



La literatura hispanoamericana más allá de sus fronteras

Ulpiano Lada Ferreras (ed. lit.)

Álvaro Arias-Cachero Cabal (ed. lit.)

Prefacio



La literatura hispanoamericana mantiene desde sus orígenes unas estrechas relaciones con la literatura europea en general y española en particular, fundadas en la influencia de las distintas corrientes culturales y literarias europeas que a través del tamiz de la cultura y la literatura española, en el caso que nos ocupa, llegaban a América. Estas influencias, puestas de relieve muy acertadamente por la crítica, junto con las peculiaridades existenciales americanas y el sustrato cultural precolombino, dieron como resultado un discurso literario propio y claramente individualizado que hoy conocemos como literatura hispanoamericana. Pero la íntima relación literaria entre ambos ámbitos culturales no se establece exclusivamente sobre la base de una acción unidireccional (Europa-América), al menos a partir del siglo XX, puesto que es en los albores del siglo pasado cuando podemos hablar de un punto de inflexión en las relaciones entre la literatura americana y la europea. De esta forma, el influjo de la literatura hispanoamericana se hace patente en las literaturas europeas por medio de la obra de autores que, a partir del Modernismo y hasta la actualidad, han contribuido a cambiar la dirección en las relaciones de influencia entre los dos continentes.

La VIII Edición del Salón del Libro Iberoamericano de Gijón fue un marco en el que diferentes especialistas en el estudio de la literatura pudieron articular, desde distintas ópticas, una reflexión sobre esta inversión de influencias literarias a lo largo del siglo XX, subrayando la continuidad de las relaciones y vínculos dentro del mundo hispánico, con independencia del foco emisor o receptor. Las ponencias presentadas¹, después de las matizaciones que sus autores consideraron oportuno introducir tras el

debate y consiguiente intercambio de puntos de vista, se publican con la voluntad de llegar a un público más amplio que pueda continuar la discusión de ideas en ese incesante proceso de transducción necesariamente ligado a la literatura.

El primer capítulo de este volumen se debe a la Dra. D.^a María del Carmen Bobes Naves, catedrática emérita de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Oviedo, introductora en España de la semiología con su obra *La semiótica como teoría lingüística*, publicado en 1973, en el que se ocupa de la semiología desde un punto de vista filosófico-lingüístico, que irá extendiendo, en numerosos trabajos, a la lírica, la narrativa y la obra dramática. En su trabajo, la Dra. Bobes analiza e interpreta recursos y temas presentes en la singular narrativa de Mario Vargas Llosa, que afectan desde un punto de vista formal a las unidades sintácticas y a los valores semánticos, y desde un punto de vista ético a las relaciones pragmáticas.

Una muestra de la difusión de la literatura hispanoamericana en un ámbito europeo distinto del español, es presentada por el Dr. D. Giuseppe Bellini a través de un pormenorizado estudio de la recepción de la narrativa hispanoamericana en Italia, que, como nos detalla el hispanista italiano, se inicia con las primeras crónicas, se incrementa a partir de los años cincuenta y llega hasta la actualidad con una importante presencia en el mundo cultural italiano.

El Dr. Bellini es catedrático de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Milán y responsable de la sede milanesa del Instituto de Historia de la Europa Mediterránea del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas.

El Dr. D. Miguel Ángel Garrido Gallardo aborda un tema especialmente interesante por su escaso tratamiento, a pesar de su indudable importancia, como es el de la crítica académica de España y América Latina, que tiene sus orígenes en la labor de investigadores como Marcelino Menéndez Pelayo y Ramón Menéndez Pidal hasta críticos-autores como Octavio Paz o Vargas Llosa. El Dr. Garrido Gallardo, catedrático de universidad e investigador del Instituto de Lengua Española del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, dirige desde esta institución el proyecto de investigación *Diccionario Español e Internacional de Términos Literarios* y el *Programa de Alta Especialización en Filología Hispánica*; es, además, catedrático «Dámaso Alonso» de cooperación con universidades hispanoamericanas y, por tanto, privilegiado observador de la realidad universitaria en ambos continentes.

La inversión de las influencias entre España y América es tratada por el Dr. D. José Carlos Rovira Soler a propósito de tres importantes acontecimientos que se conmemoran en el presente año: el centenario de la publicación de *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío; la publicación, hace setenta años, de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda; y el sexagésimo aniversario de la concesión a Gabriela Mistral del Premio Nobel de Literatura. La innovación que para la poesía española supone la obra de Darío, las relaciones entre Neruda y los poetas españoles, así como la visión que la crítica española tiene sobre la obra de Gabriela Mistral son tratados por el Dr. Rovira, catedrático de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Alicante, director de la Unidad de Investigación *Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano* y de la revista *América sin nombre*.

El Dr. D. Ulpiano Lada Ferreras, profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alicante, nos ofrece en este trabajo una muestra de las complejas relaciones que se producen entre la literatura española y americana, por medio del análisis de la obra de tres autores, Ramón de Campoamor, Nicanor Parra y Ángel González, que pone de manifiesto la existencia de una estrecha red de conexiones que se manifiestan en el tiempo y a través del espacio entre las distintas literaturas de ambos continentes, sustentadas y fomentadas por el uso de una misma lengua. El Dr. Lada Ferreras ha desarrollado su labor investigadora en universidades españolas, europeas y americanas, ocupándose principalmente de las relaciones entre la narrativa oral literaria y el discurso dramático, así como del estudio del componente pragmático tanto del texto literario como del discurso retórico.

Castalia y Felechosa, primavera de 2005.

I. Algunos recursos narrativos de Mario Vargas Llosa. (*Conversación en La Catedral, La fiesta del chivo*) ^{△▽}

María del Carmen Bobes Naves

Universidad de Oviedo

Introducción

No voy a plantear cuestiones históricas ni clasificatorias sobre el conjunto de la obra de Mario Vargas, que es bien conocida, sobre todo en sus novelas, quizá no tanto en su teatro, que sigue a la espera de directores inteligentes. Voy a centrarme en dos novelas, *Conversación en La Catedral* (1969) y *La fiesta del chivo* (2000), porque, separadas por unos treinta años, reiteran recursos y temas y son testimonio de la trayectoria narrativa y narratológica de su autor.

Destacaré algunas de las formas del discurso de los relatos y algunos motivos del contenido referentes a la conducta de los personajes, con enfoques respectivamente formalistas y éticos. Son aspectos que muestran el dominio que Vargas Llosa tiene de las posibilidades de la lengua literaria, tal como las manifiesta el discurso de la novela y de las posibilidades estructurales del relato, tal como las descubre la construcción del argumento. Tanto el discurso del texto como la composición de las dos novelas producen en el lector lo que Freud denominó *extrañeza inquietante*, un efecto característico del arte, basado en el asombro por la expresión y por los temas tratados en

la forma en que se organizan, que lleva a una gran admiración y a un desasosiego general.

El texto de *Conversación en La Catedral*, y antes el de *La casa verde*, utiliza la llamada *técnica de los vasos comunicantes*, principalmente en los llamados *diálogos telescópicos* del discurso; *La fiesta del chivo* sigue utilizando este mismo recurso y añade otra forma de vasos comunicantes, que se localiza en la trama, mediante las que llamaremos *escenas comunicadas, enmarcadas o superpuestas*.

Es quizá el rasgo más destacado en el estilo discursivo del autor, y a veces me he preguntado si es un recurso espontáneo o si ha sido buscado en cada ocasión, como una forma específica para expresar una visión del mundo en la que el tiempo puede quedar anulado parcialmente por la superposición de motivos que se repiten: dos o más conversaciones, en lugares y tiempos diversos, distantes y sucesivos, con temas y locutores que están parcialmente presentes en ellas (no todos en todas), se funden en una sola conversación, en un solo motivo, pero no en forma de resumen directo del narrador, sino mediante interpolaciones de frases, opiniones, palabras de las diversas situaciones, organizadas en un diálogo en el que intervienen todos, unos presentes, otros no. No se trata, por tanto, de un fundido de los habituales en el cine, sino de una composición hecha con fragmentos de varias situaciones, y palabras de varias conversaciones creando un diálogo cuyos verbos introductorios mantienen la orientación temporal hacia el pasado (*dijo*) o hacia el presente (*dice*), para dejar claro que son diferentes momentos. El diálogo telescópico que resulta apunta claramente a diálogos o conversaciones diferentes entre locutores, algunos de los cuales se repiten en varias conversaciones.

Las escenas comunicadas, bien sea porque se superponen o porque una enmarca a otra, ponen en relación dos momentos, dos espacios, dos motivos, pero no mediante la conversación o el diálogo, sino por razón de su temas, idénticos, contrapuestos o incluso diversos, pero relacionados causal o temáticamente entre sí.

De Vargas Llosa sabemos que reflexiona sobre su propia escritura. A propósito de *La casa verde* escribe cómo se gestó y a propósito de *Lituma en los Andes* oímos su conferencia en el teatro Campoamor de Oviedo, donde explicó cómo fue acumulando, de su experiencia lectora, viajera y docente, motivos que llamaron su atención, por ejemplo el mito griego de Dionisos y su culto, y cómo fue cristalizando el texto; pero, además, sus estudios y reflexiones teóricas, *Historia de un deicidio* (sobre García Márquez), *La orgía perpetua: Flaubert y «Madame Bovary»*; sus *Cartas a un joven novelista*, su análisis *La tentación de lo imposible. Víctor Hugo y «Los Miserables»*, etc., constituyen una teoría narratológica muy amplia y densa, en la que opina sobre los temas más debatidos por la actual teoría de la literatura: la figura del autor-narrador; las relaciones entre realidad y ficción; la arquitectura del relato; el orden y el desorden de la línea temporal de la historia; las posibilidades de alteración de los espacios; las mudas o saltos (espaciales, temporales y referenciales), que identifican hechos de composición y disposición de la fábula que los teóricos de la literatura, desde Forster a Genette, llaman con otros términos prolepsis o analepsis, foco y punto de vista, etc. También reflexiona Vargas Llosa sobre el tema de la sucesividad de la lengua frente a la simultaneidad de la realidad (escena de los comicios en *Madame Bovary*), la técnica de la caja china, la ocultación continuada de los motivos, los fundidos narrativos, que el relato novelesco toma de la sintaxis y del montaje cinematográficos, etc. Sin duda la técnica de vasos

comunicantes en sus dos formas, la discursiva de los diálogos telescópicos y la estructural de las escenas comunicadas, son efecto de una reflexión original sobre las posibilidades de introducir la realidad del tiempo en la realidad del cronotopo narrativo, los problemas de los que tantos novelistas tienen consciencia: la sucesividad de la palabra frente a las posibilidades de simultaneidad temporal de la realidad, la capacidad limitada del narrador humano frente a la ilimitada del narrador omnisciente, a la que ha renunciado la novela moderna, mueven al autor a buscar recursos que permitan expresar de forma modificada su propia visión de la realidad. La tentación de superar los límites impuestos por el lenguaje procura a lo largo de la historia de la novela muchos recursos al relato.

Cuando se cree que un autor escribe su novela desde el principio al final, atento a la inspiración de las benévolas Musas, se está muy lejos de la realidad de un escritor como Vargas Llosa del que se sabe que tiene una férrea disciplina de trabajo, de muchas horas al día, y que sus novelas lo ocupan años. Afirmar que el escritor no es consciente de los recursos que utiliza es una suposición arriesgada, y afirmar que el conocimiento de los recursos es suficiente para escribir una novela, está muy lejos de la realidad. Genio, imprescindible, y trabajo, necesario, parecen ser los dos pilares necesarios e imprescindibles para escribir una buena novela: el escritor es consciente en cada caso de los temas que elige, de los recursos que les pueden dar expresión y del fin que pretende. A veces ocurre que una forma, dispuesta para una determinada finalidad, se desborda y, bien sea por relaciones inmediatas suscitadas por el tema, o por la situación relativa respecto a otros motivos, descubre posibilidades que en principio no están previstas. Creo que con la técnica de vasos comunicantes ha pasado así. Sus efectos se dejan sentir en las formas, también en la sintaxis del relato y, desde luego, en los significados que adquieren en el conjunto de la obra, es decir en la semántica.

Técnicas de vasos comunicantes

Muchos diálogos de *La casa verde* y, sobre todo, de *Conversación en La Catedral*, sorprenden en una primera lectura por el uso de los *verba dicendi* y por la fusión de dos o tres diálogos en uno solo. Los dos recursos tienen relación, porque los verbos introductorios están orientados en la locución directa de estas novelas para señalar que un interlocutor está en el pasado o en el presente, en una situación presente o lejana. El lector debe estar atento a lo que dicen, a las relaciones entre las diferentes temporalidades que se reúnen en una sola escena literaria, y debe saber en cada momento quién es el que habla y a qué momento corresponde lo que dice, y además, a quién se dirige, ya que en ocasiones sabemos quién está hablando por la forma en que utiliza el apóstrofe en el diálogo en presencia.

Haars, José Miguel Oviedo y el mismo Vargas Llosa² llamaron a estos diálogos telescópicos, también se han llamado *diálogos cruzados* o *fundidos*. Y todos coinciden en que, como hecho del discurso verbal, son el resultado de la fusión en un solo diálogo textual de dos o tres diálogos realizados en situaciones diferentes. El recurso está, por tanto, bien identificado y muy bien descrito.

¿Qué efecto buscan tales diálogos y qué logran en el relato? Silva Cáceres subraya algunos de los efectos: interiorización, contrapunto, visión fragmentaria y parcial, etc. A una pregunta directa que hice en Amberes a Vargas Llosa, me dijo que los utilizaba porque le parecían la forma más conveniente para expresar lo que quería en la ocasión. Sobre los verbos introductorios y sus variantes en los diálogos, afirmó que procuraba evitar la monotonía que supone usar siempre los verbos de lengua (*decir* y sus variantes), y sobre la superposición de los temas y el abanico de los interlocutores repetidos en varias conversaciones, parece que perseguía dar agilidad al relato y evitar reiteraciones de escenas poco expresivas.

Esto es lo que afirmó en «Conversación con Vargas Llosa», un acto que tuvo lugar en el Paraninfo de la Universidad de Oviedo el 6 de abril de 2005.

Buscando después las razones de esa indudable adecuación de esa forma dialogada y las exigencias de un relato que remite a unas situaciones sucesivas y distantes, se pueden encontrar más justificaciones estilísticas y estructurales: la posibilidad de manipular el orden temporal de las acciones y de superar las limitaciones de los espacios, además de la posibilidad de huir de la monotonía que supone el reiterar textualmente escenas parecidas. Otros autores, por ejemplo R. Pérez de Ayala en *Belarmino y Apolonio*, enfrentado al mismo problema, resume varias de las que llamo *escenas modélicas* en una sola, explicando después textualmente su reiteración («esto ocurría todos los días»)³.

Es indudable que, como efecto añadido, hay que considerar también que esa fusión de diálogos y esa manipulación del cronotopo de los hablantes que pasa de un presente a varios momentos del pasado en circunstancias que se repiten, puede dar al texto un sentido nuevo emergente de la sintaxis literaria, como el que consigue Faulkner en *Las palmeras salvajes*, donde, por el hecho de poner en alternancia los capítulos de dos novelas que nada tenían que ver entre sí, se generaron unas relaciones y unos sentidos no previstos. Los diálogos telescópicos reúnen dos o más situaciones cuyo rasgo común es la presencia de un mismo personaje, o bien, la presencia de una misma palabra, un concepto o una idea política que sirve de puente y, a partir de ahí, la fusión de las escenas puede crear relaciones que el lector se entretiene en señalar o descubrir. El análisis de un texto, lo dejará claro, según creo:

Sonó el teléfono y el mayordomo vino corriendo: su amigo Santiago, niño. Tenía que verlo urgente, pecoso. ¿A las tres en el Cream Rica de Larco, flaco? A las tres en punto, pecoso. ¿Tu cuñado iba a sacarte la mugre si no dejabas en paz a la Teté, pecoso?, sonrió el senador, y Popeye pensó que buen humor se gasta hoy. Nada de eso, él y Santiago eran adúes, pero la vieja frunció el ceño: a ese muchachito le falta una tuerca ¿no? Popeye se llevó a la boca una cucharadita de helado, ¿quién decía eso?, otra de merengue, a lo mejor lo convencía a Santiago de que fueran a su casa a oír discos y de que llamara a la Teté, sólo para conversar un rato, flaco. Se lo había dicho la misma Zoila en la canasta del viernes, insistió la vieja. Santiago les daba muchos dolores de cabeza últimamente a ella y a Fermín, se pasaba el día peleándose con la Teté y con el Chispas, se había vuelto desobediente y

respondón. El flaco se había sacado el primer puesto en los exámenes finales, protestó Popeye, qué más querían sus viejos.

-No quiere entrar a la Católica sino a San Marcos -dijo la señora Zoila-. Eso lo tiene hecho una noche a Fermín.

-Yo lo haré entrar en razón, Zoila, tú no te metas -dijo don Fermín-. Está en la edad del pato, hay que saber llevarlo. Riñéndolo, se enterará más.

-Si en vez de consejos le dieras unos cocachos te haría caso -dijo la señora Zoila-. El que no sabe educarlo eres tú.

-Se casó con ese muchacho que iba a la casa -dice Santiago-. Popeye Arévalo. El pecoso Arévalo.

-El flaco no se lleva bien con su viejo porque no tienen las mismas ideas -dijo Popeye.

-¿Y qué ideas tiene ese mocoso recién salido del cascarón? -se rió el senador.

-Estudia, recíbete de abogado y podrás meter tu cuchara en política -dijo don Fermín-. ¿De acuerdo, flaco?

-Al flaco le da cólera que su viejo ayudara a Odría a hacerle la revolución a Bustamante -dijo Popeye- [...] ⁴

La técnica de vasos comunicantes se muestra en los diálogos telescópicos superponiendo o enmarcando situaciones diversas en una sola: la escena del almuerzo en casa de los Arévalo remite a una reunión de canasta de señoras del viernes anterior en la que la madre de Santiago, el flaco, se queja del comportamiento de su hijo y le cuenta a su amiga, la madre del pecoso Arévalo, cómo su marido está preocupado por los estudios del niño; se alude a otras escenas entre padre e hijo, entre los amigos, etc. A la vez se expresan intenciones de Popeye de convencer a Santiago para que le facilite un encuentro con la Teté, y todo ello en presente o pasado inmediato en la cronología del discurso, pero enmarcado en el presente del discurso de la *Conversación en La Catedral*, muy posterior, al que remite la frase de Santiago introducida mediante el verbo de lengua en presente (*dice*) y que la lógica narrativa sitúa en el futuro de los diálogos anteriores, puesto que Popeye es pretendiente de la Teté en los primeros (escena del almuerzo) y luego está ya casado con ella (escena de *Conversación en La Catedral*).

Los puentes entre las diversas escenas los hacen los personajes repetidos y las preguntas, y siempre quedan claros: Popeye dialoga con sus padres y aporta diálogos con Santiago; la madre de Popeye, presente en el primer diálogo, trae a cuento la conversación con la señora Zoila, la madre de Santiago; este es interlocutor de

Ambrosio, el antiguo chófer de don Fermín, que pregunta por la Teté y suscita la respuesta de Santiago... Una cadena de presencias sucesivas procura una cadena de conversaciones sucesivas y las funde después en la unidad de un diálogo textual.

La economía del relato gana con estos recursos y, además, exige al lector una participación activa para situar cada intervención del diálogo en el emisor y en el tiempo que les corresponden.

La técnica de vasos comunicantes se manifiesta en los diálogos telescópicos que pueden encontrarse en todas las novelas, y se manifiesta de otra forma en *La fiesta del chivo* mediante las que vamos a denominar *escenas comunicadas*. El recurso es lo que Vargas Llosa llamaría una *muda temporal*, es decir, una alteración de la cronología literaria. Consiste en superponer dos escenas o en enmarcar una en otra, cuando realmente están alejadas en el tiempo, pero transcurren en el mismo espacio. Espacio y tiempo se independizan y funcionan cada uno con su propia trayectoria. La superación de las exigencias cronotópicas siempre fue una aspiración del discurso novelesco. Bajtín ha señalado la vinculación de las dos categorías kantianas de la sensibilidad en el relato. La sucesividad de las escenas en el mismo espacio, o la simultaneidad en espacios diferentes, permiten al narrador actuar como un observador de la escena y lo obligan a seguir los pasos de los personajes, o bien a ejercer una omnisciencia temporal o espacial. A lo largo de la historia de la novela pueden espigarse ejemplos bien conocidos en los que el narrador se queda con un personaje presenciando su presente, oyendo sus conversaciones con otros y olvidándose de estos cuando se alejan, o bien encomendando a otros narradores que cuenten lo que él no ha podido observar ni oír por la distancia, porque permanece en un lugar y lógicamente no puede dar testimonio de lo que ocurre en otro.

La fiesta del chivo ofrece escenas comunicadas en las que el narrador está facultado para presenciar el presente y el pasado, sin moverse y para ello sitúa el foco (no la palabra) en un personaje que está en las dos escenas. Generalmente Urania, además de protagonista, es el foco de la narración, aunque no siempre, pues hay escenas que ella no pudo ver y que dirige un narrador omnisciente.

En esta novela hay muchas superposiciones en el recuerdo de Urania que va de su presente a su pasado, bastante alejado en el tiempo, y lo hace a través de los cambios que observa en los espacios que recorre. La casa, los muebles, las plantas, etc., se describen como fundidos entre el esplendor de antes y la ruina de ahora. La protagonista de la novela sube la escalera de su casa viendo los geranios rojos y la pintura cuidada, los muebles bonitos a partir de las plantas ajadas y de los desconchados a la vista.

Una escena que enmarca otra muy claramente es aquella en la que Urania, en la habitación de su padre, oye un frenazo (¿del presente o del pasado?, ¿lo oye ella o su madre?) que abre, como la Magdalena de Proust, una puerta al pasado, a una escena narrada en absoluto presente, cuyo protagonista es la madre de Urania en un diálogo con el personaje omnipresente y omnisciente en *La fiesta del chivo*, el dictador Trujillo. Es un *flashback* que no se presenta textualmente como un recuerdo, o como imaginario de Urania, sino en su transcurso como presente. Es una escena que pudo muy bien haber ocurrido, dentro de la lógica narrativa, es más, que convenía que hubiera ocurrido para explicar las relaciones de Trujillo con Agustín Cabral, el padre de Urania. No sabemos si es imaginación de esta, que quisiera ver en la actitud digna de su madre la causa de la

caída en desgracia de su padre, o si es relato de un narrador omnisciente, pues los que pueden dar testimonio directo, la madre, la criada y el dictador, no asumen la palabra:

Es una vieja foto amarillenta, algo ajada. Se acerca al velador, se la lleva a los labios y la besa.

Siente frenar el automóvil a la puerta de la casa. Su corazón da un brinco; sin moverse del sitio, percibe a través de los visillos los cromos relucientes, la carrocería lustrosa, los reflejos relampagueantes del lujoso vehículo. Siente los pasos, repica el llamador dos o tres veces y -hipnotizada, aterrada, sin moverse- oye a la sirvienta abriendo la puerta. Escucha, sin entender, el breve diálogo al pie de la escalera. Su enloquecido corazón va a reventar. Los nudillos en la recámara. Jovencita, india, con cofia, la expresión asustada, la muchacha del servicio asoma a la puerta entreabierta:

-Ha venido a visitarla el Presidente, señora. ¡El Generalísimo, señora!

Dile que lo siento, pero no puedo recibirlo. Dile que la señora de Cabral no recibe visitas cuando Agustín no está en casa. Anda, díselo.

Los pasos de la muchacha se alejan, tímidos, indecisos, por la escalera con el pasamanos lleno de maceteros ardiendo de geranios. Urania pone la foto de su madre en el velador.⁵

Toda la escena de la visita rechazada se introduce en el momento en que Urania toma la foto de su madre, con el frenazo que puede ser presente y asociarse con uno del pasado; un pasado que Urania no puede recordar, porque no lo ha vivido, y que en todo caso puede ser una escena imaginada por ella para señalar la diferencia entre su padre, que se rebaja hasta límites inaceptables ante el dictador, y la dignidad de la madre, que rechaza eficazmente al tirano. El texto no aclara qué entidad tiene la escena dentro del mundo ficcional de la novela -recuerdo, imaginación, realidad- pero está claro que el presente y el pasado se textualizan como simultáneos: la escena del pasado transcurre textualmente entre el gesto de coger la foto y el de reponerla en su sitio.

Tanto los diálogos telescópicos, como las escenas superpuestas, responden a esa técnica de vasos comunicantes que relacionan motivos verbales o estructurales que están más o menos alejados en la historia, pero cercanos, superpuestos o sucesivos en el discurso. Son recursos que confieren un gran dinamismo al texto, a la vez que constituyen un rasgo permanente en el estilo de Vargas Llosa. Aparecen los diálogos en las dos novelas con claridad, y las escenas comunicadas más nítidamente en *La fiesta del chivo*, donde se depuran estilísticamente en multitud de variantes. La estructura de esta novela se presta particularmente a ello porque sigue el esquema del retorno del protagonista al lugar de la historia.

Verosimilitud de las conductas literarias

Y a la vez que estas técnicas, convertidas en rasgos estilísticos del discurso de las dos grandes novelas de Vargas Llosa, destacaremos la dimensión ética de determinados personajes, centrándola en el mundo ficcional de la novela y del universo que crea, sin acudir a un esquema ético externo, puesto que intentamos análisis literario.

La crítica ética es una forma de análisis literario que actualmente está surgiendo con fuerza, después de que se impusieran en el siglo XX, casi en exclusiva, los métodos formalistas, tanto lingüísticos como estructurales narrativos. No tratamos de ver si las conductas de los personajes responden a un sistema moral determinado, sino de ver la coherencia entre lo que dicen y lo que hacen en su propio mundo ficcional, o bien lo que dicen en dos momentos alejados de su trayectoria, y qué sentido alcanza su actitud en la trama de la ficción.

Las cuestiones que se plantean en este aspecto tienen relación con muchos de los temas siempre presentes en la Poética: la correspondencia de la realidad con la ficción, la forma en que se reflejan los valores éticos al texto, bien en el ser de los personajes, o bien como un sistema externo (novelas de tesis), la jerarquización, iniciada en la *Poética* de Aristóteles, de las partes cualitativas de la obra: la fábula, el personaje, el pensamiento, etc.

Queremos destacar que Vargas Llosa tiene 33 años cuando pone en pie ese fantástico panel de vida humana que es *Conversación en La Catedral*: un mundo degradado, de tiranías y sumisiones, situado en el Perú, que pertenece a su memoria empírica y que asombra que sea captado por un autor tan joven. Treinta años más tarde recrea con la misma amplitud y profundidad, en *La fiesta del chivo*, un mundo perteneciente a la memoria ajena, la de los dominicanos, igualmente degradado por la tiranía y las sumisiones. El sufrimiento que puede suponer para el autor la recreación de su mundo se le repite, como ser humano, en un horizonte más amplio donde verifica las mismas degeneraciones en una sociedad ajena o, al menos, distante.

El texto, en su discurso y en la construcción de su trama, sigue utilizando y perfeccionando algunos de los recursos formales y de composición del relato. La madurez literaria y el dominio formal de los recursos no difieren mucho, por eso hemos elegido estas dos novelas para plantear cuestiones generales de la narratología y darles ese enfoque ético que anunciamos.

No está textualizada directamente en ninguna de las dos novelas, porque no estamos ante la novela de tesis decimonónica, pero una amargura subyacente se deduce de los hechos y la novela de dictador es tan terrible en *Conversación en La Catedral* como en *La fiesta del chivo*. Tampoco hay el menor atisbo de humor en ninguna de las novelas: la crónica de hechos, relaciones sociales y de poder y la presentación de personajes se distancian hasta el punto en el que comienza a sentirse un horror inquietante, que se agudiza en *La fiesta del chivo*, porque se personaliza más en Urania que en la Amalita de *Conversación en La Catedral*. La posibilidad de mantener una fe mínima y una confianza tranquilizadora en los humanos que dé una cierta seguridad al lector en esa

selva de corrupción queda muy en entredicho en las dos novelas, pero parece consumirse en toda su negatividad en la última.

No entramos en el realismo de los hechos novelados, el escritor tiene perfecto derecho a usar los de la experiencia o los de la imaginación como quiera, sino en la capacidad del relato para dar verosimilitud a un mundo de relaciones humanas tan complejas, tan extremadas, tan duras y tan increíbles que, sin embargo, parecen ser normales en una región del planeta.

Las preguntas de carácter ético que suscitan los textos son inquietantes: ¿es posible la anulación total de la persona, de sentimientos tan fuertes como el amor de pareja o el cariño a los hijos? ¿Es posible una sumisión tamaña y un dominio tan radical?

La sumisión de Ambrosio, el chófer de don Fermín Zavala, a su amo lo destruye totalmente como persona, lo anula como individuo. La pregunta es: ¿un personaje así es verosímil en la realidad, es verosímil en la ficción novelesca? En *Conversación en La Catedral*, desde luego, resulta verosímil y se mueve con una especial dosis de verdad ficcional: la fuerza de la narración es suficiente para que el lector lo admita. Pero la reflexión posterior suscita esa extrañeza inquietante a la que he aludido, porque la novela actúa de forma perlocutoria sobre el lector y remueve su fe en la humanidad.

El mismo tema, con otra anécdota, está en *La fiesta del chivo*. La fascinación que el dictador Trujillo ejerce sobre sus fieles seguidores es tal que por volver a su favor, si lo han perdido, se degradan hasta límites inhumanos: Agustín Cabral es capaz de entregarle a su hija; el chófer, Ambrosio, sin razones textualizadas, sólo porque lo trata bien, adora y compadece a su señor y la sumisión alcanza a todo lo que pide el amo (relaciones homofílicas) y lo que no pide y probablemente está fuera de su voluntad (esconder a la mujer, Amalita, por la remota posibilidad de que se ofenda el señor; matar a la prostituta, porque lo extorsiona, aunque esto horrorice a don Fermín). La sumisión es a la vez admiración por una bondad sólo imaginada por el sumiso, o admiración ante el ser que se considera superior por el trabajo, la inteligencia o la dedicación a la patria; es degradación de los propios sentimientos, es anulación del más rudimentario esquema ético.

El tipo de relación amo-criado, dictador-servidor se erige en caso patológico que, según parece, no es tan infrecuente como pudiera pensarse en la sociedad del siglo XX en la que están abolidos el rito de acatamiento y las ceremonias de fidelidad más allá de la vida. Parece reminiscencia de una concepción medieval del vasallaje y lleva a un escepticismo absoluto ante la idea de progreso de la humanidad.

El segundo caso de sumisión infrahumana es todavía más horrible, porque si el primero en *Conversación en La Catedral* está en un personaje inculto y un tanto bruto, el chófer Ambrosio en *La fiesta del chivo* se ofrece en la persona de un senador, Agustín Cabral, hombre culto y de una clase social que se supone un tanto refinada. Es tal la fascinación que el senador siente por la piltrafa que, en sentimientos y relaciones humanas, es el dictador, que es capaz de entregarle su propia hija a la bestia conociendo su sadismo. Es un absurdo impensable, pero real en la historia hispanoamericana de las dictaduras. La paradoja es que lo real resulta inverosímil (también de esto habló Aristóteles).

Hay casos de sumisiones degradadas en la historia de la novela: Dostoyevski en *Stepanchikovo*, o Eça de Queirós en *El primo Basilio*, narran la sumisión total de una familia al fantasmón al que acogen o la sumisión de Luisa ante la criada que conoce sus secretos; en un caso por exceso de admiración, en el otro por temor. La degradación humana se matiza en la historia y en la ficción y no parece reconocer límites, lo mismo en la sumisión que en la crueldad que en muchos casos denominamos infrahumana y que, no obstante, es tan propia del hombre.

Parece que los sacrificios humanos del culto de Baco que persisten en *Lituma en los Andes* se invisten de otras formas, en vasallajes y sumisiones, igualmente terribles. ¡No parece optimista la visión que de la humanidad tiene Vargas Llosa, ni a los treinta años, ni a los sesenta!

Recursos formales, relaciones humanas en situaciones límite son los temas más inquietantes, pero podemos entrar en otros abismos.

Pasarán años, se superarán o se olvidarán los hechos históricos que, realistas o ficcionales, son referencia de la novela, pero se recordará, por su exceso y por su ruptura de las normas de la interacción verbal, ese diálogo directo de dos personas degradadas: el dictador Trujillo, con su poder de seducción y su maldad, y el Presidente Joaquín Balaguer, con su maquiavelismo y su aparente insignificancia; es un encuentro que se mantendrá en el imaginario antropológico de los lectores, al menos de algunos lectores. Un hombre como una fuerza desatada, de mirada impúdica en unos ojos escarbadores que desconciertan y asustan; una figurita que se subsume apabullada por las preguntas y contesta con claridad y con movimientos y gestos de ardilla. Es el capítulo XIV, donde encontramos uno de los diálogos más sorprendentes, desde el punto de vista ético, entre los sorprendentes diálogos de *La fiesta del chivo*:

-¿Cree Ud. en Dios? -le preguntó Trujillo, con cierta ansiedad; lo taladraba con sus ojos fríos, exigiéndole una respuesta franca-. ¿Que hay otra vida, después de la muerte? ¿Cree en eso? [...]

Las manecitas del Presidente fante se acariciaron la una a la otra mientras decía, como quien transmite un secreto:

-A veces dudo, Excelencia. Pero, hace años ya, llegué a esta conclusión: no hay alternativa. Es preciso creer. No es posible ser ateo. No en un mundo como el nuestro. No, si se tiene vocación de servicio público y se hace política.

-Usted tiene fama de ser un beato -insistió Trujillo moviéndose en el asiento-. Oí, incluso, que no se ha casado, ni tiene querida, ni bebe, ni hace negocios, porque hizo los votos en secreto. Que es un cura laico.

El pequeño mandatario negó con la cabeza: nada de eso era verdad. [...] Dudaba a veces de la trascendencia, de Dios, pero nunca de la función irremplazable del catolicismo como

instrumento de contención social de las pasiones y apetitos desquiciadores de la bestia humana. Y, en la República Dominicana, como fuerza constitutiva de la nacionalidad, igual que la lengua española. Sin la fe católica, el país caería en la desintegración y en la barbarie. En cuanto a creer, él practicaba la receta de San Ignacio de Loyola, en sus Ejercicios Espirituales: actuar como si se creyera, mimando los ritos y preceptos: misas, oraciones, confesiones, comuniones. Esa repetición sistemática de la forma religiosa iba creando el contenido, llenando el vacío -en algún momento- con la presencia de Dios.

Balaguer calló y bajó los ojos, como avergonzado de haber revelado al Generalísimo los vericuetos de su alma, sus personales acomodados con el Ser Supremo.⁶

Es difícil encontrar mayor cinismo ni mayor sorpresa: los sentimientos religiosos más íntimos del ser humano sometidos a una funcionalidad política. Por otra parte, como otra vuelta de tuerca más, se deduce que el mundo no es de los dominadores, sino de los calmados, de los que se controlan, de los insignificantes, pues Balaguer sobrevive a todo y a todos. La conversación es terrible, pero verosímil literariamente, y transcurre con la naturalidad con que pueden conversar la fuerza y la razón, y si la fuerza crea monstruos, nunca son tan terribles como los que es capaz de crear la razón.

Esos dos pudieron mantener esa conversación o no (y qué más da que la hayan mantenido), pero serán por siempre sujetos de un diálogo demoníaco, feroz, en el que una fuerza sin límites se enfrenta a una suavidad de visión inalterable que la derrotará. La impudicia para preguntar es paralela a la impudicia para responder, aunque cambie el tono. Siempre que estos diálogos se intentaron en el texto literario, desembocaron en humor o en ironía, porque daba la sensación de que los autores no podían plantearlos en serio. Aquí el diálogo es serio en su totalidad.

Los diálogos, tiempos y motivos cruzados que aparecen en estas novelas renuevan el discurso narrativo superando las limitaciones que imponen las coordenadas de la sensibilidad: el hombre no puede representar percepciones fuera del espacio y del tiempo, y el lenguaje, por su parte, impone al discurso la sucesividad temporal. La novela desde su aparición, y no puede hacerlo de otro modo, narra historias en el espacio y en el tiempo, y lo hace mediante la expresión lingüística, intentando siempre superar las limitaciones que impone la realidad y las que impone el lenguaje.

Algún crítico ha dicho que el novelista lo es cuando domina el tiempo y que el placer de manipularlo es una de las razones antropológicas más fuertes para explicar la existencia del relato en todas las culturas. Hay novelas que relatan los hechos en el orden inverso al que seguirían en la realidad empírica, si en ella se dieran; hay novelas que dan saltos temporales, en doble columna o entreverando párrafos de dos situaciones, como la famosa escena de los comicios de *Madame Bovary*. Vargas Llosa considera que el orden en sucesividad o la simultaneidad es un recurso estructurador del relato⁷. Hay

novelas que alternan pasado y presente, superponiendo el proceso temporal de los hechos al proceso temporal de su conocimiento... Las variantes son muy diversas.

Vargas Llosa sigue algunas de esas posibilidades de desorden de los motivos en el discurso mediante el uso de diálogos telescópicos y, por supuesto, mantiene el espacio y el tiempo como coordenadas básicas de la sensibilidad, pero no lo hace en forma autónoma en cada motivo narrativo, colocado o descolocado en el texto. La novedad reside en que la manipulación del tiempo no se refiere a la fábula, sino a la expresión, a la palabra. Si el novelista tradicional manipulaba el orden, el ritmo, la frecuencia del tiempo, Vargas Llosa da un paso más y manipula el tiempo de la expresión: dos o más escenas sucesivas en el tiempo, o simultáneas en distintos espacios, son reducidas a una única escena dialogada. Su genialidad consigue centrar en la palabra el mensaje y unificar dos o tres tiempos, dos o tres espacios diferentes en el límite de un solo diálogo.

La lectura primera resulta un tanto desconcertante, luego el lector se complace reconociendo los diferentes tiempos y espacios e interpretándolos. Al placer del texto literario, se añade el placer mental que producen los diálogos cruzados, lo mismo que los crucigramas; el lector se autocomplace y se siente inteligente al atribuir la frase a su emisor y al situarla en el tiempo y en el espacio que le corresponde: el texto le permite hacerlo, hay que prestarle atención. Creemos que los mismos efectos producen la suma, el enmarcamiento o la repetición de escenas comunicadas, como puede verse en los textos que hemos destacado y que no son únicos ni mucho menos.

La presencia de escenas que, bien sea por los diálogos cruzados o por la superposición de motivos, sobrepasan los esquemas éticos, dejan en el lector la impresión inquietante de que estamos ante un modo de relato desmesurado en todos sus niveles (discursivo, estructural, semántico) de análisis y de expresión.

II. Recepción de la narrativa hispanoamericana △▽ **en Italia**

Giuseppe Bellini

Universidad de Milán

El pasado americanista

Hace unos cincuenta años la literatura hispanoamericana era casi del todo desconocida en Italia. La atención con la que nuestra cultura había seguido el Descubrimiento, el éxito traductorio casi inmediato de las primeras crónicas de Indias, a partir de las Cartas de Cortés, sobre todo a través de la editoría veneciana⁸ y la imponente obra de Ramusio, *Navigazioni et Viaggi*, la actividad de los jesuitas,

expulsados de América en 1767 por efecto del decreto de Carlos III y establecidos en las tierras de Romaña, que había dado obras como la *Rusticatio Mexicana* del padre Rafael Landívar y la *Storia antica del Messico* de Xavier Clavijero⁹, el interés en el siglo XIX por las crónicas americanas de denuncia, en función antiaustriaca durante nuestras guerras de independencia, difundidas en traducción italiana, como la *Relazione del conquisto del Perù e della Provincia del Cuzco*, de Francisco de Xeres, se había del todo agotado, y eso a pesar de la atención hacia América de Leopardi y la presencia de autores nuestros en todo el mundo hispanoamericano, de la Argentina a México¹⁰.

En la primera mitad del siglo XX lo que más se sabía de la creación literaria americana era la existencia de un poema gauchesco, el *Martín Fierro*, que un italiano, Folco Testena, había traducido. Tampoco extraordinario era, por otra parte, el conocimiento de la literatura española, si excluimos a Cervantes, los grandes dramaturgos del Siglo de Oro, como Lope, Tirso y Calderón, pensadores como Unamuno y Ortega, novelistas cuales Pérez Galdós, Palacio Valdés, Pereda, Baroja, y sobre todo Blasco Ibáñez, completamente traducido.

La segunda posguerra, además, con la caída del fascismo, debía de cerrar casi del todo las fronteras culturales con el mundo hispánico, y solamente gozó de una fama, hoy todavía inagotada, la poesía de García Lorca, poeta símbolo, pues en él se veía al mártir del franquismo¹¹. A su nombre se fueron añadieron poco a poco los de otros líricos prestigiosos, como Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Aleixandre, Cernuda, etc.

La época moderna

El comienzo de un estudio sistemático de la literatura hispanoamericana en Italia y de su difusión se debe situar hacia el final de los años cincuenta: es en 1959, en efecto, cuando se inaugura, en la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad Bocconi, de Milán, la primera enseñanza universitaria de Literatura Hispanoamericana¹². Fuera del ámbito académico era más o menos el desierto.

Si consideramos lo que se edita hoy en Italia y a qué altura y prestigio ha llegado el hispanismo italiano, resulta aún más impresionante el vacío que caracteriza, por lo que se refiere a Hispanoamérica, la primera mitad del siglo XX. En los años que anteceden al segundo conflicto mundial es casi total el desconocimiento de la narrativa, por no hablar de la poesía, con la excepción del mencionado poema de Hernández, que por otra parte pocos debieron de conocer, porque Folco Testena publicó su traducción en Buenos Aires, en 1919¹³, y la obra debió de circular sólo entre los inmigrados italianos cultos, que no debían de ser muchos.

Noticias fragmentarias llegaban acerca de la narrativa rioplatense, debido a que hacia esa nación se dirigía preferentemente nuestra migración y por ende funcionarios consulares y culturales que a veces prestaban atención a la literatura de los países en los que ejercían su función diplomática, favoreciendo algún conocimiento de ella en Italia. Los traductores son, generalmente, italianos que vivieron en la Argentina o el Uruguay, como Ugo E. Imperatori, quien traduce en 1933 *Miércoles Santo*, de Manuel Gálvez¹⁴.

Pero hay también italianos peninsulares, como Carlo Bo, el cual en 1940 traduce *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes¹⁵, mientras pocos años después, en 1944, Attilio Dabini, edita la versión italiana de *Anaconda*, de Horacio Quiroga¹⁶, y al año siguiente la de *La carreta*, de Enrique Amorim¹⁷.

A los títulos mencionados debían añadirse otros más terminada la segunda guerra mundial. En 1946 aparece la traducción de *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos¹⁸, realizada por Carlo Bo, miembro del grupo florentino de La Voce, italianista, francesista, hispanista y pionero en el ámbito del hispanoamericanismo que espacia en la narrativa de varios países americanos: en 1949 traduce la novela *Cholos*, del ecuatoriano Jorge Icaza¹⁹. En 1948 Enzo Giachino había publicado la traducción de *El luto humano*, del mexicano José Revueltas²⁰, y en el mismo año Ettore De Zuani la traducción de *El resplandor*, del igualmente mexicano Mauricio Magdaleno²¹.

La difusión de estos autores en Italia representaba, sustancialmente, los gustos del momento y de sus traductores. Respondía, sin duda, más a una curiosidad hacia argumentos inéditos para la cultura italiana, dentro de los cuales la novela de protesta social tenía parte importante. Yo mismo, joven hispanista en la época, fui el traductor, en 1961, de *Huasipungo*, del ecuatoriano Jorge Icaza²², y en 1962 de *Los perros hambrientos*, del peruano Ciro Alegría²³. Lo que respondía a un curso universitario mío dedicado a la protesta en la novela hispanoamericana del siglo XX, para el cual existían ya una serie de novelas traducidas, que podían servir como lectura directa a mis estudiantes. Además de los títulos mencionados, era posible encontrar: de Ciro Alegría la traducción de *El mundo es ancho y ajeno* (1962), presentada, hay que decirlo, con un título absurdo de *I peruviani*²⁴; de Mariano Azuela la versión de *Los de abajo*, que remontaba a 1945²⁵; de Rómulo Gallegos, además de la traducción de *Doña Bárbara*, la de *Canaima*, realizada en 1960²⁶. ¿Cuántos leerían estas novelas? Muy pocos por cierto, si buena copia de ellas era posible encontrarla, a poca distancia de tiempo, en tenderetes de libros de segunda mano. No mejor suerte le debía tocar a un escritor como Alejo Carpentier, cuyas novelas fueron traducidas con grandes intervalos de tiempo: *Los pasos perdidos* en 1953²⁷, *El reino de este mundo* en 1959²⁸, *El acoso*, *Guerra del tiempo*, *El camino de Santiago*, *Viaje a la semilla*, *Semejante a la noche*, reunidos en un único tomo, en 1962²⁹. y, en el mismo año, *El siglo de las luces*³⁰. Sólo el éxito imprevisto de la novela hispanoamericana entre los años 60-70 llamó de nuevo la atención editorial sobre la narrativa del gran escritor cubano, del que se volvieron a editar las obras anteriormente citadas, a las que en 1976 se añadió la traducción de *El recurso del método*³¹. Tampoco en esta ocasión se verificó un éxito extraordinario; sin embargo, en años sucesivos vieron la luz traducciones de otras obras de Carpentier: *El arpa y la sombra* en 1981³² y *Concierto barroco* en 1985³³.

Fortuna italiana de Borges y Bioy Casares

Un autor que gozó siempre de gran renombre en Italia fue Jorge Luis Borges. Su obra no ha dejado todavía de entusiasmar a lectores de opuestas tendencias ideológicas, llegando a ser objeto de culto hasta para la intelectualidad más de izquierda, a pesar de las provocatorias declaraciones del escritor en favor de la Junta militar argentina y de Pinochet.

La difusión de la obra borgesiana empieza con la traducción en 1955 de *Ficciones*, continúa con la de algunos cuentos incluidos en antologías de narrativa y, en 1959, con la traducción de *El Aleph*; en 1961 aparece la traducción de *Historia universal de la infamia*, seguida en 1962 por *Historia de la eternidad* y en 1963 por *Otras inquisiciones* y *El Hacedor*; en 1965 aparece la *Antología personal*, nuevamente traducida en 1967, en 1970 *Evaristo Carriego* y un año después *Elogio de la sombra*, tomo que incluye también un intento de autobiografía del escritor, realizada por N. Th. De Giovanni; en el mismo año 1971 se traduce *El informe de Brodie*, en 1973 *Discusión* y en 1974 *El oro de los tigres*, una *Nueva Antología personal* en 1976, *El libro de arena* en 1977³⁴, y luego los libros en colaboración con Bioy Casares, Margarita Guerrero³⁵ y María Esther Vázquez³⁶.

En la huella de su amigo Borges se ha impuesto en una época el nombre de Adolfo Bioy Casares, de quien se han traducido *La invención de Morel* en 1966, *El sueño de los héroes* en 1968, *Diario de la guerra del cerdo* en 1971; *Plan de evasión* en 1974, *Dormir al sol* en 1979³⁷, y las obras realizadas con el mismo Borges: *Seis problemas para don Isidro Parodi*, en 1971, el *Libro del cielo y del infierno* y *Un modelo para la muerte*, en 1972, las *Crónicas de Bustos Domecq*, en 1975, además de varios cuentos³⁸.

Lo que más interesaba al lector en la obra de Bioy Casares era la atmósfera de misterio, la casualidad, el desarrollo dramático. De Borges lo conquistaba el mensaje filosófico profundo, la meditación acerca del azar de vivir, la fatalidad, la muerte, el recuerdo póstumo, la irrealidad del mundo, la teoría del eterno retorno.

Los años 60-70

Podemos afirmar que entre los años 60 y 70 el interés italiano por la narrativa hispanoamericana fue cambiando radicalmente: de secundario llegó a ser primario. En 1968 Enrico Cicogna había traducido para la editorial Feltrinelli *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, y fue un éxito rotundo, tras el cual vino todo lo demás.

Cicogna fue un inteligente consejero de la editorial mencionada y a él se debe gran parte de la fortuna de la narrativa hispanoamericana en mi país; fue el difusor, además de la obra de García Márquez, de la de los más importantes escritores del famoso *boom*. Ya en 1967 había publicado la traducción de *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, en 1970 publicaba la de *La casa verde* y en 1971 de *Conversación en la Catedral*³⁹. A estas novelas seguirían, por obra de otro traductor, estudioso y difusor de la literatura hispanoamericana, Angelo Morino, en 1975 *Pantaleón y las visitadoras*, en 1978 *Los cachorros* y *Los jefes* y en 1979 *La tía Julia y el escribidor*⁴⁰.

A Cicogna se deben muchas cosas más: la traducción en 1973 de *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibarguengoitia (cuya sucesiva novela *Las muertas*, traduciría en 1979 Morino); la difusión de la obra de Juan Carlos Onetti, cuya novela *Juntacadáveres* tradujo en 1969, seguida en 1971 por *La vida breve*, en 1972 por *El Astillero*, en 1974 por *Para esta noche*⁴¹; títulos a los que en 1979 se añadió la novela *Los adioses*, traducida por Dario Puccini.

Morino es el traductor de las demás novelas de Vargas Llosa, así como lo ha sido de las de Manuel Puig y de Gabriel García Márquez, después de que Cicogna diera a luz sus traducciones de *El coronel no tiene quien le escriba*, en 1969, *La mala hora* en 1970, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* en 1973, *El otoño del Patriarca* en 1975⁴².

Como puede verse, ya no eran los tiempos de la primera posguerra, cuando el cambio político todavía reciente hacía apreciar, descontados sus méritos artísticos, la denuncia que de la dictadura hacía Miguel Ángel Asturias en *El Señor Presidente*, novela que en Italia se tradujo, en 1958, con el título de *L'uomo della Provvidenza*, alusión clara a Mussolini, que durante tanto tiempo la Iglesia así había calificado, en cuanto había solucionado la «Cuestión romana»⁴³, con la firma de los Pactos Lateranenses.

El éxito de las obras de Asturias en Italia fue ciertamente bastante notable; su presencia en el país durante el exilio difundió su fama, así como sus cursillos, realizados en varias universidades italianas, dieron a conocer la obra de varios narradores americanos que el gran personaje generosamente difundía.

Varias fueron las novelas de Asturias traducidas al italiano, aunque tuvieron que pasar varios años desde la aparición de *L'uomo della Provvidenza*: sólo en 1964 se publicó la versión italiana de *Week-end en Guatemala*, seguida en 1965 por la de *Viento fuerte* y en 1966 por la de *El Alhajadito*⁴⁴. Premio Nobel en 1967, fue en este año para los editores una competición la edición de las demás novelas: en el mismo año 1967 apareció la traducción de *Mulata de tal*⁴⁵ y al año siguiente las de *Los ojos de los enterrados*, *Hombres de maíz*⁴⁶ y, en 1969, *Maladrón*⁴⁷.

Desde entonces, sin embargo, la narrativa del gran escritor guatemalteco quedó como sepultada, igual que su poesía. Ninguna de sus novelas sucesivas encontró editores. Habían cambiado los gustos: dominaba la narrativa de García Márquez y de los demás escritores del *boom*, con los cuales Asturias tenía poco que ver. Ni siquiera con la ocasión de su muerte se volvieron a editar en Italia sus libros. La fama y la permanencia del gran escritor guatemalteco fueron cultivadas por quien escribe, en el ámbito universitario, e internacionalmente por Amos Segala desde la presidencia de la Asociación Archivos.

Hay que tener en cuenta, por otra parte, que no todas las creaciones artísticas tienen el mismo éxito en los distintos países. Un caso revelador es el de Neruda: cuando en Italia ya habíamos editado, con gran éxito, casi toda su obra, en un país como Francia, que tanta parte tenía en la formación del chileno, en su poesía y en su frecuentación, sólo se habían editado tres o cuatro títulos.

García Márquez y los escritores del *boom*

Con la aparición de García Márquez cambiaba toda una época para los lectores italianos. Hay que considerar también que en el transcurso de los años varios acontecimientos políticos se habían ido verificando en América, llamando con

insistencia la atención del público sobre varios de sus países: después de la guerra civil en Guatemala, que termina con la caída de Árbenz en 1954; la caída del dictador Pérez Jiménez en Venezuela y el triunfo de Fidel Castro en Cuba, en 1959; la caída de Perón en la Argentina y el advenimiento de la dictadura militar en 1966; los golpes militares en Perú, en 1968 y en 1975; el asesinato del Che en Bolivia, en 1967; la toma del poder en Argentina por una Junta militar, en 1976; entre 1968 y 1972 la guerrilla de los Tupamaros en Uruguay; la dictadura militar en Brasil en 1968, etc.

No es el caso de ir repasando toda la dramática e inquietante historia de Hispanoamérica; sólo hay que subrayar que todos estos acontecimientos despertaron poderosamente el interés italiano hacia el continente americano, en particular debido a las fechorías de las largas dictaduras militares en la Argentina, Uruguay y Chile, lo que contribuyó a que en Italia, cuya juventud había pasado por la experiencia del 68, se acentuara el interés no solamente hacia una literatura de carácter político, sino hacia la narrativa y la poesía de los países mencionados. También en la poesía, el auge de Neruda en Italia, y en medida menor de Vallejo, Cardenal, Pablo Antonio Cuadra, se debe en buena parte a ello, como se le debe, en medida mayor, el incremento en la difusión de la narrativa hispanoamericana.

Remotísimas ya, y en general ignoradas, quedaban las dificultades de los primeros tiempos, cuando un entonces oscuro editor modenés, pronto parmense, Ugo Guanda -a quien se debe el conocimiento de la poesía internacional a través de su colección La Fenice, donde aparecieron, a partir de García Lorca, tantos poetas españoles e hispanoamericanos, de Neruda a Nicolás Guillén-, inventaba un concurso para conquistar lectores para sus ediciones de narrativa, en las que empezaba a ocupar espacio la americana. A raíz de publicar una novela de Mar Mell, *Barbara Naderer*, y otra de Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, proponía dos premios de mil liras, que se asignarían entre el 30 de junio y el 31 de octubre de 1940 a quienes expresaran los mejores juicios acerca de dichos textos, y dos de doscientas liras para los dos librerías que hubieran vendido los libros a los que hubiesen ganado el concurso.

Se amplían los conocimientos

La situación, al final de los años 70 había cambiado radicalmente, en los años 80 teníamos ya en traducción italiana todas las obras más importantes de la narrativa hispanoamericana contemporánea. En mi *Bibliografía dell'ispanoamericanismo italiano* se encontraban ya todos los grandes nombres de la novela: de Aguilera Malta a Arlt y Arreola, de Asturias a Azuela, de Barrios a Borges, de Bryce Echenique a Carpentier, a Donoso, Fuentes, Galeano, de Monterroso a Ocampo y Onetti, de Puig a Quiroga y Revueltas, de Ribeyro a Roa Bastos, Rojas y Rulfo, de Sábato a Scorza, de Skármeta a Uslar Pietri, a Vargas Llosa. Y acerca de todos estos autores existía una serie consistente de ensayos, que fue enriqueciéndose de manera constante, mientras en el ámbito universitario aumentaban las cátedras de literatura hispanoamericana.

Curiosamente la única narradora presente en nuestra editoría de los años citados fue Silvina Ocampo, introducida en Italia por R. J. Wilcock, y en la poesía sólo Gabriela Mistral, ya cónsul honorario en mi país. Había que esperar a los años 90 para que

empezara la difusión de las grandes novelistas de España y de Hispanoamérica⁴⁸. Primero fueron las españolas Rosa Montero, Carmen Martín Gaité, Esther Tusquets, Mercé Rodoreda, más tarde Almudena Grandes, y poco a poco las hispanoamericanas: después de Silvina Ocampo, Cristina Peri Rossi, pero sobre todo Isabel Allende, la cual con su apellido, que evocaba al protagonista del trágico desarrollo de la experiencia socialista en Chile, fue la que poderosamente, con su éxito, favoreció la difusión también de otras narradoras.

Todos los libros de Isabel Allende fueron traducidos al italiano y hasta se verificó, en una época, un extraordinario entusiasmo feminista por la escritora, que en parte todavía dura. Gran interés despertó *La casa de los espíritus*, en la que se detectaban ecos del mundo fantástico de García Márquez; pero todas las sucesivas novelas de la escritora chilena tuvieron éxito extraordinario, especialmente *El plan infinito*, *Paula*, *Hijos de la fortuna*, y hasta los textos «potterianos» sucesivos⁴⁹.

El momento fue propicio para que más tarde se conocieran también otras escritoras chilenas, en especial Marcela Serrano, narradoras del caribe, como Mayra Montero, Rosario Ferré, Zoé Valdés, y caribeño-norteamericanas, como Cristina García y Esmeralda Santiago, centroamericanas como Gioconda Belli, difundidísima en mi país, o mexicanas, entre las cuales sobre todo Ángeles Mastretta, Rosario Castellanos, Elena Poniatowska y Laura Esquivel.

Una presencia consistente de la narrativa hispanoamericana en Italia, a la que ha ido dando válido empuje desde hace tiempo también el novelista chileno Luis Sepúlveda desde la editorial Guanda, con sus novelas y dentro de una colección ya prestigiosa que comprende varios narradores, en particular chilenos y argentinos. A los nombres de Alone, Coloane, Skármeta, Rivera Letelier se suman los de Cortázar, Giardinelli, Díaz Martínez, los de Taibo I y II, Padura Fuentes, recuperaciones mexicanas como Gamboa, etc. Hoy es difícil no encontrar traducido al italiano un narrador hispanoamericano importante y numerosos son los escritores jóvenes que van apareciendo, entre ellos uno de los más relevantes el guatemalteco Dante Liano.

Importantes para la afirmación de la narrativa hispanoamericana en Italia han sido también algunos premios literarios, especialmente el Grinzane-Cavour, que ha distinguido, dentro de su sección internacional, a escritores como Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa, pero no ha dejado de seguir señalando y premiando entre los finalistas a otros narradores americanos numerosos. Últimamente han sido creados también dos premios promocionales para jóvenes escritores: el Grinzane-Cuba y el Grinzane-Montevideo para el cono sur del continente.

Una presencia definitiva

¿Qué decir como conclusión de esta rápida exposición? La que he ido presentando es una trayectoria que de lo desordenado y confuso ha llegado a una consistente y ordenada presencia de la narrativa hispanoamericana en Italia. Naturalmente habría que destacar los méritos de una serie de oscuros propositores y consejeros. Los editores, sobre todo en los primeros decenios, poquísimos o nada conocían de literatura

iberoamericana. En Italia la atención estaba constantemente dirigida hacia la editoría parisiense, pero escasamente al sector mencionado, así que todo lo que se hizo en Italia se debió a sugerencias de entusiastas aislados, como el mencionado Cicogna entre otros. Editar a un autor hispanoamericano fue por mucho tiempo considerado un riesgo, en un medio lector que prefería apellidos ingleses, norteamericanos, franceses o alemanes. En el curso de las últimas décadas todo ha cambiado radicalmente y el fruto ha sido extraordinario para el enriquecimiento de nuestra cultura.

III. La crítica académica: España y América latina △▽

Miguel Ángel Garrido Gallardo

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Introducción

Al hablar de libros y literatura de España y América Latina rara vez se menciona la producción académica, una producción que tiene una gran importancia, aunque sea de nula notoriedad. En efecto, lo que escribimos los profesores e investigadores del grado académico superior sobre estos temas queda generalmente restringido a un círculo muy reducido. Algunos de nosotros (por ejemplo, Beatriz Sarlo en Buenos Aires) se han quejado de esa situación que, sin embargo, a mí me parece natural. La labor del filólogo, del semiólogo, del crítico de la cultura que trabaja en la Universidad da lugar a unos productos (ediciones, estudios, manuales, artículos en revistas académicas) en los que se basan, citándolos más o menos, los colegas; con los que se forman, sabiendo más o menos su proveniencia, los alumnos universitarios; que constituyen el origen, sin que nadie lo sepa explícitamente, de los libros de texto de secundaria; que mejoran y actualizan la orientación de la enseñanza primaria universal.

La labor del que entrena a las personas en su capacidad de comunicarse, de saber expresar en sus propios términos lo que piensan o sienten y de saber entender igualmente, dentro de lo que esto es posible, lo que expresan los demás, es y será siempre de una utilidad insustituible. Además, como es consustancial con el lenguaje (la lengua natural o idioma o los lenguajes en el sentido semiótico, las culturas) el cambio semántico, las grandes obras del patrimonio necesitan ser explicadas y anotadas una y otra vez a lo largo de los tiempos para mantenerlas en estado de vigilia. En pleno centenario de la primera parte de *El Quijote*, es especialmente oportuno hablar de ediciones actuales debidamente anotadas para facilitar una adecuada comprensión.

He evocado hasta ahora más bien la tarea de *filólogo* en sentido estricto, pero no podemos olvidar la presencia del *estudio cultural* en una época en gran medida postliteraria donde en determinados países (o en todos) el papel de las novelas de caballerías del siglo XV, por ejemplo, ha sido sustituido por el de los *culebrones* televisivos y don Durandarte por David Bisbal.

Tenemos que caer en la cuenta de que el término *literatura* es cosa de los siglos XIX y XX, pero no de antes y, en una gran medida, tampoco de ahora. El fenómeno humano de que hay a quienes les gusta contar historias o expresar sus sentimientos y hay también gentes a las que nos gustan que nos cuenten esas historia y esos sentimientos se llamaba hasta el siglo XVIII *poesía* (creación), pero, con el desarrollo de la Galaxia Guttenberg, de tal manera la actividad se identificó con el soporte libro que dio lugar a la identificación de la que venimos hablando, se llamó *literatura* (de *litterae*: letras, cartas, cosas escritas). Pues bien, la radio, el cine, el vídeo a lo largo del siglo XX abocan a una situación en que *novela* en algunos países de habla española significa ya *telenovela* y tienes que especificar explícitamente cuando te refieres a un libro para que no se te entienda mal.

No soy de los que cree que el libro vaya a desaparecer, como no ha desaparecido el cine en pantalla grande por la competencia del vídeo, ni el teatro (aunque este es fenómeno aparte en el que ahora no voy a entrar), pero sí que su rol se va a modificar en el panorama de la cultura. Y, desde luego, suscribo la necesidad de ampliar el campo de los especialistas en filología o comunicación a otras formas que no son solamente las de la «literatura», las del soporte libro, sino también las de los fenómenos más o menos herederos.

No hay que tener miedo a que se nos cuele la «subliteratura». Por seguir con el ejemplo citado, la mayoría de los Libros de Caballería no son de mejor calidad que las telenovelas y resulta pueril denostar a estas y dedicarse a anotar e interpretar cuidadosamente a aquellas por el prejuicio de que cualquiera tiempo pasado fue mejor. Lo que hay que temer, eso sí, es que se pierda la esencia de la tarea de la Filología y se crea que su ampliación a los Estudios Culturales puede abdicar de su función de discernimiento y comprensión: se puede estudiar *El Quijote* y la prensa «chicha» de Perú, pero no se les puede considerar equivalentes; se puede ver y comentar la película *Bienvenido Mr. Marshall* de Berlanga en una clase sobre la literatura española de la década de 1950, pero no se puede reducir la clase de literatura a una sucesión de proyecciones de películas sobre las que cada uno opina lo que quiere sin control. Eso puede ser muy cómodo para la persona que imparte la clase, muy atractivo para el público perezoso, pero no tiene nada que ver con la ampliación del campo por parte del estudioso de la literatura de la que venimos hablando: es una tomadura de pelo.

Me doy cuenta de que este problema tiene, sin duda, un trasfondo doctrinal, el relativismo de la postmodernidad, el carácter indefinidamente retórico que advertimos en todo texto a tenor de la conceptualización destructiva. Sin embargo, una cosa es repensar la interpretación que atribuimos a un texto a partir del desafío derridiano que pone de relieve todas las «trampas» hermenéuticas y otra muy distinta el «todo vale» encubridor de ignorancia supina.

Sin entrar ahora en el debate filosófico, tengo que decir que se presenta al respecto una alternativa en sentido estricto: o pensamos que, a pesar de los pesares, los seres humanos podemos entender y hacernos entender o pensamos, aunque sea contra la intuición más común e inmediata, que todo discernimiento es, en realidad, imposible y, por consiguiente, no se puede optar por una crítica, sino que hay que situarse contra toda crítica. En este segundo caso, no hay más remedio que abdicar de nuestra dedicación de antiguos filólogos y actuales hermeneutas. Dedicarse a algo que es imposible resulta absurdo por definición.

Yo me reconozco en la opción optimista y por eso creo que hay que seguir dedicándose a la crítica literaria, a la promoción de profesores e investigadores que sigan manteniendo en estado de vigilia nuestro rico patrimonio, el patrimonio de una comunidad de más de cuatrocientos millones de hablantes de una lengua que es la más demandada como lengua extranjera en los países de habla inglesa y la segunda más requerida en el caso de que la primera no sea el inglés. El siglo XXI exige la formación de filólogos (o como los llamemos ahora) como base de una amplísima demanda a la que tenemos que atender sin demora.

Dos iniciativas

A este respecto, estoy promoviendo desde el 2001 dos iniciativas que quisiera dar a conocer también en este foro: el Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica y la Cátedra «Dámaso Alonso», instituida mediante convenio entre el Banco Santander Central Hispano y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

El Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica es un máster de 600 horas lectivas que trata de la lengua española, su literatura y su cultura y está destinado a licenciados y doctores que deseen seguir carrera académica en cualquier departamento universitario o de investigación del hispanismo internacional. Está configurado en una serie de ciclos que ponen en contacto a los alumnos con investigaciones actuales de máximo nivel en cada uno de los campos como ejemplo y lección para su propia tarea y la de los alumnos y colegas que se vayan sumando a esta red académica. La Fundación Carolina concede becas a los mejores expedientes provenientes de la América Latina y la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid patrocina matrículas gratuitas para hispanistas españoles o de cualquier otra procedencia.

Los ciclos se agrupan en tres apartados (*Lengua española, Literatura en español y Teoría, Cultura*) que agrupan diferentes rúbricas. En este curso, las siguientes:

- Lengua española
 - Fonética y Fonología
 - La adquisición del español como lengua materna
 - Problemas de Gramática
 - La expresión escrita
 - Léxico y sintaxis
 - Historia de la lengua española de España
 - Historia de la lengua española de América
 - Pragmalingüística y Análisis del Discurso
 - Informática y Lingüística
 - Sociolingüística
 - El Judeoespañol
- Literatura en español
 - Orígenes de la literatura castellana
 - Cuestiones disputadas de literatura medieval
 - Literatura dramática de los Siglos de Oro: Texto y representación
 - *El Quijote* ante el siglo XXI

- Condiciones de la producción literaria en el siglo XVIII
- El Romanticismo: delimitación y taxonomías
- Revisión del Realismo; narrativa española del siglo XIX
- Literatura española en el cambio de siglo (XIX-XX)
- Narrativa actual en español: tendencias y perspectivas
- Teatro contemporáneo en español: proceso de producción y mecanismo de distribución
- Poesía y poética contemporánea en español
- Teoría, Cultura
 - Epistemología de la literatura
 - Literatura, Sociedad y Cultura
 - Orígenes clásicos de la Retórica y la Poética
 - Retórica y Poética en el siglo XVI español
 - Poética neoclásica española
 - Teoría literaria hispánica contemporánea
 - Teorías de la traducción
 - Métrica española
 - Semiótica teatral y cinematográfica
 - Líneas de estudio de la cultura popular en España
 - Antropología Cultural

Los monográficos que cuelgan de estos epígrafe están atendidos, además de por la mayoría de los que formamos parte del claustro del Instituto de la Lengua Española del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, por especialistas como Carlos Alvar, Ignacio Arellano, Pedro Barcia, Carmen Bobes, Ignacio Bosque, Jean F. Botrel, Jesús Bustos, Helena Calsamiglia, Guillermo Carnero, Allan Deyermond, Teun van Dijk, Jean-Pierre Étienne, José Luis Girón, Fernando González Ollé, Salvador Gutiérrez Ordóñez, Alfredo Hermenegildo, Javier Huerta Calvo, Covadonga López Alonso, Ángel López García, Humberto López Morales, José Carlos Mainer, José Moreno de Alba, Ciriaco Morón Arroyo, José Luis Moure, Bernard Pottier, Francisco R. Adrados, Leonardo Romero Tobar, Jaime Siles, etc., etc. Somos cada año 60 los profesores que repetimos o rotamos en virtud de las combinaciones más oportunas en cada ocasión.

Además, cada alumno realiza una tesis de magíster, dirigida por un profesor del curso, trabajo que suele constituir la primera parte de una futura tesis doctoral. Y, hablando de bibliografía crítica, hemos de recordar que ya hay varias tesis publicadas, una de ellas, la de Ángel Pérez, Premio Nacional «Amado Alonso» de 2004. También se van a editar como libro las lecciones de uno de los ciclos: *Para entender El Quijote* de Ciriaco Morón.

La Cátedra «Dámaso Alonso» reproduce a escala este diseño, llevando cada año a un país hispanoamericano un máster de 100 horas impartido por profesores españoles y locales. El Banco de Santander otorga una beca de tres años para realizar estudios de doctorado o postdoctorales en Madrid, tutelados en el Instituto de la Lengua Española del CSIC. La cátedra ha celebrado ya cursos en una serie de universidades donde he tenido la suerte de contar con excepcionales directores locales: Pontificia Católica Universidad de Lima (Luis Jaime Cisneros), Universidad de Puerto Rico Río Piedras (María Vaquero), Universidad Central de Caracas (Mercedes Sedano), Universidad de Buenos Aires (José Luis Moure) y, en el 2.005, Universidad de la República en Montevideo (Adolfo Elizaincín).

Con respecto al Curso de Madrid, estos estudios presentan una mayor variedad a tenor de las disponibilidades de cada universidad y de sus necesidades más perentorias. Por ejemplo, en el programa de Montevideo, la Cátedra ha centrado sus unidades de estudios literarios en *El Quijote*, proporcionando así una poderosa ayuda al programa que la Universidad deseaba celebrar con motivo del IV Centenario.

Más que ninguna otra explicación, podrá ilustrar lo que hacemos la transcripción, por ejemplo, de los programas establecidos para el 2005. Son estos:

- I. *Teoría literaria del siglo XXI vista desde España* (10 hs.), Miguel Ángel Garrido Gallardo.
 1. «Teoría» y «Literatura» en el centenario de *El Quijote*.
 2. Misión de la teoría. Contra la *obscuritas*.
 3. Rasgos del clima postmoderno.
 4. Violencia e ideología. A vueltas con Jorge de Burgos.
 5. «Prehistoria» en el siglo XX.
 6. La crítica lingüística.
 7. Estructuralismo.
 8. Postestructuralismo (deconstrucción).
 9. Métodos trascendentes e integradores.
 10. La vuelta a la retórica.
- II. *Crítica literaria en el Río de la Plata, hoy* (5 hs.), Sylka Freire.
 1. Discurso crítico. Concepto, estrategias y funcionalidad.
 2. Beatriz Sarlo. El postmodernismo: una reflexión inevitable.
 3. Beatriz Sarlo. Un personaje, un acontecimiento, una escritura: barajemos la Historia.
 4. Abril Trigo. Estado crítico - crítica del Estado.
 5. Abril Trigo. Migrancia, memoria y «retorno».
- III. *Lope de Vega* (5 hs.), Melchora Romanos.
 1. Enfrentamientos literarios: el teatro y la narrativa.
 2. El Pinciano, Lope de Vega y el criterio dramático cervantino.
 3. Lope de Vega y *El arte nuevo de hacer comedias*.
 4. El triunfo de la comedia nueva de Lope de Vega: tragicomedia, tragedia y comedia.
 5. Enfrentamiento respecto al novelar: las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega.
- IV. *Teatro de la época de Cervantes y su puesta en escena* (10 hs.), Luciano García Lorenzo.
 1. El texto dramático en la Edad de Oro.
 - 1.1. El poeta o dramaturgo.
 - 1.2. Texto y representación.
 - 1.3. Los géneros dramáticos.
 2. La representación dramática.
 - 2.1. El autor de comedias.
 - 2.2. El actor y las compañías teatrales.
 - 2.3. Los espacios dramáticos.
 - 2.4. El público.
 - 2.5. La escenografía.
 - 2.6. Música y teatro.
 3. La representación actual de los clásicos.

- V. El Quijote *ante el siglo XXI* (10 hs.), Ciriaco Morón Arroyo.
1. En *El Quijote* (análisis del texto).
 - 1.1. (Prólogo a capítulo VI:) Parodia y crítica.
 - 1.2. (Caps. 7-22:) Sarta de aventuras (criterios estructurales).
 - 1.3. (Caps. 23-37:) La aventura con final feliz (Cardenio Luscinda, don Fernando - Dorotea).
 - 1.4. (Caps. 33-52:) Novelas: realidad y discurso. Las novelas intercaladas y la teoría de la novela.
 - 1.5. (2.^a parte. Preliminares a cap. 29:) Autocrítica y géneros literarios.
 - 1.6. (Caps. 30-58:) El palacio de los duques, el gran teatro.
 - 1.7. (Caps. 59-74:) «Para mí tan solo nació don Quijote». Avellaneda y la nueva conciencia de Cervantes sobre su obra.
 2. Sobre *El Quijote* (síntesis y cuestiones generales).
 - 2.1. Estructura, palabra y cuadro, los personajes, el autor en su texto, la ironía, el realismo, la maestría de la obra maestra.
 - 2.2. Recepción y simbolismo. Calderón receptor de Cervantes, Fielding (*Tom Jones*), Unamuno, Ortega y Gasset. Las interpretaciones alegóricas.
 - 2.3. Hacia la realidad histórica de *El Quijote*. Cervantes: ¿humanista inclinado al racionalismo? ¿Erasmista? ¿Converso? Ambigüedad y verdad en *El Quijote*; ¿la primera novela moderna? ¿«Nuestra Biblia nacional»? (Unamuno).
- VI. *Geografía lingüística* (10 hs.), Francisco Moreno Fernández,
1. La geografía lingüística anterior a 1990.
 - 1.1. Atlas lingüísticos de España anteriores a 1990.
 - 1.2. Atlas lingüísticos de Hispanoamérica anteriores a 1990.
 2. La geografía lingüística posterior a 1990.
 - 2.1. Atlas lingüísticos de España posteriores a 1990.
 - 2.2. Atlas lingüísticos de Hispanoamérica posteriores a 1990.
 3. Los atlas lingüísticos de grandes dominios.
 - 3.1. Atlas lingüísticos de grandes territorios en Europa.
 - 3.2. El *Atlas Lingüístico de Hispanoamérica*.
 4. Aspectos metodológicos de la geografía lingüística.
 - 4.1. Técnicas tradicionales de la cartografía lingüística.
 - 4.2. Técnicas actuales de la cartografía lingüística.
 5. El tratamiento de la información geolingüística.
 - 5.1. Atlas y diccionarios.
 - 5.2. Atlas y *corpus* lingüísticos.
- VII. *Contactos del español en América y Europa* (10 hs.), Germán de Granda.
1. La lingüística de contacto.
 2. El contacto lingüístico en España.
 3. Contacto lingüístico español - lenguas amerindias.
 4. Contacto lingüístico español - lenguas africanas.
 5. Contactos lingüísticos fronterizos en la América hispánica.
 6. Contactos español - lenguas inmigratorias extracontinentales en la América hispánica.
 7. Contactos español - lenguas inmigratorias intracontinentales.
 8. Contactos del español americano emigratorio.
 9. Contactos americanos de modalidades lingüísticas hispánicas.

10. Conceptos teóricos implicados en la lingüística de contacto.
- VIII. *El modelo filológico y la dialectología* (5 hs.), José Luis Moure.
1. Filología, dialectología y crítica textual: convergencias. Breve síntesis histórica de la filología como ecdótica.
 2. Teoría y praxis filológicas frente al modelo estandarizado de la lengua.
 3. La variedad dialectal en un texto literario medieval (la carta árabe).
 4. La variedad dialectal en textos americanos primitivos no literarios. Filología e historia.
 5. La variedad dialectal en textos literarios americanos. La lengua interferida.
- IX. *Sincronía y diacronía del español americano* (10 hs.), Adolfo Elizaincín.
1. El objeto de estudio «español de América».
 2. La conquista de América por España. Rápida referencia a las etapas principales y a las características más salientes del proceso.
 3. El español americano y el español europeo. Rasgos comunes y rasgos discrepantes.
 4. La población y colonización de la América hispánica.
 5. El problema del «andalucismo» del español americano.
 6. Periodización de la historia del español en América.
 7. La división del español americano en zonas dialectales.
 8. El español colonial (siglos XVI, XVII y XVIII) en las diferentes zonas americanas. Consideración y estudio de textos representativos.
 9. El español «independiente» (siglos XIX y XX) en las diferentes zonas americanas. Consideración y estudio de textos representativos.
 10. El español americano del siglo XXI.
- X. *Análisis de la interacción verbal en el aula* (5 hs.), Beatriz Gabbiani.
1. Consideraciones teóricas generales. Interacción y discurso.
 2. El análisis de la interacción en el salón de clase.
 3. Control y poder en el salón de clase.
 4. Iniciativa tópica.
 5. Pedidos, órdenes e instrucciones.
- XI. *Lexicografía actual del español* (5 hs.), Magdalena Coll.
1. Breve introducción a la lexicografía.
 - 1.1. Lexicografía, lexicología y metalexicografía.
 - 1.2. La lexicografía como disciplina lingüística.
 2. Lexicografía española: de sus inicios a la 22.^a edición del *Diccionario de la Real Academia Española*.
 - 2.1. Los inicios de la lexicografía española.
 - 2.2. La lexicografía plurilingüe y la lexicografía monolingüe del español.
 - 2.3. Las obras lexicográficas de la Academia.
 3. Lexicografía española: siglo XX y perspectivas para el XXI.
 - 3.1. La lexicografía no académica del siglo XX.
 - 3.2. Diccionarios de regionalismos y americanismos.
 - 3.3. La lexicografía didáctica.
 - 3.4. Los nuevos diccionarios.
 4. El diccionario.
 - 4.1. La macroestructura: las entradas.
 - 4.2. La microestructura: las informaciones lexicográficas y la definición.

- 4.3. Tipos de diccionario.
 - 4.4. Planificación de un diccionario.
 - 5. Diccionarios, glosarios y vocabularios del español del Uruguay: lo hecho y lo pendiente.
- XII. *Estructuras negativas en el español actual* (5 hs.), Sylvia Costa.
 1. La negación. Conceptos básicos.
 - 1.1. Negación y falsedad.
 - 1.2. Las palabras negativas.
 - 1.3. Contradicción y contrariedad.
 - 1.4. Negación sintáctica, negación morfológica y negación «léxica».
 2. Clases de negaciones.
 - 2.1. Negaciones establecidas sobre criterios sintácticos.
 - 2.2. Negaciones establecidas sobre criterios semánticos.
 - 2.3. Negaciones establecidas sobre criterios pragmáticos.
 3. *Ámbito y foco de la negación.*
 - 3.1. Relaciones entre negación y cuantificación.
 - 3.2. La relación entre la negación y la selección del modo verbal.
 4. La polaridad negativa.
 5. El «ascenso» (o «transporte») de la negación.
- XIII. *Planificación y políticas lingüísticas en contextos de integración regional* (5 hs.), Graciela Barrios.
 1. Representaciones y políticas lingüísticas. Políticas lingüísticas de los estados nacionales y políticas lingüísticas de integración regional.
 2. Ideas lingüísticas en Hispanoamérica en el siglo XIX. Instituciones e instrumentos normativos. Norma lingüística y discurso prescriptivo.
 3. Imperialismo lingüístico y globalización. El español como lengua de comunicación amplia.
 4. Legislación lingüística en la Unión Europea y el Mercosur: la cuestión de las lenguas oficiales y la cuestión de los derechos lingüísticos.
 5. Implicancias de la globalización en la enseñanza de lenguas.
- XIV. *Lenguas indígenas del cono sur* (5 hs.), Leonor Acuña.
 1. Las lenguas indígenas americanas: familias lingüísticas, distribución.
 2. Lenguas en contacto en la Argentina y Paraguay: bilingüismo, interferencia, cambio y alternancia de código.
 3. Situaciones de contacto de lenguas y de plurilingüismo.
 4. Los americanismos: lenguas de origen; la isoglosa del Ecuador; difusión y vitalidad de los indigenismos.
 5. Análisis de casos: área mapuche de Neuquén y Río Negro (Argentina); área quechua de Catamarca (Argentina); área guaraníca (Argentina y Paraguay).

De dónde venimos

Hemos dado a conocer algo de lo que estamos haciendo para el futuro, pero no debemos olvidar de dónde venimos. Si nos limitamos a España y a la producción más estrictamente cercana a lo que me interesa a mí, en el recorrido del siglo XX,

sobresalen, en la primera mitad, las figuras de Marcelino Menéndez y Pelayo y Ramón Menéndez Pidal. El primero, procediendo del siglo XIX, diseña el amplísimo mapa por donde habrían de discurrir las investigaciones sobre la literatura española, mapa en el que incluye las culturas anteriores a la época romance en la Península Ibérica. Se trata de una obra ciclópea. La *Historia de las ideas estéticas* sigue siendo un libro de consulta imprescindible. La historia de la literatura en español que se ha ido confeccionando hasta hoy ha sido básicamente un desarrollo de su programa. Menéndez Pidal se especializó en Historia de la lengua, pero su escuela, que nunca creó un foso entre los estudios lingüísticos y literarios, como sucedía por entonces en Norteamérica, ha dado lugar a una pléyade de estudiosos de la literatura que en nada tienen que envidiar a la academia de otros países y culturas. En la segunda mitad del siglo XX su discípulo Dámaso Alonso encabeza la Escuela Española de Estilística, que tuvo continuación en diversos países de América Latina y que puede considerarse una corriente autóctona y original. El libro *Poesía española* está entre los pioneros de la Teoría literaria contemporánea. Umberto Eco lo incluye, como ejemplo de investigación semiótica, en la bibliografía de su manual de 1968 *La estructura ausente*. Luego, Fernando Lázaro Carreter, discípulo de Dámaso, fue el encargado en los años 70 de mantener abierta la investigación teórica española a las líneas entonces novedosas. A partir de los 80 se ha contado con una comunidad profesional de la Teoría literaria *stricto sensu* y con una abundantísima producción bibliográfica. Podemos citar la colección de 25 volúmenes que diseñé para la editorial Síntesis y que es casi el único caso de colección de este tipo en la que un grupo nacional se encarga de redactar todas y cada una de las monografías de la especialidad. Antes ya había publicado en Arco/Libros mi antología de textos de *Teoría de los géneros literarios* en una colección de la que se hizo más tarde cargo José Antonio Mayoral y que ha agavillado y traducido al español lo más interesante de la última teoría literaria internacional. Hay que añadir a esto, en la misma editorial Arco/Libros, la colección Perspectivas que dirige ahora Carmen Bobes, introductora de la semiótica literaria en España, y que ofrece importantes tratados españoles o traducciones de tratados extranjeros. Con anterioridad, durante un cierto tiempo Darío Villanueva dirigió una colección semejante en la editorial Taurus. Hay otras colecciones de menos entidad o aún muy recientes. Pero si añadimos a los autores españoles de las colecciones citadas los que han aparecido ocasionalmente en las editoriales Gredos, Cátedra, Crítica o Visor, tendremos un elenco bastante completo de un panorama que ya no permite limitarse a dos o tres nombres. Sigue existiendo el reto de salir a la plaza pública a la par que el inglés: hoy por hoy, un manual de Culler se traduce al español y demás lenguas de cultura, un libro semejante publicado en España es difícil que conozca traducción y, aún más, verdadera difusión fuera del mundo hispánico. Pero no deberíamos hablar sólo de España, sino de la cultura en español. Tendríamos que citar a Alfonso Reyes y pormenorizar, después de la Guerra Civil de 1936-1939, la continuidad de las labores a uno y otro lado del Atlántico de los españoles y de los latinoamericanos, de los que se quedaron en España o de los que se fueron al exilio.

Y no olvidemos que algunos de los estudios literarios más brillantes de las últimas décadas no han corrido a cargo de profesores españoles o latinoamericanos, sino de autores literarios de América Latina como Borges, Octavio Paz, Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa.

Anexo. Algunas revistas filológicas de nuestro ámbito

- *Boletín de Filología*, Univ. de Santiago de Chile, Santiago de Chile, 1947-.
- *Letras*, Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Andrés Bello de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, [Caracas], 1967-.
- *Letras de Buenos Aires*, Victoria Pueyrredon, Buenos Aires, 1981-.
- *Lexis*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1977-.
- *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Colegio de México, México, 1947-.
- *Quaderni Ibero-Americani*, Associazione per i rapporti culturali con la Spagna, il Portogallo e l'America latina, Torino, 1946-.
- *Revista de Filología Española*, Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1914-.
- *Revista de Literatura*, Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1952-.
- *Signos*, Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, 1967-.
- *Thesaurus*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1951-

IV. Sobre tres recepciones americanas para conmemorar en 2005



José Carlos Rovira

Universidad de Alicante

Se preguntaba una vez Alfonso Reyes, en *Letras de la Nueva España*, cuándo el español en México deja de ser español y pasa a ser mexicano, y se respondía a continuación que, probablemente, en el siglo XVII, cuando el dramaturgo Pedro Ruiz de Alarcón triunfa en Madrid donde vive, o la décima musa, Sor Juana Inés de la Cruz, publica su obra en Madrid gracias a la condesa de Paredes. Son rastros de una historia que tiene que ver con lo que nos estamos preguntando, es decir, cuándo la literatura hispanoamericana toma el camino inverso y empieza a influir en el marco español y europeo. Porque no es, como sabemos, el llamado *boom* de los 60 el que extiende una presencia y una influencia, sino que hay datos previos que nos la sitúan de una forma determinante. Max Henríquez Ureña publicó en 1930, en Madrid, *El retorno de los galeones*, una interesante metáfora constructiva de la inversión de influencias entre América y España que el crítico dominicano tenía que rastrear en la colonia pero que, desde luego, situaba ya en el modernismo y en Darío de manera principal.

A Darío es al primero que me quiero referir y aprovecharé para hacerlo un detalle cronológico que no quiero que pase desapercibido: 1905, es decir hace un siglo, cuando aparece en Madrid *Cantos de vida y esperanza*.

La segunda referencia en el orden cronológico que quiero establecer es 1935, hace 70 años, cuando aparece también en Madrid *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda.

Seguimos con este mágico 5 que nos depara aniversarios: 1945, hace 60 años, cuando Gabriela Mistral gana el Premio Nobel de Literatura, siendo la primera figura latinoamericana que obtiene este galardón universal.

Rubén Darío

«En el principio fue Rubén Darío», es un eslogan que he utilizado ya para situarme en este centenario de *Cantos de vida y esperanza*, en el que el formidable centenario de *El Quijote* puede tener efectos devastadores para todo lo que no sea la obra de Cervantes. Curándome en salud he anunciado ya conferencias que se titulan «1905: Rubén Darío ante Cervantes», como forma de introducir al nicaragüense en medio de la conmemoración universal que hacemos. Y sí, sin duda, en el principio fue Rubén Darío, en el principio de una modernidad de nuestra lengua que, por él, sobre todo por él, se vio transformada y liberada de las retóricas continuidades de la poesía del siglo XIX. En 1905 Darío está en Madrid y publica, pagándose la edición, en una tirada de 500 ejemplares que realiza la Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, sus *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*. Tuve la fortuna de que en el 2004 me encargara Alianza editorial una edición de la obra que apareció en diciembre pasado, no sólo con introducción, sino con las 100 páginas de anotación (resueltas como comentario) que consideré necesarias para acompañar a los poemas. Porque quería resaltar con ellas el carácter ejemplar del libro que editaba, porque quería situarlo en el espacio canónico que Darío consiguió con esta obra para la poesía en lengua española.

Aquel Darío de 1905 es revelador y patético, dependiente de todos los vicios, dependiente con abundancia de un alcohol que lo está destruyendo. Pierde sus papeles que, afortunadamente, ha enviado desde tres años antes a quien será en ese año su cuidador literario, Juan Ramón Jiménez, que tuvo mucho que ver, como sabemos, con la edición de los *Cantos de vida y esperanza* y que nos ha dado en *Mi Rubén Darío* imágenes desoladoras del poeta, que contaba 38 años, imágenes desoladoras como aquellos encuentros en los que, en medio de una conversación, se refugiaba en su habitación y Juan Ramón veía a través de los cristales rayados cómo iba a su mesa de noche a beber whisky y regresaba a la estancia contigua tras enjuagarse la boca, o cuando se lo encontró borracho en la calle de Veneras, «sentado en el suelo, la cabeza en la pared, abierta la levita, y el sombrero de copa y los guantes en el arroyo». Sin embargo, a quien Juan Ramón llama, cuando bebía, «hipopótamo callado», seguía escribiendo el libro que apareció en julio. Dos fechas concretas para el libro de hace un siglo.

El 28 de marzo en el Ateneo de Madrid, Darío hace el estreno universal de una obra que ha escrito en los días anteriores. Según Juan Ramón y Vargas Vila, con diferentes versiones, la noche antes la concluye en medio de una descomunal borrachera. Se trata de la «Salutación del optimista», que lee el día 28 en el Ateneo madrileño:

Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,
espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!

He contado ya una vez cómo el Darío de nuestra juventud se ve muy confuso por la utilización imparable que el nacionalismo de cuando éramos jóvenes, el español, hace de poemas como la «Salutación del optimista», o la «Marcha triunfal», publicados inevitablemente en nuestras enciclopedias escolares al lado de un dibujo de Darío con el uniforme de Embajador de Nicaragua ante su Majestad católica, el rey de España. Hubo que rescatar a Darío de esa imagen para encontrárnoslo repleto de sentimientos de lo personal en la que considero su obra más importante mediante una escritura que, sin abandonar los mundos estéticos de *Azul y Prosas profanas*, significa la irrupción de lo personal en su poesía: gozos, culpas, pesares, temores, eros, espiritualidad, historia reciente, etc. Todo confluye en aquel libro ejemplar que estaba siendo asumido por el mundo cultural español como la lección de un primer maestro americano: Rafael Cansinos Assens dio cuenta de aquel episodio de 1905, de la lectura en el Ateneo, en su novela *Bohemia* (aparecida sólo en el 2002). La admiración de los presentes tiene la desenfadada frase de Valle-Inclán, cuando Darío concluye la lectura: «-¡Magnífico! ¡A ver qué dicen ahora esos académicos viejos e idiotas!».

La admiración era la de Valle -a pesar de la despiadada imagen que construye de Darío en *Luces de Bohemia*-, pero era también la de los hermanos Machado, la de Juan Ramón o Eduardo Marquina. Son raros los ejemplos de rechazo a Darío y, entre las figuras principales, sólo tenemos el de Leopoldo Alas, *Clarín*, y las distancias de Unamuno y Baroja. Los jóvenes encuentran apasionante su transformación del lenguaje poético, su uso magistral del alejandrino y su dominio de la estrofa clásica, junto al versolibrismo rítmico poderosísimo. He analizado algunas veces a algunos escritores que se formaron con Darío y concretamente con los *Cantos de vida y esperanza* bajo el brazo. El niño Neruda, el de los 15 años, o el niño Miguel Hernández, son ejemplos que he seleccionado para analizar lo que había pasado en el mundo hispánico: los jóvenes poetas y los que iban a serlo se formaban con Darío en la memoria rítmica y lingüística de una *imitatio* primeriza y eficaz.

Tal día como el 13 de mayo de 1905, Rubén, por enfermedad, no pudo ir a leer en el paraninfo de la Universidad Central el poema que había escrito para la conmemoración cervantina, para el III centenario de *El Quijote*. Lo leyó el actor Ricardo Calvo:

Rey de los hidalgos, señor de los tristes,
que de fuerza alientas y de ensueños vistes,
coronado de áureo yelmo de ilusión;
que nadie ha podido vencer todavía,
por la adarga al brazo, toda fantasía,
y la lanza en ristre, toda corazón.

Las «Letanías de Nuestro Señor Don Quijote» resonaron con fuerza en aquel Madrid conmemorativo. Algunos de entre el mundo académico no debieron conciliar el sueño

aquel día por el estupor que le habría producido las palabras del nicaragüense leídas en aquel acto:

de las epidemias de horribles blasfemias
de las Academias,
líbranos, señor.

Pablo Neruda

Septiembre de 1935, aparece en Madrid *Residencia en la tierra* en la editorial Cruz y Raya de Bergamín. Es la segunda *Residencia* lo nuevo. La primera había aparecido en Santiago en 1933 en edición limitadísima. Unos meses antes, el 6 de diciembre de 1934, Neruda lee poemas de la obra y Federico García Lorca lo presenta en un recital en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central. Los términos de la presentación son rotundos en la dimensión de elogio y reconocimiento. Dice por ejemplo:

Al lado de la prodigiosa voz del siempre maestro Rubén Darío [...] la poesía de Pablo Neruda se levanta con un tono nunca igualado en América, de pasión, de ternura y de sinceridad. Se mantiene frente a un mundo de sincero asombro [...] Cuando va a castigar y levanta la espada, se encuentra de pronto con una palabra herida entre los dedos. Yo os aconsejo oír con atención a este gran poeta y tratar de conmovérselo con él.⁵⁰

Las noticias de los reconocimientos de Neruda en España provocaron una lamentable respuesta en Santiago de Chile⁵¹. En primer lugar, quien luego sería amigo y biógrafo de Neruda, Volodia Teitelboim, encontró que el poema 16 de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* era una paráfrasis pura del poema 30 de *El Jardinero* de Rabindranath Tagore, a través de la traducción precisa de Zenobia Camprubí, la esposa de Juan Ramón Jiménez. El asunto, que con dificultades explicó Neruda cuando modificó en la edición de 1938 la entrada del poema, escribiendo «Paráfrasis de Rabindranath Tagore»⁵², había saltado al mundo literario en *Pro*, revista que dirigía en Santiago Vicente Huidobro, por información de alguien al que se lo había comunicado Teitelboim, en un artículo titulado «El affaire Neruda-Tagore» en noviembre de 1934. El 6 de diciembre, Pablo de Rokha acusaba de plagio a Neruda en *La opinión*. El 15 del mismo mes, también en el mismo periódico, era Huidobro el que lanzaba los ataques en la misma dirección, recogiendo, muy molesto, la afirmación de Lorca en la conferencia donde «lo proclama el mejor poeta de América después de

Rubén Darío». Lógicamente, la molestia de Huidobro procedía de considerarse precisamente él lo que Lorca había afirmado de Neruda. Otros ataques (Jaime Dvor, Alfonso Toledo Muñoz, etc.) y defensas (Tomás Lago, Diego Muñoz, Antonio Rocco del Campo, etc.) surgieron en Santiago⁵³.

Neruda contestó con un poema no firmado que circuló por España e inmediatamente por Santiago. Se trata de «Aquí estoy (Madrid 1935)». Autenticó el poema, probablemente en 1962, poniendo sus iniciales en una copia, según informa Loyola⁵⁴. Se trata de una durísima y extensa imprecación donde sus enemigos literarios son llamados «perros», «lobos», «ladillas», aparte de mentarles directamente e insultantemente a la madre. Por las referencias del texto nos vamos encontrando con Huidobro y Pablo de Rokha como principales objetivos de su violenta respuesta.

Los amigos poetas españoles iniciaron un homenaje posiblemente como respuesta a unos ataques que conocían. Confluyen en abril de 1935 con la publicación de un libro memorable: *Homenaje a Pablo Neruda*, en la madrileña editorial Plutarco. Se anticipan en él los tres cantos materiales de la segunda *Residencia* -«Entrada a la madera», «Apogeo del apio» y «Estatuto del vino»-, donde algunos críticos han visto el origen del lenguaje de las *Odas elementales*. Abre la publicación un manifiesto de homenaje a Neruda que firman Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, León Felipe, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Miguel Hernández, José Antonio Muñoz Rojas, Leopoldo Panero, Juan Panero, Luis Rosales, Arturo Serrano Plaja y Luis Felipe Vivanco⁵⁵. En una cena-homenaje, organizada por Lorca el 14 de junio, participan todos los citados.

Juan Ramón Jiménez, que estaba ya muy cansado de lo que consideraba excesos de los jóvenes poetas españoles, que había fulminado ya a Lorca y a Alberti⁵⁶, la emprende con violencia verbal inusitada en la prensa, en *El sol*, en una serie de intervenciones que concluyen con la valoración posterior, en 1939, de *Residencia en la tierra* como «estercolero»:

Tiene Neruda mina explotada y por explotar; tiene rara intuición, busca extraña, hallazgo fatal, lo nativo del poeta: no tiene acento propio ni crítica llena. Posee un depósito de cuanto ha ido encontrando por su mundo, algo así como un vertedero, estercolero a ratos, donde hubiera ido a parar entre el sobrante, el desperdicio, el detrito, tal piedra, cuál flor, un metal en buen estado aún y todavía bellos. Encuentra la rosa, el diamante, el oro, pero no la palabra representativa y transmutadora [...]. A Neruda, para ser lo que algunos, bastantes creen o dicen que es, le faltan algunas cosas menores que la contención; le sobran más que le faltan, sobre todo irresponsabilidad mayor. ¡Qué monótona irresponsabilidad la suya!⁵⁷

El momento clave de la enemistad bien pudo ser cuando Juan Ramón se negó a firmar el documento de homenaje de los poetas españoles a Neruda al que, sin duda, fue invitado.

Gabriela Mistral

El 15 de noviembre de 1945 Gabriela Mistral recibe la noticia de que le ha sido concedido el Premio Nobel de Literatura. Tiene 56 años de edad. Es la primera figura literaria latinoamericana que lo obtiene. Las relaciones de Lucila Godoy con España fueron difíciles. Era de una inoportunidad diplomática que la acompañó toda su vida. Incluso su vida consular. En el 32, en Italia como Cónsul de Chile, se había declarado antifascista; en el 35, como Cónsul en Madrid, aparece un artículo suyo en la revista *Familia* de Santiago, un artículo que no es tal, sino una carta privada que, por vericuetos imprevistos, había llegado a aquella revista. En la carta, Gabriela pasaba revista a su insoportable vida española, detestaba la vida política (estábamos además en el «bienio negro», el gobierno de la derecha) y se apiadaba de la pobreza social española, aunque crítica con dureza el conformismo social que había permitido de nuevo el triunfo de la derecha. Critica a los escritores y provoca, con su visión de España, una crisis de la colonia española en Santiago, secundada por la derecha chilena. Su cese diplomático fue fulminante, aunque paliado por su nombramiento como Cónsul General en Lisboa.

Hay un detalle en esta relación que me inquieta y es la distancia con la que Gabriela Mistral fue tratada durante años por la crítica española. De su mundo de relaciones españolas tan sólo le quedó el aprecio de su admirado Unamuno, al que no perdonaba sin embargo la visión de la América indígena que este sustentaba.

En la visión transmitida en España han prevalecido las insoportables visiones de la ternura que algunos seleccionaron. Ha prevalecido aquella inapropiada canonización que el ecuatoriano Benjamín Carrión hizo tempranamente, el año antes de su muerte, en 1957, en su *Santa Gabriela Mistral*. Este año, a los sesenta del Premio Nobel, podemos destacar que sí tuvo presencia y traducciones en Europa, que fue reconocidísima en Estados Unidos, y que, desde luego, merece relecturas de sus grandes obras (*Desolación*, *Tala*, *Sonetos de la muerte*, *Poema de Chile*) y nuevas perspectivas para las que recomiendo el libro de Grínor Rojo en el Fondo de Cultura Económica, *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*, que ha invertido la edulcorada lectura previa de quien es, desde luego, un ejemplo de universalidad americana incuestionable.

V. La poética de los antipoetas. Ramón de Campoamor, Nicanor Parra y Ángel González △▽

Ulpiano Lada Ferreras

Universidad de Alicante

Las intrincadas conexiones literarias que se han producido entre España y América a lo largo de la historia pueden ser observadas a través de un recorrido poético bidireccional, que parte de Asturias hacia América y de allí vuelve de nuevo a Asturias,

en el cual podremos comprobar cómo las ideas, formas y prácticas literarias se propagan fácilmente a través del tiempo y del espacio, para desarrollarse más tarde con las lógicas peculiaridades propias de cada poeta en su contexto socio-cultural.

Ramón de Campoamor

El punto de partida de este viaje está situado en la villa de Navia, lugar de nacimiento del hoy prácticamente olvidado Ramón de Campoamor y Campoosorio, a pesar de la fama y del éxito que gozó en su vida. Nos interesa Campoamor tanto en su faceta de poeta como de teórico de la literatura, porque sin duda su *Poética* responde a una clara voluntad de enmarcar su producción literaria dentro de una teoría que la explique y justifique.

La semiología literaria ha contribuido, con las investigaciones desarrolladas en los últimos años, a aclarar de qué manera se construye el personaje dramático. En primer lugar esta construcción se atiene siempre a dos principios generales y fundamentales: el principio de discrecionalidad y el de unidad. El personaje se presenta con un nombre, que es, como señala la profesora Carmen Bobes, una etiqueta semántica y funcional en blanco que se va completando con datos discretos y discontinuos que proceden de tres fuentes: (1) sus propias palabras, (2) sus propias acciones y (3) lo que los demás personajes dicen de él⁵⁸. Pues bien, de la misma forma, a la hora, no de construir, pero sí de caracterizar el pensamiento teórico de Campoamor, como posteriormente de los otros poetas de los que me ocuparé, tendré también en cuenta tres aspectos: (1) sus propias palabras, es decir, el pensamiento teórico sobre la poesía; (2) sus propias acciones, la creación poética; (3) la opinión de la crítica sobre las creaciones de los poetas.

La obra de Campoamor supone una clara ruptura con la tradición poética precedente, dominada por una retórica vacía y una grandilocuencia muy alejada de la realidad del individuo. Este deseo de innovación de la lírica se pone expresamente de manifiesto en su *Poética*:

Yo también, si fuera tan buen preceptista como soy agricultor, sembraría de sal parte del campo de la dogmática literaria para que no brotase en él una sola planta en un lapso de tiempo tan largo por lo menos, como el que media entre Longino y Revilla. La faja tradicional con que casi nos revientan al nacer es más soportable que el peso de esa montaña de Sísifo de las reglas convencionales con que abrumba nuestra inteligencia la retórica oficial. No hay pedagogo que al escribir una preceptiva artística no descubra algún matiz nuevo en la abigarrada escala de colores en que se dividen los varios pelotones del inmenso ejército de pensamientos, o no añada alguna división arbitrarias en las interminables clasificaciones de los géneros literarios, que no se dividen por nada esencial, sino por accidentes puramente formales, como el metro, por ejemplo, y que tienen la misma subsistencia que si esas reglas se escribiesen en el agua⁵⁹.

No habrá poesía lírica tan general como se concibe hoy día mientras no se compliquen las leyes que la mecánica emplea para dar firme asiento a los cuerpos «bajar el centro de gravedad y ampliar la base de sustentación», o lo que es lo mismo, no levantar demasiado el tono y escribir como el Romancero en el lenguaje del pueblo⁶⁰.

Queda de manifiesto cómo Campoamor defiende una postura claramente antirromántica que supone un rechazo expreso a lo que, en aquellos momentos, se entendía y por tanto se escribía como poesía. La nueva poesía propugnada por Campoamor implica una actualización del lenguaje poético con la introducción del lenguaje cotidiano, el realismo psicológico, la autoficcionalización, la ampliación de los temas, el empleo del humor y de la ironía, la abundancia de formas breves, lapidarias y sentenciosas. Las características de esta nueva poesía la entroncan directamente con la poesía moderna, como podemos comprobar en las siguientes citas:

La poesía es la representación rítmica de un pensamiento por medio de una imagen y expresado en un lenguaje que no se pueda decir en prosa ni con más naturalidad ni con menos palabras⁶¹.

Sólo el ritmo debe separar el lenguaje del verso de la prosa⁶².

La renovación que pretende introducir Campoamor en la poesía, a través de sus aportaciones teóricas, ha sido destacada entre otros por Luis Cernuda, quien establece relaciones entre el poeta asturiano y William Wordsworth⁶³, o Vicente Gaos, que pone de relieve las semejanzas con T. S. Eliot⁶⁴. Otros críticos han desvelado desde posibles relaciones hasta claras influencias de la poesía de Campoamor en autores como Augusto Ferrán, Gustavo Adolfo Bécquer, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, Rubén Darío⁶⁵, Miguel de Unamuno, Ramón Gómez de la Serna, Luis Cernuda, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Gabriel Ferrater, José Agustín Goytisolo, Ángel González, Luis García Montero, Luis Alberto de Cuenca, Jon Juaristi, Javier Salvago, Víctor Botas, Javier Egea, Álvaro Salvador o Carlos Marzal, entre otros⁶⁶.

Si hoy reconocemos la importancia de la poesía de Ramón de Campoamor en su intento de desterrar unas formas altisonantes y artificiosas, ajenas al mismo tiempo a cualquier preocupación social o vital, así como su influencia en la formación de una nueva sensibilidad poética vinculada a la experiencia y lo cotidiano, expresado a través de un verso narrativo y reflexivo, no por ello dejamos de admitir la distancia estética que nos separa de unas composiciones poéticas que nos resultan, en ocasiones, lastradas

por la abundancia de moralejas explícitas y formas ripiosas que dejan entrever cierta confusión en su práctica poética, no en su teorización, entre rima y poesía.

En consecuencia, Campoamor inaugura una nueva forma de poesía, con independencia de su mayor o menor acierto, que algunos críticos como Félix Ros, Vicente Gaos, Roberto Fernández Retamar o Jordi Jové han calificado de antipoesía⁶⁷. A este respecto Jordi Jové señala que:

El asalto a las nuevas fórmulas poéticas (que básicamente consiste en alcanzar un estilo natural) presupone un ímpetu considerable, por lo menos desde el ángulo que se toma en consideración la afirmativa respuesta de un hombre que dice «yo he sentido», sin embargo sabemos que los logros poéticos de semejante actitud no vendrían hasta mucho más tarde, cuando el poeta es capaz de distanciarse y en cuanto elabora la expresividad con un lenguaje irónico, antipoético, como modalidad que Campoamor preconizó antes de su efectiva llegada en la tradición moderna española. El poeta indicó en notas y en algunos puntos de su argumento lo que no pudo realizar en su obra desmesurada⁶⁸.

Ángel González incide también a propósito de la obra poética de Campoamor en los aspectos que la vinculan con la antipoesía:

Al oponer el lenguaje de la calle al enrarecido lenguaje de la poesía: de su tiempo, Campoamor se comporta, aunque hoy no lo parezca, como un audaz innovador. Por su uso de la ironía, por sus deliberadas fijaciones en lo vulgar, es cronológicamente el primer «antipoeta» de la lengua española: un negador de mitos⁶⁹.

Algunas de las características antes señaladas de la poesía de Campoamor podemos verlas en los siguientes textos:

Lo que se piensa al morir

[...]
Partiste, y del sentimiento
en cama enfermo caí,
y cuando exhalar por ti
iba ya mi último aliento,

embargó mi pensamiento,
en vez de tu amor y el mío,
este cantar tan vacío
que oí de niño a mi hermana:
«CUCÚ, cantaba la rana,
CUCÚ, *debajo del río*».
[...]⁷⁰

La santa realidad

¡Inés! tú no comprendes todavía
el ser de muchas cosas.
¿Cómo quieres tener en tu alquería,
si matas los gusanos, mariposas?
Cultivando lechugas Diocleciano,
ya decía en Salerno
que no halla mariposas en verano
el que mata gusanos en invierno.
[...]⁷¹

* * *

La que ama un ideal, y sube... y sube...
Suele morir ahorcada de una nube⁷².

En su primera confesión, a Pura
ya no le dio la absolución el cura⁷³.

Si como el héroe de La Mancha antaño

realicé por tu amor grandes hazañas,
hoy, sentado a la sombra de un castaño,
pensando mucho en ti, como castañas⁷⁴.

Como está sin cercado, el mundo entero
es, más que un camposanto, un pudridero⁷⁵.

¡Ay del día que lancen a los vientos
el «sálvese el que pueda» los hambrientos!⁷⁶

Un cadáver encierra
los problemas del cielo y de la tierra⁷⁷.

Yo conocí un labrador
que celebrando mi gloria,
al borrico de su noria
le llamaba Campoamor⁷⁸.

Nicanor Parra

La siguiente parada en nuestro itinerario poético la realizaremos en América para fijarnos en un poeta que, tanto en su obra como en sus opiniones teóricas, manifiesta un rechazo frontal a la poesía que se escribe en su momento y hace una propuesta de una nueva poesía de ruptura con la tradicional. La parada la hacemos en Chile, cerca de Chillán, y nos ocupamos de la antipoesía de Nicanor Parra.

¿Cuáles son las características de esta nueva forma de poetizar? Autores como Andrew P. Debicki, Federico Schopf, Joaquín Marco, Teodosio Fernández, Cedemil Goic, Luis Sáinz de Medrano o Iván Carrasco⁷⁹, entre otros, coinciden en destacar los siguientes rasgos en la obra de Parra: firme reacción contra la retórica romántica y modernista, empleo del lenguaje común, acentuado prosaísmo, coloquialismos, uso abundante de frases hechas y referencias literarias, huida de la expresión altisonante, del lenguaje convencionalmente poético, rechazo hacia la tradición literaria, preocupación por el individuo sin caer en la solemnidad ni en el tono predicativo, acusada conciencia crítica, empleo del humor, una ironía casi siempre amarga y distanciadora, la parodia y una visión pesimista de la realidad.

Como podemos comprobar fácilmente, tanto el propósito rupturista, como la forma de llevarlo a cabo por medio de un determinado uso del lenguaje poético, coinciden en Campoamor y Parra con las lógicas diferencias en la concreción del discurso que impone la larga distancia temporal que media entre ambos. De hecho no sólo se caracteriza la poesía de Campoamor como antipoesía, sino que algunos autores han señalado las evidentes relaciones entre la obra del poeta asturiano y la de Nicanor Parra. Así, Roberto Fernández Retamar identifica como escéptica tanto la poesía de Parra como la de Campoamor, a quien considera el antipoeta de su tiempo⁸⁰; Luis Sáinz de Medrano, por su parte, afirma que Parra encuentra su propio lenguaje al asumir el papel de un sagaz Campoamor criollo⁸¹; mientras que Joaquín Marco apunta a propósito de Parra:

Pero me temo que la referencia a don Ramón de Campoamor es también obligada. En efecto, Campoamor cultiva ya, a fines del siglo XIX, el lenguaje coloquial, la ironía distanciadora [...] El localismo de Parra e incluso la utilización de las formas populares, a las que carga de ironía, ¿no están ya contenidas en Campoamor, poeta al que se habrá de recurrir en el futuro?⁸²

El propio Nicanor Parra, en una carta dirigida al poeta y amigo, Tomás Lago, incide de forma teórica en las mismas ideas que ha destacado la crítica:

La poesía egocéntrica de nuestros antepasados en que ellos tratan de demostrar al lector cuan estimable es el ser humano, cuan inteligentes y sensibles son ellos mismos, cuan dignos de admiración son los objetos de este mundo, debe ceder el paso a una poesía más objetiva de simple descripción de la naturaleza del hombre⁸³.

Estas ideas son también expresadas a través del lenguaje artístico de Parra, como queda reflejado en los textos siguientes:

Sinfonía de cuna

Una vez andando
por un parque inglés
gon un angelórum
sin querer me hallé.
Buenos días, dijo,
yo le contesté,
él en castellano
pero yo en francés.
Dites moi, don ángel,
comment va monsieur.
Él me dio la mano,
yo le tomé el pie.
¡Hay que ver, señores,
cómo un ángel es!
Fatuo como el cisne,
frío como un riel,
gordo como un pavo,
feo como usted.
[...]⁸⁴

La montaña rusa

Durante medio siglo
la poesía fue
el paraíso del tonto solemne.
Hasta que vine yo
y me instalé con mi montaña rusa.
Suban, si les parece.
Claro que yo no respondo si bajan
echando sangre por boca y narices⁸⁵.

Advertencia

Yo no permito que nadie me diga
que no comprende los antipoemas.
Todos deben reír a carcajadas.
[...] ⁸⁶

Tres poesías

1

Ya no me queda nada por decir.
Todo lo que tenía que decir
ha sido dicho no sé cuántas veces.

2

He preguntado no sé cuántas veces
pero nadie contesta mis preguntas.
Es absolutamente necesario
que el abismo responda de una vez
porque ya va quedando poco tiempo.

3

Sólo una cosa es clara:
que la carne se llena de gusanos ⁸⁷.

Advertencias

Se prohíbe rezar, estornudar
escupir, elogiar, arrodillarse
venerar, aullar, expectorar.

En este recinto se prohíbe dormir
inocular, hablar, excomulgar
armonizar, huir, interceptar.

Estrictamente se prohíbe correr.

Se prohíbe fumar y fornicar⁸⁸.

Manifiesto

Señoras y señores

ésta es nuestra última palabra
-nuestra primera y última palabra-
los poetas bajaron del Olimpo.

Para nuestros mayores

la poesía fue un objeto de lujo
pero para nosotros es un artículo de primera necesidad:
no podemos vivir sin poesía.

A diferencia de nuestros mayores

-y esto lo digo con todo respeto-
nosotros sostenemos
que el poeta no es un alquimista
el poeta es un hombre como todos
un albañil que construye su muro:
un constructor de puertas y ventanas.

Nosotros conversamos

en el lenguaje de todos los días
no creemos en signos cabalísticos.

[...]

La situación es esta:

mientras ellos estaban
por una poesía del crepúsculo
por una poesía de la noche
nosotros propugnamos
la poesía del amanecer.
[...]⁸⁹

Ángel González

El tercer punto de este particular itinerario poético, de vuelta ya de las Américas, se encuentra, como había adelantado, de nuevo en Asturias, en la ciudad de Oviedo y en los versos del poeta Ángel González.

Son muchos los autores que se han interesado por la obra del poeta asturiano, por lo que disponemos de una pormenorizada caracterización de su poética que se puede sintetizar a partir de los estudios de críticos como Emilio Alarcos, Andrew P. Debicki, Antonio Moreno, Ángel Luis Prieto de Paula, Xelo Candel Vila, Francisco Díaz de Castro, Luis García Montero, Pere Rovira, Álvaro Salvador, Marcela Romano o Luis Bagué Quílez, entre otros muchos⁹⁰. Estos autores nos hablan de una marcada diferencia con el lenguaje anterior: de una poética antirretórica, huida de apriorismos líricos y de lo convenientemente poético; de procedimientos estilísticos desprovistos de toda gratuidad retórica o formalista; de agudeza, juegos de palabras, ruptura de frases hechas, chistes, tono conversacional, verbo difuso y prosístico, ironía distanciadora, sarcasmo, intención crítica, intertextualidad, metapoesía, pesimismo. Pero, además de las opiniones de la crítica, contamos con el punto de vista del autor, a propósito de una de sus obras, que como podemos comprobar coinciden plenamente:

Tratado de urbanismo es un título deliberadamente prosaico e irónico que obedece al intento de desmitificar la poesía, cuyo referente no tiene por qué ser únicamente lo inefable o lo sublime; la poesía -pensaba yo cuando estas cuestiones obvias eran aún objeto de la polémica- también puede aludir a las vulgares, las cotidianas realidades de los seres humanos⁹¹.

Emilio Alarcos señaló a propósito de la poesía de Ángel González que «lejos de la preocupación de señalar "fuentes" hay que indicar "afinidades"»⁹². Las afinidades entre la poesía de Nicanor Parra y Ángel González han sido puestas de relieve en numerosas ocasiones por la crítica, que ha llegado a calificar parte de la obra de Ángel González como antipoesía. De tal modo, Antonio Moreno sostiene que:

De esta falta de fe en el poema resulta el antipoema,

elaborado con un lenguaje prosaico que huye de los apriorismos líricos y de lo convenientemente poético, tal como lo había hecho unos años antes el chileno Nicanor Parra⁹³.

Álvaro Salvador emparenta algún texto de González con la corriente poética hispanoamericana que se define a sí misma como antipoesía⁹⁴; Marcela Romano se refiere al recurso a la antipoesía del poeta asturiano⁹⁵; Francisco Díaz de Castro, por su parte, pone de relieve que el lenguaje poético está sometido a una crítica paralela a la de la realidad histórica por la antipoesía de Ángel González⁹⁶; mientras que Luis Bagué nos habla de un lirismo impuro que linda con la poesía de Nicanor Parra⁹⁷.

Si las relaciones, o las afinidades a las que antes me refería, entre los dos poetas son evidentes para la crítica, también el propio González parece reconocerlas, al menos en el modo de abordar el objeto poético a través de la antipoesía, como podemos comprobar en estas palabras, a propósito de su propia obra:

En esos títulos, la tendencia al juego y a derivar la ironía hacia un humor que no rehúye el chiste, la frivolidad de algunos motivos y el gusto por lo paródico, apuntan hacia una especie de «antipoesía», en cuyas raíces creo que está cierto rencor frente a las «palabras inútiles»⁹⁸.

Además de las afirmaciones teóricas a las que he hecho referencia, contamos con la obra poética de Ángel González, en donde podemos encontrar estas características, como podremos comprobar en los ejemplos seleccionados:

Eso era amor

Le comenté:

-Me entusiasman tus ojos.

Y ella dijo:

-¿Te gustan solos o con rímel?

Grandes,

respondí sin dudar.

Y también sin dudar

me los dejó en un plato y se fue a tientas⁹⁹.

Ahí, donde fracasan las palabras

Poeta de lo inefable.

Logró expresar finalmente

lo que nunca dijo nadie.

Lo condenaron a muerte¹⁰⁰.

Contra-orden (poética

por la que me pronuncio ciertos días.)

Esto es un poema.

Aquí está permitido

fijar carteles,

tirar escombros, hacer aguas

y escribir frases como:

Marica el que lo lea,

Amo a Irma,

Muera el... (silencio),

Arena gratis,

Asesinos,

etcétera.

Esto es un poema.

Mantén sucia la estrofa.

Escupe dentro.

Responsable la tarde que no acaba,

el tedio de este día,

la indeformable estolidez del tiempo¹⁰¹.

De otro modo

Cuando escribo mi nombre,
lo siento cada día más extraño.

¿Quién será ese?

-me pregunto.
Y no sé qué pensar.

Ángel.

Qué raro¹⁰².

Conclusiones

La caracterización de las poéticas de Campoamor, Parra y González, a través de la crítica, del pensamiento teórico y de la obra poética, nos llevan necesariamente a observar una evidente interrelación entre ellas, a pesar de encontrarnos ante poemas individuales diferentes¹⁰³. Podemos situar su obra dentro de una misma concepción de la poesía. Los tres poetas parecen utilizar los mismos ingredientes para elaborar obras diversas, aunque con unas evidentes notas comunes en el caso de los dos últimos, mucho más cercanos en el tiempo. En todo caso, la vinculación entre la forma de poetizar de Ángel González y de Nicanor Parra parece, a todas luces, evidente; de la misma forma, la relación entre Campoamor y Parra también parece clara, así como los puntos en común entre Campoamor y González¹⁰⁴. Por tanto, podemos hablar de una cadena de transmisión poética a lo largo del tiempo formada por Campoamor, Parra y González que resulta articulada por la antipoesía, de la que participarían las poéticas de los tres autores¹⁰⁵. De hecho, el proceso de inversión discursiva, del que nos habla Sánchez Torre¹⁰⁶, en la poesía de Ángel González puede ser puesto en relación con las tres instancias de realización del antipoema descritas por Iván Carrasco para la poesía de Nicanor Parra: aceptación aparente o conjunción, duda o ambigüación y rechazo final o disyunción¹⁰⁷, procesos que también se pueden rastrear en muchos de los poemas de Campoamor.

De esta forma concluyo el serpenteante recorrido poético, Asturias-América-Asturias, con el convencimiento de que la proximidad cultural y vital, proporcionada por el uso de una lengua común, es lo que permite la propagación fluida de ideas, formas y prácticas literarias a través del tiempo y del espacio.

Bibliografía citada



Obras literarias

- Alberti, Rafael, *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Alegría, Ciro, *El mundo es ancho y ajeno*, ed. de Antonio Cornejo Polar, Ayacucho, Caracas, 1978.
- —, *Los perros hambrientos*, ed. de Carlos Villanes, Cátedra, Madrid, 1996.
- Allende, Isabel, *La casa de los espíritus*, Plaza & Janés, Esplugues de Llobregat, 1982.
- —, *Hijos de la fortuna*, Plaza & Janés, Barcelona, 1999.
- —, *Paula*, Plaza & Janés, Barcelona, 1994.
- —, *El plan infinito*, Plaza & Janés, Barcelona, 1991.
- Amorim, Enrique, *La carreta*, ed. de Fernando Ainsa, 2.^a ed., ALLCA, Madrid, 1996.
- Asturias, Miguel Ángel, *El Alhajadito*, en *Tres obras*, del mismo autor, ed. de Giuseppe Bellini, Ayacucho, Caracas, 1985.
- —, *Hombres de maíz*, Losada, Buenos Aires, 1949.
- —, *Maladrón (epopeya de los Andes verdes)*, Losada, Buenos Aires, 1969.
- —, *Mulata de tal*, Losada, Buenos Aires, 1963.
- —, *Los ojos de los enterrados*, Losada, Buenos Aires, 1960.
- —, *El Señor Presidente*, en *Tres obras*, del mismo autor, ed. de Giuseppe Bellini, Ayacucho, Caracas, 1985.
- —, *Viento fuerte*, Losada, Buenos Aires, 1950.
- —, *Week-end en Guatemala*, Goyanarte, Buenos Aires, 1956.
- Azuela, Mariano, *Los de abajo*, ed. de Jorge Ruffinelli, 2.^a ed., ALLCA XX, Madrid, 1996.
- Bioy Casares, Adolfo, *Diario de la guerra del cerdo*, Alianza, Madrid, 2004.
- —, *Dormir al sol*, Emecé, Buenos Aires, 1973.
- —, *La invención de Morel*, Losada, Buenos Aires, 1940.
- —, *Plan de evasión*, Emecé, Buenos Aires, 1945.
- —, *El sueño de los héroes*, ed. de Martín Casariego, Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.
- Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Losada, Buenos Aires, 1949.
- —, *Antología personal*, Sur, Buenos Aires, 1961.
- —, *Elogio de la sombra*, Emecé, Buenos Aires, 1969.

- ———, *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1956.
- ———, *El Hacedor*, Emecé, Buenos Aires, 1960.
- ———, *Historia universal de la infamia*, Emecé, Buenos Aires, 1954.
- ———, *El libro de arena*, Emecé, Buenos Aires, 1975.
- ———, *El informe de Brodie*, Emecé, Buenos Aires, 1970.
- ———, *Nueva Antología personal*, Emecé, Buenos Aires, 1968.
- ———, *El oro de los tigres*, Emecé, Barcelona, 1972.
- ———, *Otras inquisiciones (1937-1952)*, Sur, Buenos Aires, 1952.
- Borges, Jorge Luis, y Adolfo Bioy Casares, *Crónicas de Bustos Domecq*, Losada, Buenos Aires, 1967.
- ———, *Libro del cielo y del infierno*, Sur, Buenos Aires, 1960.
- ———, *Un modelo para la muerte*, Oportet et Haereses, Buenos Aires, 1946.
- ———, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Sur, Buenos Aires, 1942.
- Campoamor, Ramón de, *Antología poética*, ed. de Víctor Montolí, Cátedra, Madrid, 2001.
- ———, *Doloras*, Madrid (P. Madoz y L. Sagasti), 1846.
- ———, *Humoradas*, Madrid (Ricardo Fé), 1886.
- Cansinos Assens, Rafael, *Bohemia*, ed. de Rafael M. Cansinos, Fundación Archivo Rafael Cansinos Assens, Madrid, 2002.
- Carpentier, Alejo, *El acoso*, Seix Barral, Barcelona, 1987.
- ———, *El arpa y la sombra*, Siglo Veintiuno de España, Madrid, 1979.
- ———, *El camino de Santiago*, en *Tres relatos*, del mismo autor, Tauro, Montevideo, 1967.
- ———, *Concierto barroco*, Siglo Veintiuno de España, Madrid, 1974.
- ———, *Guerra del tiempo*, Barral, Barcelona, 1970.
- ———, *Los pasos perdidos*, Ediapsa, México, 1953.
- ———, *El recurso del método*, Siglo Veintiuno de España, Madrid, 1974.
- ———, *El reino de este mundo*, Ediapsa, México, 1949.
- ———, *Semejante a la noche*, en *Tres relatos*, del mismo autor, Tauro, Montevideo, 1967.
- ———, *El siglo de las luces*, ed. de Ambrosio Fornet, Cátedra, Madrid, 1985.
- ———, *Viaje a la semilla*, en *Tres relatos*, del mismo autor, Tauro, Montevideo, 1967.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1605.
- Darío, Rubén, *Azul*, La Nación, Buenos Aires, 1905.
- ———, *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, ed. de José Carlos Rovira Soler, Alianza, Madrid, 2004.
- ———, *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, Madrid (Tipogr. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos), 1905.
- ———, *Prosas profanas y otros poemas*, Viuda de Ch. Bouret, París, 1901.
- Fielding, Henry, *The history of Tom Jones. A foundling*, Andrew Millar, London, 1749.
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary, moeurs de province*, 2 ts., Michel Lévy frères, París, 1857.
- Gallegos, Rómulo, *Canaima*, Araluce, Barcelona, 1935.
- ———, *Doña Bárbara*, ed. de Domingo Miliani, Cátedra, Madrid, 2002.
- Gálvez, Manuel, *Miércoles santo*, La Facultad, Buenos Aires, 1930.

- García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Sudamericana, Buenos Aires, 1967.
- ———, *El coronel no tiene quien le escriba*, Aguirre, Medellín, 1961.
- ———, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Barral, Barcelona, 1972.
- ———, *La mala hora*, Luis Pérez, Madrid, 1962.
- ———, *El otoño del Patriarca*, Plaza & Janés, Barcelona, 1975.
- González, Ángel, *Breves acotaciones para una biografía*, Inventarios Provisionales, Las Palmas, 1971.
- ———, *Deixis en fantasma*, Hiperión, Madrid, 1992.
- ———, *Muestra corregida y aumentada de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes que habitualmente comportan*, Turner, Madrid, 1977.
- ———, *Palabra sobre palabra. Obra completa (1956-2001)*, 1.^a ed. aum., Seix Barral, Barcelona, 2004.
- ———, *Poemas*, ed. del autor, Cátedra, Madrid, 1980.
- ———, *Procedimientos narrativos*, La Isla de los Ratones, Santander, 1972.
- ———, *Tratado de urbanismo*, El Bardo, Barcelona, 1967.
- Güiraldes, Ricardo, *Don Segundo Sombra*, ed. de Paul Verdevoye, ALLCA XX, Madrid, 1996.
- Hernández, José, *El gaucho Martín Fierro*, Buenos Aires (Impr. de la Pampa), 1872.
- ———, *La vuelta de Martín Fierro*, Buenos Aires (Librería del Plata), 1879.
- Ibarquingoitia, Jorge, *Las muertas*, Joaquín Mortiz, México, 1977.
- ———, *Los relámpagos de agosto*, Joaquín Mortiz, México, 1964.
- Icaza, Jorge, *Cholos*, Romero, Quito, 1938.
- ———, *Huasipungo*, ed. de Teodosio Fernández, Cátedra, Madrid, 1994.
- Landívar, Rafael, *Rusticatio Mexicana*, Mutinae, Modena, 1781.
- Magdaleno, Mauricio, *El resplandor*, Botas, México, 1937.
- Mistral, Gabriela, *Desolación*, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, New York, 1922.
- ———, *Poema de Chile*, Pomaire, Santiago de Chile, 1967.
- ———, *Sonetos de la muerte*, en *Desolación*, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, New York, 1922.
- ———, *Tala*, Sur, Buenos Aires, 1938.
- Neruda, Pablo, *Obras completas*, ed. de Hernán Loyola, Galaxia-Gutenberg, Barcelona, 1999-2002.
- ———, *Odas elementales*, Losada, Buenos Aires, 1954.
- ———, *Residencia en la tierra*, 2 vols., Cruz y Raya, Madrid, 1935.
- ———, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Nascimento, Santiago de Chile, 1924.
- Onetti, Juan Carlos, *Los adioses*, Sur, Buenos Aires, 1953.
- ———, *El Astillero*, Fabril, Buenos Aires, 1961.
- ———, *Para esta noche*, Poseidón, Buenos Aires, 1943.
- ———, *Juntacadáveres*, Alfa, Montevideo, 1964.
- ———, *La vida breve*, Sudamericana, Buenos Aires, 1950.
- Parra, Nicanor, *La camisa de fuerza*, en *Obra gruesa. Texto completo*, del mismo autor, Universitaria, Santiago de Chile, 1969.

- —, *Chistes parra desorientar a la policía poesía*, Galería Época, Santiago de Chile, 1983.
- —, *Hojas de Parra*, ed. de David Turkeltaub, Ganymedes, Santiago de Chile, 1985.
- —, *Otros poemas*, en *Obra gruesa. Texto completo*, del mismo autor, Universitaria, Santiago de Chile, 1969.
- —, *Páginas en blanco*, ed. de Niall Binns, introd. de M.^a Ángeles Pérez López, Universidad de Salamanca - Patrimonio Nacional, Salamanca - Madrid, 2001.
- —, *Poemas y antipoemas*, Nascimento, Santiago de Chile, 1954.
- —, *Versos de salón*, Nascimento, Santiago de Chile, 1962.
- Pérez de Ayala, Ramón, *Belarmino y Apolonio*, Saturnino Calleja, Madrid, 1921.
- Quiroga, Horacio, *Anaconda*, ed. de Fernando Rosemberg, Losada, Buenos Aires, 1996.
- Ramusio, Giovanni Battista, *Navigazioni e viaggi*, Giunti, Veneti, 1554-1559.
- Revueltas, José, *El luto humano*, Era, México, 1993.
- Valle-Inclán, Ramón María del, *Lucas de bohemia*, Cervantina, Madrid, 1924.
- Vargas Llosa, Mario, *Los cachorros*, Lumen, Barcelona, 1967.
- —, *La casa verde*, Seix Barral, Barcelona, 1966.
- —, *La ciudad y los perros*, Seix Barral, Barcelona, 1968.
- —, *Conversación en la Catedral*, Seix Barral, Barcelona, 1969 (se cita por la ed. de 1976, Seix Barral, Barcelona).
- —, *La fiesta del chivo*, Alfaguara, Madrid, 2000.
- —, *Los jefes*, Rocas, Barcelona, 1959.
- —, *Lituma en los Andes*, Planeta, Barcelona, 1993.
- —, *Pantaleón y las visitadoras*, Seix Barral, Barcelona, 1973.
- —, *La tía Julia y el escribidor*, Seix Barral, Barcelona, 1977.
- Vega Carpio, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, en *Rimas de Lope de Vega Carpio*, Alonso Martín, Madrid, 1609.
- —, *Novelas a Marcia Leonarda*, en *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1621.
- VV. AA., *Homenaje a Pablo Neruda de los poetas españoles*, Plutarco, Madrid, 1935.

Traducciones literarias

- Alegría, Ciro, *I cani affamati* (trad. di Giuseppe Bellini), Nuova Accademia, Milano, 1962.
- —, *I Peruviani* (trad. di Giuseppe Cintioli), Mondatori, Milano, 1962.
- Allende, Isabel, *La casa degli spiriti* (trad. di Angelo Morino e Sonia Piloto), Feltrinelli, Milano, 1983.
- —, *La figlia della fortuna* (trad. di Elena Liverani), Feltrinelli, Milano, 1999.
- —, *Paula* (trad. di Gianni Guadalupi), Feltrinelli, Milano, 1995.

- —, *Il piano infinito* (trad. di Edda Cicogna), Feltrinelli, Milano, 1992.
- Amorim, Enrique, *Il carrettone* (trad. di Attilio Dabini), Ultra, Milano, 1945.
- Asturias, Miguel Ángel, *Il ladrone* (trad. di Amos Segala), Rizzoli, Milán, 1969.
- —, *Mulatta senza nome* (trad. di Cesco Vian), Mondatori, Milano, 1967.
- —, *Gli occhi che non si chiudono* (trad. di Cesco Vian), Rizzoli, Milano, 1968.
- —, *La pozza del mendico* (trad. di Elena Mancuso), Vestro, Roma, 1966.
- —, *Uomini di mais* (trad. di Cesco Vian), Rizzoli, Milano, 1968.
- —, *L'uomo della Provvidenza* (trad. di Elena Mancuso), Feltrinelli, Milano, 1958.
- —, *Vento forte* (trad. di Cesco Vian), Rizzoli, Milano, 1965.
- —, *Week-end in Guatemala* (trad. di Giuseppe Bellini), Accademia, Milano, 1964.
- Azuela, Mariano, *Quelli di sotto* (trad. di Attilio Dabini), Mondatori, Milano, 1945.
- Bioy Casares, Adolfo, *Diario della guerra al maiale* (trad. di Livio Bacchi Wilcock), Bompiani, Milano, 1971.
- —, *Dormire al sole* (trad. di Francesco e Lina Tentori Montalto), Einaudi, Torino, 1979.
- —, *L'invenzione di Morel* (trad. di Livio Bacchi Wilcock), introd. di Jorge Luis Borges, Bompiani, Milano, 1966.
- —, *Piano di evasione* (trad. di Gianni Guadalupi), Bompiani, Milano, 1974.
- —, *Il sogno degli eroi* (trad. di Livio Bacchi Wilcock), Bompiani, Milano, 1968.
- Borges, Jorge Luis, *L'Aleph* (trad. di Francesco Tentori Montalto), Feltrinelli, Milano, 1959.
- —, *Altre inquisizioni* (trad. di Francesco Tentori Montalto), Feltrinelli, Milano, 1963.
- —, *Antologia personale* (trad. di Francesco Tentori Montalto), Silva, Milano, 1965.
- —, *Antologia personale* (trad. di Maria Vasta Dazzi), Longanesi, Milano, 1967.
- —, *L'Artefice* (trad. di Francesco Tentori Montalto), Rizzoli, Milano, 1963.
- —, *La biblioteca di Babele* (trad. di Franco Lucentini), Einaudi, Torino 1955.
- —, *Cronache di Bustos Domecq* (trad. di Francesco Tentori Montalto), Einaudi, Torino, 1975.
- —, *Discussione* (trad. di Livio Bacchi Wilcock), Rizzoli, Milano, 1973.
- —, *Elogio dell'ombra* (trad. di Francesco Tentori Montalto), Einaudi, Torino, 1971.
- —, *Evaristo Carriego* (trad. di Vanna Brocca), Milano, Palazzi, 1970.
- —, *Il libro di sabbia* (trad. di Livio Bacchi Wilcock), Rizzoli, Milano, 1977.

- —, *Il manoscritto di Brodie* (trad. di Livio Bacchi Wilcock), Rizzoli, Milano, 1971.
- —, *Nuova antologia personale* (trad. di Livio Bacchi Wilcock), Rizzoli, Milano, 1976.
- —, *L'oro delle tigri* (trad. di Juan Rodolfo Wilcock e Livio Bacchi Wilcock), Rizzoli, Milano, 1974.
- —, *Storia dell'eternità* (trad. di Livio Bacchi Wilcock e Margarita Guerrero), Mondadori, Milano, 1962.
- —, *Storia universale dell'infamia* (trad. di Mario Pasi), Il Saggiatore, Milano, 1961.
- Borges, Jorge Luis, y Adolfo Bioy Casares, *Cielo e inferno* (trad. di Antonio Porta e Marcelo Ravoni), Ricci, Parma, 1972.
- —, *Un modello per la morte* (trad. di Vanna Brocca), Palazzi, Milano, 1972.
- —, *Racconti brevi e straordinari* (trad. di Gianni Guadalupi), Ricci, Parma, 1973.
- —, *Sei problemi per Don Isidro Farodi* (trad. di Vanna Brocca), Palazzi, Milano, 1971.
- Borges, Jorge Luis, y Margarita Guerrero, *Manuale di zoologia fantastica* (trad. di Franco Lucentini), Einaudi, Torino, 1962.
- Borges, Jorge Luis, y Maria Esther Vázquez, *Brume, Dei, Eroi* (trad. di Gianni Guadalupi e Marcelo Ravoni), Ricci, Parma, 1973.
- Carpentier, Alejo, *L'arpa e l'ombra* (trad. di Alessandra Riccio), Editori Riuniti, Roma, 1981.
- —, *Concerto barocco* (trad. di Alessandra Riccio), Editori Riuniti, Roma, 1985.
- —, *La fucilazione* (trad. di Maria Vasta Dazzi), Longanesi, Milano, 1962.
- —, *I passi perduti* (trad. di Maria Vasta Dazzi), Longanesi, Milano, 1953.
- —, *Il regno di questa terra* (trad. di Adriana Pellegrini), Longanesi, Milano, 1959.
- —, *Il ricorso del metodo* (trad. di Elena Clementelli), Editori Riuniti, Roma, 1976.
- —, *Il secolo dei lumi* (trad. di Maria Vasta Dazzi), Longanesi, Milano, 1964.
- Clavijero, Xavier, *Storia antica del Messico*, Gregorio Biasini, Cesena, 1780-1781.
- Cortés, Hernán, *La preclara narratione di Ferdinando Cortese della Nuova Hispania*, Bernardino de Viano, 1524.
- Dostoyevski, Fiodor Mijailovich, *Pobres gentes. Noches blancas. La alquería de Stepanchikovo y sus vecinos* (trad. Rafael Cansinos Assens), Aguilar, Madrid, 1961.
- Faulkner, William, *Las palmeras salvajes* (trad. de Jorge Luis Borges), Sudamericana, Buenos Aires, 1940.
- Gallegos, Rómulo, *Canaima* (trad. di Marcella Altieri), introd. de Juan Liscano, Silva Editore, Milano, 1960.
- —, *Donna Barbara* (trad. di Carlo Bo), Antonioli, Milano, 1946.
- Gálvez, Manuel, *Mercoledì santo* (trad. di Ugo E. Imperatori), Cappelli, Bologna, 1933.

- García Márquez, Gabriel, *L'autunno del patriarca* (trad. di Enrico Cicogna), Feltrinelli, Milano, 1975.
- —, *Cent'anni di solitudine* (trad. di Enrico Cicogna), Feltrinelli, Milano, 1968.
- —, *L'incredibile e triste estoria della candida Erendira e della sua nonna snaturata* (trad. di Enrico Cicogna), Feltrinelli, Milano, 1973.
- —, *La mala ora* (trad. di Enrico Cicogna), Feltrinelli, Milano, 1970.
- —, *Nessuno scribe al colonello* (trad. di Enrico Cicogna), Feltrinelli, Milano, 1969.
- Güiraldes, Ricardo, *Don Segundo Sombra* (trad. di Carlo Bo), Ugo Guanda, Modena, 1940.
- Hernández, José, *El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro. Poemi creoli tradotti in versi italiani da Folco Testena, Nosotros*, Buenos Aires, 1919.
- —, *Martín Fierro* (trad. di Gioivanni Meo Zilio), 2 vols., Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires, 1985-1986.
- —, *Martín Fierro. La partenza* (trad. di Giovanni Meo Zilio), Accademia, Milano, 1977.
- —, *Martín Fierro. Poema nazionale argentino* (trad. di Mario Todesco), Rebellato, Padova, 1959.
- Ibargüengoitia, Jorge, *Le folgori d'agosto* (trad. di Enrico Cicogna), Vallecchi, Firenze, 1973.
- —, *Le morte* (trad. di Angelo Morino), La Rosa, Torino, 1979.
- Icaza, Jorge, *Huasipungo* (trad. di Giuseppe Bellini), Nuova Accademia, Milano, 1961.
- —, *I meticci* (trad. di Carlo Bo), Einaudi, Torino, 1948.
- Magdaleno, Mauricio, *Il deserto di calce* (trad. di Ettore De Zuani), Longanesi, Milano, 1948.
- Mell, Max, *Barbara Naderer* (trad. di Giovanni Necco), Ugo Guanda, Modena, 1940.
- Onetti, Juan Carlos, *Gli addii* (trad. di Dario Puccini), Editore Riuniti, Roma, 1979.
- —, *Il cantiere* (trad. di Enrico Cicogna), Feltrinelli, Milano, 1969.
- —, *Per questa notte* (trad. di Enrico Cicogna), Feltrinelli, Milano, 1974.
- —, *Raccattacadaveri* (trad. di Enrico Cicogna), Feltrinelli, Milano, 1969.
- —, *La vita breve* (trad. di Enrico Cicogna), Feltrinelli, Milano, 1971.
- Queirós, José María de Eça de, *El primo Basilio* (trad. de Elena Losada), Cultura Hispánica, Madrid, 1997.
- Quiroga, Horacio, *Anaconda* (trad. di Attilio Dabini), Ultra, Milano, 1944.
- Revueltas, José, *Il coltello di pietra* (trad. di Enzo Giachino), Einaudi, Torino, 1948.
- Tagore, Rabindranath, *El jardinero* (trad. de Zenobia Camprubí de Jiménez), Fortanet, Madrid, 1917.
- Vargas Llosa, Mario, *I capi* (trad. di Angelo Morino), incluso in *I cuccioli* (trad. di Angelo Morino), introd. di Angelo Morino, Editori riuniti, Roma, 1978.
- —, *La casa verde* (trad. di Enrico Cicogna), Einaudi, Torino, 1970.

- —, *La città e i cani* (trad. di Enrico Cicogna), Feltrinelli, Milano, 1967.
- —, *Conversazione nella Cattedrale* (trad. di Enrico Cicogna), Feltrinelli, Milano, 1971.
- —, *I cuccioli* (trad. di Angelo Morino), introd. di Angelo Morino, Editori riuniti, Roma, 1978 (incluye *I capi*, del mismo autor).
- —, *Pantaleón e le visitatrici* (trad. di Angelo Morino), Bompiani, Milano, 1975.
- —, *La zia Julia e lo scribacchino* (trad. di Angelo Morino), Einaudi, Torino, 1979.
- Xerez, Francisco de, *Relazione del conquisto del Perù e della provincia di Cuzco*, Giachetti, Prato, 1842.

Estudios

- Alarcos Llorach, Emilio, *La poesía de Ángel González*, Nobel, Oviedo, 1996.
- Alonso, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fr. Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Gredos, Madrid, 1950.
- Aristóteles, *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974.
- Bagué Quílez, Luis, «Las huellas de una complicidad: Ángel González y la última poesía española», *Zurgai*, 2005, págs. 110-116.
- Batllori, Miguel, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Gredos, Madrid, 1966.
- Bellini, Giuseppe, *Bibliografia dell'Isapanoamericanismo italiano*, Cisalpino-Goliardica, Milano, 1982.
- —, «Literatura hispanoamericana», *Arbor*, CXXIV, n.º 488-489 (1986), págs. 125-146.
- —, «Recepción de narradoras hispano-americanas en Italia», *Quaderni Ibero-Americani*, 91 (2002), págs. 44-73.
- —, «La scoperta dell'America e la cultura italiana», en *Andando más, más se sabe. Actas del Coloquio internacional La Scoperta dell'America e la cultura italiana*, ed. de Pier Luigi Provetto, Bulzoni, Roma, 1994.
- —, *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, 2.ª ed., Cisalpino-La Goliardica, Milano, 1982.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Gramática textual de Belarmino y Apolonio*, Planeta, Madrid, 1977.
- —, *Semiología de la obra dramática*, Arco/Libros, Madrid, 1997.
- —, *La semiótica como teoría lingüística*, Gredos, Madrid, 1973.
- Borges, Jorge Luis, *Discusión*, Emecé, Buenos Aires, 1957.
- —, *Evaristo Carriego*, Emecé, Barcelona, 1955.
- —, *Historia de la eternidad*, Emecé, Buenos Aires, 1953.
- Campoamor, Ramón de, *Poética*, ed. de José Luis García Martín, Universos, Gijón, 1995.

- Candel Vila, Xelo, «Ángel González y su diálogo con el discurso dialéctico de Antonio Machado», *Litoral*, 233 (2002), págs. 194-201.
- Carrasco, Iván, *Para leer a Nicanor Parra*, Universidad Nacional Andrés Bello, Santiago de Chile, 1999.
- —, *Nicanor Parra: la escritura antipoética*, Universitaria, Santiago de Chile, 1990.
- Carrión, Benjamín, *Santa Gabriela Mistral*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1956.
- Cernuda, Luis, «Ramón de Campoamor», en *Obra completa*, del mismo autor, vol. II, *Prosa I*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994, págs. 82-89.
- Debicki, Andrew P., *Ángel González*, Júcar, Madrid-Gijón, 1989.
- —, *Poetas hispanoamericanos contemporáneos. Punto de vista, perspectiva, experiencia*, Gredos Madrid, 1976.
- Díaz de Castro, Francisco, «Lectura de *Deixis en fantasma*», *Litoral*, 233 (2002), págs. 206-216.
- —, «Lectura de *Prosemas o menos*», *Anthropos*, 109 (1990), págs. 44-51.
- —, «Los otoños de Ángel González», *Zurgai*, 2005, págs. 104-109.
- Eco, Umberto, *La estructura ausente* (trad. de Francisco Serra Cantarell), Lumen, Barcelona, 1973.
- Fernández, Teodosio, *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Taurus, Madrid, 1987.
- Fernández Retamar, Roberto, «Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica», en *Para una teoría de la Literatura Hispanoamericana*, del mismo autor, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, 1995, págs. 159-176.
- Gálvez, Marina, «Manuel Gutiérrez Nájera», en *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. II, *Del Neoclasicismo al Modernismo*, ed. de Luis Íñigo Madrigal, 3.^a ed., Cátedra, Madrid, 1999, págs. 583-590.
- Gálvez Barraza, Julio, *Neruda y España*, Ril, Santiago de Chile, 2003.
- Gaos, Vicente, «Campoamor, precursor de T. S. Eliot», en *Temas y problemas de literatura española*, del mismo autor, Guadarrama, Madrid, 1959, págs. 203-212.
- —, *La poética de Campoamor*, Gredos, Madrid, 1969.
- García Lorca, Federico, «Presentación de Pablo Neruda», en *Obras completas de Pablo Neruda*, 5 vols., ed. de Hernán Loyola, Galaxia-Gutemberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1999-2002.
- García Martín, José Luis, «Campoamor y la última poesía española», *Ínsula*, 575 (1994), págs. 29-30.
- García Montero, Luis, «Historia y experiencia en la poesía de Ángel González», *Litoral*, 233 (2002), págs. 230-239.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel, *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988.
- González, Ángel, *La poesía y sus circunstancias*, ed. de José Luis García Martín, Seix Barral, Barcelona, 2005.
- Henríquez Hureña, Max, *El retorno de los galeones*, Renacimiento, Madrid, 1930.
- Jiménez, Juan Ramón, *Españoles de tres mundos*, Buenos Aires, Losada, 1958.

- ———, *Mi Rubén Darío (1900-1956)*, ed. de Antonio Sánchez Romeralo, Fundación, Moguer, 1990.
- Jové, Jordi, «En torno a la poética de Campoamor», *Ínsula*, 575 (1994), págs. 7-8.
- Le Corre, Hervé, *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*, Gredos, Madrid, 2001.
- Marco, Joaquín, *Literatura hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, 5 ts., Madrid (Imprenta de Antonio Pérez Dubrull), 1883-1891.
- Moreno, Antonio, «La poesía de Ángel González: "una viva historia"», http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/AGonzalez/obra.shtml (pág. consultada en mayo de 2005).
- Morón, Ciriaco, *Para entender El Quijote*, Rialp, Madrid, 2005.
- Olivares, Edmundo, *Pablo Neruda: los caminos del mundo. Tras las huellas del poeta itinerante II (1933-1939)*, Lom, Santiago de Chile, 2001.
- Prieto de Paula, Ángel Luis, «Ángel González, la fuerza del desaliento», *Litoral*, 233 (2002), págs. 278-283.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22.^a ed., Real Academia Española - Espasa Calpe, Madrid, 2001.
- Reyes, Alfonso, *Letras de la Nueva España*, Fondo de Cultura Económica, México, 1948.
- Rojo, Grínor, *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 1997.
- Romano, Marcela, «L'aquexada pasión de Ángel González», *Zurgai*, 2005, págs. 80-85.
- Rovira, Pere, «Los prosemas de Ángel González», *Litoral*, 233 (2002), págs. 284-287.
- Sáinz de Medrano, Luis, *Historia de la literatura hispanoamericana (desde el modernismo)*, Taurus, Madrid, 1992.
- Salvador, Álvaro, «La antipoesía entre el vanguardismo y la posmodernidad», *Revista Iberoamericana*, LVIII, n.º 159 (1992), págs. 611-622.
- ———, «La palabra precisa de Ángel González», *Litoral*, 233 (2002), págs. 288-292.
- Sánchez Torre, Leopoldo, «La inversión de los géneros discursivos en *Grado elemental*, de Ángel González», *Zurgai*, 2005, págs. 98-103.
- Sanhueza, Leonardo, *El bacalao. Diatribas antinerudianas y otros textos*, Ediciones Z, Barcelona, 2004.
- Schopf, Federico, *Del vanguardismo a la antipoesía*, Bulzoni, Roma, 1986.
- Teitelboin, Volodia, *Neruda, la biografía*, Merán, La Roda, 2003.
- Vargas Llosa, Mario, *Cartas a un joven novelista*, Ariel, Barcelona, 1997.
- ———, *Historia de un deicidio*, Barral, Barcelona, 1971.
- ———, *La orgía perpetua: Flaubert y «Madame Bovary»*, Taurus, Madrid, 1975.
- ———, *La tentación de lo imposible: Victor Hugo y «Los miserables»*, Alfaguara, Madrid, 2004.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

