MIGUEL ANGEL ASTURIAS
PAISAJE Y LENGUAJE EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA

SONETOS VENECIANOS

BULZONI EDITORE

54

«RASSEGNA IBERISTICA»

La *Rassegna Iberistica*, pubblicazione quadrimestrale, si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico, con particolare attenzione per quelli usciti in Italia. Ogni fascicolo si apre con uno o più contributi originali.

Direttori:

Franco Meregalli
Giuseppe Bellini

Comitato di redazione: Giuseppe Bellini, Marcella Ciceri, Bruna Cinti, Angel Crespo, Giovanni Battista De Cesare, Donatella Ferro, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Paola Mildonian, Elide Pittarello, Carlos Romero, Teresa Maria Rossi, Silvana Serafin, Manuel Simões.

Segretaria di redazione: Donatella Ferro
Diffusione: Susanna Regazzoni

Col contributo
del Consiglio Nazionale delle Ricerche

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

Redazione: Dipartimento di Iberistica – Facoltà di Lingue e Letterature Straniere – Università "Ca' Foscari" di Venezia – Castello 3405 – 30122 Venezia – Fax 041-5299413

ISBN 88-7119-889-1
Copyright © 1995 Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di Dicembre 1995

Tipolitografia C.S.R. - Via di Pietralata, 157 - 00158 Roma - Tel. 4182113-4182003