

Diaspore. Quaderni di ricerca 3

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di

Emilia Perassi, Susanna Regazzoni
e Margherita Cannavacciolo



Edizioni
Ca' Foscari

Scritture migranti

Diaspore

Quaderni di ricerca

Collana diretta da | A series edited by
Susanna Regazzoni
Ricciarda Ricorda

3



Edizioni
Ca' Foscari

Diaspore

Quaderni di ricerca

Direttori | General editors

Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico | Advisory board

Shaul Bassi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba) Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá, España) Rosella Mamoli Zorzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia) Eduardo Ramos Izquierdo (Université de Paris IV Sorbonne, France)

Melita Richter (Università degli Studi di Trieste, Italia) Daniela Rizzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Silvana Serafin (Università di Udine, Italia)

Lettori | Readers

Rosanna Benacchio (Università degli Studi di Padova, Italia) Luis Fernando Beneduzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Anna Boschetti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvia Camilotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Alessandro Cinquegrani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adriana Crolla (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Biagio D'Angelo (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil) Monica Giachino (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Marie Christine Jamet (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adriana de los Angeles Mancini (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Pia Masiero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maria del Valle Ojeda Calvo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María Carmen Simón Palmer (CSIC - Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España)

Alessandra Trevisan (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Vanon Alliata (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Elisa Carolina Vian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di redazione | Editorial staff

Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Ludovica Paladini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Alberto Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di
Emilia Perassi, Susanna Regazzoni
e Margherita Cannavacciuolo

Nuova edizione accresciuta

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2014

Scritture migranti: Per Silvana Serafin
a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

© 2014 Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo per il testo
© 2014 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 1686
30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/>
ecf@unive.it

1a edizione settembre 2014
2a edizione accresciuta dicembre 2014
ISBN 978-88-97735-96-0

Progetto grafico di copertina: Studio Girardi, Venezia

Scritture migranti : Per Silvana Serafin / Emilia Perassi ; Susanna Regazzoni ; Margherita Cannavacciuolo. — 2. ed. — Venezia : Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2014. — 322 p. ; 23 cm. — (Diaspore. Quaderni di ricerca ; 3). — ISBN 978-88-97735-96-0. — Disponibile in PDF all'indirizzo <http://edizionicafoscari.unive.it/col/exp/35/43/Diaspore/3>



Sombrero campesino y una mirada audaz

Rasgos desafiantes. Con alpargatas gastadas camina las mañanas por las calles empedradas de una ciudad portuaria. Vocifera diarios que se desarman entre los pliegues de un saco holgado. Las manos curtidas delatan frío y trabajo desde siempre. *La Nación*; *La Tribuna*, noticias ajenas en palabras desconocidas.

Un sombrero campesino y una mirada audaz.

Adriana Mancini

En homenaje a todos los inmigrantes del mundo
A Silvana Serafín por su dedicación

Indice

Ricciarda Ricorda Silvana Serafin e il bosone di Higgs	11
Giuseppe Bellini Presentazione	13
Saggi	
Irina Bajini Os vellos non debem de namorarse Il sorriso malinconico di Castelao nel suo esilio argentino	19
Trinidad Barrera El desplazamiento urbano en la poesía de Fernández Moreno	29
Giuseppe Bellini La lezione di Asturias	39
Enric Bou La mirada enfangada Acerca de <i>La ciénaga</i> de Lucrecia Martel	47
Luisa Campuzano Emigración, según las narradoras cubanas de entre siglos	55
Antonella Cancellier Marcello Gentili: quando il diritto, l'arte, l'umanità si abbracciano	65
Martha L. Canfield Traduttori-traditori Pasajes de traducción en busca de una casuística	73
Margherita Cannavacciuolo Viaje al revés en tres textos de José Emilio Pacheco	85
Camilla Cattarulla Migrazioni e identità in <i>Adán Buenosayres</i> di Leopoldo Marechal	93
Adriana Cristina Crolla Fernando Birri: un friulano diasporico	103

Domenico Antonio Cusato Dall'Avana al cielo, passando per Nuova York L'esodo di Reinaldo Arenas e la fine del suo racconto	115
Biagio D'Angelo Diário afetivo do pós-colonialismo europeu <i>Os verbos auxiliares do coração</i> , de Péter Esterházy	123
Donatella Ferro La Spagna nel diario di Francesco Priuli	133
Rosa Maria Grillo Margherita Sarfatti tra le due sponde del Plata	143
Dante Liano El cautivo, el padre, la doncella	155
Renata Londero El íntimo exilio de Jaime Gil de Biedma Viajes por el tiempo y el espacio en su poesía y prosa autobiográfica	171
Ilaria Magnani Migrazioni italiane e letteratura Una prova di scrittura per l'infanzia	181
Adriana Mancini «Nacer en el lugar equivocado» Acerca de <i>Nomadía</i> de María Casiraghi	191
Paola Mildonian I viaggi di Penelope III Dal Texas a Boston con Mnemosine e il suo poeta	197
Emilia Perassi Argentina di Renata Mambelli Dalla fine all'inizio del mondo	211
Elide Pittarello Ramón Gómez de la Serna emigrante Notas sobre <i>Automoribundia</i>	221
Susanna Regazzoni Migración, nomadismo y reterritorialización: Cuba y Estados Unidos	233

Federica Rocco Migración, exilio e insilio en <i>Lengua madre</i> de María Teresa Andruetto	241
Fabio Rodríguez Amaya Luis Fayad: escritura, melancolía y nostalgia	251
Laura Scarabelli Straniera a sé stessa La genealogia femminile come spazio di autfigurazione nella narrativa di Marjorie Agosín	261
Laura Silvestri Esilio e genere nella scrittura di Rosa Chacel	273
Patrizia Spinato Bruschi Esili e nostalgie nella geografia di Mario Benedetti	285
Creazioni	
Rosalba Campra La visita	297
Rosalba Campra Pero Amor, que lo alto y bajo iguala	299
Rosalba Campra Los soñadores	301
Rosalba Campra Sobre los perseguidores	303
Martha Canfield Ramalazos de mar	305
Eduardo Ramos-Izquierdo El trabajo bien hecho	307
Eduardo Ramos-Izquierdo Las tardes con Abuela	309
Rocío Oviedo Pérez de Tudela El mueble migrante de Anselmo Zuyuan	311
Rocío Oviedo Pérez de Tudela Figura de mujer en un barco	315

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Silvana Serafin e il bosone di Higgs

Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia)

Inaugurando nel 2012 un bel convegno udinese dedicato alla riscrittura dell'identità delle donne nei testi dell'emigrazione organizzato dal Centro internazionale sulle letterature migranti Oltreoceano - CILM, Silvana Serafin coniò un'immagine molto suggestiva per indicare il ruolo svolto dalla rivista *Oltreoceano* nel «grande mosaico della letteratura migrante», qualificandola come «una sorta di 'bosone di Higgs', ovvero quella particella ipotizzata dal fisico scozzese Peter Higgs nel 1964, la quale interagisce con tutte le altre particelle fondamentali» e che, con il passare degli anni, «si è confermata come l'anello mancante della teoria che descrive la fisica dell'universo».

«Diaspore. Quaderni di ricerca», collana di studi che affianca l'attività dell'Archivio Scritture Scrittrici Migranti cafoscarino, è molto lieta di collocarsi nella rete di relazioni della rivista udinese e orgogliosa di poter accogliere questo omaggio a Silvana, omaggio che, per la molteplicità degli argomenti affrontati, lo spessore dei contributi, l'ampiezza del raggio dei collaboratori e la loro qualificazione, suggerisce la ricca articolazione e la fecondità dell'attività della dedicataria la quale, negli anni, ha identificato nuove prospettive di ricerca, catalizzato forze, percorso direzioni originali, approfondito ambiti plurimi di studi.

L'Archivio Scritture Scrittrici Migranti ha così il piacere di associarsi ai festeggiamenti per una studiosa di tale livello, contando di proseguire una feconda collaborazione con lei, cui continua a guardare come a una particella fondamentale della ricerca letteraria negli ambiti che gli sono propri.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Presentazione

Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano)

Io arrivai a Venezia come un naufrago, chiamato dal mio Maestro degli anni bocconiani, con il quale avevo iniziato l'iter universitario, e dopo l'improvvisa chiusura della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università Bocconi, in seguito ai fatti del '68.

Perciò mi è sempre rimasta impressa l'avventura del *Licenciado* Alonso de Zuazo, di cui riferisce l'Oviedo nella *Historia general y natural de las Indias*, il quale, giunto fortunatamente a salvamento, dopo un naufragio e una lunga permanenza in un'isola deserta dei Caraibi, finalmente riscattato e in una caravella giunto alla Villa Rica, interrogato, ancora mentre era in acqua, circa le novità che portava, rispose con esemplare semplicità «Buenas las traemos, Señor, pues que venimos acá».

Così era stato, infatti per me, ma, nonostante la calorosa accoglienza del Maestro, preside allora della Facoltà di Lingue e Letterature straniere di Ca' Foscari, del rettore Italo Siciliano, dei vari professori, tra cui il severo Ladislao Mittner, l'immediata amicizia con Gianni De Cesare e altri collaboratori del seminario di spagnolo, come Bruna Cinti e Donatella Ferro, anima insostituibile di detto seminario, quando mi affacciai alla stanzetta dove erano raccolti non più di una decina di studenti, mi sentii un fallito, ripensando alle grandi aule della Bocconi, sempre traboccanti di allievi.

Tuttavia, la delusione non fu di lunga durata; presto compresi che proprio così era proficua la lezione, per studenti e docente: si intrecciava, infatti, una proficua conversazione, che valeva ad ampliare e ad approfondire il tema della lezione, e soprattutto dava modo di individuare intelligenze, come a me avvenne felicemente.

Se alla Bocconi avevo avuto allievi come Gabriele Morelli, Pier Luigi Crovetto e Aldo Albònico, nella piccola aula veneziana ebbi presenti, oltre a Elide Pittarello, Laura Silvestri, Susanna Regazzoni, e tra le prime leve Silvana Serafin, una studentessa che veniva da Padova e mostrava particolare interesse per la letteratura ispano-americana.

Quelli veneziani divennero presto anni felici. Io alludo spesso alla 'primavera veneziana', poiché tale fu, per me, il soggiorno, più che decennale, a Venezia, che si arricchì di molte esperienze, tra esse quella di una costante presenza di Miguel Angel Asturias, prima e dopo il Premio

Nobel, un'amicizia generosa che aveva avuto inizio nei miei verdi anni bocconiani.

Ma non solo questo; anche ho il felice ricordo di piacevoli riunioni conviviali, conclusa la lezione. Sempre ho presente quel lungo tavolo dove spesso si pranzava insieme, sotto la trasparenza verde delle foglie di una vite esaltata dal sole, nel cortile della trattoria del 'Cavaliere', personaggio un po' misterioso, che correva voce fosse stato un tempo fascista, ma comunque ci accoglieva bene. Vi si accedeva passato il ponte famoso della Donna onesta. Tempi di un'esperienza irripetibile.

Silvana, sempre attiva, collaborò non poco alle mie iniziative. Per qualche tempo fu anche mia aiutante al Magistero di Brescia, poi a Venezia, dove mi succedette quando mi trasferii alla Statale di Milano, fino a che vinse il concorso a cattedra, di Letteratura ispano-americana, e fu chiamata all'Università di Udine, dove prima era stata professore ordinario di Lingua e letteratura spagnola Elide Pittarello.

È un po' la storia personale di un'epoca. Presto Silvana iniziò a pubblicare. Seguendo un po' le mie tendenze si dedicò all'opera di Asturias, poi ai cronisti delle Indie, Messico e Centroamerica, a quelli del Perù, come Xerez, alla poesia di Heredia, alla storia antica del Messico, di Alvarado Tezozómoc, alle memorie e tradizioni storiche di Fernando Montesinos, al problema della scoperta e della conquista nei suoi riflessi in Spagna e in Italia, al romanzo ispano-americano del Novecento.

Tuttavia, già un saggio del 2004, sul contributo friulano alla letteratura argentina, annunciava lo sganciamento dai temi in precedenza affrontati, ma mai dimenticati, e un intelligente orientamento verso la valorizzazione delle peculiarità culturali della regione della cui Università Silvana era entrata a far parte.

In seguito, tale orientamento assunse carattere privilegiato, caso raro di un docente universitario che, pur provenendo da altra area culturale, valorizzasse gli apporti culturali della regione in cui esercitava la sua attività docente.

Tale attività della Serafin è stata, ed è, ricca di iniziative. Fondò e diresse riviste presto prestigiose quali «Studi Latinoamericani», «Oltreoceano», collane come la Biblioteca della Ricerca; entrò a far parte del Consiglio scientifico e della direzione di varie riviste, tra esse la veneziana «Rassegna Iberistica», le milanesi «Studi di Letteratura Ispano-Americana e Centroamericana».

Ricoprì, inoltre, ruoli rilevanti in progetti culturali del Consiglio Nazionale delle Ricerche, specie nel Centro per lo Studio delle letterature e delle culture delle Aree emergenti. È tutt'ora presidente del Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Cultura del Friuli, ha fondato e presiede Oltreoceano - Centro Internazionale Letterature Migranti, e molto altro.

Quanto alla vita propriamente detta dell'Università di Udine, ha ricoperto incarichi istituzionali di rilievo, tra essi quello di preside-vicario della Fa-

coltà di Lingue e Letterature straniere; è stata direttore del Dipartimento di Lingue e Letterature Germaniche e Romanze; ha coordinato il Dottorato in Scienze linguistiche e letterarie... Potrei continuare nell'elenco dei titoli e delle benemerienze di Silvana nell'ambito culturale e dirigenziale, ma qui mi fermo, poiché a tutti sono aperti i siti internet dove, chi lo desidera, può soddisfare la propria curiosità.

Quello che, invece, più mi preme è sottolineare, non solo lo spirito intraprendente culturalmente di Silvana, ma la qualità del suo apporto all'ampliamento delle nostre conoscenze circa la letteratura e la cultura in genere dell'America, e non solo di lingua spagnola.

I convegni di studio da lei organizzati presso l'Università di Udine hanno avuto il pregio di estendere la ricerca a tutta l'America, spagnola e anglosassone, su temi di pregnante attualità, che affondano nel variegato e sofferto mondo dell'emigrazione, in particolare italiana, verso le Americhe, del significato umano, ma anche di apporto di cultura che tale fenomeno ha avuto modo di dare, inserendo particolarmente il Friuli in detto ambito di ricerca e di valorizzazione.

La corrente innovatrice di studi circa l'apporto della donna alla cultura ispano-americana ha avuto nell'attività organizzatrice e nell'apporto scientifico di Silvana Serafin sviluppo fondamentale, coinvolgendo altri movimenti culturali che variamente a tale studio si dedicavano, ma che i convegni organizzati dalla docente di Udine valsero a proiettare su scala internazionale, con grande dignità scientifica.

Non si trattò solo di personalità come Syria Poletti, ma di usi, costumi, cultura, di cui gli emigranti furono portatori e dei loro apporti fondamentali alle culture dei vari paesi americani.

Perciò chi scrive ritiene ampiamente giustificato che gli studi qui riuniti costituiscano un riconoscimento dovuto alla illustre collega; riconoscimento che si unisce all'affetto e, nel mio caso, anche all'orgoglio di avere avuto Silvana allieva, collaboratrice, poi autonoma studiosa, avviatasi in una direzione propria originale, e alla quale tutti noi ispano-americanisti tanto dobbiamo.

Saggi

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Os vellos non debem de namorarse

Il sorriso malinconico di Castelao
nel suo esilio argentino

Irina Bajini (Università degli Studi di Milano)

Abstract *Os vellos non debem de namorarse* is the only dramatic text by Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, an important Galician artist and patriot, who went into exile in Argentina after the Spanish Civil War. The play was staged with great success in Buenos Aires in 1941 and subsequently in Galizia in 1961, and is regarded as one of the most important Galician plays of all times. The play can be considered part of an ambitious and complex cultural project aiming at creating an *arte de mañán*, an 'art of tomorrow', able to reach the public and change its tastes. The cultural influences underlying *Os vellos* are varied: on the one hand, the work is the result of a careful revision of the Spanish musical and folkloric tradition; like García Lorca, Castelao revisits the tradition of the Spanish theatre of the Renaissance. On the other hand, the play shows the peculiar sensibility of Castelao toward the European avant-garde.

Nel 1984, a più di trent'anni dalla scomparsa avvenuta nella capitale argentina durante l'esilio, la salma di Alfonso Daniel Rodríguez Castelao faceva finalmente ritorno all'amata terra natale, trovando sepoltura accanto a quella di altri illustri galeghi nel pantheon del monastero santiagohe di Santo Domingo de Bonaval.¹

Terminava così, per questo uomo politico e versatile artista nato nel 1886 nel placido paesino di Rianxo, vicino a Pontevedra, un lungo peregrinare iniziato per esigenze migratorie nella pampa argentina,² continuato per

1 L'operazione, all'epoca, suscitò molte polemiche ed accese violentemente gli animi dei nazionalisti galeghi, tanto che sia all'arrivo del feretro in aeroporto, sia durante le solenni esequie, scoppiarono tafferugli sedati dalla polizia. Così dichiara, a distanza di tre decenni Camilo Nogueira, leader politico 'galleguista': «Fíxeno porque pensei, como penso tamén hoxe, que para Castelao e o que representa e para a liberación nacional era mellor que os seus restos estivesen en Galiza, par de Rosalia de Castro, e non abandonados no cemiterio bonaerense. [...] Eu penso que están aquí mellor aquí, na nación na que soñou e que compartillamos con el, que en ningún outro sitio. [...] a iniciativa de traer os restos de Castelao non foi do Goberno Galego, senón dun deputado nacionalista, e [...] foi aprobada polo Parlamento de Galiza, que algún día quero soberano».

2 Il padre, emigrato da solo alcuni anni prima, aveva infatti aperto una *pulpería* a Bernasconi, e in questa località il giovane Castelao rimase fino al 1900, scoprendo la caricatura come

motivi di studio in Spagna e in Francia e per interessi culturali e politici in Germania, Unione Sovietica, Stati Uniti e Cuba, e infine terminato per triste necessità a Buenos Aires.

Dopo essersi laureato in Medicina a Santiago de Compostela e aver iniziato a esercitare la professione nel paese in cui era nato, per qualche tempo il giovane Castelao aveva coltivato con molto impegno il disegno, la pittura e la caricatura, coniugando felicemente il mestiere di ostetrico con quello di illustratore; ben presto, tuttavia, la passione politica e letteraria lo aveva spinto a scrivere racconti e a collaborare con giornali e riviste regionali e internazionali, fino alla fondazione di *Nós*, pubblicazione che fu essenziale per lo sviluppo della vita politica e culturale galega tra il 1920 e il 1936.

Mentre nel 1921 ottenne una borsa di studio che gli permise di viaggiare in Belgio, Germania e Francia – dove tornò ancora sette anni dopo per una ricerca sui *calvaires* bretoni, così simili ai *cruceiros* di Galizia (Valle Pérez 1986) – l’impegno nazionalista di Castelao si definì invece all’inizio degli anni trenta, quando venne eletto come deputato indipendente per la provincia di Pontevedra nelle ‘Cortes’ Costituenti della Seconda Repubblica, partecipando alla costituzione del Partito Galleguista (Bellido Gant 2009).

Nel 1936, dopo aver subito un periodo di confino a Badajoz per essersi opposto alla manovra politica di Lerroux,³ ritorna a Madrid per organizzare la campagna per lo Statuto di Autonomia della Galizia, ma sorpreso dall’*alzamiento* franchista e non potendo tornare nella sua regione natale, nel frattempo oggetto di una repressione di inusitata violenza,⁴ è costretto a riparare a Valencia e poi a Barcellona, dove fonda Solidaridad Gallega Antifascista e pubblica *Galicia Mártir*, il suo primo album di disegni contro la guerra. Nel 1938, dopo essere stato vittima di un bombardamento,

genere artistico attraverso la lettura del settimanale *Caras y Caretas* (Bellido Gant 2009).

3 Alejandro Lerroux García (1864-1949), giornalista repubblicano fondatore del Partito Radicale, dopo essersi opposto alla dittatura di Primo de Rivera e aver fondato il comitato che rovesciò la monarchia nel 1931, vinse le elezioni alleandosi con la CEDA, raggruppamento politico cattolico di destra, e diresse il governo dal 1933 al 1935, per poi venire sconfitto dal Fronte popolare un anno più tardi. Durante il suo trasferimento amministrativo forzoso in una terra che definì «de famentos luxuriosos asoballada por ricos godalleiros» (Castelao 1935) Castelao scrisse *Verbas de chumbo*, quattordici articoli che vennero pubblicati su *A Nosa Terra*.

4 Come documentato da una ricerca patrocinata dall’Università di Santiago de Compostela: «Con la propia escenificación del golpe, los perpetradores y sus seguidores a un nivel local comienzan a demostrar que éste lleva aparejada una inusitada violencia, con disposición a desatarse sobre la ciudadanía, incluso de forma indiscriminada» (Somoza Cayado *et alii* 2010). Va anche segnalato che i successivi quarant’anni di regime franchista arrecarono gravi danni al prestigio e alla coscienza linguistica ‘galleguista’, nonostante il *caudillo* fosse nato a El Ferrol. Questo periodo di repressione si denomina metaforicamente la ‘longa noite de pedra’ della lingua galega, alludendo all’omonima raccolta poetica che Celso Emilio Ferreiro pubblicò nel 1962 e nella quale dichiarava il suo totale disaccordo con le idee politiche, culturali e linguistiche ufficiali dell’epoca.

Castelao viaggia in Unione Sovietica con la moglie ed espone con grande successo i propri disegni,⁵ per poi ‘cruzar el charco’ in compagnia del suo braccio destro, il maestro elementare Luis Soto, per un ciclo di conferenze a New York e a Cuba destinate soprattutto a sensibilizzare l’opinione pubblica sul dramma della Repubblica spagnola e a cercare concreti appoggi politici tra comunità e associazioni di emigrati.⁶

A Buenos Aires Castelao arriva con non poche difficoltà nel luglio del 1940, anche se viene accolto con cordialità dalla comunità galega (Díaz Pardo 1986). Infatti, mentre il Messico si era ufficialmente espresso a favore della Repubblica e accoglieva gli esuli senza alcuna difficoltà, in Argentina era iniziato un processo di chiusura nei confronti di ogni tipo d’immigrazione, aggravato dalla promulgazione di un decreto del 1938 che rendeva molto più complesso il sistema di burocrazia migratoria. I rifugiati spagnoli, però, non si fecero scoraggiare e Buenos Aires divenne presto la seconda capitale culturale dell’esilio, grazie anche alla nascita di case editrici, *in primis* Losada, che diedero ampio spazio alle pubblicazioni degli intellettuali esuli (Schwarzstein 1990, p. 150)⁷.

Galizia ideale, aveva definito Castelao l’Argentina, ossia «una Galicia en el exilio, una Galicia sin Galicia» (Murado 2008, p. 113). Tuttavia i trecentomila galeghi che vivevano a Buenos Aires negli anni quaranta erano solo tiepidamente *galleguistas* e anche scarsamente politicizzati (p. 113). Isaac Díaz Pardo, in un’intervista rilasciata poco prima di morire, commentava a questo proposito:

los intelectuales exiliados eran otra cosa [...] no estaban en Argentina para hacerse ricos; estas gentes sacrificaban su vida para demostrar que no querían vivir en el país de Franco.

Por eso, exiliados y emigrantes gallegos no se entremezclaban, más bien, llevaban vidas paralelas. Y así, mientras los primeros establecían relación entre ellos y también con intelectuales llegados de otras par-

5 Il suo entusiasmo per la Rivoluzione russa e il sistema federativo, apertamente espressi di ritorno dal viaggio, sono stati recentemente studiati da Xesus Alonso Montero (2012). Di certo la sua simpatia verso l’Unione Sovietica non piacque ad alcuni dei suoi amici repubblicani. Il sospetto che si fosse trasformato in un *piltrafa* comunistica, secondo la maligna insinuazione di Ramón Suárez Picallo (Martínez 2012) mise a rischio la possibilità di trovare accoglienza in Argentina come esiliato.

6 Sull’interessante esperienza di Castelao a New York e a Cuba e sui «dibuxos de negros» che realizzò in quell’occasione si veda Bajini 2011.

7 Maria Rosa Lojo segnala come alcune di esse appartenessero a emigranti di Galizia: «El sello Emecé, vivo y prestigioso hasta nuestros días, fue inaugurado por dos gallegos: Luis Seoane y Arturo Cuadrado. Sus primeras colecciones se llamaban *Dorna* y *Hórreo*. La editorial se dedicó no solo a difundir prosa y poesía gallega, sino también temas americanos y argentinos. Siguiéron a Emecé las editoriales Nova y Botella al Mar (vigente en la actualidad), y otras pequeñas, ya desaparecidas, en los años cincuenta» (Lojo 2011).

tes, los segundos se agrupaban en torno a las sociedades gallegas que se crearon en Argentina. Y era en esas sociedades donde conservaban su añoranza de sus cosas, se vestían de gallegos y hacían sus fiestas típicas. Cuando yo llego a Buenos Aires [en 1955] había 450 sociedades gallegas en el país integradas por personas sin cultura ninguna, pero con una gran conciencia de la realidad, porque se daban cuenta de que el no haber estudiado les impedía a ellos acceder a grandes cosas [Fernández 2011].

Castelao non si scoraggia e s'impegna a creare un Consiglio di Galicia a Montevideo che raggruppi i deputati in esilio, di cui sarà presidente fino all'anno della sua morte, oltre ad essere nominato ministro senza portafoglio del governo repubblicano presieduto da José Giral,⁸ ragione per la quale si trasferisce temporaneamente a Parigi. Ma nel complesso gli anni quaranta sono difficili e amari, caratterizzati da spiacevoli malintesi interni e frequenti contrasti tra repubblicani e *galleguistas*. Castelao continua a dipingere e a scrivere,⁹ ma quando, nel 1947, il Centro Gallego di Buenos Aires rompe la neutralità e issa bandiera franchista in occasione della visita ufficiale di un incrociatore spagnolo (per ironia della sorte denominato Galicia) nell'Argentina peronista, lo scoramento di Castelao è davvero totale, tanto che nel 1950, poco prima di morire di un cancro ai polmoni, dichiarava: «Estoy cansado, incluso de vivir» (Murado 2008, p. 113).

Con spirito ben più ottimista Castelao aveva invece, all'inizio del faticoso esilio, affrontato la messinscena della sua prima e unica opera teatrale. *Os vellos non debem de namorarse*, «unánimemente aceptada como la máxima obra teatral gallega de todos los tiempos» (María citato in Dasilva 2003, p. 949). Fu infatti rappresentata con grandissimo successo prima a Buenos Aires e poi a Montevideo nel 1941 e vide l'autore coinvolto in prima persona nella preparazione delle scene e delle maschere, che lui stesso realizzò e dipinse. Del resto l'autore, nelle *Indicacions* finali, vere e proprie note di regia di grande precisione tecnica, sosteneva a chiare lettere:

esta è unha obra maxinada por un pintor e non por un literato. Por eso necesita indispensablemente unha serie de deseños cooreados, que dín

8 Il governo in esilio di José Giral - altrimenti denominato 'governo della speranza' - fu istituito il 21 agosto 1945 con l'intenzione di ottenere dall'ONU l'isolamento del regime del generale Franco e il riconoscimento internazionale in vista del ritorno della Repubblica in Spagna, ma non riuscì nell'intento, né mantenne buone relazioni con la ANFD (Alianza Nacional de Fuerzas Democráticas) che raggruppava buona parte dell'opposizione clandestina interna. Giral si dimise due anni dopo.

9 Infatti è grazie a lui che si creano i centri provinciali per la diffusione letteraria e culturale galega in Argentina e si pubblicano riviste come *El orensano* (1944-1945) e *Opinión gallega*, che uscirà fino al 1965. Nel 1944, inoltre, si pubblica il suo testo politico più significativo e articolato: *Sempre en Galiza* (Cobas Carral 2008).

tanto ou máis que as verbas escritas. O autor sería capaz de ver a súa obra revisada por un literato, si é que non tivese ocasión el mesmo de asistir aos ensaios; pero non consintiría ningunha alteración na fisonomía dos persoaxes e no coorido das esceas, a menos de que o convencemento lle entrase polos ollos antes do estreno [Rodríguez Castelao 2010, p. 115].

La pièce viene presentata come semplice «artimaña escenográfica onde xogan o a amor e a morte de tres vellos imprudentes» anche nel *Prólogo*, in cui l'autore minimizza sulle ambizioni letterarie e artistiche di una «regalia dos que poidan comprender o nosso linguaxe» e perciò in linea col teatro *costumbrista* e folclorico proposto a Buenos Aires da Manuel Daniel Varela Buxán,¹⁰ secondo la lezione di Prado Lameiro (1874-1942), illustre esponente del regionalismo galego e delle Irmandades da Fala.¹¹ Difficile credere, tuttavia, che *Os vellos* fosse una delle tante bonarie farse 'à maneira galega' destinata a una comunità d'ingenui emigrati di origine contadina: Castelao, come osserva Manuel Vieites, puntava piuttosto su una «dramaturxia popular e tradicional coa que devolver ó pobo a súa capacidade expresiva e creativa» (Vieites 2000, p. 192).

Ciononostante, credo basti posare lo sguardo sui bozzetti di scena eseguiti dallo stesso Castelao, per percepire la presenza di suggestioni avanguardiste in una pièce concepita in Spagna prima della guerra civile, e poi terminata negli angosciosi mesi newyorchesi precedenti al suo definitivo esilio. Se è probabile, del resto, che già nel 1921 l'autore, durante il suo soggiorno in Francia e Germania, fosse entrato in contatto con il teatro europeo d'avanguardia, in cui la fusione totale tra le varie componenti – musica, luci, coreografia, scene e fondali – assume un ruolo decisivo,¹² è provato il suo entusiasmo per la proposta teatrale del russo Nikita Baliev,¹³ di cui apprezza l'uso «da côr i espresión concentrada para eispresar dun xeito sintético unha parodia, unha bufonada, unha sátira, unha ironía» (Rodríguez Castelao 1977, p. 311). Se buona parte del *Diario* che Castelao

10 Emigrato in Argentina nel 1930, il drammaturgo aveva fondato la compagnia di arte regionale galega Aires da terra con la moglie Maruxa Villanueva e fu grazie a loro che Castelao poté rappresentare *Os vellos non deben de namorarse* nel Teatro de Mayo.

11 Organizzazione nazionalista, attiva tra il 1916 e il 1931, attraverso la quale il movimento galleguista optò per il monolinguisimo in galego.

12 Per i dadaisti, ad esempio, «lo spettacolo è il magma artistico nel quale cercare gli elementi che più caratterizzano la vocazione poetica nella direzione della totalità: l'evento raccoglie l'inclinazione unitaria delle arti, diventando indefinibile secondo i canoni estetici consolidati dalla tradizione» (Zannoni 2007).

13 Questo attore e regista (1877-1936) aveva fondato a Mosca nel 1908 il teatro-cabaret *Letučaja myš'* (Il pipistrello) e dopo la rivoluzione portò la sua proposta di uno spettacolo ricco di elementi pittorici e musicali a Parigi, Londra e New York.

redasse in occasione di quel viaggio europeo è dedicato alla pittura, va comunque riconosciuto il suo sforzo di comprendere l'arte contemporanea in dimensioni urbane a lui aliene e che ciononostante critica con pennellate di provinciale moralismo.¹⁴ «Eu quero ser un home da minha terra e do meu tempo e polo mesmo intréсанme tódalas cousas novas para saber como è o Arte distes tempos» (2000, p. 82), annota dopo una giornata trascorsa al Musée du Luxembourg e al Louvre, e se, dopo aver definito il dadaista Francis Picabia un pittore mediocre, critica quegli artisti contemporanei «que pechan os ollos á tradición pra pensar que así chegarán primeiro a un fermoso futuro» (p. 76), dichiara invece di rispettare i futuristi: «Eu non farei futurismo por mil razóns; pero comprendo que o futurismo è uma coisa bem fundamentada [...] Os futuristas queren unha renovación: son revolucionarios e polo mesmo son fortes» (p. 42).

Anche *Os vellos non debem de namorarse* può ben definirsi un'opera innovativa ma ben *fundamentada*, che causò viva impressione nel pubblico straniero presente alla *première*, come ben testimoniato da un altro galego eccellente, lo scrittore Eduardo Blanco Amor (1986, pp. 91-92). A riprova del suo respiro internazionale sono le numerose traduzioni in castigliano e le messe in scena ispaniche che seguirono (Dasilva 2007), oltre naturalmente alla straordinaria accoglienza che l'opera ebbe in Galizia a cominciare dal 1961, anno in cui una compagnia amatoriale riuscì a metterla in scena a Santiago de Compostela nonostante la censura franchista.¹⁵

La pièce si divide in tre episodi (*lances*) di tema e struttura molto simili: in un contesto rurale, tre vecchi facoltosi (il farmacista del paese, l'aristocratico decaduto e il contadino arricchito) perdono la testa per tre ragazze povere - a loro volta innamorate di tre ragazzi privi di mezzi - e dopo aver ricevuto la visita della morte ed essere stati derisi dall'intera comunità, muoiono a causa della loro passione in modi e circostanze diverse: Don Saturio si suicida per essere stato rifiutato da Lela, Don Ramón scivola nello sterco per un bacio di Micaela e il vecchio Fuco non regge alle gioie matrimoniali lasciando vedova Pimpinela. Nell'epilogo i protagonisti si ri-

14 Castelao, appena giunto a Parigi, dichiara infatti: «Para a civilización non fai falla tanta podredume espiritual, tanta perdición, tanto amor que non è amor, tanto bico de namorados na rua» (p. 55) e dopo aver ammesso di provare nausea per questa città, coi suoi boulevard pieni di negozi 'accalappiatoristi', conclude: «As coisas de Paris góstanme, a vida de Paris non» (p. 41).

15 La corale 'Cantigas e Agarimos' diretta da Rodolfo López Veiga mise in scena l'opera all'aperto, in Praça da Quintana, con musiche originali di Rosendo Mato Hermida, tra cui il tema di *Lela*, che la cantante portoghese Dulce Pontes ha reinterpretato e reso famoso come *fado* in anni più recenti (Mato Gómez 2007). Ma «O Sindicato del Espectáculo de Falange autorizara a representación da obra o 22 de xullo de 1961, tres días antes da estrea, pero os actores afeccionados que reclutara Rodolfo López-Veiga [...] levaban meses de ensaios e mesmo algún tivera que ser substituído porque o permiso do réxime franquista chegara despois da súa baixa na agrupación folclórica» (Mandiá 2011).

trovano al cimitero e commentano la loro sventura senza alcun pentimento, mentre la 'morale' della storia viene rapidamente espressa nel *Prólogo*: «Os vellos deben gardar amores antigos, porque axúdanlles a vivir; pero cos amores novos, e a súa morte fai rir ás xentes» (Rodríguez Castelao 2010, p. 14).

La chiave per comprendere il senso più profondo di un'operazione apparentemente ingenua all'interno di un progetto culturale e politico di ben più ampio respiro, va ancora una volta ricercata nel diario parigino, quando Castelao, nella prospettiva di costruire un «arte de mañán» attraverso l'impegno di «cambear o **gosto** da xente de **buen gusto** para que o pobo troque o seu **parecer**», indica la strada di «voltar os ollos à Edade Media» (Rodríguez Castelao, p. 308). Ciò spiega la presenza, nell'opera, di cori femminili che fungono da specchio a una galleria di personaggi esemplari, che secondo la tradizione del *retablo de marionetas* e dei *pasos* spagnoli rinascimentali sfilano davanti al pubblico trasformati in 'tipi' grazie alla maschera che indossano. Un'idea, quella di attingere al passato per proporre un'arte drammatica nuova che arrivasse al popolo, che già Federico García Lorca aveva felicemente perseguito con il suo progetto di teatro universitario, e che nel caso de *Os vellos* significa attingere a «parrafeos, prantos, xogos de entroido, danzas macabras e outros elementos inseridos na trama e tratados desde unha perspectiva totalmente nova en Galicia» (Vieites 2000, p. 226). Uno stimolante articolo di Rafael Bonilla Cerezo mette poi in rilievo le forti relazioni della pièce con le tradizioni musicali regionali e la presenza non casuale né complementare di *muñeiras* e *pan-deiradas*, dovute alla sensibilità di un artista completo che nei *Dibuxos de negros* realizzati tra New York e Cuba aveva saputo cogliere la fondamentale tristezza dei musicisti di *son* o delle ballerine di *conga* e che da studente di medicina a Santiago aveva attivamente partecipato alle *tunas* universitarie. Il 'coro de boticarios' che apre la seconda scena del primo *lance*, chiamato a interpretare una vecchia «cántiga de estudante» sembra un omaggio nostalgico e autobiografico a «aquelas serenatas», che anche lui suonava da giovane (Rodríguez Castelao 2000, p. 11):

Están as nubes chorando
por un amor que morréu
están as rúas molladas
de tanto como chovéu.

Lela, Lela,
Leliña por quen eu morro
quero mirarme
nas meniñas dos teus ollos

[Rodríguez Castelao 2010, p. 24].

Ritengo, tuttavia, che uno sguardo sulle fonti e i richiami di questo piccolo capolavoro dell'esilio, non possa limitarsi alla Galizia e debba estendersi al resto della penisola iberica.

E di nuovo il mio pensiero va *in primis* a Federico García Lorca e al suo *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, rappresentata nel 1933, per il tema tragico dell'amore senile frustrato e per il suo essere, in sintonia con *Os vellos non debem de namorarse*, contemporaneamente farsa e tragedia, ma anche all'*esperpento* e alle *comedias bárbaras* di Ramón del Valle-Inclán, i cui rapporti con l'estetica di Castelao attendono di essere approfonditamente studiati.¹⁶ Infine, al di là delle aperte e riconoscibili citazioni di «mortos e aparecidos particularmente presentes no teatro medieval e que perviveron en moitas areas de Europa» (Vieites 2000, p. 224), vorrei anche suggerire un richiamo al *Caballero de Olmedo* di Lope de Vega, soprattutto nel terzo *lance*, quando il vecchio Fuco viene messo in guardia dalla morte: «Era de noite e na lagoa do crego espelaba o luar. De súpeto alvisquéi a un home grandísimo, que viña cara min, alancando por riba da lagoa, sen chiscar a iauga» (Rodríguez Castelao 2010, p. 94).

Tutto questo può essere riassunto nel sorriso malinconico di un esiliato?

Difficile tentare una conclusione sul senso ultimo di una farsa trasformata per ironia della sorte in testamento spirituale di un artista *comprometido* che non si rassegnò mai all'esilio - la testa tra *horreos* e *cruceiros* e le valige mai disfatte vicino alla porta - e che dai microfoni della radio argentina nel 1941 ricordava che *Os vellos non deben de namorarse* erano stati impastati con «zumo de tierra y miel de tradición gallega», aggiungendo che «las obras de arte vuelan por encima de las fronteras».¹⁷ Mi piace dunque pensare che un poco dell'estro e dello spirito di questo galego universale sia tornato dall'Argentina insieme alla sua salma, e che adesso aleggi anche sulle terre del nordest italiano, dove pensa, vive e scrive la nostra cara Silvana Serafin.

Bibliografia

Alonso Montero, Xesus (2012). *Castelao na Union Sovietica en 1838*. Vigo: Xerais.

16 «As finalidades e obxectivos podían chegar a ser, nuns e noutros casos, radicalmente diferentes pois se nalgúnhas poéticas o uso desas manifestacións da dramaturxia popular deriva nun mercado hípe renxebrismo, noutras sinalan caminos moito máis próximos ás novas correntes e tendencias, en ocasións servindo de fundamento e referente. Unha parte da obra de Ramón María del Valle-Inclán ou da de Federico García Lorca podería ser un bo exemplo disto último, perspectiva que contribúe a explicala e que axuda a interpretala» (Vieites 2000, p. 219).

17 «Castelão, voz real, desde Uruguay», https://www.youtube.com/watch?v=Kob7jw_m08k (2014/06/10).

- Bajini, Irina (2011). «Il bianco e il nero nei *dibuxos* cubani di Alfonso Rodríguez Castelao». In: Serafin, Silvana (a cura di), *I colori dell'emigrazione nelle Americhe*. Udine: Forum, pp. 91-104.
- Bellido Gant, María Luisa (2009). «Alfonso Rodríguez Castelao y su museo en Rianxo: Una historia inconclusa». En: Lorente, Jesús Pedro; Sánchez Giménez, Sofía; Cabañas Bravo, Miguel (eds.), *Vae victis! Los artistas del exilio y sus museos*. Gijón: Trea, pp. 47-59.
- Blanco Amor, Eduardo (1986). *Castelao Escritor*. Sada: Ediciós do Castro.
- Cobas Carral, Andrea (2008). «Literatura y cultura de Galicia en Argentina». *Letras de Galicia*.
- Dasilva, Xosé Manuel (2007). «As traducións ibéricas de *Os vellos non deben de namorarse*». En: González, Helena; Lama M. Xesús (coord.), *Mulleres en Galicia: Galicia e os outros pobos da Península = Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos* (Barcelona, 28-31 de maio de 2003). Sada: Ediciós do Castro, pp. 949-970.
- Díaz Pardo, Isaac (1986). «Castelao en América». In: Durán, José Antonio (coord.). *Castelao 1886-1950*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 24-30.
- Fernández, Elena (2012). «Los exiliados gallegos en Argentina no eran cualquier cosa, eran gente muy importante» [online]. *Galicia en el mundo*, 11 junio. <http://www.cronicasde laemigracion.com/articulo/galicia/exiliados-gallegos-argentina-no-eran-cualquier-cosa-gente-muy-importante/20120105130630042824.html> (2014-06-06).
- Lojo, María Rosa (2011). «La Argentina Gallega: Más Allá de los Estereotipos» [online]. *Gramma*, 22 (48). <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/810> (2014-06-06).
- Mandiá, Diana (2011). «A estrea galega de Castelao» [online]. *El País Galicia*, 11 febrero. http://elpais.com/diario/2011/02/11/galicia/1297423112_850215.html (2014-06-09).
- Martínez, Iago (2012). «Castelao, esa 'piltrafa' comunista: El profesor Alonso Montero documenta la etapa prosoviética del intelectual» [online]. *El País Galicia*, 30 junio. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/06/30/galicia/1341081247_861054.html (2014-06-06).
- Mato Gómez, María Dolores (2007). «'Lela': a sombra dun amor ingrato: En desagravio de Rosendo Mato Hermida» [online]. *A Estrada: Miscelánea histórica e cultural*, 10, pp. 289-313. http://dspace.aestrada.com/jspui/bitstream/123456789/450/1/pg_291-316_estrada10.pdf (2014-06-09).
- Murado, Miguel-Anxo (2008). *Otra idea de Galicia*. Barcelona: Random House; A. Mondadori.
- Nogueira, Camilo (2014). «Bonaval e os restos de Castelao» [online]. *GaliciaHoxe.com*. <http://www.galiciahoxe.com/opinion/gh/bonaval-restos-castelao/idNoticia-414488/> (2014-06-07).
- Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel (1935). «Carta de Castelao, xaneiro de 1935» [online]. <http://fundacionoteropedrayo.org/carta-castelao-1935-xaneiro/> (2014-06-10).

- Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel (1977). *Diario 1921*. Vigo: Galaxia.
- Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel (1953). *Os vellos non deben de namorarse*. Vigo: Galaxia.
- Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel ([1921] 2000): *Viaxe 1921*. En: Montegudo, Henrique (coord.): *Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel. Obras*. Tomo 5. Vigo: Galaxia.
- Schwarzstein, Dora (1990). «Historia oral y memoria del exilio: Reflexiones sobre los republicanos Españoles en la Argentina». *Estudios sobre las Culturas Contemporaneas*, 3 (9), pp. 149-172.
- Somoza Cayado, Antonio; Domínguez Almansa, Andrés; Fernández Prieto, Lourenzo (2010). «La génesis del Régimen franquista en Galicia: Aniquilación política y destrucción de la sociedad civil (1936-1939)» [online]. *Proxecto de Investigación Interuniversitario «Nomes e Voces»*. <http://www.nomesevoces.net/web/media/> (2014-06-08).
- Valle Pérez, Xosé Carlos (1986). «Entre la arqueología y la etnografía: Las cruces de piedra». En: Durán, José Antonio (ed.), *Castelao 1886-1950*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 167-171.
- Vieites, Manuel (2000). «¿Teatro de arte, teatro de vangarda ou teatro popular? Algunhas reflexións para o estudio do ideario teatral de Castelao». *Grial*, 38 (146), pp. 189-230.
- Zannoni, Alice (2007). «La 'totalità' nel dadaismo: Tutto è dada, tutto è arte» [online]. *Parol: Quaderni d'arte e di epistemologia*, novembre. http://www.parol.it/articles/la_totalita_del_dadaismo.htm (2014-06-10).

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

El desplazamiento urbano en la poesía de Fernández Moreno

Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla)

Abstract At the beginning of the 20th century, Buenos Aires had become a cosmopolitan megapolis. International migrations and the inurbation of rural population changed the aspect of the city. Through his poetry, Fernández Moreno (1886-1950) acted as a witness of the changes in the cityscape and the architecture of the barrios of Buenos Aires, registering the symbolic meaning of such changes and their repercussion on the natives.

Comentaba Lewis Mumford en su célebre historia de las ciudades (1961) que, entre 1820 y 1900, la destrucción y el desorden fue la tónica general de las grandes ciudades. Aunque su comentario estaba referido especialmente a las europeas, dado que los modelos europeos fueron los que se utilizaron en las más importantes urbes hispanoamericanas, especialmente Buenos Aires, su opinión debe ser tomada en cuenta. «La destrucción y el desorden constituyeron el proceso y el resultado a la vez del crecimiento de las grandes ciudades, de sus ‘ensanches’, de sus remodelaciones, de la adaptación inmisericorde a las necesidades e intereses de la nueva sociedad burguesa» (Gutiérrez Girardot 1987, p. 77).

La etapa de nuestro poeta correspondería, en la clasificación de Versluys (1987), al momento de tránsito entre el Romanticismo y la Modernidad, es decir, nuestro Modernismo, donde la armonía romántica se ve sustituida por la confusión y el poeta debe afrontar la ciudad tal cual es, en unos momentos de cambios importantes.

Dos renombrados arquitectos franceses de la ciudad luz, Haussmann y Viollet-le-Duc, fueron muy famosos en Hispanoamérica, sus modelos de reconstrucción fueron importados al continente americano,¹ sobre todo a México, Buenos Aires, Santiago de Chile, Bogotá etc. El estilo importado se caracterizó por el eclecticismo arquitectónico que cobraría cuerpo en unas ciudades que intentaban mirarse en el espejo de las metropolitanas, que se subían al carro del cosmopolitismo y del capitalismo y que sentían con orgu-

1 Sobre todo el ‘neísmo’, como se conoció al eclecticismo arquitectónico (Parera 1968).

llo y prestigio el nombre de un arquitecto extranjero. Con esta perspectiva se va transformando la faz de las ciudades americanas, entre ellas Buenos Aires, y paralelamente el 'interior' hogareño. «El eclecticismo arquitectónico de las grandes ciudades, producto de la sociedad burguesa, y el correspondiente 'cosmopolitismo' del 'intérieur' constituyeron un enriquecimiento de la experiencia cotidiana», comenta Gutiérrez Girardot (1987, p. 84).

Desde el siglo XVIII se fue generando una crítica a la 'ciudad grande' que encontraremos más tarde en Martí, entre otros, y que abona el terreno para una exaltación de la vida retirada campesina. Para algunos, la experiencia y la crítica de la gran ciudad son el punto de partida de un intento de superarla mediante la búsqueda de un reducto interior. Sabemos que la gran ciudad intensificó «la vida de los nervios» - el concepto es de George Simmel quien pone especial énfasis en la resistencia del individuo a ser absorbido por la tecnología -, mientras que la pequeña ciudad y la vida del campo, de ritmo más lento, parecía estar más acorde con las necesidades emocionales del espíritu. Para él, la diferencia estaba entre «intelectualismo» y «emotividad» (1971).

El retorno al terruño, a lo campesino, al paisaje natural, tuvo varios aspectos. En principio fue una reacción contra las alienaciones de la modernidad ya que con la aparición de la ciudad industrial, el hombre romántico, que intenta redimir la urbe mediante un trascendentalismo ligado a la naturaleza, se ve desplazado y rechazado por el orden burgués que se burla de él y cuya ruptura sólo se resuelve cuando practica la ironía. Al mismo tiempo, el crecimiento urbano se beneficiaba del desplazamiento rural, lo que Romero calificó de «ruralización de la ciudad» (1976, p. 195), punto de partida de una poesía que recoge la secularización del tiempo y del espacio urbano. En este contexto, la ciudad se convierte en la causante de la explotación humana por el capital, una razón más de la postura hostil del poeta frente a la ciudad.

Estas dos opciones (campo / ciudad), que históricamente se habían mezclado, sufrieron un proceso de 'ideologización' que no supieron articular los regionalistas, consistente en la distinción entre la 'voluntad esencial' y la 'voluntad de escoger', la primera correspondería a la comunidad, lo espontáneo, lo emotivo, lo espiritual, la vida del pueblo y del campo; la segunda, abstracta, afectaría a la vida de la gran ciudad, impersonal, racional, material. En definitiva, se trataba de reflejar el malestar por la 'cultura'. No era la mejor fórmula decantarse por lo rural y refugiarse allí para detener el tiempo, sino revalorizar las cosas que habían perdido su propia significación en la sociedad capitalista y burguesa.

Los afanes civilizadores argentinos hicieron que Sarmiento considerara la ciudad como un espacio utópico, lugar de una sociedad idealmente moderna y de una vida pública racional, la depositaria de la civilización. No pensaba así Martí quien adelantó los peligros que escondía: «En esta marejada turbulenta, no aparecen las corrientes naturales de la vida. Todo

está oscurecido, desarticulado, polvoriento, no se puede distinguir a primera vista, las virtudes de los vicios. Se esfuman tumultuosamente mezclados» (2001, p. 117). En este sentido es de especial interés la lectura de las *Escenas norteamericanas* del poeta cubano donde cualquier catástrofe sobre el espacio urbano tiene como resultado positivo la recuperación del espacio no civilizado.

Aunque no todas las ciudades hispanoamericanas conocieron el cambio de forma homogénea, Buenos Aires y México sí fueron paradigmas de la modernización finisecular y así se ve, sobre todo, en las novelas del período. En Buenos Aires, según Romero, «se decidieron por las demoliciones», cuyo primer foco fue la renovación radical de los centros tradicionales de la «gran aldea» (1976, p. 251). Si Vicente López exclama en su novela *La Gran Aldea* (1884): «¡Cómo había cambiado en veinte años las cosas en Buenos Aires!», podemos suponer que en 1915, cuando por primera vez Fernández Moreno publica nueve poemas dedicados a la ciudad que le vio nacer, los cambios habían aumentado. Sin embargo, nuestro poeta no se detiene en la nostalgia del desastre, aunque algunos ejemplos sí se aprecian. En este sentido hay que citar la *Elegía al Viejo Nacional Central* de su libro *Ciudad* (1917):

La Ciudad terrible mueve su piqueta...
¿Dónde está mi viejo Nacional Central?

Este gran palacio no me dice nada,
muchos parecidos tiene la Ciudad.

¡Dios mío, Dios mío, si apenas me acuerdo!
Quince años, lo menos, transcurrieron ya...
Era un portal ancho, húmedo y oscuro,
portal de convento, de casa feudal
[1917, p. 43].²

Además de ejemplificar la nostalgia por la ‘remodelación’ del edificio al que no reconoce, apunta críticamente, en la segunda estrofa, hacia una renovación arquitectónica igualitaria, sin identidad propia, que va sembrando la ciudad de edificios sin fisonomía característica. A partir de la tercera estrofa y hasta el final, el poeta añade a lo dicho el valor sentimental de lo antiguo frente a lo nuevo: ese fue el Colegio donde estudió secundaria y, al desaparecer el edificio, es como si desapareciera un capítulo de su vida. La nostalgia por lo perdido tiene un valor sentimental ligado muy directamente a lo emotivo personal.

2 Citaremos en adelante en el interior del trabajo.

Sin embargo, otro poema del mismo libro, *Plaza del Congreso*, apunta hacia un cambio arquitectónico de la Plaza, ligada a la remodelación urbana moderna:

¡Ah si yo pudiera, plaza del Congreso,
hacer de mis brazos dos varitas mágicas!

¡Ah si yo pudiera!
Voltearía todas estas casas bajas,
y alzando mis brazos
te rodearía de altísimas casas,
de casas magníficas que en las nubes de oro
hundiera sus negros techos de pizarra.

¡Ah si yo pudiera
hacer de mis brazos dos varitas mágicas!

¡Brotad de la tierra, férreos esqueletos!
¡Revestíos de rojos ladrillos y de piedras blancas!

¡Arriba, hasta el cielo,
la ciclópea y moderna muralla!
¡Que no haya ninguna plaza como tú en el mundo,
ni ninguna ciudad como tú, Buenos Aires amada!
[Fernández Moreno 1917, pp. 35-36].

Su apuesta es doble, por un lado, el respeto a la Plaza; por otro, propone el cambio de lo que le rodea que, en su opinión, desmerece su belleza.

La obra de Fernández Moreno hay que enlazarla con los testimonios finiseculares de la ‘crisis’ generada por la urbanización, sus poemas a Buenos Aires necesariamente muestran una identificación con instituciones, iconos y espacios simbólicos que la racionalización urbana deshacía o creaba. En La *Elegía* la modernización había destruido un modo tradicional de representación e identificación propia y ajena – debieron pasar muchos alumnos por el edificio –, al mismo tiempo, en otros micro espacios, se estaban generando nuevas imágenes. Así sabemos que en 1870, en el Buenos Aires del Intendente Pueyrredón, se introdujeron muchos ‘espacios recreativos’ ya que la demolición y la reorganización de los espacios urbanos fueron tareas paralelas desde el comienzo del cambio.

Wordsworth, Baudelaire y Whitman son tres nombres de referencia obligados para tratar el tema de la relación entre el poeta y la ciudad, pero, en este caso, es el modelo baudelero el que tiene especial vigencia. Buenos Aires creció de manera espectacular en las dos primeras décadas del siglo XX y con su crecimiento surgió la figura de quien, desde Bau-

delaire y sus *Tableaux parisiens*, ha sido calificado de *flâneur*, un «sujeto que mira errabundo por la ciudad», una mirada sin comunicación con el otro, un paseante anónimo y errático. A este modelo se ajusta la poesía ciudadana de Fernández Moreno, el primer libro poético borgiano y los apuntes urbanos de Gironde, entre otros ejemplos, aunque en cada uno la forma de acercamiento varíe.

Walter Benjamin, en su análisis de la mirada del poeta simbolista, detecta dos tipos de experiencia: la hostil del mundo industrial y la verdadera experiencia (1990, pp. 121-170). El artista se muestra así como un privilegiado que posee la capacidad de observar todo lo que le rodea, pero que selecciona y escoge sólo lo que le interesa a su capacidad creadora. Esta postura perdura en el tiempo y, desde luego, es la que define la mirada urbana de Fernández Moreno, atento permanentemente al mundo exterior moderno, en incesante cambio y renovación, pero al mismo tiempo preservando su experiencia interior. Según Benjamin esta postura está estrechamente relacionada con la multiplicidad de los estímulos urbanos que exige al poeta un estado de conciencia permanente.

En relación con esta postura hay que tratar la dependencia poeta / muchedumbre urbana que en Baudelaire tiene aires contemplativos, de atracción y repulsa al mismo tiempo.³ En suma, la postura del poeta francés marca un interés por la ciudad y la masa urbana, pero como observador distante y selecto de la vida ajena.⁴

En este sentido conviene citar a otro escritor argentino, Roberto Arlt, quien, en sus *Aguafuertes porteñas* (1990), plasma admirablemente la figura de este vagabundo urbano en su propia persona. Con frecuencia sus aguafuertes comienzan con frases como: «Caminaba hoy por la calle Rivadavia, a la altura de Membrillar, cuando vi...» (*Los chicos que nacieron viejos*, p. 7); «esta mañana pasando por la calle Talcahuano [...] vi...» (*Taller de compostura de muñecas*, p. 9), «Hoy callejeando por Flores [...] he visto...» (*Molinos de viento en Flores*, p. 12) etc. En una de ellas se pregunta: «¿Será, acaso, porque me paso vagabundeando toda la semana que el sábado y el domingo se me antojan los días más aburridos de la vida?» (*La tristeza del sábado inglés*, p. 45). Uno de estos textos está dedicado al «placer de vagabundear», para concluir afirmando la calle como enciclopedia de vida: «he llegado a la conclusión de que aquel que no encuentra todo el universo encerrado en las calles de su ciudad, no encontrará una calle original en ninguna de las ciudades del mundo» (*El placer de vagabundear*, p. 94).

3 Sobre el tema de las masas escribió Ortega su famoso *La rebelión de las masas* (1926), donde opone «el hombre masa» frente al «hombre selecto», de aire similar al «artista» baudelairiano, aunque sin el aura decadente.

4 Postura muy diferente a la de Whitman que se sumerge en la multitud hasta identificarse con ella.

«A diferencia de los costumbristas anteriores, se mezcla con el paisaje urbano como un ojo y un oído que se desplazan al azar. Tiene la atención flotante del *flâneur* que pasea por el centro y los barrios, metiéndose en la pobreza nueva de la gran ciudad y en las formas más evidentes de la marginalidad y el delito» (Sarlo 1988, p. 16). La *Aguafuertes* arltianas son de 1933, mientras que las primeras *flâneries* de Fernández Moreno son de 1915 y 1917, fecha esta última de su libro *Ciudad*, lo que hace a nuestro poeta un pionero de esta modalidad, con una diferencia fundamental, se muestra menos comprometido con la miseria urbana que Arlt, luego más próximo a la postura de Baudelaire.

Buenos Aires se prestaba a los itinerarios, de los barrios al centro, el paseante puede atravesar la ciudad, de trazado ya definido pero con muchas parcelas sin construir, baldíos y calles sin aceras. De todo esto se hace eco nuestro poeta. Así ve su barrio de Flores en 1915 (*Barrio característico*):

Una pereza gris de mayores
se dobla vulgarmente en las esquinas.

Abren su boca negra y pegajosa
los almacenes y las fiambrerías

En frente, en un portal, un viejecito
mesa sus barbas sucias y judías,

junto a cuatro paquetes de cigarro
y un par de números de lotería.

Fachadas de ladrillo,
cercos de cina-cina...

Es hermoso, de noche,
ver huir calle abajo los tranvías,

con un polvo de estrellas en las ruedas
y en la punta del trole, una estrellita
[Fernández Moreno 1915, pp. 37-38].

El tranvía⁵ va a ser el medio de transporte habitual que se expande y ramifica en los años siguientes. Fernández Moreno esboza aquí un cuadro costumbrista del barrio: esquinas, edificios, habitantes, tranvías. Son como

5 Es uno de los signos urbanos más repetidos en su poesía. En su *Guía caprichosa de Buenos Aires* (1965) le dedica dos apuntes, *El sueño de los tranvías* y *Los ojos de los tranvías*.

pinceladas coloristas de una pupila que mira y observa fijamente: «es hermoso [...] ver». La velocidad, la luz crean nuevas imágenes para su mirada. No hay en este poema ninguna relación incómoda entre la percepción y el mundo que le rodea, casi diríamos que la relación reviste rasgos pastorales, pero no todas las visiones urbanas de este libro responden a este modelo que se nos antoja mediatizado por la pupila del cantor campesino que ha sido y seguirá siendo en sus siguientes libros. Fernández Moreno, como otros poetas urbanos, escoge y selecciona, según una forma de pensar, unas ideas, un estado de ánimo o una ideología; independientemente de la base real de su mirada, su testimonio será parcial y así hay que tomarlo.

Entre 1899, fecha en que llega el poeta a Buenos Aires, y 1917, muchas cosas están cambiando, pero el cambio continúa en los años siguientes, quizá por eso este tema nunca abandona al poeta.⁶ Hay una serie de poemas en *Ciudad* que aluden al crecimiento urbano. El primero es *Desde mi puerta*:

Primero está la calle, ancha y llena de sol,
con las cuatro rayas de lápiz en las vías.

Después la vieja chacra se dilata
escondiendo un ranchito de ladrillos
en un borrón primaveral de sauces.

Lejos, como esqueléticos soldados
un batallón avanza de molinos
dando grandes zancadas
[Fernández Moreno 1917, p. 12].

Ese «primero», «después» y «lejos» van estableciendo una gradación en el crecimiento de una ciudad que se aprecia desde la puerta de su casa de barrio y que pone de relieve una urbe en transformación constante. *Buenos Aires: así creces* completa la visión:

Buenos Aires: un día,
dos o tres casas blancas aparecen.
Un alambre precario. Sauces y paraísos.
Transcurren unos meses...

Y ya se sabe. Los baratillos turcos,
los pobres almacenes;

6 Los poemas de *Ciudad* y aún algunos de *Poesías*, *Décimas* y *Sonetos* están inspirados en hechos vividos por el poeta, durante los años próximos a 1915, en la ciudad de Buenos Aires.

más paraísos, más sauces...
No sé de dónde salen, mas también hay cipreses.

Aquello ya es un pueblo. Es una villa.
Villa Tal... Buenos Aires, así creces.
Pero todo pequeño, todo sin consistencia,
franco, abierto, desnudo e inocente...
[Fernández Moreno 1917, p. 111].

El impacto de estas transformaciones no es ajena a los habitantes de la ciudad. Carlos Alberto Erro explicaba así el fenómeno: «En América es acontecimiento frecuente ver la luz de un villorrio y terminar en una ciudad... En América los cambios son tan veloces que no el término de la vida de un hombre, sino, a veces, un cuarto de siglo, bastan para producir una cosa distinta» (1929, p. 65). Dos tipos de transformaciones quedan reflejadas en sus versos, las que afectan al centro y las que afectan a la periferia, ya sea Floresta – barrio donde vivió Fernández Moreno –, Boedo o Villa Urquiza. Las primeras son más llamativas y se mueven más por el impacto del lujo y la ‘modernidad’; en las segundas, sus cambios están en consonancia con el nivel social de sus habitantes: alcantarillado, luz, edificaciones baratas y apresuradas. En este sentido se inscribe uno de los poemas de *Ciudad*, con gran sentido irónico, donde el poeta parodia el verso de Garcilaso: «Corrientes aguas, puras, cristalinas» que da título al poema, para reflejar la llegada del «agua corriente»:

Empezaron un día
a cavar una zanja...
Delante de mi puerta,
bajo de mi ventana.

Era un alegre ruido
de picos y de palas...
Era por todo el barrio,
un brillo, un ruido, un subir y bajar de picos y de palas.

Charlé con los obreros,
árabes turcos de doradas caras.
— Aguas corrientes, ¿sabe?
¡Estaba el sol alegre esa mañana!
[Fernández Moreno 1917, p. 118].

Fernández Moreno ha podido constatar el cambio de su ciudad entre 1899 y 1915, una ciudad que fue la de su adolescencia estudiantil y donde el pasado biográfico subraya a veces lo que se ha perdido o ganado de cara

al presente descrito.⁷ El mismo, hijo de inmigrantes, ha sufrido cambios de barrio por motivos económicos familiares, de una casa en la Avenida de Mayo a Almagro Sur y de allí a Cochabamba, al Pasaje Torres, luego a la calle Unión y finalmente a Floresta. También el barrio conoce su 'elegía':

Hoy me fui a caminar alrededor de Flores
entre viejos portones y tristes miradores.
Aquella hermosa quinta de cuando era estudiante
tan noble, tan oscura, tan fresca, tan fragante;
la que tenía al centro patriarcal caserón
y ramas florecidas en cada paredón,
yace toda deshecha y en el amplio solar
un sin fin de viviendas se quieren levantar.
El césped está lleno de múltiples despojos,
no hay más que andamios grises y tirantillos rojos.
Al pie de una palmera se abre un pozo de cal
y entre cascotes sucios se defiende un rosal.
La ciudad se transforma, dice alegre la gente.
También lo digo yo. Mi tono es diferente
[Fernández Moreno [1928] 1963, p. 14].

Todos sus poemas 'barriales', por así decirlo, serán recogidos más tarde en su libro *San José de Flores* (1943 y 1963, edición definitiva). Todo un recorrido por la geografía urbana en la que tiene gran importancia la Calle Rivadavia a la que dedica una sección en este libro.⁸

Buenos Aires era en aquel tiempo una ciudad cosmopolita desde el punto de vista de su población, gracias especialmente a las migraciones internacionales. Su crecimiento venía dado por estas migraciones y por los desplazamientos de campesinos del interior a la ciudad. El fenómeno había sido señalado por los nacionalistas del Centenario y siguió influyendo hasta la década de los treinta. Una población aluvial, diferenciada por sus respectivas lenguas y orígenes nacionales, que contribuye a dicho crecimiento. A la fecha de 1890 se puede remontar el origen del cambio de imagen de una sociedad homogénea a heterogénea, pero en los años en que escribe Fernández Moreno la asimilación del cambio aún no ha concluido. «Una ciudad que duplica su población en poco menos de un

7 Los periodos que el poeta vivió en la ciudad son los siguientes: desde su nacimiento hasta 1892; desde finales de 1899 en que regresa de España hasta 1912 en que finaliza la carrera de Medicina y parte a la provincia para ejercerla; desde mediados de 1914 hasta mediados de 1917; desde principios hasta fines de 1920 - este periodo y el anterior son paréntesis urbanos dentro del ejercicio de la medicina en el ámbito rural - y desde 1925 hasta su muerte.

8 Los poemas *Puerta, Tarde de invierno, Por la vía del tren, Tranvía alegre de domingo, Pasa un tren de carga, Esquina de Rivadavia* y *Olmos y Casi égloga de Ciudad* (1917).

cuarto de siglo sufre cambios que sus habitantes, viejos y nuevos, debieron procesar» (Sarlo 1988, p. 18). La fascinación por la megalópolis con sus contrastes y su anónima muchedumbre es lugar común de la estética de principios de siglo.

En este contexto se inscribe la poesía urbana de nuestro poeta que junto a la poesía de tema campesino y provinciano viene a completar el eje espacial de su obra.

Bibliografía

- Arlt, Roberto (1990). *Aguafuertes porteñas*. 4a edic. Buenos Aires: Losada.
- Benjamin, Walter (1990). «Sobre algunos temas en Baudelaire». En: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Erro, Carlos Alberto (1929). *Medida del criollismo*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Porter.
- Fernández Moreno, Baldomero (1915). *Las iniciales del misal*. Buenos Aires: José Tragent.
- Fernández Moreno, Baldomero (1917). *Ciudad*. Buenos Aires: Sociedad Cooperativa Nacional Limitada.
- Fernández Moreno, Baldomero [1928] (1963). «Elegía». En: *San José de Flores*. Buenos Aires: Edic. de la Municipalidad.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1987). *Modernismo*. México: FCE.
- Martí, José (2001). *Obras completas*, vol. XIX. La Habana: Centro de Estudios martianos.
- Mumford, Lewis (1961). *The city in history*. New York; Harcourt: Brace Jovanovich.
- Parera, Ricardo Gregorio (comp.) (1968). *La arquitectura del liberalismo en Argentina*. Buenos Aires: s.e.
- Romero, José Luis (1976). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Simmel, George (1971). «The metropolis and the mental life». En: Simmel, George. *On individuality and social forms*. Edited and with an introduction by Donald N. Levine. Chicago: Chicago Press.
- Versluys, Kristiaan (1987). *The poet in the city*. Tübingen: Gunter Narr.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

La lezione di Asturias

Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano)

Abstract The Guatemala writer and diplomat Miguel Angel Asturias (1899-1974), winner of the Nobel Prize in Literature in 1967, produced a work of great ethical and aesthetic importance. His novels and short stories are marked by the innovation of his literary language and their symbolic content, from his sympathy for the humble and the oppressed to the dream of a regained earthly paradise.

Non sembri strano un titolo come quello dato a questo breve saggio, su un autore da me molto amato, alla cui vita e opera, indissolubili, ho dedicato nel corso dei miei studi e della mia attività docente particolare attenzione.

Il nome e l'opera di Miguel Angel Asturias risuscitano lontani ricordi: un'amicizia gioiosa affermatasi a Milano, nelle aule della Bocconi, e fuori di esse, ma anche nella veneziana Ca' Foscari, ai tempi dell'indimenticato Maestro, Franco Meregalli, e in una frequentazione costante con lo scrittore e la moglie, doña Blanca.¹

Asturias fu presenza significativa anche per Silvana Serafin, ai tempi mia preziosa collaboratrice all'Università menzionata, per cui ho ritenuto pertinente richiamare un personaggio anche da lei conosciuto e amato, quale omaggio d'affetto destinato al volume che le viene dedicato.

Il tema che ho scelto dà ragione dell'uomo e della sua opera. Perseguitato dalla dittatura, in esilio per lunghi anni, mai dimentico del suo paese e soprattutto della condizione umana, che è andato illustrando, a forti tinte e con emotiva partecipazione, in particolare nei suoi romanzi, per i quali gli fu assegnato nel 1967 il prestigioso riconoscimento del Premio Nobel per la letteratura.

La sua risonanza come scrittore ebbe inizio piuttosto tardi, benché le *Leyendas de Guatemala*, frutto della nostalgia patria durante il periodo parigino,² e *El Señor Presidente*, duro atto d'accusa contro il dittatore

1 Intorno al periodo indicato è di utile consultazione il libro curato da Patrizia Spinato Bruschì (2013).

2 Le *Leyendas de Guatemala* nascono in forma orale negli anni parigini 1923-1928.

guatemalteco Estrada Cabrera, abbiano date d'origini remote.³ Tuttavia, fu proprio il romanzo contro la dittatura a richiamare l'attenzione sullo scrittore allorché nel 1946 fu pubblicato. L'opera successiva, soprattutto narrativa, andò consolidando la fama di Asturias, fino, e oltre, il riconoscimento del Nobel, malgrado campagne politiche avverse, e permane dopo la sua scomparsa.

Ciò che sempre mi ha attirato nell' Asturias uomo è stata la nobile semplicità del tratto, la sincera e cordiale amicizia, una innata disposizione allo *humour*, e in particolare la generosità verso il prossimo, che nelle sue opere diveniva impegno costante di denuncia, non sterile, bensì volta a rafforzare la fede in quello che si suole chiamare 'tempo migliore'. Funzione primaria, questa, per chi soffre con preoccupazione sincera il disastro dei tempi, al fine di conservare nell'uomo la speranza, impegno grande per chi intende migliorare il mondo per il bene soprattutto dell'uomo.

Nella denuncia di Asturias tale impegno è motivo fondante del suo essere scrittore. La società gli appare avariata per l'esercizio violento del potere e la sete di ricchezza; il risultato è l'individuo reso schiavo, quindi, un giorno o l'altro in dura rivolta. Tutto ciò da parte di usurpatori dei diritti dei popoli e di coloro che sono assetati di ricchezza, la cui condizione finale è, comunque, la morte.

Da tempo un poeta come Manrique aveva avvertito che «*todas las vidas son los ríos | que van a dar a la mar | que es el morir*» (1984). A nulla serve, quindi, nel cimitero essere stato l'uomo più potente e ricco sulla terra.

Celestino Yumí, vinto dalle ricchezze che il diavolo Tazol gli aveva mostrato dall'alto di un albero di infinita altezza (si veda Bellini 1998), ripetizione originale della tentazione del demonio a Gesù, si rende conto, alla fine, quando ridotto di nuovo all'estrema povertà, che ciò che in sé vale è solo la vita. Una vita che deve essere ben spesa, anche se le attrattive del mondo sono molte, spesso vincenti, ma alla fine tutte incapaci di dare senso vero all'esistere, di fare dell'uomo un essere sensibile verso il prossimo. Nella sostanza, il valore della vita è senza misura, perché «*la buena vida es la vida y nada más, no hay mala vida, porque la vida en sí es lo mejor que tenemos*» (Asturias 1974, p. 93).

Gli esempi negativi sono numerosi. Vi è anche chi, al sommo di un potere tirannico, è ridotto a mangiare una «*papa frita*», come il Señor Presidente, lugubre figura sempre vestita di nero, un cappello dello stesso colore, «*que nunca se quitaba*», baffi grigi, gengive senza denti, guance pelose e «*párpados como pellizcados*» (Asturias 1948, p. 37). O chi, al culmine della potenza e della ricchezza, come l'onnipotente signore della *bananera*, che con il solo muoversi sulla sedia determinava la caduta di governi ed

3 *El Señor Presidente* risale, nella stesura definitiva, al 1932, ma fu edito solo nel 1946, per il perdurare della dittatura in Guatemala.

imperi economici, è costretto alla fine, ridotto nell'agonia «todo orejas y mandíbulas», a respirare attraverso una cannuccia, sia pure di platino, che i medici gli ficcano in gola a martellate (Asturias 1961, p. 369).

Miseria per miseria, anche la natura si ribella contro i miserabili. Ed ecco il *polizone* panciuto e ben pasciuto che accompagna verso il confine messicano il rivoluzionario prete Ferrusigfrido Fejú, ritenuto pericoloso dalla dittatura. L'ingente quantitativo di meravigliosa frutta ingerito dal goloso poliziotto, gli si rivolta dentro e finisce per farne una figura grottesca, sudicia e maleodorante, immersa nei propri escrementi.

Oppure è il mondo stesso che si rivolta. Di fronte agli sconvolgimenti delle antiche credenze e magie, la terra americana reagisce preferendo la distruzione totale di sé: il mite prete che tanto ha lottato contro il demonio, vaga alla fine, come incosciente, sulla sua cavalcatura, in un panorama di distruzione totale, come per effetto di una bomba atomica, entro un silenzio che potrebbe definirsi 'auditivo', solo viva la luce di un'alba allucinante:

Mudez total. No sólo lo que es comunicación, lengua, idioma, habla, canto, ruido... El silencio también callaba entre los cielos y la tierra, mientras iba pintando el día cubierto de plumas de fuego inmensas, sobre las que en estrías aún más luminosas corrían regueros de plumitas de colores que se amontonaban, empujadas por quién sabe qué viento, hacia sitios en que estuvo Tierrapaulita, y está, sólo que soterrada... [Asturias 1974, pp. 298-299].

Il mondo, per rigenerarsi, pare certo, deve prima essere distrutto, poiché da paradiso delle origini è divenuto inferno. Il passo citato richiama di Neruda *La espada encendida*, dove all'inizio il poeta presenta un mondo ugualmente uscito da una distruzione atomica, in un vasto clima di desolazione, dove ultimi echi di vita rimangono la «voz» di aerei in fuga e fumi di treni che si perdono all'orizzonte. Solo una coppia sopravvive e ridarà nuovo inizio alla specie (Neruda 1970).

Il poeta cileno, grande amico di Asturias, citava in epigrafe al suo libro la *Genesi*, 3, 24: Dio «Eché, pues, fuera al hombre y puso al oriente del huerto de Edén querubines, y una espada encendida que se revolvía por todos lados para guardar el camino del árbol de la vida» (Neruda 1970, p. 7). E in *Argumento* chiarisce l'intenzione del suo testo: «En esta fábula se relata la historia de un fugitivo de las grandes devastaciones que terminaron con la humanidad» (p. 9).

Due mondi, quello di Neruda e quello di Asturias, distrutti per colpa dell'uomo, anche se in Neruda il concetto della natura divina dell'essere finisce per trionfare, attraverso l'amore, nella coppia sopravvissuta, che riinizia il mondo, mentre in Asturias è il sacrificio e la lotta degli umili a ristabilire l'armonia dell'universo, abbattendo la dittatura. Di ciò gioiranno i molti sacrificati da sotto la terra, e potranno finalmente chiudere gli occhi,

poiché arrivato il «día de la justicia», anche se sulla terra tale giorno è, in realtà, solo la vigilia speranzosa del «gran día» (Asturias 1961, p. 482).

Intanto, quante vite perdute! E sempre di gente umile, o ingenuamente volta alla giustizia. Ancora incombe nella memoria del lettore di Asturias il demoniaco torturatore dei «pordioseros», per ottenere confessioni di delitti inesistenti. Significativamente il «carricoche» sul quale l'*Auditor de Guerra* corre a dar notizia al *Señor Presidente* dell'ammissione di colpa estratta al Mosco, è condotto da due «caballos flacos» e reca «en los faroles los ojos de la muerte» (Asturias 1948, p. 20).

Intanto vittime innocenti sono state immolate, e responsabile non è solo la dittatura, ma la cattiveria e la perversione degli uomini. Indimenticabile la morte della piccola Natividad Quintuche, violentata e uccisa da un vecchio e ripugnante rigattiere; un angelo, come la compongono e la piangono le donne, in una pagina di estrema tenerezza di Asturias (1956, pp. 205-206).

O è il nipote del Papa Verde, ucciso per caso, poi deposto in una bara esposta all'indifferenza di un impiegato della Compagnia che la veglia, il quale su di essa schiaccia instancabile i suoi *maníes*, mentre un altro individuo mastica con sgradevole, assillante rumore, un *chicle*: «Chacla... chacla... chacla... chicle» (Asturias 1961, p. 465).

Vi sono, tuttavia, anche vittime della loro stessa insipienza, della mutevolezza dei sentimenti, dell'attrazione di atmosfere scioccamente idealizzate. È il caso di Ricardo, che abbandona la fidanzata, di modeste condizioni, per correre dietro la bella e ricca Ana Julia, conquistato dall'aroma che emana dalla sua ricca casa; profumo di «fragancia antigua», di «enredaderas» con foglie che «parpadeaban al menor soplo del viento», con *patios* dove l'acqua diffondeva frescura e, all'interno, il gradevole profumo di «manteles guardados, alacenas fragrantas como embarcaciones llenas de especias», e ancora più nell'intimo, l'odore «a velas encendidas, cirios benditos, alcanfor, incienso y ese como olor a humo de vidrio que se despedía de los espejos» (Asturias 1972, p. 303).

È solo l'anticamera, per il giovane, di una ridicola scena, che il per nulla favorevole padre della fanciulla gli combina, al fine di affondarlo nel ridicolo, costringendolo a mangiarsi tutto un grappolo di banane, che lo fa star male (p. 314). Alla fine la giusta sconfitta: il tentato ritorno alla precedente ragazza la trova ormai impegnata con un altro.

Miserie degli uomini e mondo miserabile. In Asturias la lezione di Quevedo, suo autore preferito, più ancora di Cervantes, sull'inconsistenza delle apparenze umane, ha trovato terreno fertile. Lo si coglie chiaramente in tutta la sua opera, ma in particolare in *Viernes de Dolores*, nel quadro in cui rappresenta, nuovo Bosco, il territorio della morte: il cimitero, contro il cui muro venivano fucilati i prigionieri politici, e nel cui interno il guardiano, Tenazón, abituato ai defunti, non trascura neppure le tentazioni della carne.

Tutte le vanità della vita lì perdono senso. Anche il potente generale, presente in un elaborato monumento all'interno del recinto cimiteriale, tra cannoni e bandiere, difeso da una donna, rappresentata «furiosa, encamisonada, despeinada, con los ojos redondos, fijos, casi fuera, y una espada quebrada en el puño, tratando de defenderlo... de quién... allí, de nadie...» (p. 30).

Colpisce la normalità del clima funerario, tra piccole *fondas* dove, con i parenti dei defunti, che tentano di lenire il dolore ricorrendo all'alcol, si mescolano «cocheros, postillones, palafreneros y maceros de pompas fúnebres, enlatados como conservas de la muerte, en sus cuellos, pecheras y puños de almidón y pez, charolados, emplumados, espejeantes», i quali brindano, «entre nubes de humo de tabaco», con i «sepultureros, rojizos de polvo de ladrillo, marmoleados de cal», i tipografi di manifesti funebri, i costruttori di bare, tutti, insomma, coloro che rappresentano la «próspera industria funeraria», senza che manchino i preti «de responso y hoyo», i notai «de últimas voluntades», i giornalisti «de necrologías», che pure non disdegnano un *trago* (pp. 44-45).

Oltre le piccole *fondas*, dai nomi allusivi o curiosi - *El Último adiós*, *La Flor de un día*, *Los Siete Mares*, *Las Movidas de Cupido*, *Los Angelitos*, il *Quitituy* - incombe un pesante silenzio, rotto solo dal monotono e inquietante «frote arcilloso del afinador», dal «plin-plin-plán... plin-plin-plán» della cazzuola dei seppellitori, dal sinistro rumore del feretro, che a fatica viene spinto nel loculo (p. 38).

Non una negativa rappresentazione della morte, questa di Asturias, ma un richiamo alla realtà della vita. Negli ultimi e fisicamente difficili tempi, il grande scrittore era tornato al suo Quevedo. Anni fa ebbi modo di rivelare che nella sua biblioteca personale di Parigi - un ridotto numero di libri -, avevo trovato in un'edizione completa, e allora piuttosto recente, delle opere del grande satirico del secolo XVII (Quevedo secondo l'edizione Buendía 1960), segni inequivocabili di una ultima meditazione, in passi de *La Providencia de Dios*, dove si allude alla cecità dei ricchi, ai «desatinos del dinero», alle «calamidades» che, «mejor cuenta dan del seso humano que la prosperidad», e, seguendo Sant'Agostino, il quale affermava che «Nulla felicitas frangit, quem nulla infelicitas corrumpit», Quevedo commentava: «Hombre bueno a prueba de la felicidad, de los trabajos hace defensa, y con la batería que le dan se pertrecha y fortalece» (Bellini 1978).

Così si era comportato sempre nella sua vita Asturias, ed è questa la grande lezione che, attraverso lo splendore della sua creazione artistica consegna per sempre. Neppure il protagonista di *El hombre que lo tenía todo, todo, todo*, comprende appieno la lezione, se non quando, tra magie e meraviglie, orologi meccanici incapaci dar conto del tempo, tra la «clarinería» del tropico, scorrere di luci e di ombre, penitenze e affratellamenti con la Morte, finisce trasformato in albero, un *aguacate*: «Y así terminó la

vida del Hombre que lo Tenía Todo Todo Todo [...], desapareció en el bosque el día que fue a botar el aguacatal» (Asturias 2002, p. 93).

Termina l'opera creativa del grande scrittore con l'inconcluso testo meditativo di *El árbol de la Cruz* (Asturias 1993), dove il problema si fa intimo, implica il suo stesso destino oltre la vita: un inquietante mistero, soprattutto in chi percepiva chiaro l'esaurirsi dei giorni.

Accenti conclusivi tristi, problemi mai definitivamente risolti, un percorso vitale accidentato, di brevi successi e di molte cadute, documento ineguagliabile di tutta una vita, alla cui storia, tra abbacinanti splendori e lugubri ombre, il lettore non ha cessato di prendere parte.

Ma la lezione di Asturias non è *mortuoria*, bensì ostinatamente vitalista. Egli pone l'uomo, che vive in un mondo meraviglioso, quel giardino rinascimentale che Colombo aveva scoperto nel suo primo arrivo ai Caraibi (Colón secondo l'edizione Varela 1982), quello stesso che contemplan i presidenti deposti, tenuti prigionieri, in uno splendido palazzo, di fronte a un «reguero de islas», dal Patriarca di García Márquez (1975, pp. 43-44). Un mondo di straordinaria bellezza anche quello sempre celebrato da Asturias, nel quale vive, senza poterne godere, gente asservita e sfruttata.

Se solo i signori del potere e del danaro comprendessero la labilità della loro condizione, allora tutti potrebbero partecipare di quel mondo di «golosinas» che ripete quello delle origini divine, un

país de árboles verdes. Valles, colinas, selvas, volcanes, lagos verdes, bajo el cielo azul sin una mancha. Y todas las combinaciones de los colores florales, frutales y pajareros en el enjambre de las anilinas. Memoria del temblor de la luz. Anexiones de agua y cielo, cielo y tierra. Anexiones. Modificaciones. Hasta el infinito dorado por el sol [Asturias 1967, p. 3].

È questa, in breve, la lezione che Asturias ci lascia.

Bibliografia

- Asturias, Miguel Ángel (1948). *El Señor Presidente*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Asturias, Miguel Ángel (1956). «Torotumbo». In: Asturias, Miguel Ángel, *Week-end en Guatemala*. Buenos Aires: Editorial Goyanarte.
- Asturias, Miguel Ángel (1961). *Los ojos de los enterrados*. 2a ed. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Asturias, Miguel Ángel (1967). *El espejo de Lida Sal*. México: Siglo XXI.
- Asturias, Miguel Ángel (1972). *Viernes de Dolores*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Asturias, Miguel Ángel (1974). *Mulata de tal*. 4a ed. Buenos Aires: Editorial Losada.

- Asturias, Miguel Ángel (1993). *El árbol de la cruz*. Madrid: Archivos.
- Asturias, Miguel Ángel (2002). *El hombre que lo tenía todo, todo, todo*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Bellini, Giuseppe (1978). «Miguel Ángel Asturias y Quevedo: Documentos inéditos». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 6 (7).
- Bellini, Giuseppe (1998). «Celestino Yumí e il viaggio verso la saggezza». In: Galeota, Vito (a cura di), *Il viaggio e le letterature ispaniche*. Napoli: L'Orientale.
- Buendía, Felicidad (1961). Francisco de Quevedo: *Obras completas*. Tomo 1: *Obras en prosa*. Madrid: Aguilar.
- García Márquez, Gabriel (1975). *El otoño del Patriarca*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Manrique, Jorge (1984). «Coplas por la muerte de su padre». In: Caravaggi, Giovanni (coord.), *Poesía*. Madrid: Taurus.
- Neruda, Pablo (1970). *La espada encendida*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Spinato Bruschi, Patrizia (2013). *La experiencia italiana de Miguel Ángel Asturias*. Roma: CNR; Bulzoni.
- Varela, Consuelo (ed.) (1982). «Cristóbal Colón: Diario del primer viaje». In: Varela, Consuelo (ed.), *Cristóbal Colón: Textos y documentos completos*. Edición, prólogo y notas de Consuelo Varela. Madrid: Alianza Editorial.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

La mirada enfangada

Acerca de *La ciénaga* de Lucrecia Martel

Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia)

Abstract Lucrecia Martel's film *La ciénaga* (2001), shot with hand-held camera and in direct sound, builds a sense of suspense within a banal everyday life family situation. The film is an exploration of familiar situations and apparently well-known spaces that turn out to be anomalies and reveal another reality. Martel seems to explore what Georges Perec called the *infra-ordinaire*, thus presenting the ins and outs of daily life, the repetition and the absurdity of certain family dynamics. *La ciénaga* is literally a 'swamp', a city in Argentina, and a pool, muddy and covered with leaves. The title allegorically summarizes the corrupt environment in which human beings with an inhuman behaviour fight for their survival.

El cine de Lucrecia Martel es de una gran originalidad y no deja insensibles a los espectadores. Las reacciones son diversas. A veces en forma de abucheos, como sucedió en el festival de Cannes del 2008 durante la proyección de *La mujer sin cabeza*, su tercera película. Pero muchas otras, en especial para un público atento, alejado de los hábitos de consumo impuesto por el modelo hollywoodiano (Bordwell, Staiger, Thompson 1985)¹ la reacción puede ser primero de sorpresa y al poco tiempo de reconocimiento de una mirada que sabe ver y hacernos mirar en un modo alternativo. Para el conocedor de las tendencias actuales del cine independiente, con David Lynch a la cabeza, las películas de Martel son quizás de difícil comprensión, pero colman con creces las expectativas de un espectador dispuesto a lidiar con el visionado de un producto complejo y atreverse a un ejercicio de lectura que exige una participación activa. Uno se reconoce en territorio conocido, pero no por ello menos inexpugnable.

La ciénaga fue la primera película de Lucrecia Martel. El film ganó el premio a la mejor opera prima del Festival de Berlín en el 2001, además del premio al mejor guión en el Festival de Sundance, y mejor película en el Festival de La Habana. Posteriormente ha realizado otras dos películas,

¹ En este tipo de film la narración clásica siempre a través de la motivación psicológica, un ser humano enfrentado a obstáculos que le impiden alcanzar un objetivo. El tiempo y el espacio están supeditados al elemento narrativo en el cual hay dos líneas de acción: unos amoríos entrelazados con alguna otra actividad.

La niña santa (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008). En la actualidad está preparando su cuarto largometraje, una adaptación de *Zama* (1956), una novela de Antonio Di Benedetto que narra la vida solitaria de Don Diego de Zama, un funcionario de la corona española en Asunción del Paraguay que aguarda ser trasladado a Buenos Aires a fines del siglo XVIII.

Desde los primeros fotogramas de *La ciénaga*, el film de Lucrecia Martel nos absorbe por dos razones: una banda sonora grabada en sonido directo, capta en primer plano el arrastrar de las sillas al borde de la piscina, el ruido del vino servido en copas con hielo; y en un segundo plano se oyen los truenos de una tormenta en las cercanas montañas así como los disparos de una escopeta de perdigones lanzados por un grupo de adolescentes que cazan en el bosque. Entramos así *in medias res*, a través de todos los ruidos de la vida doméstica, en una escena de vida cotidiana de un grupo humano, dos familias que viven en los límites. De la civilización y de la educación. Martel lo declaró antes de iniciar el rodaje: «la película tiene que ver con las complejas relaciones de un grupo familiar. Pero no es biográfica» (Iglesias 1999). A pesar de ello, en otra entrevista reveló un detalle sobre el sistema narrativo:

No quería forzar una cronología, que no existe cuando lo que uno intenta contar es lo que no se dice: eso que está allí, pero de lo que no se habla y que permanece, por lo tanto, como fuera del tiempo. Cuando terminé la película me di cuenta de que el relato se parece mucho a cómo mi mamá cuenta las cosas: proliferación, digresiones, silencios... Es algo muy común en la forma de contar de provincia [Link 2001].

Las primeras imágenes y la banda sonora anuncian también otra característica del film: es una *tranche de vie*, una observación de las entrañas de la vida familiar en un planteamiento que, *toute proportion gardée*, sería aplicable a cualquier familia, de ahí su lectura en clave universal. La película no tiene un principio declarado y el desenlace previsiblemente trágico podría haber explotado a partir de las muchas mechas plantadas por los dinamiteros de lo cotidiano y en particular de las dinámicas de la vida en familia.

Los títulos de crédito se intercalan con dos sonidos muy importantes: el ruido chirriante de sillas siendo arrastradas alrededor de una piscina putrefacta y el disparo / trueno que se oye a lo lejos. Los adultos borrachos, sin norte, son el punto de desorientación de unos adolescentes y niños a la deriva. La incomodidad del espectador es inmediata. A ello se añade la técnica usada frecuentemente por Lucrecia Martel de usar planos en contrapicado y en picado, filmar con la cámara a mano, aumentando la distorsión de la perspectiva. El grupo de adultos bebe de forma disparatada al borde de una piscina, en lo que podría ser una típica escena de vacaciones familiares, pero que queda inmediatamente desvirtuada

cuando nos damos cuenta de que todos están borrachos. Eso provoca un primer accidente doméstico. Se rompe una copa de vino, cae Mecha, la propietaria de la casa, y se levanta en un espectacular baño de sangre: viaje a urgencias.

Estas primeras imágenes marcan los acontecimientos posteriores que vendrán. El crecimiento del suspense dentro de una banal situación familiar de vida cotidiana. El centro de la acción lo ocupan las interacciones entre dos familias que poseen primas como parentesco: una de clase media y la otra de productores rurales (pimientos) que habían disfrutado de una buena posición económica, aunque ahora están en decadencia. La película está ambientada en la ciudad de La Ciénaga, un lugar de la provincia de Salta, en el noroeste argentino, del que la directora proviene y que conoce a la perfección. La acción está ambientada en la finca La Mandrágora, donde se cosechan y secan pimientos rojos, y entraña una compleja red familiar. Allí pasa el verano Mecha (Graciela Borges), una mujer cincuenta, junto a su marido Gregorio (Martín Adjemián) y sus cuatro hijos adolescentes. José (Juan Cruz Bordeu), el mayor de los hijos de Mecha, vive en Buenos Aires con Mercedes (Silvia Baylé), quien es su compañera de trabajo y a la vez su novia. Visita a su familia en La Ciénaga después del accidente. La prima de Mecha Tali (Mercedes Morán) y su marido Rafael (Daniel Valenzuela) tienen cuatro hijos pequeños. Mercedes, que había sido compañera de facultad de Mecha y de Tali, había sido amante de Gregorio, marido de Mecha y padre de José.

En efecto, destaca en el filme una exploración de lo cotidiano, lo pérfidamente familiar en situaciones y espacios aparentemente bien conocidos que se revelan como anómalos y que permiten descubrir otra realidad que no somos capaces de ver. Martel parece poner en práctica una exploración de lo que Georges Perec bautizó en 1973 como *infra-ordinaire* (lo infraordinario). Perec lo utilizó para describir aquellos aspectos mínimos de la realidad que quería analizar. Se dio cuenta de que nuestros ojos están condicionados a buscar en el horizonte de nuestro hábitat sólo lo inusual, prestando más atención a lo excepcional. Para ello era necesario concentrarse en la observación de lo endótico, lo anónimo, un término que Perec utiliza en oposición a exótico. Para comenzar la investigación de lo infra-ordinario, Perec proponía hacer preguntas triviales e inútiles, a fin de provocar la necesaria discontinuidad entre los signos y los hábitos de observación. Era la desfamiliarización, una técnica de investigación que requiere tanto de la perseverancia como de la creatividad y que debe resistir a la sistematización. Como reconoció Maurice Blanchot, es muy difícil definir qué es lo cotidiano: «Le quotidien échappe. C'est sa définition» (Blanchot 1969, p. 359). Lo cotidiano, añadía el crítico francés

c'est la platitude (ce qui retarde et ce qui retombe, la vie résiduelle dont se remplissent nos poubelles et nos cimetières, rebuts et détritius), mais

cette banalité est pourtant aussi ce qu'il y a de plus important, si elle renvoie à l'existence dans sa spontanéité même et telle que celle-ci se vit, au moment où, vécue, elle se dérobe à toute mise en forme spéculative, peut-être à toute cohérence, toute régularité... [Blanchot 1969, p. 357].

Además de su dificultad para ser comprendido, lo cotidiano es ubicuo. Michael Sheringham ha resumido el problema en los siguientes términos:

the everyday is a zone of opposition, intersection, or interconnection – of the accidental and the permanent, imagination and affect, the personal and the social. It is constituted by sequences of individual actions (dressing, eating, shopping, walking), but within a context of relations and interactions where the individual is actor as well as agent. The *quotidien* involves continuity but also change, repetition but also variation and evolution. It is made up of routines, but major events (often long anticipated or long remembered) are also part of its fabric, as are festive moments, 'mini-fêtes'. It is universal (through its link to the human condition in general) but also variable, inflected by climate, class, and gender. It is both independent of and marked by history [Sheringham 2006, p. 300].

Hay cuatro acciones paralelas, que son los ríos emponzoñados que alimentan la ciénaga o la situación familiar extrema que presenciamos: a) El hijo que tiene una relación con una mujer (y su hermana mayor) de la edad de sus padres; b) las imágenes de una información televisiva sobre unas apariciones de una virgen; c) el grupo de niños adolescentes que campa a sus anchas sin ningún control o tutela familiar; d) el contraste entre la familia de Mecha y la familia de Tali. Son acciones paralelas, presentadas en acumulación en espiral, casi caótica, que en su parcialidad contribuyen a dibujar el hedor a podrido que se levanta de las tranquilas aguas familiares. A estas cabe añadir una serie de situaciones enfermizas: la relación de amistad y adoración entre la hija de Mecha e Isabel, la criada indígena que es odiada por Mecha; Tali que envidia la posición social de Mecha y los suyos. El hijo de Mecha y su dificultad de relacionarse con mujeres. Quizá la única historia con una entidad diegética autónoma es el personaje de Isabel, la criada indígena. Ella desaparece poco antes del final de la película, porque se va a casa de una hermana, puesto que ha quedado embarazada. Es entorno a esta historia donde los elementos de raza, clase social y género son más patentes.

Las cuatro acciones paralelas generan situaciones de tensión. Las alusiones a la probable visita de Mercedes es una amenaza que sobrevuela el lugar. Pone también en evidencia el infantilismo de José, que no ha conseguido llegar a la edad adulta y mantiene una relación con una mujer (compañera de universidad y ex amante de su padre) que es una sustituta

de su madre. Martel se explaya con la ambigüedad de la adolescencia. Como ha indicado Cécile François se adentra en las «fronteras movedizas entre ritos inocentes y juegos eróticos más o menos perversos. La cineasta bucea con deliberada ambigüedad en el universo turbio de la adolescencia con sus intercambios codificados y su sexualidad fluctuante» (2009). Las imágenes obsesivas tomadas de un reportaje televisivo con escenas de lloros y de pasión religiosa descontrolada introducen la crítica de un sistema educativo (*mass media* y escuela) que no funciona. La libertad absoluta de los niños genera escenas de violencia, contra los más pobres, contra los animales, o bien entre ellos. Los asistentes a una fiesta popular en el pueblo se enzarzan en una pelea en la que José, que molesta a la criada Isabel, sale malparado, con la cara ensangrentada, de forma parecida a su madre en la secuencia inicial. Las diferencias entre las familias de Mecha y Tali ponen sobre la mesa un aspecto del conflicto social, los sentimientos de inferioridad. Mecha está obsesionada por esa otra mujer que lleva su nombre y que se acuesta con sus hombres, así como Tali también está obsesionada por su inferioridad social respecto de Mecha. El sentido de inferioridad es particularmente virulento en dos momentos: el gesto de Tali para poder entrar en la finca, cuando rompe con una piedra el candado que cerraba una puerta metálica; y en la planificación de un viaje de compras a Bolivia para poder ahorrarse unos pesos. En *La ciénaga* es clave la separación entre los diversos grupos humanos, que forman una familia disfuncional. Los padres actúan a su aire, sin ninguna conexión con su descendencia. En una situación harto cómica Gregorio se sorprende de que su hija de quince años no tenga todavía el permiso de conducir. A pesar de ello la obliga a manejar.

El uso del espacio por parte de Martel, fruto del uso de la cámara, la elección de una manera de narrar entrecortado, planteando pocos planos generales de conjunto, impiden al espectador de tener conciencia de la casa en su conjunto. Los encuadres en los que se nos presenta una realidad fragmentaria contribuyen a desestabilizar la percepción por parte del espectador, una visión parcial de los personajes, presentados a través de un retrato incompleto, con miembros cortados y muchas voces fuera de campo. Este enfoque contribuye a una visión claustrofóbica de la realidad. Cécile François lo ha interpretado así:

Lo que parece construir la cámara es un espacio metafóricamente uterino. En *La Ciénaga*, los corredores y pasillos suelen llevar a los personajes a lo que parece ser el centro del laberinto, es decir la habitación de la madre. Ésta constituye en cierto modo el núcleo alrededor del cual gravitan los miembros de la familia. La cama de Mecha parece atraer irresistiblemente, con fuerza centrípeta, a los distintos integrantes del clan que vienen a congregarse alrededor de ella [François 2009].

La casa de campo es presentada al espectador como un laberinto, difícil de comprender en su conjunto y en el que los personajes adultos pasan la mayor parte del tiempo echados en la cama bebiendo.

En la segunda parte de la película una escena es particularmente significativa: los niños pequeños de la familia están encerrados en un auto para protegerse de las mordeduras del ‘perro rata’, un animal monstruoso acerca del cual les ha hablado Vero en la piscina. Los cristales están empañados, por lo que al observar el exterior tienen tan solo una visión parcial y deformada. Se asustan al ver a Gregorio que golpea los cristales y empiezan a chillar. Esta visión entre brumas, borrosa, genera un comentario aparentemente inocente por parte de los niños: «No lo miren, no lo miren, está con el pelo teñido». No hacen sino repetir una frase que ha dicho Mecha unos minutos antes, al prohibirle que se continúe teñiendo el cabello puesto que ensucia las fundas de las almohadas.² Pocos minutos más tarde se amplía la situación de claustrofobia, incrementada con el *voyeurismo*. Vero persigue a José para que le devuelva las bragas que se ha colocado en la cabeza como si fuera un gorro, acción de deshonor típica del niño-adulto que representa este personaje. Los niños desde dentro del auto observan a través del cristal los forcejeos. Este momento recuerda el visionado cinematográfico. En opinión de Cécile François, «la cámara va desplazándose hasta colocarse detrás de los niños, mientras el parabrisas va delimitando un espacio luminoso como una pantalla de cine en la que se enmarcan los juegos ambiguos de José y Vero» (2009). Los niños, junto al espectador, presencian cómo José se pelea con su hermana mayor: caen en el fango y quedan sucios. Después, mientras la hermana se ducha, José invade su espacio y se limpia los zapatos y piernas en una escena que pudiera tener un alto contenido erótico, pero que resulta una provocadora invasión de la intimidad de la muchacha. Estas tres escenas de una misma secuencia concentran unas imágenes y unas situaciones de gran potencia. Los niños y adolescentes abandonados a su destino, que ven la realidad a través de una neblina, sin distinguir los contrastes en forma clara; las relaciones fraternales manchadas por el barro de la ambigüedad. El poder machista de un *status quo* sin posibilidad de transformación. El único auxilio es el de la virgen aparecida, que se confirma al final del film que es un montaje mediático para distraer a las pobres gentes. La joven ha ido a ver la aparición de la Virgen y confirma: «No vi nada».

Precisamente el film nos hace ver lo que no se ve. Lucrecia Martel declaró: «No sé cómo se haría una película costumbrista [...]. En todo caso, la atención fundamental de la película está puesta en los personajes y no

2 Martel declaró de *La ciénaga* que «Le film est fondé sur le regard des enfants, qui perçoivent la monstruosité du monde adulte. C’est ce regard qui peut déchirer le voile de certitudes et de préjugés qui fige la vision des adultes. Le regard enfantin permet de transcender certaines idéologies très rationnelles et de se placer sur un autre terrain» (Kaganski 2002).

en lo que representan de la sociedad» (Link 2001). El film presenta los recovecos de la vida cotidiana. Las acciones de repetición, el absurdo de las dinámicas. «La ciénaga» es un topónimo y una piscina, turbia y cubierta de hojas. Pero al mismo tiempo resume de forma alegórica el ambiente corrupto en el que viven éstos seres humanos, que tienen un comportamiento inhumano, luchando por la sobrevivencia. A ello puede aludir una escena al principio del film. Vemos a una vaca estancada en una ciénaga, con el fango hasta el cuello, luchando por su vida para no ahogarse y sobrevivir. Es esta ansia de lucha por la vida lo que les falta a los familiares habitantes de la finca. La abundancia de planos cortados, planos americanos, la visión de los personajes desde atrás contribuyen al carácter incompleto del film, con aspectos importantes de la narración que quedan obviados o directamente suprimidos. En el cine de Martel hay una característica carencia de información. O eso es lo que puede parecer. En la secuencia final de la película, después del dramático desenlace, ahora los planos son del espacio interior, casi abandonado por sus propietarios, que están ausentes, no se sabe bien dónde, lejos de sus responsabilidades. El lugar que al principio del film ocupaban los padres, junto a la piscina, es ahora ocupado por los hijos: garantía de continuidad generacional. De tal palo tal astilla. El sistema de la familia está protegido y salvado. Los protagonistas están ciegos. Esto es exactamente lo que le ha sucedido al espectador durante los anteriores noventa minutos. Ha quedado cegado por la visión de lo invisible. La mediación de la directora a través de su mirada, nos hace abrir los ojos:

Lo que quiero lograr en mis películas es transmitir una especie de enracimamiento sumamente invisible. Es un estado de sospecha permanente, una situación en la que no se sabe nunca en qué plano de la realidad o la fantasía estamos, o cuando pasamos de uno hacia el otro [Link 2001].

La mirada de Lucrecia Martel es una mirada enfangada, de una gran sensualidad que denuncia negocios innobles y vergonzosos. Los que esconde la aparente placidez de la vida cotidiana en clave familiar.

Bibliografía

- Blanchot, Maurice (1969). *L'entrelien infini*. Paris: Gallimard.
- Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin (1985). *The classical Hollywood cinema: Film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- François, Cécile (2009). «El cine de Lucrecia Martel: Una estética de la opacidad» [online]. *Espéculo*, 43. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/lucmarte.html> (2014-08-01).

-
- Iglesias, Fernanda (1999). «Profeta en tierra ajena» [online]. *Clarín digital*, 20 de febrero. <http://www.clarin.com/diario/1999/02/20/c-02001d.htm> (2014-08-01).
- Kaganski, Serge (2002). «Lucrecia Martel: Pour l'Argentine» [online]. *Les Inrocks.com*, 8 de enero. <http://www.lesinrocks.com/cine/cinema-article/lucrecia-martel-pour-largentine/> (2014-08-03).
- Link, Daniel (2001). «Tres mujeres» [online]. *Página/12*, 18 de marzo. <http://www.pagina.12.com.ar/2001/suple/radar/01-03/01-03-18/nota1.htm> (2014-08-03).
- Sheringham, Michael (2006). *Everyday life: Theories and practices from surrealism to the present*. Oxford: Oxford University Press.

Ficha técnica

La ciénaga. Producción: Lita Stantic Producciones, Cuatro Cabezas Films, Lita Stantic, José María Morales, Diego Guebel. Dirección: Lucrecia Martel. Guión: Lucrecia Martel. Año: 2001. Fotografía en color: Hugo Colage. Música: Emmanuel Crosset. Edición: Santiago Ricci. Con: Graciela Borges (Mecha), Mercedes Morán (Tali), Martín Adjemián (Gregorio) Juan Cruz Bodeu (José), Daniel Valenzuela (Rafael), Sofía Berlotto (Momi), Leonora Balcarce (Verónica), Andrea López (Isabel). Duración: 102 mins. Distribución: Latina.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Emigración, según las narradoras cubanas de entre siglos

Luisa Campuzano (Universidad de La Habana / Casa de las Américas)

Abstract In Cuban feminine narrative emigration represents a cultural practice that has its place in the dynamic of social order and in the promotion of transformations. By engaging with the topic of emigration, Cuban women writers show an interest both for those who stay and for those who leave, and they view these displacements as dynamic motives in texts that contrast the past and the present, questioning a future that seems uncertain, and delving into the moral collapses and the emotional challenges that their characters experience.

Aunque la historia y la cultura cubanas están signadas desde comienzos del siglo XIX por exilios, destierros y expatriaciones (Aja 2009), Cuba fue una gran receptora de inmigrantes hasta 1959, en que se convirtió – tras el triunfo de una revolución radical definida en 1961 como socialista –, en un país emisor, primero, de exiliados – en variada gama – y luego de emigrados (Masud-Piloto 1995). Tanto unos como otros han conformado en poco más de cincuenta años una diáspora *sui generis*, presente, a menudo, en la primera página de la prensa internacional.

Estimulada y patrocinada con tratamiento privilegiado de acogida por los EE.UU. – donde se reúnen más de dos tercios de sus integrantes –; dividida internamente por fronteras de orden social, racial, económico y político; y, en relación con otras comunidades de inmigrantes, marcadamente excluyente, la diáspora cubana, aunque pequeña a nivel global pues no llega a dos millones de desplazados, es cualitativa y cuantitativamente muy importante en relación con la población cubana, de 11,2 millones de habitantes. Se caracteriza por estar marcada desde sus inicios como reacción a la revolución que originalmente la desencadenó; por el alto o medio nivel educacional de la mayoría de sus componentes; y por el poder político que algunos de ellos ostentan en la Cámara, el Senado y el gobierno federal, estadual o municipal de EE.UU. (Arboleya 2014).

A partir de los noventa, cuando la caída del Campo socialista y la desaparición de la Unión Soviética –sus socios comerciales por tres décadas – llevó a Cuba a una crisis económica que ha deteriorado todas las instancias de la vida, la emigración tanto legal como ilegal se multiplicó,

se hizo mucho menos política que económica, y ha llegado a constituir la aspiración principal de muchos jóvenes, entre los que las mujeres son mayoría (Lara 2011, p. 46). En las dos últimas décadas dejó de estar tan satanizada y políticamente rotulada como en los sesenta, setenta, ochenta, entre otras razones, porque llegó a ser una válvula de escape a las presiones impuestas por las carencias; y porque las remesas enviadas por los emigrantes más recientes, muy vinculados aún por lazos familiares a la Isla, se convirtieron en una de las principales fuentes de ingresos del país.

A partir de la puesta en vigor del decreto-ley 302 de enero de 2013, que deroga las restricciones para salir de Cuba y permite regresar a emigrantes que habían perdido la residencia, comienza a cambiar el panorama y se crea una nueva dinámica todavía no plasmada en textos literarios y manifestaciones artísticas.

En estas páginas me propongo visitar distintas representaciones de la emigración en la narrativa femenina cubana de la última década del siglo XX y la primera del XXI, desde una perspectiva que privilegia su intervención, como práctica cultural, en la dinámica y compleja constitución del orden social de ese período, y en la promoción de esas transformaciones producidas recientemente en la política migratoria de Cuba.

Desde mediados de los noventa casi todas las narradoras cubanas abordaron el tema de la emigración, interesándose tanto por quienes se quedaban como por quienes se iban, al tiempo que se valían de ella como motivo dinámico en textos que contrastaban el presente con el pasado, interrogaban un futuro que se presentía incierto, e indagaban en derrumbes morales y desafíos emocionales experimentados por los personajes.

Aunque la literatura - a diferencia del cine, la música o la plástica - no fue el área de representación cultural donde el impacto de la emigración fue más evidente, o donde sus imaginarios circularon con mayor alcance público, al ser uno de sus temas más recurrentes, a partir de la mitad de los 90 y hasta fecha reciente se fue constituyendo un notable corpus de cuentos y novelas de escritoras en los que el tratamiento de este tema, abordado directa o tangencialmente, explícita o alusivamente, ocupó un espacio muy significativo, y ofreció singulares lecturas de la contemporaneidad cubana.

Si - como dice Anzaldúa - la frontera es siempre una herida abierta (1987, p. 3); si la emigración -según Hall - es un gesto definitivo que cierra todo retorno al hogar (1987, p. 44); si el exilio - en palabras de Said - es una muerte simbólica (1984, p. 160), no cabe duda de que los traumas así metaforizados son violentos tanto para quienes se van, como para quienes se quedan. Y en el caso cubano esto alcanzó particular vigencia, porque prácticamente toda relación entre los que se quedaban y los que se iban estuvo restringida muchos años por severos límites político-ideológicos cuya transgresión estaba prohibida. Con anterioridad a 1979, fecha en que vuelven a abrirse las puertas de la nación para quienes se habían ido,

como solía decirse, **definitivamente**, y también por mucho después, las mujeres, sobre todo las de mayor edad, fueron quienes mantuvieron la comunicación entre familias y amistades, construyendo – al margen de simpatías o antipatías políticas – puentes que sostenían afectos y lealtades que para ellas estaban por encima de cualquier otra consideración. Esos epistolarios tuvieron, casi siempre, el destino al que la tradición patriarcal ha condenado a la producción textual de quienes solo habrían debido dedicarse a esperar. Perdidos o inéditos, esos epistolarios serían la primera manifestación de esta escritura femenina de la orilla cubana en torno a la emigración.

El Caribe, como «escenario de la confluencia de razas más extenso e intenso que registra la historia» (Benítez Rojo 1998, p. 238), ha recibido migraciones de diverso tipo desde la época prehispánica – en que islas y zonas costeras fueron pobladas por oleadas de pueblos de la tierra firme –, pasando por la dilatada etapa colonial – en que toda la cuenca caribeña constituía, como indica el título de Bosch (1970), la «frontera imperial» para España, Inglaterra, Francia, Holanda... –, y por un siglo XX caracterizado por la llegada de grandes contingentes de inmigrantes procedentes de Europa, Medio Oriente y Asia.

Pero entrado el siglo XX se transformó en uno de los principales espacios emisores de emigrantes, y en las últimas décadas millones de personas, movidas por diversos factores, han abandonado sus islas y sus costas. Esto constituye uno de los desafíos mayores para su desarrollo, y una realidad que han hecho más conflictiva los países receptores del Primer Mundo, los cuales han promovido políticas y controles migratorios cada vez más lesivos para los inmigrantes, y pretendido monopolizar los saberes sobre este acuciante tema, aspirando a resolver con sus discursos sobre diversidad o multiculturalismo, los problemas e interrogantes planteados por nuevas comunidades transnacionales y crecientes formaciones diaspóricas.

Después del 11 de septiembre de 2001, y tras la gran crisis global de los últimos años, las políticas de estado en relación con los inmigrantes se hicieron más severas, creció la xenofobia, y surgieron o se consolidaron partidos de un nacionalismo fundamentalista, lo que multiplicó las tensiones en las fronteras y en los espacios de emisión. Pero como la economía mundial y la profundización de las desigualdades entre el Norte y el Sur han seguido generando flujos migratorios, desarrollados cada vez más en condiciones de ilegalidad y de absoluta desprotección, al llegar los emigrantes a sus destinos se encuentran en ellos con mayor discriminación y un incremento general de los movimientos xenófobos.

Las primeras oleadas de emigrantes cubanos, producidas inmediatamente después del inicio del proceso revolucionario y prolongadas por casi tres lustros, se componían, en general, por familias de la burguesía y la pequeña burguesía salidas de la isla por razones políticas e ideológicas, casi siempre con rumbo a los EE.UU. – adonde se les estimulaba a viajar y

donde eran recibidos con una serie de ventajas particularmente estipuladas para ellos, que luego se mantendrán con variantes hasta nuestros días. Aquellos primeros emigrantes conformaron los auto-denominados Exilio Dorado (1959-1962) y Vuelos de la Libertad (1965-1973), términos que indican a las claras su origen de clase, su beligerancia y el deseo manifiesto de aislarse de quienes llegaran después. En el resto de los setenta y los ochenta el flujo migratorio tendió más a originarse en razones económicas que políticas, y a estar compuesto fundamentalmente por trabajadores, pero hubo momentos, como el de la masiva salida por el Mariel en 1980, en que se mezclaron distintas categorías poblacionales y diferentes causas. Aún en los ochenta la emigración se encontraba bastante satanizada desde el punto de vista político, pese a que ya estaba autorizado el regreso como visitantes de quienes se habían ido después del 59. En las dos últimas décadas la emigración se ha caracterizado por ser eminentemente económica, incluir tanto trabajadores como profesionales, no dirigirse solo a los EE.UU. y no estar marcada políticamente; mas episodios como el de los balseros en 1994 y el tráfico ilegal de personas crea y promueve sucesivas crisis políticas.

Una vez que los textos que conforman el corpus que voy a abordar se han escrito en la segunda mitad de los noventa y primeros años del siglo XXI, y que la edad promedio de sus autoras no llegaba a 40 años, es lógico que el mundo referido que estos cuentos y novelas interpelan no sea el de las primeras etapas del éxodo cubano – los sesenta, setenta o el Mariel –, sino la emigración económica incrementada a partir de los noventa.

Solo cinco textos se ocupan de hechos acaecidos en etapas anteriores, pero lo hacen desde el presente contemporáneo a la escritura. Así el padre de la protagonista de *Silencios* lamenta, cuando arrecia la crisis, que entre los sacrificios que hizo por la Revolución estuvo «haber perdido un hermano porque se fue a los Estados Unidos» (Suárez 1999b, p. 137); o la protagonista narradora de *El séptimo trueno* cree reconocer en el balsero visto de lejos, en agosto de 1994, a un antiguo novio, que por permitir mucho antes a la ex esposa llevarse a su hijo al extranjero, perdió su trabajo (Alonso 1997, pp. 73-79); o la anciana protagonista de *Tan gris como su nombre*, cuando su hijo la visita tras muchos años de ausencia, revive la crueldad del padre que se lo arrancó cuando pequeño y el sufrimiento de la pérdida cuyo duelo no pudo elaborar, por lo que rechaza su retorno (Vega 1999, pp. 31-36). Y en esa dinámica contrastiva de presente y pasado, de quienes se fueron y quienes se quedaron, también se abordan ocultos conflictos familiares descritos en *Blanco y negro* de acuerdo con el léxico de la experiencia migratoria de los sesenta (Bahr 1999, pp. 57-77); o en *Diente por diente*, donde la narración de la visita de un ex profesor universitario a un colega en los noventa induce a reflexionar sobre las circunstancias que rodearon las salidas por el Mariel y, particularmente, los «actos de repudio» que las preludiaban (Alonso 1997, pp. 62-72).

Las carencias, el resurgir de las diferencias económicas - con los beneficios que ofrecen, no a todos, las remesas familiares, el turismo y las empresas de capital mixto - y, por otra parte, el deterioro moral y las incertidumbres que ellas generan, constituyen el subtexto de cuentos y novelas en que la emigración ocupa un importante espacio.

Adoptando un orden que se atiene al referente histórico, tomaré nota, brevemente, de la retirada a comienzos de los noventa de ciudadanos de otros países que llevaban muchos años en Cuba, ya por razones familiares, como la rusa de *Clemencia bajo el sol* (Fernández de Juan 1999, pp. 9-17), o la argentina madre de la protagonista de *Silencios* (Suárez 1999b), quienes deciden regresar a sus países; o de otros extranjeros que, comprometidos con el proyecto revolucionario, como los protagonistas de *Ofrecer el corazón*, ven escindida su familia entre los que se quedan y los que se van (Alonso 1997, pp. 36-43). Un caso particular es el que presenta la serie de cuentos en que Vega Serova, narradora ruso-cubana, tematiza su experiencia y la de su familia en *Naturaleza muerta con hierba* (1998, pp. 7-12), *Performance de Navidad* (1998, pp. 31-34), *Niña con perro, según Picasso, o el más dulce de los cementerios* (1998, pp. 35-38) y *Proyecto para un mural conmemorativo (Técnica mixta)* (2001, pp. 87-98), asunto al que regresa en su novela, *Ánima fatua* (2008) donde recupera su infancia y adolescencia en la Unión Soviética, y con la que incorpora a la literatura cubana una poco explorada biculturalidad, compartida por otros jóvenes escritores de ambos sexos.

Si los viajes de colaboradores cubanos en misión militar o de trabajo ocuparon algún espacio de importancia en la narrativa masculina de los ochenta y comienzos de los noventa, los que aparecen en los textos de las autoras que analizamos tienen como objetivo sortear las penurias del llamado 'período especial', núcleo temático a través del cual se desarrollan o evidencian otras dimensiones de la crisis. Alonso presenta en *Falsos profetas*, cuento epistolar integrado por unas veinte cartas que dos amigas se cruzan a lo largo de tres años, todas las miserias de la condición humana y un variado muestrario de oportunismo y doble moral que acompañan al tránsito del viaje en misión de colaboración al viaje buscado como solución personal a la crisis (1997, pp. 44-61). Fernández de Juan en *Viaje a Pepe* aborda las incertidumbres consustanciales a la crisis, a través del diálogo entre una médica, antigua colaboradora en otro país, y un taxista que también parece haber realizado alguna misión de este tipo (1999, pp. 78-85). Ambos van en búsqueda de quienes ocho años antes habían estado con ella: los resultados de la indagación son decepcionantes: uno se fue hace cinco años para Miami, otro es vendedor en el Mercado Único, Pico de Oro «se metió a cantante del Trío Cubazul y anda de gira por Burundi» (p. 83). Pero la conclusión a la que llegan: «[todos] pasamos de moda» (p. 85) conduce a la pregunta con la que concluye el cuento, la cual no tiene que ver ni con calles, ni con barrios: «¿adónde vamos ahora?» (p. 85). Suárez en

Una nueva estación expone, con la estancia de una especialista cubana en casa de una familia de São Paulo, los contrastes entre los valores humanos de dos sociedades sustentadas por distintas prioridades (1999a, pp. 49-63). Por último, sendos relatos dan cuenta de la ansiedad provocada en cubanos en viaje de trabajo por la obtención de un permiso de salida o una visa. Fernández Pintado en *El día que no fui a Nueva York* narra el no-viaje de una escritora invitada a visitar esta ciudad, desde la perspectiva de la protagonista, y refiere las gestiones - oficinescas, mánticas y religiosas - realizadas inútilmente para lograrlo (1999, pp. 47-50). Alonso, en *El viaje*, aborda las angustias de jóvenes engañados por un falso funcionario del ministerio de Cooperación. El escenario en que se inicia: la tumba de la Milagrosa en el Cementerio de Colón, apunta a la dimensión sobrenatural en la que se coloca la esperanza de lograrlo; y las supuestas gestiones de los auxiliares del mentido funcionario, a la burocracia ineludible para su consecución (2002, pp. 70-82).

Personaje de *El pájaro: pincel y tinta china* y *La sombra del caminante*, dos novelas de Portela, Emilio U es un escritor que emigra a Francia. En las estrategias que propician su viaje y en las páginas de sus cartas y su diario muestra, desde su perspectiva y desde las de otros personajes, nuevas facetas de la práctica y de la **metafísica** de la emigración. Emilio U, cuyo apellido equivaldría a la transcripción fonética española del adverbio de lugar francés, es un ausente cuyo vacío se percibe como una pérdida, pero también, quien se casó con una francesa para facilitar su partida. Y para sí mismo, un cínico cuyos «problemas con la Isla y su mitología no son de índole política, sino más bien de naturaleza, digamos, térmica» (1999a, p. 196); y, al mismo tiempo, alguien que no puede dejar de ser cubano y que no logra adaptarse al espacio de acogida (2001, p. 215). Este mal-estar permanente, o mejor, este no-estar-del-todo del emigrante se encuentra también en dos narraciones cuyas protagonistas, la escritora ya mayor de *Una extraña entre las piedras*, de Portela (1999b, pp. 91-122), y la joven intelectual de *Mare Atlanticum*, de Fernández Pintado (1999, pp. 51-58), tampoco acaban de pertenecer a su nuevo entorno.

El énfasis en el tratamiento de los conflictos que promueve la emigración en quienes se quedan, subraya que estos pueden resultar aún más complejos cuando regresa de visita quien se fue. Es el caso de *Erre con erre*, sórdido cuento en el que desde sus propias voces, un niño pequeño, su madre y su abuela paterna narran el cúmulo de violencia, odios y desamores por los que la madre emigró dejando al pequeño traumatizado por su partida y por la existencia de la nueva familia que ha constituido en el Norte. En el epílogo, el regreso de la madre con maletas cargadas supuestamente de regalos, parece cancelar la conflictiva relación con su suegra, que la recibe alborozada entre los gritos de bienvenida de los vecinos. Solo el niño no sale de su estupor, de su tartamudez (Vega 1999, pp. 99-115). Otro regreso mucho menos traumático se trata en *Yo te voy*

a explicar, donde el reencuentro de dos primos que no se ven desde la infancia escenifica la distancia no ideológica o cultural, sino del día a día y del confort, que separa y casi incomunica a los que se fueron y los que se quedaron (Alonso 2002, pp. 83-88).

El tema de los balseros, muy presente en la cuentística masculina, encuentra en estas autoras enfoques nuevos a partir de su narración desde la perspectiva de personajes femeninos. Así, la protagonista de *El séptimo trueno*, que desde el litoral presencia y juzga la irracionalidad de la salida de su amigo, y luego lamenta que haya fracasado en su intento, termina comprometiéndose a escribir lo que ha visto (Alonso 1997, pp. 73-79); mientras que la de *Silencios* no solo permanece al margen de la construcción de una balsa por su novio – después desaparecido en el mar, lo que no le causa mayor mella – sino que considera todo, el malecón, las balsas, las despedidas, «tan kafkiano que hasta daba risa» (Suárez 1999b, p. 219). Otro extremo es, en *Espuma*, el de la enloquecida redactora de una carta dirigida a su amante perdido en las aguas (Suárez 1999a, pp. 67-79). Pero también la presunta salida clandestina del marido que asediaba a la hija, perfectamente delineada por la protagonista de *Olor a limón* y pronto aceptada por los investigadores de su desaparición, puede servir de seguro *alibi* a una madre muy decidida a protegerla y a vengarse (Bahr 1998, pp. 81-97). Un tratamiento similar del tema, es decir, su reducción a una simple, cómoda y convincente explicación, aparece en *El pájaro: pincel y tinta china*, cuando los desasidos parientes del realmente asesinado Fabián, se consuelan interpretando su desaparición como debida a una salida ilegal (Portela 1999a, pp. 215-216).

Por otra parte, con las experiencias de emigrantes llegados a Miami en los noventa, Fernández Pintado ha conformado todo un ciclo cuentístico que traduce la fascinación / repulsión que los EE.UU. ejercen sobre el imaginario cubano, y al mismo tiempo desconstruye la mitologización popular de este enclave (1999, pp. 59-66, 67-72, 73-79; 2001, pp. 9-10). Motivos y personajes de ellos pasaron a integrar su novela *Otras plegarias atendidas*, en la que desde la perspectiva de la protagonista, una escritora que viaja a Miami por razones profesionales y para encontrarse con antiguos amigos y colegas, se desarrolla una trama, enmarcada en una historia sentimental y de formación intelectual, que se inicia y concluye en La Habana (Fernández Pintado 2003).

En su novela *Silencios*, Karla Suárez narra la formación de una joven en los últimos treinta años del siglo XX, época que se proyecta en el texto a través de los conflictos de su familia y de los amigos más cercanos con la sociedad y con la historia que tanto los ha marcado y tanto ha demandado de ellos. Pero poco a poco la novela se desplaza hacia un ámbito que, aunque presente en textos de otras autoras jóvenes caracterizados por espacios y grupos cerrados, aquí se convierte en una suerte de exilio interior en que la protagonista se encierra sola en su gran casa, presun-

tamente para escribir, cuando, por una parte, emigran sus parientes y compañeros, y por otra, «el mundo de afuera continuaba deteriorándose» (1999b, p. 205). Esta voluntad de aislamiento la subraya el hecho de que en las raras ocasiones en que sale a la calle, va «con los audífonos en las orejas» (p. 209).

En *Todos se van*, novela de título elocuente, Wendy Guerra narra, a manera de diario, la vida de una niña que al llegar a la juventud encuentra que la meta de todos sus esfuerzos por sobrevivir es la soledad, el abandono, la desaparición de aquellos a los que ha amado. «He pagado un precio muy caro por crecer sola mientras todos se marchaban de la Isla» (2006, p. 9), son palabras del prólogo de un texto clausurado con estas otras, territorializadas, que marcan un espacio interior de reclusión: «De este lado sigo escribiendo mi Diario, invernando en mis ideas, sin poder desplazarme, para siempre condenada a la inmovilidad» (2006, p. 285).

Pero en su segunda novela, *La viajera* - publicada un año antes que *Todos se van* -, Karla Suárez propone, desde su propio título, una subversiva forma de abordar esta cuestión que en cierta medida anticipa cómo comienza a percibirse oficialmente en la Cuba de 2014 más que una emigración satanizada y definitiva, la posibilidad de que los ciudadanos viajen, salgan de su país y regresen o no, y vivan donde quieran y puedan vivir. No estamos, como he dicho en otra ocasión, ante una novela en que la protagonista ve partir a familiares y amigos, o en que viaja al extranjero y posteriormente regresa a Cuba; sino que se trata de un texto en el que a través de la metáfora del viaje y esquivando constantemente el rótulo de emigrada, ella reivindica su derecho a decidir libremente su destino (Campuzano 2012, pp. 79-87).

¿Cuál será el espacio que ocupe en la narrativa de sus escritoras la nueva perspectiva con que en Cuba se percibe la emigración? ¿Se trasladarán sus escenarios a los espacios de acogida, como sucedió en algunos textos del período precedente? ¿El motivo del regreso tendrá mayor importancia? ¿Habrá una nueva, más nutrida oleada de escritoras de la diáspora, o que se consideren simplemente cubanas que viven no siempre en la isla?

El tiempo, que es muy locuaz, lo dirá.

Bibliografía

- Aja, Antonio (2009). *Al cruzar las fronteras*. La Habana: CEDEM-UNFPA.
 Alonso, Nancy (1997). *Tirar la primera piedra*. La Habana: Letras Cubanas.
 Alonso, Nancy (2002). *Cerrado por reparación*. La Habana: Unión.
 Anzaldúa, Gloria (1987). *Borderlands / La frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.
 Arboleya, Jesús (2014). *Cuba y los cubano-americanos: Un análisis de la emigración cubana*. La Habana: Casa de las Américas.

- Bahr, Aida (1998). *Espejismos*. La Habana: Unión.
- Benítez Rojo, Antonio (1998). *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea.
- Bosch, Juan (1970). *De Cristóbal Colón a Fidel Castro: El Caribe, frontera imperial*. Madrid: Alfaguara.
- Campuzano, Luisa (2012). «Residencia y errancia: perfiles de la emigración en *La viajera*, de Karla Suárez». *Oltreoceano. Rivista sulle migrazioni*, 6, Silvana Serafin (a cura di), *Donne con la valigia: Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe*, pp. 79-87.
- Fernández de Juan, Adelaida (1999). *Oh vida*. La Habana: Unión.
- Fernández Pintado, Mylene (1999). *Anhedonia*. La Habana: Unión.
- Fernández Pintado, Mylene (2001). «Vivir sin papeles». En: RyC, suplemento literario de *Revolución y Cultura*, en.-feb., pp. 9-10.
- Fernández Pintado, Mylene (2003). *Otras plegarias atendidas*. La Habana: Unión.
- Guerra, Wendy (2006). *Todos se van*. Barcelona: Bruguera.
- Hall, Stuart (1987). «Minimal selves». In: *Identity: The real me. Post-modernism and the question of identity*. London: ICA Document, pp. 44-46.
- Lara Junco, Teresa (2011). *Mujeres en tránsito*. La Habana: AECID.
- Masud-Piloto, Félix (1995). *From welcomed exiles to illegal immigrants: Cuban migration to the U.S., 1959-95*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Portela, Ena Lucía (1999a). *El pájaro: pincel y tinta china*. La Habana: Unión.
- Portela, Ena Lucía (1999b). *Una extraña entre las piedras*. La Habana: Letras Cubanas.
- Portela, Ena Lucía (2001). *La sombra del caminante*. La Habana: Unión.
- Said, Edward (1984). «Reflections on exile». *Granta*, 13, pp. 159-172.
- Suárez, Karla (1999a). *Espuma*. La Habana: Unión.
- Suárez, Karla (1999b). *Silencios*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Suárez, Karla (2005). *La viajera*. Barcelona: Rocaeditorial.
- Vega Serova, Anna Lidia (1998). *Bad painting*. La Habana: Unión.
- Vega Serova, Anna Lidia (1999). *Catálogo de mascotas*. La Habana: Letras Cubanas.
- Vega Serova, Anna Lidia (2007). *Ánima fatua*. La Habana: Letras Cubanas.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Marcello Gentili: quando il diritto, l'arte, l'umanità si abbracciano

Antonella Cancellier (Università di Padova)

Abstract Two artistic works by Marcello Gentili (a portrait of Edith Stein and another of Hannah Arendt, both of them drawn on a two-page spread of a newspaper) aim at recovering an ephemeral material, such as the one the pages of a newspaper are made of. According to a dialectical relationship of conscious contrast or analogy between the texts and the pictures below, Gentili intertwined meanings and signifiers in the construction of his message of ethics and aesthetics, by giving duration to what would otherwise be temporary.

Voglio definirli con una parola
com'erano
prendo parole comuni
ruba dal dizionario,
misuro, peso e analizzo -
nessuna va bene.
La nostra lingua è impotente,
i suoi suoni d'un tratto - poveri.
Cerco con uno sforzo della mente,
cerco quella parola -
ma non riesco a trovarla.
Non riesco.

Wisława Szymborska, 1945

1. Martedì 21 gennaio 2014. *Corriere della Sera*.¹

Alla pagina 34, si annuncia a tutta pagina che il 26 e 27 gennaio 2014 «Il Memoriale della Shoah di Milano apre le sue porte. Unico, tragico teatro delle deportazioni rimasto intatto in Europa». «Realizzato nei sotterranei della Stazione Centrale di Milano, da dove partirono i treni

1 Ho letto questo testo, grosso modo nella versione attuale che ora do alle stampe, durante la giornata su *Letteratura e diritti umani: Il caso argentino* (Università di Venezia Ca' Foscari, 27 marzo 2014) per introdurre un video e delle immagini sull'opera artistica dell'avvocato Marcello Gentili. Con stima e affetto, lo dedico ora a Silvana Serafin che non era presente quel giorno all'Università di Venezia che è stata anche nostra.

diretti ai campi di sterminio, il Memoriale è un luogo per ‘ricordarsi di ricordare’».

L'occasione è naturalmente la ricorrenza del giorno internazionale della memoria, istituito – come si sa – il primo novembre del 2005 in seguito alla risoluzione 60/7 dell'Assemblea generale delle Nazioni Unite per celebrare, per la sua portata evocativa, il 27 gennaio 1945, data in cui le truppe sovietiche dell'Armata Rossa, nel corso dell'offensiva in direzione di Berlino, arrivarono presso la città polacca di Auschwitz e aprirono i cancelli del campo di concentramento e di sterminio liberandone i pochi superstiti e mostrando al mondo tutto l'orrore del genocidio nazista.

Campeggia nella pagina l'immagine della fiancata laterale della Stazione Centrale di Milano dalla parte di piazza Edmond J. Safra, 1 (già via Ferrante Aporti 3). L'area, che originariamente era adibita al carico e scarico dei vagoni merci e aveva accesso diretto a via Ferrante Aporti, si estende su una superficie di circa 7 000 mq e si sviluppa su due piani. Caratterizzata dal totale rispetto della morfologia originaria, al fine di mantenere l'identità del sito di deportazione, essa sorge in una zona della Stazione Centrale situata al di sotto dei binari ferroviari ordinari. Si tratta di un sistema di spazi integrati in sequenza che disegnano un percorso tematico fino al 'cuore' del Memoriale: il Binario 21, il «binario della Destinazione Ignota».

Tra il 1943 e il 1945 questo fu il luogo in cui centinaia di deportati furono caricati su vagoni che venivano sollevati da un elevatore e trasportati al sovrastante piano dei binari. Una volta posizionati sulla banchina di partenza, venivano agganciati ai convogli diretti ai campi di concentramento e di sterminio (Auschwitz-Birkenau, Mauthausen, Bergen Belsen dove morì Anna Frank) o ai campi italiani di raccolta come quelli di Fòssoli, Bolzano e altri.

È da lì, dal Binario 21, che fu deportato – come è documentato oggi anche dal 'Muro dei Nomi' –, Ettore Felice Camerino, preso il 5 dicembre del 1943 in quella striscia di confine tra l'Italia e la Svizzera, nei pressi di Varese a un passo dalla Svizzera, portato prima nel carcere di Varese, poi dopo due giorni a San Vittore, da dove viene prelevato per essere caricato su uno dei famigerati vagoni il 30 gennaio del 1944. Destinazione Auschwitz: lì verrà ucciso, il 6 febbraio del 1944, Ettore Felice Camerino che non aveva creduto opportuno seguire la famiglia a Buenos Aires per non lasciare il suo lavoro di antiquario, il nonno materno di Vera Vigevani Jarach, *madre de Plaza de Mayo* e, come sappiamo tutti, icona di due storie: due storie e una sola memoria.

Scompaginando le pagine del *Corriere* del 21 gennaio 2014 ultimo scorso, posizionando la pagina 34 sulla sinistra e aprendo il foglio, appare alla destra la pagina 15, relativa agli 'Esteri', interamente dedicata all'Argentina.

Un filo 'nero' collega le due pagine.

Un trafiletto spiega, a pagina 15, il progetto del *Corriere della Sera* voluto e ideato dal suo direttore Ferruccio De Bortoli: *Il rumore della memoria: Il viaggio di Vera dalla Shoah ai desaparecidos*. Si tratta - e così recita quanto è scritto - di «una web serie di Marco Bechis su Vera Vigevani Jarach, 85 anni, segnata da due tragedie del Novecento: ebrea italiana emigrata in Argentina ebbe un nonno ucciso ad Auschwitz e una figlia desaparecida. La storia sarà presto raccontata anche in un film».

L'immagine dell'ESMA (la famigerata *Escuela de Mecánica de la Armada*), ben chiara tra le colonne del giornale, appare di una specularità inquietante rispetto a quel lato della Stazione Centrale di Milano che domina sul lato sinistro anche per quanto riguarda lo stile architettonico, eclettico. Ma c'è di più: le brevi descrizioni che la inquadrano riferiscono sulla sua costituzione su quattro piani che «ospitava in una perversa commistione, sia gli alloggi dei militari, sia i luoghi di detenzione e il quartier generale dove si pianificavano i sequestri». E dietro alla casa degli ufficiali (il *Casino de Oficiales*), il cortile da cui partivano i camion che portavano alla destinazione ignota dei 'voli della morte'. Analoga «perversa commistione» si verificava alla Stazione di Milano con i vagoni zeppi e diretti verso 'destinazioni ignote', confusi tra la vita di una stazione - e di una città - che scorreva apparentemente normale.

In basso, con un occhiello «L'Argentina e l'Italia», ha spazio un articolo (*Il falsario di Gelli e i torturatori*) accompagnato dalla fotografia di Víctor Bastera, «un oppositore del regime che lavorava per la Zecca di stato argentina come 'operaio grafico'» e che, detenuto all'ESMA, fu obbligato a falsificare quattro passaporti per Lucio Gelli, il venerabile maestro che a Buenos Aires era più noto che in Italia.

In alto, in posizione centrale, e occupando la maggior parte della pagina, particolare rilievo hanno l'immagine di Vera Vigevani con Marta Álvarez strette insieme, le teste appoggiate l'una all'altra, e il corrispondente articolo dell'invia del *Corriere* a Buenos Aires. Il titolo, *Un abbraccio dopo vent'anni di silenzi: Così Vera ha scoperto la verità sulla figlia*, allude all'incontro che ebbero le due donne dopo vent'anni da quel terribile 25 giugno del 1976 quando Franca scomparve a 18 anni. Vera Vigevani Jarach conobbe la verità su Franca solo allora, vent'anni dopo il sequestro, quando una sopravvissuta decise di svelarne il destino. Fu in questo modo, durante un lungo abbraccio, che seppe dei suoi ultimi giorni; le fu detto che «Morì dopo meno di un mese, drogata e gettata da un aereo nel Rio de la Plata». Era impossibile raccontarlo prima senza aver fatto i conti con se stessi. E «Poi c'erano i sospetti - ammette Marta Álvarez - l'ombra della collaborazione che pesava su chi si era salvato».

E questo è ciò che appare sul quotidiano.



Fig. 1. Edith Stein. Un abbraccio dopo vent'anni di silenzi - Vera Vigevani e Marta Remedios Álvarez - 'Il memoriale della Shoa di Milano apre le sue porte' - «Corriere della Sera», 21 gennaio 2014.

2. Marcello Gentili, in tempo reale, copre parzialmente di colore il foglio lasciando scoperta gran parte della pagina 15 (fig. 1). Per rispetto a Vera - mi spiega -, il tratto artistico del suo intervento è più delicato di altre volte. Lo è infatti in rapporto a diverse sue soluzioni che restituiscono invece impreviste anamorfosi e inusitate distonie. Racchiudendo tra due tracce in rosso i volti delle due donne e giocando non sul contrasto come accade in altre occasioni ma su un'analogia - la sofferenza di una madre, come egli stesso chiarisce -, Marcello Gentili esprime il volto di Edith Stein, allieva di Husserl, atea ma di origine ebraica, che abbraccia la fe-

de cattolica e si fa monaca carmelitana con il nome di Teresa Benedetta della Croce (unendo così in uno, il nome dei due grandi mistici spagnoli).² Il dolore materno che la sua scelta provoca ricorre più volte negli scritti della suora attraverso quell'immagine del pianto così cara al mondo barocco. Deportata dal convento e morta nelle camere a gas di Auschwitz, canonizzata nel 1998 da Giovanni Paolo II in Piazza San Pietro, ha ispirato la canzone del milanese Juri Camisasca, famosa nell'interpretazione di Franco Battiato grazie al quale Edith Stein e il suo «desiderio di cielo» ci sono più familiari.

Non so invece, in realtà, se l'ispirazione di Marcello Gentili sia stata rafforzata anche da *La settima stanza* (con le splendide musiche di Moni Ovadia), il film del 1995 diretto dalla regista ungherese Márta Mészáros che racconta la vita di Edith Stein e che prende naturalmente il titolo dalle *Dimore*, dalle *Moradas* di Santa Teresa d'Avila, che orientarono, o meglio scatenarono, la sua conversione. Troppe sono le analogie per non pensarlo: quell'abbraccio della Stein con la madre oltre il raggiungimento della settima stanza piena di luce ma anche quelle soglie, a simboleggiare i passaggi dei percorsi dell'anima che si chiudono continuamente dietro le spalle attraverso stacchi e abbandoni che fanno soffrire: la cinepresa spesso indugia, difatti, su porte e cancelli. E il portellone aperto sul Rio de la Plata che chiude, sull'aria di *Alta en el cielo*, il *Garaje Olimpo* di Bechis non doveva essere neppure troppo lontano nella mente di Marcello Gentili.

3. Se intessendo rimandi e 'citazioni' come strumenti di un'ermeneutica per analogia, il disegno di Edith Stein si sovrappone a titoli, testi e immagini senza comprometterne in trasparenza la visione sottostante - poiché il volto di Vera Vigevani Jarach incorniciato da quel fazzoletto bianco riaffiora e si impone fino a diventare il collante delle due pagine del *Corriere* del 21 gennaio 2014 e il centro delle due storie li 'raccontate' -, su un contrasto trasparente si basa invece il foglio del *Corriere* del 29 aprile 2006 dove è rappresentata Hannah Arendt che Marcello Gentili ha concesso come copertina di *Donne ai tempi dell'oscurità: Voci di detenute politiche nell'Argentina della dittatura militare* (2009), il libro testimoniale di Norma Berti, vittima di un altro 'esodo', più recente, di quell'esilio di tanti giovani costretti a lasciare l'Argentina. Nonostante l'enfasi del richiamo al gesto della mano su cui si posano i volti delle due donne, con diversa tecnica ermeneutica, l'immagine della filosofa - anche questa volta ebrea - che ha interpretato i totalitarismi del Novecento e saputo dare forma, quella di un fungo, alla «banalità del male», si sovrappone opponendosi a quella

2 L'opera fu esposta per la prima volta a Casalecchio di Reno (Bologna) presso la Casa per la Pace La Filanda dal 14 al 28 febbraio 2014 in occasione della mostra di Marcello Gentili *Vero su falso: Mostra di disegni su quotidiani*, inaugurata da Vera Vigevani Jarach.



Fig. 2. Hannah Arendt. Pasquale Bruni - «Corriere della Sera», 29 aprile 2006.

della pallida modella, testimone per la pubblicità dei gioielli di Pasquale Bruni; lei, testimone invece di chi fu spogliato di tutto. Hannah Arendt, privata anche dei suoi diritti civili (fig. 2).

4. L'operazione di Marcello Gentili è estremamente interessante e originale. Sostenibile nel suo proposito anche «di recuperare un materiale per eccellenza effimero come le pagine dei quotidiani» (Gian Alberto Dell'Acqua nel pieghevole dell'invito alla vernice della mostra *Il tempo al femminile: Disegni sui giornali di Marcello Gentili*, Milano, Spazio Guicciardini, 30 giugno 2009).

L'intervento artistico è eseguito a brevissima distanza dalla cronaca che lo ispira come per salvare le scorie dando loro categoria etica ed estetica

duratura. La precarietà del giornale, che per definizione rappresenta l'impermanenza, e quello che non è transitorio né mercificabile, secondo un rapporto dialettico di consapevole contrapposizione o analogia con i testi e con le immagini sottostanti, si intrecciano con significati e significanti nella costruzione stessa, ibridata, delle figure e delle idee. Lì, dove la parola non arriva, arriva il pastello a cera di Marcello Gentili, deflagrante nel gesto etico e politico del dolore, a rammentarci nella trasfigurazione artistica senza commento le stragi di Kabul, Baghdad, Sarajevo, l'attentato al mercato di Gerusalemme, le torture nel carcere di Abu Ghraib, l'esecuzione di Saddam Hussein, i ragazzi uccisi in un campo di calcio ad Algeri, i corpi senza vita dei bambini del massacro di Beslan.³ Un approccio irrisolvibile all'orrore dove sono donne la più parte dei soggetti disegnati a fissarne l'esistenza.

5. Marcello Gentili, avvocato penalista milanese, è nato nel 1929. Le leggi razziali, che furono lette per la prima volta nel 1938 da Mussolini dal balcone del municipio di Trieste, lo sorpresero bambino. Bisnipote del rabbino Gioacchino Ravà, fu battezzato in quell'anno riuscendo la madre a far retrodatare la data grazie a un prete consenziente che gli evitò l'espulsione dalla scuola, come invece avvenne per la sua coetanea Vera Vigevani, e lo salvò da quelle leggi inique mentre il padre fu costretto a rifugiarsi in Svizzera. Nelle fila di Giustizia e Libertà, appena quindicenne, partecipa nella sua città con la mimetica e il fucile all'insurrezione del 25 aprile 1945. Il suo nome ha segnato alcuni dei processi più intensi della storia italiana e internazionale: il processo per la morte dell'anarchico Pinelli e per la strage di Piazza Fontana a Milano, quello in difesa di Adriano Sofri accusato di essere il mandante dell'omicidio del commissario Calabresi, quelli per la strage delle Fosse Ardeatine per cui, allo scopo di ottenere l'estradizione del capitano delle SS Erich Priebke, nel maggio del 1994 si mise personalmente a disposizione partendo insieme ad alcuni familiari per Buenos Aires e per Bariloche dove nessuno sembrava dare peso a quell'uomo dalla vita appartata. Ebbe un ruolo di primo piano inoltre nel pentimento di Marco Barbone, l'ex estremista di sinistra che uccise il giornalista del *Corriere* Walter Tobagi, ma fu determinante anche nei processi per le sofisticazioni del vino al metanolo che provocò varie vittime.

Come si sa, si offrì di difendere gratuitamente i familiari dei *desaparecidos* italiani e una denuncia da lui presentata nel 1988 dette luogo a una comunicazione giudiziaria da parte della magistratura italiana verso Videla e altri quattro alti ufficiali argentini aprendo in questo modo la possibilità di ottenere giustizia in Italia per le vittime della dittatura. Nel 2000 ottenne che fossero condannati due generali e cinque ufficiali ar-

3 Si vedano le immagini in Gentili 2013.

gentini; altri cinque, responsabili del campo ESMA, vennero condannati nel 2007. Sentenze tutte confermate in appello e cassazione. I processi sui *desaparecidos* lo impegnarono fino al 2009, per un totale di ventitré processi. Poi venne la difesa per l'omicidio del sacerdote cileno Omar Venturelli e il 'Condor' le cui udienze sono tutt'ora in corso a Roma, e in atto in questo stesso mese di giugno 2014, per vittime argentine, cilene e uruguayane sequestrate in Argentina, Bolivia, Cile, Paraguay. Il processo, di grande portata storica e relativo a quei regimi dei Paesi del Cono Sud (Argentina, Bolivia, Brasile, Cile, Paraguay, Perù e Uruguay) che, come si sa, si unirono negli anni settanta in una operazione del terrore chiamata «piano Condor», da un lato si propone il compito di ricostruire i fatti focalizzandosi sulle responsabilità individuali degli imputati e dall'altro è teso a rappresentare un gesto simbolico forte anche per le generazioni future.

La sua presenza nelle aule dei tribunali fa sentire meno soli molti avvocati, così dice Andrea Speranzoni, penalista nel processo 'Condor' e difensore di numerose parti civili anche nei principali processi per crimini nazifascisti istruiti dopo la scoperta del cosiddetto 'armadio della vergogna'.

Nel 2010 ha avuto un riconoscimento da parte della Delegazione delle Associazioni Israelitiche Argentine (DAIA) ed è stato decorato dal governo argentino con la distinzione dell'*Orden de Mayo* per la generosità e l'impegno nell'assistenza delle famiglie dei *desaparecidos* e per la sua lotta contro l'impunità.

Bibliografia

- Berti, Norma Victoria (2009). *Donne ai tempi dell'oscurità: Voci di detenute politiche nell'Argentina della dittatura militare*. Torino: Edizioni SEB27.
- Gentili, Marcello (2013). *Il silenzio sopra le parole (disegni sui giornali)*. Bologna: 24marzo Onlus.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Traduttori-traditori

Pasajes de traducción en busca de una casuística

Martha L. Canfield (Università degli Studi di Firenze)

Abstract Literary translation is a sensitive task, often made with superficiality, especially when one works within the same language family. In women's writing there are specific features that can be understood and correctly presented or confused and misunderstood during the translation transfer. However, the translation of a woman's writing made by another woman don't always guarantee the quality or the accuracy of the work. Some of the most frequent problems, such as calque (or loan translation), 'false friends', ignorance of the historic-cultural context and the peculiarity of female language, give some useful examples in order to start the creation of a casuistry.

El problema de la traducción es muy sentido en la cultura contemporánea, en la que la evolución de los medios de comunicación y de desplazamiento y, en general, de la tecnología, han simplificado en gran medida la movilidad y el interés del individuo por culturas distintas de la propia. Por lo mismo, ahora más que nunca se vuelve necesario establecer reglas que den un estatuto al delicado oficio de la traducción y que sirvan para evitar al traductor desprevenido el peligro de caer en las muchas trampas que acechan en el pasaje de una lengua a otra, y sobre todo de una cultura a otra. Aunque permaneciendo en un mismo periodo histórico y dentro de una misma familia lingüística – por ejemplo, en ámbito contemporáneo y entre dos lenguas románicas – se disminuyen las dificultades y se facilitan ciertos pasajes, la semejanza entre la lengua de partida y la de llegada puede inducir a sobreposiciones y malentendidos. Es frecuente encontrar en el mercado editorial libros traducidos del español al italiano por no expertos, solamente porque dos lenguas tan semejantes inducen a creer que basta poco para dominarlas, multiplicando los errores causados por los llamados 'falsos amigos'. Cuando en el texto original hay además elementos que remiten directamente al ambiente social, a la historia y a la cultura local, la tarea del traductor se hace aún más delicada porque él tiene que conocer bien el contexto socio-histórico-cultural del autor o autora que traduce y encontrar el modo para no perder esas connotaciones sin perjudicar la fluidez de la versión. Si además en el pasaje se esconde una diferencia de sexo (de autor a traductora o de autora a traductor), las

trampas son más sutiles pero igualmente peligrosas y la atención de quien realiza el pasaje debe necesariamente duplicarse.

Por cierto, cuanto más nos movemos a nivel abstracto – del lenguaje científico a la especulación intelectual, metafísica o religiosa, incluida en menor medida la poesía llamada ‘pura’ – menos problemas se presentan. En cambio, al aumentar los connotados – el sexo, la clase social, el momento histórico – los problemas se multiplican, especialmente si los contextos en los que actúan autor o autora y traductor o traductora son distintos. Como dice Meschonnic, «lo intraducible es social e histórico» (citado en Mattioli 1992, pp. 37-42).

Pero, dado que la traducción es necesaria, además de un desafío, y por tanto un trabajo creativo y estimulante – y muy en especial la traducción literaria – hay que buscar la vía para **traducir sin traicionar**. No vamos a hacer proposiciones teóricas sino más bien a dar ejemplos de versiones equivocadas, con errores considerados emblemáticos, para iniciar la creación de una casuística.

El peligro de los ‘falsos amigos’, como dijimos anteriormente, está al acecho también en el trabajo de los traductores expertos. ¿Qué decir del famoso «ciudad de los espejos (o de los espejismos)», con que García Márquez define Macondo (1967, p. 351), que en italiano significa *città degli specchi (o dei miraggi)* y que Enrico Cicogna ha traducido: «città degli specchi (o degli specchietti)» (1995, p. 405), literalmente ‘ciudad de los espejos (o de los espejitos)’? Es posible suponer que haya querido mantener el juego de homfonías y de familia de palabras del original, pero no es admisible la pérdida de sentido que esto implica.

Aún más graves, por la caída de estilo y la consiguiente confusión del significado, son los ‘calcos’ del español que encontramos en las versiones poéticas de Álvaro Mutis hechas por Fabio Rodríguez Amaya. El «ingenioso juego de poleas y cuerdas», que a un anónimo personaje del poemario *Caravansary* le permite avanzar sobre los abismos de la Cordillera andina, en lugar de ‘curioso congegno di carrucole e funi’ (Mutis 1997, p. 111) es traducido al italiano como «gioco ingegnoso di pulegge e di funi», donde la palabra *gioco* en lugar de ‘congegno’ es precisamente desviante (Mutis 1993, p. 201), tanto más que puede atraer la atención del lector hacia el juego de niños conocido como *gioco della fune*. Las ‘cataratas’, que en español indican la cascada de agua de una corriente causada por un desnivel del suelo, se designan en italiano con el vocablo *cascate*; mientras que *cateratta* (menos común, *cataratta*) se usa sobre todo en el sentido de enfermedad del ojo; así que la expresión «cantan sobre las cataratas», que se refiere en la obra de Mutis a los sabios, y en cierta medida a los poetas, que saben cantar sobre los abismos, o sea, al borde del desastre, debería traducirse *sulle cascate* y no «sulle cateratte», como hizo el traductor (Mutis 1993, p. 203). La ‘estela’, en español, no debe confundirse con ‘estrella’ (en italiano *stella*), pues además de ser el rastro que deja un

cuerpo en movimiento en el aire o en el agua, es un monumento conmemorativo, llamado en italiano *cippo* o *stele*; el *Lied* de Mutis titulado *Estela para Arthur Rimbaud* se debe traducir entonces ‘Stele’ y no «Stella per Arthur Rimbaud» (Mutis 1993, p. 253). El río Escalda (en francés Escaut, en flamenco Schelde), que atraviesa la parte occidental de Bélgica y por lo tanto está muy presente en los recuerdos infantiles de Mutis, se llama en italiano Schelda; pero Rodríguez Amaya no lo traduce, y así el nombre Escalda en la versión italiana del poema (p. 299) resulta un misterioso río desconocido que en el lector italiano puede incluso sugerir un río suramericano...

La *lectio facilior* aplicada a la traducción puede producir efectos cómicos que deberían infundir sospechas en los traductores: ‘las pieles’ son le *pellicce* y no le *PELLI* (Posse 1996, p. 153); el ‘pan dulce’, en muchas regiones suramericanas y en particular en Argentina, es el *panettone natalizio* y no un genérico *pane dolce* (p. 229); ‘mango’, en la jerga argentina muy presente en las letras de los tangos, no indica el fruto tropical, por otra parte desconocido en esas latitudes, sino los ‘pesos’, es decir el dinero (p. 256).¹ Las direcciones en Argentina se dan con el nombre de la respectiva calle y de aquella con la que forma la esquina más cercana, así que en la traducción italiana se debería usar una fórmula como *all’angolo di*, o *in via tale con*. Cuando Abel Posse, hablando de Evita Perón, dice: «su via crucis había empezado en Sarmiento y Callao», su traductora debía haber dicho que *la sua via crucis era iniziata all’angolo di Sarmiento con Callao*, e non «in Sarmiento y Callao», como si se tratara de una calle con un nombre español compuesto, del tipo Ortega y Gasset o Batlle y Ordóñez! El error se repite innumerables veces en la novela.²

Algunas veces la elección de los vocablos puede ser más o menos acertada, sin llegar a constituir un verdadero error, según el grado de conocimiento que tenga el traductor del ambiente al que se refiere la obra o de las variantes dialectales usadas por el autor. Volviendo a Mutis, el vocablo ‘pendejo’ (1990, p. 131), tal como es usado en Colombia y en general en la zona del Caribe, significa tonto; por tanto en italiano se debería traducir *scemo*, *stupido*, pero nunca «vigliacco» (1994, p. 95) que significa cobarde. También el conocimiento del conjunto de la obra del autor puede ser útil y en caso contrario afectar negativamente la eficacia de la versión. Así, la palabra ‘desesperanza’, que es una de las claves de la obra de Mutis, para

1 Valga un ejemplo por todos. En la novela de Abel Posse, *La pasión según Eva*, dedicada a Eva Perón, se citan los versos de un famoso tango de Manuel Romero, que solía cantar Edmundo Rivero: «El auto limousine | como un estuche | de mí la aislaba | con su cristal. | Frenó. | Me dio dos mangos...»; y es traducido: «L’auto limousine | come un astuccio | l’isolava da me | col suo vetro. | Frenò. | Mi diede due manghi...» (Posse, 1996, p. 256).

2 «[...] in un bar di Maipú y Lavalle, che esiste tuttora» (Posse 1996, p. 96); «in calle Esmeralda y Viamonte» (p. 121); «scendendo dal taxi in Callao y Las Heras» (p. 72); etc. etc.

traducirla correctamente habría que escoger una palabra poco frecuente, pero igualmente poética en italiano, como *disperanza*, es decir, pérdida de toda esperanza, en lugar de un vocablo más común pero que no da la idea exacta de lo que quiere decir el autor, como *delusione*, desilusión, preferido por Ernesto Franco.³

En otros casos, el calco sobre el original puede crear confusiones incluso cómicas. Es el caso de algunas versiones de los poemas de Julio Cortázar hechas por Gianni Toti. Hablándole al viento que sopla sobre el barrio de su juventud, el poeta le dice que le recuerda un «barrilete celeste», término que en la Argentina equivale a ‘cometa’, y que en italiano se traduce *aquilone* y no «barilotto» como ha hecho Gianni Toti (Cortázar 1995, pp. 30-31), que significa *pequeño barril*. La ‘costanera’ se le llama en Buenos Aires a la rambla, o sea a la calle que costea el mar o el río, que en italiano se traduce *lungomare* o *lungofiume*, según los casos, pero nunca *costiera*, como hace Toti (pp. 26-27), que en italiano significa *costa montañosa y alta* y que evoca la famosa costa amalfitana, paisaje en absoluta contradicción con las llanuras de Buenos Aires y sus alrededores. La expresión «Máxime sabiendo» se debía de haber traducido *soprattutto sapendo* y no «maxime sapendo» (pp. 104-105), expresión en la que un italiano podría leer el adverbio *maxime*, que viene del latín y que no se usa en italiano, como si fuera un nombre propio, *Maxime*. Hay en general en estas traducciones de Toti cierta negligencia respecto a las variantes dialectales o jergales de la lengua, como lo demuestra cuando traduce con un injustificado *te sei te* (pp. 30-31), la frase «que vachaché», muy usada en el Río de la Plata, versión fonética de la pronunciación jergal *qué vas a hacer*, que habría que haber traducido simplemente con el equivalente italiano *che vuoi fare*.

Más grave que el error mismo es la tentación de sustituir elementos locales del original con otros característicos del ámbito cultural del traductor. Recordemos la amonestación de Jirí Levý:

La finalidad del trabajo del traductor es recibir, comprender y mediar la obra original (su mensaje), pero nunca, de ninguna manera, crear una nueva obra, desvinculada del original; el objetivo de la traducción es reproducir [Levý 1992, p. 12].

Incluso dice Levý que la unidad lexical hay que dejarla en la forma original cuando ella es «portadora del significado típico del milieu histórico del texto» (p. 16). Un grave daño a García Márquez le ha hecho Enrico

3 En la versión italiana de *El cañón de Aracuriare*, recogida más tarde en la novela *La nieve del almirante*, E. Franco, que la tradujo junto con Fulvia Bardelli, traduce en efecto ‘desesperanza’ con «delusione» (vedi la trad. it. di Mutis 1986, p. 132). Personalmente, para la traducción del mismo texto, preferí la palabra *disperanza* (Mutis 1997, p. 173); y lo mismo ha hecho más tarde Gaetano Longo en sus traducciones de Mutis.

Cicogna sustituyendo los versos de una conocida canción típica de la zona caribeña con una canción popular italiana. En la célebre novela *El otoño del patriarca*, al final del segundo capítulo, el patriarca desesperado por la desaparición de la joven Manuela Sánchez, de quien se ha enamorado, ordena que la busquen por todas partes y con todos los medios posibles. Pero los reportes que le llegan aseguran que es imposible encontrarla, aunque se hayan multiplicado sus dobles, todo ello expresado con un lenguaje paródico, muy colorido y humorístico, con citas de versos famosos de canciones populares: «le decían que la vieron en el baile de plenas de Puerto Rico, allá donde cortaron a Elena mi general, pero no era ella» (García Márquez 1975, p. 86). El informador del patriarca evoca así la famosa plena puertorriqueña que dice «cortaron a Elena, se la llevaron pa' el hospital», versos que cualquier latinoamericano reconoce inmediatamente. Pero Cicogna, ignorando totalmente las referencias al contexto geográfico y cultural, traduce: «gli dicevano che l'avevano vista alle Terme di Caracalla, là dove i romani giocavano a palla, signor generale, ma non era lei» (García Márquez 1997, p. 83). En el texto original siguen otras citas de canciones, con personajes locales míticos, como Papá Montero y guiños que el autor le hace a sus amigos, como al recordar su ciudad natal, Aracataca, verdadero nombre de Macondo:

que la vieron en la parranda del velorio de Papá Montero, zumba, canalla rumbero, pero tampoco era ella, que la vieron en el tiquiquitaque de Barlovento sobre la mina, en la cumbiamba de Aracataca, en el bonito viento del tamborito de Panamá, pero ninguna era ella, mi general, se la llevó el carajo [García Márquez 1975, p. 86].

No obstante, Cicogna persevera en borrar todas las referencias, sustituyéndolas con otras inventadas por él y absolutamente no pertinentes. Dice:

che l'avevano vista laggiù a Copacabana dove la notte è regina la notte è sovrana, ma nemmeno quella volta era lei, che l'avevano vista in un bar, un nascosto bar, verso la periferia dove si fa l'amor senza alcun timor, ma nessuna di loro era lei, signor generale, se l'è portata il diavolo [García Márquez 1997, p. 83].

Seguramente hay una tendencia natural en los traductores a eliminar en la obra traducida ciertos rasgos personales del autor y a imprimirle caracteres de la propia personalidad (Levy 1992, p. 34), tendencia que sería mucho mejor tratar de controlar lo más posible. El ejemplo citado parece un caso extremo de dicha tendencia, reprochable tanto por la arrogancia del traductor como por la negligencia de los editores que siguen proponiendo la misma versión desde hace treinta años.

Pasemos ahora a otro aspecto especialmente delicado en la problemática de la traducción: la escritura de las mujeres y el pasaje a otra lengua a través de voces masculinas o femeninas. Un ejemplo bien logrado de un texto femenino traducido por un hombre es el de la novela de Carmen Boulosa *La Milagrosa* (1993), traducida en 1996 por Pino Cacucci. Pero como aquí se trata de desenmascarar las posibles trampas que dos lenguas similares pueden tender a los traductores menos expertos, dejaremos de lado ese trabajo bien logrado y daremos en cambio ejemplos de resultados poco acertados, tomados de las obras de otras dos escritoras: la poeta Idea Vilariño (Uruguay, 1920-2009) y la narradora Marvel Moreno (Colombia, 1939-1995).

La poesía de Vilariño se caracteriza por un lenguaje extremadamente despojado y esencial y por un ritmo muy pausado, a menudo insistente y angustioso. Sus temáticas están vinculadas asimismo a los sentimientos esenciales: el amor, el abandono, la pena por la mortalidad, el dolor de vivir etc., todo ello visto siempre desde una óptica inconfundiblemente femenina. Ha sido traducida en italiano por Marcelo Ravoni y Antonio Porta en la célebre antología *Poeti ispanoamericani contemporanei* y por mí misma en una vasta antología de su obra que lleva por título uno de sus versos: *La sudicia luce del giorno*. La primera objeción a los traductores mencionados se refiere al ritmo. Pocas veces respetan el vigilado sistema rítmico, donde heptasílabos y endecasílabos se esconden en una disposición tipográfica que no sigue la métrica, manteniéndose sin embargo rigurosamente en unidades melódicas bien precisas. La composición que comienza: «Ya no será | ya no | no viviremos juntos | no criaré a tu hijo | no coseré tu ropa» está formada por heptasílabos desde el principio (combinados más adelante con endecasílabos), dado que los dos primeros versos, que terminan ambos con sílaba tónica, reunidos producen otro heptasílabo (que termina en sexta aguda):

U U U — || U —
ya no se - rá || ya no

La traducción de Ravoni y Porta propone: «Ormai non sarà | ormai no | non vivremo uniti | non alleverò tuo figlio», donde el primer verso tiene una sílaba de más, el segundo también, al tercero le falta una, el cuarto tiene una de más etc. Pero, sobre todo, los dos primeros versos se ven rítmicamente muy disturbados por el acento de segunda de la palabra *ormai*. Si traducimos en cambio: *Non sarà più | non più* mantendremos tanto el final de los dos versos con sus respectivas palabras agudas, como la configuración del heptasílabo en la reunión de ambos:

U U U — || U —
non sa - rà più || non più

La segunda objeción se refiere a la elección lexical y a la consiguiente tergiversación de significados. El ejemplo ha sido tomado del poema *Si muriera esta noche* (Vilarinho 2002, p. 96) y precisamente porque la objeción se refiere al sentido total del texto, es necesario citarlo completamente:

Si muriera esta noche
si pudiera morir
si me muriera
si este coito feroz interminable
peleado y sin clemencia
alcanzara su colmo
y se aflojara
si ahora mismo
si ahora
entornando los ojos me muriera
sintiera que ya está
que ya el afán cesó
y la luz ya no fuera un haz de espadas
y el aire ya no fuera un haz de espadas
y el dolor de los otros y el amor y vivir
y todo ya no fuera un haz de espadas
y acabara conmigo
para mí
para siempre
y que ya no doliera
y que ya no doliera.

Citemos ahora los primeros versos de la traducción de Ravoni y Porta (1976, p. 307):

Se morissi questa notte
se potessi morire
se io morissi
se questo coito feroce interminabile
combattuto e senza clemenza
raggiungesse il suo apice
e si afflosciasse.

Además de que no se ha respetado el ritmo (el primer verso es un heptasílabo y se traduce con un octosílabo, lo que implica una notable variación rítmica, muy perceptible y vinculada a otro tipo de tradición poética muy distinta), traducir «se aflojara» con «si afflosciasse» es indicativo de cómo los traductores hombres están condicionados por una perspectiva masculina del acto sexual: *afflosciarsi* alude, por oposición, a la imagen de la erec-

ción. Pero seguramente no es eso lo que la autora estaba pensando, sino más bien el aflojarse del ‘feroz’ abrazo del coito soportado y no deseado. En mi propia versión de ese poema he propuesto: «Se questo coito atroce interminabile | [...] | raggiungesse il suo apice | e s’allentasse» (Vilariño 1989, p. 77), donde «atroce» puede remplazar muy bien a *feroce* para beneficio del ritmo y el verbo *allentare* sugiere mejor la debilitación del abrazo, sin la sugerencia física del *afflosciarsi*. La perspectiva del sujeto poético es, en efecto, exquisitamente femenina. Sólo una mujer – o en todo caso el sujeto pasivo de la relación – puede sufrir la experiencia sexual como algo que hay que ‘soportar’. Estos versos serían inconcebibles en una voz masculina. Tal vez por lo mismo los traductores se han quedado afuera del espacio psíquico recreado en el poema, dando del mismo una versión poco afortunada.

La narradora Marvel Moreno ha afrontado en sus cuentos y en sus novelas argumentos muy distintos, pero en todos ellos predominan los sentimientos y las modalidades de una vivencia típicamente femenina. El cuento que nos servirá como ejemplo, *La sala del niño Jesús*, está enunciado desde el punto de vista de una monja, Sor Elisa, a través de la cual la autora indaga sobre el instinto materno y el conocimiento de la muerte. Sor Elisa, de hecho, se asume responsabilidades que la obligan a enfrentarse a diario con uno y con otro: ella es jefe de sala de un departamento de pediatría donde la mayoría de los pequeños enfermos están en fase terminal. El amor materno que ellos suscitan en las monjas tiene que ser muy controlado, porque están destinados a desaparecer: regresarán a sus casas si se curan, o morirán.

Marvel Moreno ha sido traducida a cuatro manos por dos mujeres: Monica Molteni y Anna Roberto, lo cual, sin embargo, no le ha garantizado un nivel de excelencia al trabajo. Nos limitaremos a unos pocos ejemplos del cuento citado.

El peligro de los ‘falsos amigos’ se verifica aquí también produciendo varias elecciones equivocadas. ‘Estirar’ no se traduce *stirare*, que en italiano significa *planchar*, sino *sistemare il lenzuolo*, que es lo que hace la monja cuando se acerca a ver a los niños que duermen en sus cunas.⁴

El vocablo ‘instrumentista’ (Moreno 1997, p. 143) corresponde al italiano *ferrista* y no a *strumentista* (Moreno 1997, p. 142) que remite a un entorno musical. Sor Elisa, según nos dice la voz que narra, tiene que «tener la cabeza fría para poder trabajar en cirugía», porque ella es la **instrumentista** del doctor Hernández. El «Depósito», donde Sor Elisa observa a otra hermana absorta ante un niño ya envuelto en el sudario (Moreno

4 «La hermana Elisa terminó de estirar la sábana de una cama y se cercioró de que no había un mosquito antes de cubrirla con el toldo de tul» (Moreno 1981, p. 145). «Suor Elisa finì di stirare il lenzuolino di una culla e si accertò che non ci fossero zanzare» (Moreno 1997, p. 144).

1981, p. 140) es la ‘morgue’, en italiano *obitorio*, y no *deposito* (Moreno 1997, p. 135), que un italiano no puede asociar con el sentido que tiene en el texto. Hay otros dos vocablos traducidos de manera inexplicablemente errónea, y no por calco lingüístico. El primero es la «intransigencia» de la Madre Superiora (Moreno 1981, p. 134) que debía de haberse traducido literalmente *intransigenza* y no *indifferenza* (Moreno 1995, p. 135); el segundo es el «*slip*» robado por la novicia Beatriz (Moreno 1981, p. 148) que no se traduce *reggiseno*, como proponen las traductoras, lo cual en español sería ‘corpiño’, sino *mutandine* (Moreno 1997, p. 146). El segundo error es más grave, ya sea porque en italiano se usa la misma palabra de origen inglés, *slip*, como por el hecho de que la prenda en cuestión tiene un valor central en la trama, y el sentido general de la historia queda así completamente alterado.

El simbolismo sexual inconsciente, implícito en el gesto habitual del Doctor Hernández, observado con atención por Sor Elisa (secretamente atraída por él), es igualmente alterado por la mala traducción (o por lo menos inútilmente intensificado). En español dice: «A esta hora el Doctor Hernández [...] entraba a la Sala a darle instrucciones, a saludarla, decía sonriendo, y hablaban mientras él sacaba y hundía la punta de su bolígrafo» (Moreno 1981, p. 145). Y dicen las traductoras: «A quell’ora il dottor Hernández [...] entrava in reparto per darle istruzioni, a saludarla, diceva sorridendo, e parlavano mentre lui giocherellava con la biro, infilando e togliendo il cappuccio» (Moreno 1997, p. 144); cuando la traducción correcta hubiera sido: *giocherellava con la biro, estraendo e ritirando la punta*.

La premisa fundamental de una buena traducción es la de mantener una relación equilibrada entre el pensamiento y su representación lingüística. La finalidad fundamental de quien traduce consiste en interpretar la obra para el lector, es decir, reproducirla con claridad y nunca traducir confusamente lo que está claro en el original. «El defecto lógico que más afecta las traducciones es que no se entienda el contexto»: esta afirmación de Levý (1992, p. 26) puede ilustrarse con dos ejemplos tomados del cuento de Marvel Moreno.

Al final del cuento nos enteramos de cómo terminó el robo del *slip* llevado a cabo por la novicia y escondido por Sor Elisa para protegerla. La novicia, encontrándose en un gran almacén, en un raptus, «había robado un *slip*, el mismo que exhibía un maniquí de plástico», o sea que la prenda robada era **igual** pero no **la misma** que tenía puesto el maniquí, lo cual hubiera obligado a una maniobra demasiado complicada. Las traductoras dicen que la novicia «aveva rubato un *reggiseno*, quello che aveva visto addosso a un manichino», literalmente ‘había robado un corpiño, el mismo que había visto puesto en un maniquí’, de modo que parece que la novicia lo ha arrancado directamente del maniquí. Entonces entendemos por qué han optado por *reggiseno* en vez de *mutandine*: la razón de esta incom-

previsible sustitución lexical radica seguramente en una lectura superficial y equivocada del texto.

En otro momento, Sor Elisa reflexiona sobre la tremenda pobreza de las madres que a veces llevaban a sus hijitos al hospital cuando ya no había nada qué hacer y los dejaban allí, seguras de que la institución pública se ocuparía de ellos en caso de muerte, es decir, concretamente de los gastos del entierro. El original dice: «Nunca más les había pedido su dirección, ¿acaso no llevaban al niño en ese estado para que el hospital se encargara de su entierro?» (Moreno 1981, p. 138). La traducción de Molteni y Roberto es, por decir poco, desconcertante: «Mai più avrebbe chiesto loro dove vivevano: non era forse perché l'ospedale si incaricasse di seppellirli che **riducevano** i bambini in quello stato?» (Moreno 1997, p. 138, el subrayado es mío), lo cual literalmente significa que las madres **reducían** a los niños en esas condiciones para que el estado se encargara de enterrarlos. Es, en efecto, desconcertante que dos traductoras mujeres no hayan comprendido el dolor de estas madres – no menos auténtico porque vivan en la miseria y la ignorancia – y den una interpretación según la cual son ellas mismas las que causan la muerte de sus hijos.

Si tergiversar el significado de una obra es grave, hay que recordar también que la tarea del traductor/a no consiste sólo en conservar el significado de la obra, sino también su **color** (Levy 1992, p. 16). Sin embargo, a veces, ciertos vocablos específicos de un cierto entorno no son usados por el autor/a para dar color a la obra ni porque la especificidad local tenga un valor especial en ese contexto, sino que se usan simplemente porque eso es normal en dicho contexto. No se deben traducir vocablos como 'machete' o 'tomahawk', con palabras italianas que remitan a objetos parecidos, sino que lo correcto es mantener los vocablos originales. Por otra parte, por ejemplo, si en inglés es normal que las mujeres se llamen con el nombre y apellido del marido, en español sería inaceptable traducir *Mrs. George Osborne* (la heroína de Thackeray) con 'Señora George Osborne'. Diremos más bien la Sra. Osborne, o la Sra. Amelia Osborne. Depende de la sensibilidad del traductor decidir cuándo es preferible mantener un elemento de color local y cuándo es mejor diluirlo.

Pero volvamos a las pobres madres misérrimas de Marvel Moreno, que a veces se veían obligadas a abandonar a sus hijos en el hospital y otras volvían para llevárselos de nuevo consigo. Sor Elisa, siguiendo las enseñanzas del Evangelio, se niega a juzgarlas y, al contrario, trata de entenderlas. Reflexionando, entonces, halla la explicación de muchas acciones aparentemente contradictorias: «Nada de eso pesaba más que la arepa de un desayuno», que se puede traducir literalmente *Nulla era più importante della arepa a colazione*, es decir que las razones del hambre pasaban en primer lugar. Ahora bien, la arepa es el tipo de pan más común en Colombia, tanto en la costa, donde tiene lugar la historia, como en la región de Antioquia, cuya capital es Medellín, ciudad de donde proviene la

monja. La arepa se hace con harina de maíz y generalmente sin sal. Sirve para acompañar todas las comidas, la carne, los frijoles, las verduras, las sopas e incluso una simple taza de chocolate caliente, también ésta muy común en un país productor de cacao. Si traducimos *Niente di tutto questo era più importante del pane a colazione*, perderemos el color local pero pondremos el acento sobre el significado que más interesa. Si en cambio traducimos, como han hecho Molteni y Roberto, «Niente di tutto questo era più importante del pane di mais a colazione», focalizamos la atención sobre un aspecto del significado no pertinente, que distrae la atención del lector italiano, desviándolo del mensaje principal.

En la escritura femenina hay seguramente rasgos específicos que ya se ha tratado de definir y formalizar. En el pasaje de mujer a mujer, es decir en la traducción de textos de mujeres realizada por mujeres, debería haber rasgos específicos que logren expresar de manera indiscutible el universo femenino contenido en cada obra. Sin embargo, como hemos visto en los ejemplos citados, el hecho de que la traducción de un texto de mujer sea traducido por otra mujer no garantiza su calidad, así como nada garantiza la del pasaje de hombre a hombre. Los elementos connotados en un discurso literario son muchos y casi con seguridad alguno se pierde en el traspaso. Por otra parte, no todos los pasajes pueden ser efectuados conscientemente; por el contrario, a menudo se realizan por intuición. Pero hay una forma de penetración en el texto trabajado y de identificación con éste que lleva inconscientemente, en una especie de transfert literario, a las elecciones correctas.

Como conclusión digamos que una buena traducción tiene como premisa el perfecto conocimiento de ambas lenguas, la de salida y la de llegada, y son necesarios el estudio, la atención, la correcta interpretación del texto y además - como última y más perfecta garantía - la identificación o transfert.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1982). *Il grado zero della scrittura*. Torino: Einaudi.
- Boullosa, Carmen (1993). *La milagrosa*. México: Era. Trad. it.: *La Miracolosa*. Traduzione di Pino Cacucci. Firenze: Vallecchi, 1996.
- Cortázar, Julio (1995). *Le ragioni della collera*. A cura di Gianni Toti; prefazione di Rosalba Campra. Roma: Farenheit 451.
- García Márquez, Gabriel (1967). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana. Trad. it.: *Cent'anni di solitudine*. Traduzione di Enrico Cicogna. Milano: Oscar Mondadori, 1995.
- García Márquez, Gabriel (1975). *El otoño del patriarca*. Buenos Aires: Sudamericana. Trad. it.: *L'autunno del patriarca*. Traduzione di Enrico Cicogna. Milano: Oscar Mondadori, 1997.

- Levy, Jirí (1992). «I problemi estetici del tradurre». *Testo a Fronte*, 7, pp. 11-36.
- Moreno, Marvel (1981). «La sala del Niño Jesús». In: Moreno, Marvel. *Algo tan feo en la vida de una señora bien*. Bogotá: Pluma. Trad. it.: «Il reparto del Bambin Gesù». In: Moreno, Marvel. *Qualcosa di brutto nella vita di una signora perbene*. Traduzione di Monica Molteni e Anna Roberto. Milano: Jaca Book, 1997.
- Mutis, Álvaro (1986). *La nieve del almirante*. Madrid: Alianza. Trad. it.: *La neve dell'ammiraglio*. A cura di Ernesto Franco. Torino: Einaudi, 1990.
- Mutis, Álvaro (1990). *Amirbar*. Madrid: Siruela. Trad. it.: *Amirbar*. Traduzione di Fulvia Bardelli. Torino: Einaudi, 1994.
- Mutis, Álvaro (1993). *Summa di Maqroll il Gabbriere*. Antologia poetica a cura di Fabio Rodríguez Amaya. Torino: Einaudi.
- Mutis, Álvaro (1997). *Gli elementi del disastro*. Antologia poetica a cura di Martha L. Canfield. Firenze: Le Lettere.
- Mutis, Álvaro (2003). *Storie della disperanza*. Antologia a cura di Gaetano Longo. Torino: Einaudi.
- Posse, Abel (1994). *La pasión según Eva*. Buenos Aires: Emecé. Trad. it.: *La passione di Eva*. Traduzione di Valeria Raimondi. Milano: Sonzogno, 1996.
- Mattioli, Emilio (1992). «Replica su intertestualità e traduzione». *Testo a Fronte*, 7, pp. 37-42.
- Prieto, Luis J. (1995). *Saggi di semiotica. III: Sul significato*. Parma: Nuova Pratiche Editrice.
- Vilariño, Idea (1976). In: *Poeti ispanoamericani contemporanei*. A cura di Marcelo Ravoni e Antonio Porta. Milano: Feltrinelli, pp. 306-311.
- Vilariño, Idea (1989). *La sudicia luce del giorno*. Antologia poetica a cura di Martha L. Canfield. Urbino: QuattroVenti.
- Vilariño, Idea (2002). *Poesía completa*. Montevideo: Cal y Canto.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Viaje al revés en tres textos de José Emilio Pacheco

Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia)

Abstract The three texts *La sangre de Medusa* (1959), *El principio del placer* (1972) and *Las batallas en el desierto* (1981) by the Mexican writer José Emilio Pacheco (1939-2014) represent an upside-down evolution of the male character: from the adult of the first text to the adolescent of the second one and, finally, to the child of the last one. In this evolution, particularly in the last novel of the author, the male character appears as an archetypal figure of the *puer aeternus*.

El tiempo, según Martin Heidegger, no constituye un marco que se añade a la vida, sino la manera en que el ser humano – proyectándose en el futuro para repetir el pasado en el momento de la situación presente – da sentido a su existencia. En palabras del filósofo: «Advenir como todavía no presente, extiende y aporta simultáneamente lo ya no presente, el pasado, y a la inversa éste, el pasado se extiende hasta alcanzar el futuro. La relación de cambio de ambos extiende y aporta simultáneamente al presente» (1999, p. 33). Pasado, presente y porvenir conforman, por lo tanto, un fenómeno unitario que caracteriza el único horizonte posible de cualquier interpretación o desvelamiento de la verdad del ser.

Dentro de dicha estructura temporalizante, que es la estructura de la decisión, se revela un rasgo constante de la temporalidad de la existencia, es decir, el movimiento metafórico del ser humano entre un «ahora-ya-no» del pasado, un «ahora-todavía-no» del futuro (Heidegger 1999, p. 30), a partir de su estar en la situación presente.

Movimiento cronológico y copresencia temporal constituyen los nudos temáticos del presente estudio, que propone un análisis intertextual de tres escritos de José Emilio Pacheco; su primer cuento *La sangre de Medusa* (1959) y las novelas breves *El principio del placer* (1972) y *Las batallas en el desierto* (1981). Dentro de la abundante producción narrativa del autor, las obras mencionadas destacan por su vinculación, puesto que cada una problematiza la preocupación alrededor del paso del tiempo. A partir de la ficcionalización de un mismo tema – la relación hombre/mujer –, es posible detectar una significativa evolución al revés del protagonista masculino, puesto que éste sufre un progresivo rejuve-

nacimiento.¹ Del personaje adulto del primer cuento se llega al niño de la tercera novela, pasando por el adolescente de la segunda, con lo cual los tres textos representan un viaje al contrario a través de las tres etapas más significativas de la vida del ser humano, proceso que culmina en la escritura.² El análisis se centrará en la etapa final de dicha evolución, representada por *Las batallas en el desierto*, y se analizará cómo en dicha novela el regreso del estadio adulto hacia el infantil culmina en la recuperación del arquetipo mítico del niño divino según la formulación de Carl Gustav Jung y Károly Kérenyi (1942) y en su reelaboración sucesiva por Furio Jesi (1968).

Entre las líneas hermenéuticas fundamentales de la praxis literaria de José Emilio Pacheco, la reflexión sobre el tiempo y sus problemáticas constituye una cuestión central que el autor nunca deja de explorar. Baste con citar los títulos de dos volúmenes de poesía - *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1970) y *Tarde o temprano* (2009) - para darse cuenta de la importancia que el tema adquiere en su labor.³ El interés por el tiempo se vincula, además, a lo que Jorge Ruffinelli define «sentimiento apocalíptico», puesto que irá conformando a lo largo de su labor literaria una visión apocalíptica que se perfilará como poética de la catástrofe a partir de los poemarios *Los elementos de la noche* (1963) y el ya citado *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), hasta *Siglo pasado (Desenlace)* (2000), mostrando los desastres de fin de siglo y advirtiendo de los efectos de la modernización.

El protagonista de *Las batallas en el desierto*, novela que cierra la producción en prosa de Pacheco, es Carlos, un niño de ocho años que se enamora de Mariana, mujer de veintiocho años y madre de un compañero de clase Jim. El episodio final de la novela es la muerte de Mariana en circunstancias poco claras, tal vez por ser la amante de un misterioso político mexicano, nombrado en la novela como «el Señor». Carlos tiene que enfrentarse con la hipocresía moral que caracteriza la mentalidad de la clase media mexicana de los años cincuenta con respecto a los comportamientos relacionales y a la sexualidad, puesto que sufre una tentativa de castración sentimental por parte de la escuela, de la familia y de la iglesia.

1 Aunque no es este el lugar para profundizar el tema de la relación amorosa entre hombre y mujer, cabe decir que el cambio que sufre el personaje masculino determina también una evolución del femenino, puesto que de la mujer-Medusa castradora del primer texto se llega a la mujer-diosa del tercero.

2 Para una profundización de la relación que intercorre entre las tres piezas de José Emilio Pacheco se remite a Cannavacciuolo 2014.

3 En la visión del autor todo se rige sobre los ciclos constantes de creación, destrucción y regeneración. En este flujo heraclítico sin fin, el tiempo se indaga también como vivencia cotidiana, como instante que se inscribe en la eternidad, como relación entre historia individual e Historia universal, como dimensión tanto política como existencial.

En este sentido, Carlos parece reproducir la imagen mítica del infante primordial y divino protagonista de los mitos de los orígenes, huérfano o abandonado, que vive en el tiempo primigenio del mundo. Ante él la naturaleza es simultáneamente maternal y peligrosa, socorredora y mortal; él mismo goza de excepcionales poderes sobre las fuerzas naturales pero está expuesto también a todo tipo de amenazas; es «Dioniso fanciullo, che comanda alle fiere e alle potenze della metamorfosi, ma può essere insidiato dai Titani» (Jesi 2002, p. 10).

La novela representa una reelaboración del antiguo mitema relacionado con el infante divino, puesto que el sentimiento de amor del protagonista produce entre él y su entorno socio-familiar una fractura que lo configura simbólicamente como un huérfano. El abandono se traduce en la condición de soledad que Carlos padece como precio por haber asumido la responsabilidad de su amor y haberlo declarado a Mariana: «Así pues, estaba solo, nadie podía ayudarme. [...] Ni mis padres, ni mis hermanos ni Mondragón ni el padre Ferrán ni los autores de los tests se daban cuenta de nada. Me juzgaban según leyes en las que no cabían mis actos» (Pacheco 1981, p. 56). Al mismo tiempo, la naturaleza primordial y hostil al niño al que alude Jesi se transfigura en el entorno social de Carlos y, más precisamente, en las instituciones de la Iglesia y la escuela que no hacen sino obstaculizarlo atrapándolo en una atmósfera de hipocresía moral y de incomunicabilidad. Brinda un ejemplo de lo dicho la escena de la confesión obligada del chico y la reacción del cura confesor:

No volví a la escuela ni me dejaron salir a ningún lado. Fuimos a la iglesia de Nuestra Señora del Rosario adonde íbamos los domingos a oír misa [...]. mi madre se quedó en una banca rezando por mi alma en peligro de eterna condenación. Me hincé ante el confesionario. Muerto de vergüenza le dije todo al padre Ferrán. En voz baja y un poco acezante el padre Ferrán me preguntó detalles: ¿Estaba desnuda? ¿Había un hombre en la casa? ¿Crees que ante de abrirte la puerta cometió un acto sucio? ¿Has provocado derrame? No sé qué es esto padre. Me dio una explicación muy amplia. Luego se arrepintió, cayó en cuenta de que hablaba con un niño [...] y me echó un discurso que no entendí: Por obra del pecado original, el demonio es el príncipe de este mundo y nos tiende trampas, nos presenta ocasiones para desviarnos del amor a Dios y obligarnos a pecar: una espina más en la corona que hace sufrir a Nuestro Señor Jesucristo. Dije: Sí padre [...]. Como es de rigor, manifesté propósito de enmienda. Pero no estaba arrepentido ni me sentía culpable: querer a alguien no es pecado, el amor está bien, lo único demoníaco es el odio [Pacheco 1981, pp. 43-44].

La soledad primigenia que caracteriza la figura del infante divino se traduce en el texto en la falta de comunicación, que encuentra un ejemplo reve-

lador en el episodio del consultorio psiquiátrico a donde los padres de Carlos lo llevan tras enterarse de su amor por Mariana. A este respecto, se lee: «El psiquiatra me interrogó y apuntó cuanto le decía en unas hojas amarillas y rayadas. No supe contestar. Yo ignoraba el vocabulario de su oficio y no hubo ninguna comunicación posible» (Pacheco 1981, p. 45), y, más adelante, frente a los doctores que discuten acerca de él se dice: «Me dieron ganas de gritarles: imbéciles, siquiera pónganse de acuerdo antes de seguir diciendo pendejadas en un lenguaje que ni ustedes mismos entienden. ¿Por qué tienen que pegarle etiquetas a todo? ¿Por qué no se dan cuenta de que uno simplemente se enamora de alguien?» (Pacheco 1981, p. 47).

La imagen mítica del niño originario se reconstruye ahora en la figura de un niño mexicano moderno que experimenta su primer sentimiento amoroso como experiencia originaria, y que se opone a la atmósfera de hipocresía social que envuelve a la clase media de aquellos años. Carlos no se niega a la nueva experiencia, sino que asume sobre sí toda la responsabilidad del sentimiento de amor, llegando a declararse a Mariana.

Las últimas líneas citadas, en particular la referencia a la actitud de ‘pegar etiquetas a todo’, permiten dar un paso más en el análisis. La ‘vuelta atrás’ hacia la infancia como recuperación de una edad primigenia se puede relacionar con la actitud del dadaísmo y el surrealismo hacia el tiempo, puesto que refleja la misma necesidad de huir a las amenazas y dolores de su paso. En particular, no es un caso que el nombre elegido por los artistas del cabaret Voltaire de Zúrich, «Dada», pertenece a los tartamudeos infantiles. Su renovación artística se propone, en primera instancia, como renovada pureza de experiencias, nueva condición primordial; de aquí la elección de imágenes simbólicas que rompieran con el pasado gracias a su calidad de concluirse en sí mismos, es decir, a la ausencia de cualquier tipo de trascendencia. Dicho recurso refleja la angustia producida por el paso del tiempo, con lo cual acabar con la tradición y crear símbolos inmanentes equivale a una forma de rebelión hacia la razón confinada en las estructuras del tiempo.⁴

En el desarrollo al revés puesto en escena a lo largo de los textos subyace la misma actitud que mueve las búsquedas artísticas del dadaísmo de ahondar la experiencia artística en la recuperación de un estadio infantil, si bien en una formulación totalmente diferente, puesto que la evolución trastocada del personaje masculino hacia la infancia parece reflejar precisamente la misma necesidad de defenderse del fluir temporal, pero no huyendo o rechazándolo, sino más bien sanándolo.

4 Como aclara Furio Jesi, el dadaísmo se defiende del tiempo y en cierta medida lo cura, ahondando la experiencia artística en la primordialidad de la condición infantil - del niño originario huérfano capaz de hechizos pero amenazado por la naturaleza hostil -; el surrealismo, en cambio, identifica dicha condición con el abismo del inconsciente, el continuo refugio del tiempo, y por ese camino acoge la enseñanza del psicoanálisis (2002, p. 11).

A este respecto, como advierte Jesi, la orfandad reúne y concilia la experiencia de los terrores del hombre a la soledad primordial y la confianza en la posibilidad de un nuevo comienzo. La falta de los padres convierte al huérfano en el símbolo del final del ciclo empezado con su nacimiento; es el «ultimo della sua stirpe» predestinado a nombrar y evocar por última vez los elementos de su mundo, a la vez que encarna la posibilidad de una renovación (2002, p. 11). El sentimiento de amor que Carlos siente por una mujer mayor, madre de su compañero, y las consecuencias que tendrá, llega a adquirir el estatuto de experiencia primigenia e iniciática. Al implicar una toma de conciencia que rompe con su entorno, representa el acontecimiento de la muerte, a la vez que su superación, y engendra la posibilidad de un nuevo despertar.

No parece un caso, sin embargo, que el punto de llegada de un camino de recuperación, y que tal vez implica una purificación, coincide con la última novela de Pacheco, puesto que a la figura del niño divino se asocia también la percepción de haber llegado al final de un ciclo. Como nota Jesi: «nelle grandi svolte della storia della cultura, e soprattutto negli istanti in cui la crisi del sentimento religioso si fa sintomo e annuncio del finire di un ciclo, affiora dalle profondità della psiche l'immagine del fanciullo primordiale, dell'orfano. Ad essa sembra che l'animo umano affidi ciecamente le sue speranze, ed essa è sempre arbitra di metamorfosi» (2002, p. 13).

En este sentido, es posible leer dicho aspecto desde una perspectiva más amplia. El procedimiento de recuperación de la etapa infantil, vinculada a la estructura mítica, posiblemente transfigure al hombre mexicano de su tiempo, quien denuncia la íntima percepción de la conclusión de una etapa, y se encuentra en la misma condición de desasosiego del huérfano primordial, porque atrapado entre el afán modernizador y la norteamericanización impuesta que caracteriza aquellos años. En este sentido, el regreso al estadio infantil podría suponer una curación, puesto que la vuelta a un estado original implica la recuperación de la espontaneidad natural del hombre, todavía no corrompida. Volver a mirar la experiencia primigenia resuelve los conflictos y «reconcilia al hombre con la realidad», como afirma Kerényi (1994, p. 54), implicando la posibilidad de volver a empezar, posibilidad que en la novela se concretiza en el acto de la escritura de la historia y en la fijación de la memoria personal.

Tras la declaración a Mariana y el escándalo que produce, Carlos no volverá a ver a la mujer hasta que el encuentro con un compañero de clase meses después le hará enterarse de que Mariana ha muerto suicida. En el texto se lee: «En vez de contestar me levanté, pagué con un billete de diez pesos y salí sin esperar el cambio ni despedirme. Vi la muerte por todas partes: en los pedazos de animales a punto de convertirse en tortas y tacos entre las cebollas, los tomates, la lechuga, el queso, la crema, los frijoles, el guacamole, los chiles jalapeños. [...] Vi la muerte en los

refrescos [...]. En los cigarros» (Pacheco 1981, p. 64). Como el huérfano primordial, también Carlos tiene que abandonar su único alivio y seguir su camino solo, haciendo una vez más experiencia de la muerte y de la soledad que conlleva.

Pacheco parece trazar un camino hacia el que Károly Kerényi define con el término goethiano de *Urphänomen*, es decir el 'fenómeno originario' que, por lo tanto, es posible encontrar en las componentes de la esfera de la muerte. Al mismo tiempo, dicho fenómeno remite al contacto con la muerte que es propia de la experiencia infantil y de los pasajes característicos de la niñez (1956, p. 163).

A través de la iniciación, los niños entraban al reino de los muertos y allí adquirirían la «ciencia de los muertos» (Kerényi 1956, p. 84) y luego volvían a nacer a la vida terrestre. El niño alcanza un conocimiento total y resulta dotado de una razón fronteriza, porque colocado en la frontera entre experiencia del ser y del no ser, donde mejor actúa el *Urphänomen* de Kerényi o el *paideuma creator* di Frobenius, es decir, la fuerza de conmoción. En la última novela de José Emilio Pacheco, la iniciación coincide con la primera experiencia del amor perturbador, con la rebeldía a la familia patriarcal y a la moral mexicana de la época y, finalmente, con el contacto con la muerte, del cual se sale más sabio.

Nada más enterarse del hecho, Carlos va al que había sido el piso de Mariana y Jim pero todo resulta cambiado y todos niegan conocer y haber conocido a la mujer. En el texto se lee:

Llegué al edificio, me sequé las lágrimas con un clínex, subí las escaleras, toqué el timbre del departamento [...]. Salió una muchacha de unos quince años. ¿Mariana? No, aquí no vive ninguna señora Mariana. [...] Mientras hablaba la muchacha pude ver una sala distinta, sucia, pobre, en desorden. [...] También el portero estaba recién llegado al edificio. Ya no era Sindulfo, el de antes, el viejo excoronel zapatista que se volvió amigo de Jim [...]. No, niño: no conozco a ningún don Sindulfo ni tampoco a ese Jim que me dices. No hay ninguna señora Mariana. [...] Toqué a todas las puertas. [...] En todos los departamentos me escucharon casi con miedo. Qué incongruencia mi trajecito blanco. Era la casa de la muerte y no una cacha de tenis. Pues no. Estoy en este edificio desde 1939 y, que yo sepa, nunca ha vivido aquí ninguna señora Mariana. [...] Pero si vine un millón de veces a casa de Jim y de la señora Mariana. Cosas que te imaginas, niño [Pacheco 1981, pp. 66-67].

El final de *Las batallas en el desierto*, sin embargo, vuelve a poner en tela de juicio las hipótesis formuladas. Mariana desaparece, el piso se vuelve inaccesible y la acción se congela en la reflexión del narrador Carlos adulto sobre lo imposible que resulta percibir de golpe todo aquello que acaba de describir:

Regresé a mi casa y no puedo recordar qué hice después. Debo de haber llorado días enteros. Luego nos fuimos a Nueva York. [...] Me acuerdo, no me acuerdo ni siquiera el año. Sólo estas ráfagas, estos destellos que vuelven con todo [...]. Qué antigua, qué remota, qué imposible esta historia. Pero existió Mariana, existió Jim, existió cuanto me he repetido después de tanto tiempo de rehusarme a enfrentarlo. Nunca sabré si el suicidio fue cierto. [...] Todo pasó como pasan los discos en la sinfonía. Nunca sabré si aún vive Mariana. Si hoy viviera tendría ya ochenta años [Pacheco 1981, pp. 67-68].

La novela parece poner en escena la relación entre símbolo y silencio, no tanto porque se cierra con la muerte de la mujer, sino, sobre todo, porque ésta se queda sin reconciliación, en cuanto el misterio que la rodea implica para el protagonista una revisión de todo lo ocurrido y su puesta en duda. La supuesta muerte final sin posibilidad de certeza esclarecedora parece quitar sentido a lo anterior, anulando el poder salvífico implicado en el arquetipo mítico del infante divino. La recuperación de la infancia primordial resulta de por sí un acto simbólico que desemboca en una incertidumbre que adquiere el rasgo del que, parafraseando a Bachofen, se podría definir «un símbolo que descansa en sí mismo»; es decir, un símbolo que excluye la trascendencia, cuya esencia está cumplida y es immanente, cuya acción de simbolizar está proyectada hacia lo ignoto.

Bibliografía

- Cannavacciuolo, Margherita (2014). *Miradas en vilo: La narrativa de José Emilio Pacheco*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Curi, Umberto (2004). *La forza dello sguardo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Heidegger, Martin (1999). *Tiempo y ser*. Madrid: Tecnos.
- Horney, Karen (1986). *Neurosis y madurez*. Buenos Aires: Psique.
- Jesi, Furio (2002). *Letteratura e mito*. Einaudi: Torino.
- Jung, Carl Gustav; Kerényi, Károly (2004). *Introducción a la esencia de la mitología*. Madrid: Siruela.
- Kerényi, Károly (1958). *Los héroes griegos*. Girona: Atalanta.
- Kerényi, Károly (1994). *Los dioses de los griegos*. Buenos Aires: Monte Ávila.
- Merleau-Ponty, Maurice (1986). *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
- Pacheco, José Emilio (1972). *El principio del placer*. México: Era.
- Pacheco, José Emilio (1981). *Las batallas en el desierto*. México: Era.
- Pacheco, José Emilio (1990). *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*. México: Era.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Migrazioni e identità in *Adán Buenosayres* di Leopoldo Marechal

Camilla Cattarulla (Università di Roma Tre)

Abstract The novel *Adán Buenosayres* (1948) by Leopoldo Marechal (1900-1970) has some aspects that are often underestimated by critics, such as the role played by European and extra-European immigrants in the creation of an Argentinian national identity. Marechal was an exponent of Martinfierrism, a movement set out to revise Argentinian national identity in a cosmopolitan perspective; still, according to the movement supporters, only the *argentinos viejos* could elaborate a linguistic *criollismo*, while the new immigrants were excluded from this process. A reading of Marechal's novel allows to analyse his particular position in the movement: *Adán Buenosayres* ironically revisits the contrasts between modernity and tradition that distinguished Buenos Aires in that period, and it testifies of a new, more positive attitude towards the new immigrants.

Nel 1948 lo scrittore argentino Leopoldo Marechal (1900-1970) pubblica *Adán Buenosayres*. Il romanzo è una sorta di biografia del poeta Adán il quale, con i suoi amici intellettuali,¹ vive nel quartiere bonaerense di Villa Crespo, spazio con cui il gruppo interagisce discutendo su temi che riguardano la letteratura e la storia argentina, i problemi razziali, il *criollismo*, le manifestazioni folkloriche, lo sviluppo urbano e l'immigrazione.

In effetti Villa Crespo è un quartiere popolare caratterizzato soprattutto da immigranti europei ed extraeuropei che svolgono attività legate all'artigianato ed al piccolo commercio e che per la loro provenienza (italiana, spagnola, turca, greca, armena ecc.) concorrono a rappresentare uno spazio culturale in cui convivono, o si sovrappongono, elementi della tradizione argentina insieme con altri di derivazione migratoria. Di questo spazio il romanzo costituisce una rilettura soprattutto in rapporto agli anni delle avanguardie letterarie, che avevano visto la partecipazione attiva di Marechal come esponente del martinfierrismo e del suo principale organo di diffusione, la rivista *Martín Fierro* (1924-1927).

Il manifesto ideologico ed estetico del movimento risentiva in parte della

1 Come noto, dietro ciascuno degli amici del protagonista (alter ego dello stesso Marechal) si nascondono altrettanti personaggi reali, tutti noti esponenti dell'intellettualità argentina: Luis Pereda è Jorge Luis Borges, il Petizo Bernini è Raúl Scalabrini Ortiz, Samuel Tesler è Jacobo Fijman e Del Solar è Xul Solar.

corrente nazionalista che nel decennio del Centenario (1910) aveva rimesso in discussione il concetto di identità culturale e letteraria nazionale anche a partire dal ruolo svolto dagli immigranti europei ed extraeuropei. Inoltre, che la rivista avesse lo stesso titolo dell'opera di José Hernández era indicativo di come i promotori del martinfierrismo considerassero necessaria la fusione del 'nuovo' con la tradizione nazionale per dar vita ad una letteratura impregnata di 'argentinità' ma fortemente tesa verso il moderno. In sintesi, ciò che si rivendicava era la «afirmación de la novedad como valor y remisión a una tradición cultural preexistente, reivindicación de lo 'característicamente argentino' y perspectiva cosmopolita» (Sarlo 1983, p. 171).

Ma la fusione tra modernità e tradizione poteva essere realizzata soltanto da coloro che rispondevano a condizioni sociali e culturali ben precise, ossia da quegli scrittori che erano 'naturalmente' argentini. Si tratta di un concetto che comprendeva anche le radici famigliari, ma che soprattutto si incentrava su un rapporto 'naturale' con la fonetica della lingua, senza escludere eventuali poliglottismi:

un poliglota argentino es el que tiene el español del Río de la Plata como lengua materna, de origen, y solo sobre este origen seguro se puede construir el poliglotismo legítimo: podemos leer, incluso escribir, francés, inglés, italiano, pero la pronunciación lo decide todo. Es en la fonética [...] donde se arriesga y se gana la propiedad de la lengua [Sarlo 1983, p. 156].

Il martinfierrismo rivendicava quindi l'esistenza di un *criollismo* linguistico che poteva essere prodotto solo dagli *argentinos viejos*, mentre invece dal privilegio di coltivare una poetica martinfierrista erano esclusi quegli intellettuali da poco radicatisi in Argentina, o figli di immigranti (gli *argentinos nuevos*), il cui linguaggio creativo non era frutto di un rapporto naturale con lo spagnolo, ma piuttosto era il risultato dell'occultamento di una pronuncia straniera. Beatriz Sarlo (1983) segnala come dietro un programma estetico che ribadiva la necessità di una purezza linguistica, vi fossero anche implicazioni collegate alla realtà sociale argentina. In effetti i martinfierristi volevano creare un lettore educato ad un nuovo gusto poetico pur senza praticare un'arte a fini di lucro, caratteristiche, queste, comuni a tutte le avanguardie europee o americane. Contemporaneamente rifiutavano un certo tipo di mercato culturale (quello della novella settimanale o del teatro popolare) che all'epoca riscuoteva successo in Argentina soprattutto presso le classi sociali medio-basse, costituite in prevalenza da immigranti o dai loro discendenti diretti. Una letteratura rivolta alle classi inferiori si caratterizzava evidentemente per una scrittura inferiore, ossia piena di quelle distorsioni della lingua spagnola che la rendevano più comprensibile al pubblico cui era destinata. Il binomio

arte/mercato diventava così il veicolo della contaminazione della lingua rifiutata dal martinfierrismo, e in qualche modo il *criollismo* linguistico si caricava di connotazioni sociali dal momento che gli immigranti, o i loro figli, entravano a far parte di coloro i quali, non avendo un rapporto naturale con lo spagnolo, non potevano essere né i produttori né i consumatori di una nuova estetica.

Se il programma martinfierrista definiva il carattere locale del nazionalismo linguistico, la tecnica poetica (basata sull'uso del verso libero e della metafora) e un generale tono cosmopolita lo ponevano invece su un piano internazionale, in comunanza con i movimenti avanguardisti europei. Ma la ricerca di un nuovo linguaggio creativo implicava anche la ricerca di nuovi temi o motivi che meglio rappresentassero il rinnovamento estetico. La città moderna e tecnologica diventa così lo scenario naturale della poesia avanguardista, che nello spazio urbano cerca di individuare i simboli di un nuovo universo mitologico che sia allo stesso tempo nazionale e internazionale.

In ambito argentino la Buenos Aires degli anni venti stava accelerando e consolidando il processo di modernizzazione, avviato negli ultimi decenni del XIX secolo, che sempre più la andava definendo come metropoli. Ciò favorì una produzione poetica che sostanzialmente rivelava due tendenze, due modi diversi di vivere e osservare la città: da una parte l'esaltazione del mondo urbano nel suo aspetto più moderno e tecnologico; dall'altra il recupero nostalgico di una Buenos Aires del passato ormai scomparsa. Appartengono alla prima tendenza le produzioni letterarie di Oliverio Girondo e di Eduardo González Lanuza, i quali osservano la città dalla città utilizzando un linguaggio poetico in cui prevalgono termini legati alla contemporaneità: il telefono, il tram, l'elettricità, l'automobile, ma anche la moltitudine, con le sue varie attività. Tutti elementi che delineano uno spazio urbano immaginario, frammentario e caotico, caratterizzato dalla velocità, a testimonianza di una nuova maniera estetica di percepire e rappresentare la città non già ristretta alla sfera nazionale, ma piuttosto inserita in un contesto internazionale che fa sì che Buenos Aires possa rappresentare qualsiasi città del mondo con le sue stesse caratteristiche.

Alla seconda tendenza appartiene invece Jorge Luis Borges, di rientro in Argentina dopo il lungo soggiorno europeo, il quale, pur adoperando i procedimenti estetici dell'avanguardia, si rifugia però nel mondo suburbano per osservare da lì la città ed evocare l'atmosfera della Buenos Aires del XIX secolo, oppure percorre le strade del suo quartiere di origine (Palermo) di notte o all'alba, senza i rumori delle macchine e della folla, per rappresentare una città della nostalgia, più legata ai suoi ricordi familiari, come fa, ad esempio, nella raccolta poetica *Fervor de Buenos Aires* (1923).

Entrambe le tendenze non considerano quel contesto urbano caratterizzato da una forte componente immigratoria che pure aveva favorito la crescita demografica e il conseguente allargamento dei confini della città,

con la nascita di quartieri di volta in volta sempre meno periferici dove si riproponevano i caratteri del centro (i cinema, le gallerie commerciali, ecc.).² Già si è visto come il martinfierrismo lo facesse in nome di un nazionalismo linguistico che escludeva il cosmopolitismo – di razza, di lingua, di tradizioni – dal programma di rinnovamento estetico. Allo stesso modo Borges, ignorando la città moderna, ne ignorava anche la presenza immigratoria che, secondo le sue posizioni ideologiche di quegli anni, stava contaminando il *criollismo* argentino determinandone un'immagine distorta.

Buenos Aires era insomma lo scenario delle tensioni fra modernità e tradizione, nazionalismo e cosmopolitismo, *criollismo* e immigrazione straniera su cui l'intellettualità argentina discuteva e si confrontava a livello letterario. Beatriz Sarlo (1988) definisce un tale dibattito come l'espressione di una *cultura de mezcla*, intesa come compresenza di elementi rinnovatori accanto ad altri propri della tradizione argentina. Si tratta di un contesto ideologico ed estetico di cui *Adán Buenosayres* costituisce un'ironica rilettura, nonché la dimostrazione di un atteggiamento più conciliante nei confronti della presenza immigratoria, accettata in quanto elemento di un processo inevitabile e necessario, aspetto che è forse da ricondurre alla diversa atmosfera politica e sociale che si respirava nel paese, in cui al pessimismo degli anni venti si era sostituito quell'ottimismo (condiviso da Marechal) che contrassegnava la prima fase peronista in rapporto agli immigranti.³

Si spiega così l'ambientazione di parte del romanzo a Villa Crespo (quartiere allora topograficamente centrale ma lontano dal nucleo attivo e commerciale della città), che, come già accennato, era abitato in prevalenza da collettività migranti, aspetto su cui la critica in generale ha sorvolato e che invece è da considerarsi di primaria importanza nella costruzione del discorso marechaliano sull'identità argentina.

A Villa Crespo tutti si conoscono, tanto che il personaggio di Adán, nell'attraversarlo diretto alla casa di Solveig Amundsen, la donna che platonicamente ama, è in grado di identificare il nome della strada dalla presenza dei diversi abitanti. L'atto stesso del camminare di Adán accresce la *suspense* per le vicende che possono ocorrergli o delle quali è osservatore. Le strade (i cui nomi e la cui topografia Marechal riproduce fedelmente), e quindi anche la città potrebbero essere considerate il semplice sfondo di una serie di avvenimenti che arricchiscono l'intreccio. In realtà, è proprio la mobilità spaziale di Adán a delineare la dimensione urbana (si veda Baeza 2005). Il motivo dell'incontro, legato al cronotopo

2 Sul ruolo svolto dalla presenza immigratoria per lo sviluppo urbano della capitale cfr. Korn 1974, Bourde 1977, Blengino 2005, Cattarulla 2011.

3 Secondo Ana María Zubieta «los inmigrantes aparecen incluidos porque la preocupación central de Marechal era encontrar una nueva lengua para una nueva cultura nacional, ligada con los emergentes proyectos políticos nacionales y populares del peronismo» (2013, p. 16).

della strada, rivela un quartiere eletto a simbolo della realtà multietnica di Buenos Aires, rappresentata nello specifico dalla *calle* Gurruchaga dove

se habían citado al parecer todas las gentes de la tierra, mezclaban sus idiomas en un acorde bárbaro, se combatían entre sí con el gesto y los puños, instalaban al sol el tablado elemental de sus tragedias y sainetes, y todo lo convertían en sonido, nostalgias, alegrías, odios, amores. – ¡Un demonio de calle o una calle del demonio! El crisol de las razas. ¿Argentinopeya? [Marechal 1994, p. 231].

Un crogiuolo che culmina nella descrizione di una metaforica battaglia combattuta nella stessa *calle* Gurruchaga, e alla quale partecipano baschi, portoghesi, andalusi, liguri, napoletani, turchi, slavi, siro-libanesi, greci, ebrei, giapponesi:

Allí estaban los iberos de pobladas cejas que, desertando las obras de Ceres, conducen hoy tranvías orquestales; y los que bebieron un día las aguas del torrentoso Miño, varones duchos en el arte de argumentar; y los de la tierra vascuense, que disimulan con boinas azules la dureza natural de sus cráneos; y los andaluces matadores de toros, que abundan en guitarras y peleas; y los ligures fabriles, dados al vino y la canción; y los napolitanos eruditos en los frutos de Pomona, o los que saben empuñar escobas edilicias; y los turcos de bigote renegrido, que venden jabones, aguas de olor y peines destinados a un uso cruel; y los judíos que no aman a Belona, envueltos en sus frazadas multicolores; y los griegos hábiles en las estratagemas de Mercurio; y los dálmatas de bien atornillados riñones; y los siriolibaneses que no rehuyen las trifulcas de Teología; y los nipones tintóreos. Estaban, en fin, todos los que llegaron desde las cuatro lejanías, para que se cumpliese el alto destino de la tierra Que-de-un-puro-metal-saca-su-nombre. Y estudiando aquellas fachas inverosímiles, Adán se preguntaba cuál sería ese destino; y era grande su duda [Marechal 1994, pp. 275-276].

A distanza di anni dal dibattito su *criollismo* e immigrazione straniera, Marechal penetra quella città degli immigranti che le avanguardie letterarie avevano ignorato, in quanto costituita da una popolazione non meritevole di essere ascritta nelle radici nazionali argentine.

I dubbi di Adán sul destino dell'Argentina e sulla possibile esistenza di un'Argentinopeya, ossia di un'epopea in cui si fondono socialmente e culturalmente le diverse razze giunte nel paese, esprimono forse le perplessità del Marechal avanguardista che, pur manifestando riserve ideologiche ed estetiche nei confronti della presenza immigratoria, ne aveva comunque condiviso la realtà quotidiana, visto che Villa Crespo era il quartiere dove lo stesso scrittore aveva vissuto. La componente autobiografica presente

nel romanzo, e più volte sottolineata dalla critica, si riscontra anche nella formulazione del *ser nacional* in cui Marechal (attraverso le parole di Adán), riconsidera il fenomeno dell'immigrazione in Argentina secondo un'ottica che si riallaccia ad un tema caro agli intellettuali latinoamericani, quello del viaggio in Europa:

Hablo como argentino de segunda generación y como descendiente cercano de hombres europeos [...]. Para ver con alguna claridad en mi país y en mí mismo fue necesario que yo visitara las tierras de Europa, cuna de nuestros padres, y viese cómo eran aquellos hombres antes de su emigración. Los vi en sus aldeas y terruños, puestos en una vida penosa, y con un sentido heroico de la existencia que los hacía o alegres o resignados en su disciplina, en la fe de su Dios y en la estabilidad de sus costumbres. Los he visto: así eran y así son todavía. ¿Qué hizo nuestro país al ofrecerle el deslumbramiento de su riqueza? Los ha tentado [Marechal 1994, pp. 330-331].

Il viaggio in Europa, una pratica che Marechal ha in comune con molti intellettuali argentini,⁴ i quali da sempre, e spinti da diverse motivazioni, si sono recati nel Vecchio Continente (si veda Viñas 1995), si propone nel romanzo come l'elemento che riconduce a una delle radici dell'identità nazionale: l'Europa immigrante, la cui metamorfosi negativa subita in terra americana è dovuta, a giudizio di Adán/Marechal, proprio all'Argentina:

los extranjeros hallaron en el país, no un sistema de orden, sino una tentadora invitación al desorden. Casi todos eran ignorantes: no tenían defensa. Y olvidaron su tabla de valores por aquel fácil estilo de vida que les enseñaba el país. Y la obra de corrupción iniciada en los padres fue concluida en los hijos: los hijos aprendieron a reírse de sus padres emigrados, y a ignorar o esconder su genealogía. Son los argentinos de ahora sin arraigo en nada [Marechal 1994, p. 332].

La capacità del paese di plasmare i nuovi arrivati (un richiamo alle teorie nazionaliste di Ricardo Rojas), si connota così negativamente se anche i figli degli immigranti (nati e/o cresciuti in Argentina) sembrano ripudiare le proprie origini adeguandosi a quel processo di imposizione culturale già subito dai padri.

Si tratta di considerazioni in cui si percepisce la distanza temporale della riflessione marechaliana rispetto all'epoca d'ambientazione del romanzo: non più una realtà multietnica da cui prendere le distanze in quanto conta-

4 Marechal viaggia in Europa (in Spagna e in Francia) una prima volta nel 1926, e una seconda nel 1929 (in Francia, Belgio, Olanda e Italia). Proprio a Parigi, nel 1930, abbozza i primi due capitoli di *Adán Buenosayres*.

minatrice dell'origine *criolla*, ma piuttosto il tentativo di rivalutare un complesso di valori culturali a cui comunque ciascun argentino di ascendenza immigratoria deve far riferimento perché parte della propria tradizione. Un problema che trova la sua verifica/soluzione (personale) nel viaggio in Europa che, fra le tante valenze che può avere per un intellettuale argentino, acquisisce ora anche quella di ricongiungimento con il legame originario per poter ricostruire una memoria familiare, ma anche nazionale:

si al llegar a esta tierra mis abuelos cortaron el hilo de su tradición y destruyeron su tabla de valores, a mí me toca reanudar ese hilo y reconstruirme según los valores de mi raza. En eso ando, Y me parece que cuando todos hagan lo mismo el país tendrá una forma espiritual [Marechal 1994, pp. 332-333].

Ma il richiamo è anche all'opera di Raúl Scalabrini Ortiz *El hombre que está solo y espera* (1931), in cui si teorizzava l'esistenza in Argentina di uno Spirito della Terra al quale i figli degli immigranti si adeguavano con un atteggiamento passivo. Rispetto alle posizioni di Scalabrini Ortiz, che nella sua analisi ignorava l'apporto migratorio alla crescita del paese sia dal punto di vista economico sia in quanto costruzione di una fisionomia identitaria legata alla lingua, ai costumi, alle tradizioni, Adán/Marechal rivaluta il ruolo che possono svolgere i figli degli immigranti recuperando i valori culturali familiari. Insomma, se per Scalabrini Ortiz il figlio dell'europeo «No es hijo de su padre. Es hijo de su tierra» (2005, p. 54), per Marechal è indispensabile riannodare il legame con la terra d'origine.⁵

La distanza temporale (il romanzo, come lo stesso autore dichiarò in più occasioni, ha avuto una gestazione di diciotto anni) ha per contro diminuito la distanza culturale fra *argentinos viejos* e *argentinos nuevos* teorizzata dal martinfierrismo. Anzi, in qualche modo Marechal ne realizza una sintesi che supera l'opposizione iniziale. In questi termini va considerata l'ambientazione a Villa Crespo, con la quale l'autore di *Adán Buenosayres* compie un'operazione che è insieme ideologica e letteraria: Marechal sposta il luogo della discussione martinfierrista trasportandolo dal centro attivo della città (va ricordato che la redazione della rivista *Martín Fierro* si trovava nella zona di Florida, la via commerciale più esclusiva di Buenos Aires) ad un quartiere periferico, abitato in gran parte da immigranti, che viene così connotato di una centralità culturale non riconosciutagli in precedenza.

5 Del resto, va ricordato che il tema del figlio dell'immigrante è centrale nella letteratura argentina fin dalle sue prime espressioni sull'immaginario migratorio. Ne sono esempio gli scrittori della cosiddetta generazione dell'80 (fra questi Eugenio Cambaceres e Juan Antonio Argerich), che negli ultimi decenni del XIX secolo individuavano nel figlio dello straniero l'elemento di contaminazione dell'identità nazionale argentina. Sul tema cfr. Blengino 2011.

Allo stesso modo, anche l'altro quartiere dove si svolgono le vicende del romanzo, Saavedra, alla periferia nord-est di Buenos Aires (quasi una zona di frontiera fra lo sviluppo urbano e la pampa), diventa spazio centrale per la definizione dell'identità argentina e propone nuovamente il tema dell'immigrazione. Percorrendone le strade buie e fangose, Adán e i suoi amici incontrano il Gliptodonte, animale antidiluviano originario della pampa; immaginano una battaglia celeste fra angeli e demoni (metaforizzazione di *taitas* e *compadritos*); si imbattono nella carcassa di un cavallo morto, occasione per disquisire sul glorioso cavallo *criollo*, «víctima de un urbanismo traicionero que amenazaba con envolver en sus redes lo más puro de la tradición argentina» (Marechal 1994, p. 369); e incontrano il fantasma del cacicco Paleocurá, simbolo degli indigeni che avevano abitato la pampa prima di essere sterminati.

Ma soprattutto assistono alle trasformazioni del gaucho Juan Sin Ropa, colui che, in una *payada*, avrebbe battuto il leggendario Santos Vega. Juan Sin Ropa assume via via le sembianze di un *cocoliche*, del nonno spagnolo di Adán, dell'imperialista Chilsholm, dello zio Sam e dell'Ebreo Errante, simboli dei vari tipi di immigrazione penetrata nel paese, fino ad assumere le forme del Neocriollo, creatura frutto della fantasia pittorica di Del Solar e futuro abitante dell'Argentina. Queste successive trasformazioni indicano come le influenze e il processo di assimilazione di diverse collettività cambino le regole della tradizione, modificando il tessuto urbano e i canoni letterari con cui rappresentare la nuova realtà dell'identità argentina. Non a caso, anche da un punto di vista estetico il romanzo è costruito su una serie di contrasti tra mondo classico e mondo contemporaneo, tra mondo colto e mondo popolare con una ricchezza lessicale che va dal linguaggio erudito a quello lirico, dal gauchesco al lunfardo, fino al colloquiale e all'assurdo in una mescolanza di generi artistici ed extrartistici che testimoniano il fermento intellettuale degli anni venti e trenta del Novecento per la definizione dell'identità nazionale, soprattutto alla luce di una presenza straniera che può e deve contribuire alla tradizione argentina.

Bibliografia

- Baeza, Victoria (2005). «La celebración del camino: Buenos Aires andata en el imaginario de Leopoldo Marechal» [online]. *Bifurcaciones*, 2, pp. 1-10. <http://www.bifurcaciones.cl/002/adanbuenosayres.htm> (2014-05-20).
- Blengino, Vanni (2005). *La Babele nella 'pampa': L'emigrante italiano nella letteratura argentina*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Blengino, Vanni (2011). *Un'avventura di massa: Cento anni di immaginario sugli immigranti italiani in Argentina*. A cura di Camilla Cattarulla. Casoria: Loffredo.

- Bourde, Guy (1977). *Buenos Aires, urbanización e inmigración*. Buenos Aires: Huemul.
- Cattarulla, Camilla (2011). «Dalla pampa vacía alla metropoli multietnica: Rappresentazioni ed elaborazioni». In: Perassi, Emilia; Scarabelli, Laura (a cura di). *Itinerari di cultura ispanoamericana: Ritorno alle origini e ritorno delle origini*. Novara: UTET De Agostini, pp. 209-226.
- Korn, Francis (1974). *Los huéspedes del '20*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Marechal, Leopoldo (1994). *Adán Buenosayres*. Edición, introducción y notas de Pedro Luis Barcia. Madrid: Castalia.
- Sarlo, Beatriz (1983). «Vanguardia y criollismo: La aventura de *Martín Fierro*». In: Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz. *Ensayos argentinos: De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 127-171.
- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Scalabrini Ortiz, Raúl (2005). *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Viñas, David (1995). *Literatura argentina y política: De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Zubieta, Ana María (2013). «Representaciones literarias de nuevas fronteras: Márgenes y migrantes». *Les Ateliers du SAL*, 3, pp. 12-21.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Fernando Birri: un friulano diasporico

Adriana Cristina Crolla (Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina)

Abstract Fernando Birri is considered the father of Latin American cinema. A Friulian descendant with a diasporic existence, Birri is a Santa Fe filmmaker and intellectual that was heavily involved in the development of cinematography at the Universidad Nacional del Litoral and abroad, e.g. Cuba and Venezuela. He was also involved in Cinecittà in Rome, where he soon learned the neorealistic aesthetics with Cesare Zavattini and Luigi Chiarini. In his important films, Birri aimed to develop a narration about his Friulian ancestors and the role of Italian immigrants in shaping the Pampa Gringa in Santa Fe. In the sixties, Fernando Birri and the writer Vasco Pratolini dramatized *Mal d'America*, a play about Friulian migration. It was not shot in Rome, but it was published in 2010 as a book.

En la segunda mitad de los cincuenta, con la caída del Peronismo, el contexto de la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe se manifestaba como un ámbito propicio para las transformaciones y las refundaciones modernizadoras y democratizadoras. Por aquellos años la Universidad impulsó un nuevo contrato con la sociedad a partir de una revisión profunda de su función intermediadora y Josué Gollán, designado Rector en 1957 y electo por cuatro años en 1958, luego de la reforma de los Estatutos de la universidad, desarrolló una gestión coherente con estos objetivos. La renovación tomó formas singulares en las diversas dependencias y en particular en el Instituto Social (posteriormente Departamento de Extensión Universitaria), en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, la Facultad de Ingeniería Química y en el recientemente creado Instituto del Profesorado (1953), así como en el Instituto de Cinematografía de la UNL, de breve pero intensa existencia (1956-1976).

Espacios donde docentes, investigadores y estudiantes experimentaban profundos cambios en perfecta articulación con la vida intelectual, cultural y política del momento. Y en ese proceso es fundamental la incorporación de Fernando Birri, cineasta santafesino que regresa a la ciudad en 1956, luego de haber estudiado y aprendido durante cuatro años en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma las teorías revolucionarias del Neorealismo y los postulados, que inmediatamente aplica, de Cesare Zavattini y Luigi Chiarini. Los esfuerzos pioneros de la conducción de Birri quedaron plasmados en 9 fotodocumentales y 19 documentales, realizados

en la sede de lo que pasó a ser reconocido como «La escuela documental del Litoral».

En el seno del Instituto de Cinematografía tuvo cabida una experiencia notable y en consonancia con el ideario en boga, a partir de un proceso de importación teórica de modelos literarios y culturales que renovaron el espectro ideológico local. Una intensa actividad de lectura, comentario, traducciones y fundamentalmente discusiones en torno a la figura del escritor, del poeta, la función social de la poesía, así como valores ideológicos ligados al compromiso del escritor, reconfiguraron estos referentes (Crolla 2013).

Birri¹ volvía de Italia en donde se había autoexiliado ya que había sentido a comienzos de los cincuenta que el aire que se respiraba con el peronismo era irrespirable. Así se lo narra a la cineasta franco-brasileña Dominique Dreyfus quien lo entrevistó en 2010 en Roma para producir un film sobre su vida y su obra: *Fernando Birri, argentin d'art et d'essai*.² De la transcripción de las numerosas horas de grabación, extraemos estas palabras:³

Dado que en ese momento estábamos deslumbrados, y fue una de las razones que me decidió a hacer cine, por el neorrealismo italiano, la idea era venir a aprender cine en Italia. Y hacer cine en Italia era aprender a hacer cine en el *Centro Sperimentale de Cinematografia*... vengo aquí, afino en Italia inclusive mi identificación con el comunismo que es diverso porque es el comunismo italiano en los años 50, te repito, para evitar equívocos, es el comunismo de Gramsci. Es un comunismo con una perspectiva humanitaria, humanística, abierta a todas las formas y corrientes espirituales, filosóficas, culturales...

Pero antes decide ir a Paris, gran mito cultural para los argentinos, y recalca en el IDEC, el instituto de cinematografía de Paris del que se des-

1 Birri, Fernando (Santa Fe, Argentina, 1925) Entre 1950 y 1953 estudió en Cinecittà, Roma, y en 1956 fundó y dirigió el Instituto de Cinematografía de la UNL de donde surgió la Escuela Documental de Cine de Santa Fe. En 1982 fundó un Laboratorio en el Departamento de Cine de la Universidad de los Andes de Venezuela. Creó y dirigió la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños en La Habana, Cuba (1986-1991). Recibió numerosos premios y dirigió, entre otros films y documentales: *Los inundados* (1961), *La Pampa Gringa* (1963), *Org* (1978), *Mi hijo el Che* (1985), *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988, en base al cuento homónimo de Gabriel García Márquez), *El siglo del viento* (2000), *Elegía Friulana* (2007), *El Fausto criollo* (2012). Desde 1964 vive en Roma pero alterna residencias en Cuba, Méjico, Brasil, Venezuela y visitas a su ciudad natal, Santa Fe. En 2007 publicó *Soñar con los ojos abiertos*, *Las treinta lecciones de Stanford* (Aguilar); *La escuela documental de Santa Fe* (Rosario, 2008) y *Mal d'America*, (Torino, 2010).

2 *Fernando Birri, argentin d'art et d'essai*, de Dominique Dreyfus, producido en 2010 por L'Harmattan et les Films d'un Jour, Paris, Francia.

3 La autora agradece a la cineasta Dreyfus la copia transcripta del contenido de la entrevista en donde Birri se exploya sobre sus relaciones con Italia. El texto en bruto es normalizado para facilitar su lectura.

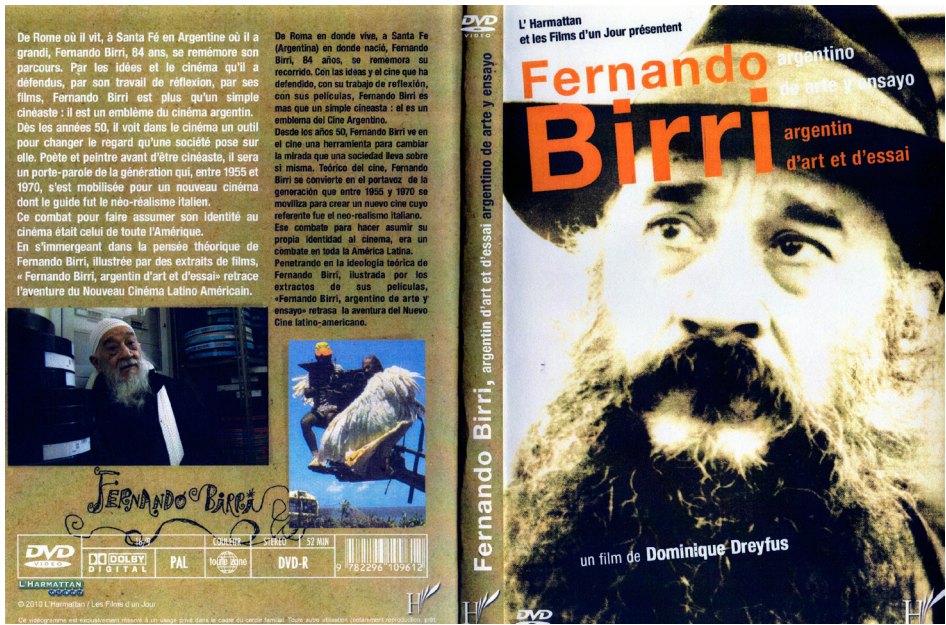


Fig. 1. Portada del DVD *Fernando Birri, argentin d'art et d'essai*.

anima cuando se entera que los ensayos fílmicos se hacían con cámaras sin películas, por lo que los estudiantes no podían cotejar sus resultados.

Hice mi valija y me volví a Roma. Así fue como recalé aquí en el *Centro Sperimentale*, y así fue como hice ese examen con Luigi Chiarini presidiendo la mesa de admisión, y con el Ciudadano *Citizen Kane* de Orson Welles como la película que propuse como análisis para poder tener mi ingreso en el Centro. El Centro fue una experiencia única realmente. Pero también tengo que declarar enseguida, para evitar equívocos, que el Centro no era solamente el Centro. El Centro era la Italia de los años 50, era la Italia de la post-guerra, era una Italia que había surgido de un drama impresionante, era la Italia del libro de *Lettere dei condenati a morte della Resistenza italiana*, es decir, era una Italia con una carga política pero, inclusive, ampliando el término, ideológica, de una riqueza, de una vivacidad, era una Italia pos-fascista, pos-musoliniana, era una Italia 'Gramsciana', la historia que de alguna manera se abría hacia un nuevo futuro... Italia era el país que tenía en lo intelectual el pensamiento de izquierda más desarrollado en la post-guerra. Y en esa Italia, en esa Italia donde el cine que se hacía era el neorrealismo. Esa era la Italia que yo frecuenté y la Italia que yo viví. El *Centro Sperimentale*,

sin comulgar excesivamente con el neorrealismo, porque había diversas tendencias, y oposiciones acá adentro... pero con profesores muy serios, muy bien formados, que a su vez también participaban del neorrealismo con conocimiento y con entusiasmo. Y en esa Italia... la afluencia de los estudiantes internacionales, aparte de los italianos, era enorme, porque el neorrealismo, en ese momento, estaba atrayendo gente de todo el mundo. Se había, como quien dice, despertado un interés, una curiosidad, un ansia de saber qué era ese cine y cómo se hacía.

Birri regresa, desarrolla una tarea notable dando origen a toda una generación de cineastas locales. Pero vuelve a autoexiliarse a mitad de los sesenta recalando no sólo otra vez en Italia sino también en Cuba, donde desarrolla un importante magisterio y en otros países latinoamericanos, como Nicaragua y Venezuela, al impulso del fermento revolucionario que signó aquellos años. Si bien nunca volvió a residir en su Santa Fe natal, ha mantenido contacto y la ciudad lo honró dando su nombre a un Centro Cultural radicado en los edificios del ex Ferrocarril Mitre.

Destacamos de su vasta producción tres obras que tienen directa relación con su matriz italiana. De 1963 es su documental *La Pampa Gringa*, realizado en colaboración con el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Para su realización convocó a los mejores especialistas en fotografía (Adelqui Camusso), en música (Virtú Maragno), en producción (Eduardo Pallero), complementando el guión con poemas de José Pedroni y Carlos Carlino, los dos grandes pioneros de la poesía épica de la inmigración gringa. Poemas que son leídos por el gran actor argentino, Dn Oreste Caviglia.

Un listado de los demás participantes nos da la idea de la supremacía absoluta de italianos o de descendientes que integraron el staff: compaginación: Antonio Ripoli y Gerardo Rinaldi; títulos: Carlos Panichelli; laboratorista: Diego Bonacina; técnico: Alberto Andreanu; movimiento: Carmen Papio y Dolly Pussi; grabación: Amado Romero; sonido: Mario Fezia. Así lo narra a Dreyfus:

En la Universidad, en el Instituto del Cine de la Universidad Nacional del Litoral nacen también *La Pampa Gringa* y *Los Inundados*, que hace polémica... rompe, prácticamente divide el país a favor [y en] contra. Y consigo hacer *La Pampa Gringa* que era un esbozo para una película que siempre quise hacer, que quiero hacer todavía, a lo mejor pueda ser que lo haga antes de estirar las patas... o no, no importa pero de cualquier manera está escrita, hay un *story board* hermoso...⁴ te puedo facilitar algunas diapositivas para la película. El libro está escrito por mí con el

4 Se refiere a *Mal d'America*.

gran escritor italiano Vasco Pratolini. El mal de América es una enfermedad... El mal de América es una cosa que contraían los emigrantes cuando se iban de Italia. Iban a Argentina, los bisabuelos... y siempre se iban pensando en volver... no lo conseguían casi nunca. Algunas veces lo conseguían. Entonces volvían de América a Italia y cuando llegaban a Italia, apenas tocaban el suelo italiano, pasaba lo contrario de lo que te conté antes cuando yo tomo el avión. Habían querido volver y desde el momento en que volvían sentían que les hacía falta América. Eso era como una enfermedad: el mal de América. Ese no lo pude hacer, pero hice *La Pampa Gringa*.

Muchos años después, en 2007, decide realizar su *Elegia Friulana*⁵ para dejar registro de aquel pasado y de este presente es/trábico (Crolla 2009). Del material que sirvió como *premesse* para las proyecciones de los dos documentales en Italia, extraemos:

Nostra patria e Il mondo intero: Due documentari poetici del regista italo-argentino Fernando Birri dedicati alla memoria dei suoi nonni e di tutta l'immigrazione dall'Italia all'Argentina nel secolo 19°. Un canto al lavoro, ai sogni, all'avventura, al grano, alla conquista del nostro pane e della nostra utopia quotidiana: *Elegia Friulana* e *La Pampa Gringa*.

Y luego un texto que Birri necesitó escribir/se para iluminar el sentido y destino del tratamiento:

Dedico questo film alla memoria di mio nonno Giovanni Battista Birri, nato nella seconda metà dell'Ottocento a Santa Maria la Longa, nel cuore del Friuli d'Italia.

È la mia stessa voce a raccontare la sua storia. Ma la mia voce non è altro che l'eco della voce di mio padre che racconta la vita di suo padre, contadino prima e poi mugnaio e poi emigrante in America del Sud verso il 1880. (Anarchico, ateo, libertario, messo ai ferri dai carabinieri a Santa Maria la Longa, in Italia, emigrante coi polsi liberi a Santa Fé, in Argentina). E la sua storia non sarà altro che la storia collettiva di tanti friulani che si ritrovarono nella pampa fertile del litorale argentino, sulle sponde del grande fiume Paraná, a Santa Fé de la Vera Cruz, dove io sono nato.

E raccontando queste vite, durissime ma piene di speranza, il film vuol essere così un canto elegiaco ai sogni in un futuro migliore, che non moriranno finché ci sia creatura - uomini e donne - sulla terra. Un

5 La autora agradece a Fernando Birri los *storyboard* y las imágenes de *Elegia Friulana* y de *Mal d'America*, de donde se extrae la información y el material inserto.



Foto 2. Juan Carlos Castagnino, *San Lupo, los anarquistas utópicos*. Gouaches, tinta y collages. 70x50 cm. Roma, 1966.

canto all'avventura, al lavoro, al frumento ed all'orizzonte. Un canto, infine, alla conquista del nostro pane e della nostra utopia quotidiana.

Stampe, fotografie e films d'archivio (e anche lo story-board di *Mal d'America*, il film da me scritto con Vasco Pratolini, illustrato con più di cento dipinti di Castagnino, e mai realizzato) illuminano queste parole con la Santa Maria La Longa del nonno e con quella d'oggi che lui non ha potuto vedere coi suoi occhi e che vedono invece gli occhi di suo nipote Fernando e la sua camera.

Antiche musiche («trenta giorni di macchina a vapore...») si fondono con fisarmoniche di chamamés conferendo al film quel vibrato col quale l'effimera memoria sostiene eterno dialogo con l'anima dei suoi morti.

Fernando Birri
Roma, 2007

Nos disponemos a disfrutarlo y ya desde los logos iniciales encontramos certificada la doble pertenencia: el Comune di Santa Maria la Longa y la Fundación Fernando Birri de Artes Multimediales de Santa Fe. Sobreimpreso en cartón negro se lee «un recuerdo del nonno Giambatista a quien



Fig. 3. Juan Carlos Castagnino, *La nona Maria, la primera cosecha, las langostas*. Gouaches, tinta y collages. 70x50 cm. Roma, 1966.

no conocí, furlano, molinero y anárquico, que en 1880 tuvo que emigrar por hambre y política de Santa Maria la Longa en el Friuli, a la pampa argentina».

Inmediatamente se incluyen imágenes del *storyboard* del film escrito con Pratolini y jamás realizado: *Mal d'America*, y algunas de las 150 *gouache* del insigne pintor italoargentino Juan Carlos Castagnino (1908, Mar del Plata - 1972, Buenos Aires). *Stornelli d'esilio*,⁶ canción popular anónima con letra de Pietro Gori, considerada el más famoso canto anarquista revolucionario, acompaña con su «Nostra patria è il mondo intero, nostra legge è la libertà... ribelle in cor ci sta» las fotos de Errico Malatesta y Carlos Cafiero y las imágenes sobre las revueltas campesinas pintadas por Castagnino.

Una melodía de lenta cadencia se acopla para acompañar las *gouache* con «Dei miseri le turbe sollevando, fummo d'ogni nazione messi al ban-

6 Compuesta sobre una base musical anónima popular toscana: *Figlia campagnola*, la letra fue publicada en 1898 en un opúsculo de *Canti anarchici rivoluzionari*, editado por la revista «La Questione sociale» de los anarquistas exiliados en América. A partir de entonces se convirtió en el himno de las luchas llevadas adelante por el «Internazionalismo libertario».



Fig. 4. Juan Carlos Castagnino, *Payada de Martín Fierro con el Negro y los inmigrantes*. Gouaches, tinta y collages. 70x50 cm. Roma, 1966.

do...» y un tango enlaza los dos mundos del cineasta con el dolor de la diáspora y del tiempo irrecuperable, mientras el molino Birri, en su estado actual de abandono, y la placa de la «Località Casoli-Birri» certifican el origen y las razones de la huida.

La voz del *nonno* dice: «Escucha, nieto mío: mi corazón está todavía vivo dentro del grano de una espiga de trigo». Y el nieto responde: «Perdoname, nono Birri, vos que supiste amontonar espigas y ladrillos, por no haber sabido yo amontonar más que palabras, fotogramas... fantasmas... Pero bajo la pampa húmeda y verde, en mi semen, huérfano y deslumbrado, tu semilla soñaba... Recuerdo los nombres oídos en mi infancia:... Cassutti, Buccini, Buonocuore, Tredici, Sovrano... y *cialciut* (que quiere decir pesadilla), y *polenta* (que se corta con el hilo de la nonna Giovanna)...».

Otra vez la canción de los expatriados, en sus primeros versos, acompaña las fotos de los inmigrantes llegando al puerto de Buenos Aires y su esperanza de *fare l'America*: «O profughi d'Italia, all'avventura, si va senza rimpianti, né paura, nostra patria è il mondo intero...». Otros molinos friulanos, Simonetti y el Mulino del Bosco, se acoplan a la idea del agua, al trigo, al pan, a la escuela y a los sueños. Las fotos de los caídos en las guerras se asocian con un campo de amapolas rojas, como metá-

fora de puños que aprietan cada gota de sudor, cada lágrima, cada gota de sangre vertida, mientras la voz se pregunta si el hombre fue siempre lobo del hombre.

Las fotos de fiestas, de la guerra y de costumbres populares se organizan en series paralelas para mostrar la llegada a la Pampa Gringa, a Santa Fe, y para que la voz sancione: «... y esto es lo que somos, esto es lo que fuimos: espejismo, testarudez, esperanza...» y con imágenes de esta nueva realidad americana y un dibujo del mismo Birri de la Cruz del Sur, escuchamos: «... éste que nos toca vivir es tiempo infausto», pero repite tercamente el eco: «... donde sea que un explotado se rebele, allí encontraremos legiones de hermanos...». La canción lo acompaña en su lengua original: «Dovunque uno sfruttato si ribelli, noi troveremo schiere di fratelli. Nostra patria è il mondo intero...».

En cartón negro final, como saludo jubiloso, leemos: «M'illumino d'immenso... (Ungaretti)... Me ilumino de inmensidad...».

Otro texto utilizado para el estreno del film en Italia nos enriquece la lectura:⁷

«ELEGIA FRIULANA» con el pianto del nonno Giovanni sulle guancie del nipote Fernando. Bozza per il film mediometraggio del regista italo-argentino Fernando Birri

Avvertenza: Poco dopo incominciato in Italia il mio secondo esilio dell'Argentina, verso la fine del 64, quando la democrazia impazzì da noi,

7 Mail enviado por Fernando Birri a la autora del presente trabajo.

Hola querida Adriana,

lo primero: *auguri* de Felices Fiestas y Buen 2013!

Lo segundo: *complimenti* por el empeño con el que trabajas en tu nuevo libro, garantía inefable de densidad y madurez en el complejo tema tratado (ese leonardesco *ostinato rigore* es el que también alguna vez mi fiel amigo Vasco Pratolini llamó en uno de sus libros *la costanza della ragione...*).

Lo tercero y último: lamentablemente, mi estado de salud que sigue siendo delicada, me impide asumirme surplus de esfuerzos como entrevistas y cualquier otra actividad pública. PERO tratando de cumplir contigo he pensado enviarte un material inédito, gracias al cual la carencia de la entrevista puede redundar en un aporte original y único: se trata del poema-guion que escribí para mi film ELEGIA FRIULANA, realizado en Italia algunos años atrás. (Y algunos otros materiales - también inéditos - que rescaté al revisar mi archivo en busca de los documentos prometidos y ahora agregó).

Como te digo es material inédito y te autorizo a disponer del mismo - si lo crees útil a tus fines - como mejor creas.

Vuelan abrazos,

Fernando

PS: Aunque de manera no ortodoxa, este envío trata de responder a su solicitud: «Me sería muy útil que me contara la relación que ha entablado con su matriz italiana y cómo considera que esto se articuló y potenció el universo creativo, productivo y formativo de la intelectualidad por aquellos años».

En la columna sonora del film, el poema del guion está dicho por mí en ambas versiones, italiana y argentina (hay también una tercera versión, dicha en dialecto friulano o furlano).

cominciasti a sognare un film che poi avrebbe scritto con Vasco Pratolini nel '65 col titolo MAL D'AMERICA. Cosa era questo mal, questa malattia immaginaria che colpiva, a quanto si diceva, gli italiani che emigrati in Argentina e dopo aver sognato per decadi il ritorno in patria e finalmente - in pochi casi - avversi avverato questo, una volta qui il sogno cambiava indirizzo e quello che si sognava adesso era la pampa lasciata tanto lontana? Cioè, in parole semplici quella malattia non era altro che una vecchia e nuova malinconia. Se lo saprò io! Ed è quella febbre la stessa che mi ispirò LA PAMPA GRINGA, e che oggi, ritornato nel Friuli del mio nonno Gianbattista il mugnaio (di quel mulino Birri che ancor oggi si può vedere nella mappa di Udine), mi fa delirare a un nuovo film che voglio chiamare ELEGIA FRIULANA. (La protesta amara di altri miei films, come TIRE DIE, l'ironia implacabile di LOS INUNDADOS e - a ritroso della Storia - di LA PRIMERA FUNDACION DE BUENOS AIRES che hanno come epicentri treni e navi, non sono altro che antidoti a quel mal. Pura salute, puro futuro).

Del *storyboard* que nos enviara Birri, la letra del tema musical de fondo, transcripto en traducción en palabras que el locutor pronuncia: «... pero repite tercamente el eco: Nuestra patria es el mundo entero, nuestra ley es la libertad, y un pensamiento rebelde en nuestro corazón está... pero repite tercamente el eco: Oh prófugos de Italia a la aventura se va sin añoranza y sin miedo... pero repite tercamente el eco: Donde sea que un explotado se rebele, allí encontraremos legiones de hermanos...».

En 2010, Birri publica, con prólogo del periodista Goffredo De Pascale, un libro que contiene el guión coproducido con Vasco Pratolini y nunca filmado. Y que incluye dos Apéndices: *Canzoni degli emigranti* y la traducción al italiano de *La Payada di Martín Fierro e del Moreno*, episodio sustancial del canto épico argentino escrito por José Hernández.

La información aportada por el prologuista nos permite completar las razones históricas de la revuelta anarquista fallida de los campesinos de la Banda del Matese en 1877. Los datos autobiográficos y de la producción conjunta del guión se complementan con el relato de otros elementos que coadyuvaron a la historia compartida del fenómeno inmigratorio italiano. Como por ejemplo que el propio Malatesta buscó también refugio en Argentina en 1885 fundando el primer sindicato nacional: la Sociedad Cosmopolita de Resistencia y Colocación de Obreros Panaderos, y participó de los primeros paros. El fenómeno inmigratorio italiano en estas tierras se enlaza con el aporte sustancial que los italianos dieron al nacimiento de una burguesía metropolitana progresista, y a las matrices culturales de ambas orillas que lograron que comunismo y anarquismo se unieran para luchar por una sociedad más justa. La Payada del Martín Fierro y la rebelión del gaucho matrero, ilustrará también la lucha por la libertad emprendida contra los procesos locales.

La Argentina di *Mal d'America* è anche il mondo nuovo dove ci si può rifondare e dove, per orientarsi bisogna innanzitutto scoprire altre costellazioni come la Croce del Sud avvistata da Salvatore e Maria Scota la prima notte trascorsa all'aperto [De Pascale in Pratolini, Birri 2010, p. 11].

En este trabajo corporativo, Birri y Pratolini llegan a poner también en confrontación sus propios horizontes políticos, personales e ideológicos. Y por sobre todo, estéticos. Según una impostación que el mismo Birri reconoce como post-neorrealista, el film se diseña según una técnica que el cineasta define como «elemental», recurriéndose a fragmentos de actualidad de la época, a fotografías, a láminas con textos explicativos, solución ya experimentada en *La Pampa Gringa*, a fin de sintetizar largos períodos históricos y completar las elipsis necesarias.

Detto in due parole, si intende realizzare un film storico che parli al presente. Come se viaggi, speranze, morti, lavoro, amore, nascite, tradimenti, rivoluzioni, sconfitte, ribellione e cioè tutte le avventure in cui venne coinvolta l'immigrazione italiana in Argentina, dalla fine dell'800 ai primi del 900 si fossero svolti sotto gli occhi di una macchina da presa della televisione. Quindi in ripresa diretta, col senso finale di un grosso 'reportage'... restando implicito un giudizio storico si intende rappresentare e demistificare senza retorica patriottica, senza personaggi manichei, senza facili moralismi, una realtà di per sé drammatica, innegabilmente positiva, e affascinante [Pratolini, Birri 2010, p. 28].

Si bien el guión no fue nunca filmado, tenemos, gracias a Fernando Birri y a su friulanidad expandida, la oportunidad de acceder a este texto dramático, escrito al calor y al arte colaborativo de dos grandes intelectuales de ambas orillas, y a las imágenes de un pintor italo-argentino de excelencia que quiso colaborar entusiastamente con el proyecto.

Y a través de su obra, transitar por una misma historia hermanada al fragor de dos botas geográficas, metafóricamente similares: Italia y Santa Fe. Botas que siguen armonizando sus pasos para desandar recorridos hacia la recuperación de un pasado diaspórico común y para proyectar un camino fraternal, que no se acaba.

Bibliografía

- Crolla, Adriana (2013). *Leer y enseñar la italianidad: Sesenta años y una historia en la Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Crolla, Adriana (2009). «Viajes de 'indentidad/es es-trábicas' en la memoria escrituraria italo-argentina». In: Serafin, Silvana (coord.), *Ecos*

italianos en Argentina: Emigraciones reales e intelectuales. Udine: Campanotto, pp. 21-36.

Pratolini, Vasco; Birri, Fernando (2010). *Mal d'America*. A cura di Goffredo De Pascale. Torino: Add.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Dall'Avana al cielo, passando per Nuova York

L'esodo di Reinaldo Arenas e la fine del suo racconto

Domenico Antonio Cusato (Università di Catania)

Abstract Being one of the most famous personalities who left Cuba in the Mariel Diaspora, Reinaldo Arenas went away hoping to find a better and freer world in the USA. The dissatisfaction due to the partial emancipation he enjoyed living abroad (transmitted through the protagonists of his stories, above all those of *Final de un cuento*) leads him to identify total freedom with death. In that understanding, he adheres more and more to the protagonist of *El mundo alucinante*, Fray Servando Teresa de Mier, with whom he had been identifying. An overview of the writer's texts of fiction reveals the strong love and the deep hate he feels, at the same time, towards the island. Moreover, it underlines that the statements of his autobiography, being intended to confirm that he is the architect of his future cannot be considered completely trustworthy.

Il porto cubano del Mariel viene ricordato, ancor oggi, come il punto di partenza di una delle più imponenti diaspore dell'America Latina. Da lì salparono, oltre ai molti dissidenti politici – che volontariamente optarono per la via dell'esilio –, anche migliaia di persone indesiderate dal regime castrista: pazzi, prostitute, criminali, ammalati gravi... Come tutti ricorderanno, quell'esodo di massa ebbe origine da un avvenimento che sembrava di poca importanza, ma che, pian piano, andò ingigantendosi fino ad avere come epilogo l'espatrio di circa 125 000 cubani.

Tutto cominciò all'Avana il giorno in cui l'autista di una *guagua* decise di sfondare con il suo mezzo di trasporto i cancelli dell'Ambasciata del Perù e, una volta dentro, chiedere asilo politico. Anche gli altri occupanti del mezzo, in totale sei persone, si associarono al conducente. Nonostante le richieste delle forze dell'ordine cubane, l'ambasciatore peruviano si rifiutò di consegnare loro gli uomini che si erano rifugiati in quello che legalmente era territorio del Perù, cosicché Castro, per protesta, fece togliere la guardia armata dall'edificio dell'ambasciata. La mossa, però, si rivelò perdente perché, quando si seppe che non vi erano più i poliziotti a proteggere l'ingresso della sede diplomatica, moltissimi cubani vi si recarono a chiedere anch'essi asilo. Nel cortile, ormai, si erano accalcate troppe migliaia di persone perché all'Avana l'episodio passasse inosservato e, ancor meno, perché il regime potesse mantenerlo segreto al mondo.

Per la risonanza che l'evento ebbe a livello internazionale, a Castro non rimase altro da fare che concedere non solo a questa gente, ma anche a tutti coloro che ne avessero fatto richiesta, la possibilità di lasciare l'isola. Tuttavia, bisogna riconoscere che, alla fine, non andò esattamente così: mentre sui battelli che partivano per gli Stati Uniti, come si è detto, furono stivati a forza molti indesiderati, a quasi tremila persone, realmente dissidenti, fu invece rifiutato l'espatrio.

Sembra che Reinaldo Arenas, tra i più noti personaggi che lasciarono Cuba dal porto del Mariel, fosse uno di quelli a cui si dovesse negare la partenza. Lui stesso, nelle sue memorie, racconta quell'esperienza:

Antes de entrar en la zona donde ya todo el mundo estaba aprobado para abandonar el país, había que hacer una larga cola y entregarle el pasaporte a un agente de la Seguridad del Estado, que chequeaba nuestros nombres en un inmenso libro [...]. Rápidamente, le pedí una pluma a alguien y, como mi pasaporte había sido hecho a mano y la e de mi Arenas estaba cerrada, la convertí en una i y pasé a ser de pronto Reinaldo Arinas y por ese nombre me buscó el oficial en el libro; jamás me encontró [1992, p. 303].

È difficile sapere se l'avvenimento corrisponda al vero, dato che lo scrittore, in più occasioni – soprattutto in *Antes que anochezca* –, fa uso dell'iperbole, amplificando e alterando alcuni episodi.¹ Inoltre, Ángel Rama, che vide e intervistò il fuoriuscito subito dopo lo sbarco a Key West, ci dà una versione abbastanza diversa:

En esa desconcertante y fantástica flotilla, [...] alguien descubrió la presencia de Arenas [...]. Él contó lo ocurrido: Estaba en mi apartamento de La Habana, cuando a las cuatro de la mañana llamaron a mi puerta diciéndome: Vístete y lárgate. Yo les dije que no había pedido salir, que prefería quedarme en Cuba, pero ellos me dijeron: No discutas y lárgate para Mariel [1981, p. 332].

Comunque, poco importa sapere se il suo fu davvero un espatrio voluto o imposto: ciò che conta è che, da quel momento, fece la scelta di non ritornare mai più a Cuba.

Oltre che nelle memorie, nelle quali parla dell'esperienza personale dell'esilio, troviamo questo tema in vari suoi scritti di finzione. Si pensi, per esempio, a *El mundo alucinante* (1969), dove riporta la vita dell'esiliato dominicano Fray Servando Teresa de Mier; o a *El portero* (1989), in cui

¹ Come già altrove segnalato a proposito di *Antes que anochezca*: «si las simbologías otorgan matiz poético y tono lírico a lo que se relata, las hipérbolas, en cambio, le restan credibilidad» (Cusato 1995, p. 348).

ci mostra le fantasie di un profugo cubano, incapace di adattarsi allo stile di vita statunitense. Ricordiamo ancora alcuni racconti come *Viaje a La Habana* (Arenas 1990, pp. 109-181), dove, provocatoriamente, racconta la storia di un rapporto omosessuale e incestuoso, tra un fuoruscito - che ritorna a Cuba con un permesso speciale - e il proprio figlio; e *Final de un cuento* (1983), nel quale si parla di un esule cubano, suicida per nostalgia della propria terra.

A proposito di quest'ultimo racconto, mi piace ricordare che, quando la Diputación Provincial de Huelva decise di pubblicare una raccolta di scritti di Arenas - un paio di narrazioni e tre brevi saggi - in un volume arricchito da disegni di Jorge Camacho, *Final de un cuento* ed *El cometa Halley*² erano stati i due racconti scelti per il libretto, che si sarebbe dovuto intitolare *Meditaciones*. Ma, mentre l'opera era ancora in stampa, a Juan Villa, curatore della pubblicazione, arrivò la notizia della morte di Reinaldo; cosicché, come lui stesso dice nell'introduzione, ritenne opportuno cambiare il titolo:

Volvimos entonces la mirada hacia uno de los relatos incluidos en nuestro volumen: *Final de un cuento*, historia llena de oscuros presagios [...] en la que un exiliado cubano se suicida en N. Y. y una voz narradora en primera persona, en una lúgubre liturgia, lleva sus cenizas al Caribe [...]. Cuando, tras su muerte, apareció una carta en la que pedía a sus amigos expandieran sus cenizas [...] por El Caribe, supimos que, en el cuento, autor, narrador y suicida eran la misma persona. La meditación se había tornado hecho. Decidimos entonces cambiar el título [Arenas 1991, pp. 7-8].³

Successivamente, ambedue i *relatos*, rivisti e parzialmente emendati dai molti refusi che presentavano in quella raccolta, furono inclusi anche in *Adiós a mamá (De La Habana a Nueva York)*, pubblicato nel 1995.⁴

Secondo le parole di Juan Villa sopra riportate, nel racconto autore, narratore e suicida sono la stessa persona. Ovviamente, questa asserzione non va intesa in termini narratologici, ed è superfluo spiegarne il perché: risulterebbe banale riportare gli schemi della comunicazione narrativa a livello diegetico ed extradiegetico, per differenziare le tre istanze succitate.

2 Si tratta di un'ironica, improbabile continuazione dell'opera lorchiana *La casa de Bernarda Alba*. Anche questo racconto, seppur in tono giocoso, parla di un esilio: quello delle sorelle Alba, figlie di Bernarda, che per sfuggire alla tirannia materna sono costrette a fuggire a Cuba dove, alla fine della narrazione, apriranno un bordello.

3 Ricordo che, in questa raccolta, *El cometa Halley* si trova alle pp. 41-61; *Final de un cuento*, alle pp. 63-84.

4 *El cometa Halley* è alle pp. 81-107; *Final de un cuento* è racchiuso tra le pp. 147-175.

Tuttavia, non possiamo negare che i due protagonisti della storia riflettano, ognuno in modo diverso, le sensazioni e l'ideologia dell'autore implicito.

Al principio, la figura dell'apostrofe fa intendere che la narrazione si presenterà sotto forma di dialogo. Ma, più avanti, ci renderemo conto che si tratta invece di un lungo monologo, visto che l'interlocutore apostrofato non interverrà mai. D'altra parte, come scopriremo, non può intervenire; infatti, colui che ha il privilegio della parola si sta rivolgendo all'amico morto suicida, le cui ceneri – che si trovano nella valigetta che porta con sé – ha deciso di spargere tra i flutti di *Southernmost Point*, affinché la corrente del mar dei Sargassi le porti verso la amata e odiata Cuba.

Ma, come si è appena detto, i due personaggi (sia quello *in absentia* che il narratore) rappresentano il loro creatore e il suo modo di porsi nei confronti dell'isola caraibica.⁵ L'amore e l'odio, infatti, sono i diversi sentimenti che provano i due protagonisti; quegli stessi sentimenti che convivono nello scrittore.⁶ E mentre uno dei due si suicida per lo sconforto di vivere fuori e non poter rivedere la sua terra, l'altro, il narratore, considera invece un atto di orgoglio non tornare mai più a Cuba:

Bellos lugares, sin duda, que yo jamás volveré a visitar. ¡Jamás! ¿Me oíste? Ni aunque se caiga el sistema y me supliquen que vuelva para acuñar mi perfil en una medalla [...]; ni aunque desde el avión hasta el paredón de fusilamiento me desenrollen una alfombra por la cual marcialmente habría de marchar para descerrejar [*sic*] el tiro de gracia en la nuca del dictador. ¡Jamás! ¿Me oíste? [Arenas 1983, p. 3].

E poi – un po' per sdrammatizzare e suscitare il sorriso, un po' per una sorta di provocazione a cui non sa rinunciare – aggiunge ancora:

Ni aunque me coronen como a la mismísima Avellaneda o me proclamen Reina de Belleza por el Municipio de Guanabacoa, el más superpoblado y rico en bugarrones... Esto último te lo digo en broma. Pero lo de no volver, eso sí que es en serio. ¿Me oyes? [p. 3].⁷

5 «At this juncture, the depictions in his writing of the homosexual, of himself, are a way to establish a 'home' for someone who even within the island had been displaced, a displacement that followed him into exile. This exile/displacement is often represented by Arenas through the creation of alter-egos in his writing» (Morales-Díaz 2007, p. 27).

6 «La desesperación por salir de Cuba, *leitmotif* de los episodios que toman lugar en la isla, desemboca en el exilio en dos sentimientos contradictorios alternados en los capítulos finales de la narrativa: la nostalgia desgarradora por un pasado irrecuperable y la rabia incontenible contra el sistema cubano que lo condenó a exiliarse» (Sánchez 2008).

7 Ricordo che, a Cuba, *bugarrón* è il termine colloquiale con cui viene definito l'omosessuale attivo.

Cuba, per lui, è un inferno nel quale non vuole tornare, a costo di restare nell'attuale purgatorio.⁸ Neppure gli Stati Uniti infatti, pur essendo considerati la terra della libertà per antonomasia, gli danno la felicità (o, almeno, la serenità) agognata: l'anonimo narratore sa di non essere veramente accettato nemmeno qui, e avverte il peso dell'emarginazione quasi come lo avvertiva sull'isola. Ambedue i luoghi, pertanto, per lui si configurano come degli spazi disforici in cui non riesce a sentirsi veramente libero. Reinaldo Arenas, d'altronde, nelle sue memorie aveva già rilevato che tutti e due i sistemi, anche se in maniera diversa, opprimono l'uomo; che la differenza tra l'ideologia di Castro e quella capitalista degli USA è quasi nulla:

La diferencia entre el sistema comunista y el capitalista es que, aunque los dos nos dan una patada en el culo, en el comunista te la dan y tienes que aplaudir, y en el capitalista te la dan y uno puede gritar [Arenas 1992, p. 309].

A tale proposito, Sabrina Costanzo afferma che:

L'animosità nei confronti del regime castrista, da una parte, e la delusione per il sistema americano, dall'altra, sono gli elementi che fungono da fili conduttori, tra le altre opere, al volume denominato *Adiós a mamá*, in cui il complesso percorso - geografico, politico e culturale - realizzato dall'autore è immediatamente posto in evidenza dal sottotitolo, *De La Habana a Nueva York* [2010, p. 17].⁹

L'unico spazio euforico per il narratore di *Final de un cuento*, dunque, sembra essere proprio quel *Southernmost Point*, quel punto più a Sud degli Stati Uniti, dove è venuto a spargere le ceneri dell'amico morto suicida. In fondo, il luogo sembra essere una Cuba in formato ridotto, ma con i soli aspetti positivi:

No estamos en Nueva York [...] ni en Miami [...]. Aquí todo está hecho a escala humana. Como en el poema, hay figuras femeninas - y también masculinas - sentadas en los balcones. Nos miran. En las esquinas se forman grupos. ¿Sientes la brisa? Es la brisa del mar. ¿Sientes el mar? Es nuestro mar... [...] Hay música. [...] Estamos muy cerca de La Habana... [...] hay hasta un pequeño malecón, no como el de allá abajo,

8 Nelle sue memorie, Arenas racconta: «Cuando llegué a Miami hice unas declaraciones que creo a la gente no le [*sic*] gustó mucho pues dije: “Si Cuba es el Infierno, Miami es el Purgatorio”» (Arenas 1992, p. 314).

9 Della stessa studiosa, si veda anche l'interessante lavoro sulla tecnica dello straniamento in *Adiós a mamá* (Costanzo 2012, pp. 51-63).

claro (es el de quí), y árboles, y atardeceres olorosos y cielos estrellados [Arenas 1983, p. 3].¹⁰

E in questo luogo, anche per gli omosessuali, finalmente, sembra esserci l'assoluta libertà di esprimere la propria natura:

Mira ése que pasó en la bicicleta. Me miró. Y fijamente. ¿No te has dado cuenta? Aquí la gente mira de verdad. Si uno le interesa, claro. No es como allá arriba, donde mirar parece que es un delito. O como allá abajo, donde es un delito... [Arenas 1983].

A questo punto, non è affatto superfluo ricordare che i motivi per cui Arenas lasciò Cuba non sono da ascrivere a una sua reale contrapposizione ideologica nei confronti del castrismo. Come già sottolineato altrove (cfr. Cusato 1996), la sua avversione a quel sistema nasce più precisamente dalle limitazioni imposte dalle famigerate leggi contro l'omosessualità, promulgate alla fine degli anni sessanta, e dal disappunto per la galera subìta a causa di tali normative. Ángel Rama, infatti, subito dopo l'esodo del Mariel, considerava che il contrasto tra lo scrittore e il regime non derivava da reali motivi politici:

Los conflictos que había mantenido con las autoridades cubanas, y que nunca fueron políticos sino morales, concluían en la expulsión violenta [1981, p. 332].

In effetti, per dirla con Vargas Llosa, ciò a cui l'esule aspirava era il diritto «de ser homosexual, promiscuo y exhibicionista» (Vargas Llosa 1995, p. 12). Quasi sicuramente, fu l'impossibilità di esprimere queste esigenze che lo portò poi ad avversare *in toto* quel regime che lo limitava. Inoltre, sempre secondo il premio Nobel peruviano, solo attraverso queste tre modalità considerate estremamente trasgressive (in modo particolare, a Cuba), Arenas riesce a sentire il piacere e l'impulso erotico. Infatti, in *Antes que anochezca*, sostiene:

precisamente, lo que uno busca es su contrario. La belleza de las relaciones de entonces era que encontrábamos a nuestros contrarios; encontrábamos a aquel hombre, a aquel recluta poderoso que quería, desesperadamente, templarnos. Eramos templados bajo los puentes, en los matorrales y en todas partes por hombres; por hombres que querían satisfacerse mientras nos las metían. Aquí no es así o es difícil que sea

¹⁰ Nelle successive versioni, al posto di «cielos estrellados», troviamo la meno poetica variante «un cielo con estrellas» (cfr. Arenas 1991, p. 67; 1995, p. 154).

así; todo se ha regularizado de tal modo que han creado grupos y sociedades donde es muy difícil para un homosexual encontrar un hombre; es decir, el verdadero objeto de su deseo [Arenas 1992, p. 132].

Commentando le dichiarazioni sopra riportate, Mario Vargas Llosa considera che:

Además, la sociedad abierta y tolerante, al dar a la libertad sexual derecho de ciudadanía, frustra a quien, como Arenas, la relación homosexual atrae sobre todo por lo que tiene de transgresión de la norma, de ruptura de un tabú [Vargas Llosa, p. 13].

Ma così come è poco rilevante sapere se scelse volontariamente l'esilio o se invece sia stato espulso a forza da Cuba, allo stesso modo è poco rilevante chiedersi se l'allontanamento dall'isola sia stato provocato da una sua avversione politico-ideologica nei confronti del regime o piuttosto dal desiderio di esprimere senza limiti la propria omosessualità. Ciò che invece è importante sapere è che in nessuno dei luoghi dove è stato ha mai trovato la dimensione che cercava. In questo, sembra essere condannato a seguire la sorte del personaggio di *El mundo alucinante*, con il quale peraltro si identifica in una sorta di immedesimazione simpatetica. In realtà, Arenas ritiene che non siano stati i libri ad aiutarlo a redigere la storia del religioso, bensì l'aver scoperto che lui e il frate sono la stessa persona. Difatti, nella lettera che scrive al personaggio e che funge da prologo al romanzo, sottolinea che, essendo le enciclopedie «siempre demasiado exactas» e i saggi «siempre demasiado inexactos», ciò che gli è stato più utile per caratterizzare il domenicano «fue descubrir que tú y yo somos la misma persona» (Arenas 1969, p. 9).

Come lui, infatti, sente forte il desiderio di trasgressione e iconoclastia, possiede un'alta considerazione di se stesso, non limita la violenza verbale negli attacchi che porta ai propri nemici, ha una irrefrenabile vocazione alla fuga e al peregrinare senza tregua. Ma soprattutto, con lui si identifica nella frustrazione che gli deriva per quella libertà mai pienamente conquistata. La sua fuga, così come quella del padre Mier, inizia dall'Avana (che considera l'inferno per antonomasia) con l'obiettivo di approdare a un paradiso che ha per nome Libertà. Ma è un paradiso che solo alla fine della vita potrà raggiungere.

Decide, perciò, di anticipare la sua morte, benché di poco: il corpo minato dall'AIDS forse non ne ha ancora per molto. Ma quel gesto, da molti definito inconsulto, probabilmente lo appaga e lo soddisfa perché, ancora una volta, dimostra che è lui a decidere la partenza. Poco importa che la fine sia dietro l'angolo, così come poco importa che sia stato obbligato a lasciare l'isola: ciò che egli vuole dimostrare è che ha ancora - così come ha avuto sempre - il pieno arbitrio delle sue scelte.

Parte dunque dall'Avana avendo per meta il cielo (visto che la Libertà non appartiene al regno di questo mondo), passando prima, però, per il purgatorio degli Stati Uniti.

Bibliografia

- Arenas, Reinaldo (1969). *El mundo alucinante*. México: Diógenes.
- Arenas, Reinaldo (1983). «Final de un cuento». *Mariel: Revista de literatura y arte*, 1 (1), pp. 3-5.
- Arenas, Reinaldo (1989). *El portero*. Málaga: Dador.
- Arenas, Reinaldo (1990). *Viaje a la Habana: Novela en tres viajes*. Madrid: Mondadori España.
- Arenas, Reinaldo (1991). *Final de un cuento*. Introducción de Juan Villa. Huelva: Diputación Provincial de Huelva.
- Arenas, Reinaldo (1992). *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets.
- Arenas, Reinaldo (1995). *Adiós a mamá: De La Habana a Nueva York*. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Barcelona: Ediciones Áltera.
- Costanzo, Sabrina (2010). «Livelli di rappresentazione del dialogo in *Traidor* di Reinaldo Arenas». *Bérénice*, 16 (43), pp. 17-24.
- Costanzo, Sabrina (2012). «La tecnica dello straniamento in *Adiós a mamá* di Reinaldo Arenas». In: Costanzo, Sabrina; Cusato, Domenico Antonio (a cura di), *El ingenio es como el fuego... Studi di iberistica offerti a Cecilia Galzio*. Messina: Lippolis, pp. 51-63.
- Cusato, Domenico Antonio (1995). «El cuento se acabó (a propósito de *Final de un cuento* de Reinaldo Arenas)». In: Di Prisco, Rafael; Scocozza, Antonio (eds.), *Literatura y política en América Latina = Actas do congreso internacional* (Salerno, 6-8 de mayo de 1993). Caracas: Ediciones La Casa de Bello, pp. 341-363.
- Cusato, Domenico Antonio (1996). *Reinaldo Arenas: La vendetta della parola*. In: Associazione ispanisti italiani, *Scrittori 'contro': Modelli in discussione nelle letterature iberiche = Atti del Convegno [AISPI]* (Roma, 15-16 marzo 1995). Roma: Bulzoni, pp. 347-358.
- Morales-Díaz, Enrique (2007). «Re-appropriating the self: Reinaldo Arenas and the homosexual». *Phoebe*, 19 (2), pp. 11-31.
- Rama, Ángel (1981). «Reinaldo Arenas al ostracismo». *Eco*, 231, pp. 332-336.
- Sánchez, Margarita María (2008). «Reinaldo Arenas: El exilio y el SIDA escritos sobre un cuerpo» [online]. *Espéculo: Revista de estudios literarios*, 13 (39). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/rarenas.html> (2014-05-18).
- Vargas Llosa, Mario (1995). «Prólogo». In: Arenas, Reinaldo, *Adiós a mamá: De La Habana a Nueva York*. Barcelona: Ediciones Áltera.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Diário afetivo do pós-colonialismo europeu *Os verbos auxiliares do coração*, de Péter Esterházy

Biagio D'Angelo (Universidade de Brasília)

Abstract The literary production of Hungarian contemporary writer Péter Esterházy stems from the cultural climate of post-war Eastern Europe, where the act of writing fiction has a national and collective meaning. His novel *A szív segédigéi* (*Helping verbs of the heart*, 1985), an account of the death of Esterházy's mother, illustrates a sentimental diary and journey through the European post-colonialism.

Tout effort de formulation n'est-il pas plus ou moins fictif après tout, même s'il s'agit d'un fait réel? Moins, si l'on se contente de relater. Plus, lorsque on cherche à formuler les choses avec le plus de précision possible? Et plus, on fait intervenir la fiction, plus l'histoire deviendra peut-être intéressante pour quelqu'un d'autre, parce qu'on est plus incliné à s'identifier à des formulations qu'à de simples faits relatés? D'où le besoin de la poésie? «Cherchant son souffle au bord d'un fleuve», formulation chez Thomas Bernhard.

Peter Handke.

Com Péter Esterházy estamos frente a uma das figuras mais imponentes da cultura e da literatura europeia dessas últimas décadas. É curioso que, ao lado de nomes como Peter Handke, Imre Kertész, Ingo Schulze, Herta Müller, Danilo Kiš, Witold Gombrowicz, Esterházy seja um dos protagonistas da renovação ficcional ocorrida no Leste europeu a partir dos anos setenta. Na verdade, seria mais acertado falar de uma produção comum 'regional', se com esse termo identificarmos uma região hipotética que transborda as fronteiras geográficas e políticas e que inclui Áustria, Hungria, Alemanha (na sua ex divisão em Oriental e Ocidental), os países da ex Iugoslávia, Polônia, República Checa. Essa zona especial, provavelmente por causa de uma liberdade sufocada pelos regimes comunistas, experimentou uma extraordinária fecundidade cultural, nessas latitudes ainda pouco conhecida. Trata-se, com efeito, de uma região atingida pelo fenômeno de um pós-colonialismo interno: a própria Europa, geradora

de espaços políticos e culturais coloniais fora dos confins geográficos e dos centros divulgadores de poder e cultura, tinha marginalizado aquelas reflexões periféricas, intendendo com esse adjetivo todo o enorme material produzido em línguas 'ex-cêntricas'. A discussão pós-colonial dessa região europeia verte, especialmente, sobre uma proposta que muito se distancia do eixo literatura - público - autor, que domina as letras do bloco ocidental. Nesse caso, o autor é ainda visto sob um paradigma romântico, ainda profético, apesar de todos os devaneios filosóficos sobre a morte do autor. Em países como Hungria, Áustria, Sérvia, Polônia, República Checa, escrever e produzir romances, líricas, ensaios coincide com um projeto não individualista, mas nacional e coletivo. Certo, é perigoso associar o nacional com a literatura, porém, para evitar um discurso fascista que delimitaria e destruiria os propósitos do fazer literário, o binômio 'literatura nacional' refere-se aqui a uma macro-estrutura estética que representa a expressão sólida de uma forte identidade coletiva.

Não é casual que os títulos da produção literária de Esterházy marquem com insistência a filiação teórico-reflexiva do romance, da literatura, da gramática, dos livros, dos fragmentos, do gosto pelas ciências exatas. Formado em matemática, porque era uma das poucas faculdades que impedia o desenvolvimento aberto do pensamento e da voz, quando contrária ao regime totalitário, Esterházy decide abandonar a carreira de cientista e teórico para se dedicar exclusivamente à literatura. Seu primeiro livro, publicado em 1976, *Fancsikó és Pinta*, é um jogo literário centrado nas lembranças de infância do filho de um conde, em que o autor demonstra um forte interesse para os mecanismos da literatura e suas propostas combinatórias na linha de Calvino, de Perec e de Queneau. No segundo romance, *Pápai vízeken ne kalózkodj* («Não fazer pirataria nas águas pontifícias», 1977), já estamos frente a alguns elementos típicos da poética do autor húngaro: o humor ligado às experiências biográficas ou pseudo-biográficas e o sentido do grotesco que revela um grave cinismo e uma 'desesperança' no uso da liberdade como a tipologia mais única e radical do sujeito. A falta de liberdade provocaria também a falta de perspectiva futura. Em 1979 Esterházy publica um curioso romance-no-romance, digno da melhor prosa pós-moderna, inspirado ao período autobiográfico passado em uma fábrica como engenheiro que descreve a absurdidade da sociedade socialista. Criado numa língua rica de invenções, neologismos e *calembours*, esse livro, *Termelési-regény. Kisssregény* («Romance de produção. Brrreve romance») oscila entre a destruição cômica e sistemática da utopia socialista e a reflexão sobre a importância e o caminho da literatura como resposta anti-utópica ou distópica.

Anos depois, em 1986 Esterházy reúne toda uma série de material, como ensaios, fragmentos autobiográficos, confissões, librettos de ópera, romances e contos, sob o título sugestivo de *Bevezetés a szépirodalomba* («Introdução à literatura»). Nessa 'introdução' estão incluídos textos como *Függő* («Indireto», com referência à gramática e ao discurso indireto), *Kis*

Magyar Pornográfia («Breve pornografia húngara», que na realidade é um jogo com as iniciais KMP do Partido Comunista Húngaro) e *A szív segédigéi* («Os verbos auxiliares do coração»), publicado pela primeira vez em 1985.

Um ano depois, Esterházy publica um livro sob pseudônimo de mulher, intitulado *Tizenhét hattyúk* («Dezessete cisnes»). A escrita e a publicação desse texto desconcertou o meio cultural húngaro. Ninguém tinha ouvido falar nunca de Lili Csokonai, o nome escolhido por Esterházy, e foi mantido secreto por muito tempo, até quando um crítico sagaz observou muitas semelhanças com a escrita esterházyana. Trata-se de um romance singular que é também uma espécie de romance epistolar, com estrutura polifônica e pluralidade de perspectivas, sobre os afãs amorosos e sentimentais de uma mulher, escrito numa língua húngara desatualizada, mais próxima do húngaro do século XVIII, ou seja do húngaro falado durante o período glorioso do reino austro-húngarico.

Em *Hrabal könyve* («O livro de Hrabal», 1990) Esterházy radicaliza a técnica pessoal, presente em quase toda a sua produção estética, da citação. As citações, muito freqüentes, abundam nos textos ou como citações indiretas ou como citações completas, ‘roubadas’ como pertencentes ao mesmo Esterházy.¹ Além disso, *O livro de Hrabal* apresenta materiais disparatados como fotografias e epístolas. Também a história é original e divertida. Trata-se de um escritor húngaro que está escrevendo uma biografia do grande autor checo. A mulher do escritor manifesta, no começo, um ciúme inexplicável e depois fica seduzida com a figura de Hrabal, de que se apaixona perdidamente. É evidentemente a alegoria da sedução do autor e do fascínio que provoca a grande literatura.

Esterházy também escreveu um livro de viagem que revoluciona o conceito burguês de viagem na literatura, *Hahn-Hahn grófnő pillantása* («O olhar da condessa Hahn-Hahn», 1991). Ao viajar exclusivamente pelo Danúbio, essa viagem imaginária é uma alegoria da Hungria como país ilhado e incapaz para viagens exteriores que permitiriam uma abertura política e cultural mais fecunda.

Nesse breve *excursus* bio-bibliográfico da produção de Esterházy, pluri-premiada com os reconhecimentos mais disputados no universo literário, deixamos por último a grande obra *Harmonia Caelestis* (2000), uma das obras narrativas mais importantes da literatura húngara de todos os tempos. Não é possível aludir exaustivamente nessas páginas à riqueza pluriforme dessa obra-mundo, par a *Ulysses* ou *A morte de Virgílio*. Deveria-se dedicar um estudo aprofundado e específico que não é objetivo desse trabalho. Esterházy propõe com *Harmonia Caelestis* uma releitura familiar, histórica e pessoal ao mesmo tempo, assim como tinha feito com

1 Não é casual que um dos textos críticos mais importantes sobre as referências intertextuais na obra esterházyana seja intitulado «Um mundo de citações, isto é Péter Esterházy, autor do Quixote» (Wernitzer 1994).

Os verbos auxiliares do coração, dos Esterházy. Trata-se de um romance que contradiz por completo a proposta tradicional do romance. Composto por citações, frases, aparentemente sem algum nexo lógico, *Harmonia Caelestis* é um mergulho trágico, grotesco, cômico, filosófico, rabelaisiano, poderia-se dizer, do grande milênio da história húngara (da história austro-húngara, deveria-se precisar) através da história da família Esterházy, uma das mais influentes da Europa e a qual pertence o mesmo escritor. Nunca explicitamente a família é nomeada. Aliás, são sempre e só os filhos que se referem aos pais. É uma narração dividida em dois grandes quadros, formada por pequenos episódios, alguns leves, outros muito dramáticos, que o leitor não consegue colher em sua integridade. A abundância das citações impossibilitam uma leitura simples e organizada, mas são, ao mesmo tempo, faróis de interpretação para começar a se debruçar «nas imensas elaborações da civilização ocidental, ao cujo limite extremo europeu, ao leste, está a nação húngara» (Pressburger, in Esterházy 2003, p. 7).

Pouco tempo após sua publicação, Esterházy se viu obrigado a escrever um longo e dolorido posfácio, *Javított kiadás* («Edição corrigida»), uma espécie de diário, em que o autor-filho transcreve em vermelho os fragmentos de um dossiê, em que ele descobre que o amado pai era um espião do regime soviético na Hungria. Os comentários de Esterházy, escritos em negro, formam um original, *outro* diário de luto, com seu assombro, seu afeto e sua decepção para com o pai.

A mais recente publicação de Esterházy é *Esti* (2010) em que o autor dialoga com um clássico extraordinário e desconhecido da literatura húngara, *Kornél Esti*, de Dezső Kosztolányi, em muitos elementos, autor parecido a Machado de Assis.

Falamos de diário de luto a propósito de *Javított kiadás*. Mas seria mais adequado referir-se como diário de luto a *Os verbos auxiliares do coração*, que integra o projeto de «Introdução à literatura». O autor húngaro consagra à mãe morta poucos anos antes um requiem tocante e original que lembra, em alguns pontos, a homenagem parecida feita por Roland Barthes tanto em *Diário de luto* quanto em *A câmara clara*. O livro, que não tem numeração de páginas, se apresenta como coletânea de folhas de cartões de luto, todas enquadradas por marcos pretos. Formalmente, o livro é um díptico que na literatura cristã primitiva e medieval se referia às listas oficiais dos vivos e mortos comemorados numa igreja ou num lugar (cidade, vilarejo, comunidade). Os vivos eram escritos numa das folhas e os mortos, na outra. É um procedimento que Esterházy parece conhecer e utiliza reformulando-o. No primeiro díptico o leitor se depara com o verdadeiro ‘diário de luto’, a doença e, logo, a notícia do falecimento da mãe, a proximidade com a família, a angústia do desaparecimento, a espera trágica e desesperada da morte e sua significação para a existência. Nos ajuda a penetrar nesse labirinto mortífero uma afirmação de Emmanuel Levinas:

A morte de outrem, que morre, afecta-me na minha própria identidade de eu [*moi*] responsável – identidade não substancial, não simples coerência dos diversos actos de identificação, mas feita de indizível responsabilidade. Tal é a minha afecção pela morte de outrem, a minha relação com sua morte. Ela é, na minha relação, a minha deferência por alguém que não responde mais, já uma culpabilidade – uma culpabilidade de sobrevivente [Levinas 2003, p. 40].

No segundo díptico, quase como se o autor desejasse negar a morte ou prolongar uma vida feliz e ao mesmo tempo inalcançável, o leitor lê, com desconcerto e desconforto, o diário íntimo da mãe que obedece assim a um pedido do filho. A doença ilumina partes secretas do passado e as memórias tornam ainda mais complexo o conhecimento da antepassada por parte do filho. Nem a morte, nem um diário poderão oferecer uma imagem satisfatória de uma figura próxima, amada (ou odiada), como a mãe. Mas não apenas. Esterházy problematiza nessa ficção inclassificável a própria imagem, como num espelho. O eu privado, particular pode transparecer no eu público, literário, ficcional? Derrida reconhece nessa transparência o valor mais decisivo do fazer literário:

A literatura é uma invenção moderna, inscreve-se em convenções e instituições que, retendo apenas esse traço, asseguram-lhe em princípio o direito a dizer tudo. A literatura liga, assim, seu destino a uma determinada não-censura, ao espaço de liberdade democrática (liberdade de imprensa, liberdade de opinião, etc.). Não há democracia sem literatura, não há literatura sem democracia [Derrida 1995, p. 47].

O escritor, para dizer tudo, para não se censurar, não se poupa de uma intrusão amarga, cínica às vezes, risonha em outros momentos. Apesar dessas contradições naturais, a entrada ou a presença do narrador é sempre um fracasso, pois o texto fala de definhamento, incompreensibilidade, morte, desesperação, fracasso. É sugestiva, nesse sentido, a epígrafe de Ludwig Wittgenstein, no começo dos *Verbos auxiliares*: «Pode falar quem tem esperança, e vice-versa».² A nossa pergunta torna-se, portanto, outra, quase parodiando Wittgenstein e Esterházy: *e quem não tem esperança, pode apenas escrever, e vice-versa?* Observa justamente um crítico norte-americano, Alexander Karn:

Helping verbs is a novel about failure, but it is far from failure itself. Esterházy, in a courageous self-critique, lays bare all of his artistic short-

2 Como já escrevemos, esse texto de Péter Esterházy não tem numeração de páginas. Portanto, todas as citações desse livro não serão acompanhadas por referências. A edição portuguesa está registrada na bibliografia final.

comings. Simultaneously, he exposes the weakness of his medium. The result is a powerful, brutal work which rockets the reader into contemplation and forces him/her to re-evaluate the meaning and the capacity of art and literature³ [Karn 1993, p. 329].

Cada página dos *Verbos auxiliares*, com uma estratégia narrativa que também o prêmio Nobel J.M. Coetzee reutilizará em *Diário de um ano ruim* (*Diary of a bad year*, 2008), singularmente outro 'diário' como pode-se observar, apresenta um subtexto como se fosse em nota de rodapé. Esse subtexto, que caminha paralelamente às reflexões do narrador e depois às revelações diarísticas da mãe, é um arquivo de citações literárias que o próprio autor faz questão de anunciar e prever assim seu leitor. «No texto há citações, literais ou distorcidas, de Miklós Apáti, H.C. Artmann, Mihály Babits, Donald Barthelme, Georges Bataille, Thomas Bernhard, Jorge Luis Borges...». Justamente do escritor argentino Esterházy cita repetidamente *O Aleph* e sua personagem Beatriz Viterbo. Também nesse caso não se trata de uma óbvia casualidade. Se o aleph borgiano representa o ponto milagroso e misterioso em que todo vai convergir numa vida eterna, numa ressurreição de afetos e corporalidades, então a ligação com a mãe e o amor filial que não se contenta nem de páginas escritas está evidente. Ao lado de Borges, outro autor que assume uma importância particular, num patamar diferenciado, é o austríaco Peter Handke, muitas vezes citado, literalmente transcrito. Especialmente é dele a frase com que se conclui o livro: «Um dia vou escrever isso tudo com mais precisão», que vem de um texto autobiográfico, uma espécie de romance de formação às avessas, intitulado *Wunschloses Unglück* («A desgraça indiferente», 1972) e escrito a partir da trágica experiência do suicídio materno. Para Esterházy trata-se de uma homenagem e de uma possibilidade única de diálogo com autores, livros, amigos, experiências alheias.

Diário de luto, romance-no-romance sob forma de díptico, romance de formação às avessas, processo autobiográfico: afinal, o que define esse texto? É necessário classificá-lo? Como se põe o leitor dessas páginas fúnebres? Que olhar sobre a morte e a caducidade da existência depende da proposta estética do autor? Não é óbvio que o leitor colabore com o autor, coopere com a especial operação proposta, porque a incerteza, a expectativa, a experiência de ambos (autor e leitor) são fronteiras variáveis e arriscadas. A escolha da ficção obriga o autor a armar um perfeito modelo

3 «*Os verbos auxiliares do coração* é um romance sobre o fracasso, mas está bem longe de ser o próprio fracasso. A partir de uma corajosa autocrítica, Esterházy põe a nu todas as deficiências estéticas. Ao mesmo tempo, o autor expõe as fragilidades desse meio. O resultado é uma obra potente, brutal, que sacode o leitor para uma contemplação e força-o a reavaliar o significado e a capacidade da arte e da literatura». Tradução nossa.

movediço entre a ilusão da realidade e a verdade das mentiras ficcionais. O texto de Esterházy se envolve em uma escrita obscura, numa existência ainda incompleta e consciente das lacunas que a caracterizam. Juni'chirō Tanizaki, o narrador japonês, mestre da escrita em primeira pessoa, vai ao encontro da construção estética de Esterházy. Para ele a literatura se consolida como espaço de assombrações, de fantasmas que perambulam entre vivências e citações, e não de revelações explicativas de tudo:

Escrevo o diário porque o escrever me interessa. Não porque outros o leiam. Tendo a vista pavorosamente deteriorada não posso ler quanto e como gostaria. Não tenho outros modos de passar o tempo. E para encher esse vazio me vem continuamente o desejo de escrever. [...]

Os acontecimentos de há um ano me parecem completamente novos e lendo-os experimento um prazer infinito [Tanizaki 1987, p. 42].

Para Tanizaki, que reconhecia o fundamento ficcional da literatura, também em seus exemplos mais contraditórios e flutuantes – como o diário, as memórias, a pseudo-autobiografia – a literatura só pode se dobrar aos efeitos do não-real, da pura invenção. Mas como **inventar** a morte de uma mãe? Que efeito ou que resultado põe em evidência a escrita?

N' *O rumor da língua*, Roland Barthes afirma que o texto que se desprende da forma diarística é quase um resultado impossível, pois «é possibilíssimo que o Diário assim mantido não semelhe mais em nada a um Diário» (1984 p. 382). O diário usa a elasticidade do rito quotidiano, garantindo-lhe uma veracidade antipática e transgressiva: quem busca a vida de um autor, encontra um homem, e, como escreveu La Bruyère, essa pode ser definida como a decepção formal do diário.

A oscilação entre autor e homem, entre leitor cúmplice e leitor ingênuo, entre Texto e Diário, entre o objetivo e o subjetivo, nos empurra a determinar que a literatura se desloca 'entre', isto é, move-se entre meios incertos e, ao mesmo tempo, certos. Do ponto de vista holístico, um não existe sem o outro, em uma interação misteriosa porque propõe que a realidade se dissimule por trás da máscara da literatura.

A biografia ficcional, o diário, e todo o conjunto de escritas do Eu consistem em deixar abertas as hesitações necessárias para que a criação de uma obra romanesca coincida com a recriação fictícia e falaciosa da realidade. A realidade revela-se em seus aspectos mais magníficos e doloridos. Ela ultrapassa a mente do autor, ao ponto que o artista busca representar todos os elementos possíveis e observáveis, mas se lhe revela apenas uma dispersão de dados, até quase a supressão do próprio sujeito-observador. Quem escreveu essas memórias, esse diário de luto, essas lamentações que beiram o carnavalesco?

Afinal, se quem escreve um diário se dedicasse à leitura dele, transformar-se-ia em um 'outro', terceira ponta de um triângulo que roça só

tangencialmente o autor do diário: «O diário se apresenta como a escritura peculiar da ausência, da saudade. Do que cada dia **não** se pensou» (Mildonian 2001, p. 198), aquele ‘não-pensamento’ que o pensar lógico e ordenado teve que deixar na sombra.

Contra uma imaginação perigosa e arbitraria ou uma reprodução aborrecida da natureza (D’Alembert afirmava que não se pode imitar a natureza até o tédio), a narração em primeira pessoa – por meio de formas que exploram a escrita de si, como o diário, a autobiografia, a confissão – permite mostrar a verdade da experiência, onde a palavra ‘verdade’ registra não a integridade e salvação do eu, mas sua precariedade e suas oscilações.

Daí surge uma escrita variada, violenta, feita de pulos e perplexidades, daí vêm os parágrafos cancelados, as variantes anuladas e, mais uma vez, reescritas, onde a relação do sujeito com o mundo, não sendo uma ficção e sim uma transcrição, apela para uma tomada de consciência do eu enquanto problema, angústia, desejo de verdade e multiplicidade em busca de unidade, que desemboca no círculo literário e, portanto, na possibilidade de se tornar invenção, ficção. De forma extravagante, o que seria julgado como anti-romanesco, entra numa espiral de ficção e falsificação da realidade, processos inevitáveis da escrita. A autobiografia revela assim os seus enganos:

Não somente a autobiografia pode mentir, mas a forma autobiográfica pode assumir a mais leve invenção romanesca: as ‘pseudomemórias’, as narrativas ‘pseudo-autobiográficas’ exploram a possibilidade de narrar em primeira pessoa uma história puramente imaginária [Starobinski 1970, p. 258].

No ato de desconstrução da identidade, que a estrutura da narrativa autobiográfica oferece, a escrita **fragmentada** e **escravizada** pela repetição do cotidiano e do temporal revela insuspeitáveis soluções para o problema da relação sujeito/escrita na estética contemporânea. Esse tipo de escrita periférica se coloca dentro de

Um espaço diverso, alternativo e contraposto àquele do romance tradicional, capaz de submeter à dúvida e à revisão os critérios de identidade que tenham caracterizado a tradição analítica a partir de Hobbes até Kant [Mildonian 2001, pp. 33-34].

Através das criações ficcionais, a ‘ipseidade’, segundo a bela expressão de Paul Ricœur (1990, pp. 11-54, 199-236) é a capacidade do sujeito de **se reconhecer**, não como o mesmo, mas dentro das variantes e das variabilidades temporais («Derruba a fé na identidade e a ela se substitui uma frágil ipseidade», p. 34). É um se reconhecer, muito antes que um ser, que permite, particularmente, vislumbrar no eu as suas mais secre-

tas andanças, as perpétuas transformações, as rupturas singulares e as dispersões que buscam uma resposta unitária. Para Ricoeur a ipseidade salva assim o transitório e, ao mesmo tempo, põe em crise não apenas a história mas também:

A continuidade do nosso corpo e das nossas funções cerebrais, como também a continuidade das lembranças, intenções e opiniões em qualquer perspectiva psicológica. A gramática em primeira pessoa, que sustenta essa escrita, vazia o eu de qualquer sério relacionamento consigo. Cada dia dizer eu significa introduzir uma entidade separada. Trata-se, na melhor das hipóteses, de uma sucessão de eu que apenas se conectam graças à retomada da escrita. [...] No espaço restringido da página e no tempo sem retorno da jornada já consumada, o rosto e o nome se cancelam [Ricoeur 1990, p. 34].

Porém a gramática, em vez de sistematizar, de ordenar, de **auxiliar**, nega, renuncia, destrói: «negamos com verbos auxiliares», está escrito num dos sub-textos do livro de Esterházy. E, ao mesmo tempo, a gramática afirma. Uma das grandes narrativas de Vladimir Nabokov, *O dom* (1952), possui uma curiosa epígrafe. Ela provem de um tradicional *Curso de gramática russa*, de Piotr Smirnovsky (1899), da época anterior ao regime soviético que assim diz: «O carvalho é uma árvore. A rosa é uma flor. O veado é um animal. O pássaro é um animal. A Rússia é a nossa pátria. A morte é inelutável».

A inelutabilidade da morte é o único fundamento e sustento para fazer literatura. Esterházy constrói toda a sua obra narrativa e teatral nos labirintos das interrogações metafísicas. Se a morte é a tirania da existência e a anulação dos fatos (da história, da vida, dos eventos mais quotidianos), a literatura possui ainda a liberdade de iluminar os interstícios mais recônditos da alma humana. Esterházy não pode ser reduzido a um autor pós-moderno. Sua proposta estética, especialmente nos *Verbos auxiliares do coração*, é uma verdadeira carta afetiva que provem da experiência de uma periferia cultural complexa e não ainda resolvida.

Poucos anos atrás, em 2008, Esterházy decidiu dar continuidade a essa epístola do luto que é *Os verbos auxiliares do coração*.

Harmonia Caelestis era uma homenagem ao pai - ausente, inatingível, às vezes inexistente - um pai que, em vez de amar o filho com gestos de carinhos, **fala, verbaliza, declara**. O título dessa mais recente publicação é *Semmi művész* («Arte nenhuma»), um romance familiar onde o autor ressuscita a mãe morta. Nesse livro, a mãe, de quase oitenta anos, é uma figura juvenil, adolescencial, divertida e fã do famoso jogador de futebol Puskás. Desta vez ao renovado diário de luto se acrescenta a paixão de Esterházy para o futebol que é considerado como alegoria da diversidade nacional húngara durante o regime soviético. Mais uma vez, com o diário

fictício da mãe, Esterházy modela sua própria autobiografia literária e semiséria, onde a ficção parece estabelecer sua ruptura definitiva dos confins literários com a vida empírica. Como escreve no prefácio dos *Verbos auxiliares*, Esterházy já não usa a língua, pois não quer expor a verdade, mas «se faz necessário o sentimento de que o que estou passando é incompreensível e não comparatilhável: só dessa forma posso acreditar que o terror faz sentido e é verdadeiro».

Se não é compartilhável, porque escrever? Porque insistir na escrita do Eu? Talvez a resposta esteja novamente nesses *Verbos auxiliares*: «Quem vive não pode se esconder. Devagar, tudo acontece conosco. O tempo mesquinho se contrai». Resta a literatura como possibilidade da audácia e da exploração das trevas e dos afetos.

Bibliografia

- Barthes, Roland (1984). *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*. Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques (1995). *Paixões*. Campinas: Papirus.
- Esterházy, Peter (2011). *Os verbos auxiliares do coração*. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Cosac Naify.
- Esterházy, Peter (2003). *Harmonia Coelestis*. Milano: Feltrinelli. Introdução e tradução de Giorgio Pressburger.
- Foucault, Michel (1985). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Barcelona: Planeta; De Agostini.
- Foucault, Michel (1992). *O que é um autor?* Lisboa: Vega.
- Handke, Peter (1979). *Le malheur indifférent*. Traduction de Anne Gaudu. Paris: Gallimard.
- Karn, Alexander (1993). «Post-modern techniques in Péter Esterházy's *Helping verbs of the heart*». *Hungarian Studies*, 8 (2). Budapest: Akadémiai Kiadó, pp. 325-329.
- Lévinas, Emmanuel (2003). *Deus, a morte e o tempo*. Coimbra: Almedina.
- Mildonian, Paola (2001). *Alterego: Racconti in forma di diario tra Ottocento e Novecento*. Venezia: Marsilio.
- Ricoeur, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- Starobinski, Jean (1970). «Le style de l'autobiographie». *Poétique*, 3, pp. 257-265.
- Starobinski, Jean (1971). *Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle*. Paris: Gallimard.
- Tanizaki, Juni'chirō (1987). *Fūten rōjin nikki (Diário de um velho louco)*. Milão: Bompiani.
- Wernitzer, Júlia (1994). *Idézetvilág, avagy Esterházy Péter; a Dom Quijote szerzője*. Budapest; Pecs: Jelenkor Kiadó.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

La Spagna nel diario di Francesco Priuli

Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia)

Abstract During his first visit to the Iberian peninsula (1592-1593) with the ambassador Francesco Vendramin, the Venetian nobleman Francesco Priuli kept an *itinerario* or travel journal. His work is a compendium of ordered, sometimes schematic, observations, collected during his journey. The essay analyses some of Priuli's observations and descriptions, presenting them as the perceptions of a curious traveller, free of anti-Spanish cultural and political prejudices. In particular, the author focuses on the economic aspects of the towns he visited, on their structure and geographical position, and especially on their defences, both natural and built by men.

Francesco Priuli è il tipico esempio di diplomatico formato con particolare cura, sapienza e attenzione dalla Repubblica Veneta che per prima tra le grandi potenze poté usufruire di un corpo diplomatico di livello incomparabilmente alto rispetto agli altri stati (si veda Ventura 1980, p. VII).

Rampollo di nobile e illustre famiglia, nacque a Venezia il 4 dicembre 1570.¹ Fin dall'infanzia aveva manifestato sentimenti di profonda religiosità, ma al momento di scegliere tra una comoda e prestigiosa carriera ecclesiastica e la vita pubblica preferì dedicarsi al servizio della patria. Nel breve *Cenno biografico intorno a Francesco Priuli* di lui si dice: «fu accorto e prudentissimo ambasciatore e senatore sapientissimo e integerrimo» (Berchet-Barozzi 1856, p. 341). Fra i vari incarichi che la Serenissima gli affidò tre furono particolarmente prestigiosi: l'ambasceria in Savoia nel 1600,² l'ambasceria in Spagna,³ l'ambasceria in Germania nel 1609. Morì durante una legazione a Praga il 23 maggio 1610.⁴

1 Notizie bio-bibliografiche sono reperibili principalmente in Berchet-Barozzi (1856), Cicogna (1830), Donazzolo (1927), Monga (2000), Priuli (2006).

2 La relazione è stata pubblicata da Veronica Gobbato in Priuli (2006).

3 Priuli fu nominato ambasciatore ordinario il 3 gennaio 1604 ed entrò in carica il 18 dicembre dello stesso anno. Lesse in Senato la sua relazione il 26 giugno 1608.

4 Presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia sono conservati cinque registri di lettere scritte durante i suoi impegni diplomatici. Cicogna dà notizia che «nel codice marciano classe VII, num. 624, cartaceo di 29 carte numerate del secolo VI, trovasi un *Viaggio o itinerario del viaggio in Spagna de Francesco Priuli e Michiel procurador*. Ma io credo che malamente sia attribuito al nostro Francesco Priuli; primo perché queste parole *Viaggio o*

Francesco Priuli era andato in Spagna una prima volta nel 1592,⁵ giovanissimo, al seguito di Francesco Vendramin, nominato ambasciatore della Serenissima alla corte di Filippo II. È un viaggiatore senza un incarico specifico, un gentiluomo libero anche di allontanarsi dalla delegazione ufficiale,⁶ forse solo con l'incarico di conoscere un paese con il quale dovrà successivamente trattare come ambasciatore. Cicogna afferma che il giovane Priuli

[...] ad altro non attese che a procacciarsi la più squisita cognizione delle usanze e degli ordini di essa e non contento di ciò volle girare tutte le province della Spagna, apparando perfettamente anche la lingua castigliana. Cosicché andato poi egli stesso ambasciatore colà nel 1603 poche cose nuove gli riuscirono. Infatti egli già conosciuto quivi per l'addietro e usando tutte le maniere dell'ottimo ambasciatore, si cattivò la benevolenza di tutta la nazione spagnuola [1830, p. 407].

Nell'occasione scrive un diario, un «itinerario o relatione del viaggio di Spagna [...] non pretendendo io di informare altri, ma servirmene per mia particolar memoria delle cose vedute, però non stimerò arroganza l'havermi posto a tal impresa» (Monga p. 189).⁷

Litinerario (così verrà indicato d'ora innanzi), oggetto del nostro interesse, presenta un carattere ben diverso rispetto alla relazione redatta a fine mandato dall'ambasciatore come conclusione ufficiale della sua missione diplomatica.

Le relazioni veneziane si differenziano profondamente da quelle scritte da ambasciatori di altri stati per «assoluta originalità e impareggiabile perfezione che una classe politica di grandi tradizioni seppe imprimere a questi eccezionali documenti in un momento cruciale della sua storia» (Ventura 1980, p. VII). Non sono solo un compendio di trattati diplomatici, ma soprattutto

un accurato e di solito penetrante quadro antropogeografico e politico in cui il paese e i popoli, la costituzione e le politiche interne, la milizia, le

Itinerario ecc. sono di mano moderna in confronto di tutto il carattere del codice ch'è antico, ossia del tempo stesso in che fu intrapreso il viaggio cioè del 1572; secondo perché il carattere originale di questo codice è affatto differente dal carattere originale del Priuli che riscontrasi sparso nelli sopraddetti altri codici marciani; terzo (e questo basta sopra ogni altro motivo) perché il nostro Francesco nel 1572 era appena nato» (1830, p.410).

5 Il viaggio durò dal 18 marzo 1592 al 29 aprile 1593.

6 Per esempio: «Nel tempo che il re dimorava amalato nella Estreglia determinai di passarvene in Navarra per vedere alcuna cosa buona di quel regno» (Monga 2000, p. 221).

7 Litinerario è stato pubblicato in Monga 2000, pp. 189-269, da cui cito e a cui rimando anche per la consultazione dell'attento e accurato studio introduttivo.

entrate e le spese pubbliche, il carattere del principe, dei suoi familiari, degli uomini di stato, le tendenze di fondo della politica estera, sono descritti e interpretati nelle linee essenziali da osservatori lucidi, esperti e generalmente bene informati [p. VII].⁸

Si può a ragione pensare che l'esperienza giovanile descritta nell'itinerario sia stata fondamentale, o per lo meno d'aiuto, nella successiva missione diplomatica di Francesco Priuli in una sede particolarmente delicata per la Serenissima, nemica, anche se non dichiarata, della Spagna, di cui temeva il potere in Italia e lo sviluppo dei suoi commerci nell'Adriatico gestiti soprattutto dal conde de Osuna viceré di Napoli.

Dal punto di vista della scrittura la causa o l'occasione del viaggio determina la forma di espressione. Díez Borque afferma che «el viaje diplomático, sea con motivo de embajada fija o misión política particular, domina de forma visible en el conjunto [...] La perspectiva diplomática del viaje afecta, naturalmente, al sentido y significado de lo que se ve y cómo se ve y al testimonio que de ello se quiere dar» (1990, p. 11). Ma altre motivazioni creano altri generi molto importanti come «cartas y diarios» che «tienen unos valores de inmediatez y proximidad que pueden otorgar a las informaciones un carácter más certero» (p. 13) anche come testimonianza di viaggiatori d'altra cultura. Parecchi testi presentano nel titolo il termine 'itinerario', come avviene nel nostro caso, «lo que de pronto, puede orientarnos sobre la forma de organizar el material, es decir sobre el principio estructurante» (p. 14).

L'opera di Francesco Priuli appare come un compendio di ordinate, a volte schematiche, osservazioni di un viaggiatore raccolte in forma di diario durante la sua esperienza diretta.

Il viaggio inizia per vie fluviali fino a Piacenza, prosegue per terra fino a Savona dove la delegazione si imbarca e costeggiando la Francia, tra le immancabili tempeste arriva a Cadaqués il 20 aprile 1592. L'impatto è decisamente negativo: «loco di cento meschine case» (Monga 2000, p. 205). Il giudizio migliora riguardo a Palamós: «quattro volte maggiore, con chiese e case assai ragionevoli, abbondante di tutte le cose [...] loco stimabile» (p. 205) anche per la presenza di una fortezza non reale, tuttavia bene attrezzata per la difesa.

Barcellona è una tappa importante. Il primo interesse del veneziano Priuli è rivolto alle galee siciliane in servizio nel trasporto dei passeggeri nel Mediterraneo, alle attrezzature, alle dotazioni di armi (scarse), ai contratti d'ingaggio e d'impiego degli equipaggi, agli stipendi dei comandanti. Conclude queste sue attente e interessate osservazioni dicendo che «gli

⁸ La Repubblica Veneta nel Cinquecento aveva compilato *Ricordi per ambasciatori con un epilogo breve di quelle cose che si ricercano per fare una relazione*, una guida per disciplinare al meglio tale materia (si veda Donazzolo 1927, p. 6).

vasceli non sono differenti da quelli di Venetia, però non ne dico altro, non variando in altro se non nelli nomi proprij delle cose» (p. 206).

Barcellona è «città metropoli, nel temporale, del principato di Catalogna, ancorché nello spirituale non lo sia» (p. 206). Il diarista è particolarmente attento al sistema di governo: descrive con particolari i macchinosi criteri di conferimento degli incarichi civili, militari e religiosi senza però dare giudizi sulla validità delle scelte. Rivela soprattutto una volontà oggettiva e meramente descrittiva degli organi di governo più che un giudizio sul loro funzionamento. Non trascura riferimenti all'aspetto finanziario e giuridico. Lo attrae anche l'aspetto esteriore dell'apparato statale come le decorazioni della Casa della Deputazione «molto bella, con sale adornate di stuchi, pitture, oro, con giardini, gallerie et logie di grande autorità», e gli abiti: «Li giurati sono cinque, vestono alla lunga di damasco cremisino con un capuzzo del medesimo sopra la spalla sinistra, simile a quello degli scolari di Padova, in capo una bareta negra ordinaria», o «un maestro vestito di chiambeloto cremisino con una mazza d'argento nella mano, come tengono li deputati» (p. 207).

Alla descrizione della collocazione geografica del principato di Catalogna e della città di Barcellona, di chiese, case, piazze, giardini «universalmente buoni» (p. 209) segue immancabilmente il riferimento all'aspetto economico («è abundantissima a tutto quello che bisogna al vito humano»), all'arsenale «a spese del re, uno delli meglio arsenali di tutta Spagna», al banco pubblico molto sicuro e rigoroso, allo «studio publico nel quale vengono pagati molti dottori per leggere philosophia, medicina et legi, con stipendio tenue dalla città, perché tutti gli scolari contribuiscono particolarmente chi più et chi meno al pagare delli loro maestri». Per Priuli «la città ha fama di essere ricchissima», ma le donne sono «universalmente brutte, però accortissime» (p. 209).

Dopo una lunga sosta a Barcellona per la malattia dell'ambasciatore la comitiva riprende il suo viaggio in Catalogna con la visita di Monserrat, il cui monastero è particolarmente apprezzato dal nostro diarista soprattutto per motivi economici ed organizzativi. La ricchezza prodotta dalle generose offerte dei fedeli permette agli attivissimi padri benedettini di fornire il vitto ai visitatori di quel luogo impervio dove «tutte le cose necessarie sono portate da muli più di tre leghe di maniera che pare più tosto opera miracolosa che naturale il vedere machina sì grande in sito sì orrido» (p. 210). Successivamente metterà in risalto il potere temporale e spirituale e le capacità organizzative dei padri benedettini del monastero di Guadalupe e l'ottima attrezzatura per l'accoglienza dei pellegrini del monastero di San Juan de Ortega nella campagna castigliana.

Come abbiamo già notato il Priuli è particolarmente attento al denaro e all'economia del luogo visitato e delle sue tasche. Di Lérida, «città di studi, antica, picciola senza buoni edifici» (p. 211), ci dice che è dotata di una banca pubblica diretta alternativamente da un catalano, un arago-

nese, un valenzano. La comitiva veneziana sceglie con cura dove pagare minori dazi: «andammo a dormire ad Alcaras, ultimo di questa parte del principato di Catalogna, nel quale gli dacij sono li più facili da passare et minori di tutti gli altri regni di Spagna» (p. 212). La venta di Santa Lucia nell'aspra e deserta montagna aragonese «è la miglior venta di tutta la Spagna, ancorché per essere lontana da lochi principali et abundanti, tutte le cose sono carissime» (p. 213). A Saragozza devono pagare a severissimi doganieri il dieci per cento su tutte «le robe nove». E così continua ad annotare con molta precisione dazi e gabelle nei passaggi tra i vari regni.

Una curiosità strategica lo porta a interessarsi alla posizione geografica e alla struttura delle località visitate con particolare predilezione per le difese, naturali o costruite dall'uomo, da possibili attacchi, e ai fiumi, alla loro funzione, alla navigabilità, alla possibilità di attraversamento (generalmente su ponti antichi e belli) e al loro utilizzo in agricoltura. La descrizione che dà di Saragozza «metropoli del regno d'Aragona» è l'esempio del suo sistema analitico. È attraversata dal fiume Ebro, navigabile anche se più largo che profondo, preziosa via d'acqua per l'approvvigionamento di ogni bene necessario in una terra resa fertile da questo fiume. Non manca l'accento al ponte «di pietra molto bello» e al fragile sistema difensivo della città, notizia correlata «alli volubili et mali affetti humori degli aragonesi» nei riguardi del re castigliano, che li aveva privati di vari privilegi «li quali non nomino particolarmente per essere materia fuori del mio proposito et molto lunga» (p. 214).

Il diarista cinquecentesco non fa mai riferimento ai singoli abitanti dei luoghi visitati, con i quali ebbe solo superficiali rapporti occasionali. Siamo lontanissimi da qualsiasi interesse antropologico, che apparirà solo nella seconda metà del XIX secolo. Le descrizioni di Priuli danno l'impressione di un paese senza uomini e donne, ma solo popolato da entità vaghe (catalani, aragonesi, ecc.) o da masse di pellegrini che frequentano monasteri e luoghi di culto. Annota, invece, con cognizione di causa la presenza dei 'moreschi' molto numerosi in Aragona

per havere comandato il re quando furno vinti nell'ultima guerra di Granata che si battezzassero et andasseno a vivere nel centro delli regni di Spagna per non volere che le loro habitationi fossero vicine a marina, dove possono di novo esser sollevati con aggiunti di Barberia [...] Li quali [moreschi] ancorché siano più cristiani in aparenza che in effetto ascoltano la messa e si confessano per non pagare certa pena pecuniaria et per timore dell'Inquisitione la quale qui in Spagna è rigorosissima, ma in secreto delle lor case adorano Macometto, et sebene questa è voce comune, si soportano per essere utilissimi alla coltivazione de' terreni et per non spopulare la Spagna, la quale per la grandezza che tiene è pochissimo abitata [pp. 215-216].

Anche se i riferimenti al viaggio e alle vicende della delegazione diplomatica di cui Priuli faceva pur parte sono scarsissime, non poteva mancare la menzione dell'incontro dell'ambasciatore Contarini con il re che in quella «audienza particolare [...] lo armò cavagliero» (p. 220) e del congedo dello stesso ambasciatore e della presentazione del nuovo ambasciatore Vendramin, cerimonie diplomatiche che si completarono in un solo giorno (13 ottobre 1592).

Nell'alternarsi di «montagne asprissime et altre coperte d'arbori, vigne e grano [...] tra piano fertile et montagna sterile e infrutuosa» (p. 222) appare Pamplona, metropoli del regno di Navarra, «la più fredda parte di Spagna, dal che nasce il mancamento del vino». L'edificio più interessante è la fortezza costruita da «Vespasian Gonzaga che ne fu l'ingegnere, non lasciò di mettergli ogni spirito per la grande acuratezza che ne teneva il proprio re» (p. 222). È l'unica costruzione apprezzabile tra «chiese buone et similmente case de particolari, ancorché nell'un' et nell'altre non vi sia esquisitezza» (p. 223).

Ben diverso è l'entusiasmo per Burgos, «una delle principali di tutta la Spagna», anche se freddissima; «non di meno abundantissima d'ogni cosa», politicamente importante «come capo di Castiglia la Vechia» (p. 225). È città di arcivescovato, anche se di recente istituzione, fu sede del re di Castiglia di cui conserva testimonianze. La adornano «molte nobilissime fabbriche di chiese [...] palazzi et ponti di pietra [...] piazze et strade magnifiche» (p. 224). Non mancano i crocifissi miracolosi, di cui uno in particolare «molti miracoli alla giornata si vedono» (p. 225). La popolazione di Burgos è ancora ricca grazie ai commerci e al transito delle merci provenienti da Inghilterra, Fiandra e Francia che un tempo lì si fermavano.

Sempre interessato alla presenza di risorse soprattutto alimentari, Priuli, compiaciuto, presenta Valladolid in una campagna fertilissima e «abondantissima di tutte le cose necessarie al viver humano» (p. 226). Politicamente importante, sede della corte, di università e di tribunale d'ultima istanza con vasta giurisdizione, è densamente abitata e anche da «cavaglieri principali per l'occasione di trattare le litti et perché molti signori tengono le loro case per habere in altro tempo risseduto la corte» (p. 227). In questa prestigiosa città l'ambasciatore veneziano ricevette un'ottima accoglienza, fatto che non viene annotato in altre occasioni.

Un interessante riferimento riguarda Segovia e i suoi abitanti. Escludendo la sua cattedrale «tutto il resto di questa città è poco buono, per non curare quelli che vivono in lei di nobilitarla, essendo la maggior parte mercanti o persone che lavorano panni di lana [...] et questa è la gente che di ordinario rissiede qui, andando la maggior parte delli cavaglieri di Segovia a stare in Madrid» (p. 229). Il nobile Priuli, lontano per educazione e vocazione da esperienze mercantili molto comuni, invece, tra la nobiltà veneziana, assume un atteggiamento di aperta critica 'classista' verso categorie importantissime nella storia sociale ed economica del tempo.

Riabilita, almeno parzialmente, i segoviani come buoni e attenti conservatori di «un ponte, canale, acquedotto fatto dai romani per la comodità che da questo ricevono» (p. 228).

Posta in luogo particolarmente fertile e ricco di ogni bene naturale, Cordova, «città con case poco buone», viene ricordata per l'allevamento reale dei cavalli e per la cattedrale, un tempo moschea, e la sua Cappella Maggiore. L'attenzione del Priuli è attratta ancora una volta dal fiume, il Guadalquivir, che scorre sotto «un bellissimo ponte di pietra coperto, navigabile e il più profondo di Spagna» (p. 235).

Attratto dai luoghi di culto Priuli visita, come abbiamo già accennato, Guadalupe, dove si venera l'immagine miracolosa della Vergine, oggetto di grande devozione custodito mirabilmente dai padri dell'ordine di San Benedetto, i quali estendono il loro potere temporale e spirituale su tutta la città. Menziona l'importanza politica della città di Jaén, metropoli del regno moro, ma ricorda con particolare cura che nella cattedrale si venera copia del sudario di Cristo chiamato in Spagna la Veronica.

Attraversando l'aspra Sierra Nevada, passando per Las Alpujarras dove avvenne nel 1568 la famosa rivolta, arriva a Granada, posta nel luogo più bello che si possa desiderare «per loco che sia pieno di mori». Sottolinea ancora l'importantissima presenza mora celebrando l'Alhambra come «primo palazzo reale fra tutti quelli di Spagna». Ne ricorda anche l'importanza politica con la presenza nel governo centrale, e, fra tante magnificenze, che «le donne di Granata sono tenute universalmente per le più belle e acorte di Spagna» (p. 237).

Per il nostro diarista Siviglia è «la più bella, più ricca e più adornata città di Spagna». È colpito dalla grandezza del Guadalquivir, importantissimo per il traffico commerciale con le Indie, magistralmente gestito «nella casa della contrattazione, con giudici e ministri appropriati alle cosa delle flote, non havendo altre persone da metergli le mani se non questi, et è fabrica asai nobile et che tiene molto del grande» (p. 238), dalla cattedrale «che non ha paragone con nessuna delle altre di Spagna» (p. 238), dall'Alcázar che in un processo di continuo abbellimento «se non è in quella perfettione dell'Alambra di Granata è molto vicino a l'essergli» (p. 239). L'entusiasmo per questa popolosa città (circa 100.000 abitanti) induce il nostro diarista a conoscerne meglio il sistema di governo, le rendite del commercio con le Indie, le rendite ecclesiastiche, rammaricandosi di non potere dire di più «per il poco tempo che io gli sono stato» (14-21 marzo) (p. 240).

Risale la penisola passando per il Portogallo, di cui non ha un'impressione positiva. Lo interessa Lisbona per il suo «famosissimo porto» alla foce del Tago dove però la sua larghezza «non è fatta da lui ma dal mare, et l'acqua è salatissima come il medesimo mare, et veramente più tosto si ha da chiamare con tal nome che di fiume» (p. 242). Il porto è presidiato da soldati castigliani comandati dal generale castigliano conde de Porto Alegre, legato al Portogallo da stretti legami parentali:

così Sua Maestà gli ha parso bene valersi di questo soggetto per dare maggiore gusto alli portoghesi, li quali tengono malissima volontà contra li castigliani di sua natura, ma hora particolarmente, dicendo che dopoi che sono sogeti a quella corona hanno perduto la libertà, il comertio et le facultà, per essersi in questo poco tempo andati a male più di cinquecento vasselli di alto bordo causati dalla inimicitia che tiene il re con gli inglesi, per timore delli quali bisogna fare la navigatione fuori tempo [p. 243].

soffrendo naufragi, subendo assalti predatori e perdendo quell'amicizia che favoriva i loro commerci e permetteva il rifugio nei loro porti in caso di tempeste.

Secondo Priuli l'annessione del regno portoghese risulta particolarmente onerosa per la corona castigliana per impegno di uomini in armi e per il calo dei commerci portoghesi caduti nell'orbita castigliana. Altra conseguenza negativa dell'occupazione è il calo demografico di Lisbona, passata da 400 000 abitanti a 80 000, e il depauperamento della stessa, dove «il vivere è molto caro non già perché al regno manchino le cose necessarie» (p. 244), ma per una forzata ed esagerata esportazione, soprattutto di vino, voluta dai castigliani.

Priuli annota con interesse la presenza di molti negri «li quali servono tutti li servitii più bassi» (p. 245). Denuncia il sistema di vera e propria deportazione dall'Angola dove vengono comprati per pochi soldi da altri negri che li avevano fatti prigionieri in conflitti locali. Imbarcati su navi «non gli danno ordinariamente da mangiare, se non farina bagnata con acqua et li trattano della propria maniera come se fossero bestie». A Lisbona, porto d'arrivo, restano «li migliori e più belli» (p. 245), i cui figli vengono venduti con profitto. Il diarista non dà notizia della sorte, senz'altro più tragica, toccata agli altri «meno belli»!

Anche in Portogallo Priuli è particolarmente interessato ai luoghi di culto. Con soddisfazione parla di visite a siti venerati come miracolosi, come Tomar, «villa grande della religione delli religiosi di Cristo» (p. 247), una volta sede dei Templari. Di Coimbra, non dimenticando il monastero dei padri gesuiti, celebra la grande università con ben quattromila studenti e mostra grande interesse per gli stipendi degli insegnanti e ammirazione per il luogo.

Attraverso una strada tenuta con cura per favorire il cammino dei pellegrini, ma tra sterili monti di pura pietra, Priuli arriva a Santiago de Compostela dove «si vegono molti miracoli e molto più che in nessun altro loco di Spagna». La città è decisamente brutta e triste, «non ha cosa buona fuori la chiesa cattedrale» che custodisce il capo di San Giacomo «che non si mostra a nessuno ma è tenuto universalmente che sii nel proprio altare della capella maggiore» (p. 252). Ogni giorno vengono presentate reliquie ai fedeli i quali, adempiendo a vari obblighi, ottengono varie indulgenze, in

particolare l'anno della visita di Priuli, l'anno del giubileo giacobeo (1593). Il diarista annota, come d'abitudine, la copiosità delle elemosine che concorrono all'abbellimento della cattedrale e al mantenimento dell'ospedale costruito per voto dai re cattolici.

Non può sfuggire al documentato diarista l'agiatezza degli abitanti di Villafranca, 'villa' dell'omonimo marchese, arricchiti dal commercio di metalli che si estraggono dalle montagne delle Asturie. Il benessere è godibile anche nelle osterie dove «non servono con la povertà di Galitia ma lautamente [...] Mi fermai per rifarmi un poco delli mali cammini fatti li giorni a dietro» (p. 255).

Non sfugge al colto viaggiatore l'importante aspetto storico di León, nella cui cappella reale sono conservati corpi di re e nel monastero fanno la loro professione di fede i cavalieri leonesi dell'ordine di Santiago che ben si distinguono dai castigliani e che vivono in città «onorando le reliquie della corte che in altri tempi ha risieduto in Leone» (pp. 256-257). La cattedrale «è il retrato di quella di Siviglia, ma molto minore, con tutto ciò, per le diligente fabriche et richi adornamenti che lei ha, è stimata la seconda di Spagna» e la città non presenta la stessa maestosità: «le case di questa città poche sono che si possono chiamare palazzi» e «le calli et piazze non sono belli» se si esclude un ponte di pietra «grande e bello» (p. 256).

A Madrid, recente capitale, termina l'itinerario di Francesco Priuli. Posta «fra il principio dei monti et fine del piano» gode di aria «temperata, purgatissima et buona et si può dire habbi causato la longa dimorazione della persona reale in questo loco». La presenza della corte gli ha dato l'essere perché non sono molti anni [...] non consisteva d'altro che di povere case» insufficienti per le esigenze della corte «et, sebene il dubbio che con la mutatione di re si muti l'habbitatione reale, leva l'animo di far edificj sontuosi, nondimeno per l'utile eccessivo che si cava ne l'affittare le case, ciascheduno procura di fabricare, et così ogni giorno andar nobilitando e accrescendo questa villa (p. 259).

L'attento e intelligente veneziano coglie il pericolo della speculazione edilizia in atto nella nascente Madrid, oltre a quello di un altro fenomeno, per noi altrettanto attuale, come l'afflusso temporaneo di visitatori «che conforme li negotij a la giornata corrono alla corte» passando dai «20 mila naturali di Madrid» (p. 259) ai 150 mila giornalieri.

L'itinerario di Francesco Priuli è essenziale e ordinato. Si sviluppa secondo uno schema descrittivo che evita la ripetizione monotona grazie alle osservazioni che esprime in forma oggettiva. Raramente parla dei suoi fatti personali se si escludono alcuni riferimenti a difficoltà inevitabilmente incontrate in un viaggio così lungo e impegnativo. È lo sguardo di un viaggiatore rinascimentale che osserva e si sofferma su ciò che più lo interessa anche come cittadino della Repubblica. I giudizi su politica e governo delle varie città, che descrive con attenzione e competenza, sono

scarsissimi. Si concede, invece, apprezzamenti sull'aspetto monumentale e paesaggistico.

La funzione dell'itinerario di Francesco Priuli è ufficialmente culturale e privata. Sono appunti, risultato di osservazione e riflessione, elaborati in forma descrittiva in cui si può ragionevolmente vedere una connotazione di tipo politico, di informazione 'diversa' rispetto alla ufficiale.

Priuli è un osservatore curioso, colto e onesto. Evita di trattare cose «non vedute» e non dà giudizi aprioristici suggeriti da posizioni culturali e politiche che serpeggiavano nell'Europa del tempo nei riguardi del potente impero asburgico.

Bibliografia

- Barozzi, Nicolò; Berchet, Guglielmo (a cura di) (1856). *Relazioni degli Stati Europei lette al Senato dagli Ambasciatori Veneti nel secolo decimosettimo raccolte e annotate da Nicolò Barozzi e Guglielmo Berchet*, serie I, *Spagna*, vol. 1. Venezia: Tip. di Pietro Naratovich.
- Cicogna, Emanuele Antonio (1830). *Delle iscrizioni veneziane*. Vol 3. Venezia: Giuseppe Picotti Stampatore.
- Díez Borque, José María (1990). *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Donazzolo, Pietro (1927). *I viaggiatori veneti minori: Studio bio-bibliografico*. Roma: Reale Società Geografica Italiana.
- Monga, Luigi (2000). *Due ambasciatori veneziani nella Spagna di fine Cinquecento: I diari dei viaggi di Antonio Tiepolo (1571-1572) e Francesco Vendramin (1592-1593)*. Moncalieri: CIRVI.
- Priuli, Francesco (2006). «*Con questo ordine disordinato*»: *Relazione dell'ambasceria in Savoia (1603)*. A cura di Veronica Gobbato. Saggio storico di Luca Vendrame. Presentazione di Eugenio Burgio. Roma; Padova: Editrice Antenore.
- Ventura, Angelo (a cura di) (1980). *Relazioni di ambasciatori veneti al Senato*. Roma; Bari: Laterza.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Margherita Sarfatti tra le due sponde del Plata

Rosa Maria Grillo (Università degli Studi di Salerno)

Abstract Margherita Sarfatti is a very peculiar figure: a Jewish mistress of Mussolini, she was an ambassador of Fascism and Italian art in the world, and the muse of poets, architects and painters of the movement she created, called *Novecento*. After the promulgation of the anti-Semitic laws in 1938 she is forced into exile: she lives eight years between Uruguay and Argentina in a hard condition, because she is hated by the exiled Jews for her being fascist, and by the fascists for her being Jewish. In Montevideo and Buenos Aires she published some interviews and articles, the results of her interwoven relationships and the memories of her past life.

Sulla emigrazione/esilio ebreo nel Río de la Plata molto si sta scrivendo all'interno degli studi di più ampio raggio sulla *Shoah* e gli esodi di massa come conseguenza del nazifascismo. Particolarmente intrigati e intriganti sono i casi in cui alla appartenenza etnica si sovrappone il fattore ideologico e politico, con casi grotteschi di ebrei fascisti improvvisamente caduti in disgrazia e obbligati all'esilio, come Margherita Sarfatti o Paolo Vita Finzi, console negli anni trenta a Buenos Aires dove ritornò in esilio nel '38. L'antisemitismo italiano dei secondi anni trenta, infatti, è del tutto inedito giacché nell'Italia postunitaria gli ebrei si sentivano, innanzitutto, italiani: «ellos mismos admitían que la 'italianidad'¹ era un sentimiento tan propio que nunca se habían cuestionado problemas de doble lealtad en relación con su condición hebrea» (Silberman De Cywiner 2010) e «All'inizio degli anni Venti, gli ebrei italiani aderivano a tutti i partiti politici, compreso quello fascista, che non si dichiarava antisemita» (Sarfatti 2005, p. 69). La stessa politica fascista fu molto contraddittoria sui temi razziali: c'erano numerosi ebrei tra i più stretti collaboratori di Mussolini (Guido Jung, ministro delle finanze dal '32 al '35, e la stessa Sarfatti) e, nei primi anni della persecuzione nazista in Italia, erano arrivati migliaia di rifugiati ebrei tedeschi; solo con le leggi promulgate nel 1938 acquistò un inequivocabile carattere antisemita, che comunque ammetteva la figura

1 Possiamo ricordare il *Regio decreto d'emancipazione* dei non-cattolici del 1848 (diretto espressamente alle comunità ebrea e valdese) con cui Carlo Alberto di Savoia riconosceva pieni diritti civili alle minoranze religiose e che permise la totale adesione degli ebrei al progetto unificatore del Regno del Piemonte e poi la sua identificazione con il Regno d'Italia.

dell'ebreo 'discriminato' o 'arianizzato', ebreo con meriti speciali militari, civili o politici: «alla fine del 1942 gli 'arianizzati' erano centoquarantacinque, cinque dei quali 'per ordine superiore', ossia di Mussolini» (p. 83). Tra loro, non c'erano Margherita Sarfatti né altri intellettuali: le scuole e le università furono i luoghi dove la legge fu applicata con maggior rigore e da dove gli ebrei (docenti e alunni) furono immediatamente espulsi.

Il caso italiano è quindi particolarmente tardivo e contraddittorio, e non si sa quanti furono gli italiani tra i 51 747 ebrei europei che emigrarono in Argentina, Brasile e Uruguay alla fine degli anni '30, mescolati a oppositori politici, comunisti, anarchici ecc. Si parla di «7 000 ebrei uccisi in deportazione o nella penisola [...] e 800 deportati che sopravvissero» su un totale di 51 100 individui «assoggettati alla persecuzione [di cui] 46 656 persone di religione o identità ebraica e [...] circa 4 500 non ebrei» (pp. 13 e 83). Pur in una grande imprecisione di cifre, per il caso che ci occupa si può dire che «dei seimila ebrei italiani che lasciarono l'Italia fra il 1938 e il 1943, un piccolo contingente arrivò in Uruguay fra questi [...] Giuseppe Sesteri, i fratelli Riccardo e Bindo Rimini, Alberto Calò [...] Dopo arrivarono le famiglie [...] De Benedetti, Della Seta, Diena, Di Segni, Jesi, Levi, Levi Deveali, Lombroso, Momigliano, Norzi, Olivetti, Ovazza, Scazzocchio, Segre, Sestieri, Treves e Trevi [...] Prima della partenza dall'Italia nessuno di loro si era legato alla politica ma in Uruguay gli ebrei italiani animarono le organizzazioni antifasciste democratiche e soprattutto la sezione uruguaiana di *Italia Libera*» (Tato 2009). In Argentina ne arrivarono un migliaio: la dottoressa Eugenia Sacerdote de Lustig, cugina di Rita Levi Montalcini; Vera Vigevani, che sarebbe stata una delle fondatrici delle *Madres de Plaza de Mayo*; Arrigo Levi, che fu direttore di *Italia Libera*; Rodolfo Mondolfo, che dal maggio del 1939 insegnò filosofia e greco antico nelle Università di Córdoba e di Tucumán; Benvenuto e Alessandro Terracini, Renato Treves, tutti stabilitisi a Tucumán.

Un caso davvero speciale è quello di Margherita Sarfatti, l'«altra donna del Duce», arrivata in Uruguay nell'ottobre del '39, oggi ingiustamente dimenticata dagli ebrei perché fascista e da questi perché ebrea.²

Nacque a Venezia nel 1880 in una famiglia ebrea praticante e ricca, i Grassini. A 18 anni sposò Cesare Sarfatti, avvocato ebreo socialista, 14 anni più grande, con cui ebbe tre figli: Roberto (morto volontario a 18 anni nella prima guerra mondiale), Amedeo e Fiammetta. Trasferitisi a Milano, Margherita iniziò a pubblicare critica d'arte su *L'Avanti* (dal 1908 al 1910 curò anche la rubrica culturale *Le ore della Quindicina*) e su *Il Tempo*. La sua casa, in Corso Venezia 95, la galleria Pesaro che lei dirigeva e la casa

2 Non viene ricordata nei testi da me consultati e indicati in bibliografia. Scarzanella la cita in un suo libro sulla emigrazione italiana in Argentina ma solo per il suo passato femminista e per l'esposizione del 30 (1999, pp. 127 e 144).

di campagna Il Soldo diventano centrali nella vita artistica e culturale lombarda, sperimentando quella convergenza di arti e generi propria delle avanguardie ma rifiutando il negazionismo e l'antitradizione delle frange più radicali: Margherita 'crea' così quella avanguardia artistica che si sarebbe chiamata Novecento e che il 26 marzo 1923 avrebbe inaugurato la sua prima collettiva alla galleria Pesaro e appoggia una riuscita campagna a favore dell'architettura razionalista, che sarebbe diventata icona positiva dell'Italia fascista prima che si irrigidisse nel simmetrico stile littorio di Piacentini. Scultori, poeti, architetti, pittori le dedicano opere e la eleggono loro musa: Marinetti, Carrà, Boccioni, Ada Negri, Arturo Martini, Tallo- ne, Sironi, Funi, Tosi, Palazzeschi, Panzini, Sem Benelli, Mario Missiroli...

Accanto alle arti, la politica: a Milano Cesare e Margherita frequentano la casa di Turati e della Kuliscioff e diventano amici di Ersilia Majno, presidente della Lega femminista milanese; quando Anna Kuliscioff fonda nel 1912 *La difesa delle lavoratrici*, Margherita non risparmia né energie né denaro e vi tiene la rubrica *Città futura*; Ada Negri le dedica, in una lunga lettera/prologo, *Le solitarie* (Treves 1917), una delle opere più rappresentative e rilevanti della letteratura femminile dell'intero XX secolo, che affronta temi come la violenza di genere, la solitudine femminile, la dipendenza economica. Quando Mussolini assume la direzione dell'*Avanti!* Margherita, socialista turatiana avversa alla corrente rivoluzionaria di Mussolini, è decisa a dare le dimissioni ma il loro incontro segnerà una svolta profonda nella vita della donna, che mai rinnegherà il suo passato di musa e mecenate dell'arte nuova: tenterà di coniugare e promuovere sempre, contro ogni ostacolo e contro i desideri dello stesso Mussolini, l'arte nuova come 'arte fascista'.

Negli anni venti Margherita raggiunge l'apice del potere e della fama. Morto il marito nel 1924, scrive la biografia di Mussolini che avrebbe dovuto illustrare al mondo le caratteristiche del nuovo primo ministro italiano. Il libro esce infatti in Inghilterra nel settembre 1925 come *The life of Benito Mussolini* e l'anno dopo Mondadori lo stampa in italiano col titolo *Dux* (17 ristampe, tradotto in 18 lingue). Dal 1918 alla fine degli anni venti è collaboratrice fissa de *Il Popolo d'Italia*, dove si occupa di arte, ma ha anche una colonna di recensioni letterarie, *Le cronache del venerdì*. Dal 1922 al 1933 è codirettrice e poi direttrice di *Gerarchia*, la rivista di teoria politica fondata da Mussolini che diventa il laboratorio, intelligentemente orchestrato dalla Sarfatti, della retorica e della iconografia fasciste. Alla fine del 1926 si trasferisce a Roma ed è per tutti l'amante ufficiale del Duce, ma inizia anche il suo declino: le trattative per il Concordato con la Chiesa consigliano Mussolini di sposare in chiesa Rachele e poi di far arrivare a Roma questa famiglia 'dimenticata'; inutilmente Margherita e i suoi figli si convertono al cattolicesimo; dopo la morte di Arnaldo Mussolini, consigliere moderato, emergono Galeazzo Ciano, Starace e Farinacci che impongono al regime la retorica 'imperiale' e l'avvicinamento a Hitler

che Margherita aveva sempre combattuto; va negli Stati Uniti tentando di avvicinare Mussolini a Roosevelt e nel 1937 scrive un libretto, *L'America, ricerca della felicità*, che propone gli Stati Uniti come modello di nazione moderna. La situazione precipita con la promulgazione delle leggi razziali: il figlio Amedeo si trasferisce in Uruguay; Margherita a novembre va a Parigi e l'anno seguente raggiunge il figlio a Montevideo e vivrà 8 anni tra le due sponde del Plata. Rientrata a Roma nel 1947, morirà a *Il Soldo* nel 1961 lasciando nel suo ultimo libro *Acqua passata* le memorie della sua vita e dei suoi amici dell'età dorata.

Agli splendori e successi degli anni venti, tra Milano e Roma, seguono gli anni bui nel Rio de la Plata,³ una vita ritirata e sicuramente amareggiata dal non trovare accoglienza e simpatia né tra gli emigrati italiani di vecchia data né tra i nuovi esuli, ebrei ma soprattutto antifascisti. Il suo arrivo a Montevideo (ottobre 1939) non passa inosservato e Juan Carlos Guarnieri del settimanale *Marcha* ottiene una intervista a condizione di non parlare di politica, probabilmente anche per paura che la figlia Fiammetta, che ancora viveva a Roma, soffrisse rappresaglie. Addirittura, evidentemente tentando di ricostruirsi una identità 'neutra', nega di essere in esilio, e grottescamente - ma dove arriva l'interferenza del giornalista? - afferma: «Me resolví a este viaje pues me interesa conocer países nuevos y estudiar el arte precolombino [sic]». Guarnieri a sua volta non va oltre un ritratto stereotipato, la definisce ora «la virgen roja de Milán», ora «mujer fatal» e «hada buena de Mussolini» (Sarfatti 1939).

Una commossa infrazione a questa regola è il necrologio a Italo Balbo, eretto a simbolo di quella gioventù rivoluzionaria che rinverdiva le gesta garibaldine: «El representaba el símbolo de un viejo ideal casi garibaldino, en su amor de hazaña caballeresca y alegre: su camisa negra de los primeros años parecía estar muy cerca de ciertas heroicas camisas rojas de Garibaldi» (Sarfatti 1940k). E citare Garibaldi in Uruguay, che lo aveva eletto come suo eroe nazionale, non è certo una operazione ingenua.

Ma non sarà la prestigiosa *Marcha* ad offrirle una tribuna e uno stipendio,⁴ bensì il quotidiano *El Diario* che le affiderà una colonna (due-tre interventi a settimana) che registra un evidente crescendo nella conoscenza del paese sudamericano. La prima serie di interventi, infatti, ha il

3 Così Simona Urso sintetizza il periodo rioplatense della Sarfatti: «L'anno dopo, in seguito alla emanazione delle leggi razziali, si rifugiò in Sudamerica. Rientrata in patria nel 1947, morì a Cavallasca, presso Como, il 30 ott. 1961» (2002).

4 Come aveva scritto all'amico nordamericano Nicholas Murray Butler, desiderava lavorare: «¿Podrías hacer algo por mí, querido gran hombre? Ahora que soy, por así decirlo, tu vecina de la puerta de al lado. ¿Podrías ayudarme a conseguir algún trabajo, ya sea aquí en Sudamérica o, por supuesto, en los Estados Unidos? Cualquier cosa interesante en el ámbito de la escritura o las conferencias sobre arte, literatura o misceláneas (por supuesto, no sobre política) será bienvenida». Questa ed altre lettere, conservate in due archivi della Columbia University (n. 37 e 364), sono citate tradotte in spagnolo da Daniel Gutman (2006, p. 79).

titolo *Así yo veo al Uruguay*, e comprende pezzi descrittivi come *Carnaval* (1 marzo), *Mar Dulce* (7 marzo), *Sus aguas* (12 marzo), *Su arquitectura* (15 aprile). A questa serie appartiene anche *Un maestro*, dedicato al pittore *constructivista* Joaquín Torres García, che aveva conosciuto a Parigi, ritratto all'interno del suo laboratorio mentre con grande semplicità davanti a un «pequeño auditorio [...] prodiga sin ahorro su tiempo y su fatiga». Gli riconosce stoffa di «maestro, verdadero gran señor» e l'articolo termina con un ispirato, inevitabilmente etnocentrico, appello alla grande tradizione europea: «Joaquín Torres García, viejo y tan juvenil maestro uruguayo de hoy, me gustaría verte desarrollar, en anchas paredes de piedra, este don de simplicidad intensa y grave que tus pequeños cartones resucitan modernamente de las iglesias y las moradas frescadas de la Italia de antaño».

Questo pezzo idealmente getta un ponte verso la serie successiva, dedicata alla esposizione di arte francese che nell'aprile del 1940 ebbe luogo nel Salón Nacional de Bellas Artes di Montevideo: *La Pintura Francesa - De David a nuestros días*, organizzata dal Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes. La serie *En la exposición francesa* (aprile-giugno 1940) dà agio alla Sarfatti di elogiare la 'umanità' della capitale del Plata, «verdadera cosmópolis» dove gli uomini non «se reducen a ser nada más que insectos en la masa, números en el número, hormigas», e allo stesso tempo di rivendicare la tradizione culturale occidentale di cui la Francia è paladina, anche se tristemente ne riconosce la crisi in atto: «Esta exposición es un verdadero acontecimiento. Quien no la visita [...] no puede comprender la historia del siglo pasado y del siglo presente; la historia de Francia y del espíritu humano; y aún más, la historia de la que yo llamo 'la civilización blanca' en su apoteosis de ayer y su crisis de hoy». Agli elogi e analisi dedicati alle tele di Luis David, «el Dictador de la pintura, el Napoleón de las bellas artes», seguono negli articoli successivi sguardi d'insieme sui pittori Gros, Gerard, Girodet e Gericault (*El drama del romanticismo*), sul paesaggismo come «arte independiente y 'especialidad' distinta de la pintura de figuras» che conferma «la misión histórica y geográfica de Francia, cámara de compensación de los valores de la cultura en el mundo» (*Estados de alma*). Conclude questa serie la *Carta abierta a un ilustre conferencista*, diretta a monsieur Faucillon, che aveva tenuto la conferenza di chiusura della mostra. Ricordando le diverse occasioni in cui in Europa aveva già avuto modo di ascoltarlo, a Parigi e a Venezia, ingloba Montevideo in un circuito ideale in cui si muove la grande Arte, anzi ribadisce che città come Montevideo permettono di tener viva la illusione «que existiera la unidad espiritual de Europa, y la civilización moral del mundo» che nel cuore dell'Europa si sta spegnendo. È indubbia la capacità di Margherita Sarfatti di passare dal particolare al generale e viceversa, fino a dare una sintesi personalissima della tradizione artistica occidentale: «La fuerza y la gracia de Francia en su alta misión histórica, funde la monumentalidad, talvez demasiado pomposa de Italia y del Sur

con el realismo, talvez demasiado anecdótico y pequeño de las Flandres y del Norte. Si nuestra civilización no tiene que zozobrar y naufragar, es de esperar que por muchos siglos Francia habrá de ser siempre mediadora entre Norte y Sur, derramando en las olas grises del Atlántico algo del azul que saca en el Mediterráneo».

Malgrado gli elogi pubblici a Montevideo come centro culturale e il riconoscimento di una serie di aspetti positivi che la rendono gradevole e vivibile, in privato Margherita si lamenta del provincialismo della capitale uruguaiana. I suoi giudizi più sinceri sulle città del Plata sono espressi nelle frequenti lettere a Nicholas Murray Butler, professore della Columbia University e Premio Nobel per la pace nel 1931, a cui si rivolge frequentemente nel tentativo di avere un contratto per insegnare negli Stati Uniti o per lo meno di trovare condizioni di lavoro 'a distanza' più soddisfacenti: «Tu amable carta me dio un placer incluso mayor que el habitual, porque me brindó aquello que más necesito, que es alimentación e intercambio intelectual. Aquí en Montevideo hay demasiado poco de eso, más allá de sus otros encantos [...] Hay gente inteligente e intelectual, e incluso algunos que son realmente cultos, pero no hay una historia y no hay unión, no hay intercambio, ni siquiera una atmósfera social, para no hablar de una intelectual» (Gutman 2006, p. 144). A Buenos Aires, invece, dove trascorre i mesi invernali, «hay gente de avanzada. Pero son, en su mayor parte, intelectuales comunistas» che non le perdonano il suo passato fascista, e le rendono difficile un più profondo radicamento (p. 146).

Sicuro segno di irrequietezza, vive in albergo e divide la sua vita tra l'estate a Punta del Este e Montevideo e l'inverno a Buenos Aires, dove aveva riannodato i contatti con il pittore e vecchio amico Emilio Pettoruti che aveva frequentato a Milano il suo salotto culturale e che ora dirige il Museo de Bellas Artes di La Plata.

Margherita Sarfatti era già stata a Buenos Aires quando, all'apice della fama come ambasciatrice del fascismo e dell'arte italiana nel mondo, nel 1930 aveva inaugurato nella Asociación Amigos del Arte la Mostra del Novecento italiano (settembre-dicembre) con 208 opere di 46 artisti tra cui Felice Casorati, Giorgio de Chirico, Arturo Martini, Giorgio Morandi, Mario Sironi, patrocinata dall'Istituto Argentino de Cultura Italica, il cui catalogo presentava la lista dei membri del Comité de Honor presieduto da Mussolini. Tappa di un itinerario ambizioso (Milano, Basilea, Helsinki) a Buenos Aires la mostra ebbe vita non facile: «la prensa local se limitó a traducir al castellano el catálogo o los discursos de Sarfatti y del profesor de la Universidad de Roma Arduino Colasanti, que tendían a desmarcar a las obras de la adhesión de los artistas al régimen. Pero la inmigración italiana era sustancial en Buenos Aires y los periódicos de la comunidad italiana local tomaron partido respecto de la muestra de acuerdo con sus respectivas posturas políticas. Si *Il Mattino* fue abiertamente promocional respecto de la exposición, en cambio, el periódico antifascista *Il Risorgi-*

mento hablaba de “la fascista Margherita Sarfatti” y de la idea de que se exportara desde Italia algo así como un fascismo en imágenes» (Anon. s.d.).

Al suo secondo arrivo a Buenos Aires, nel 1940, i due fronti si sono radicalizzati e la stessa Argentina vive una grave crisi: al ‘tiepido’ Instituto Argentino de Cultura Itálica nel 1937 è stato affiancato un ben più militante Centro Studi Italiano marcatamente fascista, diretto all’epoca da Ettore De Zuani, che preferì non accorgersi della presenza della Sarfatti; se è vero che erano arrivati molti intellettuali esiliati in quanto ebrei e/o antifascisti, è vero anche che i conservatori nazionalisti e ampi settori dell’esercito impedirono che nel 1942, in una riunione dei paesi americani convocata dagli Stati Uniti a Río de Janeiro, Argentina dichiarasse guerra ai paesi dell’Asse e rompesse le relazioni diplomatiche.

Ancor prima del suo arrivo aveva pubblicato *Mussolini, el hombre y el duce* (Juventud Argentina) e il già citato *Dux* (Arsenio-Guidi-Bufferini) e, da Montevideo, aveva concesso numerose interviste a riviste argentine, tra cui una a Clara Sobremonte della rivista *Atlántida* (maggio 1940) in cui si era concessa il lusso di ricordare nostalgicamente il suo ruolo attivo e fecondo al lato di Mussolini, nella prima epoca della loro relazione, nella sua doppia veste di ideologa dell’arte fascista («¡Qué placer para mí, entonces, el de evocar, no ya la vieja Italia de Rafael y de Miguel Angel y de Leonardo, de los papas y de los condottieri, sino la Italia de hoy, la Italia fascista, en sus manifestaciones de arte y de espíritu nuevo, audazmente formado y equilibradamente nuevo!») e di fondatrice del fascismo stesso: «La condecoración más cara [*sic*] a mi corazón es, como se comprenderá, la insignia fascista, la del partido al cual pertenezco desde su fundación, y la medalla de la Marcha sobre Roma» (Gutman 2006, pp. 76-78).

Con queste premesse, non sarà facile per la *inteligentia* porteña, in quegli anni schierata apertamente a sinistra, dimenticare il passato fascista di Margherita. Tra l’altro, la pubblicazione della biografia di Mussolini era stato un enorme successo ed ora era difficile separare il nome della Sarfatti da quello di Mussolini. Merita una lunga citazione una intervista pubblicata il 27 agosto del 1940 – giorno del suo arrivo a Buenos Aires – in *Noticias Gráficas*: «La mujer mundialmente conocida como ‘la Virgen Roja’ encuéntrase aquí desde hace pocas horas. Llega por primera vez, luego de reiterados intentos en los que se le negó la entrada, según diceses, por oposición tenaz de la embajada italiana en nuestra capital [...] Unos la creen todavía vinculada al fascismo por razones de sentimentalismo; otros la señalan como antifascista; ella, que tan destacada actuación tuviera en el advenimiento del régimen» (p. 152). Non è che una fotografia della scomoda condizione in cui si trovava, vittima del sistema che lei stessa aveva contribuito a consolidare. Ma in questa occasione i suoi commenti sul Duce e sulla sua politica sembrano essersi radicalizzati e di fronte all’accelerazione storica di quell’estate del ’40 dimentica la prudenza che aveva caratterizzato la sua presenza in Uruguay: «Mussolini no es el mi-

smo. ¡Qué lejos está de aquellos días en que un grupo de italianos tomamos el poder! Más lejos aún de la modalidad política cuando trabajábamos en la redacción de 'Avanti!'. El Duce ha abandonado su trayectoria, establecida luego de la Marcha sobre Roma. Sigue paralelo, a veces, a otros dictados». Grave incidente diplomatico, che la obbligò a inviare «un mensaje a la embajada italiana en Buenos Aires, que seguía sus pasos con atención»⁵ (p. 102) e a pubblicare nello stesso giornale, il giorno seguente, una nota di rettifica presentata come un paragrafo mal trascritto dell'intervista: «No quiero hablar de Italia. Antes de que me pregunte más le diré que es bien cierto que trabajé incansablemente con el Duce. Luego, disparidad de proyecciones me... por eso estoy acá [...] Pero ahora no tengo nada que ver con la Marcha sobre Roma ni con la política de Italia ni con la amistad del Duce. Quiero vivir tranquila. De mis propios trabajos. Al margen de la política. Sin aventurarme a desengaños...» (p. 103).

A partire da questo incidente, nuovamente eviterà di parlare di politica fino al 28 luglio del '43, quando *Crítica* riserva la prima pagina a una sua grande foto e al suo *Badoglio propone la paz* in cui commenta l'arresto di Mussolini come «la mejor noticia que en estas circunstancias podía salir de Italia»; probabilmente per precauzione non aggiunge altro ma annuncia la prossima uscita di un suo libro sul Duce, di cui invece usciranno, a partire dalla fine di giugno del '45, cioè dopo la morte di Mussolini, 14 articoli, sempre su *Crítica* (*Mussolini: Cómo lo conocí*) in cui racconta la loro lunga relazione di «amistad, entre 1912 y 1930, [y] habla de él como 'buen amigo' que la consideraba 'su mascota' y reivindica 'el espíritu de los primeros años del movimiento' traicionado luego por Mussolini» (pp. 130 e 183).

Margherita Sarfatti trovò comunque un vivace ambiente intellettuale e artistico che favorì diverse sue pubblicazioni: per la casa editrice Poseidon pubblicò *Giorgione, el pintor misterio, Tiziano, o de la fe en la vida e Vasari y sus tiempos*; e ancora *Casanova: amores de juventud* (Editora Inter-americana), e *Espejo de la pintura actual*, continuazione di quella *Storia della Pittura moderna* che aveva pubblicato in Italia nel 1930.

Su suggerimento di Pettoruti che non aveva potuto aiutarla in modo diretto, si era rivolta a Victoria Ocampo che, dopo le prime titubanze e un incontro avuto con Mussolini a Roma nel 1934, si era convertita all'antifascismo più intransigente fondando *Acción Argentina*. Malgrado il terreno minato delle diverse posizioni politiche, la colta e raffinata Victoria Ocampo non può ignorare la presenza di Margherita, come lei amante dell'arte nuova e di tutti gli *ismos*: lei stessa la presenta nella prima apparizione pubblica, al Club Amigos del Libro Americano, dove tiene una conferenza dal titolo *De la novela histórica a la historia novelada*, quasi interamente

5 Un altro aspetto ancora tutto da indagare ma che non mi compete giudicare, è il suo rapporto con i servizi segreti italiano, inglese, statunitense (Gutman 2006, pp. 158 e 200).

dedicata alla letteratura francese. Nella presentazione della Ocampo, riportata quasi integralmente nel giornale *La Nación* (6 settembre 1940) il fascismo è il grande assente, soppiantato da un profilo tutto rivolto alla critica d'arte, alla organizzatrice di eventi, alla scopritrice di talenti, alla donna colta e poliglotta che tanto le somigliava. La invitò anche agli incontri e dibattiti che organizzava a Villa Ocampo e che poi venivano pubblicati in *Sur*: di forte risonanza sono stati quelli sul ruolo dell'intellettuale nel mondo moderno e sull'identità latinoamericana.

'Sdoganata' da Victoria, poté pubblicare in *Crítica*,⁶ *Argentina libre*, periodici antifascisti, e *Nosotros* (1907-1943), apartitica *revista mensual de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales*, senza tralasciare la collaborazione a *El Diario*⁷ montevideoano, anche se ormai diradata e solo come 'inviata speciale' (*La muy criolla Victoria Ocampo*, 5 giugno 1942).

Malgrado gli inizi promettenti e la protezione di Victoria Ocampo, la vita non fu facile per Margherita Sarfatti nella capitale *porteña* e sicuramente si aggravò con gli attacchi antisemiti del peronismo. Il ritorno in Italia non cancella la profonda relazione istauratasi con *l'intellectualità artistica* di Buenos Aires: collaborò alla rivista *Ver y estimar*, fondata nel 1948 (44 numeri complessivi nelle due epoche, 1948-1953 e 1954-1955) da Romero Brest, storico, filosofo e critico d'arte, che più tardi avrebbe diretto il Museo Nacional de Bellas Artes e l'Instituto Di Tella. La sua lettera aperta *Polémica sobre el arte abstracto* può essere considerata un compendio sulla sua attività pregressa («Desde mi niñez he sido, primero por instinto y luego por convicción, partidaria y defensora de todas las formas del arte atrevidamente novedoso e innovador») e la esplicitazione del suo attuale giudizio sull'arte astratta, come esercizio anarchico «tiranizad[o] por la uniformidad de un exceso de pretensiones individualistas. Desenfrenado individualismo sin personalidad» (Sarfatti 1952).

Fu questa sua presa di posizione contro l'arte astratta che, forse più del suo passato fascista e la pur sempre scomoda immagine, quasi ossimorica, della 'amante ebrea' di Mussolini, la emarginò dalla scena artistica italiana del dopoguerra, e non ha permesso che, neppure in questa ondata di riscoperta di proto femministe, sia restituita visibilità a una donna manager e a una studiosa di arte di tutto rispetto, che aveva difeso - impresa impossibile in qualsiasi regime totalitario - l'autonomia artistica e il primato della cultura.

6 Vanni Blengino (2007) analizza la pubblicistica argentina in relazione al fascismo negli anni di vita de *Il Mattino d'Italia* (1930-1944) con particolare attenzione a *Crítica*, ma non cita mai la Sarfatti.

7 Anche se in una lettera all'amico Butler si lamenta degli scarsi guadagni che le provengono da quelle collaborazioni, continuerà a pubblicare per lo meno fino al 1943.

Bibliografía

- Anon. (s.d.). «Novecento Italiano en Buenos Aires» [online]. En: *Carpetas Docentes de Historia*. S.l.: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación UNLP. <http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-2/arte/novecento-italiano-en-buenos-aires> (2014-06-05).
- Anon. (1940). «Margarita Sarfatti, la ex amiga de Mussolini, ha llegado a Buenos Aires». *Noticias Gráficas*, 27 agosto.
- Blengino, Vanni (2007). «La marcha sobre Buenos Aires (Il Mattino d'Italia)». In: Scarzanella, Eugenia (coord.). *Fascistas en América del Sur*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica. Trad. di: *Fascisti in Sud America*, 2005, pp. 287-323.
- De Zuani, Ettore (1939, XVIII Era Fascista). «Ebrei in Argentina». *La difesa della razza*, 5.
- Dreizik, Pablo M. (2005). «I due viaggi di Paolo Vita-Finzi» [online]. *Keshet*, 6. <http://www.keshet.it/rivista/genn-05/pag10.htm> (2014-06-05).
- Feierstein, Ricardo (2006). *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires: Galerna.
- Guarnieri, Juan Carlos (1939). «Una hora con la en otro tiempo amiga y colaboradora de Benito Mussolini». *Marcha*, 18, 20 ottobre.
- Gutman, Daniel (2006). *El amor judío de Mussolini: Margherita Sarfatti del fascismo al exilio*. Buenos Aires: Lumiere.
- Sarfatti, Margherita (1940a). «Así yo veo el Uruguay: Carnaval». *El Diario*, 1 marzo.
- Sarfatti, Margherita (1940b). «Así yo veo el Uruguay: Mar Dulce». *El Diario*, 7 marzo.
- Sarfatti, Margherita (1940c). «Así yo veo el Uruguay: Sus aguas». *El Diario*, 12 marzo.
- Sarfatti, Margherita (1940d). «Así yo veo el Uruguay: Un maestro: Torres García». *El Diario*, 19 marzo.
- Sarfatti, Margherita (1940e). «Así yo veo el Uruguay: Su arquitectura». *El Diario*, 15 abril.
- Sarfatti, Margherita (1940f). «En la exposición francesa: El drama del romanticismo». *El Diario*, 25 abril.
- Sarfatti, Margherita (1940g). «En la exposición francesa: Estados del alma». *El Diario*, 30 abril.
- Sarfatti, Margherita (1940h). «En la exposición francesa: El Napoleón de las Artes». *El Diario*, s.d.
- Sarfatti, Margherita (1940i). «En la exposición francesa: Carta abierta a un ilustre conferencista». *El Diario*, 5 junio.
- Sarfatti, Margherita (1940j). «Italo Balbo: Necrologio». *El Diario*, 29 junio.
- Sarfatti, Margherita (1940k). «Quiero vivir tranquila, de mis propios trabajos y al margen de la política». *Noticias Gráficas*, 28 agosto.

- Sarfatti, Margherita (1941a) «Debates sobre temas sociológicos: Nuevas perspectivas en torno a *Los irresponsables* de Archibald Mac Leish». *Sur*, 84.
- Sarfatti, Margherita (1941b) «Debates sobre temas sociológicos. ¿Tienen las Américas una historia común?». *Sur*, 85.
- Sarfatti, Margherita (1942). «La muy criolla Victoria Ocampo». *El Diario*, 5 junio.
- Sarfatti, Margherita (1945a) «Badoglio propone la paz». *Crítica*, 28 julio.
- Sarfatti, Margherita (1945b). «Mussolini: Cómo lo conocí». *Crítica*, 18 junio - 3 julio.
- Sarfatti, Margherita (1952) «Polémica sobre el arte abstracto». *Ver y es-timar*, 27 abril.
- Sarfatti, Michele (2005). *La Shoah in Italia*. Torino: Einaudi.
- Scarzanella, Eugenia (1999). *Italiani malagente: Immigrazione, criminalità, razzismo in Argentina, 1890-1940*. Milano: FrancoAngeli.
- Scarzanella, Eugenia (coord.) (2007). *Fascistas en América del Sur*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica. Trad. di: *Fascisti in Sud America*, 2005.
- Silberman de Cywiner, María Esther (2010). «Los judíos italianos en la Argentina de los años '30 y '40» [online]. *Plural Jai*, 15 agosto. <http://www.pluraljai.com.ar/articulos/opinion/rmilim/silberman/judios-italianos> (2014-06-05).
- Smolensky, Eleonora María; Vigevani Jarach, Vera (1999). *Tantas voces, una historia: Italianos judíos en la Argentina 1938-1948*. Buenos Aires: Temas.
- Sobremonte, Clara (1940). «La Virgen Roja de Milán, en Montevideo». *Atlántida*, maggio.
- Tato, Anibal (2009). «Ebrei Italiani in Uruguay» [online]. <http://www.radioemiliaromagna.it/programmi/sguardo-altrove-storie-emigrazione/uruguay.aspx> (2014-06-05).
- Urso, Simona (2002). «Grassini, Margherita» [online]. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 58. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. http://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-grassini_%28Dizionario-Biografico%29/ (2014-06-05).
- Veneri, Eugenia (2011). «I consoli italiani all'estero e il loro contributo per difendere e salvare gli ebrei». *Ammantu*, 1, pp. 119-127.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

El cautivo, el padre, la doncella

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore)

Abstract The Captive's tale in *Don Quixote* has its historical source in Cervantes' own captivity in Algiers, and it also recounts the story of Agi Morato and his daughter Zoraida. One of the mysteries in the tale is the response the daughter gives to her father when he asks her why she is leaving home, i.e. to address the question to Lela Marién (the Virgin Mary). One answer can be found in Lukacs' thesis on 'abstract idealism' as proposed in his *Theory of the novel*.

Que don Miguel de Cervantes haya sufrido cautiverio en Argel es cosa conocida, y si no lo hubiera sido, el propio autor se encarga de recordarlo en diferentes escritos. No hay quien no considere su vida digna de ser contada, por rutinaria y banal que haya sido. Quien vivió de burocracia y rito, encuentra el modo de convertir la monotonía en acción, y de ese modo nacen Gregorio Samsa o Joseph K. La añoranza de Borges por una vida militar, por repetir los sucesos de sus ancestros, ese 'destino sudamericano' variamente citado, produce imaginaciones admirables, en donde se parte de un banal incidente doméstico para terminar en la noche de la pampa, jugándose la vida contra un gaucho embriagado.

Cervantes fue hombre de rutina y papeleo, en buena parte de su vida; antes, fue también hombre de acción y valeroso soldado. Aun en su cargo de cobrador de impuestos, la mala suerte lo asaltó para hacer de su peripécia ciudadana un tema de relato, y en Valladolid está, reconstruida para el turismo, la casa en cuyo umbral apareció un hombre asesinado, lo cual valió a Cervantes, esposa e hijas el conocimiento de la cárcel, y el juicio en donde salen a relucir las habladurías contra las mujeres de esa casa. Aparte de estas mezquindades, Cervantes podía vanagloriarse (y lo hizo con abundancia) de dos episodios que marcan su vida: la participación en la batalla de Lepanto, que le costó el uso de la mano izquierda, y el cautiverio en Argel.

Uno puede imaginar que todo novelista debería ser también un narrador oral por vocación. Onetti se excusó, al recibir el Premio Cervantes, de no poseer la proverbial elocuencia hispánica.¹ Ello no desmiente que no fuera

¹ La frase exacta es: «La elocuencia, atributo muy hispánico, me ha sido vedada». <http://www.onetti.net/es/advertencias/discurso> (consultado el 2014-02-09).

un buen contador de historias, en las conversaciones. Podemos imaginar que don Miguel de Cervantes podía distraer a sus amigos y a su familia con infinidad de acontecimientos, y podemos imaginar que, como todo soldado, habrá repetido muchas veces el episodio de Lepanto y su estancia en Argel. Podemos también conjeturar que no le fue suficiente entretener a su auditorio, sino que sintió la necesidad de escribirlo. La historia del cautivo, que puebla los capítulos XXXIX, LX y LXI de la primera parte del *Quijote*, se nutre de la experiencia de Cervantes en el norte de África, y en cierto sentido, la recrea.

Don Quijote y Sancho visitan por segunda vez la venta en donde el ingenioso hidalgo se había armado caballero y había ingerido el bálsamo de Fierabrás. Esta vez, prevenido el dueño y los otros huéspedes, tratan a Don Quijote como a un manso loco, y cuando no es manso, tratan de amansarlo. No obstante ello, el fantasioso caballero hace una de las suyas: en efecto, raptado por su delirio, cree ver, en los cueros de vino que almacena el ventero, a unos feroces gigantes que pretenden dañar a la princesa Micomicona (o sea, la doncella Dorotea). Arremete contra los odres de vino y cuando cree cortar las cabezas de sus enemigos, en realidad destroza los recipientes y causa una inundación alcohólica en el recinto, para cólera del ventero que no se apacigua si no delante de la promesa de una reparación económica. Por ello, no es de extrañar el exabrupto de Sancho, cuando reclama a su amo la vuelta a la realidad: «quiero que sepa vuestra merced, si es que no lo sabe, que el gigante muerto es un cuero horadado, y la sangre, seis arrobas de vino tinto que encerraba en su vientre: y la cabeza cortada es la puta que me parió, y llévelo todo Satanás» (Cervantes, según la edición Sevilla Arroyo, Rey Hazas 1993, p. 399).

La diversión de los desmanes del nuevo caballero andante se interrumpe con la llegada de un hombre vestido a la usanza arábiga. Lleva consigo a una mujer, también vestida de mora. Ante la extrañeza de los venteros y huéspedes, el hombre, llamado Ruy Pérez de Viedma, declara que la joven que lo acompaña es, en efecto, argelina, y que no sabe una palabra de español. La muchacha desciende del caballo y se quita el velo que cubría su rostro. Aparece, ante los asombrados asistentes, de una hermosura extraordinaria, tanto o más que la de Dorotea, cuya belleza la había transmutado en princesa delante de don Quijote. Tanta perfección inspira una de las abundantes sentencias del libro: «Y como la hermosura tenga prerrogativa y gracia de reconciliar los ánimos y atraer las voluntades, luego se rindieron todos al deseo de servir y acariciar a la hermosa mora» (Sevilla Arroyo, Rey Hazas 1993, p. 404).

Requerido del nombre de la joven (extrañamente, no del suyo), el cautivo dice que se llama Zoraida y ella lo desmiente. No quiere llamarse Zoraida, sino María. Tal cosa certifica su conversión al cristianismo, y provoca en los que la oyen un movimiento de simpatía, en ayuda de la buena impresión ya obtenida por la belleza que ostenta.

El lector esperaría que, en este momento, Cautivo y Mora contaran su historia, pues la curiosidad sobre la extraordinaria aparición (se puede conjeturar que no todos los días circulaban por tierras manchegas gentes vestidas de moro) daba lugar a tal relato. Con gran sabiduría narrativa, Cervantes, en cambio, hace intervenir a don Quijote con una de sus más célebres disquisiciones, el famoso discurso de las armas y las letras, *topos* literario de orígenes medievales.² Se trata de dos figuras bien identificadas en el análisis del discurso narrativo. En términos generales, se podría decir que estamos delante de una pausa, requerida por las agitadas acciones que han ocurrido antes. La batahola con los cueros de vino, la cólera del ventero, la cólera de Sancho, las explicaciones entre Dorotea y don Quijote, en donde Dorotea, en lugar de sacar al caballero de su engaño, lo hunde más en él y, con ello, adhiere a la visión quijotesca de la historia, todo ello requiere un momento de descanso, según una sabia dosificación del ritmo narrativo. En términos genettianos, asistimos a una 'escena': el tiempo de la narración es igual al tiempo de la diégesis (Genette 1976, pp. 275-279).

Ahora sí, después de esta pausa, aguzada la curiosidad del lector por esa pausa, Cervantes pasa a contar la historia del cautivo, relatada en primera persona por el protagonista de la historia.

La historia parte con una vieja leyenda popular: la del padre que anticipa la herencia a sus hijos, bajo condiciones particulares. En este caso, estamos en las montañas de León, y el padre, hombre rico, se percata de que está dilapidando su fortuna. Gran conocedor de sí mismo, sabe que su prodigalidad no tiene remedio, y decide ponerle coto dando la herencia a sus tres hijos. Con la condición de que uno debe hacerse cura, el otro militar y el otro debe ser mercader. En esto, sigue la creencia popular, que aconseja al aspirante a rico o entrar a servir a la Iglesia, o entrar en la corte a servir al rey o darse a la mar en busca de fortuna. Conozco una versión menos larga y más de subsistencia: «Militar o cura, comida segura» (Sevilla Arroyo, Rey Hazas 1993, p. 413).

Cada uno de los hermanos escoge su camino, y el protagonista escoge la carrera militar. Parte hacia su aventura, y aunque ha escrito a su familia, no ha obtenido respuesta. La naturalidad con que cuenta sus desgracias, que otra cosa no son, hace pensar que, en la época, la vida de un soldado español no habrá sido diferente. De un señor a otro, de una batalla a otra, termina esclavo de los turcos, primero en Constantinopla, y cautivo en Argel, al final.

Es aquí donde Cervantes quiere ir a parar y lo declara el diferente ritmo de la narración. Mientras las aventuras militares del cautivo tienen el

2 Francisco López Estrada señala algunos de los más importantes tópicos medievales: el de las armas y las letras, el de la *donna angelicata*, la *descriptio* y la *laudatio*, el del *locus amoenus*, la oposición *puer-senex*, el mundo al revés, los *impossibilia*, la dedicatoria con la afectada modestia del autor, el motivo del *ubi sunt*, el *vituperium* (1983, p. 159).

sabor de la sinopsis, tanto que el lector debe concentrarse para no perder el hilo de las mutaciones de señores, batallas y esclavitudes,³ la llegada a Argel frena bruscamente la velocidad narrativa y comienza a expandirse con lentitud. Cervantes puede narrar con detenimiento porque de aquí en adelante conoce bien la materia que está tratando, pues puede comunicar su experiencia de cautiverio, como lo hará en *Los baños de Argel* (Cervantes según la edición Canavaggio 1983).

El cautivo pertenece al grupo «de rescate», pues su calidad de caballero hace suponer a los árabes que alguien habrá en España dispuesto a pagar por él. Se equivocan, pues la familia lo ignora, y, en este punto del relato, también nosotros ignoramos el motivo de esa desatención. Los cautivos más afortunados residían en una prisión llamada «baño», mientras los menos, en cambio, moraban en un «almacén». Los primeros pasaban el día en ocio completo; los segundos, en cambio, eran destinados a trabajos forzados y eran víctimas de maltratos. El amo «cada día ahorcaba el suyo, empalaba a éste, desorejaba aquél; y esto, por tan poca ocasión, y tan sin ella, que los turcos conocían que lo hacía no más de por hacerlo, y por ser natural condición suya ser homicida de todo el género humano» (Sevilla Arroyo, Rey Hazas 1993, p. 424).

En este momento de la descripción, aparece, *lupus in fabula*, el propio Cervantes, y ni siquiera tan disimulado. Consciente de que al nombrar los maltratos que recibían los cautivos daría lugar a que se dijera que hablaba de sí mismo, cuenta, *en passant*, que había «un soldado español llamado tal de Saavedra», y lo que le importa de este soldado es decir que nunca sufrió maltrato alguno, ni siquiera de palabra, y esto a pesar de que se atrevió a insolentarse con los moros varias veces. No lo dice el cautivo, pero queda insinuado que el tal Saavedra se había ganado el respeto de los moros, aunque el motivo quede oscuro.⁴

3 En pocas páginas, el cautivo: se embarca en Alicante; llega a Milán; camino del Piamonte enfila para Flandes; sirve en Flandes a Diego de Urbina; se alista en la armada contra los turcos, en Lepanto; como resultado de la batalla, queda esclavo de Uchalí, rey de Argel; termina en Constantinopla; muere Uchalí y el descendiente lleva el cautivo a Argel; por su calidad de caballero, es cautivo «de rescate». Quiero decir que toda la anterior materia podría haber dado material para una entera novela, pero que, siendo en gran parte fruto de la imaginación cervantina, y, sobre todo, siendo un pretexto narrativo para poder situar al cautivo en Argel, al narrador le interesa solventar esa parte, para llegar a donde le interesa, que es el cautiverio.

4 Naturalmente, los cervantistas se han explayado sobre los motivos de tal favoritismo, y han llegado a insinuar un poco de todo (Percas de Ponseti 1999, pp. 180-184). Citando a Canavaggio, Percas de Ponseti observa: «Jean Canavaggio se pregunta si la campaña difamatoria de Blanco de Paz acusando a Cervantes de “cosas viciosas y feas” no apuntaría a relaciones homosexuales con el sodomita Hasán Veneciano, hombre no muy atractivo pero sí carismático para sus detractores» (p. 180). Sobre lo mismo, véase la «Introducción» a la edición del *Quijote* (Sevilla Arroyo, Rey Hazas 1993, p. xv). Lo único que sabemos, por cierto, es que Cervantes recibió un trato especial, siempre según lo que él afirma, respecto de los demás cautivos. Puede tratarse simplemente de una alteración de los recuerdos, de un deseo de no

Pasan los días, iguales y monótonos, para el cautivo y los otros tres que lo acompañan en la prisión. Inventan juegos, distracciones, entretenimientos. Del patio de la cárcel, los cautivos pueden ver las ventanas del palacete de un rico moro. Un día, de una de esas ventanas, la blanca mano de una doncella hace ondear una caña con un atado en la punta.⁵ Como en las mejores fábulas, se acerca el primer cautivo y la caña se mueve en señal de rechazo; se acerca el segundo, y lo mismo; se acerca el tercero y el repudio se repite. Solo cuando nuestro protagonista se acerca, la caña deja caer su envoltorio. Se trata de dinero. Aunque ignoran el motivo del regalo, los cristianos se deshacen en zalemas ante la presunta dama que los ha beneficiado. Puestos a averiguar, solo logran saber que la casa pertenece a Agi Morato, ex alcalde de La Pata.⁶

Al cabo de poco tiempo, hallándose de nuevo solos los cautivos, la escena se repite, con mayor dinero y un papel en donde hay un mensaje escrito en caracteres arábigos. El cautivo se lo hace traducir de un renegado. El

parecer uno de tantos, actitud natural en cualquier ser humano. La amplia literatura sobre los testimonios de supervivientes de hechos de guerra así lo atestigua.

5 Gustavo Illades señala algunas de las probables fuentes de este «cuento de amor»: los relatos inspirados en hechos verdaderos, de moras enamoradas de cautivos; las leyendas religiosas inspiradas en la Virgen María, como la de Notre Dame de Lione; las leyendas provenientes de las Cruzadas, basadas a su vez en relatos árabes (por ejemplo *Las mil y una noches*; el cantar de *Los siete infantes de Lara*; las coplas de *La morica garrida*; el *Cancionero llamado Flor de Enamorados*; algunos romances de la tradición española; un cuento folclórico intitulado *La hija del diablo*; algunos casos que aparecen en *El collar de la paloma* (Illades 1990, pp. 52-62).

6 La figura de este personaje ha resultado de gran interés para los investigadores. Un trabajo de Jaime Oliver Asín (1948) abre toda una serie de pesquisas sobre las relaciones entre realidad y ficción en el episodio del cautivo. En modo particular, Oliver Asín sitúa los orígenes del relato en un cuento popular. La combinación de la leyenda con el dato autobiográfico dará lugar al cuento del *Cautivo* y a la comedia *Los baños de Argel*. Asimismo, Asín enfoca el origen histórico de la figura de Zoraida y la del padre, Agi Morato. Jean Canavaggio, notable cervantista, profundiza en la cuestión (2000, pp. 38-44). Canavaggio establece que hay cuatro fuentes para la elaboración de la figura de ese personaje, dos históricas y dos literarias. Las dos históricas son un documento de Juan Pexón, conservado en el Archivo de Simancas, en donde el mercader valenciano señala a Agi Morato como un emisario diplomático otomano; el segundo, se encuentra en el muy citado *Topografía e historia general de Argel*, de Fray Diego de Haedo (1927-1929) donde se describe al padre de Zoraida como «Agi Morato, renegado esclavón, suegro de Muley Maluch, Rey de Fez» (Canavaggio 2000, p. 39); las dos literarias son el drama de Cervantes antes citado y el propio cuento del cautivo. Diseñar la figura de Agi Morato le permite a Canavaggio retratar a la hija. En efecto, el personaje histórico tenía una hija, Zahara, quien primero estuvo casada con Muley Maluch, hermano menor del rey de Marruecos. Al morir Maluch en la batalla de Alcazarquivir, en 1576, Zahara se casa cuatro años después, en 1580, con el nuevo rey de Argel, Hazán Bajá, esto es, el amo de Cervantes. Todo indica que Zahara fue protectora de Cervantes y que esa protección resultó fundamental cada vez que Cervantes intentó fugarse y Hazán le condonó el castigo. Sin que se concentre excesivamente en el tema, es interesante la primera parte del artículo de Helena Percas de Ponseti (1999), en donde señala un ensayo de Michael McGaha quien llega a aventurar la hipótesis de que Zahara haya sido amante de Cervantes. Un reciente artículo de Güneş İşiksel (2013) hace un detenido examen de la figura histórica de Agi Morato.

mensaje contiene la historia de la hija de Agi Morato, quien dice haberse convertido al cristianismo gracias a una esclava, quien, luego de morir, se le ha aparecido en sueños y le manda irse a «tierra de cristianos». Propone al cautivo un insólito matrimonio si la ayuda a huir y promete mucho más dinero. El narrador insiste mucho en que la Virgen María es llamada «Lela Marién» por la convertida, y de allí en adelante, ese nombre tendrá la madre de Cristo.

Con la ayuda del renegado, el cautivo responde a la joven que acepta la propuesta, y con estas y otras razones, ata la respuesta a la caña, y recibe, casi como un premio, todavía más dinero del anterior. Mientras tanto, el renegado ha recopilado información sobre la misteriosa benefactora de los cautivos, y sus conclusiones son: que Agi Morato es riquísimo, que tiene una sola hija, Zoraida, por heredera, que Zoraida es la más hermosa dama de toda la Berbería.

La rápida respuesta de Zoraida es la propuesta de fuga. Ella suele ir a un jardín en la afueras, de donde puede evadir con facilidad. Propone que uno de los cautivos pague su rescate con el dinero que ella le dará, que vaya a España, compre una barca y regrese por ella y por los demás. El renegado, con buen sentido, se opone a esta solución. La experiencia enseña que ningún cautivo, una vez obtenida la libertad, ha regresado por los otros, a pesar de las promesas hechas en cautiverio.

El renegado expone otro plan. Que Zoraida dé el dinero para el rescate de todos, y una vez libres, consigan una barca para escapar con la joven conversa. Aceptan los cautivos, acepta Zoraida y el ardid se pone en marcha. A través de los buenos oficios de un mercader de Valencia, los cuatro cautivos se hacen rescatar y se ven libres. Ahora solo falta la fuga.

El mecanismo fabulístico de esta historia es, quizá, hasta demasiado evidente. En una situación estática, la más inmóvil posible, como es la vida en la cárcel de unos prisioneros sin esperanza, aparece un hecho que rompe, de pronto, con la rutina cotidiana. La escena de los cuatro cautivos, aburridos y deprimidos, pasando el tiempo en el patio del «baño» y la milagrosa aparición de una caña con un atado en la punta, que ondea desde una de las ventanas del palacio adyacente, tiene todo el aspecto de una escena de *Las mil y una noches*. Lo que estaba inerte se mueve, lo callado habla, el aburrimiento se trueca en aventura. Tiene la misma atmósfera de la lámpara que, al frotarse, hace aparecer un genio; o el de un sueño en donde se revelan noticias inesperadas. A partir de este truco narrativo, las puertas de lo maravilloso comienzan a abrirse. La artimaña está en lo que se muestra y en lo que no se muestra. Lo que se muestra: una mano ignota que agita una varita (¿mágica?) en cuyo extremo hay un atado con dinero. Lo que no se muestra: quién sostiene la varita, y lo que es más importante, por qué.

A la narrativa fantástica importa muy poco dar explicaciones psicológicas de los acontecimientos. Si recordamos «Cartas a una señorita en

París», de Cortázar, advertiremos que el autor argentino no ofrece ninguna explicación ni psicológica ni fisiológica para justificar la producción de conejos por parte del protagonista. Tampoco el padre Nicanor, en *Cien años de soledad*, ofrece explicaciones de la razón por la cual beber una taza de chocolate produce la levitación. O no resulta tampoco demasiado razonable la aparición de un gorila en la calle Morgue. La acción fantástica distrae al lector y sofoca la explicación lógica o psicológica. Digamos que, comprometido en el pacto de lectura, al lector tampoco importa mucho recibir una explicación, que destruiría la magia de la narración.

De la misma manera, no sabemos la razón por la que la bella Zoraida quiere escapar de un hermoso palacio, de una vida holgada y rica, de los mimos de un amoroso padre. Cierto, ella explica que una criada cristiana la ha convertido a la fe de la Virgen María, pero la explicación es pobre explicación para justificar la ayuda a los que claramente son enemigos, prisioneros, desconocidos y encarcelados. Un lector razonador abandonaría inmediatamente la lectura si se pusiera a pensar en quién se va a fiar de cuatro desconocidos, para mayores datos puestos en prisión y además miembros de una etnia que se considera de poco fiar. Una elaboración de este tipo destruiría cualquier ficción. El lector de novelas o cuentos no quiere razonamientos, desea precisamente lo contrario: engaños, manipulaciones, maravillas. Ese aspecto maravilloso hace que creamos que una joven mora tenga acceso a tantas riquezas y que dadivosamente las esté entregando, poco a poco, a los prisioneros del patio vecino.

De lo maravilloso pasamos a lo dramático. El renegado consigue una barca, y comienza a hacer ensayos de navegación. Repara siempre en una caleta frente al jardín de Agi Morato, en donde puede ver a la joven Zoraida. Mientras, ya libre el cautivo, con sus compañeros, consigue remeros españoles para la fuga. Falta solo avisar a Zoraida para concertar el momento de la partida.

Con bastante desparpajo, el cautivo llega al jardín y entabla conversación con Agi Morato. Una anotación muy interesante y muy funcional para el relato, la hace el cautivo a propósito de sus conversaciones con el facultoso renegado. Señala que en toda la región se habla una lingua franca «que ni es morisca, ni es castellana, ni de otra nación alguna, sino una mezcla de todas las lenguas, con la cual todos nos entendemos» (Sevilla Arroyo, Rey Hazas 1993, p. 434). La existencia de esta lengua fronteriza permite al cautivo conversar con Agi Morato y, lo que es más importante, con Zoraida. Cabe aquí otra anotación, esta vez cultural. Un grave impedimento se erigiría ante el diálogo entre el cautivo y Zoraida: el hecho de que él es un varón. Pero ya antes el narrador se ha encargado de explicar que las moras no podían ni hablar ni dejarse ver por los otros moros, y, en cambio, sí pueden hacerlo con cristianos. Hechas las debidas explicaciones lingüísticas y culturales, la acción procede hacia el clímax.

Mientras el cautivo entabla conversación con Agi Morato, entra en escena Zoraida. Su aparición es tan espectacular que merece un largo párrafo descriptivo: a la belleza natural añade una tal cantidad de ricas joyas como para convertirla en la mortal representación de la hacienda familiar. Solo las ajorcas que adornan sus tobillos son de oro y tienen tantos diamantes que rivalizan con las pulseras, igualmente doradas y adamantinas. La descripción se cierra con otra sentencia sobre la belleza: «Porque ya se sabe que la hermosura de algunas mujeres tiene días y sazones, y requiere accidentes para disminuirse o acrecentarse; y es natural cosa que las pasiones del ánimo la levanten o abajen, puesto que las más veces las destruyen» (Sevilla Arroyo, Rey Hazas 1993, p. 435). La entrada en escena de Zoraida resiente de una teatralidad desbordante, tal, que el cautivo cree ver «una deidad del cielo» (p. 435). La comparación con las apariciones de la Virgen resulta, incluso, banal.

Y puesto que la narración adquiere un sesgo teatral, el diálogo entre el cautivo y Zoraida es una obra maestra de lo dicho y lo no dicho. Entre una cosa y otra, el cautivo encuentra el modo de decirle cuándo será la partida hacia España; y Zoraida también logra disipar la no indiferente cuestión de si el cautivo es casado o soltero. Hay aquí otra curiosidad: a pesar de haber dicho antes que se está entendiendo con los árabes en una lingua franca, el narrador advierte que Agi Morato sirve de intérprete en esta conversación. O Cervantes olvidó lo que había escrito líneas atrás, o Zoraida vive tan encerrada que ni siquiera conoce esa lengua fronteriza. No es tanto este detalle lo que interesa; interesa la perversión. En efecto, si es así, cautivo y Zoraida se están sirviendo de la bondad del padre para actuar en contra de él. Que lo haga el español no extraña; que lo haga la hija llama la atención. Muy grandes y muy piadosos pueden ser sus motivos: la conversión al cristianismo, la devoción a la Virgen. Pero por valiosos que estos sean, atentan contra una ley natural superior: el respeto y la lealtad al progenitor, sobre todo cuando éste la ha cubierto de riquezas y afecto.

Después de un incidente de escasa importancia (unos malhechores se saltan el muro del jardín, probablemente para robar algunos frutos) padre e hija entran en casa, y esto le da la oportunidad al cautivo para explorar las entradas y salidas del jardín. Después de lo cual se reúne con los remeros cristianos, someten a los bogadores árabes que estaban en la barca, y se disponen a la fuga.

Entran al jardín, en donde Zoraida los espera cargada de todas sus joyas, con las restantes en un pequeño cofre. Por desgracia, cuando están por escapar, Agi Morato se despierta y comienza a pedir auxilio. Se ven obligados a amordazarlo y a llevárselo consigo. El moro cree que están secuestrando también a su hija, pero, ya en la barca, se da cuenta de que Zoraida está abrazada al cautivo, y no por fuerza. Cuando, al fin, puede hablar, ofrece a los cristianos todo lo que tiene con tal de que suelten a su hija. Zoraida lo interrumpe y le declara que se va por su propia voluntad, en cuanto

se ha convertido al cristianismo. A este punto, el padre presenta a la hija dos cuestiones: si, en verdad, es cristiana y si ella lo ha puesto en manos de sus enemigos. Zoraida responde que sí, que es cristiana, pero que solo por casualidad él está en manos de sus enemigos. El diálogo se cierra:

— La que es cristiana, yo soy; pero no la que te ha puesto en este punto; porque nunca mi deseo se extendió a dejarte ni a hacerte mal, sino a hacerme mí bien.

— Y ¿qué bien es el que te has hecho, hija?

— Eso — respondió ella — pregúntaselo tú a Lela Marién; que ella te lo sabrá decir mejor que no yo [Sevilla Arroyo, Rey Hazas 1993, p. 442].

La respuesta no puede ser más desconcertante. Porque todo el eje de la narración está en la pregunta del padre. O en la respuesta de Zoraida hay una profundidad teológica inalcanzable para el simple lector; o, simplemente, Zoraida no sabe por qué ha hecho lo que ha hecho. Todo lo que ha sucedido lleva a la lógica pregunta de Agi Morato. La respuesta de Zoraida es la de una perfecta idiota. ¡Ha usado el dinero de su padre para liberar a cuatro cautivos, los ha llenado de dinero, se escapa de su casa, se lleva cuanto tesoro ha podido arrebatar, y no sabe por qué!

Hay dos respuestas posibles, ambas conjeturales. Probemos la primera conjetura, que, aunque digna de Perogrullo, no se puede evitar. La bella Zoraida actúa como actúa simplemente porque de otra manera no habría relato, no habría narración, no habría historia. Una respuesta posible de Zoraida sería: «La pregunta es impertinente, señor padre. Estamos en un relato de ficción y yo soy un personaje de esa ficción. Tengo que actuar, no de acuerdo a la lógica de los afectos o de la ética, sino de acuerdo a la lógica del relato». Habría que consultar a Greimas y su teoría de los actantes para asignar a Zoraida el rol que le toca y que permite el desarrollo del relato.

Se abre, inmediatamente, el problema de la verosimilitud. Si Zoraida ha traicionado a su religión, a su cultura, a su tierra y finalmente a su amado padre, y no sabe por qué lo ha hecho, ¿cómo es posible que el lector se crea semejante incongruencia? Para encontrar la respuesta es menester terminar la lectura del relato.

El diálogo se vuelve más y más dramático. Agi Morato, en el colmo de la desilusión, insulta a la hija y se echa al agua, posiblemente para quitarse la vida. Rescatado, implora a Zoraida que se quede, prometiendo perdón para ella y riquezas a los fugitivos. Zoraida es implacable en su conducta, por lo que el moro es desembarcado a tierra, junto con sus connacionales, en un punto en donde les será imposible dar la alarma a tiempo.

Se hacen a la mar, son embestidos por corsarios franceses, naufragan, y terminan prisioneros de los piratas. Estos los despojan de todas sus riquezas, los embarcan en un esquiife y los abandonan frente a las tierras de

España. Una vez en su patria, los cristianos se dispersan, y el cautivo, con su bella acompañante, se pone en camino de casa. Y ese es el motivo por el que está llegando a la venta. El auditorio se da por satisfecho y termina así la historia del cautivo.

Volvamos, ahora, a la cuestión de la presunta incongruencia de Zoraida. Creemos haber establecido que, desde el punto de vista técnico, su conducta es perfecta, en cuanto permite que se desencadenen los mecanismos de la narración fantástica. En donde podría fallar es en la cuestión de la verosimilitud de su historia, porque hace falta una explicación convincente de su actitud. Ella misma parece no estar en condiciones de aportar esa explicación.

Recordemos que estamos en el ámbito de la vida del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Quiero decir: hay un pacto narrativo anterior, sólidamente establecido, entre narrador y lector, por el cual resulta verosímil que un hidalgo manchego comience a elaborar delirios caballerescos y se lance por los caminos de España a vivir desafortunadas aventuras. Este pacto narrativo establece, entonces, un primer nivel de credulidad. Sin ese pacto narrativo, no hay regocijo alguno en el Quijote. Todo el público de la época habrá entendido que Cervantes estaba construyendo, en primera instancia, una parodia de las novelas de caballería. Parodia por parodia, la novelita del cautivo puede entrar en esa lógica.

Si esta simple explicación no bastare, recordemos la época en que se desarrolla la acción. Recordemos que Cervantes habla de un pasado reciente: el pasaje entre finales del siglo XV y comienzos del XVI. Un lugar común de la historia europea nos recuerda los incontables acontecimientos de la época: el descubrimiento de América, la invención de la imprenta, la conquista de Granada por los Reyes Católicos, y por ende, el fin de la Reconquista con la consolidación de la idea de España. A esto se deben añadir importantes cambios en toda Europa: la aparición de los primeros esbozos de mercantilismo, el afianzamiento del gremialismo, el crecimiento de las grandes ciudades, el reformismo religioso. Lo que Hauser denomina: «la segunda derrota de la caballería» (1968, pp. 63-94). A estos cambios que corresponden a lo que Braudel deploraría como *grandes récites* (1966), como grandes narraciones, hay que añadir los cambios en la vida cotidiana, que son avances tecnológicos: el mejoramiento de la brújula, el refinamiento en la técnica del velamen (que dará lugar simultánea y paradójicamente, a los galeones de Colón y a los molinos del Quijote). Los europeos de la época habrán experimentado una sensación que se repitió, después, a finales del siglo XIX y sucesivamente en nuestros días: la sensación de que el avance tecnológico había mejorado en manera visible las condiciones de vida, y la sensación de que ese avance tecnológico tenía una mayor velocidad que la capacidad de una persona normal para adaptarse a él. La sensación de vivir en un mundo que ya no somos capaces de controlar. Una crisis de envejecimiento y una ansiedad de juventud. Las sucesivas

revoluciones de los últimos años (la revolución de los medios de comunicación de masas, la revolución digital) van creando nuevos mundos que solo las generaciones más jóvenes parecen dominar. La reacción, antes como ahora, reviste diferentes actitudes. Una de ellas consiste en aferrarse a lo antiguo como lo único válido, y rechazar lo nuevo como signo de corrupción, depravación, decadencia.⁷

Una explicación a la respuesta de Zoraida podría encontrarse en las lúcidas páginas de Lukács sobre el Quijote (1966, pp. 93-107). Puedo ser acusado de anacronismo, de veteromarxismo, de premodernismo. Sin embargo, escuchadas las razones del filósofo húngaro, creo que podemos convenir en que, despojado de las teorías del realismo socialista (que convenientemente llama «realismo crítico») Lukács puede tener algunos elementos muy sugerentes para el estudio cervantino.

Lukács parte de la premisa que de que en los albores del Renacimiento «Dios ha abandonado el mundo» (1966, p. 93). No se trata de una repetición de la proclamación de la muerte de Dios, sino más finamente, de un Dios que existe pero se muestra indiferente a la mezquina suerte de sus criaturas. Para el hombre que enfrenta los grandes cambios que luego se llamarán Renacimiento, para el hombre que habita esa noche medieval tan bien descrita por Le Goff (2004), ese mundo lleno de novedades y revoluciones se encuentra en equilibrio inestable con relación a sus creencias. En las palabras de Lukács, es «la inadecuación entre el alma y la obra, entre la interioridad y la aventura, en el hecho de que ningún esfuerzo humano se inserte ya en el orden trascendental» (p. 93).

«La inadecuación entre el alma y la obra» recuerda un poco «la fragmentación del sujeto centrado», de postmoderna memoria (Jameson 1989, p. 105). El hombre occidental viene de Aristóteles, filtrado por san Agustín, y por ambos sabios conocemos que el pensamiento precede a la voluntad y la voluntad a la acción. La relación casi mecánica entre voluntad y acción dará lugar al pavoroso equívoco del «querer es poder». La avalancha de cambios que agobian al hombre medieval, con un pie en el Renacimiento, dice Lukács, lo desligan del estricto control de la realidad que antes poseía. Su voluntad no necesariamente se convierte en acto, su pensamiento no necesariamente refleja la realidad. La figura de Cristóbal Colón, contradictoria, proyecta esa incerteza. Mientras la mayoría de la gente común creía que la tierra era plana, Colón (y los hombre cultos de la época) sabían ya que era redonda. El terror de la caída en las columnas de Hércules, apenas superadas las costas de Portugal, se desvanecía como una ilusión óptica ante la verdad demostrada por la ciencia. Ese hiato entre creencia y realidad aventaja al Almirante y, al mismo tiempo, será causa de su perdición.

7 Ahorro al temeroso lector las consideraciones sobre internet, blogs y redes sociales, sobre globalización y multiculturalismo, sobre desconstrucción y estudios culturales. Sería alevoso tomar de pretexto el siglo XVI para arremeter contra la actualidad.

Porque si bien Colón no cree en las columnas de Hércules, cree en cambio, quiere creer, necesita creer que ha llegado a las Indias Occidentales. No le bastan sus famosos cuatro viajes para entender que ha tropezado con un continente que le era desconocido. Porque su creencia, en este caso, pone un abismo con la realidad. Por tanto, Colón es ejemplo de ambas situaciones y refleja dramáticamente las contradicciones internas en el alma del hombre que está atravesando la historia, de un lento medioevo a un fluido renacimiento. El empecinamiento de Colón hará decir que murió sin saber que había descubierto América. O, con mayor sencillez, que murió sin querer saber que había descubierto América.

Lukács propone una dicotomía del alma, según su adecuación o inadecuación a las nuevas circunstancias. El espíritu que se adecua a lo nuevo, necesariamente se ensancha, se amplía, se agranda. Mientras que el alma que se asusta delante de las novedades que el «nuevo mundo» le presenta, se estrecha, se enjuta, se empequeñece. El alma estrecha manifiesta «el carácter demoníaco del individuo» (1966, p. 93), en el sentido de ángel expulsado del paraíso, y por tanto, desconcertado por la expulsión. Del cómodo paraíso de las ideas preconcebidas y reconfortantes. Su demonismo, debido a la disminución del alma, se manifiesta como «idealismo abstracto».

Tratemos de entender esa categoría propuesta por Lukács. Para ello, conviene distinguir, por puro método (porque en la realidad no existe tal distinción) entre individuo, realidad e ideal. Una concepción modernista de la realidad (que es la que se está imponiendo con el Renacimiento) implica una separación entre el ser humano y la realidad que lo circunda. Es más, implica que el ser humano es humano en cuanto se distingue de la naturaleza, según la explicación de Ernst Fischer (1993, pp. 126-127) y la más literaria de María Zambrano (1994, pp. 15-45).⁸ De la distinción de la naturaleza a la lucha contra la naturaleza no hay más que un paso, y el agonismo del hombre moderno reside en su esfuerzo por doblegar a esa naturaleza que le es madre y enemiga, al mismo tiempo.⁹ Ello implica

8 Según María Zambrano, las culturas prehistóricas están formadas por grandes relatos míticos, en donde el hombre no ha nacido todavía, pues se confunde y se mezcla con la naturaleza. Lo divino reside en todas las cosas. Pero la primera vez que un hombre preguntó por las cosas, automáticamente se distanció de ellas, percibió su diferencia y la diferencia de las cosas. «Cuando el primer filósofo confesó en voz alta su audaz pretensión, ya el mundo se había quedado vacío». Señala Zambrano que nos pasa a todos, cuando contemplamos un hermoso paisaje, de repente sentir que es «otra cosa» diferente a nosotros, y ello nos hace sentirnos solos frente al mundo solidificado. Ese instante de soledad da nacimiento a la filosofía: «es la soledad del hombre que se siente confundido frente a su destino». Cuando el hombre ve al mundo como a algo que es «otro», entonces toma conciencia de su «ser» (1994, pp. 15-45).

9 Slavoj Žižek propone una alternativa fascinante. Parte de la categoría lacaniana del «Gran Otro», que en los términos del psicoanalista francés viene a ser el superego freudiano. Dicho superego se propone como un referente incontestable para los actos del hombre. Así, en el Viejo Testamento, el «Gran Otro» que es el Dios omnipotente de los hebreos, justifica toda

conocer a la naturaleza, pues solamente se doblega a un enemigo que se conoce bien. Por siglos y siglos, los seres humanos han mantenido ese control. El individuo controla a la naturaleza y su punto de referencia ideal es Dios. En el momento en que pierde el control de la realidad, pierde también el punto de referencia, siente, en efecto, «el abandono de Dios».

Lukács da tres ejemplos literarios. Aquiles, Ulises y Dante saben que sus fuerzas son modestas, pero pueden contar con la ayuda de Dios para vencer a la materia. La lucha, con sus victorias y derrotas, «no contraría el orden del mundo». En cambio, el héroe renacentista, o amplía su conciencia de modo que le sea suficiente para comprender todas las novedades que se le presentan, o efectúa el movimiento contrario, reduce su conciencia. Un buen ejemplo de esta ampliación de la conciencia la da Amerigo Vespucci, cuya clarividencia le hace comprender que está trazando la cartografía de un territorio nuevo para el ser humano. No se aferra a las ideas establecidas, sino ensancha su intelecto y comprende esa novedad que se llamará América y no «Indias Occidentales».

Al contrario, quien estrecha su conciencia no tiene más remedio que aferrarse a una serie de ideas que, por no coincidir con la realidad, se quedan en el terreno de lo abstracto. Es «el idealismo abstracto». Sospecho que Lukács está describiendo lo que Habermas concibe como «ideología» (1969, p. 16). Es decir, una serie de ideas encasquetadas por la fuerza sobre la realidad, para domesticarla en el marco de la creencias ya establecidas. Lukács sostiene que la genialidad de Cervantes está en captar la ideología que subyace a las novelas de caballería. Mientras que, en *Homeo* y Dante, Dios ilumina la unidad constitutiva del ser íntegro, las novelas de caballería han perdido esa relación trascendental. Una vez perdida, el relato adolece de una superficialidad trivial. La crítica de Cervantes a esa trivialidad estriba en que logra denunciar que la idea abstracta se ha apoderado del hombre y que lo aleja de la relación objetiva con la realidad.

Volvamos, entonces, a la bella Zoraida. La única explicación posible para que su historia, y en modo particular, su inverosímil respuesta a la lógica pregunta del padre: «¿Por qué haces lo que haces?» es que el público (lector u oyente) se encuentra inmerso en el «idealismo abstracto» del que padece don Quijote. Ese idealismo abstracto es una fe absoluta, irracional, hierática, que no admite contradicciones. Es la ideología de la contrarreforma española. ¿Por qué, según esa ideología, la bella Zoraida

la épica del pueblo elegido, que puede llegar a ser cruenta y bélica, porque es un punto de apoyo sólido, como una columna que rigiera al mundo. La llegada de Cristo cambia todo. Con la muerte de Cristo, y su exclamación: «Eli, Eli, lema sabachthani», «Padre, Padre, ¿por qué me has abandonado?», se sanciona el abandono de Dios. Los seres humanos, a partir de ese momento, viven en la orfandad, tal como Cristo, y no tienen más remedio que buscar consuelo en la solidaridad con los otros (en la cristiana solidaridad con nosotros) para remediar ese abandono (2000, pp. 251-252).

traiciona a su padre, a su patria, a sus creencias y a sus costumbres? En otra ficción, la pasión amorosa podría haber justificado el desatino. En el Quijote, es la fe en una religión concebida como verdad total, que justifica y explica, guerras, engaños, traiciones. En ese contexto, no es desatinada la respuesta de Zoraida: «Pregúntaselo a Lela Marién». La Virgen María, un absoluto dentro del universo absoluto del cristianismo, tal y como se entendía en la España de la época, es la única respuesta ideal al desconcierto del padre abandonado por su hija.¹⁰

Un mundo está cambiando, y en ese mundo, la aguja de la brújula se orienta hacia el Occidente y el cristianismo. De allí en adelante, el Imperio español será el representante de ese mundo, y llevará adelante la empresa de convertir al entero globo terrestre en una realidad occidental y cristiana. Dicho de esta forma, parecería que estamos delante de la descripción de una programación calculada con obsesiva lucidez. Sabemos que la historia no se mueve de esa manera.

Sabemos también que solo los grandes espíritus logran percibir, incluso de manera no consciente, los grandes movimientos históricos. En el caso de Cervantes, de intuirlos y de narrarlos bajo la veste de una desenfadada narración. Y he aquí que lo que parece descuido, o, pecado aún más grave en un narrador, falta de verosimilitud (la aparentemente absurda respuesta de una joven a su desesperado padre), se nos revela como la clave de interpretación de una época, como la extraordinaria capacidad de leer los acontecimientos y darnos cuenta de ellos, entreteniéndolo, divirtiéndolo, asombrando. Quizá se encuentre aquí uno de los encantos del relato del cautivo.

Bibliografía

- Braudel, Ferdinand (1966). *La Méditerranée e le monde méditerranéen a l'époque de Philippe II*. Paris: Armand Colin.
- Canavaggio, Jean (ed.) (1983). Miguel de Cervantes: *Los baños de Argel*. Estudio preliminar, edición y notas de Jean Canavaggio. Madrid: Taurus.
- Canavaggio, Jean (2000). «Agi Morato entre historia y ficción». En: Canavaggio, Jean. *Cervantes entre vida y creación*. Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos.
- Fischer, Ernst (1993). *La necesidad del arte*. Madrid: Planeta Agostini.

10 «El españolismo militante del primer Cervantes va unido a un cristianismo no menos radical, que se explica bien, asimismo, por su condición vital de soldado vencedor de los turcos y de cautivo vencido por musulmanes. Sin olvidar que la peculiar situación de Argel, ciudad llena de jenízaros (fuerzas de choque turcas formadas por cristianos islamizados), renegados, judíos, moros, españoles, italianos, etc., originó un ambiente poco común el que 'patria y religión' terminaban por ser una misma cosa» (Meregalli 1992, p. 28).

- Genette, Gérard (1976). *Figure III: Discorso del racconto*. Traduzione di Lina Zecchi. Torino: Einaudi.
- Habermas, Jürgen (1969). *Teoria e prassi nella società tecnologica*. Prefazione e traduzione di Carlo Donolo. Bari: Laterza.
- Haedo, Fray Diego de (1927-1929). *Topografía e historia general de Argel*. 3 vols. Madrid: Sociedad de bibliógrafos españoles.
- Hauser, Arnold (1968). Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. 2: *Rococo, clasicismo, romanticismo*. Traducción de A. Trovar y F.P. Varas-Reyes. Madrid: Guadarrama.
- Illades, Gustavo (1990). *El discurso crítico de Cervantes en «El cautivo»*. México: UNAM.
- Işiksel, Güneş (2013). «Haci Murâd (Agi Morato): An elusive Algerian digitary». *Oriente Moderno*, 93, pp. 452-463.
- Le Goff, Jacques (2004). *Il cielo sceso in terra: Le radici medievali dell'Europa*. Traduzione di Francesco Maiello. Roma; Bari: Laterza.
- López Estrada, Francisco (1983). *Introducción a la literatura medieval española*. Madrid: Gredos.
- Lukács, Georg (1966). *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Jameson, Fredric (1989). *Il post moderno o la logica culturale del tardo capitalismo*. Traduzione dall'inglese di Stefano Velotti. Milano: Garzanti.
- Meregalli, Franco (1992). *Introducción a Cervantes*. Barcelona: Ariel.
- Oliver Asín, Jaime (1948). «La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes». *Boletín de la Real Academia Española*, 27, pp. 245-339.
- Percas de Ponseti, Helena (1999). «Unas palabras más sobre Belerma, Quijote II, 23». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19 (2), pp. 180-184.
- Sevilla Arroyo, Florencio; Rey Hazas, Antonio (eds.) (1993). Miguel de Cervantes Saavedra: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Zambrano, María (1994). *España, sueño y verdad*. Madrid: Siruela.
- Žižek, Slavoj (2000). *Mirando al sesgo: Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Traducción de Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

El íntimo exilio de Jaime Gil de Biedma

Viajes por el tiempo y el espacio
en su poesía y prosa autobiográfica

Renata Londero (Università degli Studi di Udine)

Abstract In his poetry (*Compañeros de viaje*, 1959; *Moralidades*, 1966) and in his autobiographical prose (diary and correspondence) the Spanish writer Jaime Gil de Biedma (1929-1990) expresses the concept of travel by using time and space metaphors and connecting it with his peculiar idea of inner exile and of a fragmentary and fluctuating identity. In the prose diary which he wrote during his first stay in the Philippines (1956) – *Retrato del artista en 1956* (first composed in 1974, but re-edited and completed in 1991) –, Gil de Biedma deals with the complex relationship he establishes both with his beloved/hated homeland and his new exotic (but also poor and degraded) destination. The diary, divided into three sections and inspired on Ulysses' *nostos* and the *Odyssey*, ends up in Spain, where Gil de Biedma finds his refuge in Nava de la Asunción, a unique countryside Eden where human contacts and artistic creation are possible.

En la escueta pero muy significativa «Nota autobiográfica» que publica en 1982 para la segunda edición de *Las personas del verbo*, Jaime Gil de Biedma (2010a, p. 82) afirma: «mi poesía consistió [...] en una tentativa de inventarme una identidad», concluyendo con estas palabras: «soy todo necesidad y sumisión interna a ese atormentado tirano, a ese *Big Brother* insomne, omnisciente y obicuo – Yo. Mitad Calibán, mitad Narciso». Y pocos meses antes, el 12 de junio de 1981, el escritor barcelonés abría un «Recital de poesía» en Oviedo (p. 1000), declarando de forma análoga: «En gran parte sospecho que el escribir poesía, para mí fue una tentativa de invención de una identidad; es decir, de invención de un personaje». De hecho, los conocedores más agudos de la poética biedmaniana – entre ellos, Giovanna Calabrò, Javier Blasco y James Valender –, la definen como una constante y atormentada búsqueda del yo, a través de sus múltiples y conflictivas facetas: es decir, como un viaje íntimo a la zaga de una armonía y de un sosiego anhelados pero inalcanzables.

Tras esta premisa, voy a analizar en especial los géneros autorreferenciales más amados y cultivados por Jaime Gil, donde se cuestionan las aporías de la identidad, además bajo forma de imágenes odepóricas relacionadas con el espacio y el tiempo. Me refiero en concreto a la poesía, al diario íntimo y a la escritura epistolar, donde el autor presenta su situación

intrínseca de exiliado interior por medio de metáforas crono-topológicas frecuentes y eficaces. Puesto que – según comenta Enrique de Rivas (1996, pp. 128 y 131) – «el exilio como condición se inscribe en una dimensión del tiempo y del espacio que no tiene fin por falta de instrumentos con que medirla», y que tras la pérdida de su *ubi consistam* el exiliado se agarra al ejercicio consolador de la memoria, «factor de cohesión fundamental para la supervivencia», en muchos versos de Gil de Biedma el recuerdo se cristaliza en instantáneas donde los lugares se funden con momentos de un tiempo pasado que nunca podrá volver. De ahí que, por ejemplo, en el poema *Las afueras (Compañeros de viaje, 1959)*, compuesto durante su primera estancia en Filipinas como abogado de Tabacalera, entre enero y mayo de 1956,¹ el poeta pinte con trazos espaciales (tanto estáticos como dinámicos) su nostalgia de la Barcelona natal. Así escribe en la primera estrofa de la tercera parte:

Ciudad
 ya tan lejana!
 Lejana junto al mar: tardes de puerto
 y desamparo errante de los muelles.
 Se obstinarán crecientes las mareas
 por las horas de allá
 [Gil de Biedma 2010a, p. 102].

El fuerte vínculo entre el movimiento espacial y el proceso de la rememoración, que fija, ordena y eterniza lo fugaz en el pensamiento y en el sentimiento del tiempo, se da en otras muchas líricas de *Compañeros de viaje* y de *Moralidades* (1966). Los dos ejes temáticos preferidos al respecto son – en perfecta consonancia con la estética biedmaniana, heredera de Cernuda – el eros y el edén de la infancia (cf. Londero 2012). Así es que *Idilio en el café* termina con la evocación de un «beso igual que un largo túnel» (*Compañeros de viaje*, Gil de Biedma 2010a, p. 114); y «Vals del aniversario» –que ya en su título remite a la danza del tiempo, cíclica y vectorial a la vez – comienza describiendo las horas felices (aunque siempre pasajeras y precarias) de un amor presente que inspiran el retorno a la edad de oro infantil-juvenil en el queridísimo retiro segoviano de la Nava de la Asunción:

¹ En la primera parte («Las islas de Circe») del *Retrato del artista en 1956*, publicada póstuma en 1991, para completar la primera edición de 1974 del *Diario de un artista seriamente enfermo* (inicialmente formada por «De regreso en Ítaca», que en la edición de 1991 figuraría como tercera parte, precedida por el «Informe sobre la administración general de Filipinas»), Gil de Biedma cuenta: «Hoy, Viernes Santo, he terminado ‘Las afueras’» (Gil de Biedma 2006, p. 78).

Nada hay tan dulce como una habitación
para dos, cuando ya no nos queremos demasiado,
fuera de la ciudad, en un hotel tranquilo,
y parejas dudosas y algún niño con ganglios,

si no es esta ligera sensación
de irrealidad. Algo como el verano
en casa de mis padres, hace tiempo,
como viajes en tren por la noche
[*Compañeros de viaje*, Gil de Biedma 2010a, p. 120].

De ese «pequeño reino afortunado» (*Infancia y confesiones, Compañeros de viaje*, 2010a, p. 123) –al que el escritor no se cansa de remontarse a lo largo y ancho de su poesía y de su prosa narrativa y crítica – queda un estupendo, célebre esbozo en la *ouverture* de *Ribera de los alisos (Moralidades)*, donde el paulatino bajar hasta lo profundo de los recuerdos para hacerlos aflorar, se expresa en términos sensualmente paisajísticos:

Los pinos son más viejos.
Sendero abajo,
sucias de arena y rozaduras
igual que mis rodillas cuando niño,
asoman las raíces.
Y allá en el fondo el río entre los álamos
completa como siempre este paisaje
que yo quiero en el mundo,
mientras que me devuelve su recuerdo
entre los más primeros de mi vida
[Gil de Biedma 2010a, p. 206].

De remate, la vida en general «[...] adquiere | carácter panorámico» y «[...] va espaciándose | otra vez bajo el cielo enrarecido» de Madrid, durante el trayecto de Barajas al centro de la metrópoli, en el poema de título hollywoodiano *De aquí a la eternidad (Moralidades)*, Gil de Biedma 2010a, p. 169).

En la estela del tópico vida / viaje, que Gil de Biedma sin embargo retoca con pinceladas originales, se construye también su diario íntimo tripartito, *Retrato del artista en 1956*. Al redactar una obra que, como todo autorretrato, brinda una visión fragmentaria, discontinua y poliédrica del sujeto narrante (Beaujour 1980), el autor manifiesta aquí «una vivencia del tiempo como espacio» a la vez que como «duración» (Blasco 1996, pp. 27 y 30). En efecto, la sección final del tríptico – *De regreso en Ítaca* – contiene una excelente explicación creativa de la compenetración espacio-temporal en la peculiar sensibilidad de Jaime Gil, quien empieza asegurando que

«La experiencia sentimental del espacio sirve de primer molde al sentimiento del tiempo», para luego incidir en la naturaleza móvil y permeable del espacio y del tiempo: «Si transferimos al tiempo nuestra experiencia sentimental del espacio – que además es en gran parte mágica, porque es muy temprana – aquél queda por definición dotado de reversibilidad: es recorrible en todas direcciones» (Gil de Biedma 2006, p. 173).²

Al estar sumida la existencia en un «perpetuo movimiento» (Gil de Biedma 2006, pp. 173-174), ¿qué género autobiográfico resulta más adecuado para reflejarlo que el *journal intime*, dinámicamente suspendido entre el día a día y la reflexión, el presente y el pasado, la vida y la escritura? (cf. Corrado 2000; Mildonian 2001). No es ninguna casualidad, por cierto, que el *Retrato* biedmaniano, que en su título y argumento principal reenvía al *Portrait of the artist as a young man* de Joyce, «pueda leerse [...] como un *Bildungsroman*, en que el desarrollo personal del protagonista corre paralelo a su desarrollo como escritor», como dice James Valender, y donde se agolpan y conviven todas las vertientes de su persona: el «burócrata», el «ciudadano», el «amante», el «escritor» (Valender en Gil de Biedma 2010a, pp. 32 y 44). Ahora bien, el diario de Gil de Biedma es también el recuento de un viaje y de una estancia en Filipinas, un edén exótico al revés, atractivo y repulsivo, donde el protagonista cambia y evoluciona mientras va descubriendo lo propio y lo ajeno.

Y puesto que al fin y al cabo todo viaje es un regreso (Magris 2005, p. X), y que la trayectoria biográfica y artística biedmaniana se configura a menudo como la vuelta (imposible) a un mundo y a una época de pleno gozo y calma – la niñez y la juventud en el campo / hogar segoviano –, a la hora de concebir y estructurar el esquema conceptual de su diario, Jaime Gil escoge como modelo al héroe mitológico griego del *nostos* y de la soledad por excelencia: Ulises. Asimismo, a través de esta elección el poeta no solo confirma su culto por la Grecia clásica, sino que también recurre al mito por el estrecho enlace que éste establece con la memoria que lo hace perdurar – como asegura Italo Calvino en la primera de sus *Lezioni americane* ([1985] 1988, p. 6)³ – y porque el mito profundiza en los orígenes y los recovecos de la identidad humana proponiendo su interpretación explicativa. Por lo tanto, la primera sección del diario, centrada en los avatares profesionales y sexuales del autor en Filipinas, lleva el rótulo *Las islas de Circe*, y la tercera y última parte se titula *De regreso en Ítaca*: de hecho, narra el período del verano-otoño de 1956, cuando Gil de Biedma vuelve a España y reside en la Nava de la Asunción para curarse de una

2 Utilizo la edición de 2006 del *Retrato del artista en 1956*.

3 «coi miti non bisogna aver fretta; è meglio lasciarli depositare nella memoria, fermarsi a meditare su ogni dettaglio, ragionarci sopra senza uscire dal loro linguaggio di immagini» (Calvino 1988, p. 6).

leve forma de tuberculosis, reconquistando cierto sosiego espiritual con el reposo físico y la dedicación a la lectura y la escritura.

El paralelismo entre el archipiélago filipino por un lado, y la isla Eea y Circe por otro, se basa en lo que esta figura seductora y peligrosa simboliza en la *Odisea*: es decir, la tentación erótica que convierte a los hombres en animales y los desvía de su rumbo (hacia Ítaca / España), junto con la mezcla de atracción y repulsión que su belleza y sus artes esotéricas despiertan en Ulises. El carácter ambivalente de la maga homérica - quien mantiene al héroe bajo su encantador dominio por un año, antes de liberarlo enseñándole cómo superar pruebas y obstáculos en su vuelta a Ítaca - se transfiere a la experiencia en Filipinas, donde el poeta se deja fascinar por el esplendor lujuriente de la naturaleza exótica y se abandona a un sinfín de aventuras eróticas promiscuas en ambientes a menudo míseros y sórdidos. Añadido un último elemento geográfico revelador en este sentido: cerca de la península de Zamboanga, en la isla meridional de Mindanao, se encuentran los *Circe Shoals*, unos bancos de arena que amenazan la navegación por su encubierta presencia. El archipiélago, pues, para el poeta barcelonés representa el reino de la ambigüedad, del conflicto ser / parecer, en el ámbito tanto erótico como laboral. Si los tantos amantes más o menos ocasionales, en su mayoría filipinos (Chris Vera, Salvador, Lino, Pat Ricaport, y otros muchos anónimos), le interesan y le repugnan al mismo tiempo, en su papel de funcionario de Tabacalera Gil de Biedma percibe con claridad el hipócrita racismo colonialista imperante en las islas, discrepando fuertemente de él y de la pobreza absoluta en la que la población local está hundida frente al bienestar de una selecta y aislada minoría, como también demuestra en la segunda parte del *Retrato*, el *Informe sobre la Administración General en Filipinas*, aparentemente neutro y formal, incluso en el registro lingüístico administrativo que emplea.

De esta manera, página tras página se alternan impresiones negativas sobre la incongruente sociedad filipina, llena de injusticias y desigualdades; descripciones maravillosas de los encantos naturales y humanos de las islas; relatos pormenorizados de encuentros sexuales equívocos en cuchitriles miserables, sucios y calurosos. Por ejemplo, recién llegado a Manila, el poeta confiesa en una carta del 4 de febrero a Natalia Cossío, mujer de Alberto Jiménez Fraud: «El racismo que se respira es sofocante y la vida está organizada de tal modo que tomar contacto con el exterior - los filipinos - es difícil» (Gil de Biedma 2010b, p. 119). En cambio, cuanto más se va instalando en el nuevo entorno, desplazándose de un cabo a otro del archipiélago por motivos de trabajo, aprecia el «país de una belleza vasta y despoblada que se le mete a uno por los ojos desde el primer instante» (Gil de Biedma 2006, p. 66), hasta quedar capturado por la salvaje hermosura de la tierra y la sensualidad de la gente: «Día embriagador en la playa. Es imposible resistirse a la claridad del agua y de la luz» - «Respiro esta multitud, me pierdo en ella con delicia» (pp. 86 y 95). No obstante,

ya cansado de sus errancias amorosas por las noches, las calles y las habitaciones de Manila, se refugia en la creación literaria que apacigua y consuela: «Entretengo la tarde escribiendo y leyendo. Alivia escapar por unas horas del vertiginoso tobogán erótico en el que estoy subido» (p. 81).

Por otra parte, la desorientación que estas desafortunadas peregrinaciones sexuales delatan coincide con el sentimiento de abandono y desarraigo que el exiliado vive al principio de su destierro, según lo ilustra en *Los bienaventurados* María Zambrano (1990), quien, como se sabe, justo a partir de 1956 entabló una honda relación de estima y amistad con Gil de Biedma (cf. Calabrò 2011), comentada en *Las islas de Circe* y especialmente en *De regreso en Ítaca*. «Sin patria ni casa» -como el exiliado de Zambrano (1990, p. 32), y consciente de su «propia soledad» existencial (Ferraté 2009, p. 215) -, durante el vuelo que lo lleva a Manila y en los primeros días de su vida allí, Jaime Gil se refiere a su patria con sinécdoques maternas. Antes de aterrizar, el temor a lo ignoto y a lo otro le empuja a reconocer: «Seguiría indefinidamente en el avión, haciendo vida intrauterina, alimentado, abrigado y transportado». Y una vez llegado, dice que va despegándose poco a poco de la «placenta ibérica» (2006, pp. 18 y 35) tras el total trastorno inicial, cuando la falta de coordenadas espacio-temporales le había hecho dudar de sí mismo como persona. En una epístola a Carlos Barral del 20 de enero, admite: «heme aquí, antipodizado y sin memoria: no sé quién soy» (2010b, p. 111).

Es la fase del «exilio como pérdida» (Pereda 2008): de ella el poeta intenta salir cuando se lanza a sus correrías amorosas con cuerpos extraños o más familiares, en un extremado esfuerzo por apoderarse de la nueva tierra poseyendo a sus habitantes; o cuando por fin se marcha del Hotel Luneta para mudarse a un piso, pequeño remedo del añorado hogar español. Así escribe Gil de Biedma al respecto: «Desde el martes estoy en el apartamento, satisfechísimo. Vivo mejor y el tener una casa mía, casi puedo decirlo, me produce una sensación de bienestar doméstico como no había conocido desde mi infancia» (Gil de Biedma 2006, p. 63).

Sin embargo, por la brevedad de la permanencia quizá, en Filipinas el escritor no logra pasar a la etapa del «exilio como umbral» (Pereda 2008), es decir al momento en el que el exiliado toma consciencia de su nuevo estado físico y anímico y decide habitar su enajenación en el país de llegada, encerrando «dentro de sí el desierto» (Zambrano 1990, p. 41). Gil de Biedma, en efecto, sigue amarrado a la dimensión del destierro, al vagar inacabable, a un perenne «camaleonismo», como él mismo constata en *De regreso en Ítaca* (Gil de Biedma 2006, p. 144), y que anticipa en *Las islas de Circe*: «Es curioso cuán por completo me he arrancado ya de mi vida española. No siento nostalgia de aquello como tampoco ningún deseo de seguir aquí» (p. 81).

Es verdad que mientras emprende el viaje de retorno a España, contado en *De regreso en Ítaca*, nada más despegar de Manila siente una inmediata

nostalgia por el archipiélago, que se transfiere a unas intensas estampas memoriales centradas en el sentido del olfato, luego proustianamente extendidas a otros sitios europeos y españoles (Londres, París, Madrid, la Nava): «Conozco el aroma a pescado seco, a mango verde y a *bagong* de casa de David y de mil casas miserables de Manila [...]. Aroma denso y poroso de los cocos. Papayas, que evocan sol y sombra, oreo y manchas de humedad» (Gil de Biedma 2006, p. 138). Los recuerdos, rebosantes de sensualidad, vuelven a asomarse más adelante también, cuando el 11 de junio desde Barcelona Jaime Gil escribe a Paco Mayans. Ahora, en la lejanía idealizadora del tiempo y del espacio, la imagen se completa y se implican dos sentidos más en la preciosa descripción panteísta, la vista y el oído:

El runrún de las criadas de abajo, que rezan un rosario interminable, me desvela nostálgico de islas y de cuerpos oscuros cuyo olor se retrae, de pisadas de plantas desnudas sobre el suelo de mi cuarto, de risas a coro, de vuelos sobre el archipiélago *-adagios of islands-*: los brazos, el pecho y la cara de la tierra, que surge verde chorreante del océano a respirar por boca de los árboles [Gil de Biedma 2010b, pp. 140-141].

Con todo - reflexiona el autor - «como siempre, me duele despegarme y luego apenas guardo cicatriz» (Gil de Biedma 2006, p. 141). La inquieta índole extraterritorial de Gil de Biedma consigue descansar y hallar refugio en el único norte de su errabunda brújula, ese «pequeño rincón en el mapa de España» (*Ribera de los alisos, Moralidades*, v. 11, Gil de Biedma 2010a, p. 206) que es la Nava de la Asunción. Solo en el otoño de obligado reposo en su adorada morada solariega, rodeado por el afecto de parientes, amigos y criadas como la dulce Modesta, el poeta recobra el equilibrio del cuerpo y del alma. Mientras que en Filipinas la vida se sobreponía al arte, y el poeta apenas lograba meditar, leer y escribir, durante la convalecencia segoviana sucede lo opuesto: aquí no puede ni salir ni hacer el amor, pero en cambio recupera el placer de la literatura, se explaya en la redacción del diario y reconsidera su sentimiento de amor-odio por España. Se cartea con algunos de sus más entrañables amigos - Carlos Barral, Gabriel Ferrater, Natalia Cossío, Luis Marquesán -; lee a Ezra Pound, Hugo, Stuart Gilbert, Carlos Bousoño, Baudelaire, el *Poema de mio Cid*; compone líricas importantes como *Piazza del Popolo (Compañeros de viaje)*, dedicada a María Zambrano, y el magnífico ensayo sobre *Cántico* de Jorge Guillén (Gil de Biedma 1960); da largos paseos por el campo y habla con apasionada rabia de «la carrasposa superficie de esta península querida» (carta a Paco Mayans del 5 de septiembre de 1956, Gil de Biedma 2010b, p. 173). Pero, sobre todo, se entrega a la escritura del diario, cargada de una finalidad armonizadora, divinadora y terapéutica. Si en Filipinas presentía que era «un instrumento de control de mí mismo, un modo de ponerme un poco en orden» (*Las islas de Circe*, Gil de Biedma 2006, p. 83), en España alcanza

la certidumbre de que pasado, presente y futuro se enhebran en una línea continua ideal por las páginas del diario, que devuelve unidad consecutiva al pasar del tiempo. Llevar este cuaderno -observa -

es una manera de provocar los acontecimientos. Sin el viaje a Filipinas no me hubiera puesto a escribirlo, es verdad; pero a veces me sorprendo sospechando que si no hubiese llevado un diario no hubiese caído tuberculoso al regresar a España. Era necesario que algo ocurriese. Mil novecientos cincuenta y seis me parece un año simbólico y decisivo, y en gran parte lo atribuyo al diario [*De regreso en Ítaca*, Gil de Biedma 2006, p. 211].

Es más: no importan tanto los sucesos que se van refiriendo sino la esencial función sistematizadora, catártica y demiúrgica de su propio relato, como compendia el autor cuando regresa a la cotidianidad normal una vez curado:

He tomado la costumbre de escribir en este cuaderno durante mis ratos libres en la oficina, y eso creo que le da un carácter particular. Me pongo a él con verdaderas ganas de escribir, pero sin saber de qué. Más que contar esto o lo otro, me importa el desahogo y sobre todo el ejercicio de frenarme, la disciplina de ponerse a menor velocidad que exige el escribir. Ideas, sucesos y ocupaciones siguen bullendo en la cabeza mientras yo procuro concentrarme todo en la acción misma de escribir, y de pronto me encuentro que he empezado a contar algo, que ya estoy metido en otra duración del tiempo [Gil de Biedma 2006, p. 223].

Al conectarse con uno de los rasgos más caracterizadores del autorretrato, es decir, el hecho de ser una «mise en scène de l'écriture» (Beaujour 1980, p. 144), estas consideraciones metaliterarias aluden a ese elogio de la lentitud en la creación artística que Gil de Biedma teoriza en el prefacio de la colección poética en parte gestada durante el fatídico año 1956, *Compañeros de viaje* (1959): «la lentitud también tiene sus ventajas» aparte de «sus inconvenientes», porque «por el mero hecho de haber sido escrito despacio, un libro lleva dentro de sí tiempo de la vida de su autor», «elevada a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres, o por lo menos [...] de unos cuantos entre ellos» (2010a, pp. 93-94). Asimismo, en *Las islas de Circe*, el autor piensa que «escribir no salva, [...] pero sí que alivia» (p. 314), apartándole del caos y del frenesí de la existencia. Una existencia donde la marginalidad se hace necesaria para ralentizar por lo menos - y aunque sea por breves ratos - el *panta rhei* que atropella y engulle el mundo. Todavía veinte años después, en 1980, cuando Danubio Torres Ferro le entrevista, Jaime Gil otra vez insiste: «creo que hay que ser marginal para escribir porque si estás demasiado metido en la

vida te es imposible imaginarla y, a la vez, imaginarte a ti mismo en ella» (*Memoria, experiencia, poesía*, Gil de Biedma 2010a, p. 1255). Náufrago en el *maremágnum* del devenir, el ser solitario de Gil de Biedma solo puede arribar a dos islas, *loca exilii* por excelencia, la poesía y la homosexualidad, y desde ellas contemplar el incesante ondear dialéctico en que sus versos y sus líneas se debaten: movimiento y quietud, comunicación e intimismo, ardor vital y paz creadora, Afrodita pandémica y celeste.

Bibliografía

- Beaujour, Michel (1980). *Miroirs d'encre: Rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil.
- Blasco, Javier (1996). «Cuando Narciso rompe el espejo: *Diario del artista seriamente enfermo*». En: Blesa, Túa; Saldaña, Alfredo; Celma, María Pilar (coord.), *En el nombre de Jaime Gil de Biedma = Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética»*, vol 1. Zaragoza: Gobierno de Aragón - Departamento de Educación y Cultura, pp. 15-37.
- Calabrò, Giovanna (2011). «Gil de Biedma: ricordi romani». En: Muñiz, María de las Nieves; Gracia, Jordi (a cura di), *Italia / Spagna: Cultura e ideologia dal 1939 alla transizione: Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*. Roma: Bulzoni, pp. 95-105.
- Calvino, Italo ([1985] 1988). «Leggerezza». En: Calvino, Italo. *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti, pp. 4-30.
- Corrado, Danielle (2000). *Le journal intime en Espagne*. Aix en Provence: Publications de l'Université de Provence.
- Ferraté, Juan (2009). «A favor de Jaime Gil de Biedma» [1968]. En: Ferraté, Juan. *Jaime Gil de Biedma: Cartas y artículos*. Barcelona: Acontilado, pp. 211-222.
- Gil de Biedma, Jaime (1960). *Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén*. Barcelona: Seix Barral.
- Gil de Biedma, Jaime (2006). *Retrato del artista en 1956*. Prólogo de José María Castellet; apéndice inédito de Gabriel Ferrater. Barcelona: Península.
- Gil de Biedma, Jaime (2010a). *Obras: Poesía y prosa*. Introducción de James Valender; edición de Nicanor Vélez. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Gil de Biedma, Jaime (2010b). *El argumento de la obra: Correspondencia*. Edición de Andreu Jaume. Barcelona: Lumen.
- Londero, Renata (2012). «Luis Cernuda e Jaime Gil de Biedma: La vita come esilio». In: Dolfi, Laura (a cura di), *Oltre i confini: Testi e autori dell'esilio, della diaspora, dell'emigrazione*. Parma: Monte Università Parma, pp. 357-373.
- Magris, Claudio (2005). *L'infinito viaggiare*. Milano: A. Mondadori.

- Mildonian, Paola (2001). *Alter ego: Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*. Venezia: Marsilio.
- Pereda, Carlos (2008). *Los aprendizajes del exilio*. México: Siglo XXI Editores.
- Rivas, Enrique de (1996). «Tiempo y espacio del exilio». *Archipiélago*, 26-27, pp. 125-132.
- Zambrano, María (1990). «El exiliado». En: Zambrano, María. *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, pp. 29-36.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Migrazioni italiane e letteratura

Una prova di scrittura per l'infanzia

Ilaria Magnani (Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale)

Abstract Italy and Argentina have been or still are deeply marked by migration and share an attitude of removal in respect of such phenomenon. Things, however, seem to have changed in the past few decades, first in Italy and more recently in Argentina, with the appearance of sociological studies and an increasing literature on migration. The work of Clementina Sandra Ammendola, with its educational purpose and the choice of a recipient child, is an example of the resurgence of a form of pseudo or auto-biographical fiction that thematizes Italian migration to Argentina and dwelling on.

Sommario 1. La scelta dell'oblio. — 2. La costruzione del presente.

1 La scelta dell'oblio

Quando nel marzo 2013 Jorge Bergoglio è stato consacrato papa è stato subito percepito il suo atteggiamento innovativo e la discontinuità che avrebbe portato nella curia romana, forse meno evidente era la conseguenza che la scelta del prelato venuto «dalla fine del mondo» – come egli si è definito – avrebbe avuto nella società civile italiana. La persona del nuovo papa e la sua storia familiare facevano improvvisamente riaffacciare alla coscienza nazionale il passato emigratorio che da tempo apparteneva al rimosso peninsulare. Non è un caso che un intellettuale eclettico ed attento ai mutamenti sociali quale Carlo Petrini (2013, p. 27), nel commentare la visita del pontefice a Lampedusa per rendere omaggio ai molti esuli morti in mare nel tentativo di raggiungere l'Europa, ricordasse proprio l'origine italiana e migratoria della famiglia Bergoglio e raffrontasse i naufragi sulle rotte transatlantiche del secolo scorso con quelli attuali nel canale di Sicilia, ma soprattutto sottolineasse come i pregiudizi che allora servivano per stigmatizzare i nostri connazionali non fossero differenti da quelli che gli italiani applicano nei confronti dell'immigrazione contemporanea.

Un'analoga prossimità tra 'noi' e 'loro' si rintracciava nel saggio dei giornalisti Gian Antonio Stella e Sergio Rizzo, *L'orda: Quando gli albanesi eravamo noi* (2002) in cui gli autori ripercorrevano l'esperienza migratoria

italiana rappresentando il fenomeno attraverso la lente del pregiudizio – non sempre infondato – con cui erano guardati i nostri connazionali in varie aree del mondo. Già il sottotitolo indicava come la tesi che gli autori intendevano dimostrare fosse quella di un’uguaglianza di fondo entro cui è la distanza temporale e non certo ontologica a separare gli emigrati italiani dai molti che oggi giungono nella penisola. Il grande successo di vendite e il perdurare nel mercato, oggi malinconicamente effimero, dell’editoria dimostra quanto la tematica abbia colpito il pubblico e fatto breccia nel contrastato sentire nazionale sulla questione migratoria. Quello che appariva un lodevole invito ad un comportamento ecumenico e generoso che desse luogo ad un atteggiamento inclusivo nei confronti dei nuovi venuti in ragione, se non di una innata sensibilità, almeno di un comune vissuto doloroso, non trovò tutti d’accordo. Con mia sorpresa il dissenso non veniva solo dai prevedibili settori xenofobi. Il libro aveva causato una reazione particolarmente indignata in Vanni Blengino, antesignano degli studi migratori in ambito letterario ed e-im/migrato egli stesso, vissuto a cavallo tra Italia e Argentina, le sue due patrie. Dapprima il disaccordo era stato manifestato agli amici, successivamente ha trovato spazio ed articolata argomentazione nell’introduzione – *Le navi imbalsamate* – al suo saggio *La babele nella ‘pampa’: L’emigrante italiano nell’immaginario argentino* (2005) dove così viene formulato:

Nei mass media italiani, dal cinema al giornalismo, ha avuto fortuna una formula che riduce il processo migratorio italiano alla sola, semplificata similitudine di ‘quando gli albanesi eravamo noi’. E da questa analogia se ne possono generare altre [...] Le diverse formulazioni conducono comunque a un unico stereotipo: un tempo siamo stati noi a essere considerati il peggio dell’Europa. I sostenitori di questo confronto fanno appello a motivazioni etiche [...] e i destinatari del messaggio vanno individuati tra coloro che sono i più ostili all’immigrazione attuale. La storia della nostra migrazione passa così in secondo piano, subordinata all’immigrazione attuale o, meglio, a un unico stereotipo dell’immigrazione attuale che, in quanto un problema mal posto, sollecita risposte sbagliate [Blengino 2005, p. 16].

La lucidità dell’intellettuale aveva rilevato l’errore, forse benintenzionato, del progetto giornalistico ad effetto. Tale lettura appiattisce, infatti, pretendendo di uniformarlo, un fenomeno estremamente variegato che si estende dalla prima metà dell’Ottocento alla seconda metà del Novecento assumendo una vasta gamma di sfumature in ragione dell’epoca e della meta del flusso migratorio. Questo approccio falsa il suo oggetto di studio; non rende giustizia alla sofferenza, allo sforzo e all’iniziativa di quanti vi hanno preso parte ed al contempo snatura la migrazione contemporanea, di cui non si preoccupa di comprendere cause e meccanismi ma per la

quale si limita ad invocare un generico buonismo un po' peloso. In quanto opinione preconstituita «nella quale si riflettono pregiudizî e opinioni negative con riferimento a gruppi sociali, etnici o professionali» (<http://www.treccani.it/vocabolario/stereotipo/>), lo stereotipo agevola l'approssimazione ad una problematica, ne consente la divulgazione ma ne impedisce ogni approfondimento, proprio come il meccanismo tipografico da cui prende il nome.

Un corollario dell'uso dello stereotipo in ambito migratorio è rappresentato dalla facilità con cui, banalizzandolo, annulla ogni peculiarità nazionale del problema, consentendo ai paesi di provenienza di azzerare una parte della propria popolazione disinteressandosi del suo destino. Un settore della popolazione, questo, che – come ha dimostrato il sociologo franco-algerino Abdelmalek Sayad (1999) nel caso dell'emigrazione algerina in Francia – è colpito da una doppia assenza, perché non calcolato nemmeno nella società di arrivo se non alla stregua di strumento di produzione generatore di profitti o di costi.

«L'Italia, figlia del miracolo economico, esorcizzava il proprio passato migratorio ignorandolo; nell'Italia dell'Unione Europea, tale passato viene sbrigativamente recuperato, per esorcizzare presunte o possibili minacce all'identità del presente» scrive ancora Blengino (2005, p. 10). Se infatti tutti sanno che un cospicuo numero di italiani ha lasciato il paese tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, è meno noto che questo esodo è assai più esteso: ha preceduto la configurazione dell'Italia come stato unitario e si è protratto fino agli anni sessanta del secolo scorso. Inoltre ha avuto motivazioni diverse con il variare delle epoche storiche: se primeggiano le cause economiche, non mancano le ragioni politiche che includono dagli esiliati preunitari ai profughi antifascisti, spesso in fuga dalle leggi razziali, ai transfughi del regime nel secondo dopoguerra. Per dare una grossolana misura del fenomeno basterà ricordare che tra il 1876 e il 1915 si calcola che abbiano lasciato l'Italia circa 14 milioni di persone (Rosoli 1978).

Benché questi dati manifestino la portata multitudinaria dell'esodo italiano è altrettanto evidente che esso ha lasciato scarse rappresentazioni. Nel caso delle migrazioni americane, la trattazione più diffusa e popolare è certo *Sull'Oceano* (1889), di Edmondo De Amicis, in cui l'autore narra la traversata transatlantica verso l'Argentina con una attenta descrizione dei fatti ed una puntuale riflessione sul fenomeno migratorio, i suoi attori e le motivazioni che lo scatenano. L'acutezza dell'opera si riflette nel grande successo di pubblico riscontrato, basti dire che l'editrice Treves di Milano la ristampò dieci volte nelle prime due settimane. Sempre a De Amicis si deve l'altro testo di tematica migratoria che ha raggiunto grande popolarità, il racconto *Dagli Appennini alle Ande*, compreso nel libro *Cuore* (1886) che proprio in Argentina avrebbe avuto tanta diffusione da diventare il testo scolastico per antonomasia ed essere poi ostracizzato per timore

che un prodotto straniero egemonizzasse il percorso formativo dei piccoli argentini (cfr. Zuntini 2011; Sardi 2011). Sul tema dell'emigrazione hanno scritto Verga, Pascoli, Alvaro, Levi mentre alcune allusioni alla questione sono presenti in Salgari e in varie altre opere ascrivibili alla letteratura popolare del tempo, anche se mai di grande levatura estetica. In linea generale si può però affermare che la produzione letteraria italiana ha preferito tacere l'esodo migratorio, forse perché il nascente stato italiano vedeva nei migranti il riflesso delle miserie nazionali che alla difficoltà economica univano gli inevitabili corollari fatti di arretratezza, analfabetismo, malnutrizione, basso livello igienico-sanitario. Questo ambivalente sentimento di identificazione e ripudio è ben rintracciabile nella vergogna che De Amicis prova di fronte allo sbarco dei viaggiatori di terza classe: manodopera cenciosa che la madrepatria allontanava da sé con disinvolto disinteresse. Un'altra motivazione del rapido oblio che ha colpito i migranti è forse rintracciabile nell'ostilità dei proprietari terrieri verso l'emigrazione, che appariva loro come una perdita di manodopera che ne avrebbe danneggiato le attività; dalla volontà di limitare il fenomeno deriva l'incentivazione di una rappresentazione negativa della migrazione che si riscontra in certa letteratura popolare ottocentesca italiana in cui appare costantemente come un'esperienza rischiosa e frustrante, mentre la realtà di destinazione è sempre dipinta come insicura e minacciosa (Franzina 1996, pp. 61-87).

Non diversa è stata la sorte di quanti hanno preso parte alle migrazioni europee, anch'esse dimenticate come l'esodo transatlantico. Occorrerà attendere gli ultimi decenni del XX secolo per scorgere l'affacciarsi di un atteggiamento diverso. È infatti a partire dagli anni settanta del secolo scorso che appaiono studi di carattere interdisciplinare che includono storici, sociologi, antropologi, psicologi, economisti, demografi e critici letterari; tra questi ultimi si annoverano italianisti e ispanoamericanisti occupati in ricerche quasi sempre disgiunte, ma parallele e di identico orientamento (Cattarulla 2009). Dal 2008 la fondazione, all'interno dell'Università degli Studi di Udine, del Centro Internazionale Letterature Migranti, di cui è presidente e ispiratrice Silvana Serafin, ha dato un innovativo respiro alla materia. Ha infatti inaugurato un originale sguardo globale sul tema e definito come proprio oggetto di studio le letterature migranti, identificate come fenomeno demografico-culturale persistente e sovranazionale in un'ottica che supera l'episodica produzione dei singoli migranti, nella propria lingua d'origine o in quella acquisita. Le iniziative accademiche, le molte pubblicazioni e la rivista *Oltreoceano* fanno del Centro Internazionale Letterature Migranti un punto di riferimento fondamentale in quest'area, l'indizio di un cambiamento epocale negli studi sulle migrazioni e, non ultimo, della portata materiale e simbolica del fenomeno. Più lunga è l'attesa se guardiamo invece alla scrittura letteraria giacché negli anni sessanta e settanta «gli scrittori italiani sia nei loro

reportages che nella scrittura narrativa praticavano un ostinato silenzio, una rimozione quasi totale nei confronti della realtà italoamericana e del fenomeno dell'emigrazione» (Martelli 2004, p. 231). Solo a partire dagli anni ottanta il tema delle passate migrazioni italiane si riaffaccia nella produzione letteraria, ma limitandosi a quelle che hanno avuto come meta il nord America, mentre occorrerà ancora un decennio perché compaiano i primi testi che hanno come oggetto l'esodo verso il subcontinente americano (Pariani 1993, 1995).

Benché il numero di opere che tematizzano il passato migratorio italiano sia ridotto, in alcuni casi hanno ottenuto notevole successo di pubblico e di critica, come nel caso di *Vita* (2003) di Melania Mazzucco. Sorge allora spontaneo domandarsi cosa abbia indotto questo cambiamento e spinto scrittori e lettori a guardare all'esodo dimenticato. A mio parere, le ragioni di tale cambiamento contemporaneo sono da ricercare nel diverso ruolo internazionale svolto dall'Italia dal secondo dopoguerra e da quello sviluppo economico che le ha consentito di inserirsi nel novero dei paesi più industrializzati, modificando drasticamente la propria immagine e rafforzando l'autostima dei suoi cittadini. Non si può poi scordare il generale cambiamento del panorama internazionale con un incremento della mobilità impensabile qualche decennio fa e, di conseguenza, un respiro multiculturale che non significa profonda penetrazione della cultura dell'altro ma compresenza di tradizioni, abitudini alimentari e più in generale prodotti di consumo, con una non casuale attenzione verso questi ultimi.¹ Probabilmente il dato di maggior impatto è il passaggio dell'Italia da paese di esodo a nazione di destinazione, fatto che se da un lato fa sorgere ben note reazioni xenofobe, dall'altro induce una riflessione per analogia che fa riaffiorare il passato. Negli anni più recenti, poi, la cosiddetta 'fuga dei cervelli', l'esodo di scienziati, tecnici e, più in generale, personale di alta formazione, pur presentando caratteristiche radicalmente diverse dalle migrazioni di massa ottocentesche ne facilita il ricordo sulla base di un comune sentimento di sradicamento e di perdita o di emozione ed avventura. Per finire, ritengo che le reiterate proposte di legge che negli ultimi decenni hanno inteso estendere l'elettorato attivo agli emigrati italiani ed ai loro discendenti imponendo la questione all'attenzione pubblica, anche se con un scopo indiscutibilmente strumentale, abbiano collaborato al recupero del passato migratorio.

A partire dagli ultimi due decenni del XX secolo, in Argentina è possibile rilevare un fenomeno analogo a quello italiano che ha portato alla

1 Riferendosi allo specifico ambito linguistico, Édouard Glissant (1998, pp. 22 e 94) rileva un analogo sentimento di compresenza di culture diverse, a proposito del concetto di multilinguismo ricorda infatti come, pur senza essere poliglotta, lo scrittore in particolare ma più in generale i parlanti contemporanei siano tutti immersi in una coesistenza linguistica che apre naturalmente ad altri codici.

comparsa di svariate opere narrative di tema migratorio. La loro forma varia dalla saga familiare alla biografia alla pseudo/auto-biografia. Queste narrazioni, infatti, prendono in genere le mosse dalla memoria familiare e da una tradizione orale che ha trasmesso e riformulato di generazione in generazione tale lascito. I discendenti elaborano il racconto orale traendone una materia letteraria capace di riproporre i segni dell'oralità che l'ha plasmata. Si tratta di una produzione debitrice della rinnovata sensibilità 'etnica' contemporanea che, senza mettere in discussione l'appartenenza al contesto culturale argentino, manifesta un orgoglio migratorio assente nelle generazioni originarie in ragione della loro umile condizione e della pressione della vita materiale nelle loro esistenze. Queste opere testimoniano l'inclusione nazionale dei migranti che, se era senza dubbio già ampiamente riscontrabile a livello economico e materiale, non aveva mai ottenuto un riconoscimento simbolico, presente nella narrativa in questione.²

2 La costruzione del presente

La doppia assenza richiamata da Sayad (1999) si manifesta anche nel transito tra Italia e Cono Sud americano ed è questa ossimorica presenza dell'assente che è stata tacitamente preservata nella società italiana, cui le condizioni contemporanee consentono di germinare per risignificare l'esperienza migratoria del passato.

Riferendosi alla produzione italiana contemporanea, Emilia Perassi parla di un «sapere materno» attraverso il quale le autrici sanno proporre «la storia di una umanità sradicata e dolente» (2012, pp. 98-99) e ricorda Laura Pariani (2000, 2004, 2004, 2005, 2007, 2013), Renata Mambelli (2009), Mariangela Sedda (2004, 2009), Romana Petri (2011), a cui si possono aggiungere Clementina Sandra Ammendola (2005), Daniela Palumbo (2013). Se le voci maschili non possono dirsi del tutto assenti, sono certo assolutamente minoritarie; tra queste vi sono Nicola Viceconti (2010) e Diego Cugia (2013).

Il tema di questi romanzi è paradigmatico, vi si narra il dolore della partenza e dello sradicamento, le difficoltà dell'inserimento, a volte il ritorno al mondo di origine, sullo sfondo di periodi storici diversi.

La forma della narrazione varia dal romanzo tradizionale con narratore onnisciente al romanzo epistolare, dall'autobiografia alla pseudo-autobiografia. Il dato unificante è rappresentato dalla ricerca identitaria che muove i personaggi - soprattutto i protagonisti. D'altro canto la comparatista italiana Franca Sinopoli (2004) indica proprio nel processo di costruzione

2 Per un'approssimazione al tema rimando a Magnani (2004) e Cattarulla, Magnani (2004).

identitaria e nel conseguente superamento dell'identità monoculturale uno dei temi-guida della scrittura dedicata alle migrazioni.³

Tra i testi elencati risalta per la sua particolarità l'opera di Clementina Sandra Ammendola, *Lei, che sono io / Ella, que soy yo*, sulla quale vorrei soffermarmi. È un'agile narrazione indirizzata ai bambini, arricchita da disegni e foto e presentata in versione bilingue, con testo a fronte. Il suo contenuto si pone nell'alveo della tradizionale produzione sul tema: l'autrice sceglie di raccontare, in forma autobiografica, l'infanzia e la formazione argentina della protagonista, il viaggio in Italia per tentare la fortuna nel difficile periodo di crisi economica post-dittatoriale cui fanno seguito le classiche tappe del radicamento, coronato dal positivo inserimento in ambito socio-culturale, sua area di studio e d'interesse. La narrazione propone inoltre una proiezione storica del fenomeno, seppure affrontato in chiave personale, dal momento che la protagonista è figlia di un emigrato calabrese radicatosi nei pressi di Buenos Aires: presenta cioè un doppio esodo di respiro generazionale, un percorso che, sebbene venga spesso letto come un ritorno al paese d'origine, il testo s'incarica di connotare come nuova migrazione, con tutte le sue amarezze e difficoltà.

Il romanzo si articola in tre parti: connessa alla vita in Argentina, la prima, agli anni italiani, la seconda, mentre la terza, *I punti di riferimento*, fornisce dati storici e geografici sulla nazione rioplatense attraverso il punto di vista della protagonista e la riproposizione del suo apprendimento infantile. Concludono il libro le *Mappapagine*, corredo di materiali enciclopedici su geografia, popolazione, tradizioni e quanto in Italia è correlato al paese sudamericano, dalle sedi diplomatiche a quelle universitarie, dalle associazioni culturali ai ristoranti, per finire con una breve bibliografia. In questo modo si palesa la fondamentale vocazione didattica del testo già rintracciabile nella frequente preoccupazione didascalica della narrazione autobiografica, che trova il suo coronamento nelle leggende, negli indovinelli⁴ e nelle ricette inclusi, che hanno sempre nella protagonista il proprio filo conduttore.

La particolarità del testo riflette quella del progetto editoriale da cui sorge: è infatti pubblicato da una casa editrice eccentrica al panorama editoriale più commerciale, Sinnos Editrice, che porta nella sua origine di cooperativa di detenuti ed operatori fondata presso il carcere romano di Regina Coeli la vocazione per il lavoro nel sociale. Fa parte della collana I mappamondi che riunisce testi bilingui destinati a focalizzare l'attenzione, di volta in volta, su un paese di provenienza migratoria ed a fornire stru-

3 Franca Sinopoli individua un secondo tema-guida della scrittura dedicata alle migrazioni nella narrazione del transito e vi riscontra una forte corrispondenza con la narrativa di viaggio.

4 Occorre sottolineare che gli indovinelli, tratti da un'opera di María Elena Walsh, nota scrittrice argentina per l'infanzia, rappresentano anche un'occasione di accostarsi alla letteratura del paese latinoamericano.

menti per avvicinarsi e comprendere i diversi contesti di partenza di tanti possibili compagni di scuola, a cominciare dalla loro lingua. Il progetto di approssimazione ed inclusione sociale, evidente nella collana, si esprime attraverso un testo semplice eppure ricco di nodi problematici: dal razzismo che attraversa la comunità italiana in Argentina all'esperienza di multiculturalità - veicolata dalla conoscenza di amici ebrei -, dal vincolo con il mondo italiano - suggellato dai periodici viaggi della nonna - alla repressione militare, tutto raccontato con la semplicità della voce infantile, che tuttavia lascia trapelare il distacco esperienziale che intercorre tra la narratrice e la protagonista.

Il libro, organizzato in brevi capitoli che scandiscono il passare del tempo e le tappe dell'evoluzione della protagonista, attua una palese adesione al patto autobiografico con il lettore tradizionalmente delineato da Philippe Lejeune (1986) dal momento che, pur scegliendo un narratore eterodiegetico, ne sottolinea l'identità con l'autore e il protagonista. Ciononostante sovverte costantemente tale patto, a cominciare dal titolo, con piccoli spunti omodiegetici. La giustapposizione dei due pronomi personali sposta la voce narrante dal narratore onnisciente all'io autobiografico. La sua frequentissima reiterazione in tutta l'estensione del testo acquista valenza formulare, attribuendo alla prosa una sua peculiarità che la fa oscillare tra l'evocazione mimetica del linguaggio infantile e quella della fissazione ossessiva. Senza dubbio vi si può riscontrare la rappresentazione morfosintattica del vissuto dello sradicamento e dello spaesamento dell'esodo. Il doppio nome dell'autrice-protagonista, poi, le dà agio di rafforzare il procedimento alternando pronomi e nomi, separatamente o uniti, come evocazione di una schizofrenia ricondotta costantemente all'unità dell'io. Il meccanismo caratterizza l'intera narrazione ma trova il suo acme nell'asserzione dei conoscenti italiani secondo cui il nome della protagonista non può essere Sandra, un diminutivo, ma Alessandra. Il motivo letterario del nome palese come il processo d'integrazione dell'immigrato sia sottoposto all'accettazione della propria rinominazione/plasmazione. La scrittura, quindi il testo stesso che si offre al lettore, appare, con l'avanzare della narrazione, lo strumento ed il frutto di un processo di ricostruzione dell'identità, di autoriconoscimento nella persona che la protagonista è diventata. La parte prettamente autobiografica è suggellata dall'acquisizione da parte della protagonista della capacità di essere soggetto e di prendere in mano la propria vita, contrassegnata dal dominio della narrazione delle sue vicissitudini, sia come migrante che come assistente sociale.

L'affermazione italiana si coniuga con il mantenimento del vincolo con l'Argentina espresso nella riproposizione dell'itinerario transoceanico che era stato della nonna. Non a caso la parte propriamente biografica si chiude con il richiamo a questi due poli della vita della protagonista e termina con la ripetizione formulare nella sua versione più articolata: « Sandra, que

es ella, que soy yo» (Ammendola 2005, p. 99), a ricucire potenziali stralci di vita in una effettiva e rivendicata biografia.

Lei, che sono io / Ella, que soy yo si offre come uno strumento eminentemente pedagogico che non lascia spazio alla generalizzazione o alla facile stereotipizzazione dei fenomeni demografici. Si presenta con un doppio progetto in ambito migratorio: recuperare l'ascendenza italiana di molti migranti e contemporaneamente offrire elementi di conoscenza del mondo di provenienza dei nuovi venuti in modo da favorirne la comprensione. L'evidente finalità è quella di stimolare l'inclusione in una società multiculturale aperta e generosa a partire dai più piccoli, dalle classi multiethniche dei bambini che sono i primi destinatari del testo ed i cittadini di domani.

Bibliografia

- Ammendola, Clementina Sandra (2005). *Lei, che sono io / Ella, que soy yo*. Roma: Sinnos.
- Blengino, Vanni (2005). *La babele nella 'pampa': L'emigrante italiano nell'immaginario argentino*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Cattarulla, Camilla (2009). «Migrazioni al Río de la Plata e critica letteraria in Italia». *Altre Modernità*, 2, pp. 100-122.
- Cattarulla, Camilla; Magnani, Ilaria (2004). *L'azzardo e la pazienza: Donne emigrate nella narrativa argentina*. Troina: Città Aperta.
- Cugia, Diego (2013). *Tango alla fine del mondo*. Milano: A. Mondadori.
- Franzina, Emilio (1996). *Dall'Arcadia in America: Attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia (1850-1940)*. Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli.
- Glissant, Édouard (1998). *Poetica del diverso*. Roma: Meltemi.
- Lejeune, Philippe (1986). *Il patto autobiografico*. Bologna: Il Mulino.
- Magnani, Ilaria (2004). *Tra memoria e finzione: L'immagine dell'immigrazione transoceanica nella narrativa argentina contemporanea*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Mambelli, Renata (2009). *Argentina*. Firenze: Giunti.
- Martelli, Sebastiano (2004). «America ed emigrazione nella narrativa italiana dell'ultimo ventennio». In: Ceramella, Nick; Massara, Giuseppe (a cura di), *Merica: Forme della cultura italoamericana*. Isernia: Cosmo Iannone, pp. 231-253.
- Palumbo, Daniela (2013). *Sotto il cielo di Buenos Aires*. Milano: A. Mondadori.
- Pariani, Laura (1993). *Di corno o d'oro*. Palermo: Sellerio.
- Pariani, Laura (1995). *Il pettine*. Palermo: Sellerio.
- Pariani, Laura (2000). *Il paese delle vocali*. Bellinzona: Casagrande.
- Pariani, Laura (2004). *Il paese dei sogni perduti*. Milano: Effigie.
- Pariani, Laura (2004). *Patagonia blues*. Milano: Effigie.

- Pariani, Laura (2005). *Quando Dio ballava il tango*. Milano: Rizzoli.
- Pariani, Laura (2007). *Dio non ama i bambini*. Milano: Rizzoli.
- Pariani, Laura (2013). *Il piatto dell'angelo*. Firenze: Giunti.
- Perassi, Emilia (2012). «Scrittrici italiane ed emigrazione argentina». *Oltreoceano*, 6, pp. 97-107.
- Petri, Romana (2011). *Tutta la vita*. Milano: Longanesi.
- Petrini, Carlo (2013). «Quando l'emigrante era Bergoglio». *La Repubblica*, 10 luglio, p. 27.
- Rosoli, Gianfausto (1978). *Un secolo di emigrazione italiana 1876-1976*. Roma: Cser.
- Sardi, Valeria (2011). *Políticas y prácticas de lectura: El caso «Corazón» de Edmundo De Amicis*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Sayad Abdelmalek (1999). *La double absence: Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris: Seuil.
- Sedda, Mariangela (2004). *Oltremare*. Nuoro: Il Maestrale.
- Sedda, Mariangela (2009). *Vincendo l'ombra*. Nuoro: Il Maestrale.
- Sinopoli, Franca (2004). «Migrazione/letteratura: Due proposte d'indagine critica». In: Argento, Francesco; Cazzola, Paola (a cura di), *Culture della migrazione: Scrittori, poeti e artisti migranti*. Ferrara: Cies, pp. 15-26.
- Stella, Gian Antonio; Rizzo, Sergio (2002). *L'orda: Quando gli albanesi eravamo noi*. Milano: Rizzoli.
- Viceconti, Nicola (2010). *Cumparcita*. San Pietro Capofiume: Ginko.
- Zuntini, Liliana (2011). «Edmundo De Amicis: Con los 'ojos de la mente'» [online]. *RiMe*, 6, pp. 189-222. <http://rime.to.cnr.it/2012/RIVISTA/N6/2011/articoli/Zuntini.pdf> (2014-05-20).

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

«Nacer en el lugar equivocado» Acerca de *Nomadía* de María Casiraghi

Adriana Mancini (Universidad de Buenos Aires)

Abstract Published in 2009 by the Argentinian writer María Casiraghi, the storybook *Nomadía* gathers a series of fictionalized stories based on the lives and the tales of those who dwell in the Patagonia region of Argentina. The author generously delivers both versions. Each of her stories is preceded by a text that introduces the conditions in which they were collected and, occasionally, a brief preview of the content of these primary accounts.

— ¿Porqué son tan blancos? — le pregunté un día a mamá cuando la familia Halvorsen atravesó nuestra tierra con su bote.

— Ellos vinieron de Europa — me contestó.

María Casiraghi.

*Nomadía*¹ reúne una serie de relatos ficcionalizados a partir de historias de vida de pobladores de la región patagónica argentina. Su autora, María Casiraghi, entrega con generosidad ambas versiones. A cada relato de su autoría, lo antecede un texto que presenta las condiciones en las que fueron recogidas y, ocasionalmente, un brevísimo anticipo del contenido de esas historias primarias. El origen de la suma de relatos, tal como señala la autora en el prólogo, es un viaje que realiza junto a la fotógrafa Marta Caorsi, con el fin de realizar dos publicaciones de difusión cultural: una con fotografías de los paisajes del extenso sur argentino y otra con notas sobre experiencias de vida de sus habitantes.

El conjunto de los relatos que posteriormente reescribe y expande Casiraghi – dedicado «A los nómades del mundo» – permite entrever ese paisaje hostil que los engendra y, sin dudas, el coro de voces nutridas de múltiples tonos – teñidos de resignación, impotencia, dolor, sacrificio y hasta poder y locura – brota de las gargantas de los que pueblan esa tierra no sin motivo conocida como ‘el fin del mundo’ y llamada por los aventureros ‘tierra de nadie’. Esa tierra además alberga las luces que

1 Resaltados en todos los casos míos.

guían a quienes desafían los hielos antárticos: el primer faro construido en la zona austral, y el más antiguo de Argentina, conocido como ‘faro del fin del mundo’, es el Faro de San Juan de Salvamento, en Isla de los Estados en la Tierra del Fuego y el faro de Cabo Vírgenes, en el extremo más austral del continente americano.

«La Patagonia; aquel lejano sitio que fue hielo, bosque y mar, permite ser nombrada aquí de otra manera: *Nomadía*. Es éste el nuevo espacio a habitar; un territorio siempre incierto, huidizo, nómade» promete Casiraghi (p. 2).

La conjunción de pueblos que enfrentaron vientos y desierto y gozaron la vista de glaciares y lagos helados color cielo y bosques extendidos de especies petrificadas y arbustos que brindan frutos sanadores, aún en la actualidad, pelean por el dominio de ese espacio. Para muchos, los Tehuelches, los Mapuches, pueblos originarios, esa tierra es nutricia y protectora; para otros, ‘los huincas’, ‘los gringos’ – ingleses, alemanes, suizos, españoles, entre otros – fue la tierra prometida para fijar sus tradiciones y costumbres cargadas de melancolías y esperanza de un futuro promisorio. Incontables leguas de tierra virgen para la cría de animales. Lana, pesca, madera, soledad y un amparo frente a las guerras del viejo mundo. Así, los descendientes de tehuelches y mapuches, colonizados, desplazados de sus tierras, privados de su lengua, de sus costumbres ancestrales y de su organización social, se convirtieron en mano de obra barata para los trabajos en la tierra devenida ajena. En este contexto se insertan los relatos de *Nomadía*. Las voces recogidas se alternan entre los habitantes y se expanden y se aúnan a través leguas de tierra. Y si bien predominan las de aquellos que han sufrido persecuciones sangrientas, también está la voz del destino de aquellos que heredaron las tierras por la fuerza y tenacidad de los que llegaron a ciegas a poblarla. Y todas esas voces que resuenan en la escritura de los textos de Casiraghi logran reafirmar lo que anticipa el epígrafe de Søren Kierkegaard que se anuncia en el libro: «Ya no es superfluo ningún hombre; pues todo individuo es él mismo y la especie».

Nomadía se abre con la historia de una mujer mestiza; madre tehuelche y padre descendiente de inmigrantes turcos. El padre abandona a esa madre que no cesa de llorar la pena esperando el regreso de su hombre. El título del relato, *Árida lengua*, es metáfora de la anécdota que narra las estrategias que de niña pergeñaba Eva, la relatora de la historia, para aprender la lengua de sus antepasados maternos. «Para aprender tehuelche tuve que emborrachar a mi abuelo» (p. 9). Cuando estaba ebrio, el abuelo Camilo vociferaba en su lengua natal. El motivo de la aplicación de un método tan singular para el aprendizaje de una lengua extraña, aunque fuera – literalmente – materna, se explicita líneas seguidas:

Había querido aprender la lengua tehuelche hacía ya mucho tiempo.
Pero mis padres sólo hablaban de noche y en la oscuridad para que ni

mi hermano ni yo pudiéramos verlos. Decían que **así nadie nos molestaría después**. Yo no entendía por qué hablar una lengua u otra podía determinar la vida que uno llevara de grande [p. 9].²

La culpa por alcoholizar al abuelo para escuchar hablar en tehuelche y, a su entender, apresurar su muerte, no se esconde en la historia de Eva. Piensa, al recordar su manera de recoger los rastros de un idioma secreto que le pertenecía y estaba en vías de desaparecer, que tendría que haber desafiado a quienes despreciaban su origen y haber gritado a viva voz y en todas las lenguas posibles que era «la hija de una tehuelche pura que duerme y de un turco que no supo volver» (p. 11).

En *Democracia*, Petrona, una joven mapuche, cuenta cómo, después de haber perdido las tierras incendiadas por el ejército para que la comunidad las abandonara, las mujeres eran reclutadas y llevadas como ganado en camiones para conseguir el sufragio que favorecería a quienes las habían despojado de sus tierras. El relato *Asuntos Sociales* complementa la historia de Petrona. Se sostiene en la historia de vida de un indio tehuelche – Capipe, criado a las orillas de un río – quien, sin entender los vaivenes burocráticos para recibir ayuda, termina viviendo y muriendo agusanado a las puertas de la institución que da título al relato y que promete, según su nominación, asistencia a los desprotegidos. Es aterradora esa voz que circula por el pueblo y que en pleno delirio etílico da cuenta de su exilio y, con la verdad de la sinrazón, denuncia los horrores de su pueblo.

En las tolderías de mi tribu, no había agujeros por los que mojarse. [...] Sólo nos lamentábamos cuando llegaba el invierno [...]. No porque fuéramos vacas sino porque a mi padre le entristecía el color que tomaba el coirón cuando hacía frío. Yo contaba las estrellas todas las noches y cuando eran pocas también las contaba creyendo que se estaban acabando, que **el hombre blanco terminaría con ellas como con nosotros y los guanacos** [p. 53].

2 En muchas oportunidades me he preguntado el motivo por el cual mis padres, descendientes directos de inmigrantes italianos campesinos de distintas zonas de Italia, no hablaban el idioma. Mi madre tuvo que recurrir a la prestigiosa institución Dante Alighieri para acercarse a la lengua de sus padres. Por su parte, mi padre, atareado con sus estudios universitarios, como buen hijo de inmigrantes, recuperaba en ocasiones algunas frases en dialecto o algún verso de la *Divina Comedia* que a mí me maravillaban y que, por cierto, sí mis abuelos bien habrían leído. Comprendí mucho tiempo después, y no creo que mis padres lo hubieran comprendido a su tiempo, que la decisión, tal vez no razonada de mis abuelos, habría sido para que sus hijos se integraran a la comunidad lingüística sin ser socialmente discriminados. En general, no ocurría lo mismo con los descendientes de ingleses o alemanes por razones otras que sería extenso desarrollar aquí. En la literatura, Roberto Arlt, en algunas de sus *Aguafuertes* o en sus famosas «Palabras del autor» que introducen a modo de prólogo la novela *Los lanzallamas*, da lugar para pensar este conflicto social en la Argentina.

La lucidez de Capipe para comprender la esencia de los hechos históricos que atravesaron su existencia queda manifiesta en la forma en la que decide finalmente abandonarse a la vida que lleva: «Para qué escuchar patronos obligándome a pintar verjas o adornar jardines donde juegan los niños llenos de zapatos para tan pocos pies» (p. 54). Y fundamentalmente en la forma en que decide morir: «Prefiero morir agusanado a ser llevado a un museo y puesto detrás de un vidrio para que el que pase se pare a mirarme señalando el cartel arriba de mi cabeza diciendo que soy Capipe, el indio más conocido de Río Gallegos» (p. 55). Su muerte es así la única instancia en la que se le permitiría ejercer su libertad de elegir para sentirse un ser humano.

La idea de esclavitud está presente en *Palabras del desierto*, cuyo personaje es extranjero en el sur, porque proviene de otra tierra, el noroeste argentino, distinta en color, en clima, en costumbres. El personaje recuerda que su padre al partir le dijo que la tierra natal lo acompañaría adónde él fuera. Mucho tiempo después, supo que la tierra abandonada no acompaña: «Lo único que viaja a todos lados con el hombre, es el tiempo» (p. 128).

La identidad se resquebraja en los pobladores sin raíces sólidas en la Patagonia. «¿Y si me hubiese quedado en España?» (p. 45) se pregunta Semino en *Identidad*; mientras sentado sobre hojas secas de otoño toma su «primer mate» (p. 45).³ Semino es el dueño de una estancia en decadencia. Las ganancias son escasas y no le cubren las necesidades de paga, salud y protección laboral con las que debe retribuir a Mansilla, su único ayudante en las tareas del campo. Después de veinte años de trabajo, Mansilla, cansado de soportar esa situación abandona a su patrón español. Abrumado por su soledad y por la culpa, el español cambia su identidad por la de Mansilla cuando un visitante chileno lo interpela pidiendo trabajo, sin sospechar que esa impostura lo llevará a la muerte.

La herencia secreta es otro de los textos en el que se recoge el hilo de la voz de los descendientes europeos, en este caso, ingleses. Lejos de la impostura de Semino, el español, Susan y Jim, jóvenes herederos de inconmesurables leguas de tierra en la estepa patagónica, reconocen, públicamente y sin prejuicios, que «Gracias a los pobres podemos vivir nosotros, los ricos» (p. 83). La estancia que había quedado en sus manos para administrar ya no daba las ganancias que se esperaba de ella o que justificaran la vida alejada de los acontecimientos mundanos. El esplendor del pasado había dejado sus huellas en los objetos: el casco de la estancia, el mobiliario, las joyas. Los dueños hablaban el castellano con dificultad, quizás considerasen el inglés como lengua materna a pesar de ser la ter-

3 'Tomar mate' es una arraigada costumbre en Argentina. El mate es una infusión que resulta de pasar agua caliente por las hojas de la yerba mate (planta que se cultiva en el norte de la Mesopotamia argentina). Se prepara en una pequeña calabaza y se bebe con una bombilla de metal.

cera generación en esas tierras y con hijos nacidos en ella. Por azar, un día, descubrieron un diario personal de esos abuelos pioneros, que como tantos otros británicos habían trasladado su energía y sus deseos al 'nuevo mundo'. La cercanía con las islas Malvinas - «las pequeñas Falklands» (p. 85) para ellos - los hacía sentir más cerca de su tierra y, secretamente, tanto esos abuelos como sus descendientes, durante la guerra del Atlántico Sur desencadenada en abril de 1982, bregaban para que Argentina no lograra el objetivo de recuperar las islas. La consecuencia de este vivir a horcajadas entre dos mundos se impone al silencio y la soledad de la estepa. A medida que Jim avanza en la lectura del diario de su abuelo, va identificándose con él y también con su padre, hasta perder la noción de su propia identidad arrasado por la locura.

Pero en *Nomadía*, también hay espacio para la locura que la poesía despabila y que puede zanjar las diferencias sociales de los habitantes. Así lo demuestra el relato del llamado «el Loco Aldauc» (p. 28). Loco porque se siente poeta; loco porque canta sus versos mientras cava la tierra para hacer pozos de agua para los patrones; loco porque dice que la tierra es como el lenguaje; que tiene capas que se van descubriendo y se moldea entre sus manos. Un día este loco descubre que el hijo del patrón escuchaba sus versos desde la boca del pozo que cavaba en la tierra porque, le confiesa, que «para él era como escuchar poesía de la boca de un hombre desnudo» (p. 29).

En el relato que cierra el libro, *Mensaje, Nomadía* aúna las múltiples voces que lo conforman. Es la historia de un habitante nativo cuyas tierras, como era habitual, fueron incendiadas para obligarlo a venderlas. Perdió su techo, sus perros y hasta su acordeón con cuya música matizaba la soledad. No podía reconstruir lo perdido y «Venderle el campo a los gringos me da tristeza porque mi padre no lo hubiera querido así» (p. 140).

Quizás sea la resignación que resuman las historias de quienes fueron desplazados de las tierras, exiliados de su lengua materna, o privados de sus legítimos bienes, el *Leitmotiv* que estructura *Nomadía*. «[...] la culpa era nuestra por haber nacido en el lugar equivocado» (p. 80) concluye una niña a cuya familia le han robado su legítima propiedad y sus pertenencias condenándolos: «Desde entonces nos hicimos nómades y parábamos en las casas de la gente que nos tomaba lástima» (p. 80).

Bibliografía

Casiraghi, María (2009). *Nomadía*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

I viaggi di Penelope III

Dal Texas a Boston con Mnemosine e il suo poeta

Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia)

Abstract Within the vast tradition of lyrical poetry inspired by the *Odyssey*, Tino Villanueva's *So Spoke Penelope* represents an exception. It is perhaps the unique case of a poet that entrusts his (and not her) own lyrical 'I' to the voice of Penelope and not of Ulysses. But it is Penelope that better represents the arduous work of the artist, who day and night weaves and unravels in strands of memory the unfulfilled anxieties, unmatched sensations, dreams and desires that the poet has to put to words and entrust to the cloth of poetry.

1. Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ πλάγχθη [...] | πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω, | πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν [Hom. *Od.* 1.1-4];

Virum mihi, Camena, insece versutum [Andr. *Od.* 1.1];

*Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris | Italiam fato profugus
Lauiniaque venit | litora, multum ille et terris iactatus et alto | ui superum [...]* [Verg. *Aen.* 1.1-4].

Nella tradizione occidentale in tutte le sue estensioni intercontinentali, in tutti i suoi percorsi globalizzanti, a partire da Livio Andronico fino e oltre Derek Walcott, Wole Soyinka ed Anita Desai, Omero è soprattutto il poeta dell'*Odissea* e del suo eroe Ulisse. Le ragioni di questa scelta e di questo successo sono molteplici e, a posteriori, non difficili da comprendere. Il potere di rigenerazione dei miti richiede coincidenze storiche che ne esigano la riproposizione e Ulisse non è solo l'eroe che incarna nel bene e nel male le controverse vicende dell'uomo dell'Illuminismo, l'uomo della ragione, secondo la lettura di Horkheimer e Adorno, ma è anche l'unico eroe che non muove in vista di un premio che non sia già contemplato nel quotidiano di ognuno. *Outis*, uno, ognuno e nessuno; già Platone (*Resp.* 620c) supponeva che l'eroe che aveva rifiutato l'immortalità offertagli da Calipso, nel momento della reincarnazione avrebbe scelto il destino di un uomo qualunque. Una ventina d'anni fa Piero Boitani in due opere di segno

solo apparentemente diverso (1992 e 1998) ha voluto offrire, accanto ad un'ampia e approfondita ricerca scientifica – destinata inevitabilmente a una momentanea incompletezza e insieme ad ininterrotti ampliamenti negli anni a venire – una lettura autobiografica che ci permetteva di capire le ragioni per le quali ancor oggi Ulisse è un'ombra che dipartendosi dall'antichità latina accompagna l'esperienza epocale di ciascuno di noi. Ombra/*umbra* nel senso retorico e dialettico più complesso, quello che attraverso la **figuralità** medievale cambia i contorni funzionali dell'allegoresi, saldando il sacro al profano, il mito (classico o biblico) alla storia, come sottolineava Erich Auerbach (1974), e opera non solo in epoche e contesti diversi, ma attraverso generi differenti, segnando significativi passaggi e mescolanze tra modelli narrativi ed istanze liriche.

L'**ombra** di Ulisse fin dall'antichità sconvolge le frontiere tra i generi e le norme che regolano l'*imitatio* e la *aemulatio* classica, quei processi di assunzione e trasmissione dei testi sui quali si costruisce dinamicamente la tradizione occidentale che solo in una parentesi nemmeno troppo ampia del medioevo tenta le rigide vie del canone.

È noto che, ben prima di Virgilio, Catullo riprende l'incipit omerico ad apertura di uno dei carmi più intimi e dolorosi, quello dedicato al fratello morto e sepolto lontano nella Troade: «Multas per gentes et multa per aequora uectus» (101), e lo stesso Virgilio, che certo nell'incipit dell'*Eneide* sa di dover emulare la massima autorità dell'epica, nel VI libro del suo poema s'ispira e allude a Catullo per segnare uno degli istanti liricamente più commoventi del poema, un altro incontro tra vivi e morti, quello fra l'ombra d'Anchise e il figlio nei Campi Elisi: «Quas ego te terras et quanta per aequora uectum | accipio, quantis iactatum, nate, periclis» (cfr. Conte 1974, p. 8). Non insisteremo sulla tradizione che si dipana da quel primo verso omerico reinterpretato liricamente da Catullo: tutti conosciamo i versi iniziali del sonetto di Ugo Foscolo, noto col titolo *In morte del fratello Giovanni*: «Un dì s'io non andrò sempre fuggendo».

Di certo la bellezza dell'*Eneide* riposa in questa alternanza di forme e istanze epico-narrative con un lirismo assolutamente originale che suscita profonda commozione grazie ai ritmi del verso e alla sapiente distribuzione delle allitterazioni e delle assonanze, anche in momenti che, differentemente da quello sopra evocato – l'incontro tra padre e figlio nel regno dei morti –, sembrerebbero avere una funzione esclusivamente narrativa, come l'*incipit* del secondo libro, l'avvio del racconto di Enea alla regina Didone e ai suoi ospiti che occuperà i libri II e III del poema e ha il suo parallelo nel racconto di Ulisse nella grande sala della reggia dei Feaci (libri IX-XIII dell'*Odisea*): «Conticuere omnes intentique ora tenebant, | inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto: | Infandum, regina, iubes renouare dolorem».

Qui la commozione lirica suscitata dall'intreccio delle serie allitteranti è giustificata dal dolore di Enea e però anche e soprattutto dalla presenza

della infelice regina, e nella prospettiva della sua tragica elegia d'amore e di morte che si svilupperà dal primo all'ultimo verso del IV libro del poema.

Lessi il primo dei due libri di Boitani quando stavo preparando un seminario per i corsi di Arrabida sulla duplice funzione di esiliati e colonizzatori dei due principali eroi viaggiatori della mitologia classica, Ulisse e Giasone, nelle interpretazioni moderne dei rispettivi miti. Avevo scelto un percorso che, attraverso diverse tappe (André Gide, Heiner Müller, Ghiannis Ritsos tra gli altri) si concludeva sulla poesia portoghese del Novecento: Fernando Pessoa, Miguel Torga, Manuel Alegre. Tre poeti che affrontavano ironicamente e insieme tragicamente il mito di Ulisse attraverso esperienze liriche diversissime e invitavano a un confronto personale diretto che lasciava stupiti e in certa misura privi di risorse critiche (Mildonian 1997).

Ho letto il secondo libro di Boitani dopo aver partecipato al Convegno di Verona *Ulisse da Omero a Pascal Quignard* del maggio 2000, in occasione del quale avevo voluto approfondire proprio gli aspetti controversi della presenza di Ulisse nella lirica portoghese contemporanea (Mildonian 2000), ed è stata una lettura chiarificatrice sotto molti aspetti. Perché se è vero che la biografia di un poeta sta nei suoi versi (lo hanno detto in molti, ma in questo contesto è d'obbligo il nome di Josif Brodskij) è pure vero che a volte anche il critico ha bisogno di ricorrere alla propria biografia per spiegare certe passioni, ma anche certi 'scherzi' della memoria che lo obbligano a determinate scelte. E se nelle scelte del poeta è difficile distinguere tra quanto appartiene alle vicende della vita e quanto appartiene alla parallela vicenda della sua parola nella quale sta la sua vita più vera, credo sia compito del critico chiarire attraverso le sue esperienze di studio (e non solo) i percorsi memoriali e le motivazioni in principio non manifeste che lo hanno spinto a porsi certi interrogativi o ad affrontare una data materia.

In ciò risiede il fascino della nostra ricerca, e su questo ci siamo trovate sempre d'accordo Silvana ed io. Questo è quanto abbiamo ricevuto dai nostri maestri e abbiamo cercato di trasmettere anche ai nostri allievi che hanno sempre saputo risponderci positivamente al di là delle nostre aspettative.

2. Ulisse è un eroe narratore, ed è un narratore moderno. Alla corte di Alcino Demodoco, l'aedo dei Feaci, canta ispirato dagli dei (ὄρμηθεις θεοῦ ἄρχετο, *Od.* 8.499), in linea con la futura teoria platonica della poesia come divina mania. Ulisse invece, una volta superata l'urgenza delle emozioni narra il vissuto delle sue esperienze di guerra e di viaggio in prima persona con misurata partecipazione. Narratore e attore, soggetto della **storia** (*plot, histoire*) come della **narrazione in atto** (*narrative, récit*) in tutti i suoi aspetti performativi, vede con estrema chiarezza - del resto è questa una delle sue doti principali - la serie degli eventi; nel contempo 'si vede' sulla scena dell'azione, 'si ascolta', ed è consapevole della commo-

zione che la sua voce narrante sa suscitare rendendo vive le sue passate emozioni. «Conoscere e sopportare», questo sa fare Ulisse a partire dai primi versi dell'*Odissea*: ἴδεν... ἔγνω... πάθεν: «vide... conobbe... patì»: è questa l'esperienza che a partire da Catullo e da Virgilio è destinata a riflettersi nello specchio di un io lirico in divenire che si dipana lungo i secoli e i millenni della nostra tradizione e ancora ci sorprende nel nostro quotidiano di donne e uomini moderni.

3. *So Spoke Penelope*: così si intitola l'ultima raccolta di Tino Villanueva, poeta chicano tra i più noti, già insignito di prestigiosi premi letterari, tra cui l'American Book Award per la poesia del 1994. *So Spoke Penelope* è il sesto volume dell'autore, consta di trentadue poemi, viene pubblicato nel gennaio del 2013, e giunge dopo più di tredici anni di silenzio dalla penultima raccolta *Primera causa | First Cause* del 1999. La lunga gestazione - le prime cinque poesie vedono la luce su «Poiesis: A Journal of the Arts and Communication» nel 2004, e altre diciannove vengono pubblicate in diverse riviste e volumi tra il 2007 e il 2010 - e la scelta di dar corpo al proprio io lirico attraverso la voce di Penelope, lascia abbastanza interdetta e confusa la critica.

Le poetesse e le scrittrici contemporanee - e sono numerose soprattutto tra le latino-americane (Gentile 2004) - si sono spesso identificate con Penelope, eroina della solitudine e dell'abbandono, ma anche della costanza e della fedeltà, e non solo allo sposo, ma a quei valori che le donne hanno saputo salvaguardare negli istanti più bui della storia proponendo una visione alternativa a quella maschile. Ma i poeti no. I poeti hanno evocato Penelope, ne hanno scrutato i sentimenti talora controversi (come nel capolavoro *Penelope* di Ghiannis Ritsos), ma hanno sempre parlato con la voce di Ulisse, assumendosi tutte le contraddittorie specificità del personaggio, di cui Jacqueline de Romilly, forte delle sue estese conoscenze di filologa classica, e dunque attraverso motivazioni testuali molto precise, diceva che era un eroe fatto di grandezza e miseria, che sapeva suscitare simpatia e ammirazione nel racconto epico dell'*Odissea*, antipatia e riprovazione per il cinismo con cui esercitava la sua *Realpolitik* sulla scena della tragedia del V secolo. Esiliato e colonizzatore, persecutore e perseguitato, Ulisse raccoglie il grido dei poeti del Novecento: in lui la sfida del mare, la spinta verso nuovi lidi si alterna a un uso non sempre moralmente giustificato dell'intelligenza, che dopo due guerre mondiali assume coloriture buie, perché la scienza che s'è prostituita al nazismo, la scienza che ha permesso lo sterminio finale di Hiroshima e Nagasaki, mette sotto dura accusa la cultura occidentale, i suoi miti e i suoi linguaggi, tutti i linguaggi, anche quelli della letteratura. Questo eroe della miseria e del depauperamento, fin dai primi decenni del XX secolo, sprona verso una lettura a rovescio dell'*Odissea*, una lettura fondata su una parodia diminutiva, ma per nulla semplificatrice, anzi sempre più complessa e labirintica nei per-

corsi nevrotici – *parcours* et *détours*, andate e ritorni tanto adirezionali quanto inevitabili – di Leopold Bloom in una delle sue giornate. In questa prospettiva, nell'ultimo capitolo della sua vasta riscrittura, Joyce assume anche la voce di Penelope e si cimenta nel famoso monologo interiore di Molly Bloom, infine sola sul suo letto proprio come Penelope. Ed è un capolavoro, *Si*.

Ma difficilmente si potrebbe evocare il monologo di Molly a spiegazione-justificazione della scelta di Tino Villanueva. Il cui antecedente pare a ragione, e anche a giudizio dei pochi (coraggiosi) recensori, commentatori e prefatori, sempre e solo l'*Odissea* di Omero. La lettura delle loro riflessioni mi ha accompagnato nel lavoro di traduzione all'italiano della raccolta di Villanueva,¹ e mi ha spinto a interrogarmi sul legame di queste liriche con la tradizione classica evitando di cedere a una lettura troppo rigida e perciò riduttiva. Secondo González Delgado (2014) Villanueva «retrata a su Penélope según la *Odisea*: la fiel esposa de Odiseo, de carácter y conducta intachable [...] mujer sensata, prudente y discreta, cuyo nombre es también sinónimo de modestia, castidad, fidelidad y paciencia. Es, por antonomasia, la esposa-modelo, pues, durante la ausencia del marido, no olvida sus labores propias (tejer). [...] Sigue así esta obra la concepción de una Penélope virtuosa, frente a otras reescrituras contemporáneas que se decantan por una Penélope libertina o, incluso, feminista». Perciò la lettura dei poemi di Villanueva potrà «servir de acicate para que el receptor de la obra contemporánea lea y conozca, si no lo hizo todavía, la épica griega, aunque, en este caso, perdería las ironías [...], alusiones o referencias intertextuales que perciben quienes conocen bien, como el autor, la obra homérica». Queste affermazioni, in parte condivisibili, suscitano tuttavia delle perplessità.

In Villanueva, ma già in Omero, la tessitura non è solo il compito quotidiano di una (noiosissima!) sposa-modello; è una ingegnosa invenzione con cui Penelope (in ciò degna sposa dell'astuto Ulisse) inganna i Proci. Né c'è motivo di leggere tutte le interpretazioni femministe come gemmazioni di una Penelope 'libertina'. Anche perché la Penelope libertina (quella dell'*Alessandra* di Licofrone ad esempio, ma anche di Marziale e di Seneca) appartiene all'antichità (Mildonian 2007), a un mondo ancora patriarcale che di sicuro non conosceva il femminismo. Persino sulla scena della commedia, la *Lisistrata* di Aristofane suscitava il riso perché rappresentava un *adynaton*, un mondo alla rovescia, e il suo unico messaggio ideologico si esauriva nella critica alla guerra e al mondo politico. Quanto alle ironie, allusioni e referenze intertestuali non agiscono, ma soprattutto non si esauriscono, nel semplice riconoscimento delle coincidenze tra

1 La versione italiana sarà pubblicata a breve dalla casa editrice Le Lettere di Firenze presso la quale ha visto la luce anche l'antologia da me curata (Mildonian 2002).

due o più opere: ben altro è il piacere del testo nei suoi rapporti con la tradizione, soprattutto nelle complesse forme della traduzione lirica di un testo epico. Ma soprattutto la Penelope monologante di Villanueva è una donna investita dal fuoco della passione per l'unico uomo che ha veramente amato, che non accetta di invecchiare in solitudine né di rinunciare al suo amore sincero per unirsi a uno dei pretendenti: che si ribella contro gli dei ai quali augura persino d'essere dimenticati, cioè di non esistere più per gli uomini. La sua 'elegia' è tragica, almeno quanto quella di Didone, anche se è destinata a una soluzione liberatoria, a un temporaneo lieto fine.² Del resto una parziale sovrapposizione tra le due eroine è presente nella tradizione classica. Ovidio, che parrebbe l'unico poeta ad aver assunto, nella prima epistola delle sue *Eroidi*, la voce di Penelope (come in seguito nelle successive epistole quella delle altre eroine), nella VII epistola (lettera di Didone a Enea) insiste su certe motivazioni del suicidio di Didone che riabilitano l'infelice regina cartaginese, mentre attribuisce ad Enea enormi responsabilità morali. Da Ausonio al Boccaccio a Filippo Foresti, fino alle traduzioni e ai rifacimenti francesi del XVI secolo, la tradizione che si diparte dalla settima epistola delle *Eroidi* mantiene questa interpretazione, ponendo per di più l'enfasi su un particolare ovidiano che avvicina Didone alla casta Penelope: il suicidio sarebbe dovuto oltre che al tradimento di Enea alla ferma decisione di rifiutare le nozze con Iarba, potente re di Numidia (Molins 2011, pp. 191-205): Didone è una vedova casta che ha sempre rifiutato le nozze con i numerosi e minacciosi pretendenti e ha ceduto ad Enea per sincero amore, oltre che per gli interventi (a tradimento!) di Venere e Cupido.

4. Nella quarta di copertina della raccolta, Werner Sollors e Wolfgang Haase con poche frasi fanno il punto sulle motivazioni e sulle strutture che in Villanueva, e in altri poeti contemporanei, segnano la conversione della narrazione epica in una intensa esperienza lirica. In Villanueva, in particolare, l'assunzione dell'io lirico nel personaggio di Penelope ripercorre – e non solo simbolicamente – la complessa tessitura di tutta un'estetica. Haase cita Ovidio, ma da filologo classico non insiste – e a ragione – su questo parallelo, perché l'epistola è un genere codificato che presuppone strutturalmente un io (lo/la scrivente) e un tu (il/la destinatario/a): sposta piuttosto l'attenzione su un poeta contemporaneo, l'iraniano di lingua tedesca Cyrus Atabay che in *Meditation am Websthul*, poema eponimo di una sua raccolta, sussume nella vicenda di Penelope l'arte del tessere e

2 Ulisse non potrà fermarsi a Itaca, ma secondo la profezia di Tiresia, dovrà al più presto riprendere il suo viaggio e attraversare molte città fino a giungere a una terra che non conosce il mare e dove il remo che lui porta sulla spalla verrà scambiato per un ventilabro; in seguito potrà tornare in patria, anche se la morte che l'aspetta verrà infine, dolcemente, dal mare: *Od.* XXIII, 257-287.

l'arte del poetare e legge nel telaio, come in uno specchio, l'esperienza che si dipana tra il richiamo di una sensazione unica, racchiusa e latente nella memoria, i diversi fili e nodi che la raccolgono nel tessuto del linguaggio e la sua realizzazione nell'esattezza della parola poetica che raggiunge il suo obiettivo sotto l'occhio stupito del poeta stesso.

Was dich einmal entrückte,
so der Geruch der Mahd
oder das Licht nach einem Gewitter,
wird dich immer bezaubern;
Dort gilt es den Faden wieder aufzunehmen,
weiterzuknüpfen an dem Gewebe,
dessen Maschen die Schattenhand löst.
Du musst die Buhler, die dich von der Vergeblichkeit deines Unter-
nehmens
- mit immerhin bestechenden Argumenten - überzeugen wollen,
ausbooten.
Einzig den Freier erhoffend, der den Bogen nimmt,
den keiner zu spannen vermochte,
dich an die Sehne legt, den Pfeil,
der durch die Ringe fliegt,
treffend die zeitlose Mitte³
[Atabay 1960, pp. 41-42].

Quanto a Sollors, in poche righe descrive gli esiti formali di questa operazione nella poesia di Villanueva:

An intense poetic hovering over a situation of prolonged expectation. [...] The poems in *So Spoke Penelope* are simply amazing, whether in the form of an apostrophe to the absent Odysseus or to the Gods, whether in a narrative past-tense mode or in the immediacy of the lived present, whether in the staccato of monosyllables or in the exuberance of unusual compounds, whether they employ Greek-feeling pentameter lines, alliteration, or anaphora. This poetic cycle shows that the whole range of human experience is contained in Penelope of Ithaca [cit. in Villanueva 2013, quarta di copertina].

3 «Ciò che ti rapì una volta | come l'odore dell'erba falciata | o la luce dopo un temporale | ti incanterà sempre; di lì devi riprendere il filo | riannodarlo all'ordito | le cui maglie la mano dell'ombra sta sciogliendo. | Tu devi eludere i pretendenti | che vogliono convincerti dell'inutilità della tua impresa - con argomenti pur sempre seducenti - | un unico concorrente è atteso, colui che prende l'arco, | che nessuno riuscì mai a tendere, | ti poggia sulla corda, la freccia, | che vola attraverso gli anelli | a colpire il centro senza tempo».

La sintesi di Sollors sottolinea aspetti ritmico-musicali essenziali: la Penelope di Villanueva è investita di un pathos che forse ha precedenti solo nel 'lamento' del teatro lirico barocco; si pensi soprattutto allo splendido 'Lamento di Penelope' che apre l'azione del *Ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi (1641); e si pensi, nello spirito del parallelo tra le due eroine, anche alle numerose interpretazioni musicali di Didone.

5. Se la tessitura va letta come espressione delle passioni e dei sogni della protagonista, e l'ordito come il luogo in cui i sentimenti controversi trovano composizione nell'immaginario e nella creazione poetica, l'io lirico può bene esprimersi attraverso la voce di Penelope; Penelope è per Villanueva l' 'artista' partecipe di una poiesi: un processo in cui immaginazione e realtà si confondono o si scambiano, entrano l'una nel cono di luce dell'altra, dando forma ai sentimenti e alle sensazioni contrastanti della protagonista e traducendosi nelle 'parole' della sua tela.

Si potrebbe aggiungere che Villanueva è anche pittore, ma questo particolare biografico non è così significativo, di sicuro non è necessario. Più importante è invece sottolineare che da sempre Tino Villanueva è interessato all'ecfrasi, che la sua quarta raccolta *Scene from the Movie GIANT*, del 1993, insignita dall'American Book Award, è di fatto l'ecfrasi di una scena del film di George Stevens, e che all'argomento ha dedicato anche un interessante sintesi critica (Villanueva 2010). Nel poema *In Color and in Cloth* Penelope descrive una coperta da lei intessuta sulla quale ha ritratto il suo ultimo colloquio con Ulisse prima della sua partenza per Troia, una coperta che abbraccia appassionatamente nei momenti più strazianti della sua solitudine, illudendosi non solo di abbracciare il suo sposo, ma di sentire le sue parole che la sua immagine intessuta rende di nuovo vive:

because he's speaking to me,
I gave him speaking lips. He's telling me he doesn't
care for war, that he loves me «to the Pleiades and back»
[Villanueva 2013, p. 31].

Anche negli altri componimenti che fanno riferimento diretto all'arte del tessere - *Patterns that I Weave, a Width of Cloth*, ma anche nelle ripetizioni e nelle serie allitteranti della terza strofa di *What the Spirit Said* - tessere è il correlativo del poetare e Penelope è maga e dea benevola - come è sottolineato anche dal suo mito genealogico e dalle prove delle sue nozze (Mildonian 2007). Lei sa trasformare sogni e simulacri nell'ordito di parole-immagini necessarie alla vita.

Penelope è la degna alunna della dea Atena «spinner of many schemes», a cui rivolge le sue reiterate preghiere: Atena, dea sapiente che 'tesse' disegni e piani per Ulisse (cfr. *Od.* 13.303), invia sogni rassicuranti

a Penelope (*Od.* 4.791-841) e sparge sulle sue palpebre stanche di pianto il sonno soave (*Od.* 19.604).

6. D'immagini, interi passaggi, formule ricorrenti, *epitheta ornantia* dell'*Odissea* è intessuta l'auto-rappresentazione di questa Penelope 2001-2013 e della sua Odissea nello spazio e nel tempo.

Lo spazio è fin dalla prima poesia lo scenario (teatrale) della sua reggia: scenario della sua attesa, delle sue illusioni, dei suoi ricordi, in una parola della sua passione, nel senso antico e insieme cristiano del termine di 'sofferenza' e non solo in quello ben più usuale di *amour-passion*; il tempo invece si dilata dalla prima all'ultima lirica scandendo gli anni - dapprima due, poi cinque, sei, nove, dodici fino agli ultimi - il diciottesimo, il diciannovesimo, il ventesimo - lentissimi e ritmati ad uno ad uno: ma insieme si espande al di fuori di questa serie nel tempo ciclico delle stagioni, dei giorni tutti uguali, con le loro albe e i loro tramonti. Seguendo lo sviluppo delle trentadue tappe di questo monologo parola per parola non si sfugge al fascino di molteplici «agnizioni di lettura» (Nencioni 1967), ma soprattutto all'emozione di riproposte che hanno lo straordinario merito di vivificare molti stilemi usuali. Penelope che si muove tra le sue ancelle nel silenzio della notte o lungo le rive del mare, non è solo la divina tra le donne che avanza σὺν ἀμφιπόλοισιν γυναιξίν (*Od.* 16.413 e *passim*); gli *epitheta ornantia* degli dei acquistano funzioni narrative e liriche, raccolgono la sfida che Penelope lancia contro le divinità che le hanno riservato un destino non solo crudele ma assurdo, mentre le fulminanti visioni omeriche del mare entrano nel gioco delle illusioni ottiche di una donna che continua ossessivamente a fissare il mare che circonda la sua isola, e interroga il baluginio del sole sulle onde nell'attesa di vedere il profilo di una nave (*God of Extended Blue Waters*).

7. 'Emulare' già per gli antichi non era semplicemente 'imitare', tradurre in nuovi contesti poetici un monumento di indiscussa autorità, né solo gareggiare col modello illustrandosi della sua *auctoritas* ma, a mano a mano che i processi allusivi si facevano più vaghi e insieme più complessi, voleva dire interrogare fin nell'intimo la propria parola.

L'assunzione del personaggio di Penelope ha le sue motivazioni nell'avventura poetica di Villanueva.

Eroina dell'attesa, della memoria e del dubbio, dei sogni ingannatori e degli incubi rivelatori, e insieme della fedeltà a un amore unico che è scelta di vita inderogabile, Penelope rappresenta l'eterno esilio della donna, ma anche l'esilio del poeta. Agamben ha sottolineato come l'esilio per l'uomo occidentale sia conseguenza di uno stato d'eccezione (2005). L'esilio della donna è dovuto invece a uno stato d'esclusione permanente, esclusione dalla vita sociale, dagli affetti e anche dalla parola. Se in un caso è esperienza d'estraniamento, nell'altro implica una, se pur ribelle,

immedesimazione. Il poeta moderno ha spesso vissuto entrambi gli esili. Ma nel caso di Villanueva ci troviamo di fronte a un'esperienza peculiare che si protrae per più di quarant'anni. In Villanueva l'autobiografismo di gran parte della poesia chicana è superato, ed è interamente sostituito dalla vicenda della sua laboriosa conquista della parola e della sua 'lunga fedeltà' al suo destino di poeta.

Ifeanyi Menkiti, editore della Grolier Poetry Press e a sua volta poeta, nella sua introduzione a *So Spoke Penelope* chiarisce in poche righe questa esperienza:

But poets, we assume, function like some sort of priest-figures [...] To the extent that poets are deeply entangled in this ancient organism called language, an organism that predates all their individual lives, to that extent do they have to remain loyal to the nobility of their calling, whether they are so inclined or not. Part of their job is to speak and show us the way. In my mind *So Spoke Penelope* has answered a priestly call; it is a book so obviously blessed with a generous spirit.

Fin dalla prima raccolta dal significativo titolo, *Hay otra voz*, il *destierro* materiale nei campi di cotone, il *desmadre* di una difficile infanzia, così come il grido di un intero popolo a cui s'è unito fin dalla prima giovinezza, non segnano una catena causale d'eventi, ma solo l'*origine*, il momento iniziale da cui si dipana fra mille difficoltà la conquista di un linguaggio in bilico tra due idiomi rivali e due sensibilità.

Prima di arrivare a definirsi «poeta bisensibile» lo scrittore dovrà conquistare ad una ad una le parole dell'altra lingua (*Convocación de palabras*, Villanueva 1987, pp. 38-39) e liberare quelle della sua lingua dal carico di dolore della loro quotidianità. Già in *Much* e in *Shaking Off the Dark*, nella raccolta omonima (Villanueva 1984, pp. 17 e 41) il poeta è teso con tutta la sua persona, corpo e mente, verso questo traguardo.

I ram a fist into the howl of the wind,
Shake off the dark locked
Within the hell of these rare depths.
The common street
And shifting sky become a song.

«Recuerdo luego soy...» (*Dejar de recordar no puedo*, Villanueva 1987, p. 43); «Now I am because I write» (*Fade-Out-Fade-In*, Villanueva 1993, p. 50); il problema della memoria è centrale, esistenziale: il poeta, come Penelope, deve saper aspettare un ritorno, anzi aspettare che i ricordi ritormino perché «i ricordi di per se stessi ancora non sono», come diceva Rilke (1974, p. 14), e dunque cancellare tutto ciò che può essere d'ostacolo alla loro ricomparsa, tornare alla pagina bianca; così come Penelope disfa ogni

notte la sua tela, vive la frenesia della passione insoddisfatta (*Sometimes, in Quietude, This Thirsting Earth, Wakeful Dreaming*), ma accetta anche il vuoto dell'inazione in cui il dolore si fa più cocente (cfr. *This Day* e *Today I Did Almost Nothing*). Per Villanueva, come per Aristotele, la poesia è più filosofica della storia, perché va oltre il particolare dell'esperienza vissuta, né si esaurisce nell'atto dell'ispirazione, ma apre ad infinite possibilità di una conoscenza in vivo, dove il dolore trova le sue motivazioni e si purifica.

Imaginé un papel – presencia blanca
de fiel contraste a la vida,
porque la vida brota,
cumple su rito de calma o tormenta
y de repente es indeleble.
[...]
En el principio era un papel;
y sobre el papel una memoria,
y la memoria se hizo verbo –
lo que se olvida y luego retorna,
lo que siempre ha sido mío y nunca acaba,
que cuando acaba, acaba siendo lo que escribo
[*Imaginé un papel*, in Villanueva 1999, p. 8].

Le poesie di *Primera causa* (1999) si concludono su una visione, forse un'allegoria, una personificazione rarefatta. L'incipit della decima poesia della raccolta si ispira a Juan Ramón Jiménez,⁴ ma qui a essere evocata non è la poesia, ma la Memoria: Mnemosine. Nonostante il nome classico, i versi di Villanueva non evocano né la madre delle muse né una dea per quanto *grácil*, ma la luce crepuscolare che accompagna il poeta di ricordo in ricordo alla sorgente della parola, alla 'corda della voce', come la chiamava Paul Valéry (1973, p. 293), 'raíz y rumor de la vida' a partire dalla quale le forme che il tempo e la storia hanno distrutto potranno essere recuperate:

Quédate en mí, dúrame por dentro y rehaz
la coherente forma de lo que fue y se fue
llevando el tiempo.

En fin, aquí me tienes, tu mejor amante,
abrazándote con mi ser y ceremonia,
con esta llama de insistencia.
[*Mnemosina*, Villanueva 1999, p. 26].

4 «Vino, primero, pura, vestida de inocencia». Il poema di Jiménez è dedicato alla poesia (1957, pp. 577-578).

Poesia ascendente – secondo la definizione di Xánath Caraza (2013) – in cui la memoria delle lotte e delle sofferenze si riscatta attraverso la parola e insieme affronta i nodi del dire poetico, si conclude per forza in una voce viva. Non più una prosopopea che raccoglie le tracce mnestiche, ma un alter ego, Penelope, che assume tutto il peso del ricordo, della lunga attesa, del dubbio e della lotta interiore che il poeta ha sostenuto per amore della poesia, in una solitudine e un silenzio spesso disperante. Ma infine in un movimento ascendente e discendente, anche il poeta riceve l'«unzione delle parole» (Villanueva 1987, pp. 41-42), abbraccia e vede realizzata la sua poesia, come Penelope vede realizzato il suo amore nell'amplesso con lo sposo:

[...] I opened my eyes
and saw, past the ceiling, an expanse of sky
and Odysseus sailing steadily above me.
[*Twenty Years Waiting*, Villanueva 2013, pp. 59-60].

Athena, la dea della sapienza, dovrà trattenere i cavalli dell'Aurora perché questa notte d'amore si possa protrarre più a lungo possibile. Per Penelope, e per il poeta. Perché, per usare le parole di San Juan de la Cruz, è questa la «noche amable más que la alborada».

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2005). *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- Atabay, Cyrus (1960). *Meditation am Webstuhl: Neue Gedichte*. München: C. Hanser.
- Auerbach, Erich (1974). *Studi su Dante*. 4a ed. Milano: Feltrinelli.
- Boitani, Piero (1992). *L'ombra di Ulisse: Figure di un mito*. Bologna: Il Mulino.
- Boitani, Piero (1998). *Sulle orme di Ulisse*. Bologna: Il Mulino.
- Brufau Alvira, Nuria (2014). «Así habló Penélope: Un poemario universal del siglo XXI». *Les Ateliers du SAL*, 4, pp. 180-191.
- Caraza, Xánath (2014). «US Latino Poets en español». *Periódico de Poesía de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 68. http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=3172.
- Conte, Gian Biagio (1974). *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*. Torino: Einaudi.
- Gentile, Brigidina (2004). *I Viaggi di Penelope: L'Odissea delle Donne, immaginata, vissuta e interpretata dalle scrittrici latino-americane contemporanee*. In: Associazione ispanisti italiani, *Letteratura della memoria*

- = *Atti del XXI Convegno* (Salamanca, 12-14 settembre 2002). Messina: Andrea Lippolis, pp. 287-298.
- González Delgado, Ramiro (2014). «Tino Villanueva, *So Spoke Penelope*». *Bryn Mawr Classical Review*, 59 (3).
- Jiménez, Juan Ramón (1957). *Eternidades (1916-1917)*. In: Jiménez, Juan Ramón, *Libros de poesía*. Vol 1. Recopilación y prólogo de A. Caballero. Madrid: Aguilar.
- Menkiti, Ifeanyi (2012). «Introduction». In: Villanueva, Tino (2013). *So Spoke Penelope*. Cambridge (Mass.): Grolier Poetry Press, pp. 7-10.
- Mildonian, Paola (1997). «Exilés et colonisateurs: Les grands voyages de la mythologie classique dans leurs interprétations modernes». In: Seixo, Maria Alzira (ed.), *A Viagem na Literatura*. Mem Martins: Publicações Europa-América Lda, pp. 145-182.
- Mildonian, Paola (2000). «Ulisse e il mito atlantico nella poesia portoghese contemporanea». In: Babbi, Anna Maria; Zardini, Francesca (a cura di), *Ulisse da Omero a Pascal Quignard*. Verona: Fiorini, pp. 439-468.
- Mildonian, Paola (a cura di) (2002). *Il canto del cronista: Antologia poetica*. Firenze: Le Lettere.
- Mildonian, Paola (2007). «I Viaggi di Penelope». In: Ciani Forza, Daniela (a cura di), *Quale America: Soglie e culture di un continente*. Vol. 2. Venezia: Mazzanti.
- Molins, Marine (2011). *Charles Fontaine traducteur: Le poète et ses mécènes à la Renaissance*. Genève: Droz.
- Nencioni, Giovanni (1967). «Agnizioni di lettura». *Strumenti critici*, 2, pp. 191-198.
- Rilke, Rainer Maria (1974). *I quaderni di Malte Laurids Brigge*. A cura di Furio Jesi. Milano: Garzanti.
- Romilly, Jacqueline de (1984). *Pourquoi Ulysse?* Paris: Juillard.
- Valéry, Paul (1973). *Cahiers*. Édition établie et annotée par Judith Robinson-Valéry. Vol. 1. Paris: Gallimard.
- Villanueva, Tino (1972). *Hay Otra Voz Poems (1968-1971)*. Madrid; New York: Editorial Mensaje.
- Villanueva, Tino (1984). *Shaking Off the Dark*. Houston: Arte Público Press. 2nd edn.: Tempe: Bilingual Press, 1998.
- Villanueva, Tino (1987). *Crónica de mis años peores*. La Jolla: Lalo Press.
- Villanueva, Tino (1993). *Scene from the Movie GIANT*. Willimatic: Curbstone Press.
- Villanueva, Tino (1999). *Primera Causa / First Cause*. Translated from the Spanish by Lisa Horowitz. Merrick (NY): Cross-Cultural Review.
- Villanueva, Tino (2010). *Imagen y palabra: Categorías ekphrásticas de un poemario*. In: Ezquerro, Milagros; Ramos-Izquierdo, Eduardo (eds.), *Reescrituras y transgenericidades*. Mexico; Paris: ADEHL, pp. 63-74.
- Villanueva, Tino (2013). *So Spoke Penelope*. Cambridge (Mass.): Grolier Poetry Press.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Argentina di Renata Mambelli

Dalla fine all'inizio del mondo

Emilia Perassi (Università Statale di Milano)

Abstract Renata Mambelli's novel *Argentina* (2009) belongs to the overall discourse on the history of the Italian migration to Argentina. Such a subject emerged in Italian literature beginning from the nineties, with the purpose of representing the silent and unknown flow of people from one country to the other. A female novel, *Argentina* deals with the theme of Italian emigration during the thirties by embracing a gender perspective. The heart of the representation is the migrant's creaturely dignity. By restoring the voice of women and mothers – the key figures in her narrative – Mambelli tackles them of marginality. The symbolic articulation of the protagonist's migration exposes mythemes such as giving birth, home, roots.

All'interno della serie di romanzi che la letteratura italiana e argentina hanno dedicato al tema dell'emigrazione verso la regione rioplatense, pare definirsi negli ultimi due decenni uno specifico contributo femminile, con scritture di donne sulle donne, in questo caso migranti. Si tratta di un contributo che senza dubbio intende recuperare una memoria ulteriore dell'assenza, una memoria di genere, inserendola nella vasta azione di costruzione di nuove genealogie per il femminile. Circa la condizione dell'assenza nel contesto degli studi migratori, così ne restituisce i contorni Manuela Tirabassi:

L'immagine dominante della donna nelle migrazioni è stata a lungo quella di una figura pienamente accessoria. Nel passato le fonti stesse 'nascondevano' le donne: durante la grande emigrazione all'interno della famiglia, come testimoniano i passaporti familiari, e nelle liste di sbarco, in cui figuravano come casalinghe, anche se lavoravano quanto e più degli uomini. In alcuni paesi di destinazione, come l'Argentina, questa storia è ancora da scrivere [Tirabassi 2010, p. 54].

Preciserei che anche nei paesi di provenienza, come l'Italia, tale storia è ancora da scrivere, sebbene, come si diceva, con lento ma costante cambiamento negli anni più recenti.¹ Fra le autrici impegnate con maggiore de-

1 Il cambiamento è accompagnato anche dalla graduale attenzione della critica. Si vedano i

terminazione nel mutare di segno la rappresentazione assente è senz'altro Laura Pariani, alla quale va il merito di aver intrapreso il lavoro di tessitura più caparbio ed organico nel rimettere al centro del racconto migratorio i personaggi femminili. Alla scrittrice lombarda si accompagnano la sarda Mariangela Sedda (con *Oltremare* del 2004 e *Vincendo l'ombra* del 2009), le romane Daniela Palumbo (con *Sotto il cielo di Buenos Aires* del 2013) e Romana Petri (con *Per tutta la vita* del 2011), in dialogo fitto e intrecciato con quante hanno scritto o scrivono da oltreoceano: le più celebri Syria Poletti (1961; 1971) e Griselda Gambaro (2002), accanto alle meno note Martina Gusberti (1995), Lilia Lardone (1998), Stella Cinzone (2004) o Maristella Svampa (2005).

È da aggiungere alle tessitrici di questa storia la marchigiana Renata Mambelli, che nel 2009 pubblica il romanzo *Argentina*, sommando un'altra pagina regionale, benché sempre trascesa in paradigma, alla narrazione del migrare. Giornalista e viaggiatrice, Mambelli coglie uno spunto nel museo del carcere di Ushuaia: la foto di due fratelli, meccanici, assassini per denaro dei loro clienti: «Non erano anarchici, non erano italiani, ma avrebbero potuto esserlo» (p. 187). Gli anni trenta, il personaggio di Severino di Giovanni, l'alchimia fra anarchismo e immigrazione, fra ingiustizia e ribellione, paiono fornire propizie occasioni di scrittura, se è vero che anche altri autori – si vedano ad esempio Maria Luisa Magagnoli, con *Un caffè molto dolce* del 1996 e Nico Francalanci, con *L'anarchico che cade nelle mie mani deve aver litigato con la vita se continua ad essere anarchico* del 2007 – hanno colto in questa stagione un punto nodale che qualifica la forma moderna della paura dell'altro: una paura che innesta sul tronco dei pregiudizi antichi nei confronti degli stranieri la novità sconvolgente di un'azione politica che muove al radicale, violento cambiamento dello stato delle cose.

Lo scenario socio-storico di quegli anni fornisce un parallelismo indubbiamente significativo per prefigurare aspetti della reazione contemporanea ai migranti, nella quale si associa nuovamente, irrazionalmente, la nozione di migrazione con quella di violenza. Il recupero di una storia trascorsa rientra dunque in quella ferma traiettoria letteraria che ripensa al passato per interpretare il presente. Un'interpretazione che nel racconto migratorio ha lo scopo esemplare di produrre il rispecchiamento di antiche e nuove marginalità, di riconfigurare le immagini caratterizzanti la percezione attuale dello straniero, per razionalizzare e far ordine nella confusa rappresentazione dell'altro, ricordando quando questo stesso altro è stato l'italiano.

Tramite lo spunto offertole da una sbiadita fotografia nel carcere di

contributi di Cattarulla e Magnani (2004) e l'importante lavoro di Serafin (2005, 2008, 2012, 2013), che ha grandemente stimolato l'attività di ricerca in merito al tema.

Ushuaia, Mambelli ripropone infatti i termini di un viaggio che non solo è nel tempo ma che anche è al di fuori di esso, mobile fra le sponde del passato e del presente poiché da un lato mette in scena una scolorita pagina di storia, dall'altro e attraverso di essa propone una rilettura di questo stesso passato come territorio ingombro di fantasmi da vanificare. Una madre, Assunta; due figli partiti per l'Argentina e mai più ritornati, Angelo e Cesare, ne sono i protagonisti. Da anni Assunta, vedova, sola nella sua casa di paese, non ha notizia dei ragazzi. Decide di andare a cercarli. Scoprirà che il loro silenzio non è stato determinato dall'oblio delle origini: proprietari di un'officina meccanica, essi hanno ucciso cinque dei loro clienti e scontano la pena dell'ergastolo nelle prigioni della Terra del Fuoco. L'orrore disperato per la notizia non impedisce ad Assunta di permanere nel proprio ruolo di madre: andrà sino alla fine del mondo per restare accanto a loro, per ricordare loro cosa sono stati prima della violenza. Nel viaggio verso Ushuaia, le si affiancano personaggi che lentamente mettono a fuoco la dolente e degna comunità di coloro che hanno scelto l'Argentina per cambiare il proprio destino, perdendosi in essa, sconfitti nei sogni, ma non vinti nella propria umanità. Grazie ad essi, la madre colma la distanza che l'ha separata dai figli, apprendendone lentamente la storia, che non è quella della violenza per denaro, ma per reazione alla fucilazione di Severino Di Giovanni nel febbraio del 1931: di fronte al pubblico trionfo e gaudente per quella morte, ad essi non resta altro convincimento che «questa gente non si merita di vivere» (p. 132). Cupi, dolenti, pieni di furore e di rabbia, Angelo e Cesare raccolgono un messaggio di ingiustizia da rimediare. E procedono alla vendetta attraverso il sistematico assassinio dei clienti argentini, «boriosi e prepotenti», quegli stessi per i quali «gli italiani esistono solo per spaccarsi la schiena ai loro ordini, per chinare la testa di fronte ai loro capricci di ricconi» (p. 125). Restano una colpa quegli assassini, come ribadisce il vecchio anarchico Arvedo, tuttavia non ne è stata l'avidità il motore, ma il sentimento della rivolta, della ribellione ad una condizione sentita come radicalmente oppressiva. Oppressiva perché percepita non come fatalità, ma come effetto di precise realtà di classe, dunque di una volontà di sopraffazione, dominio, indifferenza di uomini verso altri uomini. La rivolta dei due fratelli non solo denuncia l'alienazione indotta dalla «miseria sudicia» (p. 96) in cui vivono come emigrati, ma chiama anche al confronto con la dignità della povertà contadina dalla quale si proveniva. Una dignità fatta della solidarietà, della capacità di mantenere vita, relazioni, affettività sociale anche in condizioni di sofferenza materiale, laddove la città già metropoli pienamente contemporanea, Buenos Aires, mostra il collasso di tutte queste simboliche. Contro questo cieco e tracotante individualismo urbano si esprime l'atto di negazione estremo compiuto da Angelo e da Cesare: la morte come tentativo di annullare l'errore capitale dell'altro, l'egotismo; tentativo di correggere la realtà attraverso un atto di irrealtà, poiché

volendo rivendicare il primato della solidarietà, cioè della vita, di fatto lo agisce attraverso l'assegnazione della morte.

La colpa di cui i due fratelli sono portatori non ne impedisce il titanismo che ne colora il ritratto. Non spiegheranno mai, ideologizzandolo, il proprio gesto ed il suo significato. Il loro silenzio - consegnato nella lettera ad Assunta: «Cara madre, noi siamo morti. Nessuno ci può aiutare, nemmeno Dio. Tornate a casa vostra e dimenticate di avere partorito figli» (p. 67) - formula l'irrevocabile *j'accuse* espresso dalla condizione di migranti nei confronti di una società incapace di generosità e di accoglienza. Le parole di Cesare e Angelo, qualora le pronunciassero, rimbalzerebbero senza suono contro le pareti dell'indifferenza. Quest'indifferenza l'hanno ampiamente sperimentata nell'arrivare a Buenos Aires, certi di cambiare un destino che di fatto ha continuato a serrarli nel buio della povertà e della fatica senza compenso. «Me li ricordo stanchi, stanchi sempre» racconta Jesús, l'africano, alla madre. «Mangiavano poco, per non perdere tempo» (p. 59). Quando Assunta si reca nell'officina, in quel «buco orribile» (p. 99) dove i ragazzi abitavano, con la moglie e il bambino di Cesare, angosciata capisce come questa miseria, che è quella della Boca, racconti una storia diversa rispetto a quella dalla quale si è venuti e nella quale la speranza era ammessa, la storia «di una lotta persa in partenza contro un destino che non s'accomoda, non s'aggiusta, tanto che non vale più la pena continuare a provarci» (p. 97).

Si specchiano nelle figure dei due fratelli motivi ricorrenti nel romanzo emigrazionistico: lo scontro fra società contadina e urbana, separate dalla scomparsa del valore della comunità proprio della prima; la migrazione come percorso iniziatico che non conduce a cambiamento; l'Argentina come 'paese dei sogni perduti'; la modernizzazione come processo di esclusioni e rinnovate sopraffazioni. Attraverso Cesare e Angelo, la condizione del migrante si radicalizza come condizione tragica, definita da una doppia morte: alla terra d'origine e a quella d'arrivo, ambedue impassibili nel farsi madri perché infecunde, resistenti al divenire accelerato imposto dalla pulsione alla vita dei figli propri o d'adozione.

Come già accaduto ad esempio in Bianciotti (1992), Pariani (2005) o Giardinelli (2009), anche *Argentina* interroga attraverso il racconto migratorio i modelli culturali che soggiacciono all'identità dei protagonisti, per indagarne i destini sia in chiave individuale sia di collettività portatrice di capitali simbolici propri entro contesti diversi rispetto a quelli originari. Ad accomunare questi romanzi, c'è l'individuazione del dominio patriarcale come tratto della cultura di provenienza, percepita in modo ambivalente: da una lato la solidarietà, il senso della comunità che si sostiene; dall'altro la gerarchia prepotente del maschile, che sigla l'origine con una marca di violenza, di negazione aggressiva delle soggettività. Anche Cesare e Angelo, che pure sono giunti in Argentina per liberarsi del proprio destino materiale e sociale, di fatto non conoscono altro modello se non quello

della violenza del padre. Erede di una cultura del potere mai agita dagli affetti, egli sparerà all'unica creatura cui i propri figli sono affezionati, un cane, quando vedrà in essi sorgere l'emozione di un sentimento. Reciderlo gli conferma il potere di una controcreazione, uccidendo nei due bambini la loro umanità. Un pianto selvaggio, disperato e ultimo sarà ciò che ascolterà Assunta, lì a raccogliere la risposta disarticolata ad un'offesa radicale, cui obiettivo è soffocare un'individualità nascente. Saranno «pietre» (p. 17) da quel momento i figli per la madre, che li vedrà crescere nella distanza da lei e nel rancore, chiusi nella furia, nel desiderio sordo di dar morte al padre nel tentativo di cucire la ferita. Il desiderio di vendetta non realizzato verrà differito con la partenza oltreoceano, con l'assentarsi dunque dalla scena dell'odio, ma tenendola presente in sé come ricordo fondativo. Sarà questo l'episodio emblematico che si ripresenta nella mente di Assunta quando ripensa ai figli: «Ecco cos'erano riusciti a insegnargli, lei e suo marito, in tutti quegli anni: com'è facile uccidere» (p. 74). Dal dominio patriarcale si sono significativamente affrancati nel romanzo i personaggi degli emigrati politici - Eugenio, Horacio, Arvedo -, naufragati nell'Argentina della repressione degli scioperi, della *Semana Trágica*, delle fucilazioni di anarchici, sconfitti nella lotta generale per un mondo migliore, ma essi stessi migliori perché capaci di operare attraverso categorie più libere della cultura. Funzionano come avanguardie di una differenziazione culturale che in primo luogo si manifesta nella gestione degli affetti: l'amore colmo di deferenza di Eugenio per Amalia; la passione di Horacio per Estrella, la *mapuche*, che gli ha insegnato a non temere la superiorità se donna; Arvedo, capace di restituire ad Assunta il nipote, rinunciando all'affetto per lui nel rispetto dei diritti di lei. La costruzione e presenza di questi personaggi, sebbene restituiscano il magmatico e differenziato scenario ove si elabora la modernità novecentesca, tuttavia non costituiscono ancora il segno del cambiamento, semmai la sua tenue, solitaria avanzata, destinata a futura espressione. Di contro è il personaggio femminile, Assunta in special modo, a contenere in sé, già secolare e sedimentata, una visione altra del mondo.

In generale, e a questo riguardo, è possibile scorgere una costante nella letteratura italo-argentina: dagli anni ottanta essa ha sovente fatto coincidere l'elaborazione post-dittatoriale col recupero narrativo della radice migratoria, nell'intenzione di illuminare ragioni che spieghino la sanguinosa sequenza autoritaria. Specialmente nel pensare il passato migrante, tale letteratura si è mostrata incline alla chiara demarcazione fra spazio maschile e spazio femminile, formalizzandoli in rapporto dicotomico. L'opposizione padre-madre acquista in vari romanzi (penso fra gli altri a *Santo Oficio de la Memoria*, a *Ce que la nuit raconte au jour*, a *Quando Dio ballava il tango*) la forma di un conflitto originario: lo spazio maschile appare ridondante di segni di violenza (morte violenta dei capostipiti, uccisioni, maltrattamenti, esili) che lo restituiscono come mondo fondato

sull'autoritarismo e la sottomissione, metafora fondazionale di una cultura della violenza che metterà radici nelle generazioni successive. Lo spazio femminile è di contro ambivalente: luogo dell'adattamento e della forza, della ri-generazione, del cambiamento. Se la cultura dei padri fa emergere una catena di filiazione corrotta e un sentimento di orfanità generalizzato, quella delle madri assume un carattere rifondazionale, volto a spezzare l'ingranaggio ereditario e a proporre nuove catene di filiazioni, cioè altri modelli culturali, fondati sulla cura, la mediazione, la facilitazione, l'abbraccio.

La figura di Assunta vive di questo vasto discorso e incarna questa dicotomia. La sua differenza, rispetto al marito e padre di Angelo e Cesare, si mostra prima della sua stessa iniziazione argentina. Assunta non ha bisogno di una trasformazione radicale del sé per far emergere un'intuizione sapiente e altra rispetto ai codici trasmessi dalla realtà che la circonda: una realtà che equipara l'emigrazione alla morte, alla perdita, alla disintegrazione degli affetti e del nucleo familiare. Capace di pensare l'alterità attraverso l'amorevolezza, la madre pospone il proprio lutto, disattivandone la componente egotistica attraverso la capacità di articolare logiche nuove che accolgano il diritto alla vita dei propri figli. Non trattiene perciò i ragazzi alla partenza, anzi riesce a cambiare di segno il proprio dolore, trasformandolo in una forma, sebbene complessa, di felicità, quando comprende che per essi l'andarsene equivale a liberarsi:

Nemmeno lo sapeva, allora, ma era con rabbia che guardava i suoi uomini la mattina presto andarsene sui campi a morire di una morte lenta fatta di fatica senza rispetto. Era stato un segreto sussulto di rivolta a farle accettare senza battere ciglio la partenza dei suoi figli in cerca di un destino diverso, una libertà che nel loro paese non era neppure pensabile. Per questo, per questo era stata contenta di vederli partire per l'Argentina, anche se sapeva che forse non li avrebbe più rivisti [p. 151].

La figura di Assunta assume a partire da qui caratteri inusuali rispetto al tipo letterario del migrante, colto di norma - dalla letteratura che ne intesse l'esperienza - nello strappo, nella separazione, nel lutto per l'abbandono del mondo familiare e conosciuto per intraprendere l'avventura nell'ignoto. Ben diversa rispetto a questa caratterizzazione la proposta discorsiva che si intrattiene in Assunta. La sua immaginazione del viaggio prende le mosse non dal bisogno materiale, ma dalla considerazione di sé e della propria circostanza: una casa vuota, senza affetti, dunque priva di senso. Decide di aprire «un varco nei giorni sempre eguali, un varco che la porti lontano. E più ci pensa più quel varco si schiude, lentamente, verso un'altra vita dall'altra parte del mondo» (p. 7). Insolita immagine quella del 'varco', che si sostituisce a quella più frequente della paura e della

perdita, accompagnandosi a definizioni simboliche euforiche, quale quella di una decisione che, una volta presa, si dischiude «come un fiore» (p. 8), composto dai petali della curiosità di «vedere coi suoi occhi se è davvero così grande [l'altro mondo], se l'orizzonte non è nascosto da colline, ma si allunga all'infinito». Il tratteggio del personaggio ne perfeziona la novità inanellando una serie di spunti simbolici che specificano una soggettività altra e autonoma: una volta al porto di fronte al mare, al cospetto della soglia fra «cielo ed acqua» (p. 13), Assunta capisce all'improvviso «come uno schiaffo, che non è per i figli che vuole andare a Buenos Aires, è per sé». Il viaggio non è lacerazione, separazione, abbandono, semmai un rimettersi al mondo, generato dal non accettare il destino di passività e di silenzio in cui la condizione di vedova, di madre senza più figli accanto, culturalmente la costringe. La narrazione specchia quella che di fatto è una capacità interiore, affidata alle risorse del femminile di generare perpetuamente, comprese se stesse, estrinsecandola attraverso una serie di coerenti adiacenze metaforiche. Nuovamente inusuale è infatti la rappresentazione del viaggio: esso non è sperdimento sulla soglia di un oceano inteso, come in Poletti, quale leviatano che divora gli affetti; semmai, lo si è detto, «varco», apertura, congettura di variazione, gestazione amniotica liquida, ripresa emblematicamente nell'immagine della nave come «pancia troppo gravida» (p. 16), delle cuccette che sono «una tana, un covo». Predisposta a farsi scenario archetipico, la nave viene trascritta nell'immaginario di Assunta come segno sintetico del mistero della creazione della vita, incavo dove si confondono mondi della fine e dell'inizio: «Alta come una chiesa, profonda di cunicoli infiniti, scalette, corridoi, tremante di un brivido continuo, un batter di cuore accelerato, ritmato dal rumore delle macchine...» (p. 14). Sono due le metafore che entrano in reciproca risonanza per stabilire il perimetro identificativo entro il quale si muove Assunta: da una lato la sua vita contadina, «sospesa come una trama scucita» (p. 16); dall'altro la sua novità di migrante, grazie alla quale apprende che bisogna uscire presto da quella «pancia gravida». «Capace di passare l'oceano da sola» (p. 53), senza bisogno di uomini che la proteggano, Assunta si appropria di sé, del desiderio di essere, radicalizzando il tema - proprio della condizione migratoria - del cambiamento del proprio destino.

Come già suggerito dall'equivalenza fra la nave e una chiesa, alcuni elementi simbolici propri del repertorio del sacro fondano la narrazione della storia della madre e dei suoi figli: se attraverso di essi la dimensione maschile è portatrice di una colpa - la colpa della violenza, dell'uccisione -, quella femminile le si integra per compensarla in chiave di redenzione. E Assunta affronterà un altro viaggio, che le sembrerà lungo distanze più assolute di quelle oceaniche, attraverso l'infinitezza argentina, sino ad Ushuaia, per stare accanto ai figli, per ricordare loro che non sono morti, ma vivi nel suo cuore. Riparatrice di scissioni, tessitrice di trame scucite,

presenza materna che agglutina e specchia,² genitrice di sé e di tutti, figlia a sua volta di una comunità rigenerata dalla memorabilità dei suoi affetti, Assunta compie cioè un gesto di compensazione e ripristino: sana la colpa dei figli, consistita nel negare uccidendo la relazione con l'altro, poiché le pone accanto in rinnovato equilibrio la virtù del materno, che è sapere totalmente relazionale e inclusivo.

L'immagine d'apertura del romanzo è stata quella della casa vuota di affetti, dunque di senso. Una casa che imprigiona Assunta, colta accanto a un camino il cui fuoco non scalda, in un destino di inerzia e di attesa. In questa vacuità insorge il suo pensare, l'attività della coscienza, l'equazione spontanea del 'partire da sé' per invertire il segno del chiuso in aperto, il destino in avventura, affrancandosi dal ruolo prescritto.

Le immagini finali del romanzo evocano un'altra casa: la taverna di Ushuaia dove la madre e i suoi solidali compagni si sono installati per lavorare, in modo che Assunta ogni giorno possa mettersi accanto ai binari lungo il treno che porta i figli in carcere dai lavori forzati. La casa è appartenuta a Estrella, india mapuche sopravvissuta a ogni strage, installata in «un mondo di silenzi, di buio, di passi felpati. Di fame» (p. 163), temendo i bianchi «come belve in gabbia» (p. 164). Attraverso Assunta ed Estrella, le solitudini della Terra del Fuoco si animano delle voci della resistenza alla negazione, imponendo la forza della coscienza di sé e della relazione su quelle della violenza e del patriarcato. L'india passerà all'immigrata la staffetta della volontà di vita, lasciando a lei la casa di legno e di vento, provvisoria ma con una stufa il cui fuoco scalda, non fortificata ma pronta ad essere riparata, smantellata, rifatta altrove. Le sue fondamenta non sono nella terra, ma nella relazione con coloro cui offre momentaneo ma prezioso rifugio. Costruzione liminale che rinnova il senso della radice, sottraendogli il primato di possesso sul suolo, e riconfigurando l'idea di territorio in chiave tutta interiore: aerea, fluttuante, questa radice che fa casa è piantata in quella linea d'orizzonte «fra cielo ed acqua» che già Assunta aveva sentito come propria affrontando il mare. Il vuoto cessa di esistere, ripristinato dalla presenza di una comunità umana che reciprocamente si dona sostegno. Casa carismatica quella di Estrella e di Assunta, che attrae e contiene, ferma e volatile al tempo stesso, strutturalmente ambivalente per potersi adattare alla molteplicità degli eventi, dotata di una permanenza istituita sull'immaterialità della solidarietà e dell'unione.

Arrivata Assunta, Estrella può morire, mormorando «parole incomprensibili che escono dalle sue labbra secche come un fruscio di foglie

2 «In cucina Assunta aspetta, come un ragno che tesse una tela [...]. Pensa a questa gente che la sta aiutando e di cui, quasi senza accorgersene, è diventata madre. [...] Ora che non deve più nascondersi, per lei Buenos Aires è diventata un'altra. Si è rappacificata con un luogo che per molti mesi le è sembrato indifferente e ostile, adesso che può muoversi protetta dalla premura e dalla compassione altrui le è venuta voglia di conoscerlo, di vederlo» (pp. 123 e 126).

d'autunno» (p. 176). Fra queste parole, il suo nome indigeno mai rivelato: «Amancay» (p. 178). A partire dalla verità della fiducia, il mondo può tornare a iniziare dalla sua fine.

Bibliografia

- Bianciotti, Héctor (1992). *Ce que la nuit raconte au jour*. Paris: Grasset.
- Cattarulla, Camilla; Magnani, Ilaria (2004). *L'azzardo e la pazienza: Donne emigrate nella letteratura argentina*. Roma: Città Aperta.
- Cinzone, Stella (2004). *La luna*. Buenos Aires: Emecé.
- Francalanci, Nico (2007). *L'anarchico che cade nelle mie mani deve aver litigato con la vita se continua ad essere anarchico*. Roma: Robin.
- Gambaro, Griselda (2002). *El mar que nos trajo*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- Giardinelli, Mempo (2009). *Santo Oficio de la memoria*. Buenos Aires: Edhasa.
- Gusberti, Marina (1995). *El laúd y la guerra*. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.
- Lardone, Lilia (1998). *Puertas adentro*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Magagnoli, Maria Luisa (1996). *Un caffè molto dolce*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Mambelli, Renata (2009). *Argentina*. Firenze: Giunti.
- Palumbo, Daniela (2013). *Sotto il cielo di Buenos Aires*. Milano: A. Mondadori.
- Pariani, Laura (2000). *Il paese delle vocali*. Bellinzona: Casagrande.
- Pariani, Laura (2004). *Il paese dei sogni perduti*. Milano: Effigie.
- Pariani, Laura (2004). *Patagonia blues*. Milano: Effigie.
- Pariani, Laura (2004). *La traduzione*. Milano: Rizzoli.
- Pariani, Laura (2005). *Quando Dio ballava il tango*. Milano: Rizzoli.
- Pariani, Laura (2007). *Dio non ama i bambini*. Milano: Rizzoli.
- Pariani, Laura (2012). *Le montagne di don Patagonia*. Novara: Interlinea.
- Pariani, Laura (2013). *Il piatto dell'angelo*. Firenze: Giunti.
- Petri, Romana (2011). *Per tutta la vita*. Milano: Longanesi.
- Poletti, Syria (1961). *Gente conmigo*. Buenos Aires: Losada.
- Poletti, Syria (1971). *Extraño oficio*. Buenos Aires: Losada.
- Sedda, Mariangela (2004). *Oltremare*. Nuoro: Il Maestrale.
- Sedda, Mariangela (2009). *Vincendo l'ombra*. Nuoro: Il Maestrale.
- Serafin, Silvana (a cura di) (2004). *Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta*. Roma: Bulzoni.
- Serafin, Silvana (a cura di) (2005). *Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto*. Roma: Bulzoni.
- Serafin, Silvana (a cura di) (2008). *Scrittura migrante: Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano*. Udine: Forum.

- Serafin, Silvana (a cura di) (2012). *Donne con la valigia: Esperienze migratorie fra l'Italia, la Spagna e le Americhe*. Udine: Forum.
- Serafin, Silvana (a cura di) (2013). *Donne al caleidoscopio: La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione fra l'Italia, le Americhe e l'Australia*. Udine: Forum.
- Svampa, Maristella (2005). *Los reinos perdidos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Tirabassi, Manuela (2010). *I motori della memoria: Le piemontesi in Argentina*. Torino: Rosenberg & Sellier.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Ramón Gómez de la Serna emigrante

Notas sobre *Automoribundia*

Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia)

Abstract In *Automoribundia* (1948) and other autobiographical texts, Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) gives a representation of his own emigration. The main subjects are his abandonment of Madrid, when civil war broke out in 1936, and his arrival in Buenos Aires as an emigrant who always refused to consider himself like that. Through this paradox the vanguard writer expressed his marginalization and poverty, being reticent about his relationship with the Francoist dictatorship. This was the reason why the literary community of Buenos Aires isolated him. Highlighting the hidden context of *Automoribundia* helps to interpret the fragmented style of the text, where also silence produces meanings. At that time the author had secret expectations. Few months after publishing his autobiography he travelled to Madrid, where he received great honours from the regime. Nevertheless he chose Buenos Aires again, where he lived in complete isolation until his death.

Sumario 1. De Madrid a Buenos Aires. – 2. De Buenos Aires a Madrid. – 3. La ciudad definitiva.

1 De Madrid a Buenos Aires

Ramón Gómez de la Serna decide reanudar la escritura de su autobiografía en Buenos Aires, donde residía desde que se había ido de España al estallar la guerra civil. Retoma la autobiografía publicada en *La sagrada cripta de Pombo* un cuarto de siglo antes y la refunde (1986, pp. 559-641). Adelanta algunas partes nuevas en la «Revista de las Indias» de Bogotá. Recupera antiguos textos dispersos y los retoca. Completa el trayecto hasta los 60 años, la edad que tiene en 1948, cuando publica *Automoribundia*. Al título de la obra no le falta inventiva, aunque sí esperanza. El neologismo destila pesadumbre, enfoca el trasiego del devenir desde el destino último del viviente. El nihilismo juvenil del autor ya no es una ostentación estética, conjugado con una pujante vitalidad; ahora es un abatimiento genuino, apenas atemperado por una fe religiosa tardía y *sui generis*, la que se abraza para no hundirse en la angustia existencial. Cuando da a conocer su historia puesta al día, Gómez de la Serna sufre los aprietos y los desánimos propios de quien ha acometido la aventura de trasladarse a otro país, en otro continente y otro hemisferio. Lo está pasando mal, si bien arropado

por la lengua materna y un hábitat metropolitano familiar. Su cotidianidad atribulada y conflictiva es la de un expatriado voluntario que anhela volver a España y boicotea su sueño justo cuando tiene la posibilidad de realizarlo. Había visitado Buenos Aires por primera vez en 1931, como conferenciante famoso y excéntrico. Allí conoce a Luisa Sofovich, de la que no se separará hasta el fin de sus días. Allí regresa en 1933, ya menos rutilante su estrella literaria. Cuando vuelve por tercera vez en 1936 es para quedarse, escapando no solamente de las bombas, sino de su propio descenso artístico. Paso a paso Madrid – su ciudad natal, su reino en las dos primeras décadas del siglo – se le ha vuelto inhabitable.

Gómez de la Serna es incapaz de ajustarse a los cambios históricos de los años treinta, ni admite que la práctica del arte – para él, una liturgia – pueda hermanarse con la militancia política, aunque estén en juego los cambios invocados una y otra vez por los opositores de Alfonso XIII y Miguel Primo de Rivera. Ante la dificultad de mantener en auge la tertulia del Café Pombo, el escritor llega a una conclusión humillante: «Yo quedaba como el hambriento número uno de España» (2008, p. 527). Pero no afirma esto en 1948. La frase está sacada del artículo *El año pombiano* (Gómez de la Serna 1935) que el autor reproduce en el capítulo LXXVI de *Automoribundia*. Este hombre dolido es el mismo que había triunfado como pionero de las vanguardias, a quien se arrimaba todo tipo de artistas e intelectuales, los renombrados y los que estaban en ciernes. Pero aquella época ya no existe y en la nueva Gómez de la Serna se siente arrinconado, acaba por juzgarla con despecho: «La República y sus intelectualoides olvidó este mundo que conservaba el ideal, lo olvidó más que nadie, y premió a los intelectuales reborondos, perezosos en butacas inglesas, premiosos de estilo y de investidura, lejanos a la nidada de esos pasajeros de la calle que son los que podían hacer nacer otro romanticismo literario» (p. 575). También esta es una cita de *El año pombiano* de 1935. Sin embargo, Gómez de la Serna había colaborado con la República, aunque en *Automoribundia* suprime lo que desentona con su balance negativo. En el prólogo a la edición que aquí se utiliza, observa a este propósito Celia Fernández Prieto:

Ramón había sido gran amigo de Ortega y Gasset, le había acompañado en la fundación de la *Revista de Occidente*, había dado conferencias en el marco de los Comités de Cooperación Intelectual dirigidos por Arturo Soria y Espinosa en 1932, colaboró en periódicos y revistas republicanos, y firmó el manifiesto de la Alianza de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura redactado por José Bergamín. Sin embargo debe tenerse en cuenta que su desengaño político se manifiesta antes de salir de España en las duras críticas vertidas contra el gobierno republicano en el almanaque «El año pombiano» de 1935 (véase el capítulo 76) [p. 20].

El autor no consigue apostar por su torre de marfil y a la vez gozar del reconocimiento público. Tras el levantamiento del 18 de julio, se prepara a abandonar España en pocas semanas. Destruye manuscritos y borradores, se despide de los amigos, reserva dos pasajes de tercera en el barco Bell'Isle, que saldría de Burdeos con rumbo a América. El hecho de ser, junto con Azorín, el fundador del PEN Club en Madrid, le da la oportunidad de pedir el pasaporte para asistir al congreso internacional del PEN Club que se iba a celebrar en Buenos Aires. Así el escritor arregla su marcha, que relata en el capítulo LXXX de *Automoribundia* con una prosa escueta, infrecuente en él. A distancia de años, tilda la guerra civil de «revolución», es decir «lo que más se parece a la muerte. Es mucho más crimen que la guerra» (Gómez de la Serna 2008, p. 619). El autor admite su falta de clarividencia con respecto a aquel desenlace: «Fue una sorpresa. Yo confundía unas cosas con otras. En la *Revista de Occidente* caía en grandes errores políticos. Estaba errorizado y horrorizado» (p. 618). Es una crónica del adiós descarnada. El emigrante se limita a enhebrar los hechos tras repetir el temor a pasar hambre de haber seguido allí. Con esa memoria no bromea:

Preparé el equipaje, envié por correo a Buenos Aires treinta grandes paquetes con las obras que había escrito a través de la vida y me fui con la convicción de que si me hubiese quedado hubiera sido el que habría encontrado menos de comer que nadie.

Antes de partir llamé a la portera, le di las llaves y le dije: «Cuando pasen 17 días quédese con todo lo de la casa».

Tuve ese rasgo porque los amigos a los que quería regalar algún objeto se sentían comprometidos y la familia lo mismo.

Otra vez perdía mi casa con todas sus cosas y todos sus libros, coleccionados en largos años de fervor, y la vida se presentaba como un fantasma que desaparece con todo en un momento dado [p. 620].

Es un trauma que no tolera aderezos histriónicos. Para expresarlo el autor no esgrime las ocurrencias lingüísticas - las greguerías - que le habían dado la celebridad. Lo registra con un lenguaje plano, inversamente proporcional al pathos. Así sigue en el resto del capítulo, donde cuenta con la misma concisión y lógica las varias etapas del viaje por tierra y por mar, hasta la llegada al puerto de Buenos Aires. Gómez de la Serna baja del barco, despacha pronto a la muchedumbre que había ido a verle, se encamina hacia su alojamiento: «Yo venía sin pecado original y por eso me sorprendió que se quisiese hacer de mi llegada motivo de algarada, pero fue rápido mi despegue del puerto y enseguida estaba tranquilo en mi hotel» (p. 623). Esta entrada señala el antes y el después de su existencia. Como irá averiguando a partir de entonces, haber pisado de nuevo el suelo argentino marca el punto de no retorno.

2 De Buenos Aires a Madrid

Cuando en 1948 publica *Automoribundia*, en la editorial Sudamericana de Buenos Aires, el escritor lo ha comprobado de manera ‘casi’ definitiva. Ese mismo año publica también, en la editorial madrileña Escritores Españoles Contemporáneos, *Explicación de Buenos Aires*. Es una guía hecha a medida que destina a sus «amigos y compatriotas» españoles para que compartan con él una vivencia personal, captada en «las diferencias y la intimidad de la familiar y extraña ciudad, centro optimista del porvenir, consuelo de finales peregrinos» (Gómez de la Serna 1998a, p. 485). Es un escenario urbano levantado desde la calle, el trabajo de un *flâneur* vocacional que ha conseguido actualizar su antiguo patrón matritense: «El madrileño es muy callejeador, y por eso yo puedo vivir en esta ciudad, en que la calle se abre en abanicos interminables» (p. 633). Desde este punto de vista Gómez de la Serna parece habitar Buenos Aires como había habitado Madrid y lo que escribe sobre la capital argentina es todo menos una explicación, ya que no desentraña causas certeras ni se acoge a un criterio que delimite los ámbitos de la argumentación. Ramón es Ramón bajo cualquier latitud y su egotismo brilla intacto en el rompecabezas del conjunto, cuando pasa del urbanismo a la antropología, de la civilización material a la moda literaria, de la gastronomía a la lingüística. En cualquier caso, de esta representación de Buenos Aires, también muy dispar por lo que atañe los temas y estilos empleados, quedan excluidas la queja y el desamparo, que al contrario proliferan en la parte argentina de *Automoribundia*. En *Explicación de Buenos Aires* apunta a veces la añoranza disimulada, pero qué menos en un libro donde la imagen de Madrid es el caldo de cultivo de cada página, la piedra de toque de toda comparación entre una y otra capital. Tal vez haya detrás alguna intención o expectativa.

Desde hacía cuatro años el escritor había empezado una colaboración fija con el diario español *Arriba*. Lo cuenta al comienzo del capítulo XCI de *Automoribundia*:

En este estado de penosa incertidumbre y después de ocho años negros, llega en marzo de 1944 un cablegrama que me envía mi noble amigo José Ignacio Ramos, y en que se me contratan cuatro artículos literarios para el diario *Arriba*, que salvan mi vida y que han llegado por el más espontáneo de los caminos, a petición de su director, Javier de Echarri, a quien admiraba pero al que no había tratado directamente nunca [2008, p. 685].

Enrique de Aguinaga, catedrático de la Complutense y también redactor jefe y subdirector del periódico entre 1948 y 1966, ofrece una muestra del filo-franquismo de Gómez de la Serna alegando fragmentos de cartas, artículos de prensa y los apuntes inéditos del autor, archivados en la

universidad de Pittsburgh (2003, pp. 449-467). No se cita este testimonio para aclarar la ideología de Gómez de la Serna, tema espinoso donde los haya, sino para recordar un componente que afecta la calidad de la escritura autobiográfica, tan llena de evasivas al respecto. No toda laguna se justifica con la alergia vanguardista a la urdimbre coherente del texto. A veces hay detalles reveladores, como por ejemplo la entrega de la medalla de Madrid. En marzo de 1947, un militar español se la lleva directamente a su casa en Buenos Aires (Aguinaga 2003, p. 453), pero Gómez de la Serna, en el mismo capítulo XCI, no contextualiza el acontecimiento. Lo menciona de pasada junto con la posibilidad de que le dediquen una calle: «Ya todo me sucede más inesperadamente que nunca, y recibo la medalla de Madrid con la emoción del perrito callejero fuera de concurso, al que le cuelgan el premio y se habla de una calle de Ramón y se publican mis obras en Madrid y Barcelona como si un vivo y emocionante recuerdo me tuviese aún en cuenta» (2008, p. 686).

En 1948 a Gómez de la Serna le falta aún comprobar la distancia entre la realidad y el deseo. Le queda pendiente la vuelta a Madrid, el reencuentro con su mundo. Había escrito en *Automoribundia*: «vivo como si viviese aún en mi calle de Velázquez, y el sábado recuerdo a mis amigos de Pombo, a los que veo gritar y beber» (p. 686). Pero tal vez Madrid ya no sea el que se esperaba, ni él tampoco. Gómez de la Serna no se diferencia en esto de los exiliados que pasan mucho tiempo fuera de su país y acaban por no pertenecer a ninguno, si bien a él no le había tocado la desgracia de la huida forzosa. Dijo María Zambrano, experta en exilios: «Comienza la iniciación al exilio cuando comienza el abandono, el sentirse abandonado; lo que al refugiado no le sucede ni al desterrado tampoco» (1980, pp. 31-32). Sin embargo, Gómez de la Serna no es un exiliado, ni un refugiado, ni un desterrado tampoco. Las calamidades que le sobrevienen se deben en parte a su índole que lo irá confinando en un limbo desolado, lleno de espectros. El año crucial es el 1949, cuando el escritor acepta el homenaje que le rinde el ministerio de Educación Nacional, cuyo protocolo incluye una audiencia del caudillo. Enrique de Aguinaga, que fue un testigo partícipe, hace una síntesis entusiasta de aquellas semanas (2003, pp. 453-355). El régimen franquista, que quiere recaudar a artistas de peso, agasaja a Gómez de Serna con varios actos públicos en vista de su posible vuelta a España. Hasta le ponen una placa en su casa natal. Pero Gómez de la Serna decide marcharse, elige Buenos Aires por segunda vez, quizá descubra que es este el viaje del regreso. ¿Con qué rol y qué perspectiva? No sabe aún que le caerá encima un ostracismo aún más severo por parte de los exiliados españoles y de los argentinos antifranquistas que ya lo habían marginado por su proximidad a la dictadura. Faltan muchos datos al respecto, empezando por lo que calla el propio Gómez de la Serna. Escribe Ioana Zlotescu en el preámbulo al volumen XX de las *Obras completas* que ella misma dirige:

El material consultado por mí en el Archivo de la Biblioteca de la Universidad de Pittsburgh confirma plenamente la oscuridad por la cual camina el desterrado autor hacia los abismos de la **regresión**, especialmente tras su viaje a Madrid. Pero esta es otra historia, para un estudio aparte y detallado, ya que Ramón en sus libros – es decir en los textos recogidos en estas *Obras Completas* – no habla de su viaje a Madrid, ni de las ‘zancadillas’ que allí recibió, tampoco de Franco ni de nada que le pudiera comprometer políticamente. Su ‘lealtad’ al régimen de Franco se expresa en cartas y escritos particulares, en entrevistas y conversaciones relatadas por **otros**, y pocas veces, siempre débilmente, en diversas colaboraciones periodísticas por él firmadas [Gómez de la Serna 1998b, p. 32].

Cuando publica *Automoribundia*, el año antes de su viaje a Madrid, el autor no presiente nada de esto, no lo ha vivido y su retrospectiva carece de los disgustos que le aportaría esa experiencia. Los lectores tenemos que recordarlo a la hora de interpretar esta autobiografía, con su desigual distribución del argumento a lo largo de un centenar de capítulos. Observa al respecto Celia Fernández Prieto: «ochenta se refieren a su pasado en Madrid, periodo vital y artístico de plenitud creativa y reconocimiento social y literario, y los veintiuno restantes a su etapa argentina (1936-1948), los más amargos, en los que se desintegra de forma mucho más acusada la continuidad y coherencia del relato» (p. 30). Contextualizar *Automoribundia* a la luz de lo que el autor estaba proyectando, es decir el viaje a Madrid del año siguiente, ayuda a dar un paso más en la interpretación de la parte más destejada del relato. El rodeo y el refugio, el cálculo y el chasco también generan signos. En las grietas de esta escritura late la espera.

3 La ciudad definitiva

El exordio del capítulo LXXXI de *Automoribundia* no guarda apenas relación con el final del capítulo anterior, excepto por el tema que vierte sobre el fenómeno de la migración: la certeza de la ruptura y la incógnita del asentamiento. Abandonadas la sobriedad estilística y la disposición cronológica del reportaje, el autor encara la transformación de su persona echando mano de las acostumbradas herramientas paradójicas. Representa su llegada a Buenos Aires en setiembre de 1936 con conocimiento de causa, incrustada ya en lo más hondo la colisión anímica y material de una larga estancia en la ciudad. Han pasado doce años y ahora el historiador de sí mismo coloca su perspectiva al lado opuesto del tramo de tiempo que media entre el acto inaugural de la migración y su temblorosa memoria escrita. La reconstrucción es la de un hombre que ha ido encajando agra-

vios y sacrificios con los que no contaba. El cronotopo del fragmento, que compendia las cuestiones cruciales de la migración, es porteño:

Lo que ocurre al llegar a América es muy peregrino. Uno sale de emigrante, se cree profundamente emigrante - nadie cree en los turistas - y cuando llega aquí se es emigrante.

El emigrante tiene personalidad, se ha sentido rebautizado con el nombre de emigrante en los barcos, ha recibido en el reparto de la fortuna el papel medio dramático, medio feliz de emigrante, y de la noche a la mañana le hacen inmigrante.

Esta metamorfosis no me gusta nada y si uno es cara no está bien que se convierta en cruz.

Todo era en nosotros fatalidad y atuendo de emigrantes, nuestra venida y estada no forzosa, nuestro equipaje - equipaje de emigrante -, nuestro paraguas - paraguas algodonoso y sin pulserita -, hasta nuestras camisas de colores cruzados, y todo eso se convierte por arte de birlibirloque en adehalas de inmigrante.

Nos resistimos, nos olvidamos, nos seguimos titulando emigrantes, pero en un momento dado nos llaman a la realidad y nos hacen ver que somos inmigrantes.

— ¿Pero por qué si yo salí de emigrante de mi patria y emigrado crucé el mar?

— Porque desde acá se le ve inmigrante... Hacia allá es usted lo otro, hacia aquí eso.

— Pero si yo allí soy yo, fulano de tal, que se fue... A lo más alguien de por allá dirá «se fue de emigrante».

— Lo que usted quiera... A mí no me embrolle en palabras. Aquí se le ve a usted al revés y por eso es usted un inmigrante.

Sin tomarlo ni mamarlo es uno inmigrante y figura en las estadísticas de tales caballeros y al fin se va resignando uno, aunque siempre dirá a los demás que es un emigrante y que tal año tomó el camino de la emigración.

Quizá es más señor, más residencial, más de puestas adentro lo de inmigrante, pero lo romántico es ser emigrante, que quiere decir el que vino porque se fue y no como inmigrante, que parece ser el que se metió dentro y parece que no vino [2008, pp. 622-623].

Esta oposición entre mundo propio y mundo ajeno continúa con otros pormenores como la inversión de las estaciones de año y el trueque del Polo Norte por el Polo Sur en el sistema de la orientación. Elementos reales que sellan una vivencia demostrada por reducción al absurdo. Muy practicada por el autor desde que era un adolescente entusiasta y polémico, la demostración por reducción al absurdo se dobla aquí a una finalidad nada jocosa, la de materializar en la imagen exterior del emigrante - su equipaje,

su ropa, sus diálogos – el derrumbe de un espacio de convivencia. Al igual que el exiliado descrito por María Zambrano, este emigrante es «objeto de mirada antes que de conocimiento. Al objeto de conocimiento se contraponen el objeto de visión, que es tanto como decir de escándalo» (1980, p. 33). Pasando del encasillamiento genérico al caso personal, Gómez de la Serna escenifica su pena con una diégesis que incluye la mimesis humorística, disfrazando de reivindicación disparatada el lamento por una honda crisis de adaptación. Según Pierre George, esta condición acomuna a todo tipo de migrante que decide afrontar una aventura basada en la esperanza, tanto más viva cuanto más penosa es la despedida del país de origen: «Et plus l'espoir est grand, plus il y a de chances de déception. L'échec ou le demi-échec joue un rôle essentiel dans la plus o moins grande stabilité des migrants au pays de séjour. L'assimilation ou l'intégration passe par la neutralisation des déceptions. Et, en même temps, elle passe par une modification de l'individu» (1976, p. 63).

Sin duda alguna, en Buenos Aires Gómez de la Serna sufre numerosas decepciones sin neutralizar casi ninguna. En un país se puede ser extranjero de muchas maneras, según las oportunidades que tenga uno de penetrar en la sociedad (Raison 1980, p. 293). En este caso, sin embargo, el autor emprende el proceso contrario, desanda el camino de la integración, pues en principio no necesitaba ninguna. Había gozado de una hospitalidad exquisita las dos veces que había visitado la capital en 1931 y 1933. Entonces era un escritor célebre que estaba de paso y pertenecía a una España en plena eclosión republicana. Pero en 1936 llega para instalarse. Dada la espalda a su país en guerra, localiza en Buenos Aires la tierra prometida, sin sospechar que de pronto se ganaría el descrédito del marginado.

Al escribir las líneas del capítulo LXXXI, Gómez de la Serna ya ha sufrido la «metamorfosis» que cita de entrada como un estado desagradable, una inversión abrupta, metaforizada por el binomio «cara» / «cruz»: otra imagen dentro de la imagen. Esta metamorfosis tiene el sentido de una degradación, a la manera de los clásicos griegos y latinos. Pero ellos mitificaban el paso de lo humano a lo animal o a lo vegetal o a lo inanimado como el escarmiento de una culpa sin rescate (Jiménez 1993, pp. 13-142), mientras que el autor está lejos de imputar su descenso a responsabilidades de orden personal. Sufre la metamorfosis como una desnaturalización de la que habla con figuras. Deja de lado el testimonio puntual y se desplaza a la imaginación del absurdo como apaño lenitivo. Exigiendo mantener la condición de emigrante, Gómez de la Serna se aferra al término que aún guarda su identidad originaria. En cuanto emigrante sigue estando en movimiento por voluntad propia y con expectativas de prosperidad y prestigio, mientras que como inmigrante sería un advenedizo, un intruso desposeído de lo propio. «Lo propio» dijo María Zambrano «es solamente en tanto que negación, imposibilidad. Imposibilidad de vivir que, cuando se cae en la cuenta, es imposibilidad de morir. El filo entre vida y muerte

que igualmente se rechazan. Sostenerse en ese filo es la primera exigencia que al exiliado se le presenta como ineludible» (1980, p. 32).

Es justamente lo que cifra el título de *Automoribundia*, donde hay un exilio dentro de la migración. A Gómez de la Serna le ha fallado la posibilidad de estrechar el vínculo con connacionales y argentinos de su propio gremio por su actitud política, más humoral que ideológica. Nada más llegar se va quedando sin recursos económicos y en el mismo capítulo LXXXI expresa su gratitud hacia Oliverio Gironde, a quien le debe «la única protección monetaria» de sus primeros ocho años en Buenos Aires. Luego empieza a cobrar las colaboraciones a *Arriba* y da por terminada «la desahuciada emigración» (Gómez de la Serna 2008, p. 624). Es iluminante la anécdota que acerca de esa época cuenta un auténtico exiliado como Rafael Alberti, en *La arboleda perdida*:

Ramón Gómez de la Serna vive muy aislado, casi oculto en la ciudad de Buenos Aires desde el inicio de nuestra guerra civil. Yo, a pesar de que lo admiraba de verdad, me pasé muchos años sin saludarlo, debido a su tonto e innecesario franquismo, que lo alejó de sus más grandes amigos. Ramón se aburría hasta el infinito - él, tan bullanguero y sacamuelas - en la Argentina, sin su tertulia cafetera de Pombo, en la que había sido su dirigente inagotable y genial. Un día, un hermano, por cierto comunista, de su mujer, la delicada y muy hermosa escritora hebrea Luisa Sofovich, me dijo que Ramón vivía muy triste, sin ver a nadie, desesperado, tan lejos de Madrid, preguntándome tímidamente si a mí no me importaría verlo. Me emocionó la petición. Nunca había comprendido el franquismo de Ramón, digno, en verdad, de aquel personaje de su novela *Gustavo el incongruente*, pues al principio de la guerra, allí en su soledad argentina, Ramón había escrito greguerías laudatorias dedicadas a Ramón Franco, el aviador, creyendo que se trataba del generalísimo. ¡Gran ramonada esa ramoniana confusión de Ramón! Cuando por fin fui a verlo, Ramón me recibió sentado ante la mesa de su comedor, como si estuviera oficiando en su amada tertulia pombiana, iluminándosele la ancha cara de chispero goyesco, hablando alegremente, casi a gritos, y levantándose, a veces, lo mismo que en el cuadro que Gutiérrez Solana le pintó, rodeado de los más famosos contertulios. De pronto Ramón alzó una mano, ofreciéndole el dedo índice doblado a su mujer, como si fuese el saltadero de una jaula, invitándola muy cariñosamente: «Apoye usted, mi pajarito, sus patitas en este dedo». Luisa, prendiendo dos de los suyos sobre el que le ofrecía Ramón, estuvo así todo el tiempo que duró la visita [1987, p. 126].

¿Provocación? ¿Revancha? ¿Broma? Difícil saberlo. «Abandonado, contento y pobre»: en *Automoribundia* así se define el autor que dice no ser «ni de los destructores de España ni de los mercenarios de España»

(2008, p. 625). ¿Dónde colocaría, por ejemplo, a Rafael Alberti en aquel momento? Aun sin fechar este episodio, el poeta da una pista cronológica. Al despedirse, avisa a Gómez de la Serna de que Juan Ramón Jiménez, otro exiliado, está en Buenos Aires y ha preguntado por él. Alberti concierta el encuentro, que termina antes de empezar. La ilustre visita se marcha sin subir las escaleras por una pregunta insolente que el anfitrión le espeta desde el rellano de su casa (Alberti 1987, pp. 127-128). Invitado por los *Anales de Buenos Aires* que dirigía Borges, Juan Ramón Jiménez da conferencias en la capital argentina entre agosto y noviembre de 1948, allí publicaría el año siguiente *Animal de fondo* en la editorial Pleamar, en la colección que cuidaba Alberti (Jiménez 2008, pp. 64, 66). Estos desencuentros se remontan, pues, a cuando Gómez de la Serna acaba de sacar *Automoribundia y Explicación de Buenos Aires* y le faltan pocos meses para viajar a Madrid. No se le ha cerrado aún el horizonte y puede escribir con altivez: «Vivo en plena verdad, pero sin que esta lucha por no ver a gente sea encarnizada, pues yo no soy fiero sino inasequible, insobornable e imperturbable» (2008, p. 687).

Todo será distinto cuando el autor vuelva a Buenos Aires por cuarta y última vez. En los textos autobiográficos que escribe a partir de 1949 destaca sin polémicas el aislamiento y la indigencia. Ha asumido tanto su victimismo, que se refiere a ultrajes y desquites con una reticencia que roza la resignación. Así son las *Cartas a mí mismo*, de 1956, un *de profundis* con escasos datos anecdóticos, publicado en Barcelona. Luego en *Nostalgias de Madrid*, que sale ese mismo año en Madrid mismo, el así llamado *mal du pays* o dolor (ἄλγος) por el retorno (νόστος) imposible se anuncia desde el título. La mutilación agudiza el sentimiento de pertenencia a la ciudad natal, sin negar el apego a la urbe argentina.

El exilio, dijo Edward Said, «is fundamentally a discontinuous state of being» donde «habits of life, expression, or activity in the new environment inevitably occur against the memory of these things in another environment. Thus both the new and the old environments are vivid, actual, occurring together contrapuntally» (2000, pp. 177, 186). Gómez de la Serna no es un exiliado y sin embargo lo parece, aunque de vez en cuando insiste en recordar que su estancia en Buenos Aires es deliberada. En *Nuevas páginas de mi vida (Lo que no dije en mi Automoribundia)*, publicado en 1957 en la editorial Marfil de Alcoy, titula un capítulo «Porqué estoy en América». Entre varios motivos, el autor afianza el rol acuñado para vivir en Buenos Aires: «este es el escondrijo en que me he retirado de entrambos mundos y donde me mantengo ‘en estado de llegada’, que ese es el único consejo que debe persistir en el emigrante artístico» (2003, p. 897). Fiel a su estilo, el vanguardista venido a menos persevera en la evasión hacia dentro, la paradoja que no cesa, el sofisma. A veces en el destello de una greguería novedosa.

Bibliografía

- Aguinaga, Enrique de (2003). «Ramón Gómez de la Serna, políticamente incorrecto». *Anales de Instituto de Estudios Madrileños*, 43, pp. 449-467.
- Alberti, Rafael (1987). *La arboleda perdida: Libros III y IV de memorias*. Barcelona: Seix Barral.
- Gómez de la Serna, Ramón (1935). «El año pombiano». En: *Almanaque literario*. Madrid: Plutarco, pp. 172-179.
- Gómez de la Serna, Ramón (1956a). *Cartas a mí mismo*. Barcelona: AHR.
- Gómez de la Serna, Ramón (1956b). *Nostalgias de Madrid*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Gráficas C.J.O.
- Gómez de la Serna, Ramón (1986). «Mi autobiografía». En: *La sagrada cripta de Pombo*. Madrid: Trieste.
- Gómez de la Serna, Ramón (1998a). «Explicación de Buenos Aires», «Nostalgias de Madrid». En: *Madrid. Buenos Aires (1919-1956). Obras Completas XV. La Ciudad*. Edición dirigida por Ioana Zlotescu; prólogo de Luis Carandell. Barcelona: Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg, pp. 483-705, 747-965.
- Gómez de la Serna, Ramón (1998b). *Escritos autobiográficos I: Automoribundia (1888-1948)*. *Obras Completas XX. Escritos autobiográficos I*. Edición dirigida por Ioana Zlotescu; prólogo de Ioana Zlotescu. Barcelona: Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg.
- Gómez de la Serna, Ramón (2003). «Nuevas páginas de mi vida». En: *Escritos del desconsuelo (1947-1961)*. *Obras Completas XX. Novelismo VI. Escritos autobiográficos II*. Edición dirigida por Ioana Zlotescu; prólogo de Ioana Zlotescu. Barcelona: Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg, pp. 745-919.
- Gómez de la Serna, Ramón (2008). *Automoribundia (1888-1958)*. Edición de Celia Fernández Prieto. Madrid: Marenostrum.
- Jiménez, José (1993). *Cuerpo y tiempo: La imagen de la metamorfosis*. Barcelona: Destino.
- Jiménez, Juan Ramón (2008). *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*. Edición crítica y facsimilar a cargo de Rocío Bejarano y Joaquín Llansó. Madrid: Akal.
- George, Pierre (1976). *Les migrations internationales*. Vendôme: Presses Universitaires de France.
- Raison, Jean-Pierre (1980). «Migrazione». En: *Enciclopedia*. Volume nono. Torino: Einaudi, pp. 285-312.
- Said, Edward (2000). *Reflexions on exile and other essays*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Zambrano, María (1990). *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Migración, nomadismo y reterritorialización: Cuba y Estados Unidos

Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia)

Abstract Authors like Condesa de Merlin in the 19th century and Cristina García and the performer Guillermo Gómez Peña in the 20th and 21st centuries have animated the debate over the Cuban post-national literature in the U.S.A. Post-national condition requires an approach that takes into account its multiple connections.

En las letras latinoamericanas del siglo XXI, la literatura posnacional, como consecuencia de la globalización y del incremento de los grandes flujos migratorios, tiene especial significación y se estudia cada vez más (Campuzano 2013). Esto se explica gracias a la importancia de los autores que la practican y las dimensiones políticas que genera, en la medida en que no solo se cuestiona la nación-estado, sino la propia condición latinoamericana (Volpi 2009).

Uno de los fenómenos diaspórico más importante como número de personas es el de los latinos transplantados en los EE.UU. Éstos son muy distintos desde el punto de vista diacrónico que sincrónico puesto que la diáspora de los caribeños - recordando que los cubanos se diversifican de los puertorriqueños y de los dominicanos - presenta unas características diversas de la que sufren los mexicanos, hecho que reafirma la existencia de múltiples mundos que llamamos América Latina y al mismo tiempo la persistencia de una serie de tópicos que acompañan lo 'latinoamericano'.

Juan Villoro escribe que «las maneras de nombrar y ordenar lo latinoamericano semejan un caleidoscopio donde los cristales rotos cambian de color tanto como los camaleones observados. El cruce de miradas va de lo desenfocado a lo alucinatorio. Es lógico que así sea. No hay miradas puras ni realidades intactas» (2008, p. 173). Además, recordando cómo dos experiencias simultáneas y en apariencia contradictorias determinan nuestra época, es decir el impulso dominante de la globalización y el regreso obsesivo a la tradición, resulta que todo esto acrecienta la dificultad de entender una realidad continental que se desplaza a distintas velocidades reafirmando el viejo concepto de los muchos contextos contemporáneos que ya Alejo Carpentier había indicado a mediados del siglo pasado.

La avalancha migratoria latinoamericana hacia el norte, a través del filtro mexicano, sufre una condición de desamparo que llega hasta formas de esclavitud, sin ningún tipo de garantía y, al mismo tiempo, modifica la cultura hegemónica. Se asiste a una forma de transculturación que presenta elementos que ya se observaron con el desembarco de los europeos en América.

Relacionado con este fenómeno, aumenta el ya gastado tema de la identidad que permite saltar de una paradoja a otra. Para los chicanos, lo 'auténtico' está en una etapa anterior al presente, corrompido por la cultura criolla. El México contemporáneo no les ofrece una alternativa con fuerza suficiente para contrarrestar la cultura de masas de Estados Unidos. Los chicanos buscan 'reindianizarse', establecer un contacto con el pasado que México subyugó y en cierta forma canceló. Villoro, en el citado «Itinerarios Extraterritoriales», señala que ser 'mexicanos' en Los Ángeles tiene que ver con Quetzacóatl, sin embargo, curiosamente, ser 'mexicano' en México tiene que ver con Pepsicóatl, la deidad sincrética de la que Carlos Fuentes habla en *Tiempo mexicano*. La palabra 'identidad' ya sólo denota una máscara, una mezcla, un gesto, un proceder transitorio. Para reflejar estas transfiguraciones, Guillermo Gómez Peña, autor multifacético, artista de un país fronterizo que se identifica entre los nuevos «mexicanos post-nacionales», considera que hay una nación virtual dentro de los Estados Unidos, llamada «Latinoamérica del Norte» (Villoro 2008, p. 173). El artista *performer* es miembro fundador del colectivo bi-nacional «Border Arts Workshop / Taller de Arte Fronterizo», es un mexicano afincado en los EE.UU. que afirma «Me estoy desmexicando para mexicomprenderme» (p. 175).

Considerando el estudio de la literatura como una forma privilegiada de institucionalización cultural y representación simbólica y, como afirma F. Jameson, considerando que todas las instancias de lo social - desde la estructura de la psique... hasta la economía política y la organización del estado - de alguna forma, son culturales, lo que me interesa estudiar es cómo las transformaciones sociales económicas, políticas se interconectan a nivel cultural y cómo se traducen en distintas narrativas (Jameson 1991). Es decir cómo cambian los contenidos y la noción misma del significado de la/las literaturas latinoamericanas a raíz de estos grandes movimientos de poblaciones de una región hispanohablante a un área anglosajona.

En los EE.UU. se han creado los *latino studies*, un campo conectado con el más general del latinoamericanismo, pero que cambia el énfasis desde la cultura nacional mexicana, cubana o puertorriqueña, hacia las que - teniendo como raíz la historia cultural de esos países - se rearticulan o (re)nacen, territorialmente desplazadas, en Estados Unidos. La fuerza ideológica de esos *latino studies* surge, justamente, de los efectos de esta desterritorialización, y de la condición relocalizada de la población latina en Estados Unidos. Ahora bien, a este propósito, es significativo, el tema

de la lengua, que ocupa en las economías académicas e intelectuales un lugar contradictorio; mientras hay un movimiento decidido hacia el multilingüismo como efecto de la globalización y la integración cultural, el insistente uso del inglés como 'lengua franca' de la globalización, recae en una forma de neocolonialismo y obstaculiza la completa captación de la realidad de América Latina.

En ámbito hispánico la reformulación del latinoamericanismo debido a las dinámicas de desterritorialización se concretiza a través de una ampliación de ámbitos de estudio que considera, no sólo las culturas anteriores y posteriores al 'descubrimiento', culturas estudiadas *en situ*, es decir dentro de sus parámetros territoriales. Categoría, sin embargo, que no alcanzan a dar cuenta de culturas diáspóricas, exilios o relocalizaciones individuales de varia índole cuya productividad cultural se articula a públicos, lenguas diversos a los propios. Se propone, además, un estudio que se realiza dentro y/o fuera del espacio geocultural latinoamericano.

A este propósito uno de los ejemplos que me parece interesante, es el de la crítica literaria cubana que ya a partir de los años noventa del siglo pasado considera lo que se produce dentro y fuera de las fronteras nacionales, incluyendo a los escritores de la diáspora concentrados en Miami y en Madrid, acaso los centros editoriales más importantes - junto naturalmente con La Habana - de la producción cubana. La antología editada por Mirta Yáñez y Marilyn Bobes, *Estatuas de sal* (1996), es ejemplar; se trata de un panorama de escritoras cubanas que presenta a la francocubana Condesa de Merlin (1789-1852), precisamente a una escritora transnacional que escribe en francés *La Havane* (1844), como a la fundadora de la tradición femenina de la literatura cubana, y que abre la tradición del género. *La Havane*, durante mucho tiempo fuera del canon de la literatura del país de origen y también de Francia, hoy puede leerse como un texto actual que anticipa la circunstancia común a muchos/as artistas cubanos/as que, a pesar de vivir fuera de la Isla, sufren el sentimiento de cubanía y de falta de pertenencia. Pasa lo mismo con Flora Tristán Moscoso, hija de un coronel peruano del ejército español, autora del conocido *Pérégrinations d'une Paria* (1838), obra considerada como texto fundador de la literatura peruana.

Más recientemente, en 2003, aparece *iCubanísimo!* en perfecto español, con el subtítulo de *The Vintage book of contemporary Cuban literature*, editado y prologado por la escritora cubano-estadounidense Cristina García, quien decide reunir textos de unos treinta autores cubanos de la Isla, de Miami y de otros espacios de la diáspora, desde José Martí hasta Rafael Campo, agrupándolos a partir de una marca de la cubanía: la música.

El español y cubano y americano Manuel Pedro González - creador, en 1924, de la cátedra de literatura hispanoamericana de la Universidad de California en Los Ángeles, y después, del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y de la *Revista Iberoamericana* - en un artículo de

1939 que inaugura la reflexión en torno a las relaciones intelectuales entre los Estados Unidos y la América Latina, afirma que «debido a su situación geográfica y sus prolongadas luchas por la independencia [...], Cuba ha estado mucho más íntimamente vinculada a los Estados Unidos que ningún otro país de la América Latina», y además, «desde 1823 [...] ha sido como un eslabón que ha conectado las dos culturas; ha desempeñado el doble papel de intérprete y propagandista de ambas», ya que «los cubanos han estado mucho más familiarizados con la cultura de los Estados Unidos que sus colegas al sur del Río Grande» (González 1939, pp. 90-91).

En 1999, el historiador Louis A. Pérez expone muy documentadamente a lo largo de unas seiscientas páginas y en todos los campos, no sólo en el de la cultura, la profunda índole de esa ‘familiaridad’ entre Cuba y los Estados Unidos y la tremenda importancia de la experiencia de vida norteamericana desarrollada tanto del lado de allá como del lado de acá del estrecho de la Florida, como factor constitutivo de identidades, mentalidades e imaginarios cubanos, lo que explica en buena medida el carácter tan drástico, tan apasionado que asume el enfrentamiento entre ambos países a partir de la Revolución y el radical alineamiento con o contra los Estados Unidos que se produce casi de inmediato en la Isla (Campuzano 2013).

Relacionado con este tema, hay que señalar la investigación de Luisa Campuzano - directora del Instituto de la Mujer de Casa de las América - focalizada en el tema de la literatura posnacional y su cuestionamiento de las categorías tradicionales de adscripción identitaria, entrando en el debate de las nuevas modalidades de la identidad en un espacio geopolítico y cultural cubano-estadounidense, atravesado por fuerzas contradictorias y paradójicas.

Las primeras oleadas de emigrantes cubanos al Norte, producidas desde inicios de la Revolución, están integradas por miembros del gobierno de Batista, o por quienes, ante las primeras medidas revolucionarias, están seguros de que los norteamericanos intervendrán rápidamente, y prefieren alejarse, pero no mucho, de la zona de conflicto. Estas y las que se van después, a lo largo de tres lustros, son familias de la burguesía y la pequeña burguesía que se ‘exilian’, fundamentalmente en el sur de la Florida, adonde se les estimula a viajar y donde son recibidos con una serie de ventajas particularmente estipuladas para ellos, que luego se mantendrán con variantes, hasta nuestros días. Aquellos primeros emigrantes conformaron los autodenominados «Exilio Dorado» (1959-1962) y «Vuelos de la Libertad» (1965-1973), términos que indican claramente su origen de clase, su beligerancia y el deseo manifiesto de aislarse de aquellos que llegarían después. En el resto de los setenta y en los ochenta el flujo migratorio tendió más a originarse por razones económicas, y a estar compuesto fundamentalmente por trabajadores, pero hubo momentos, como el de la masiva salida por el Mariel (1980), en el que se mezclaron

distintas categorías poblacionales y diferentes causas. Por lo demás, todavía en los ochenta la emigración se encontraba bastante satanizada en Cuba, pese a que desde el '79 estaba autorizado el regreso como visitantes de quienes se habían ido después del '59. A partir de los noventa, cuando la desaparición del Campo socialista y de la Unión Soviética llevó a la Isla a un grave deterioro de todo orden, la emigración es eminentemente económica, incluye tanto trabajadores como profesionales, no se dirige exclusivamente a los Estados Unidos y no está marcada políticamente. Aunque episodios como la salida de balseiros en 1994 y el tráfico ilegal de personas promueva sucesivas crisis.

En el censo de Estados Unidos realizado en 2000, poco menos de un millón trescientos mil encuestados se declararon cubano-americanos; en el de 2010 la cifra pasa a un millón setecientos mil (en Cuba 11 257 979), y, en ambos casos, se incluye tanto a inmigrantes como a sus descendientes. Frente al impresionante incremento de la población latina que recoge este último censo, la cual ascendió de cuarenta millones en 2000 a poco más de cincuenta en 2010, el porcentaje de cubano-americanos es casi irrisorio, pues apenas constituyen un 0,6 % de la población total del país, y menos del 4 % de la de latinos. En su inmensa mayoría - más de ochocientos mil -, residen en Florida y en el área metropolitana de Nueva York - con cerca de ciento cincuenta mil - que es el segundo enclave de población cubano-americana. Pero, como se sabe, por su origen de clase, por los beneficios que les ha otorgado el gobierno norteamericano, y por su enconada voluntad de demostrar que volverían a ser quienes fueron o soñaron ser, el poder económico y político de la comunidad cubana, y su capital intelectual son los más altos entre los hispanos.

Por todo ello no les faltó una temprana y abundante expresión literaria gracias a personalidades como Lydia Cabrera, Lino Novás Calvo, Agustín Acosta o Enrique Labrador Ruiz a los que se fueron sumando otros como Heberto Padilla, Antonio Benítez Rojo, Reinaldo Arenas. Esta literatura cubana escrita en español, y denominada 'del exilio', se interesa mayoritariamente en recordar el pasado o en denunciar y repeler todo lo acontecido en la Isla después de 1959. A ella, más que sucederla, se contraponen la llamada literatura cubano-americana, que comienza a escribirse hacia los ochenta. Se compone por la generación de los que llegaron de Cuba cuando niños o adolescentes, que se expresa preferentemente en inglés, se interesa por indagar en torno a su propia y complicada identidad, y por rescatar una cubanidad que no conoce o que le han falsificado, viviendo en una Cuba imaginaria y estancada en un tiempo y una lengua fosilizados. Entre éstos Gustavo Pérez Firmat, Dolores Prida, Roberto G. Fernández, Virgil Suárez, Achy Obejas, Ana Menéndez y la más conocida Cristina García (García 2004, pp. 464-469).

Cristina García ha escrito tres novelas: *Dreaming in Cuban*, *The Agüero sisters*, and *Monkey hunting*. Sus obras tratan de las vidas de las inmigrantes y la dificultad de vivir en dos culturas. Es la escritora que ha contribuido a una mayor comprensión de la complejidad e interconectividad de los procesos culturales en los espacios posmigratorios, de la condición cubana, cubano-americana y latina, y del cruce de múltiples identidades en constante proceso de cambio, por las que transitan sus protagonistas. Esto gracias a, por ejemplo, su conferencia titulada *Living beyond the hyphen: Identity in the age of multiculturalism*; alusión y reto al permanente, equidistante y equilibrista cubano-americanismo del «living on the hyphen» de Pérez-Firmat; pero, sobre todo, a través de su indagación acerca de cómo resolver la difícil cuestión planteada por la relación entre sus orígenes latinos y su aspiración a ubicarse en la literatura del *mainstream* norteamericano; acerca de cómo manejar los inconvenientes y los beneficios de su biculturalismo, de cómo no dejarse colocar bajo el rótulo de una ‘literatura étnica’ específica, la cubano-americana (Campuzano 2013).

Según la opinión de Luisa Campuzano, la antología *Bordering fires: The Vintage book of contemporary Mexican and Chicano/a literature* (2005), seleccionada y prologada por ella, y la citada *iCubanísimo!*, editada también en español, en el contexto de la no siempre fácil relación entre distintos grupos de latinos, mucho más difícil aún entre cubano-americanos y latinos – ya que los primeros no aceptan ser considerados como tales –, indican un paso más allá de un biculturalismo que ya le resultaba estrecho, y del que ya había comenzado a alejarse (Campuzano 2013).

El latinoamericanismo, entonces, me parece que tiene que reflexionar no sólo sobre culturas que se desarrollan dentro de sus coordenadas espacio-temporales nacionales, regionales, continentales, sino que debe admitir también, inevitablemente, desplazamientos culturales y posicionales que implican las dinámicas de la desterritorialización.

Bibliografía

- Bhabba, Homi K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Campuzano, Luisa (2013). «Cristina García: Narrativas de lo nacional y lo posnacional» [online]. En: *Kamchka: Revista de análisis cultural*, 1, pp. 115-132. <http://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/2324/2006>.
- Fuentes, Carlo (1973). *Tiempo mexicano*. México: Editorial J. Mortiz.
- García, Cristina (ed.) (2003). *iCubanísimo! The Vintage book of contemporary Cuban literature*. New York: Vintage Books.
- García, Cristina (2004). «Cuban American prose, 1975-2000». En: *Literary cultures of Latin America: A comparative history*. Vol. 3. New York: Oxford University Press, pp. 464-469.

- García, Cristina (2006). *Bordering fires. The Vintage book of contemporary Mexican and Chicano/a literature*. New York: Vintage Books.
- García Canclini, Néstor (2001). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Glissant, Édouard (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Cobre.
- González, Mariángela (2004). «Las relaciones intelectuales entre los estados Unidos e Hispano América». En: *Revista de la Universidad de La Habana*, 24-25, pp. 84-110.
- Jameson, Frederich (1991). *Postmodernism: The cultural logic of late capitalism*. Durham (NC): Duke University Press.
- Moraña, Mabel (2004). «Imaginarios postnacionales: Migraciones del latinoamericanismo». En: Moraña, Mabel. *Crítica impura*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, pp. 215-223.
- Pérez, Jr. Louis A. (1999). *On becoming cuban: Nationality & culture*. Chael Hill: The University of North Carolina Press.
- Villoro, Juan (2008). «Escrituras secretas, identidades públicas». En: *De eso se trata*. Barcelona: Anagrama.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Migración, exilio e insilio en *Lengua madre* de María Teresa Andruetto

Federica Rocco (Università degli Studi di Udine)

Abstract Just like the history of Argentina, the novel *Lengua madre* (2010) by the Argentinian writer María Teresa Andruetto is crossed by migrations and exiles that are recurring and inherited. In a female genealogy marked by absences, the leading character, Julieta Pronello, tries to understand and reconstruct her life through the life of her mother (a self-exiled into the country during the last civil-military dictatorship) and her grandmother (daughter of Italian immigrants).

Lengua madre (2010) de María Teresa Andruetto¹ narra la vida de Julieta, Julia y Ema, es decir la nieta, la hija y la esposa de Stefano Pronello, inmigrante italiano llegado a la Argentina a mitad del siglo XX. La inmigración masiva que alcanza el país sudamericano entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX impone una profunda transformación en la sociedad, la cual termina asimilando, sin anularlas, las identidades

1 Premio Andersen 2012 de Literatura Infantil, María Teresa Andruetto (Córdoba, 1954) es autora de novelas como *Tama* (1992) y *La mujer en cuestión* (2003); de las *nouvelles* *Stefano* (1997), *Veladuras* (2005) y *La niña, el corazón y la casa* (2011); del libro de cuentos *Todo movimiento es cacería* (2002), de poemarios como *Palabras al rescoldo* (1993), *Pavese* (1998), *Kodak* (2001), *Beatriz* (2005), *Pavese/Kodak* (2008), *Sueño americano* (2009) y *Tendedero* (2010); de obras de teatro y de numerosos títulos de literatura infantil y juvenil entre los cuales: *El anillo encantado* (1993), *Huellas en la arena* (1998), *La mujer vampiro* (2001), *El País de Juan* (2005), *El árbol de lilas* (2006), *Trenes* (2009), *El incendio* (2009), *Campeón* (2010), *La durmiente* (2010), *Solgo* (2011) y *Miniaturas* (2011). En 2013 participó, junto a Paula Bombara, Iris Rivera y Mario Méndez, al proyecto por la identidad *¿Quién soy yo? Relatos sobre identidad, nietos y reencuentros*, cuentos para niños y jóvenes. Junto a Lilia Lardone ha publicado un texto que recoge unas conversaciones con el escritor Andrés Rivera en 2012. Ha recibido muchos premios como el Luis de Tejeda en 1993, el Premio Novela Fondo Nacional de las Artes por *La mujer en cuestión* en 2002, resultó finalista del Premio Rómulo Gallegos con *Lengua Madre* en 2011. Fue fundadora del Centro de Difusión e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil, coordinó espacios de escritura y talleres en barrios marginales. Reunió su experiencia en talleres de escritura en dos libros realizados en colaboración: *La escritura en el taller* (2008) y *El taller de escritura en la escuela* (2010) y sus reflexiones en *Hacia una literatura sin adjetivos* (2009). En la actualidad, modera un blog sobre narradoras argentinas (<http://narradorasargentinas.blogspot.it/>) y codirige una colección de narradoras argentinas en la Editorial Universitaria EDUVIM.

étnicas de los diferentes grupos inmigratorios, entre los que destaca el italiano.² Sin embargo, la migración no afecta sólo a la sociedad porque, para quien la vive, representa un trauma, un choque violento que implica una redefinición tanto de la identidad personal (Grinberg 1984, p. 45), como de la familiar debido a que sus consecuencias afectan también a los descendientes de los que la vivieron en carne propia (Smolensky de Dellarossa 1978). No sorprende, entonces, que la novela de Andruetto, como la historia de la Argentina, esté atravesada por migraciones y exilios que se repiten y se heredan.

Producto de diferentes vivencias migratorias propias y ajenas, Julieta

Fue educada [...] bajo la tutela de un hombre que perdió a su padre en la guerra, que se trasplantó en otro país, que arrastró el dolor de perder a su familia y que llevó ese dolor a todas partes. Eso le dejó huellas. Ella no puede decir: la guerra, el exilio, la muerte, no tienen nada que ver conmigo [Andruetto 2010, p. 63].

Nacida en Trelew a finales de 1978, Julieta se cría con los abuelos maternos en Aldao, desde donde, años más tarde, se va a Córdoba para estudiar en la universidad. Si la emigración es el traslado a un país distinto y distante por un tiempo suficientemente prolongado como para que implique ‘vivir’ y desarrollar en él las actividades de la vida cotidiana (Grinberg 1984, p. 29),³ Julieta emigra sólo en 1999 cuando se va a Alemania con una beca de doctorado. En Munich la joven

se ve con muchas personas que han llegado de otros países, aunque hizo también amigos locales. Pero no está asimilada y tampoco le interesa estarlo alguna vez [...] no puede decir que Munich sea su casa, ni que Baviera sea su patria. [...] Al cabo de estos años, ha conseguido que los bávaros la traten casi como a una local. Sin embargo, sabe perfectamente que no lo es, que aquélla no es su patria ni su lengua, que sus recuerdos están anclados en un pueblo de Córdoba, que en esa ciudad

2 La cultura argentina tiene importantes conexiones con la cultura italiana en términos de idioma, costumbres y tradiciones. La bibliografía acerca de la ‘aluvión’ o ‘avalancha’ inmigratoria es abundante, me limito a señalar algunos de los textos dedicados a la presencia de la inmigración, sobre todo italiana, en la sociedad y en la literatura argentinas: Blengino 1990, 2011; Cattarulla 2003; Cattarulla, Magnani 2004; Devoto 2003; Devoto, Rosoli 2000; Franzina 2008; Magnani 2004, 2007; Perassi 2010; Rocco 2012; Serafin 2006, 2010; Smolensky 2013; y la revista *Oltreoceano*, órgano de difusión del Centro Literaturas Migrantes de la Universidad de Udine.

3 Los efectos psicológicos de la migración afectan también a los que sufren un traslado desde un pequeño pueblo a una gran ciudad, a los que cambian la vida de la ciudad por la del campo, a los que bajan de la sierra al llano y, a veces, aún a los que se mudan de casa (Grinberg 1984, p. 29).

será siempre una extranjera, alguien que no tiene lugar [Andruetto 2010, pp. 59-70].

No tener lugar o estar ‘fuera de lugar’ es la condición del exiliado, el cual, forzado a dejar su país por motivos políticos, se ha despojado de sus raíces, de su territorio, y de su pasado (Said 1990, 2000). Si bien la «diferencia fundamental en las vicisitudes y evolución del proceso migratorio, es la posibilidad o imposibilidad de retorno» (Grinberg 1984, p. 176), Julieta, «expatriada por su propia voluntad» (Andruetto 2010, p. 212), vive su experiencia migratoria como si fuera un exilio. Además ella sabe cómo es ser expulsado de un país:

Nadie puede figurarse esa experiencia vital, ni lo que eso deja en los que se quedan. De la noche a la mañana una persona se despoja de todo: de su casa, de la familia, de los amigos, de lo que adquirió en toda una vida o en varias generaciones, del idioma por sobre todo. De los hijos, en caso de que existan. Su padre fue despojado de todo eso. [...] Lo que sí sabe, de lo que está segura, es de que ella fue, por ese solo acto, despojada de su padre. Y ahora que lo piensa, le parece también que de su madre [Andruetto 2010, p. 67].

De hecho, por temor a ser ‘desaparecidos’, la madre y el padre de Julieta se alejaron de su cotidianidad: Julia Pronello eligió la clandestinidad y vivió durante años escondida en un sótano; mientras que Nicolás Corso, el padre al que nunca conoció: «cuando ella tenía un mes, antes incluso [...] de que tuviera un nombre, una identidad...» (Andruetto 2010, p. 21), se exilió a Suecia con la esperanza, después fracasada, de que Julia y Julieta le alcanzaran.

Julia vive la experiencia de exilio interior que experimentaron los argentinos que durante la dictadura no sufrieron la ‘desaparición’ o el exilio y sin embargo vivieron escondidos en un aislamiento semi-carcelario (Reati 2005, p. 185). El ‘insilio’ es una ‘desaparición con vida’⁴ que, como toda experiencia de encarcelamiento, deja marcas indelebles física y espiritualmente (Calveiro 1998). Aislada de la sociedad, invisible, la ‘insiliada’ sobre-vive en/con la imposibilidad de vivir lo cotidiano. La principal condición del ‘insiliado’ es el silencio:

No sólo [...] porque no se puede hablar, sino porque no quiere ni debe ni puede ‘ser visto’. Oculto, aun cuando no esté escondido. El miedo hace que se esté sin estar, intentando simular otro. Un insiliado es

4 Con ‘desaparición con vida’ se indica también la condición de los hijos de *desaparecidos* apropiados y/o adoptados ilegalmente durante la dictadura y que aún no conocen su identidad biológica. Cf. <http://www.abuelas.org.ar/> y <http://www.hijos-capital.org.ar/>.

alguien que debe vivir en estado de *camouflage* [Andruetto, en Pubill 2009].

La imposibilidad marca la clandestinidad de Julia en Trelew, como escribe ella misma en una nota de 1976:

No puedo salir a ver el sol / No puedo ir a la casa de nadie / No puedo caminar por la calle / No puedo hacer las compras / No puedo sentarme en un bar / No puedo hablar con extraños / No puedo hablar con nadie / No puedo manejar un auto / No puedo comprar un libro / No puedo comprar un paquete de arroz ni de fideos / No puedo ocuparme de nadie / No puedo quedarme atorada en el tráfico / No puedo contar lo que me pasa / No puedo hacer una excursión / No puedo decir que estoy viva / No puedo quedarme mucho tiempo dormida / No puedo saber lo que piensa la gente, lo que hace, lo que siente / No puedo, no puedo, no puedo... [Andruetto 2010, p. 189].

El silencio, el ocultamiento y la imposibilidad producen un efecto inmovilizante que afecta también el tiempo, cuyo paso se hace eterno: Julia vive en el sótano desde 1976 hasta después de la guerra de Malvinas y depende de la familia Guerrero que la oculta. Eso enfatiza el efecto de miedo y la vulnerabilidad de la mujer que permanece a la merced de gente desconocida que se arriesga para protegerla (Pubill 2009). Ni siquiera el nacimiento de la hija mejora la vida de la silenciada, al contrario, la presencia de la bebé alimenta su angustia y sus miedos. Por eso, Julia decide que, hasta que termine su clandestinidad, es más seguro que Julieta se críe con los abuelos en Aldao. Sin embargo, la ausencia de la hija aumenta las imposibilidades de la cautiva, como se lee en una de sus notas de 1979:

No puedo ver a Julieta / No puedo tenerla en los brazos / No puedo darle la teta / No puedo sacarla a pasear / No puedo comprarle un chupete / No puedo morderle los talones / No puedo llevarla a la casa de nadie / No puedo mirarla a los ojos / No puedo rallarle una manzana / No puedo tenerla a upa / No puedo comprarle una muñeca / No puedo limpiarle la caca / No puedo quedarme dormida acunándola / No puedo contarle lo que me pasa / No puedo decirle que estoy viva / Que la quiero... / No puedo saber lo que piensa, ni ver lo que hace, lo que siente / No puedo, no puedo, no puedo... [Andruetto 2010, p. 192].

Las experiencias vividas y heredadas por Julieta no terminan con el exilio de sus padres, sus abuelos también habían experimentado directa e indirectamente la migración: ambos de origen piamontés, la abuela Ema había nacido en la Argentina, mientras que el abuelo Stefano, nacido en el norte de Italia,

tenía catorce años cuando vino a América, forzando la resistencia de su madre y la angustia de dejarla lejos. Alguna vez, cuando ella era muy pequeña, su abuelo le contó episodios de su vida allá: la despedida de su madre, el camino a pie hacia la casa de un amigo, la partida desde el puerto de Génova, el baúl de madera rústica que se perdió en el naufragio, pintado de verde, que tenía escrito *Stefano Pronello / Puerto de Buenos Aires*. [...] A veces, por las tardes o en las sobremesas de domingo, después de la reunión familiar, sacaba el mandolín y cantaba *Scrivimi, Na furtiva lacrima, Va pensiero...* Otras veces, no muchas, lo alcanzaba una cierta alegría y se entregaba a letras livianas como *Pippo non lo sa'* o *Madama dalla finestra* [Andruetto 2010, pp. 137-138].

La experiencia migratoria de Stefano Pronello es el argumento de la primera novela para adultos de Andruetto: *Stefano* (1997) en la que se cuenta la inmigración de un personaje construido a partir de la verdadera experiencia del padre de la autora, como señala ella misma:

Soy hija de un partisano que llegó desde el norte de Italia a la Argentina, en 1948. [...] También mi mamá es hija de inmigrantes italianos que llegaron al país hacia finales del mil ochocientos. [...] Aunque *Stefano* no relata la vida de mi padre, hay muchas cosas de él en el libro [...]. *Stefano* me permitió recuperar la sensación de hambre, desarraigo, extrañamiento, de hombres y mujeres que un día se marchan de su tierra, en busca de una vida mejor [Andruetto 2012b, pp. 101-102].⁵

El autobiografismo en la novela de Andruetto no se limita a la coincidencia entre las historias de Ema y Stefano y la de los padres de la autora cordobesa. El personaje de Julia es la ficcionalización de la propia experiencia de Andruetto, la cual vivió un tiempo escondida y tuvo a su primera hija en la clandestinidad.⁶

Julieta hubiera podido

nacer en Suecia, donde vive todavía su padre, o en Italia, como su abuelo, o [...] en el pueblo de donde era su madre, incluso en la pequeña ciudad donde le dijeron que creció su padre, lo cierto es que ella nació en un sótano [Andruetto 2010, p. 30].

5 En el caso de esta primera novela dedicada al tema migratorio, su forma y construcción responden a los criterios adoptados por Magnani (2004) para describir la literatura de la migración que se publica en la Argentina a partir de los años ochenta del siglo XX.

6 Andruetto habla de su 'insilio' en el poema *Los hermanos García 1978-1983* (2009) y en algunas de las entrevistas en las cuales también confirma que el autobiografismo es una característica de toda su obra.

En cambio ella no pudo elegir, porque su madre eligió por las dos. Julia es una madre que «se esconde para que no la desaparezcan, que desaparece durante un largo tiempo para que no la maten. Y no sólo escapa, resigna un rol [...] que ella entiende no podrá realizar; no en ese lugar y ese momento» (Mucjus). La elección materna de dejar que Julieta se criara con los abuelos tuvo un precio muy alto para ambas: Julia nunca pudo recuperar su lugar y pasó a ser una especie de hermana mayor para su hija que nunca le perdonó haberla ‘abandonado’. Julia y Julieta nunca pudieron vivir como madre e hija, nunca pudieron hablar, explicar las razones de sus elecciones. Tal vez por eso, el último eslabón de esa genealogía femenina marcada por las ausencias, eligió para su tesis doctoral ocuparse de la obra de Doris Lessing. Con la escritora inglesa, nacida en Persia y que vivió en Rodhesia, Julieta logra entablar un diálogo femenino que «habrá de influir retrospectivamente en el ánimo de la huérfana, cuando encuentra en unas palabras de la vieja narradora un principio de explicación a la actitud distante y fría que históricamente dispensó a su madre» (Porporato 2012).⁷

De hecho la novela se abre con Julieta en casa de su madre en Trelew, pero Julia ya no está y su muerte obligó Julieta a regresar a la Argentina. Lo único que Julia pidió a su hija fue que buscara debajo de su cama una caja y que leyera las cartas:

Cartas que le escribían sus abuelos - su abuela sobre todo -, sus tíos por entonces jóvenes, y algunas otras enviadas por amigos, por algún amor efímero, también por su padre, en aquel tiempo novio o, como solía decirse, compañero de su madre, disuelto después en las imprecisiones familiares, hasta quedar sin historia y sin rostro; por su padre y por circunstanciales relaciones de trabajo o de no sabe qué, vidas anodinas que existen ahora ante sus ojos porque alguna vez inclinaron la cabeza sobre una hoja en blanco y escribieron *Querida Julia* [Andruetto 2010, p. 16].

El legado materno es la única manera que tuvo Julia para contarle a su hija por qué sus vidas se desarrollaron de manera diferente a cómo ambas hubieran querido. La tragedia de Julia ha sido la de no poder criar a su hija por su elección ideológica, la de Julieta

culpa de aquella elección materna, fue haber crecido junto con su abuela, y no con su madre. Ema, la abuela (casi exclusiva redactora de las cartas enviadas a su hija clandestina), es la encargada de mostrar el heroísmo y la claudicación de las batallas perdidas, y de ese modo indirecto

7 La narración pone en escena «el tema controversial de la maternidad tal como se dio entre las militantes en los setenta» y «el tema de la genealogía [...] abordada desde la relación entre madres e hijas» (Perassi 2014).

y sesgado va tejiendo la historia de la madre, algunas veces comprensivo hacia ella y otras con reproches y hasta empozoñando ciertas dosis de crueldad, y lo hace a la vez para nosotros lectores como para la misma hija-nieta, un canal endeble por su marcada subjetividad histórica pero a través del cual podremos enterarnos de aquellos episodios que justificaron la ausencia de la madre en su crianza y le modelaron un modo de ser y de conectarse con los demás [Porporato 2012].

Julietta que intenta descifrar «las razones de su propio exilio interior, para luego decidir qué hacer con lo que hicieron de ella» (Andruetto 2012a), está segura de que su madre

quiso esto que ella hace ahora y ella también lo quiere: meterse en sus cosas sin pudor, llegar también hasta su padre – tan diluido que parece no haber existido nunca – y a lo que pudo haber sido la vida de los dos corriendo detrás de todos los necesitados del mundo, sin preguntarse qué necesitaba su hija... [...] Comprende que llega un momento en que cada uno debe conformarse con lo que le tocó, que no es posible tener otros padres que los que se tuvieron, y sabe que ésta puede ser una oportunidad para conocer a quien es para ella una desconocida. De manera que podría decirse que ella es hoy, a poco de morir su madre, una hija que la está buscando. Una hija que hace nacer a la madre de entre unos papeles, unas cartas [Andruetto 2010, p. 15].

La caja, además de las cartas, contiene notas, recortes de periódico, *e-mails*, panfletos, dibujos, fotografías,⁸ a través de los cuales Julieta tendrá que re-construir, en una especie de viaje iniciático hacia el pasado, la vida de su madre, la de su abuela y la suya propia. Julieta encuentra una foto

en la que están las tres [...] en casa de su abuela, la última vez que su madre y ella fueron al pueblo donde se criaron ambas, donde su abuela estaba próxima a morir. [...] Trenzadas las tres, como ella siente que ahora están trenzadas las palabras de las cartas [...] en las que ella espía ahora la vida de las tres. [...] las cartas que ahora lee son la madre. Ella es la dueña de todo, porque hizo que se movieran los sentimientos de su madre y de su hija. Ahora lo sabe: éstas son las cartas que su madre ha jugado – y le ha legado – con una intención que iba más allá de su muerte, para poder encontrarse con ella alguna vez [Andruetto 2010, pp. 184-185].

8 Entre las fotos que retraen a Ema, a Julia, a Julieta, a Nicolás Corso, hay una foto de Julia y un par de amigos, una de ellos es Andruetto (2010, p. 110).

Si para Julieta el exilio es: «no saber adónde regresar» (Andruetto 2010, p. 45), conocer y comprender la genealogía femenina que la antecede le permitirá volver algún día a la Argentina para ser algo más que su heredera, alguien propio y diferente en donde las tres podrán convivir juntas para siempre.

Bibliografía

- Andruetto, María Teresa (2012a). «Entrevista María Teresa Andruetto: “La literatura baja a mirar al llano”» [online]. <http://teresa-andruetto.blogspot.it/2011/12/entrevista-maria-teresa-andruetto-la.html> (2013-10-10).
- Andruetto, María Teresa (2012b). *Stefano*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Andruetto, María Teresa (2010). *Lengua madre*. Buenos Aires: Mondadori; Random House.
- Andruetto, María Teresa (2009). «Los hermanos García». En: Andruetto, María Teresa. *Sueño americano*. Córdoba: Caballo Negro.
- Blengino, Vanni (1990). *Más allá del océano: Un proyecto de identidad: Los inmigrantes italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Blengino, Vanni (2011). *Un'avventura di massa: Cento anni di immaginario sugli immigranti italiani in Argentina*. Casoria: Loffredo.
- Cabezón Cámara, Gabriela (2010). «“Escribir es construir una lengua privada, propia y única, con la lengua de los otros”» [entrevista] [online]. *Clarín*, 20 enero. http://web.clarin.com/sociedad/Escribir-construir-lengua-privada-propia_0_850715066.html (2013-10-10).
- Calveiro, Pilar (1998). *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina* [online]. Buenos Aires: Colihue. www.elortiba.org/calveiro1.html (2014-01-29).
- Cattarulla, Camilla (2003). *Di proprio pugno: Autobiografie di emigranti italiani in Argentina e Brasile*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Cattarulla, Camilla; Magnani Ilaria (2004). *L'azzardo e la pazienza: Donne emigrate nella narrativa argentina*. Troina: Città Aperta.
- Devoto, Fernando (2003). *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Devoto, Fernando; Rosoli, Gianfausto (2000). *La inmigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- Franzina, Emilio (2008). *L'America gringa: Storie italiane d'immigrazione tra Argentina e Brasile*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Grimberg, León; Grimberg, Rebeca (1984). *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid: Alianza Editorial.
- Macjús, Cristina (2011). «“Siempre luché contra los encasillamientos”» [entrevista] [online]. *La Nación*, 24 agosto. <http://www.lanacion.com.ar/1501170-siempre-luche-contra-los-encasillamientos> (2013-12-30).

- Magnani, Ilaria (2004). *Tra memoria e finzione: L'immagine dell'immigrazione transoceanica nella narrativa argentina contemporanea*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Magnani, Ilaria (a cura di) (2007). *Il ricordo e l'immagine: Vecchia e nuova identità italiana in Argentina*. Santa Maria Capua Vetere: Spartaco.
- Perassi, Emilia (2010). «Romanzo e migrazione: Appunti sul caso italo-argentino». In: Calvi, Maria Vittoria; Mapelli, Giovanna; Bonomi Milin (a cura di), *Lingua, identità e immigrazione: Prospettive interdisciplinari*. Milano: FrancoAngeli, pp. 209-219.
- Perassi, Emilia (2014). «Desde el cuerpo de las madres: Nuevas figuraciones del testimonio después del testimonio». En prensa.
- Porporato, Augusto (2012). «*Lengua madre* de María Teresa Andruetto» [online]. <http://ellincemiope.com/2012/06/14/lengua-madre-de-maria-teresa-andruetto/> [2013-09-29].
- Pubill, Corinne (2009). «Insilio y representación de la memoria en *Lengua madre* de María Teresa Andruetto» [online]. <http://www.teresaandruetto.com.ar/descargas/Corinne-Pubill-lengua-madre.doc> [2013-10-10].
- Reati, Fernando (1992). *Nombrar lo innombrable*. Buenos Aires: Legasa.
- Reati, Fernando (2005). «Exilio tras exilio en Argentina: Vivir en los Noventa después de la cárcel y el destierro». En: Mertz-Baumgartner, Birgit; Pfeiffer, Erna (ed.), *Aves de paso: Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, pp. 185-196.
- Reati, Fernando (2006). «Historias de amores prohibidos: Prisoneras y torturadores en el imaginario argentino de la posdictadura». *Insula*, 711, pp. 27-32.
- Rocco, Federica (2012). *Marginalia ex-centrica: Viaggi/o nella letteratura argentina*. Venezia: LT2.
- Said, Edward (1990). «Reflections on exile». En: Ferguson, Russell et al. (ed.) *Out there: Marginalization and contemporary culture*. New York; London: MIT Press, pp. 357-366.
- Said, Edward (2000). *Fuera de lugar*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Serafin, Silvana (2006). *Voci da lontano: Emigrazione italiana in Messico, Argentina e Uruguay*. Venezia: Mazzanti.
- Serafin, Silvana (2010). *Historias de emigración: Italia y Latinoamérica*. Venezia: Studio LT2.
- Smolensky de Dellarossa, Giuliana (1978). «The professional of immigrant descendent». *International Journal of Psychology*, 59 (3).
- Smolensky, Eleonora Maria (2013). *Colonizadores, colonizados: Los italianos porteños*. Buenos Aires: Biblos.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Luis Fayad: escritura, melancolía y nostalgia

Fabio Rodríguez Amaya (Universidad de Bergamo)

Abstract The homesickness and melancholy conceptualized by Jan Starobinski serve as a cue to make a brief digression on the relationship between speech and writing in the short stories of the Colombian writer Luis Fayad (Bogotá, 1945).

En un breve mas denso ensayo sobre la melancolía, Jan Starobinski afirma: «La historia de los sentimientos y de las mentalidades plantea un problema de método, al vincular la relación de los sentimientos con el lenguaje [...]. Para el crítico, para el historiador, un sentimiento existe solo a partir del momento cuando supera el umbral que le permite el acceso a su estatuto lingüístico. [...] el paso a la verbalización (a la conciencia lingüística de sí) implica ya un acto de reflexión y, a veces, de crítica» (1992, pp. 85-86; la traducción es mía).

Dicho en otras palabras: el sentimiento no es palabra, pero solo se puede difundir a través de ella y, a su vez, define un acto crítico. Y este me parece un buen observatorio para acercarse a una prosa narrativa tan exquisita y densa cuanto sugestiva y ligera, como la de Luis Fayad (Bogotá, 1945) quien responde al llamado de sus ancestros colombianos y libaneses, americanos y medio orientales.

Ante todo, considero un deber constatar que Fayad nace como cuentista. Pero no como un cuentista más, sino como un maestro del género y de ello da muestra incontrovertible ya desde *Los sonidos del fuego* (1968), su libro de exordio, que tanto nos animó e interrogó fresco de imprenta. Y no está de más poner de relieve que cuando Fayad recibió su bautizo de sangre, con palabras de Octavio Paz, en Colombia y en Latinoamérica ya éramos «contemporáneos de todos los hombres del mundo» (1973, p. 159). Luego vendría su debut en la novela, género en el cual desde *Los parientes de Ester* (1978) hasta *Testamento de un hombre de negocios* (2004) es reconocido a la unanimidad y también demuestra ser maestro y no un novelista más. Convertidos en ciudadanos del mundo ¿qué incide sobre la generación de pertenencia de Fayad y nos oriente sobre lo que podía afectar la sensibilidad?

Creo, entre muchos otros, los fenómenos post-revolucionarios de Cuba;

el acentuarse de la guerra fría; el fracaso político del Frente Nacional en Colombia; la crisis del neo colonialismo; la entrada de padre Camilo Torres Restrepo en la vida política activa; la importancia del ámbito universitario en la Nacional de Bogotá - Fayad estudiante de la carrera de sociología fundada en esos años por Orlando Fals Borda y el mismo Camilo Torres; el movimiento estudiantil; el hippismo y el rock, la nueva canción chilena y el jazz; la crisis de los cohetes de Bahía Cochinos y la matanza de estudiantes de Tlatelolco; la renovación del teatro, la Nueva Narrativa Latinoamericana y la Teología de la Liberación; el marxismo, el estructuralismo y el movimiento mundial del Sesenta y ocho; la difusión de una nueva violencia en Colombia y la proliferación del militarismo dictatorial en América latina; las condiciones de la vida urbana; la intercomunicación continental tan evidenciada por Ángel Rama; la certidumbre de asumir la transculturación no como una palabra más y carente de sentido... son algunos entre los eventos o circunstancias que determinan el momento histórico al cual se adscribe Fayad.

Otros estaban empeñados desde años atrás en trazar las autopistas de las artes y las letras siguiendo el modelo de las diseñadas por Leonardo. Atrás quedaban los balbuceos inevitables de artistas y escritores recién salidos del analfabetismo costumbrista y terrígena. Éstos dejaban como herencia, aunque muy en retardo, la entrada a pleno título en la tercera modernidad: un cambio radical que se dio en la otra América, la nuestra, donde **estamos** y **somos** afincados, no obstante muchos desde los años cincuenta, **son o estamos** en las dolorosas lejurias del exilio, en el arduo camino de la diáspora. Como ejemplifica Fayad.

Y digo esto, pues una cierta historiografía posmoderna se afana en levantar monumentos sobre hagiografías huera y provisionales y reivindica un periodo de vacío inevitable debido, según ellos, a la fragilidad de aquellos que veníamos detrás de los mayores y los cuales, siempre según ellos, con su presencia acallaban los espíritus de quienes protagonizábamos la juventud de entonces.

Esa crítica débil tergiversa la historia y afirma que voces potentes como las de Gelman, Rulfo, o Guimaraes apabullaron y enmudecieron a los que emprendían el camino de las artes y las letras a la sombra de su éxito. Y en Colombia, muchos afirman que con García Márquez los escritores se estancaron agobiados por el 'macondismo'. Nada más falso pues el país contaba ya con artistas dotados de una personalidad autónoma y de una obra sólida. Otra cuestión es haber terminado rezagados debido al provincianismo ciego, a la ignorancia oficialista y, sobre todo, debido a la inexistencia de una escuela crítica sólida, laica e independiente en grado de valorarlos, como sigue sucediendo hoy día. Entre ellos, Luis Fayad es un paradigma y a su lado se colocan escritores y artistas de primer nivel.

No recuerdan los turiferarios de régimen que los jóvenes de los sesenta enfrentaban otras posibilidades y tenían otras expectativas. Ante todo, el

valor de quitarse tapaojos y taparrabos al fin de mirar desde adentro y desde nuevas sensibilidades la realidad - real de nuestras sociedades. Olvidan a esos jóvenes, depositarios de un saber histórico memorioso donde había espacio para todo, menos para el olvido, y configuraban una promoción en grado de realizar vuelos imaginativos inéditos y novedosos. No estábamos en París o Nueva York, es cierto, pero tampoco replegábamos la mirada sólo a nuestro entorno. Por el contrario: éste se agigantó y sin negar lo extranjero, los intereses los volcamos en pensar la historia, en pensar la literatura, en pensar el país, el continente, su historia y sus gentes.

Nuestra era la memoria fresca de las vanguardias. Pertenecientes a la colectividad eran ya los varios Paz, Lezamas y de Greiffis. Para coetáneos de Fayad, como Roberto Burgos Cantor, Darío Ruiz, Oscar Collazos, Albalucía Ángel y Marvel Moreno, eran propios los Felisbertos, Monterrosos y Bosch como por derecho y mayoría de edad intelectual lo eran los Faulkners, Grombowicz y Kawabatas. Mas sin embargo era urgencia generacional la de aprender ante todo a vivir como también a escribir bien (y, mejor, si era posible) para permitir que nuestra mirada planease como una filmadora por los meandros desvelados por Sandino, Che y Camilo, los Panteras negras y los Beatles. Éramos ya parte de una sociedad cosmopolita y no podíamos contentarnos con seguir soñando y novelando a nuestros abuelos coroneles de las guerras civiles, pues éramos testigos de innovadoras perspectivas y de nuevas y aberrantes formas de violencia generadas por los nietos de esos mismos coroneles. Y allí se volvía impelente dirigir nuestra mirada. Pero también ya éramos salsa y tango, ranchera y reggae, vallenato y rock. Ya eran también nuestros los varios Bacons y Obregones, Rotkhos y Tamayos.

Problema nuestro no eran los barbudos de la Sierra maestra sino las tentativas de mantener, adherirse o cuestionar sus logros y derrotas. Urgencia nuestra era contrarrestar la proliferación de los Barrios Kennedy, las barbaries cometidas por las Institutos Lingüísticos de Verano y las atrocidades perpetradas por los Cuerpos de Paz. Para no hablar de la necesidad de contrarrestar los rezos diarios del rosario, publicitados por un papa blanco, quien no llegó por primera vez en quinientos años de historia al Nuevo Mundo en góndola ni a lomo de burro, pero insistía desde las homilias bogotanas en imponer el eslogan «la familia que reza unida permanece unida» para mantener narcotizadas a las grandes masas de los desposeídos, los pobres y los analfabetas.

Otros eran los horizontes para algunos en un país aún amodorrado donde intentábamos abrirnos paso a pulso y sin becas Guggenheim o Fullbright, pues éstas eran prerrogativa sólo de los hijos de papá. En ausencia de editoras no había perspectiva sino la de publicar y exponer en el extranjero. *Crítica*, *Crónica* y *Mito* ya no existían y en el horizonte eran pocas las revistas donde podían publicar los jóvenes (*Eco*, *Espiral*, *Letras nacionales*, uno que otro suplemento literario). No teníamos abiertas, aun-

que fuesen nuestras por derecho, las salas de la Unión Panamericana en Washington. Tampoco las del Museo de Arte Moderno de Bogotá fundado por racistas y arrogantes hijas de ministros y críticas de grito casadas con potentes asentados en curules mal habidas.

Nuestro cuento - y de eso Fayad es también intérprete - iba por salir a los campos abandonados o desplazarnos en esas ciudades informes cuales comenzaban a ser Bogotá, Medellín o Barranquilla, al fin de lidiar con la ignorancia y la laceración de nuestros ojos que veían crecer desmedidamente los barrios de invasión, el deterioro urbano, las contradicciones sociales, la prostitución, la delincuencia infantil y juvenil, los miles y miles de niños abandonados en la calle. Nuestro problema eran el retraso económico, la carencia de medios, la estrechez de las escuelas y la obsolescencia de los métodos de enseñanza, la ausencia de institutos de salud, la desmesura del patriarca y las deformaciones de los primeros marimberos y narcotraficantes. Nuestro cuento era también estar constreñidos a la arrogancia imperial de los Rockefeller y los Nixon de turno y resistir con palos y piedras los embates de la caballería y al rechinar de los tanques de guerra en el campus de nuestra universidad (de Fayad y mía). Todo en medio de gritos y desafíos, de desenfados y atropellos a la búsqueda de un propio querer ser en el arte, en las letras. Contenido en esos textos danzados o cantados, filmados o trazados, pergeñados o grabados que requerían con urgencia lo mejor de cada quien pues estaban radicados en la realidad de ese país de nuestros sueños y quimeras. Esa Colombia cuyas sesenta familias de propietarios proclamaban república democrática, callando y ocultando a una república criolla para criollos, sin estado, sin nación, ni auténticas libertades. Una república racista, clasista y excluyente.

¿Qué tiene que ver todo esto con los cuentos de *Olor de lluvia* de 1974 o de *Una lección de la vida* de 1984 y con los tres libros de relatos publicados por Fayad entre 1993 y 1995 y sus novelas y con Fayad mismo?

Sucede que la lectura periódica de su obra por una treintena de años siempre nos ha plantado en la cara, a todos sus compatriotas, una enorme valla publicitaria donde no se ven botellas de Coca-Cola helada sino los delicados garabatos de Fayad. Esos relatos donde no se cuentan historias de princesas durmiendo ante la rueca, o de niños del Gimnasio Moderno jugando al juego de infinitos Años de Fuga vividos en la París hostil y sin bohemia del lamentable Buen Salvaje latinoamericano.

Por el contrario, esa valla nos cuenta historias de proletarias desclasadas que transitan desesperadas por los barrios de luces rojas; o historias de niños que por su condición paupérrima se ven obligados a abandonar los estudios en la escuela. En esas vallas no se ve al barbilindo de Wall Street, al cuello blanco del Banco de Colombia ni al académico de la lengua, sino una procesión de gamines atravesando la gloriosa Atenas (¿o era Apenas?) Sudamericana con la adusta dignidad de los parias y la picardía

solemne de los niños, empeñados en llevar a su demora definitiva a uno de su grupo en un ambiente urbano, restituido en plenitud con una prosa inequívoca y conmovedora. No aparece la Audrey Hepburn de turno al lado de la lavadora Hoover, sino más bien la chiquilla amedrentada y víctima de violencias sexuales que sirve comidas en una cuchitril de fortuna, o la mujer cualquiera de un pueblo de nadie y sin nombre que se prostituye gratis con un sargento porque es un sargento que encarna el poder y ni siquiera por dinero.

Sucede que Luis Fayad ha asumido con entereza y rigor sus vínculos con la sociedad civil de la que es cantor y, dentro de ella, con los sectores más marginales de Colombia y ha asumido un sólido compromiso con su entorno nacional y con la visión personal que ha construido de la realidad mundial. Su compromiso es el del escritor lucidamente seguro de su oficio con una presencia dinámica en la vida de la colectividad que siente la necesidad y asume la tarea de escribir, y de escribir cada día mejor (como sucede con Gardel, que canta cada día mejor). En su obra narrativa se funden indisolublemente la conciencia de su libre acción individual, con esa otra soberana libertad cultural que es la de pensar y escribir que le conceden su talento y su rigor. Y lo digo para rebatir el estrecho criterio de muchos que han confundido y siguen confundiendo aún literatura con pedagogía, literatura con enseñanza, literatura con adoctrinamiento ideológico, literatura con producto de marketing, literatura con documento ramplón. Por esto mismo Fayad no pertenece a ninguna corte, ni se le puede identificar con los escritores de régimen en Colombia ni en ninguna parte.

En sus ficciones el narrador colombiano no se limita al localismo fácil del que abundan y sobran exponentes, sino por el contrario le asigna una valencia universal a cada una de las problemáticas tratadas en sus narraciones sea intimistas, oníricas, existenciales o sociales. Y obliga al lector a convertirse en su cómplice. Tampoco se queda en el lamento fácil, en la denuncia oportunista, en el juego de las ideologías de fortuna ni en el localismo superficial de esa tristemente llamada Literatura de la Violencia, la cual ha sido elevada a la categoría de Literatura Nacional. Y sobre todo, Fayad construye su obra, por fuera de ese falso o ingenuo realismo, que como quería Cortázar «consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa y efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas» (1994, p. 374).

Todo esto, desde comienzos de 1968 hasta hoy en 2014 cuando, a la vigilia de ver publicada su última novela *Regresos*, celebramos su talento y su generosidad. Fayad a través del tiempo va dando el pulso de la situación y va marcando el tenor imaginativo y la vibración de la escritura, como también la temperatura de estas prosas narrativas breves (por cuentos),

largas (por relatos), extensas (por novelas) que es lo que él escribe. En el pleno dominio de la técnica y con el palpito del verdadero poeta. Porque como escritor, Fayad concentra en sí, desde sus primeros cuentos de un perfecto acabado, los elementos que permiten identificar al escritor-escritor y diferenciarlo del «postillón de la pluma» como amaba definirlos mi maestro Jorge Zalamea como son el oficio de vivir y aquello que García Márquez definía la «carpintería» indispensable para la escritura. Porque talento sin saber y disciplina sin oficio, de manera equilibrada y armónica, son elementos destinados a quedar aislados cuando los cuatro han de converger integralmente con un fin único: la producción de arte de calidad.

Esta convergencia feliz se produce en Fayad. No hay una imagen, una frase, un trazo en su obra que se repita; cada fatiga, cada cuento, cada novela es el resultado de un reto que como escritor soluciona de manera eficaz en la tentativa de crear hechos estéticos perdurables en el tiempo y el espacio como se plantearan en su momento Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Héctor Rojas Herazo, Hernando Téllez, Álvaro Mutis y Manuel Mejía Vallejo, los pioneros de la renovación que lo precedieron. Y esto, con respecto del artista en general. Pues, referido, en lo específico al cuentista - por eso mismo definía cómo desde su exordio es un maestro del género - Fayad concentra en sí las características indispensable para poder considerarlo tal. Desde un comienzo se mueve en ese plano donde la experiencia vital y la experiencia de la escritura libran una batalla cabal obteniendo como resultado una síntesis en apariencia efímera y ligera como una nube pero densa e indestructible como el acero. Aquello definido por Cortázar como cuento: «una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia» (1994, p. 372).

Fayad descubre pronto la potencia comunicativa de la imagen y sobre ella - no sobre la anécdota - erige sus narraciones ¿Qué sino esto es, desde el título, por ejemplo *Los sonidos del fuego?* Una construcción sustantiva en que le asigna cualidades no intrínsecas a un elemento, y genera una sinestesia en donde confluyen lo visual, lo auditivo y, por alusión, lo táctil. Y en todo el libro se siente el murmullo de las cániculas, el ronroneo de la modorra producida por el calor, el bisbiseo de las atmósferas que fluctúan en los mediodías tropicales. No hay cuento que no esté asociado a estas imágenes. La canícula se vincula al viaje, las brasas evocan el sexo y la violencia, la quemazón metaforiza el infierno, el calor persistente deviene un flagelo a demostración de que hay un profundo saber epistemológico y fenoménico que es resultado del temprano encuentro entre Fayad y la cultura universal.

Con imágenes eficaces transmite la alquimia secreta e incisiva en grado de definir el cuento perfecto, desde el primer fraseo, sin proceder nunca por acumulación sino, por el contrario, apelando al recurso del sintagma icástico e intenso que mantiene despierta y viva la atención y la tensión

del lector. Con estos recursos, Fayad va más allá de la anécdota, pues ésta la dota de una energía capaz de trascender aquello que por momentos aparece como miserable, triste o cruel pues de los desheredados y los marginales, de los seres anónimos y sin rostro trata en sus ficciones.

Si se leen con atención extrema los textos que componen el volumen *Cuentos reunidos* (2008) y que recoge *Los sonidos del fuego* (1968), *Olor de lluvia* (1974) y *Una lección de vida* (1984); a los cuales suman los de relato *La carta del futuro* (1993), *El regreso de los ecos* (1993) y *Un espejo después* (1995), es posible comprobar que siempre el punto de partida es una imagen totalizante, que introduce la anécdota trivial para, a partir de ahí, sugerir, insinuar, trazar con mano segura. Por momentos Fayad brinda una ingente cantidad de informaciones y, sobre todo, de sentimientos, los cuales involucran al lector en atmósferas y realidades ora trágicas, ora cansadas y las más de las veces desesperanzadas y violentas. En sus cuentos no hay posibilidad de redención. Al final triunfan la nada, el vacío, la resignación. Por eso mismo conmina a sus lectores a salir de sí mismos y a convertirse en cómplices de quien ejerce la escritura como ejercicio de la crítica.

Escritura la de Fayad a través de la cual traza el camino que de lo particular e individual conduce a lo general y colectivo y es inherente al universo ilimitado de la condición humana. Y lo cincela en nuestra mente como lo ha cincelado en el papel: palabra por palabra, detalle por detalle hasta poner en movimiento una magnífica máquina narrativa de la que en un principio no percibimos su complejidad.

Porque el secreto de Fayad, maestro del cuento y la novela insisto, consiste en enfrentar las tres experiencias literarias posibles (la biográfica, la histórica y la social) y esculpir con las palabras (el verbo, el estilo, la técnica) una materia que arquitectura como narración hasta lograr excederla y así transformarla en cuento.

Y obsérvese que, sin recarga de ningún tipo, los narradores de Fayad siguen las directivas del autor en una secuencia significativa que se desarrolla en tres pasos muy bien definidos a través de los cuales:

1. ubica con precisión en el íncipit la atmósfera, las condiciones climáticas y crea una composición de lugar. Lo logra usando variados recursos: una imagen, un diálogo, un recuerdo, un pensamiento;
2. determina de inmediato el ámbito de la narración;
3. define quién habla (el protagonista o, mejor, el personaje) y de inmediato fija las distancias entre los personajes para definir extracción, condición y rol. Hecho esto, da rienda suelta a la narración.

Así, todo empieza en un pueblo cualquiera. Lento pero seguro se desplaza del campo a la ciudad y, en uno y otro, emergen los más variados tipos psicológicos, la estulticia, los conflictos ideológicos y la multiplicidad de

caracteres, además de la esperanza secreta que, en manos de Fayad, adquieren vida y devienen protagonistas de su obra.

Y regreso a algunos de los planteamientos de Starobinski, el cual en tiempos recientes ha elaborado un breve y agudo tratado sobre la Nostalgia, antologado junto con textos de Johannes Hofer, Albrecht von Haller, Immanuel Kant, Philippe Pinel, François Boisseau y Vladimir Jankélévitch por el afamado escritor y crítico italiano Antonio Prete en un librito del título: *Nostalgia: Historia de un sentimiento* (1992). A éste se suman, entre los más recientes, *Tratado de la lejanía* (2008) y *Compassione: Storia di un sentimento* (2013).

Nostalgia: *malady du pays*, morriña, *saudade*, *Heimweh*, *rimpianto*, *regret*, *homesickness*, añoranza... asociada a la más antigua noción de melancolía. Dolor de algo, mal por ausencia, suplicio del exilio, pena del ex-patrio, tormento del destierro. Sufrimiento por falta de perfumes, ámbitos, atmósferas, sonidos y colores. Mal moral que se somatiza en decenas de patologías y centenas de sintomatologías. Temas que constituyen la materia que Fayad elige para su obra. Situación o estado del alma capaz de generar tratados, debates, libros y de involucrar directamente desde Homero y Ovidio hasta Maqroll el Gaviero y Corto Maltese.

¿Acaso Fayad no es descendiente de migrantes y él a su vez no es un migrante? Y qué genera la migración física, la transmigración del alma, el exilio real, el destierro moral, la ausencia material, la trashumancia espiritual, la diáspora política o religiosa, sino dolor (el *algos* griego). Además de desgarrar y una desgarradora necesidad de recuperar, no tanto el espectáculo del lugar nativo, cuanto las sensaciones y percepciones de la infancia, de la edad de oro, del paraíso perdido, de Ítaca. En suma, de resolver para siempre el *desiderium patriae* y el *desiderium amoroso* (el *nostos* griego). ¿Qué si no esto es precisamente ese tratado poético de la melancolía y la nostalgia, del exilio, el destierro y la diáspora que constituye el conjunto de las novelas de Fayad y, para el caso específico, *La caída de los puntos cardinales* (2000)? Una novela que convoca historias de dolor, melancolía y nostalgia, por sus ancestros levantinos empeñados en un infinito y desgarrador mas no desarraigado y tierno viaje por mar hacia destinos desconocidos que por suerte para los protagonistas es Colombia con sus geografías y sus gentes.

Por eso mismo Starobinski confirma que: «La historia de los sentimientos no puede ser otra que la de los términos en que se enuncia la emoción» (Starobinski 1992, p. 86). Mas lo importante es que a *La caída de los puntos cardinales*, escrita con el registro semántico y léxico de nuestros días, el autor no le asigna la tonalidad afectiva de hoy sino la del momento en que se cumple la acción: lenguaje de extranjeros, de finales del XIX y comienzos del XX, desde los orígenes libaneses hasta los destinos colombianos, a

través de décadas y generaciones, en grado de contaminarse sin confundir las voces dirigidas al lector al lector desde fuera de la novela, además del tono interpretativo de la voz narradora. En esto Fayad es superlativo: en la composición polifónica de las voces, en el manejo de los diálogos que definen, como querían Hemingway y Onetti, la tensión y la atención del discurso, conocimiento de las tradiciones familiares y populares para expresar estados nerviosos, psíquicos, morales, espirituales y anímicos similares a los de maestros de la antigüedad como Areteo de Capadocia y el mismo Galeno o más cercano a nosotros el de Baudelaire en sus carnets y epistolarios del viaje a los mares del sur de 1841.

Por esta misma razón a la melancolía se asocia el arte de la memoria y no el arte del olvido y por esto mismo Fayad usa como recurso técnico lo que para un pintor es un croquis o para un fotógrafo la instantánea Polaroid: apuntes o imágenes de vidas anónimas, anodinas y sin alternativas a la vista; lenguaje directo a través del cual algunas imágenes brillan y se destacan por su perfección, creando un contraste neto con el lenguaje de base de la narración; restitución de atmósferas pesadas, opresoras, anodinas o miserables ambientadas en atmósferas clausuradas y que se amplifican al contrastar con aquellas ubicadas en espacios exteriores.

Una última, breve reflexión no obstante la extrema síntesis. Cuando me propongo leer los textos de Fayad como escritura de la melancolía y la nostalgia de los desposeídos es porque en ellos no hay épica tradicional, no existe la figura del héroe estereotipado sino una secuencia que muestra las figuras y los fantasmas que pueblan una casa, un villorrio, un pueblo, una comarca, el campo y la ciudad. Y la melancolía-nostalgia se convierte en raíz de la desesperanza y, a la vez, en horizonte de memoria y futuro, elementos sobre los cuales Luis Fayad funda toda su literatura.

Lo que para la antigüedad griega representa Orfeo - el viaje que se transforma en paradigma de descenso al Hades -, en Homero se transforma en el héroe del *nostos*: Ulises, para Platón es la patria celeste y para Cervantes Don Quijote. Lo que Goethe expresa con Mignon en el *Wilhelm Meister*; aquello que para Kant y Proust significa la imposibilidad de recuperar el tiempo perdido; para Freud luto y melancolía. La misma experiencia, la de la melancolía, que impulsa a Rimbaud a gritar: «¡No se parte!» pues Kant lo había vaticinado al exclamar: «¡No hay retorno!».

Me refiero a la experiencia dolorosa de las conciencias que han sido arrancadas de su entorno familiar y social y que se transforman en la expresión metafórica de una herida más honda en que el hombre ve que sus ideales se esfuman en el magma de un mundo despiadado. La *peregrinatio* de Dante en que el viento de la nostalgia detiene las almas alrededor del terrestre y *dolce* Amor:

Amor che ne la mente mi ragiona
cominciò elli allor sì dulcemente,
che la dolcezza ancor dentro mi suona.
Purgatorio, 2, 112-114.

P.S. Y deajo constancia que los cuentos protagonizados por Leoncio, en esas deliciosas micro ficciones de Luis, las de *Un espejo después* (1995), no son cuento chino, sino cuento aparte...

Bibliografía

- Cortázar, Julio ([1962] 1994). «Algunos aspectos del cuento». En: Cortázar, Julio. *Obra crítica 2*. Madrid: Alfaguara.
- Paz, Octavio (1973). «Poesía latinoamericana?». En: Paz, Octavio. *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz.
- Starobinski, Jan (1992). «Il concetto di nostalgia». En: Prete, Antonio (a cura di). *Nostalgia: Storia di un sentimento*. Milano: Raffaello Cortina.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Straniera a sé stessa

La genealogia femminile come spazio
di autofigurazione nella narrativa di Marjorie Agosín

Laura Scarabelli (Università degli Studi di Milano)

Abstract In Marjorie Agosín's novel *Sagrada memoria* (1994) a new form of memorizing emerge. Abandoning the linearity of discourse, this form is a more synchronic and simultaneous process, its aim is to regenerate the experience and to create a new way of transmission from one generation to the next. Through the rupture of the diachronical approach, the novel puts the image as a model of memory. The novel is composed by imaginative sequences created through a series of organizational devices. The methodological instruments of imagology and imaginary theories allow the study of the figure of the portrait as an example of alternative space of discourse.

Sommario 1. Introduzione. — 2. Ricordare e immaginare: *Sagrada memoria*. — 3. Architettura narrativa e morfologia dell'immagine. — 4. Il potere delle immagini: il dispositivo del ritratto.

1 Introduzione

Analizzare l'opera narrativa della scrittrice ebreo-cilena Marjorie Agosín, in particolar modo la trilogia dedicata alla rievocazione e rielaborazione della memoria familiare,¹ significa porsi di fronte a una serie di interrogativi che rispondono fondamentalmente a due nuclei argomentativi intimamente connessi tra loro, come in un gioco di scatole cinesi. È possibile parlare di un'identità, culturale e letteraria, ebraico-latinoamericana? E, di conseguenza, perché, per dare conto di tale identità ebraica nel Cile della post dittatura, è necessario affidarsi alla memoria, al ricordo che si dispiega nella forma intima del raccontare?

Lungi da voler ripercorrere il vasto dibattito teorico che, a partire dagli

1 La trilogia si articola in tre racconti (auto)biografici: *Sagrada Memoria: Reminiscencias de una niña judía en Chile* (1994), nella quale l'autrice raccoglie le memorie della madre Frida; *Always from somewhere else: My Jewish father* (1998) interamente dedicato a ricostruire la vita del padre e, infine *Alphabet in my hands: A writing life* (2000). Solo dopo aver tracciato le vicende materne e paterne, Agosín si avventura a tessere la propria vicenda vitale, intimamente intrecciata con quella dei suoi genitori.

anni settanta, si è proposto di problematizzare l'essenzialismo del fatto identitario a favore di formulazioni più mobili, frutto di infinite invenzioni, potrei limitarmi a sottolineare una serie di convergenze tra i due 'oggetti' della nostra indagine: la diaspora ebraica e l'America latina. Potrei riflettere sull'evidenza storica, che attesta la comunità ebraica latinoamericana come uno dei gruppi più numerosi e articolati, esplorare i motivi, le modalità e i tempi del loro riversamento nello spazio americano. Potrei analizzare la genesi dell'idea di America latina nella sua eterogeneità, nella forma di un 'territorio multiculturale'; quindi, in una logica comparativa e contrastiva, esplorare l'esperienza di deterritorializzazione dell'ebreo errante, portatore di una 'cultura multiterritoriale'.

Preferisco, invece, limitarmi a evocare la particolare circostanza di un 'corpo' (quello di Marjorie Agosín e della sua scrittura) attraverso un determinato spazio (il Cile), un corpo parziale e soggetto al movimento, un corpo dinamico, che lascia traccia di sé con il suo esistere, un corpo impuro, meticcio, osservato e fissato nell'atto di imprimere un'orma nel reale.

Detto in altre parole, il mio obiettivo non è quello di rintracciare una cartografia dell'esperienza ebraica in America latina, seppur attraverso il ricorso all'esemplarità del testo narrativo. Partendo dalla consapevolezza che non apparteniamo a territorialità fisse e stabili e possiamo contare solo su identità 'portatili', in movimento, rinchiusi nei confini della nostra corporeità, intendo analizzare una particolare circostanza d'essere (cileno ed ebreo insieme), quella di Marjorie Agosín e del suo 'raccontare', senza generalizzazioni e proiezioni totalizzanti, come se fossi di fronte all'istananea di un seme caduto in un frammento di mondo.

2 Ricordare e immaginare: *Sagrada memoria*

Chi sono Marjorie Agosín e *Sagrada memoria: Reminiscencias de una niña judía en Chile*?

Marjorie Agosín nasce negli Stati Uniti, per errore, come è solita affermare scherzosamente. Il padre, biochimico, è in trasferta di studio nel Maryland quando viene alla luce la scrittrice. Trascorre la sua infanzia in Cile, tra Santiago e Viña del Mar, dove frequenta l'Instituto Hebreo, storico organo della comunità ebraica cilena, attivo dagli anni trenta. Negli anni sessanta si trasferisce negli USA, dove completa la sua formazione dottorale. Attualmente insegna presso il Wellesley College, nel Massachusetts. La sua attività artistico letteraria è votata alla difesa dei diritti umani nel prisma della letteratura, principale ambito in cui si riversa la sua produzione, nella forma di poesia, narrativa testimoniale, saggistica dedicata alla promozione delle principali voci femminili latinoamericane.

Sagrada memoria è il resoconto dei ricordi di una bambina ebrea in Cile. Potremmo pensare a un'autobiografia invece non è così. L'autrice si fa portavoce della storia della madre, Frida, e tesse, in una serie di suggestivi quadri, a loro volta articolati in sei sezioni, l'epopea della sua famiglia di sarti, mercanti e soldati, in fuga dalla Russia zarista, l'approdo in terra cilena (da Odessa, prima, e da Vienna, poi), il difficile inserimento a Osorno, nel sud del Paese, enclave tedesca caratterizzata da un profondo antisemitismo,² gli orrori della seconda guerra mondiale, la povertà, la persecuzione e la morte, l'incontro/scontro con il cattolicesimo, fino alle proiezioni della più recente dittatura militare, di cui viene emblematicamente rintracciata la genesi. Ma anche i ricordi d'amore, incarnati nella semplicità degli oggetti, i sapori e gli odori degli affetti, la meraviglia dei paesaggi.

Perché recuperare le proprie origini attraverso la memoria della madre, generando un testo plurale e difficile da definire, che oscilla tra la biografia, la testimonianza, il romanzo, il memoriale?

Agosín dà traccia della sua operazione fin dalle prime battute della narrazione, che sporcano il resoconto biografico in prima persona (la voce di Frida che ricorda) attraverso la presenza ingombrante dell'autrice. Marjorie veste i panni di una ibrida voce narrante, che incornicia il racconto e, come in un gioco di scatole cinesi, lo traghetta fino agli orrori della dittatura di Pinochet, dove la memoria sembra sfumarsi in un intreccio di voci e sentimenti.

Sentada frente a la memoria envejecida, me acerco a ella y la cuido. Es como una música pasajera e intermitente, es un círculo de fuegos roji-

2 Gli anni della seconda guerra mondiale sono caratterizzati da un intenso antisemitismo in Cile, particolarmente nel sud del paese. Le reti migratorie legate alla provincia di Osorno e di Valdivia vedono una prevalenza di migrazione tedesca, in fuga dal conflitto. In questo modo si iniziano a configurare microcomunità dal credo politico eterogeneo, a immagine e somiglianza del luogo di origine. La migrazione di origine germanica senza dubbio è foriera di un grande impulso all'economia e al commercio ma, al tempo stesso, unitamente alle tecnologie industriali, trasferisce un grande odio razziale, di cui Marjorie Agosín dà ampio riscontro all'interno del testo. Non è un caso che si faccia particolare riferimento all'ambiente scolastico. La compagine tedesca condivide le competenze acquisite oltreoceano per rivitalizzare e riformare l'arretrato sistema pedagogico cileno, facendo passare attraverso il seme dell'educazione il profondo sentimento antiebraico. Agosín dedica un intero quadro alla colonia Dignidad, enclave tedesca degli anni quaranta, utilizzata come luogo di protezione di criminali del calibro di Mengele: «En el sur de Chile, a unos sesenta kilómetros de Osorno, donde la espesura del bosque inmoviliza la visión y el verdor permea el cuerpo como un somnífero balsámico, muy cerca de esta frontera poderosa, desde los años cuarenta existía y existe una misteriosa colonia llamada siniestramente 'Dignidad'. Se sospechaba que ahí llegaban los nazis malignos, enfermos de la ira, a morir bajo el follaje apacible del Chile sureño» (Agosín 1994, p. 61). È significativo evidenziare che durante il regime di Pinochet, Dignidad sarà uno dei principali luoghi di tortura e sequestro. Si veda: Kostopulos-Cooperman 1995 e Cánovas Emhart, Scherman Filer 2010, pp. 39-46.

zos como las cabelleras de las mujeres enamoradas. Un día me puse a escuchar a mi madre perdida. Me contó de sus años extraviados en el sur de Chile, antes y después de la segunda guerra mundial. Ofuscada, me sugirió contar su historia anochecida, sagrada, dolida, sajada.

Por mucho tiempo me acerqué a sus palabras, eran franjas de tibieza y caminos pedregosos. (A veces su silencio me hacía detener en la cercanía del horror o en el dominio perdido de los hombres).

Sagrada memoria cuenta las vivencias de mi madre. Yo las recogí y las hice hablar. Ordené los episodios y me transformé en una niña de trece años en la provincia del sur del Chile, rodeada por nazis, cristianos y habitantes autóctonos de la región [Agosín 1994, p. 15].

Questa dichiarazione di intenti che stringe un particolarissimo patto con il lettore, è tesa a evidenziare due elementi: la dimensione orale del racconto e la funzione di mediatrice dell'autrice.

Solo dopo essersi preparata all'ascolto, attraverso una sorta di sintonizzazione con il ricordo materno, Agosín dichiara la sua 'assunzione' del corpo della madre, la mediazione del suo esperire, come in un'attività ventriloquiale, e non solo. L'apertura alla memoria è capace di trascendere la fisicità materna e assorbire tutte le voci e i corpi portatori di una medesima esperienza. La storia che si andrà a raccontare sconfinerà la fisicità materna per avvolgere chi vorrà dividerla, in un agglutinante abbraccio (esplicitato testualmente dall'appello diretto al lettore che, attraverso l'uso della seconda persona singolare, viene 'divorato' dal meccanismo narrativo, divenendone attore): «Esta es la historia de los extranjeros y de los exiliados. No me importa si me olvidé de tu nombre porque en la oscura casona de los recuerdos tú también estás, cruzando el peligroso umbral de todo lo pasado» (p. 15).

La sacralità della memoria materna, che richiama nelle sue articolazioni il senso profondo della letteratura ebraica come esercizio rituale di riaffermazione dell'origine, assume nuove significazioni, ponendo al centro il potere euforico e vivificante dell'immagine.

Scrivere per Agosín è un'attività di compartecipazione, una prassi solidale attraverso la quale farsi carico della sofferenza e dell'esperienza dell'altro. Non è necessario vivere il dolore in prima persona, poiché la singola circostanza può essere 'fatta propria', recuperata e ricreata, attraverso l'esperienza immaginativa, attraverso un atto di fede e di solidarietà. Ricordare, o immaginare il ricordo, significa far rivivere il passato grazie alla creazione di uno scenario, di un mondo poetico/metaforico che corre in parallelo al mondo reale, significa operare dinamicamente sullo stesso, edificando alternative, avviando percorsi di cura e di trasformazione.

La scrittura di Marjorie Agosín non consiste nell'esibizione narcisistica della propria individualità (così come espresso dalle stesse parole della

madre Frida). Trasceso ogni intento di sfida intellettuale, diviene territorio di trasformazione, di gioia e di comunità.

Tale potere di apertura e di trasformazione messo in opera dall'immagine verbale può essere cifrato all'interno del testo grazie all'espressione di Frida, translitterazione del pensiero dell'autrice.

Nell'immaginare Don Isaak, in uno dei primi quadri della narrazione, la madre afferma: «Entre la vigilia, que es memoria, vislubro el rostro de oro de Don Isaak» (p. 22). Questa battuta esplicita il nucleo fondamentale della poetica agosiniana: la *rêverie*,³ cioè quel particolarissimo momento in cui la coscienza si abbandona al riposo ma è ancora abbastanza vigile per non sognare, coincide con il fatto mnestico. L'attività della *rêverie* e la memoria convergono, nella consapevolezza del potere creativo e performante dell'immaginazione come strumento di rielaborazione del vissuto e di ristrutturazione dell'esperienza.

La memoria, viajera, imaginada e intermitente. La memoria como un cofre de resonancias mágicas, como una bitácora en el ropero familiar. Escarbo la memoria, sacudo su larga cabellera y no sé si cuento lo que invento o invento lo que cuento.

Escribo estas memorias intermitentes y a veces verdaderas con la voz de una niña de trece años. Me acerco a las memorias, sacando una estrella de David y el yiddish, un idioma secreto hablando en el silencio de las caras castradas [pp. 53-54].

3 Architettura narrativa e morfologia dell'immagine

Il racconto di Marjorie Agosín si articola attraverso sei sezioni (*Alianzas de familia; Imágenes de mi infancia; Osorno 1936-1938; La dama de Viena; Carmencita y su reinado de leña; Mi esposo*) capaci di dare voce alla vita della madre, ponendo al centro personaggi, idee, luoghi e oggetti che hanno tessuto la trama dei suoi giorni.

Prima di dare corpo ai differenti affreschi atti a illustrare il vissuto di Frida, l'autrice si propone di descriverla, ancora una volta immergendo il lettore in un'atmosfera rituale e sinestesica. Indugiare nella puntuale descrizione del momento di trasmissione del ricordo, attraverso un coinvolgimento polisensoriale, diviene premessa fondamentale della 'effusione' del racconto, che così potrà fluire con tutta la sua intensità.

3 Lo stesso Bachelard, nell'analizzare la fenomenologia della *rêverie*, conferisce un ruolo fondamentale alla creatività artistica, nella precisa declinazione delle poetiche narrative: «Alcune *rêverie* poetiche ampliano gli orizzonti della nostra vita permettendoci di metterci in contatto con l'universo. La *rêverie* crea un mondo, il nostro mondo. In questo universo fantasticato e sognato riscopriamo una nuova maniera di essere» (2008, pp. 14-15).

Mi madre se llama Frida, que en alemán quiere decir 'los rumbos de la paz'. Es tranquila y diminuta. Cuando habla, me basta con mirarle sus ojos color ceniza, color agua de puerto, para ser feliz y sentir esas melodías secretas de su paz. Mi madre no es ni habladora ni efusiva, más bien guarda una secreta reserva y después de mucho tiempo se acerca a los gestos del amor, al canto y al cuento. A veces me toma la mano y sé que es el momento de la sagrada memoria. Entonces la escucho, no le exijo nada, no le pido los obsequios del detalle, tan sólo la dejo que me cuente cosas... [p. 15].

Il momento del ricordo viene scandito da un preciso cerimoniale, affidato alla sapiente mano materna che, grazie al suo tocco, attiva il contagio mnemonico. Frida e Marjorie divengono una cosa sola attraverso la partecipazione e condivisione di un medesimo spazio immaginativo. La memoria non è più espressione di un'individualità, diviene strumento corale e comprensivo, offerto alla contemplazione e alla fruizione.

Por mucho tiempo oí a mi madre contarme las hazañas de una infancia sumida en la tristeza de las extranjerías, y recogí sus palabras. No inventé nada, pero tal vez todo. A veces su voz se enrolla como la mía para confundirse con el lenguaje del amor [p. 16].

Le sei sezioni in cui è articolata la narrazione sono composte da quadri che si propongono di illustrare episodi della vita di Frida, attraverso l'uso della prima persona. Parlo di quadri e di illustrazioni poiché l'intenzione dell'autrice non è tanto quella di 'spiegare' l'infanzia della madre, quanto di 'di-spiegarla'. Agosín intende 'mostrarci' le vicende di una bambina nel profondo sud del Cile, non vuole raccontarcele.

I ricordi di Frida, lungi da esporre una genealogia familiare tesa a rievocare un medesimo corpo sacro, quello del popolo ebraico, unitamente alle sue svariate mutilazioni, sono un esercizio rituale di esibizione dell'origine, reso possibile grazie a catene di simboli e forme. Tale 'ritorno' di un'esperienza millenaria è tracciato attraverso la costruzione di un album di famiglia le cui pagine possono essere percorse in libertà, attraverso le infinite maglie tessute dalle figurazioni che abitano il testo, nella loro esuberanza ed eccentricità.

Sagrada memoria può essere concepito, quindi, come un contenitore di immagini, sapientemente 'ordinate' in sequenza sparsa e 'trasferite' casualmente. La geografia esatta della genealogia si scompone in un caleidoscopio di sentieri possibili che risuonano nel nome della Madre (Frida, vie della pace). La diacronicità della discendenza è soppiantata dalla sincronicità della giustapposizione. L'architettura ad albero propria del memoriale si converte in un gioco di scatole cinesi.

L'obiettivo di tale strategia narrativa si può ricondurre alle proprietà

intrinseche nell'immagine verbale (si veda Wunenburger 1999) che, a differenza del concetto, ha il potere di 'portare in sé', di contenere invece che di escludere.

Il processo di simbolizzazione, quindi, non è mai un processo stabile e può accogliere una pluralità di significati che riconducono all'estrema porosità dell'esperire. La presenza di catene di figurazioni capaci di proporre un medesimo oggetto a metafora di una gamma di sentimenti e situazioni esprime pienamente la mobilità dell'immagine la possibilità di trasformazione all'interno di un medesimo scenario narrativo consente di operare attivamente sul ricordo, invertendo il segno e l'umore a esso associato.

4 Il potere delle immagini: il dispositivo del ritratto

All'interno delle sei sezioni che compongono il testo si possono rintracciare catene di immagini verbali, rintracciabili in una serie di oggetti che agiscono come contenitori semantici di organizzazione del racconto.⁴

Considerando quanto finora affermato sulla morfologia dell'immagine e sulle sue potenzialità, intendo proporre una modalità alternativa di fruizione della narrazione, che procede per sequenze immaginative piuttosto che attraverso la linearità del racconto.

Mi propongo, quindi, di individuare un nucleo figurativo, il ritratto, e di rintracciare le reti di senso che, a partire da tale dispositivo, si intrecciano nella prassi discorsiva. Attraverso tali attraversamenti anarchici del testo cercherò, altresì, di evidenziare il procedimento di costruzione della peculiarissima genealogia tracciata da Frida, femminile, ebraica e cilena insieme.

Non solo molti quadri sono interamente dedicati alla presentazione di componenti della famiglia, spesso attraverso il nome proprio, in prima persona (Frida, Joseph, Raquel, Luisa, Don Isaak, La señora Valtianski) oppure il gruppo di appartenenza (I sarti). È interessante notare l'insistito procedimento efrasico che costella la narrazione,⁵ nonché, in una sorta di *mise en abyme*, il richiamo costante di ritratti o immagini sacre, in carne ed ossa (della vergine, di paesaggi, di Hitler). L'abile disegno dei principali

4 Molti possono essere gli esempi di tali dispositivi di organizzazione della trama narrativa. Unitamente al ritratto, di cui mi occuperò in questa sede, è possibile individuare il treno e il tatuaggio.

5 Il costante riferimento all'immagine e la presenza di molti ritratti all'interno del testo crea una sorta di controcanto con la proibizione ebraica dell'uso delle immagini. La presenza dell'immagine sacra della Vergine che Frida contempla con ammirazione e la catena di ritratti evocati nella narrazione sono controbilanciate dal riferimento costante alla pratica della copertura degli specchi durante il lutto, finalizzato a non 'sporcare' la solennità del momento con la vanità dell'immagine riflessa.

volti di famiglia unito al riferimento a icone e ritratti, nella loro puntuale descrizione, contribuisce alla costituzione di un vero e proprio 'album', un 'contenitore' di immagini da fruire attraverso un'operazione di escavo, come in un gioco di scatole cinesi.

Possiamo innanzitutto rilevare che il ricorso al ritratto è sempre teso a evidenziare il sentimento di intrinseca 'alterità' di Frida e della sua famiglia. Tale alterità, calata nello scenario cileno, assume due principali declinazioni, quella religiosa e quella razziale.

Per riuscire a comprendere appieno le contraddizioni e le ambiguità messe in opera nei ricordi di Frida, è opportuno sottolineare che nei primi anni trenta del Novecento la componente migratoria europea trasferitasi nel sud del Cile era principalmente viennese e tedesca, in fuga dagli orrori della seconda guerra mondiale non necessariamente per il suo essere ebrea e antinazista. Questa grande ondata migratoria viene a costituire una sorta di avamposto europeo oltreoceano, con i medesimi usi e costumi in voga nelle metropoli europee insieme ai medesimi segni di razzismo e antisemitismo.

Nella ricostruzione di Agosín è interessante osservare il dinamismo delle immagini dell'altro. Da un lato il caleidoscopio di eteroimmagini posto in essere dallo sguardo dalla popolazione indigena cilena (le *indiecitas* che frequentano la scuola di Frida, i *campesinos* dei *fondos*), che assimila in un'univoca 'alterità' la migrazione europea, ebrea e non, e dal disprezzo della componente germanica, che vede nella famiglia di Frida l'altro assoluto. Dall'altro, le autoimmagini della bambina, tese a conciliare le differenti forme di alterità caricate su un medesimo corpo, individuale e collettivo insieme; la prima, superficiale e connessa al colore della pelle, la seconda più radicale, sintomo di una religione e di un'etnia. Vediamone alcuni esempi.

La cattolica Osorno presenta un esubero di immagini sacre, quotidianamente sottoposte allo sguardo problematizzante di Frida, in un ibrido gioco di specchi.

De todas las virgencitas yo me quedaba con la Virgen María porque se parecía a mi familia. Tenía los ojos azules, era rubia y dicen que era la madre de un judío, un tal Jesús crucificado por los de su propia sangre. Por eso dicen que los judíos somos malos, porque nos comimos el cuerpo de Cristo con sus ojitos azules, así, completito.

Ni los ateos lo perdonan, pero pensándolo bien, ¿se le perdona algo a los judíos? [p. 42].

La somiglianza con le vergini non riesce a cancellare il sentimento di assoluta alterità inscritto nel destino del popolo ebraico. Frida sa che non può ricorrere ad angeli e a santi per dirsi finalmente cilena. Il richiamo costante al suo essere ebrea va al di là di ogni possibile e facile

assimilazionismo,⁶ tracciando un'ombra sinistra sulla vita della protagonista e del suo popolo.

Las niñas católicas se llenan de tules e incienso. En sus bolsos guardan estampas de ángeles dorados y señoritas rubias amamantando a un niño Dios. En mi bolso, yo sólo guardo algunas piedras para protegerme camino a casa por si alguien me dice niña judía de mierda. En mi bolso jamás llevaré las estampas de los ángeles buenos [p. 43].

Il confronto con le 'altre' bambine cattoliche, soprattutto nel contesto scolastico fa assaporare a Frida il sentimento più radicale di differenza. Ricordo che l'organizzazione del sistema scolastico della provincia di Osorno aveva beneficiato di modelli e stili di stampo europeo e germanico. Questa condizione di perfetta compenetrazione tra l'ideario antisemita della Vienna nazista e il nuovo scenario cileno fa sì che Frida sia sottoposta a vessazioni e discriminazioni.

En el colegio mis amigas [...] me decían que las niñas judías jamás llegarían a los confines del cielo porque eran sucias y desnudas. Yo sólo me acuerdo de mis tías Estrella y Helena desnudas en los bosques de Alemania, azotadas por los bárbaros alambres de púa [p. 58].

L'espulsione dal mondo di angeli buoni e di vergini caritatevoli che tanto attrae Frida viene risolta attraverso il ricorso a un nuovo stimolo immaginativo, tutto destinato a rimpiazzare l'entrata nell'alto dei cieli con una radicale immanenza nella terra, simboleggiata da un cielo stellato, che non ha nulla di paradisiaco.

Cuando me prohibieron la entrada en el cielo, yo me inventé un paraíso en la tierra. Me lo imaginaba como una manta azul de hilos finísimos, me imaginaba un paraíso lleno de andenes y silbidos como aquellos de las películas donde las mujeres y los hombres se despiden haciendo pequeñas muñecas. El cielo de ellas no me interesaba. Además, en las noches santas y estrelladas como viruelas milagrosas, mi hermano y yo solíamos abrir una pequeña y prohibida ventana con el afán de mirar el cielo y abrazados éramos felices como en los cuentos, parecidos a los sueños o a las miradas de almíbar [p. 59].

6 L'ambiguo riferimento alla somiglianza/difformità di Frida rispetto alle immagini delle vergini e, di conseguenza, alla comunità di ascendenza germanica, viene messo in scena attraverso i riferimenti alla scuola. Frida afferma di non aver potuto frequentare le scuole delle tedesche cattoliche per il suo essere ebrea e, quindi, di essere stata accolta nelle scuole frequentate dalle bambine indigene.

I ritratti all'interno del testo non sono solo di carattere religioso, seppur avvolti da una paradossale aura sacrale. Assistiamo a un costante riferimento a quadri di Hitler, a simboleggiare la tragica continuità tra la vecchia Europa e l'avamposto all'estremo sud dell'emisfero australe. Nella descrizione di una delle estati passate a Puerto Octay, a casa di amici, il ricordo del ritratto del Führer è centrale.

Al entrar por la puerta principal de la casa me encontré con un extravagante e inmenso retrato de Hitler, con un pequeño altar de lilas. La madre de mis amigas le rezaba a Hitler, como quien reza a un salvador. Yo en aquel entonces tenía trece años y oía a los emigrantes contar las historias del terror y de la agonía en el living de mi casa. Sin decir palabra huí, pero no desesperada, sino más bien silenciosa y cabizbaja [pp. 60-61].

Da questa descrizione, unita al vivido ritratto di Colonia Dignidad, è chiaro che non si possa parlare del Cile come di una terra promessa quanto piuttosto come un territorio dolce e ostile insieme, sintomo dell'impossibilità di trovare uno spazio di accoglienza per il popolo ebraico, un *locus* capace di proteggere e albergare il suo popolo. Forse l'unica territorialità possibile risiede nella fisicità di chi racconta e di chi scrive, così come nello spazio del testo, unico strumento in grado di incarnarne con la forza della sua traccia eterna e sacra, la memoria.

Credendo nel potere della creazione artistica e dell'immagine, nelle sue proiezioni euforiche e ristrutturanti, Agosín/Frida indugia nuovamente nell'immagine del ritratto di Hitler, questa volta però confinandolo nella bottega di un antiquario, privato del suo potere di distruzione. Frida torna ad Osorno dopo molti anni e, passeggiando al tramonto, ricorda:

Alucinada y perdida, con los ojos tabiqueados, encuentro los caminos que me llevarán a casa, a mi patio, a la huerta. Me detengo ante una bella tienda de antigüedades porque me llaman la atención las muñecas de loza, parecidas a las que mi abuela Helena había escondido entre sus baúles. Entro en esta tienda como por un desfiladero y me encuentro con inmensos retratos de Hitler. Me sugiere el dueño de la tienda que los mire de cerca, que son auténticos. Me habla de Adolf Hitler con una furia y pasión espectaculares. Entonces tengo miedo. Mis ojos azules lo miran perturbados. Tengo ese miedo milenario de los judíos. Me imagino que mi cabeza es un árbol que arde; me imagino que soy calva y deshuesada, sin ojos. Me imagino miles de calabozos y un universo de paredes hondas, sin salida. Osorno 1993, que poco has cambiado. Los anticuarios siguen llevando en sus negocios las más cálidas posesiones: retratos de Hitler. Yo, despavorida, salgo a mirar las aves de Chile, las bandurrias, los zorzales y veo a mi padre esperando el último tren... [p. 68].

Se è pur vero che nulla pare cambiato nella Osorno del 1993, nonostante l'esperienza nazista si sia riverberata negli orrori del recente passato, con la dittatura militare di Pinochet, vorrei evidenziare due elementi. Prima di tutto il ritratto di Hitler è stocato nei saloni di un negozio di antiquariato, rinchiuso nelle mura di uno spazio serrato e irrecuperabile, in una sorta di contrappunto con l'aperto del paesaggio cileno, arricchito da un riferimento vivido alla sua fauna (gli uccelli) e alla sua flora (il *copihue*). Inoltre il riferimento al padre, in attesa ai binari del treno e pronto a ospitare uomini in fuga, presenta un nuovo nucleo simbolico fondamentale, risemantizzato dall'immaginazione di Frida. Il treno non è più veicolo di orrore e di morte ma di salvezza. Nella comunione con la natura cilena, Frida, grazie al beneplacito paterno, riesce finalmente a dire patria, malgrado tutto.

La memoria impressa nella carne, ultimo simulacro di un corpo che è terra viva e pulsante, la memoria come spazio di riscatto e di identità. La memoria che è immagine, un'immagine creativa, viva, pronta a ristrutturare il dolore e la morte. *Sagrada memoria* può essere letto come un inno al potere dell'immaginazione, nella stratificazione densa dei suoi simboli, dei suoi stimoli immaginativi, tutti da percorrere anarchicamente, attraverso il libero flusso della creazione. Infinite sono le 'vie della pace' che Frida ci ha regalato. Tracce della memoria del popolo ebraico, tracce di solitudine ed esilio ma anche di speranza e di amore.

Bibliografia

- Agosín, Marjorie (1994). *Sagrada memoria: Reminiscencias de una niña judía en Chile*. Santiago: Cuarto Propio.
- Agosín, Marjorie (1998). *Always from somewhere else: A memoir of my Chilean Jewish father*. Translated from the Spanish by Celeste Kostopulos-Cooperman; introduction by Elizabeth Rosa Horan. New York: The feminist press at the City University of New York.
- Agosín, Marjorie (2000). *The alphabet in my hands: A writing life*. Translated by Nancy Abraham Hall. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Bachelard, Gaston (2008). *La poetica della rêverie*. Nuova edizione. Traduzione di Giovanna Silvestri Stevan, revisione di Barbara Sambo. Bari: Dedalo.
- Cánovas Emhardt, Rodrigo; Sherman Filer, Jorge (2010). *Voces judías en la literatura chilena*. Santiago: Cuarto Propio.
- Cánovas Emhardt, Rodrigo (2008). «Voces femeninas en Chile: Miradas sobre el ser mosaico». *Estudios filológicos*, 43, pp. 19-37.
- Desoille, Robert (1945). *Le rêve éveillé en psychothérapie*. Paris: PUF.
- Kostopulos-Cooperman, Celeste (1995). «Introduction». In: Agosín, Marjorie. *A cross and a star: Memoirs of a Jewish girl in Chile*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

-
- Leerseen, Joseph Theodoor (2007). «Image». In: Beller, Manfred; Leersen, Joseph Theodoor. *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters*. Amsterdam: Rodopi, pp. 342-344.
- Massman, Stefanie (2005). «Árbol genealógico y álbum de familia: Dos figuras de la memoria en relatos de inmigrantes judíos». *Estudios filológicos*, 40, pp. 131-137.
- Pageaux, Daniel-Henri (1981). «Une perspective d'étude en littérature comparée: L'imagerie culturelle». *Synthesis*, 8.
- Pageaux, Daniel-Henri (2007). *Littératures et cultures en dialogue*. Paris: L'Harmattan.
- Sepúlveda, Emma (coord.) (2002). *Memorial de una escritura: Aproximaciones a la obra de Marjorie Agosín*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Wunenburger, Jean Jacques (2007). *La vida de las imágenes*. Traducción, palabras liminares y notas de Hugo Francisco Bauzá. Barcelona: Jorge Baudino Ediciones.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Esilio e genere nella scrittura di Rosa Chacel

Laura Silvestri (Università di Roma «Tor Vergata»)

Abstract The belated acknowledgement of the literary qualities of Rosa Chacel (1898-1994) is mainly due to her status of social outcast both as an exiled and as a woman. Although she has always been denying that, such condition is visible in her nonfictional works, i.e. her diary and the short biography at the beginning of her first novel. Her books show her peculiar idea of the 'new woman', a 'superior' woman, strong, extremely clever and independent. Nevertheless, the analysis of some of her works shows the tensions between the female figure she imagined in fiction and her actual condition, the intellectual woman and the housewife troubled by daily problems and chores.

Sommario 1. Una scrittrice contro. – 2. Spie di genere. – 3. La scrittura del malessere. – 4. Il ritorno a se stessa.

1 Una scrittrice contro

Nata nel fatidico 1898, Rosa Chacel si è formata nell'effervescenza culturale del primo Novecento, sia venendo a contatto con le avanguardie e con la generazione del '27, sia assorbendo le idee filosofico-estetiche di Ortega y Gasset, Proust e Joyce.¹ Tuttavia, nonostante sia stata una scrittrice di grande originalità, con un eccezionale bagaglio culturale e un'evidente connotazione europea,² ha spesso avuto parecchie difficoltà a

1 Fino al 1940 collabora con *La esfera*, *Ultra*, *La Revista de Occidente*, *La gaceta literaria*, *El Mono Azul*, *Caballo Verde para la poesía* e *Hora de España*. Quando si dedica al romanzo, da un lato, risente molto delle idee espresse da Ortega y Gasset in *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela* (cfr. Mangini 1989, pp. 28-32) e, dall'altro, si considera l'unica seguace di una corrente letteraria che non si è mai consolidata in Spagna: «Se trata de una escuela que empezaba entonces, en el veintitantos que provenía de Proust y de Joyce, y que en España apuntó superficialmente en muchos, pero sólo en mí con verdadera solidez y adhesión» (Chacel 1994a, p. 220). E a proposito dello scrittore inglese dice: «Mi mundo es el de Joyce, ese mundo un poco bohemio, un poco bárbaro y arriesgado [...] Todas [mis novelas] pertenecen al mundo de Joyce, bohemia intelectual, social, una bohemia arriesgada, sin dinero. Libertad mental, sexual, religiosa, irreprímible, total» (Mangini 1987, p. 11).

2 «No sólo es europea por su estilo, sino también por la universalidad de lo que describe» (Mangini 1989, p. 17). Inoltre, in una recensione de *La sinrazón*, Ana María Moix (1980, p. 74) descrive la sua opera come: «una de las aventuras intelectuales más rigurosas, ricas, incan-

pubblicare le sue opere e solo negli ultimi anni di vita (è morta nel 1994) ha potuto veder riconosciuti i suoi meriti.³ Il motivo di questo tardivo riconoscimento può essere stato il suo carattere difficile che la portava a dare giudizi taglienti nei riguardi di tutto ciò che non si adeguava ai suoi gusti e alle sue idee.⁴ Ma certamente hanno pesato i quasi quarant'anni di esilio e l'essere donna in un ambito che anche allora continuava ad essere un club esclusivo di uomini.⁵ Eppure, sebbene cosciente della «negación sistemática» (Rodríguez Fischer 1998, p. 352) alla quale era soggetta, non ha mai ammesso la relazione tra la mancanza di successo e la propria condizione di esule e di donna. Ecco infatti cosa dice in proposito Julián Marías che la conosceva bene:

Rosa no quiso nunca ser un 'emigrado'; no estaba dispuesta a alistarse en la las filas de una categoría político-social; no asentía a cualquier cosa con tal de que estuviera 'de un lado', no aceptaba renegar de nada que le pareciera estimable, de ninguna de sus devociones literarias, por ejemplo; no hacía compartimentos estancos en la literatura, no tenía prisa por olvidar, no reconocía jerarquías particulares y limitadas; en suma no era 'un emigrado que escribe', sino una escritora en la emigración [Marías 1994, p. 10].

O forse sarebbe meglio dire 'un escritor en la emigración', dato che per lei una donna che volesse intraprendere un'attività culturale doveva essere necessariamente «varonil». Vale a dire: una «mujer superior»,⁶ una donna che, per essere capace di seguire il cammino tracciato dagli uomini, non

sables, fructíferas, arriesgadas y arrogantes de la cultura española contemporánea». Mentre Julián Marías (1994, p. 8) si dichiara sicuro «que no tiene equivalente» e che «sin ella, nuestra literatura, la de lengua española, queda incompleta».

3 Ha ricevuto infatti il Premio Nacional de Las Letras solo nel 1987 e il Premio de Castilla y León nel 1991.

4 Per esempio, non doveva avere una grande stima delle sue colleghe scrittrici se, parlando di María Zambrano, diceva: «es la única mujer de mi generación a la que puedo tomar en serio» (Chacel 1979). Del resto, come lei stessa scrive nel diario: «Es tan atroz lo que pienso de todos y de mí misma, que tal vez por eso me odian; me odian todos, sin excepción» (Chacel 1994a, p. 31).

5 Basti pensare come la fama di María Teresa León, Concha Méndez, María Lejárraga (che con María Zambrano, Maruja Mallo y Ernestina de Champoucin erano le intellettuali più o meno coetanee di Chacel) sia stata oscurata da quella dei loro mariti, rispettivamente Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre e Gregorio Martínez Sierra. Del resto, nell'analizzare l'opera di Maruja Mallo, De la Fuente (2002, p. 45) si chiede: «Dalí, García Lorca, Buñuel. ¿por qué se recuerda unidos a los tres como integrantes de un movimiento de vanguardia y se escamotea el nombre de Mallo?».

6 In una lettera, infatti, incoraggia Ana María Moix a dedicarsi alla letteratura con queste parole: «Tú tienes un temperamento varonil, que es absolutamente necesario para ser una mujer superior» (Rodríguez Fischer 1989, p. 120).

ha niente in comune con le altre donne. Per questo rifiuta qualsiasi tipo di vittimismo e per questo afferma: «La mujer que no se alimenta de todos los filósofos, de todos los sabios que en el mundo han sido - con humildad y adhesión discipular - no tiene derecho a la vida - a la vida intelectual, se entiende» (Chacel 1980, p. 544). E in un'altra occasione aggiunge:

Pues, si te parece que soy machista, puede que lo sea. Todo lo veo así - quiero decir lo hecho, lo puesto sobre la naturaleza como cosas de hombres- y me parece muy bien. Las mujeres que no quieren ingresar en eso - la escuela, lo que está bien [...] - para mí son inexistentes. La cultura está hecha por los hombres y las que quieran entrar que entren. Pero si prefieren formar grupo aparte, serán consideradas según una norma adecuada a su particularidad [Mangini 1987, p. 10].

Identificando l'attività intellettuale con la virilità, Chacel era contro ciò che comunemente si considera 'femminile'.⁷ Non stupisce quindi che si sia inimicata le femministe, delle quali diceva «Que tengan tanta razón no quiere decir que haya de obviar a sus exageraciones y excesos» (citato da De la Fuente 2002, p. 25). Come non stupisce che queste idee si riflettano anche nelle sue opere di finzione.

Chi ha studiato questo aspetto nella sua narrativa ha sottolineato le due visioni opposte della donna che ne emergono. La prima è rappresentata dai personaggi secondari che, incarnando le più scontate caratteristiche femminili (passività, dedizione ai lavori domestici, mancanza di esercizio intellettuale, invidia, propensione per i pettegolezzi, ecc.), riflettono una società ottusa e retrograda. La seconda viene raffigurata invece dalle protagoniste, donne, ragazze o bambine dotate di un'intelligenza straordinaria, di grande forza di carattere e di capacità eccezionali. Queste rappresentano la 'donna nuova', libera, indipendente, creativa, in conflitto con i valori tradizionali, capace di competere con gli uomini nei loro stessi campi d'azione e in cerca di un'identità non stereotipata (cfr. Cornejo Parriego 2007; Requena 2002).⁸ Insomma: un

7 Cornejo Parriego (2002, p. 88) afferma che tale atteggiamento potrebbe essere visto come un anacronismo, un retaggio dell'Ottocento, quando per elogiare una scrittrice si sottolineava il suo carattere maschile, se non fosse che ancor oggi il maschile mantiene la sua connotazione di superiorità. Dice infatti Pierre Bourdieu: «In verità, non è esagerato paragonare la mascolinità a una forma di nobiltà. Per convincersene basta osservare la logica [...] che instaura una disimmetria radicale nella valutazione delle attività maschili e femminili [...] le stesse attività possono essere nobili e difficili quando sono realizzate da uomini, insignificanti e impercettibili quando sono esercitate da donne - come risulta dalla distanza che separa il cuoco dalla cuoca, il sarto dalla sarta: basta che gli uomini si assumano compiti considerati femminili e li svolgano fuori della sfera privata perché tali compiti vengano come nobilitati e trasfigurati» (1998, p. 75).

8 Si è detto anche che questo secondo tipo di donna trova un referente concreto nella stessa

androgino, molto simile a Orlando, il personaggio del romanzo omonimo di Virginia Woolf.

Per questo, per sottolineare l'interscambiabilità dei generi, in molti romanzi e racconti di Chacel, i personaggi principali, uomini o donne che siano, a volte non hanno nemmeno un nome; e nei testi con più di un narratore spesso non si capisce se a parlare sia una voce femminile o maschile (cfr. Requena 2002).

Tuttavia, se nell'ambito della finzione l'autrice riesce a mantenersi fedele a quella neutralità cui teneva tanto,⁹ nei testi in cui parla di sé direttamente, quando cioè si toglie la maschera consentita dalla letteratura, lascia inevitabilmente trasparire la propria identità femminile, come si può verificare già dal prologo del suo primo romanzo, *Estación. Ida y vuelta*.

2 Spie di genere

Pubblicata nel 1930, l'opera che sembrava «haber inaugurado la novela que anunciaba Ortega» (Chacel 1956, p. 107),¹⁰ è accompagnata da un *Esquema biográfico*, in cui l'autrice sintetizza quella che è stata la sua vita fino ad allora.

Nata a Valladolid, vi rimane fino ai nove anni, piena di immaginazione, ma soprattutto presa dalla «obsesión de heroísmo» (Chacel 2000, p. 73) che cerca di realizzare nei giochi della caccia e della guerra e che le istilla la sicurezza di poter avere tutto ciò che desidera. Solitaria, senza amici della stessa età, vive quasi reclusa, sentendosi «auto-destinada al triunfo social, al contacto apasionado con la multitud, en la lucha, en la escena y en toda cosa que a ello diese ocasión» (p. 73). A dieci anni si trasferisce a Madrid, e tutto cambia: fa una vita da bambina, ha delle amiche e sperimenta per la prima volta la solitudine. A diciassette anni si iscrive alla Escuela Superior de Bellas Artes San Fernando. Non ha ancora ben chiaro cosa vuol fare, sa solo che vuole trovare il modo di praticare «cualquier género de ejercicio con la inteligencia» (p. 74). Nella capitale ha la possibilità di frequentare le più importanti istituzioni culturali del momento, ragion per cui, soddisfatta dell'arricchimento spirituale che può riceve-

autrice. In *Desde el amanecer*, l'autobiografia in cui racconta i suoi primi dieci anni di vita, troviamo infatti una bambina di grande vivacità e intelligenza (impara a parlare a cinque mesi e a leggere a tre anni) che si sente e si sa forte a sufficienza per saper orientare la propria vita (cfr. Requena 2002).

9 Questo perché, avvalendosi del linguaggio simbolico, che unisce ciò che il senso comune separa, la letteratura distrugge le differenze di genere e offre la possibilità di essere in altro modo uomini e donne. Cfr. Silvestri, in corso di stampa.

10 E che invece, secondo la stessa Chacel, si rivelerà molto diversa da quello che Ortega intendeva.

re qui,¹¹ comincia a scrivere. A ventitré anni si trasferisce all'Accademia Española di Roma, al seguito del marito (Timoteo Pérez Rubio, un famoso pittore di allora). Nei cinque anni seguenti viaggia per l'Europa; poi una lunga residenza nelle Alpi austriache e a Venezia, con frequenti ritorni a Roma. È qui che conosce il secondo momento più importante della sua formazione («logré otro gran período de cultivo espiritual, sin relación ninguna con la vida de Italia. Simplemente por estar mi vida íntima en el mejor de los mundos, tener un gran estudio silencioso, un jardín de verde perenne y una urraca amaestrada, única amistad que dejé allí», pp. 74-75). Ed è sempre qui che scrive *Estación: Ida y vuelta*, di cui dice:

Este libro es el trabajo de mis dos últimos años de Roma y fue mi pasaporte de regreso al intentar recuperar aquí un puesto. Me valió, como casi todas mis cosas, más de lo que esperaba; seguramente más de lo que vale. Aunque no coincide con casi ningún hecho de mi vida, lo considero autobiográfico, y aunque él empieza a vivir ahora, es el reflejo de una realidad mía ya lejana [Chacel 2000, p. 75].

A questo punto sorge spontaneo chiedersi perché, se il libro è già di per sé autobiografico – come del resto tutte le altre opere di Chacel¹² – l'autrice sente il bisogno di anteporgli la storia della sua vita? E la domanda è tanto più valida se consideriamo che proprio in quegli anni – e più precisamente nel 1929 – Virginia Woolf aveva decretato, forse con troppo ottimismo, la fine della necessità per le donne di scrivere la loro autobiografia. Essendo finito il tempo delle recriminazioni, diceva, ora finalmente potevano usare la scrittura esclusivamente per fare arte (cfr. Ciplijauskaité 1988, pp. 14-15). Perché, allora, Chacel ripropone un genere 'femminile' e per di più passato di moda?

E la risposta è: per il timore di essere emarginata. Quello stesso timore che la porta a definire *Estación. Ida y vuelta* un «pasaporte de regreso», la dimostrazione cioè che la lunga assenza non le ha tolto il diritto di far parte dei circoli intellettuali più influenti del suo paese (e formati quasi

11 «Mi posición espiritual estaba sólidamente asegurada. Había conseguido amigos, maestros y, sobre todo, colaboración vitalicia para mis aventuras íntimas» (Chacel 2000, p. 74).

12 Chacel ha sottolineato a più riprese lo strettissimo legame che tiene unite la sua vita e la sua opera, tanto più che era convinta che la vera letteratura dovesse alimentarsi della memoria ed essere prima di tutto confessione (dice infatti: «la literatura necesita nutrirse de ese humus que es la memoria. Si no conservas tus recuerdos, no tienes nada que confesar, y sólo cuenta la literatura que es confesión. La que no lo sea, es observación, confección, elaboración, cualquier cosa menos **realidad vital**», Rodríguez Fischer 1998, p. 339). Confessione, intesa come «última voluntad», sia nel significato temporale sia in quello essenziale dato che esprime l'io dell'autore nella sua essenza ultima, nella sua «mismidad irreductible» (Chacel 1970, p. 19; cfr. anche Trapanese 2002). L'autobiografismo che Chacel riconosce in tutte le sue opere non si riferisce quindi ai fatti esteriori della vita, ma a quelli interiori della coscienza.

esclusivamente da uomini), la induce anche a scrivere l'autobiografia che, essendo un genere fondato sulla volontà di riscattarsi dall'anonimato, è per forza di cose quello cui ricorrono coloro che sono o si sentono esclusi. Quasi bastasse il semplice pensiero dello svantaggio che il suo sesso comporta (in fin dei conti è la sua situazione di moglie ad averla allontanata dalla Spagna) a spingerla a parlare di sé e a usare stilemi tipicamente femminili.¹³

Di fatto, nonostante nella prima parte della nota biografica l'autrice si offra come una donna dotata di tutte le migliori qualità maschili (coraggio, intelligenza, autostima, eclettismo, dinamismo) e che fin da bambina non ha molte affinità con le appartenenti al suo stesso sesso, nell'ultimo paragrafo cade (suo malgrado?) nella cosiddetta «retorica della femminilità».¹⁴ La frase nella quale si riferisce al suo libro dicendo «Me valió, como casi todas mis cosas, más de lo que esperaba; seguramente más de lo que vale» ricorda quella affettata modestia che porta le donne a svalutare se stesse e il proprio operato per poter avere la garanzia di essere prese in considerazione dagli uomini.

Ma non basta. C'è un altro dettaglio imputabile alla condizione femminile dell'autrice. La descrizione dello studio silenzioso e immerso nel verde, messele a disposizione dall'Accademia, ricorda infatti la celebre 'stanza tutta per sé', ovvero le condizioni minime (tempo, spazio, denaro) che Virginia Woolf riteneva indispensabili affinché le donne possano dedicarsi completamente all'attività intellettuale. Non a caso, Chacel definisce quella situazione «el mejor de los mundos». Il che fa pensare a un'implicita comparazione con altre situazioni fatta dall'autrice. Probabilmente quelle in cui, non avendo la possibilità di usufruire della tranquillità offertole dall'istituto romano, non ha potuto lavorare come avrebbe voluto. Ecco allora che anche il silenzio diventa eloquente. Ci rammenta infatti la differenza stabilita da Heilbrun (1990) tra la scrittura autobiografica maschile e quella femminile. Vale a dire che mentre per gli uomini vita pubblica e privata non sono in conflitto, per le donne è molto difficile far convivere l'una con l'altra. Per questo, perché tacciono (come fa Chacel) la fatica che

13 Di solito il genere incide pochissimo nell'uso del linguaggio in quanto sono rari gli esempi di forme linguistiche riservate strettamente all'uno o all'altro sesso. Le differenze che si riscontrano, infatti, molto spesso sembrano essere il risultato di coincidenze e correlazioni casuali tra il sesso e altre variabili sociali, come l'età, il ruolo, lo status socio-economico e l'appartenenza etnica. In realtà, i segnalatori linguistici sessuali derivano per lo più o dalle diverse reti di rapporti sociali e di attività in cui membri dei due sessi sono coinvolti nelle varie società, oppure (come in questo caso) indicano una relazione gerarchica tra i sessi, e sono in tal modo indirettamente segnalatori di un sesso di per sé e quindi direttamente segnalatori di differenze di potere (cfr. Weber 1993, p. 19).

14 O anche «retorica della subordinazione femminile». Il sintagma è stato coniato da Allison Weber (1993, p. 13), a proposito di Santa Teresa, e sta a significare una strategia che sfrutta alcuni stereotipi del carattere e del linguaggio femminili (o meglio che sfrutta ciò che si immagina essere il carattere e il linguaggio femminili). Ovvero: l'esagerata umiltà, il disprezzo di sé, la simulazione di ignoranza e incompetenza. Si veda anche Silvestri 1997-1998.

è costata loro arrivare dove sono arrivate, pochissime riescono a scrivere 'vite esemplari'.

3 La scrittura del malessere

Comunque, dipendesse o no dagli impedimenti derivati dalla sua condizione femminile, il fatto è che, come lei stessa ha ammesso più volte, Chacel era molto lenta a scrivere. Anzi «lentísima», come testimonia Marías (1994, p. 8). Così, nel 1936, a parte *Estación. Ida y vuelta*, aveva pubblicato solo una raccolta di poesie, qualche racconto e alcuni articoli. Ciò significa che, allo scoppio della guerra civile, non era ancora una scrittrice affermata. Vale a dire che quando è costretta ad abbandonare prima Madrid e poi, con la caduta della Repubblica, la Spagna,¹⁵ Chacel non perde solo la patria e con essa la fitta rete di abitudini di cui era intrecciata la sua vita, ma vede sfumare anche quel sogno eroico che l'accompagnava fin dall'infanzia e nel quale si identificava. Lo sconforto è talmente grande che il 18 aprile 1940, a Bordeaux mentre aspetta la nave che la porterà in America, comincia un diario e scrive: «Me siento más amenazada que nunca, enteramente al borde del peligro [...] En este cuaderno estudiaré los progresos que hace en mí la idea del fracaso: cada día estoy más familiarizada en ella» (Chacel 1994a, p. 11).¹⁶ Quasi che, sul punto di vivere ancora una volta l'allontanamento da quello a cui tiene di più, i timori che aveva lasciato trapelare nell'avantesto di *Estación. Ida y vuelta* stiano per diventare certezza.

Tuttavia, interrompe il diario il giorno dopo e lascerà passare dodici anni prima di riprenderlo, il 23 gennaio 1952. Questo si spiega con la concezione che Chacel aveva di questo genere di scrittura. In una lettera ad Ana María Moix, la definisce infatti «una forma de aullido o, más bien, algo así como los gritos inarticulados de los mudos» e dichiara: «escribo en el diario cuando no puedo escribir» (Rodríguez Fischer 1998, p. 288). Quando cioè l'ispirazione l'ha abbandonata o quando è presa da altre incombenze. Ma, evidentemente, non è questo il caso nei primi anni americani.

In effetti, in questo periodo, pur nel disagio della nuova situazione, porta a termine varie opere. In Argentina, dove risiede per un periodo (ha alcuni amici e il figlio studia a Buenos Aires), collabora con diverse riviste. Ma,

15 Mentre il marito era stato incaricato di salvaguardare i quadri del Museo del Prado, lei lascia Madrid con il figlio Carlos per trasferirsi prima a Barcellona e poi a Valenza. Poi, in seguito, con la vittoria franchista è costretta ad andare all'estero. Così comincia a girare per l'Europa: Parigi, Atene, Marsiglia, Ginevra e infine Bordeaux da dove, il 30 maggio 1940, s'imbarca con tutta la famiglia per Rio de Janeiro.

16 Il diario si compone di tre volumi, i primi due, *Alcancía. Ida e Alcancía. Vuelta* sono stati pubblicati nel 1982; il terzo, *Alcancía. Estación termini* è stato pubblicato postumo nel 1998.

soprattutto, nel 1941 pubblica *Teresa*, il suo secondo romanzo, nel 1945 il terzo: *Memorias de Leticia Valle* e, nel 1952, un volume di racconti, *Sobre el piélago*. Sembra quindi che la scrittura creativa le faccia dimenticare, o almeno sopportare meglio, la lontananza dalla patria, dandole l'illusione che, come era successo negli anni trascorsi a Roma, non si tratti di un vero e proprio esilio, ma di un allontanamento volontario che, secondo quanto lei stessa spiega, «no implica desarraigo, sino tensión; consiste en una prueba de elasticidad; consiste en tirar el muelle hasta ver adónde llega sin relajarse, sin perder la aptitud para retraerse y volver a su punto de partida» (citato da Trapanese 2012, p. 516).

Quando invece non riesce a creare o quando non riesce a pubblicare le sue opere, ecco che torna al diario, un tipo di scrittura che non ama, perché «rudemente silvestre» (Chacel 1994a, p. 9) ed esente da ogni adorno letterario, ma che nonostante questo le è indispensabile. Ciò che la spinge a riempire le pagine del quaderno è infatti una sorta di istinto di conservazione che nei momenti peggiori, quando sente di non avere altra via di uscita, le permette almeno di «pegar algun grito» (Chacel 1994a, p. 228). Per questo, perché il diario rappresenta uno sfogo, il rifugio per i momenti più angosciosi, le sue pagine non solo testimoniano la paura, la solitudine, la tristezza, l'angustia, il senso di abbandono dell'autrice (ovvero gli stessi sentimenti che si rintracciano nella maggior parte dei diari scritti in esilio), ma riflette anche la crisi esistenziale che vive in quanto donna.

Uno dei cambiamenti più difficili da affrontare in esilio è infatti la situazione economica; e la mancanza di mezzi (a volte drammatica) fatalmente la costringe a occuparsi delle faccende domestiche. Così, non solo lava, stira, cucina, ma si cuce i vestiti, aggiusta i mobili e disinfesta la casa dagli insetti. Tutti compiti, distrazioni, problemi che interrompono il suo lavoro intellettuale («No hay medio de seguir: en cuanto me pongo en marcha, algo me interrumpe», Chacel 1994a, p. 34), quando non lo impediscono del tutto: «esto que tengo entre manos - los quehaceres caseros del momento - acaba con mi energía, invade mi tiempo, me inutiliza» (Chacel 1994a, p. 45).

Con il passare del tempo il sentimento di inutilità si aggrava sempre più fino ad assumere la forma somatica di vari malesseri fisici: mal di testa, nausea, dolori di stomaco, vomito. Ma non solo. Spesso infatti Chacel si sofferma sulla propria fame compulsiva e sul conseguente aumento di peso.¹⁷ Oppure sugli eccitanti «para sacar fuerzas y seguir escribiendo» (1994a, p. 43) E ancora: sul tagliarsi ritualmente i capelli cortissimi in un «simulacro mágico de suicidio» (1994b, p. 56, e 2014, p. 134).

Di conseguenza, il diario la mostra non solo come una casalinga oberata

17 «He ganado tres o cuatro kilos: estoy otra vez tetuda y ordinaria ¿Qué puedo hacer? Tengo un hambre feroz, un hambre desesperada: estoy por decir vengativa» (Chacel 1994a, p. 49).

dai lavori di casa, ma anche come una delle tante 'donne che si fanno male'. Ovvero donne che più o meno coscientemente si accaniscono contro il proprio corpo per esprimere una sofferenza che non possono esprimere in altro modo (cfr. Miller 1996).

Come si vede, dunque, l'identità di genere qui si manifesta in tutta la sua evidenza. E questo si spiega con il fatto che il diario, per il semplice fatto di radicarsi nella quotidianità, non può pregiudicare in nessun modo la verità della vita che racconta (cfr. Blanchot 1996, p. 47), come succede invece nell'autobiografia vera e propria.

4 Il ritorno a se stessa

Mentre nell'autobiografia la distanza retrospettiva permette al soggetto di selezionare i vari episodi del passato in funzione dell'idea di sé che vuole trasmettere, nel diario non c'è questa distanza e quindi manca la possibilità di 'costruire' la propria immagine (come fa Chacel nello schema autobiografico che accompagna *Estación: Ida y vuelta*). Nel diario si procede giorno per giorno, alla cieca, senza conoscere previamente ciò che succederà. Come avviene nella vita. Ciò significa che la scrittura cronologica del diario funziona come uno specchio che obbliga l'autrice a guardarsi nella realtà di tutti i giorni e accettarsi per quella che è: «di en este cuaderno, y se me ocurrió leerlo. No es gran cosa, pero no deja de dar idea de esta cosa informe, trabada, estrangulada que es mi vida» (Chacel 1994a, p. 44).

L'immagine frammentata, triviale e caotica che ne deriva la fa a volte desiderare di smettere di scrivere, ma più spesso invece la porta a riconoscere i benefici del diario:

Creo que tuve aversión a la idea de escribir un diario porque me parecía imposible ceder al dictado de la casualidad. ¿Cómo escribir sobre cosas que no se han meditado, que caen en chaparrón sobre las que estábamos meditando y nos tuercen el rumbo, nos vuelven del revés o nos dejan en blanco? Ahora he llegado a comprender que la gracia del diario está en eso [Chacel 1994a, p. 91].

Per questo, forse, decide di pubblicarlo nel 1982, quando è già tornata in Spagna e quando comincia ad avere i primi successi, e di dargli un titolo, *Alcancía: Ida e Alcancía: Vuelta*, che rimanda a quello della sua prima opera. Quasi volesse mettere in relazione le due immagini di sé che appaiono nel romanzo e nel diario: l'intellettuale tutta d'un pezzo e la donna oberata dai problemi quotidiani. Ed è appunto in questa relazione che la storia della sua vita diventa un esempio da seguire e il suo eroismo un dato di fatto, e non più una chimera: è la volontà, la fatica, la costanza e

la determinazione che le hanno fatto superare la sua doppia condizione di emarginata.

Bibliografia

- Blanchot, Maurice (1996). «El diario íntimo y el relato». *Revista de Occidente*. 182-183, pp. 47-54.
- Bourdieu, Pierre (1998). *Il dominio maschile*. Milano: Feltrinelli.
- Chacel, Rosa (1956). «Respuesta a Ortega: La novela no escrita». *Sur*, 241, pp. 105-110.
- Chacel, Rosa (1970). *La confesión*. Barcelona: Edhasa.
- Chacel, Rosa (1979). «Del cine español mejor no hablar». *El País*. 21 de julio.
- Chacel, Rosa (1989). «Comentario a un libro histórico: *La mujer en el siglo XX*». In: Rodríguez Fischer, Ana (coord.), *La lectura es secreto*. Madrid: Jucar, pp. 251-275.
- Chacel, Rosa (1994a). *Alcancía: Ida*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Chacel, Rosa (1994b). *Alcancía: Vuelta*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Chacel, Rosa (1998). «Mi obra literaria en el exilio». In: Aznar Soler, Manuel (ed.), *El exilio literario español de 1939*. Barcelona: GEXEL, pp. 632-639.
- Chacel, Rosa (2000). «Esquema biográfico». In: Pérez Chacel, Carlos; Piedra, Antonio (eds.), *Estación: Ida e vuelta: Obra Completa: Novelas II*. Vol. 5. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, pp. 73-75.
- Ciplijauskaitė, Biruté (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Antropos.
- Cornejo Parriego, Rosalía (2007). *Entre mujeres: Política de la amistad y el deseo en la narrativa española contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- De la Fuente, Inmaculada (2002). *Mujeres de la postguerra: De Carmen Laforet a Rosa Chacel: Historia de una generación*. Barcelona: Planeta.
- Heilbrun, Carolyn G. (1990). «Scrivere la vita di una donna». In: Heilbrun, Carolyn G. *Scrivere la vita di una donna*. Traduzione di Katia Bagnoli. Milano: La Tartaruga, pp. 21-30.
- Mangini, Shirley (1987). «Entrevista a Rosa Chacel». *Ínsula*. 492, pp. 10-11.
- Mangini, Shirley (1989). «Introducción». In: Chacel, Rosa. *Estación: Ida y vuelta*. Madrid: Cátedra, pp. 11-87.
- Marías, Julián (1994). «Prólogo». In: Chacel, Rosa. *La sinrazón*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Miller, Dusty (1996). *Donne che si fanno male*. Milano: Feltrinelli.
- Moix, Ana María (1980). «La agonía de la razón». *Camp de l'Arpa*, 71, pp. 74-76.

- Requena, Cora (2002). «La mujer en los textos de Rosa Chacel (1898-1994)» [online]. *Espéculo*, 21. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/rchacel.html/> (2013-12-29).
- Rodríguez Fischer, Ana (coord.) (1998). *De mar a mar: Epistolario Rosa Chacel-Ana María Moix*. Barcelona: Península.
- Silvestri, Laura (1997-1998). «Sor Juana Inés de la Cruz o il pensiero della differenza». *Letterature d'America*, 69-70, pp. 177-202.
- Silvestri, Laura (2014). «El epistolario Chacel-Moix: La historia de dos vocaciones». *Cuadernos Aispi*, 3, pp. 125-142.
- Silvestri, Laura (in corso di stampa). «Donne tra le righe: individualità femminile e letteratura». In: *Identità, individuazione, differenza nella letteratura spagnola degli ultimi vent'anni = Atti del congresso* (Napoli, 28-30 novembre 2012).
- Trapanese, Elena (2002). «Memoria y escritura en Rosa Chacel». *Bajo palabra*, 7, pp. 515-521.
- Weber, Allison (1993). *Teresa D'Avila e la retorica della femminilità*. Firenze: Le Lettere.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Esili e nostalgie nella geografia di Mario Benedetti

Patrizia Spinato Bruschi (C.N.R., I.S.E.M., Università Statale di Milano)

Abstract Exile is one of the most important topics in the poetic of Mario Benedetti (1920-2009). With the suspension of civil liberties and the establishment of a civilian-military regime, from 1973 to 1984, a lot of Uruguayans suffered the experience of leaving their own country for political reasons, and Benedetti was one of them. Argentina, Peru, Cuba, Spain represented different moments of his emigration experience, as he looked, perhaps, for an adoptive country or simply waited to go back to his native land. The works – poems and short stories – collected under the title of *Geografías* show the different shades of the meaning of exile in his poetics.

I racconti e le poesie raccolte da Mario Benedetti sotto il titolo di *Geografías* e pubblicati a Madrid per i tipi di Alfaguara nel 1984 si sviluppano, per la maggior parte, intorno al tema dell'esilio.

Si direbbe che lo scrittore uruguayano, con la caduta della dittatura e con lo schiudersi della possibilità di rientrare nel proprio paese, abbia voluto concludere il doloroso decennio di allontanamento obbligato declinandone letterariamente le lacerazioni.¹

Seppur presente nella produzione narrativa, poetica e saggistica sia precedente che successiva, l'esilio acquista qui una decisa centralità, quasi liberatoria: il tema viene esaminato da molteplici prospettive, indulgendo sulle problematiche indotte dal trasferimento di un individuo o di un gruppo familiare in un *altrove* non necessariamente ostile, ma comunque diverso dalla madrepatria. Molti sono i fattori che concorrono a determinare il clima di isolamento e di estraneità in cui si riconosce l'esule: fattori peraltro comuni a tutti i migranti, indipendentemente dalla distanza dal paese natale e dalle motivazioni – politiche, religiose, economiche, personali, storiche – che ne provocano l'uscita. Differenze culturali, linguistiche, geografiche in misura variabile incidono sull'acclimatemento di chi, inevitabilmente, percepisce con forza la propria estraneità; secondo Benedetti, «las siete plagas del exilio» sono *pesimismo, derrotismo, frustración, indiferencia, escepticismo, desánimo, inadaptación* (1987, p. 137).

1 Benedetti sperimentò personalmente l'esilio in Argentina, Perú, Cuba e Spagna, dal 1973 al 1985.

Infatti, anche all'interno del proprio gruppo etnico, le relazioni non sono così fluide, proprio perché la barriera è soprattutto psicologica, da parte di chi sopraggiunge, quasi voglia sottolineare la preminenza e l'irripetibilità del proprio vissuto rispetto a quello altrui, e non è detto che neppure il rientro in patria possa rimuovere i traumi accumulati.

Nella propria veste privilegiata di scrittore, Benedetti sa di essere, come esule, complementare ai colleghi rimasti in patria: pur mancandogli l'ambito geografico, ha piena libertà di esprimersi, a patto di evitare tanto l'autocommiserazione quanto la propaganda per poter ambire alle vette più alte della creazione letteraria (pp. 139, 140, 162).

La raccolta di cui ci occupiamo è suddivisa in quattordici sezioni dai titoli riconducibili al lessico geografico (*Finisterre, Litoral, Regiones, Enclave, Migraciones, Humus, Atmósfera, Estaciones*, ecc.); ognuna di queste, poi, è composta da una poesia e da un racconto sul tema che, in qualche modo, li accomuna.

Il volume e la prima sezione - la quale porta il titolo di *Erosiones* - si aprono con la poesia *Eso dicen*, che introduce il lettore in modo efficace nello stato d'animo dell'esule. A distanza di un lustro, ogni notizia che giunge direttamente dalla patria stravolge quelle poche certezze a cui si dimostra saldamente legato:

Eso dicen
que al cabo de diez años
todo ha cambiado
allá
[Benedetti 1984, p. 19].

I ricordi immagazzinati perdono consistenza: chi è lontano da tempo non dispone di dati oggettivi e deve confidare completamente nell'interlocutore, portavoce privilegiato:

dicen
que la avenida está sin árboles
y no soy quién para ponerlo en duda [p. 19].

Ma il viale è metafora dell'esiliato, privato delle sue caratteristiche precipue e della stessa memoria; la lontananza conduce all'oblio, erode ogni certezza intorno al presente e al passato:

¿acaso yo no estoy sin árboles
y sin memoria de esos árboles
que según dicen
ya no están? [p. 19].

Le strategie per impedire lo smarrimento e consolidare i sempre più tenui punti di riferimento emergono in modo esplicito nel racconto successivo, che dà il titolo al libro, *Geografías*. Privati del suolo patrio e degli affetti, due uruguaiani s'incontrano settimanalmente in un caffè parigino per evocare i dettagli della loro città: «Pavadas que uno inventa en el exilio para de algún modo convencerse de que no se está quedando sin paisaje, sin gente, sin cielo, sin país» (p. 20). Un esercizio ludico innocente, «un juego elemental y más bien opaco» (p. 20) che consiste nel porsi reciprocamente delle domande molto precise sulla

lejanísima Montevideo: un edificio, un teatro, un árbol, un pájaro, una actriz, un café, un político proscrito, un general retirado, una panadería, cualquier cosa. Y el otro tiene que describir ese detalle, tiene que exprimir al máximo su memoria para extraer de ella su postalita de hace diez años, o darse por vencido y admitir que no recuerda nada, que aquella figura o aquel dato se borraron, no se alojan más en su archivo mnemónico. En éste último caso pierde un punto, siempre y cuando quien formula la pregunta posea efectivamente la respuesta. Y como el reglamento es harto estricto, si tal respuesta no satisface al perdedor, el punto queda pendiente de resolución hasta que el controvertido detalle pueda ser cotejado con una fotografía o con uno de los tantos eruditos que pueblan (y asolan) el *Quartier* [pp. 20-21].

Anche il lettore è chiamato in causa quando l'io narrante si lamenta delle astuzie del compagno di gioco, che inquisisce su particolari ricercati, di dominio non comune, e per questo ritenuto poco onesto. Le domande, riprodotte in forma indiretta, insistono significativamente su un'angosciosa alternanza di passato e presente, giacché i due giocatori sono ben consci della possibilità di non ritrovare intatte le loro «dichosas geografías» (p. 20).

L'improvvisa apparizione di un'antica compagna di militanza politica sembra rinvigorire il gioco, dal momento che il suo recente arrivo dalla capitale uruguaiana a quella francese le permette di dirimere i dubbi dei contendenti e, nel contempo, di aggiornare gli amici sui numerosi cambiamenti occorsi. Apre il lungo elenco di novità proprio l'abbattimento degli alberi ricordato in *Eso dicen*, e di cui viene offerta qui una sorta di breve parafrasi:

Ah, pero creo que ustedes no reconocerían la ciudad. Ese juego de las geografías lo perderían los dos. ¿Por ejemplo? Dieciocho de Julio ya no tiene árboles ¿lo sabían? Ah. De pronto advierto que los árboles de Dieciocho eran importantes, casi decisivos para mí. Es a mí al que han mutilado. Me he quedado sin ramas, sin brazos, sin hojas. Insensiblemente, el juego de las geografías se transforma en una ansiosa indaga-

ción. Empezamos a repasar la ciudad, la nuestra, la mía y de Bernardo, con preguntas acuciosas [pp. 23-24].

La curiosità di essere aggiornati sulle novità si trasforma in affanno nel tentativo di ritrovare gli anelati punti di riferimento, irrimediabilmente erosi. Purtroppo non solo i paesaggi esterni, ma anche quelli interni non sono più gli stessi: «no hay regreso [...]. Todos los paisajes cambiaron, en todas partes hay andamios, en todas partes hay escombros» (p. 28) e le relazioni antiche non possono essere riattivate ignorando il lungo ma intenso intervallo intercorso.

Simili sono le conclusioni del vecchio Sebastián, personaggio del racconto *Firmó doscientas mil*, nella sezione *Ciénagas*. In questo caso si rovescia la prospettiva e oggetto del racconto sono gli esiliati spagnoli in Argentina. Il 21 novembre 1975 i giornali di Buenos Aires annunciano a grandi lettere la morte di Franco e la gente commenta partecipe l'attesa, per quanto lontana, notizia. Sembra un sinistro presagio di quanto, da lì a poco, capiterà nel paese sudamericano, ben oltre l'esperienza peronista citata come riferimento locale. Daniel e Mercedes colgono l'occasione per andare a brindare con un amico esule della dittatura spagnola a Buenos Aires, ma non trovano in lui la gioia che si aspettavano:

Vosotros no sabéis, por suerte, lo que es el exilio. Perder de pronto el suelo que siempre hollasteis, los olivos que visteis crecer, el sabor y el olor de aquel viento, el color único de aquella tierra. Aquí hay cosas cercanas, queridas, semejantes, pero son otras. Son vuestro suelo, vuestros árboles, vuestro viento. No los míos [p. 138].

Morta la moglie, Sebastián si sente infatti defraudato della possibilità di esultare, di brindare al futuro con i giovani amici, di recuperare il passato, di superare l'angustia: ceneri sono, amaramente, quelle che rimangono di persecutori e perseguitati, senza alcuna possibilità di riscatto.

La poesia *Sin tierra sin cielo*, della sezione *Nadir*, suggerisce un illustre parallelismo tra la condizione di esule dell'io poetico e Gesù:

Jesús y yo salvadas las distancias
somos dos habitantes del exilio
y lo somos por cautos por ilusos
algo se nos quebró en mitad del verbo
y así sobrellevamos esta pena
restaurando vitrales y nostalgias
no tenemos altares ni perdones [p. 141].

Molteplici sono le affinità che ne caratterizzano la condizione, rimarcate dalla serie anaforica ripresa dai più noti episodi evangelici:

Jesús y yo de pueblo memoriosos
a veces compartimos el exilio
compartimos los panes y desiertos
y las complicidades y los judas
y el camello y el ojo de la aguja
y los santotomases y la espada
y hasta los mercaderes y la furia [p. 141].

Il paragone con il Messia, considerato nella sua essenza più umana, risulta meno ardito di quanto non possa sembrare in prima battuta:

no es eco ni abstracción
es una historia apenas
él veterano yo inexperto
llegamos emigrantes al futuro
descalzos y sin norte y sorprendidos
yo / oscuro y fracturado / sin mi tierra
él / pobre desde siempre / sin su cielo [p. 141].

I privativi – linguistici, psicologici, fisici – sembrano avere il sopravvento, qui come in altri passaggi. La contrapposizione fra la situazione presente e quella passata è sempre esplicita: nei topici delle conversazioni tra migranti vi sono sempre i ricordi del suolo natio, e poi le questioni economiche, le difficoltà di inserimento, i rapporti con i connazionali: «no bien dejaban de temblar empezaban a hablar del país lejano. Calles, gentes, sol, libros, aulas, playas, muchachas, pinos, plazas, tangos, lluvias, neblinas, todo se introducía en la nostalgia» (p. 82); «Y otras cuestiones: el carácter de los franceses, los engorros de la documentación, los compatriotas y el *ghetto*, la soledad no es la misma aquí que allá, la nostalgia como corrosión, la nostalgia como consuelo» (p. 27). Anche la solitudine, nella nuova realtà, sembra diversa, più opprimente, mentre la nostalgia risulta un sentimento corrosivo ma al tempo stesso purificante e consolatorio.

Nel racconto *No era rocío*, della penultima sezione, *Cauce*, il protagonista realizza un'analisi lucida del proprio esilio 'forzato' e ne deduce che esso, se da un lato era stato subito come una maledizione, dall'altro si era rivelato una scoperta. Innanzi tutto, gli era servito per analizzarsi a tutto tondo e a mettere in luce risvolti personali fino a quel momento ignorati:

Verse y juzgarse aislado, sin su contexto natural, rodeado ahora por barreras de extranjería, borrón sin cuenta nueva, entregado a una suerte, que todavía no era buena ni mala, como a un temporal omitido en el parte meteorológico. Todo le había servido para advertir qué pesado puede ser el azar, qué inclemente [p. 183].

In seconda battuta riesce a distinguere quali sono i veri valori della propria vita, cosa gli manca davvero e cosa si è dimostrato inconsistente. In terzo luogo scopre l'umanità presente anche nel nuovo *alrededor*, nonostante il forte senso di estraneità che permea una solitudine non liberamente scelta: la percezione di una solidarietà gratuita, di un invito alla confidenza, abbattano istantaneamente tutte le barriere precostituite e commuovono chi, fino a poco prima, si era percepito come un reietto, un proscritto della società. Nessuna scoperta elimina le nostalgie interiori, però conduce a un concetto di patria più maturo, meno convenzionale, senza scudo, bandiera, o inno, «si eran indiscriminadamente usados tanto por los muchachos que se pudrían de rencor en los calabozos como por los canallas que los verdugueaban» (p. 184).

La terza sezione, intitolata *Meridianos*, viene introdotta da un ottimistico ed amorevole inno alla patria ispirato a José Martí, *Patria es humanidad*, mentre il racconto che fa da contrappunto prende spunto dalla generosità e dalla gratuità di chi si è impegnato per difendere gli ideali di libertà e giustizia nella propria nazione per introdurre lo spinoso tema delle seconde generazioni.

Se lo sguardo della piccola protagonista del racconto *Más o menos custodio*, nella sesta sezione, è partecipe e solidale nei confronti degli adulti,² *Como Greenwich* vede il lucido contrapporsi di chi ha scelto in prima persona l'esilio, dopo una militanza evidentemente ritenuta doverosa, e di chi ha subito l'esilio assecondando le scelte familiari. Il racconto è quasi interamente costituito da un dialogo tra una ragazza ed un uomo che s'incontrano casualmente in un caffè. L'adolescente, forse annoiata in attesa dei genitori, riconosce un conterraneo («Usted no es mallorquín, ¿verdad?», p. 43) e si diverte a provocarlo facendo leva su tutti i topici sperimentati con gli amici dei genitori. L'uomo, privo di malizia e di esperienza, incuriosito e disarmato di fronte alla perspicacia della fanciulla, si lascia intrattenere fino all'arrivo dei parenti. Per cominciare, le chiede come abbia fatto a capire che fosse un rioplatense, dal momento che era rimasto silenzioso:

— No sé. Por la raya del pantalón, por la manera de encender el fósforo, por el modo de mirar a las mujeres.

— Todo un progreso. Antes sólo nos conocían cuando decíamos yuvia, cayé, yorando [p. 43].

2 «Muchas noches había oído a sus padres y a los amigos de sus padres quejarse de que el exilio era duro. A esa altura ella comprendía que eso era aproximadamente cierto. El primer semestre había sido de penurias y hasta habían pasado un poco de hambre. Ahora no. Ya estaban mejor, el padre trabajaba, la madre también, ella misma había aprendido rápidamente la nueva lengua y no tenía problemas en la escuela. De a poco se habían ido adaptando a la situación» (Benedetti 1984, p. 83).

Segue l'interessante agnizione degli esiliati e la netta segregazione delle generazioni:

- ¿Por qué decís era violinista? ¿Ya no lo es?
 - Ahora es carpintero. [...] Cosas del exilio.
 - Ah, sos exiliada.
 - Claro.
 - No tan claro. Hay uruguayos y argentinos que no son exiliados.
 - La mitad por lo menos lo son.
 - Pero la otra mitad...
 - Hijos de exiliados. Yo en realidad pertenezco a esa segunda mitad.
- ¿Y vos?
- A la primera [p. 45].

Comincia anche a farsi strada la contrapposizione tra *aquí* e *allá* («lo que ellos y otros cuentan de allá, lo que yo y otros encontramos acá», p. 49), concetti che a modo proprio la ragazza riconosce e tenta di definire. *Acá* si identifica con «Europa, todo este camping» (p. 47), mentre *allá* è quel poco che resta nel ricordo dei bambini e quanto invece sentono ossessivamente raccontare dagli adulti e che sembra costituire un incomprensibile ostacolo allo sviluppo di una nuova vita:

Se visitan y hablan todo el tiempo de allá. Que allá hay miseria y desempleo, que allá clausuran diarios, que allá prohíben canciones, que allá confiscan los libros, que allá persiguen, que allá torturan, que allá matan. [...] es como una noria, sobre todo para los que no vivimos todo eso, sino que simplemente lo escuchamos. Y de a poco vamos odiando aquel allá. Digo nosotros, los que vinimos chicos. Pensá que en Alemania mi viejo puede trabajar tranquilo, mi vieja también, y no los matan ni torturan, y los jóvenes estudiamos y tenemos amigos [p. 51].

Molte sono le contraddizioni nella nuova esistenza degli esuli. Le tensioni della militanza («Discutían muchísimo, sobre todo sobre política. Son de izquierda los dos, pero la cagada es que no militan en el mismo grupo. Así que se echaban mutuamente las culpas de la derrota», p. 50) e le difficoltà che sopraggiungono nelle patrie elettive acuiscono contrasti sopiti ed alterano gli equilibri di coppia. Le separazioni, in nome di presumibilmente evidenti principi politici, sembrano inevitabili quanto incomprensibili per i figli, che ne subiscono le conseguenze immediate: «Después el viejo se arregló con esa amiga, o compañera, qué sé yo, que es compatriota, no faltaba más, y la vieja se arregló con su amigo o compañero, también compatriota, qué te crees. Todo queda en casa. La patria o la tumba. Ellos la patria y yo lo que sigue» (p. 51). I figli sono testimoni impotenti della vita degli adulti ma, a differenza di quanto

questi pensino, interiorizzano e, al momento opportuno, reagiscono a modo proprio:

Un día mi hermano, que ahora tiene ocho años, [...] se paró frente al viejo y le dijo que nunca más iba a volver al Uruguay, ¿qué te parece? El viejo casi se cae de culo. Y antes de que le preguntaran por qué, mi hermano le dijo que aquel país era un país de mierda, y ahí el viejo perdió el casi y se cayó de culo. [...] quienes lo habían convencido de todo eso eran precisamente el viejo y la vieja y los demás de la tribu oriental. ¿Sabés lo que pasa? Hablan y hablan, discuten y gritan como si no existiéramos, como si fuéramos rocas y no esponjas. Pero somos esponjas. Absorbemos [p. 52].

I figli, spie di un malessere interiore, vivono un trauma indiretto, restano in mezzo, «como Greenwich» (p. 54). A livello sociale, linguistico, culturale, affettivo, geografico, sentono di non appartenere a nessuno dei due mondi che vedono continuamente contrapposti: «Allá no pertenezco. Aquí no pertenezco» (pp. 55-56).

Ma in fondo il senso di estraneità, soprattutto nelle prime generazioni, può essere superato da un approccio positivo al problema, che s'innesci all'improvviso, in virtù di fattori esterni. La completa presa di coscienza della propria situazione determina un nuovo atteggiamento, più grintoso e propositivo: «vamos a reponer lo mucho que perdimos / vamos a aprovechar lo poco que nos queda» (p. 78).

In *Comarca extraña*, che introduce la sezione *Migraciones*, si fa largo l'idea che il disagio sia biunivoco e che pertanto sia necessario uno sforzo da entrambe le parti per appianare le divergenze.³ La condizione di straniero è fondamentalmente uno stato d'animo (Benedetti 1995, p. 161) e non si può essere accettati senza, prima, accettare.

3 Nella lunga intervista di Hugo Alfaro (1986, pp. 185-186), Benedetti spiega, retroattivamente, l'esilio: «Visto el exilio a la distancia, pienso: el que pudo sacudirse [...] su condición de exiliado [...]; el que abrió las valijas y pudo deshacerlas de veras; el que empezó a leer los diarios locales para enterarse de las noticias locales y no para buscar ansiosamente alguna inencontrable noticia sobre el Uruguay, ése, empezó a ganar la batalla del exilio. De esa actitud positiva ante el propio infortunio dependió, en gran medida, la actitud del dueño de casa ante el infortunado. Podías no tener papeles en regla ni contrato de trabajo: a nivel popular te lo resolvían [...] Con la condición [...] de que no te encerraras en tu pieza a cultivar nostalgias, dándole la espalda al país de adopción. Esa deuda externa sí, tendremos que pagarla de algún modo; la contrajo el exilio, de hecho el país, con los pueblos y gobiernos que nos acogieron. Pero más allá de las dificultades económicas y las caídas en los pozos del desánimo - acerca de todo lo cual cada exiliado es un experto -, estabas 'obligado' a ver el lado enriquecedor de aquella experiencia. De lo contrario, sumabas una frustración más. Con lo enriquecedor que resulta siempre el contacto con gentes diversas y con sus culturas. De los gobiernos no siempre se aprende; de la gente del pueblo sí, porque las experiencias suelen ser intercambiables».

País lejos de mí / que está a mi lado
país no mío que ahora es mi contorno
que simula ignorarme y me vigila
y nada solicita pero exige
que a veces desconfía de mis pocas confianzas [...]
viejo país en préstamo / insomne / olvidadizo
tu paz no me concierne ni tu guerra
estás en las afueras de mí / en mis arrabales
y cual mis arrabales me rodeas
país aquí a mi lado / tan distante
como un incomprendido que no entiende
[Benedetti 1984, p. 93].

Eppure molti sono i punti di contatto con i paesaggi interni ed esterni dell'esule, che riconosce analogie, emozioni, affetti. Tutti siamo cittadini dello stesso mondo, tutti condividiamo principi e valori di base e l'augurio finale è che comprensione, tolleranza, convivenza conducano ad un auspicabile cosmopolitismo:

acaso el tiempo enseñe
que ni esos muchos ni yo mismo somos
extranjeros recíprocos extraños
y que la grave extranjería es algo
curable o por lo menos llevadero
acaso el tiempo enseñe
que somos habitantes
de una comarca extraña
donde ya nadie quiere
decir
país no mío [p. 94].

La piena presa di coscienza del legame che s'instaura con il paese d'adozione avviene non appena decadono le condizioni che avevano determinato l'allontanamento dalla patria. Il tanto atteso, agognato e tante volte simulato ritorno non è scevro di nuovi inattesi sentimenti, nuove sollecitazioni emotive, come si legge nella lirica *Quiero creer que estoy volviendo*, nella sezione *Cauce*:

Vuelvo / quiero creer que estoy volviendo
con mi peor y mejor historia
conozco este camino de memoria
pero igual me sorprendo [...]
vuelvo y pido perdón por la tardanza
se debe a que hice muchos borradores

me quedan dos o tres viejos rencores
 y sólo una confianza
 reparto mi experiencia a domicilio
 y cada abrazo es una recompensa
 pero me queda / y no siento vergüenza /
 nostalgia del exilio [p. 179].

Come sempre, la realtà supera la finzione: l'emozione del rientro è scalfita da una nuova *saudade*, inattesa e contraddittoria, verso quella che ormai si configura come una nuova patria, e per la quale Benedetti nel romanzo *Primavera con una esquina rota* conia il termine *desexilio*, la contronostalgia dell'esilio.

Lo struggimento dell'allontanamento, sperimentato da Benedetti nel corso della propria vita⁴ e ben analizzato in *Geografías*, è occasione per una accurata indagine interiore che però non conduce, come ci si potrebbe attendere, a un completo rigetto, a una chiusura, a un allontanamento. Lo scrittore uruguayano non pone limiti alla ricchezza interiore, all'intelligenza, alla capacità di ripensarsi che permettono un approccio positivo anche nelle situazioni più drammatiche. Benedetti crede nell'uomo e il messaggio sempre sotteso nelle sue opere è quello di ottimistica fiducia nel futuro.

Bibliografia

- Aleman, Carmen; Mataix, Remedios; Rovira, José Carlos (eds.) (1998). *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Alfaro, Hugo (1986). *Mario Benedetti (detrás de un vidrio claro)*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Benedetti, Mario (1984). *Geografías*. Madrid: Ediciones Alfaguara S.A.
- Benedetti, Mario (1987). *Subdesarrollo y letras de osadía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Benedetti, Mario (1995). *Primavera con una esquina rota*. Barcelona: Edhasa.
- Paoletti, Mario (1996). *El Aguafiestas: Benedetti, la biografía*. Madrid: Alfaguara.

4 Paoletti parla di «maldición familiar de la mudanza perpetua» (1996, p. 163).

Creazioni

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

La visita

Rosalba Campra

Se nos parecía lo bastante como para engañarnos por un rato, pero no tanto como para que la confundiéramos con uno de nosotros.

El problema era que no fuera a sentirse demasiado a sus anchas y se lo contara a las otras, porque ya éramos muchos, y no estaba la situación como para que siguieran llegando.

Por otra parte, siempre fuimos hospitalarios, tampoco era cosa de dejarla a la intemperie, así que tomamos una decisión.

Y nos la comimos, como si fuera de la familia.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Pero Amor, que lo alto y bajo iguala

Rosalba Campra

A primera vista no tienen nada en común. Ella ha nacido en una rica familia de industriales, con algún noble cada tanto. Él, en un hogar obrero: su padre trabaja en una fábrica y su madre, mientras cose, sueña destinos de heroína. Ella crece entre las previsibles blanduras que la transformarán en una mujer culta, elegante, no necesariamente frívola: su pieza está llena de juguetes, aprende idiomas, anda a caballo con soltura. Él estudia en una escuela de barrio, los maestros alaban su inteligencia, pero ponen en guardia a sus padres contra los problemas que le creará su carácter impulsivo, a veces rencoroso. A ella la mandan a un internado en el extranjero, donde traba amistad con gente de su clase. Tal vez de ahí le nace su curiosidad por los que de alguna manera son distintos, curiosidad que ella exhibe ante sus amigos con una pizca de provocación. A él se le muere el padre en un accidente y la madre, por costumbre de compañía, no tarda en seguirlo. Él entra a trabajar en la fábrica donde su padre trabajó todos esos años. Por ese mismo tiempo, ella está terminando la universidad, a menudo la llaman como modelo, viaja. Él descubre en el sindicato un campo donde llevar a cabo sus luchas, pero su carácter le juega algunas malas pasadas. Se da cuenta de que el resentimiento le ha ido enturbiando el corazón. En las vacaciones, ella ha conocido a un joven ingeniero. Los padres aprueban. Se fija la fecha de las bodas. Pero antes, a ella le gustaría hacer una experiencia de trabajo de verdad, en una de las fábricas del padre, como secretaria, por ejemplo. En una asamblea él toma la palabra. Sus miradas se cruzan, y cada uno reconoce en el otro su propia incandescencia. Varios meses después, ella se casa con el ingeniero de buena familia, se dedica con entusiasmo y competencia a su vida de recién casada rica y feliz. Él mientras tanto se ha enamorado de una colega, la deja embarazada, se casa, y por cuanto le concierne, encuentra la felicidad.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Los soñadores

Rosalba Campra

En sus sueños solía ser un príncipe capaz de volar, pero todos esos sueños se desarrollaban en una estación en ruinas, donde se había quedado solo, sin valijas ni documentos. Tenía miedo y frío. Un desierto sin fin se extendía detrás de las ventanas de vidrios emplomados. ¿Tal vez se trataba de otro planeta?

Podría levantar vuelo desde allí, porque el techo está derruido, pero por encima sopla un viento huracanado que arrastra remolinos de arena. Por alguna razón sabe el nombre de ese viento, *shamal*, o cree recordarlo. En fin, esas cosas típicas de las pesadillas.

Al despertar, sin embargo, lo que recordaba eran paisajes de prados fragantes o farallones de ocre, su propio palacio con la mesa ricamente aparejada, las caricias esplendorosas de una desconocida y otras felicidades por el estilo.

El psicoanalista se ponía furioso. Todas las veces hace señas a su paciente desde los escombros de la boletería, esperando convencerlo de que compre un pasaje. Tren, ómnibus, no importa, algo con que pueda sacarlo de ahí, y salir también él. Pero su paciente no lo ve. O finge no verlo.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Sobre los perseguidores

Rosalba Campra

Siempre supo que en alguna parte debía estar la piedra de toque, el signo, el orden escondido. Que si lo descubría el mundo sería de fácil escritura. Pero para eso había que andar, desenredar la madeja de las apariencias, y a lo mejor ese hilo que se desflecaba, que se perdía, justo ese era el que tenía un nudo con la forma del secreto.

Tantas veces ya se ha ido, en tantos teatros preguntó a la gente que se le sentaba delante y esperaba la revelación. Exultaban, porque finalmente habían entendido, pero esa fulgurante memoria recobrada duraba sólo el tiempo de la representación, y ya desde antes de salir se daban cuenta de que ese idioma en el que finalmente habían entendido, más allá de la puerta no existía. Volviendo a casa, lloraban.

Entonces él pone de nuevo la olla bajo el brazo, y sigue andando, ahora por las Tullerías glaciales, defendiendo a los gorriones de las palomas a las palomas de los chicos a los chicos de los vigilantes a los vigilantes de las estatuas a las estatuas de la nieve, hasta que llega el verano, y no ha pasado nada.

Con el verano los tapices se tejen solos sobre su cabeza en las calles de Meknès, apretando un color de ciénaga, estirándose invisibles hasta el Rastro, y él camina por encima, ida y vuelta, retraza la urdimbre, le acerca la oreja, no hay respuesta.

Tal vez la clave está en cualquier parte y no hace falta andar, lo que le ha faltado es atención. Regresa a Buenos Aires, elige una imagen, una piedra recibida en un cumpleaños, de un azul blando como leche, que encerraba galaxias y jardines. La perfecciona, la pule hasta que se vuelve transparente, desaparece y desde la infancia asciende una viborita azul que se desliza por el cantero de las begonias en una casa donde hay una fuente, azul, con alrededor una guarda ondulada que se va desenroscando hasta trepar por el cuello de una mujer ausente la cúpula de la sinagoga las nubes de tormenta los dragones cautivos.

En un segundo irremediable, antes de ver pasar por última vez el tranvía alcanza a acordarse, le parece, de haber creado el mundo, pero ya han cerrado tras de él la puerta del cuarto sin paredes, ya han apagado la luz.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Ramalazos de mar

Martha Canfield

Para Silvana Serafin

Ramalazos de mar
mágica rama
de un árbol inventado
a la deriva.

Sombra sombrilla
viento ventisca
el mar helado
lame la herida del recuerdo.

El mar baña la arena
borra la costa
reconstruye huellas
de antiguos caminantes.

Silencio como un eco
el mar una llanura
en el cielo solo un vuelo
lo organiza todo.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

El trabajo bien hecho

Eduardo Ramos-Izquierdo

En realidad, él fue el de la idea. Le estuvo insistiendo tanto hasta que acabó por convencerla. A ella se le hacía absurdo que se pudiera llamar Jennifer, con lo morenita que estaba, pero él la convenció de que ya había tantas, y sobre todo puertorriqueñas, que nadie desconfiaría. Eso sí, tendría que ponerle cuidado al acento. Para el apellido, no hubo ninguna discusión: Garcia, sin acento quedaba perfecto.

Como le dijo que se iría a buscar trabajo a la costa, le recomendó para su lugar de nacimiento el pueblo del sur de Nuevo México, allí conocía a sus gentes y tenía una buena lista de números que no rastrearían.

El mismo le sacó la foto y se la pegó al documento. Las firmas, los sellos y los sellos de agua eran de la mejor calidad y él le daba su palabra que nadie se daría cuenta. Ya con la mica puesta, parecían de a de veras. Lo que le cobraba era un muy buen precio y él mismo la acompañaría hasta la camioneta de su compadre en el otro estado, donde se despediría de ella deseándole mucho éxito.

Esa misma noche le trajeron de vuelta los papeles.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Las tardes con Abuela

Eduardo Ramos-Izquierdo

«Recuerda, recuerda, no te lo olvides», esa voz, era su voz. «Den gracias, muchas gracias a El y también a Nuestro Señor Jesús», esa voz con ecos y dulces inflexiones de la otra lengua, que sigue resonando en las memorias. «Gabriel, don Gabriel, nuestro Ángel don Gabriel, a quien ustedes y yo todo se lo debemos». No era su nombre verdadero, pero ella prefería llamarlo así.

Era siempre en las tardes, después de haber levantado la cocina, en los momentos de la costura, cuando les contaba a todas las nietas y también a todas las amigas y vecinas de las nietas, la misma historia. Se hacía un silencio cuando cerraba los ojos y parecía que le venía del cielo la inspiración.

Recordaba la madrugada en la que llegaron en el barco. La luz era gris y apenas empezaba el calor. Tuvieron que esperar horas y horas en la fila, pero ya se había corrido la voz de que él también había llegado desde la madrugada y esperaba allí. Lo vio por primera vez cuando se acercaba el turno del control de documentos y el bisabuelo lo señaló y repitió que se sabía que siempre tenía mercancía de primera en la bodega. La niña que era lo vio muy alto y corpulento; de su pecho le brotaba esa voz sonora. Pedía los nombres y verificaba solamente el pueblo de allá. Después informaba con voz segura cuál era la ciudad a la que había que ir y precisaba la comunidad y las familias. Su hijo escribía en una pequeña hoja de papel los nombres transliterados con una cuidada caligrafía.

Así habían llegado aquí hacía tantos años, después de otras largas horas en el tren, para establecerse por fin. Venía entonces el final de la historia. Su voz se adelgazaba y sus ojos se humedecían, porque ella lo vio sonreírle desde el primer día en la ventana y le rogó al cielo que las dos familias se pusieran de acuerdo. Años después fue así y por eso ahora todas ellas estaban allí escuchando su voz: «No te lo olvides de don Gabriel, don Ángel Gabriel».

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

El mueble migrante de Anselmo Zuyuan

Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Se le habían empañado las gafas, seguramente por la humedad. Tuvo que pararse y sacar un pañuelo del bolsillo para limpiar los cristales, a su izquierda veía borrosamente un escaparate. Algo bastante grande de color rojizo le llamó la atención. Se puso las gafas de nuevo y miró, ya, con claridad. Sí, ahora lo veía mejor, era un mueble de estilo asiático con remaches en dorado. Lo que le había parecido rojizo era en realidad de un tono marrón oscuro pero, supuso, sería un efecto de la luz. En realidad el mueble, pensó, no debía ser chino porque carecía de esos dibujos con ligeras garzas blancas y pájaros posados en las flores de cerezo, con crisantemos blancos y almendros en flor. Era absolutamente liso, como hecho o forrado con tallos de bambú. Parecía una cómoda y tenía muchos cajones. Aunque iba camino de casa, y con cierta prisa por la hora del almuerzo, no pudo dejar de mirar. Sí, eran 15 cajones, distribuidos en tres pisos. Qué pequeños, pensó, para la ropa. Tal vez no fuera un armario para la ropa. Le intrigaba qué podía ser.

Tendría que pasar a mirarlo con más calma, tal vez el sábado si es que abrían, miró hacia el cartel, sí, sí abrían. Un horario un poco restringido los sábados, pero justo este próximo no tenía mucho que hacer, tal vez jugar un partido de rugby con el equipo senior, pero aún estaba por ver.

Siguió caminando y durante todo el día y la semana no se volvió a acordar del mueble. Hasta que Elizabeth, Isabel para los amigos, y Eli, para los íntimos, como le gustaba presentarse, le preguntó si conocía alguna buena tienda de muebles. Fue entonces cuando recordó la rara cómoda y la tienda de antigüedades.

Volvió ese mismo viernes, en cuanto terminó el trabajo y preguntó al dueño por el precio.

— Señor, es un mueble muy raro, no suele haber muchos como este. Su dueño, Anselmo Ziyuan, lo recibió de un familiar que curiosamente se lo envió desde China poco antes de morir. Era amigo mío, un gran hombre, muy trabajador, pero también muy extraño.

— ¿Y como ha llegado hasta ud? ¿No tenía familia?

— Bueno Anselmo era especial, tenía mucho cariño a este mueble pero también me dijo que no lo pensaba dar a su familia, que el mueble

debía viajar, no ver siempre los mismos rincones, de lo contrario se estropearía.

— ¿Un mueble viajero?

— Algo así, le suena extraño ¿verdad?

— Pues sí.

— Si trabajara en una tienda como la mía, ya vería que cualquier cosa es posible. Los dueños a veces son personas muy curiosas, se encariñan con los objetos y les dan alma. A mí me encantan sus historias, creo que puedo contar una de cada objeto que tengo a la venta.

— Pero un mueble así, con cajones medianos, ¿para qué sirve?

— Bueno Anselmo comentaba que él creyó siempre que venía de Japón, de una casa de geishas donde su tío lo compró, aunque también llegó a pensar que su tío, que era marinero, se casó con una geisha. Pero supongo que eran historias que él mismo inventaba.

El hombre se sonreía y Roberto Suarez Ziyuan se calló. El también podía contarle otra historia, la de compartir con el antiguo dueño el apellido, ahora le interesaba aún más.

— Bueno, no me deje con la intriga. ¿Cuánto vale?

— 6 000 euros.

— Señor, es demasiado.

— Ya se lo dije, pero es muy antiguo.

— Si me lo deja en 4 me lo llevo. No creo que haya mucha gente que lo quiera, como mueble de despacho no vale y como cómoda es demasiado pequeño.

— Dejémoslo en 5 000 y ya lleva una buena rebaja.

— De acuerdo. — Se sacó un talonario del chaleco. — Enviémelo a esta dirección, aquí tiene el cheque — dijo, mientras firmaba, Roberto Suarez Ziyuan.

— Perdone, ya sabe que tenemos que comprobar primero en el Banco.

— Sí, por supuesto. ¿Cuánto tardarán?

— Una semana más o menos, déjeme su dirección.

Roberto le tendió una tarjeta y salió rápidamente para no responder a más preguntas, mientras el dueño leía atentamente, y con sorpresa, la coincidencia del apellido entre el antiguo y el nuevo propietario.

Hacía varias semanas que el mueble estaba en su casa. Lo puso primero en el despacho, pero la habitación no era muy grande y quedaba encajonado.

Al final pensó que vendría bien en la cocina, podría guardar los platos en los cajones, y los cubiertos. Pero se arrepintió porque con la humedad, lo que había guardado cogió moho y tuvo que sacar a cajón a cajón para airearlo. Encontró en el fondo, debajo de los últimos cajones, una serie de papeles. Al hojearlo se dio cuenta de que era un plano, pero un plano muy extraño, porque parecía referirse al propio mueble. En otras hojas aparecían varios dibujos del mueble ya situado en la habitación. Recordada-

ba un poco a los estudios de decoración, si no fuera porque el dibujo era bastante antiguo. Por su parte el plano en realidad parecía coincidir con la misma situación que debía ocupar el mueble en un espacio concreto, pero aparecía descrito en medidas que él no distinguía bien. Sabía que la unidad de longitud era el li, pero en realidad no sabía si era la unidad de área. Tendría que pedir ayuda porque de algún modo presentía que el mueble tenía que ocupar un lugar concreto en el espacio.

En el dibujo aparecía como situado en un espacio mayor, y como si se mirase en perspectiva. Al mismo tiempo el cajón central de la última fila aparecía abierto, así como el primero de la derecha de la primera fila y el último hacia la izquierda de la segunda fila.

Después de varios días, consiguió una aproximación al espacio que debía ocupar el mueble, con la ayuda de un amigo de la empresa que incluso tuvo la amabilidad de ayudarle para pasarlo de una habitación a otra.

— Aha, queda muy bien ahí, de hecho tiene ese tono rojizo que vi en la tienda.

— Sí, es verdad — dijo su amigo tomando un sorbo de la botella de cerveza, — tiene un tono rojizo.

Parecía otro el salón, porque ahora el mueble quedaba justo frente a la puerta de entrada y cobraba el mayor protagonismo de la estancia. Al lado de la puerta estaba uno de los brazos del sillón que hacía esquina, de tal modo que, al sentarse, también veía el mueble de frente.

De día en día Roberto se arrellanaba en el sofá delante del mueble. La televisión del salón había dejado de tener protagonismo, apenas si la encendía. No sabía cómo había pasado, pero encontraba una gran satisfacción cuando lo contemplaba. Cada día, además descubría algo que le sorprendía por su belleza: una tira del bambú que le cubría o un adorno dorado, pequeño, en el que no se había fijado lo bello que podía resultar, y, discurría, si no estuviera allí, dejaría de tener ese aire encantador que rodeaba al mueble.

A los pocos días, se dio cuenta de dos cosas. Los insomnios que frecuentemente le asediaban habían desaparecido, porque sin darse cuenta se dormía frente al mueble y amanecía arrebuñado en su bata, estirado en el sillón. Y por otra parte, antes de irse a trabajar, desde la cocina donde desayunaba, pasaba nuevamente al salón, hasta que se dio cuenta de que había algo parecido a una despedida. Poco a poco el mueble le iba dando una paz extraña, no necesitaba aparentemente nada más que sentarse en su salón, y mirarlo, y al poco, le iba rodeando una sensación de plenitud, y una ausencia total de preocupaciones. Desaparecía todo pensamiento de futuro, vivía exclusivamente ese momento y lo disfrutaba como paladeando los minutos, con una felicidad pausada. Y se quedaba soñando con un abrazo cálido que le envolvía, algo protector que le recordaba la despreocupación de la infancia, la ausencia de responsabilidades, la alegría de un niño que se encuentra con el mejor amigo. Al cabo de los días

era capaz de escuchar a sus compañeros sin interrumpirles y sin prisa. Cuando pasaron dos meses, se dio cuenta de que su casa se iba llenando de otros familiares y amigos. Su carácter había cambiado y de día en día se iba transformando en un ser más sociable. Era como si necesitase una aprobación y se sentía feliz.

Comenzó a desear tener constantemente esa sensación de paz que le llenaba cuando se dormía en el salón. Una serenidad que le llevaba a un mundo blanco, lleno de luz, pleno, donde el espacio y el tiempo no existían y la risa parecía brotar como en los jardines de su infancia, bajo las mimosas amarillas de la primavera.

Cuando su hermano Jaime Suarez Ziyuan, preocupado por no responder a sus llamadas, entró en el piso, se encontró a Roberto, que ya no respiraba, con una extraña sonrisa en la cara. El médico que firmó el acta de defunción le comunicó que había sido un infarto.

Scritture migranti

Per Silvana Serafin

a cura di Emilia Perassi, Susanna Regazzoni e Margherita Cannavacciuolo

Figura de mujer en un barco

Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Acababa de despertarse, por la ventana veía caer la lluvia. Encima del armario estaba la maleta de tela, la que arrastrara prácticamente a lo largo de los caminos. Se pasó la mano por los ojos, se le habían puesto claros de tanto mirar el mar, porque era casi lo único que podía mirar en aquella especie de desiertos de roca, en el faro. Cuando desembarcó en Chile sus ojos eran dorados, más bien con pintas verdes en los bordes. Apenas tenía trece años cuando llegaron a Valparaíso tras una pesadísima travesía que desde Cádiz les llevara a Buenos Aires, con cincuenta días de navegación, en los que se divertía, apenas, tras un mareo y otro, hasta que se acostumbró. No recordaba bien las conversaciones, aunque sí la figura de sus padres asomados por la borda, con los ojos llenos de esperanza, hablando casi sin parar de su proyectos, apostados en la popa del barco y viendo como hacía una estela de espuma. Atrás dejaron meses de desasosiego, tras la pérdida de la pastelería que había montado su padre, en aquel pueblin de Murcia, mientras a su madre se le ponían los ojos rojos y el hambre asediaba a la familia. Eso fue lo peor, ocultar el hambre para no perder la dignidad, y recurrir amigos y familiares hasta que ya la vergüenza no les dejó seguir. A escondidas, su madre cosía, y de ahí podían comer algo, mientras el padre marchaba a los campos más lejanos, también a escondidas, a ver si era posible que le contrataran al menos un día.

Pero fue el tío Sebastián quien les animó. Acababa de llegar de Chile, a donde fue muy joven y venía con todo el aura del indiano. Él fue quien pagó el viaje de la familia, a cambio de la casa y el obrador que ya soportaba varios miles de reales, porque el tío Sebastián no se acostumbraba a contar en pesetas. Allá se acomodó con sus dos hijos y su mujer mientras les deseaba buen viaje y desmontaba el obrador para convertirlo en imprenta y sacar un periódico, «El Diario», y una serie de libros que él consideraba contribuían a la ilustración de su pueblo. El tío Sebastián, decía su padre meneando la cabeza, siempre había sido un poco revolucionario, pero la verdad es que era el oficio que había aprendido en sus años chilenos, que le llevó, incluso, a ser encargado de la empresa Artel.

Al desembarcar en Buenos Aires, su padre se lanzó a buscar el modo de llegar a Chile y, en Valparaíso, hacer valer los contactos que le proporcio-

nara el tío Sebastián. La única duda estaba en si dedicarse al campo, que les obligaba a atarse al terreno o al ferrocarril que podía proporcionar a su familia una estancia en la ciudad, que era lo que prefería su mujer. Pero esto, pensaba el buen hombre, no eran sino utopías, sueños locos, creer que todo se resolvería con decidir qué trabajo aceptar. Utopía porque, lo primero, tenía ya sus cuarenta y tres años, podían pensar que era ya un anciano aunque, reflexionaba, eso contribuiría a darle un aire de seriedad, iniciativa y experiencia. Suspiró, tendría que empezar de nuevo y esta vez ya con toda una familia. Atrás parecían quedar los días del hambre. El tío Sebastián había sido una verdadera salvación.

Todo el Pacífico de frente para ella, para ella sola, en esa Punta Tortuga, adonde la arrastrara el hijo del farero. Las más veces volvía los sábados borracho y ella se tenía que esconder. A Adelina el sueño loco de su amor más loco le duró apenas seis meses.

Cuando se volvió para bajar la pasarela que le llevaba a la casa, una ráfaga de viento la golpeó con toda su fuerza. Por el horizonte se veían unas nubes moradas y grises que se iban acumulando cada vez más. Tormenta, pensó, y emprendió más aprisa la caminata.

Al llegar a la casa, la abuela levantó la cara:

— Adelina, tormenta.

— Sí abuela, y grande por lo que se ve de lejos — dijo mientras cerraba la puerta y se quitaba el abrigo.

La abuela le producía una tremenda ternura.

— Muchacha, váyase.

Adelina se volvió:

— Abuela, acabo de llegar.

— No, m'hijita, váyase, váyase de aquí — la mirada de la anciana era de una profunda tristeza.

— Abuela, usted me necesita.

— Dentro de poco aquí nadie va a necesitar a nadie, te lo digo yo. Mejor me las arreglo sola. Creo que mi hijo anda metido en líos con aquellos ingleses. Les he oído, andan con contrabandos, esconden algo en las cuevas de Coquimbo, y es un contrabando muy feo, hija, vete.

Adelina se sorprendió, no sabía nada, claro que con Agustín apenas si cruzaba palabra, por si acaso. Evitaba cualquier posibilidad de contacto, no se acababa de fiar.

— Claro abuela, la próxima vez que vaya Agustín a Coquimbo me marcharé.

La mujer la miro con expresión de alivio. Le debía haber costado mucho decirselo, pero ya estaba, ya había cumplido con su obligación. Volvió a sus zurcidos hasta que se levantó y fue hasta la cocina, donde puso una olla con agua en el fogón de carbón y fue echando la patata, el ají, los mejillones, y alguna que otra hoja parecida a la acelga, para dar sabor.

Por el camino se oían unos pasos vacilantes. Adelina miró por la ventana. Llegaba Marcelo tambaleándose, apoyándose en la roca, casi a gatas para no caer. Le miró con desprecio, mientras le subía una rabia inmensa. Llamaba, a voces, a las dos mujeres, sin que ninguna de las dos le hiciera caso. Adelina se fue corriendo al cuarto y apresurada abrió el armario y comenzó a meter su ropa en la maleta. Era el mejor momento. Agustín aun tardaría en llegar, le había oído marcharse con uno de los ingleses.

Antes de que llegara Marcelo se escondió tras la puerta de la cocina. La abuela, precavida, ya se había encerrado en su cuarto. Por la mañana seguro que Marcelo iría arrepentido a darle un beso rápido y a pedirle un café cargado. Los dos años que Adelina había estado en el faro, apenas si, ni siquiera Marcelo, lo iba a recordar.

— ¡¡Adelina, abuela!!

Marcelo tropezó con la mesa, y se dirigió con los ojos semicerrados hacia el sillón para encontrar un apoyo, cayó rodando al lado del sofá granate que había tenido algunas flores tostadas pero que, con el paso del tiempo y el sol, estaban descoloridas. Era el mueble favorito de la abuela y lo acariciaba cada vez que pasaba, una y otra vez, como recuerdo de una juventud feliz, en el pequeño terreno que tuvieron sus padres en La Serena. La tela estaba más que pasada en alguno sitios, pero la abuela no había consentido jamás en cambiarlo, no permitía que Marcelo pagara en él sus borracheras y lo conseguía porque el suelo podía encontrar restos de sus excesos, pero el sofá jamás. Algo de conciencia debía quedarle aún, para consentir en ese mimo de la abuela por el mueble y algo de sentimiento común con ella, porque siempre fue su lugar favorito para dormir. Recordaba Adelina, cuantos días, al principio, cansado de pintar los lienzos que hoy colgaban de un clavo, se echaba en el sofá y volvía al rato, de nuevo, con la idea que le daría un cielo luminoso y unas olas bravas mientras a lo lejos se perdía un barco y una mujer con el niño agarrado a la falda esperaba en la orilla.

Todo había ido bien al principio, su regreso a casa, al faro, llevando de la mano a Adelina a quien conociera en Santiago, y a quien había convenido para ir con él, «solo el verano, Adelina, solo el verano». Los cuadros pintados con verdadero frenesí en la Escuela de Bellas Artes, ahora permanecían como un recuerdo del pasado reciente, mientras iban tomando un color dorado tanto por el salitre como por el desaliento. Alguno presentaba más de una ráfaga de pintura cruzada sobre el lienzo como si hubiera querido borrar la escena, en un arrebato de impotencia.

Pero la vida se torció. En apenas un año Agustín fue provocando, con su ambición, la pérdida de los sueños, tal vez por su deseo de alejarse de esa aridez, cuanto antes, ese hartazgo de mar y de soledad que había empezado a pesarle cada vez más. La huida de su mujer, los mutismos de la abuela, el abandono de Marcelo, la soledad. Cuando llegaron los ingleses prometiéndole hacerse rico con tan solo ocultar la mercancía, no lo pensó dos veces. Podría irse del faro, escaparía, al fin.

En el verano, como todos los años, llegó Marcelo, vino acompañado de una niña apenas, tan solo 20 años, más bien flaquita, de padre español, como le dijo. Con su bonita mata de pelo ondulado y casi cobrizo, que le hacía soñar por las mañanas, y un cuerpo de mujer que le revolvió las entrañas por las noches. Y comenzó el trasiego de los ingleses. Más de un día se arrepintió del compromiso, pero como le dijo el mister, «no look back». Al principio le encantó: era la frase favorita del capitán de su fragata, en sus tiempos de marinero de la armada. Pero ahora caía con todo el peso de un futuro cuyas consecuencias no podía imaginar.

Por fin Marcelo dormía, Adelina, despacio y con la maleta en la mano, tocó suavemente en la puerta de la abuela. Abrió la anciana y las dos mujeres se abrazaron.

— Suerte, m'hija, que la Virgen del Carmelo la proteja. Vuelva a casa, seguro sus padres perdonan, no sea tonta, niña — le susurró al oído.

— Sí, abuela, gracias por todo, no la olvidaré.

Le sonaron huecas sus propias palabras, se dijo que eran las tópicas que había leído en esas novelas románticas que vendían en el kiosco al lado de su casa y que le llenaron el corazón de fantasías. Pero no sabía qué más decir.

Salió casi corriendo. Desde la casa del faro como todos la llamaban, a la estación de Coquimbo no había demasiado trecho y aunque en la población todos la conocían nadie le iba a preguntar. Siempre había sido alguien ajeno, que no lograba encajar como tampoco lo consiguió Marcelo.

Llegó a La Serena sin dormir. Agarrada a la maleta, con el viejo abrigo casi arrastrando, ensimismada. Necesitaba pensar, recordaba con añoranza su casa, y pensó en la amiga de su madre que estaba en la Casa-Colegio de los Sagrados Corazones en La Serena. Todo el viaje en tren había sido un acelerado pensar dónde ir, dónde tener la suficiente tranquilidad.

Nada más verla, la hermana Asunta se empeñó en avisar a sus padres, «que no, que no, que aún no, que ya les he escrito que ya saben de mí. Me hacen en Santiago, no les dé este nuevo disgusto, ahora no».

— Pero criatura, si es que esa sarta de engaños no va a durar ¿qué vas a hacer?

Adelina se encogió de hombros, amenazó con volverse a ir, hasta que la hermana la tranquilizó.

— Bueno, de momento hoy duerme aquí, mañana ya se verá.

Se quedó mirando hacia el patio del convento. Al camino de arena, mientras veía a los niños jugar. Su huida de casa fue más que una huida, un engaño. Desde que se fue de Valparaíso para estudiar en la Escuela de Bellas Artes en Santiago, escribía con frecuencia a sus padres, les hablaba de sus progresos. Hasta que conoció a Braulio y comenzó la mentira, que, con el paso del tiempo, aumentó cada vez más. Incluso había ido a visitarles con frecuencia, Valparaíso no distaba de Santiago y sus padres contribuían a sus viajes en tren. Adelina aseguraba que se mantenía de

sus clases de pintura en un colegio de la zona, aunque más bien la alumna era solo una y conseguía vender algún que otro dibujo a los comerciantes cercanos, que veían como su rostro se convertía en un retrato tras los pinceles de Adelina. Al cabo las dificultades comenzaron junto con las deudas y las miradas acusadoras de los vecinos. El faro apareció entonces en la imaginación de ambos como una verdadera salvación, y se precipitaron al viaje aún más cuando la madre de la única alumna consideró que podía ser perjudicial la presencia de tal profesora en su hija.

El valle de Elqui en todo su verdor esplendoroso, la Serena, sus pinceles. Se colocó el pelo cobrizo detrás de la oreja. Tenía los ojos llenos de colores. Y por fin estaba en paz. Hoy, en esta tarde de abril, arrebujada en su manta escuchaba los ruidos provincianos que habían sido su mejor compañía. Ya no quedaba nada por recordar.

Todo había comenzado en Braulio, su Braulio de Santiago, perdido de una vez por todas, rechazada, tan constantemente rechazada porque, decía, vivía solo para la palabra y para el ajedrez.

Suspiró, que atrás quedaba ese tiempo loco de un primer amor, su amor al borde del abismo, buscando el beso en las risas de la tarde, en un Santiago que se llenaba de verdes en la Plaza de Armas, o en el cerro Santa Lucía. El encuentro fortuito, la casualidad, la belleza del temblor en las manos, el acechar su llegada. Ella misma pensaba que ya nada valían sus pinceles si no era para dibujarle, le transformaba con las poses y él, envalentonado y vanidoso, posaba, y la contemplaba a ella a través de su propio retrato. Adelina tenía una gracia especial para extraer el alma de la figura humana y la de Braulio aparecía en el fondo como la de un mito.

Fueron apenas quince días intensos en los que ella se entregó totalmente. Al final una contienda de ajedrez se lo arrebató. Cuando regresó, tras dos largos días, ya nada fue igual, y ante sus reproches lanzó la frase que le hizo cerrar la puerta y recuperar su perdida dignidad:

— Mi vida es la palabra y el ajedrez. Tu no cabes en ella.

Después vino el despecho, su deambular sonámbulo por las calles de Santiago, las lágrimas que no salieron nunca más. El dolor intenso de una pérdida de la que, pensó, jamás se iba a recuperar, como si no supiera que el tiempo es el mejor remedio.

«La mancha de mora con otra verde se quita», solía decir su madre. Marcelo apareció un día en la clase, un día en que estaba sobrio. Comparaban las enseñanzas de Lira y del español Fernández Álvarez de Sotomayor. Adelina se volcó en la pintura. Su vida se había centrado en representar el mundo a través del cuadro, un cuadro en el que, en esta ocasión, aparecían unas enormes flores que asomaban como cabezas entre un mar de hierba, amenazantes, demasiado grandes. Un día Marcelo lo contempló despacio y con aire de suficiencia.

— Has pintado unas flores que amenazan, Adelina, si las flores son el

amor, yo creo que tienes miedo y, si no me equivoco, o tienes miedo del amor, o de embarcarte en el futuro.

— No seas falluco. No hay barcos — dijo y adoptó el mismo aire de suficiencia.

— Cierto, es que mi padre fue marino. Pero da igual es como si hubiera un barco, yo creo que está detrás de esas flores que te amenazan, pero que te impiden ver, yo que tu las pintaba carnívoras.

Adelina se le quedó mirando con sorpresa, no se esperaba algo así del borrachín de Marcelo. Comenzó a admirarle, a tratar de descubrirse a sí misma en sus palabras. Ahora buscaba que comentara sus pinturas, que nuevamente le hiciera ver quién era ella, y empezó a pintar con frenesí.

Su arrebató aguijoneó a Marcelo que a su vez inició una fase de verdadero furor, tanto como el suyo, y aparcó por un tiempo la bebida. A los dos les dolían los hombros y el brazo, tensos ante el lienzo, y el olor del óleo y de la trementina se extendía por la sala. Parecía una carrera a contrarreloj para ver quién sorprendía al otro, quién era más atrevido, quién utilizaba todos los colores de la paleta, y quién recibía más elogios. Fue un verdadero combate que finalmente quedó en tablas porque los estilos no se parecían en nada, como un día les soltó el gallego, cansado de tanta competición.

Cuando salían del estudio les esperaba la noche y comenzaron a procurar, sin saber por qué, salir a la misma hora. Después vino el verano, el fin de las clases la necesidad de ir a otro lugar donde sobrevivir mejor y apareció el faro como la solución de sus vidas.

Para Adelina fue la peor decisión. El farero se sentía incómodo con su hijo, tanto por no comprender sus aficiones como por el recuerdo que le traía de su soledad y su mujer. Los ataques entre ambos hicieron que de nuevo Marcelo cayera en la trampa del alcohol, sin que el cuidado y el ánimo de Adelina, que se puso a pintar como estímulo, pudieran hacer nada para que volviera a coger los pinceles. Y poco a poco empezó a aparecer en la muchacha el desprecio y la desesperación hasta que se marchó y pasó por la Serena.

Ahora sentía el calor de la tarde que la contemplaba bajo el toldo, mientras el sol iba desapareciendo entre las montañas. Las parras mostraban sus uvas cobrizas en el Valle y se perdían en lontananza, casi al pie de las colinas, en un terreno que poco a poco las vides iban escalando hasta perderse en los cerros. La tarde tenía un color dorado y se desplegaba hacia la rojiza torre de Vicuña, lo único que apenas si se distinguía desde lejos. Se arrebujó en su chal, mientras dejaba los pinceles en la mesa, y miraba a distancia el resultado del cuadro. Al pie del caballete la foto del embarque de sus padres se había transformado en la figura de una mujer blanca y solitaria que ascendía por la pasarela, como si enfrentara el futuro en la otra orilla.

Scritture migranti



Embarque de emigrantes hacia Argentina, diciembre 1910. Archivo histórico de la Ciudad de Barcelona-Frederic Ballell.

De 1885 a 1930 se considera que emigraron a América en torno a 4,7 millones de españoles. Cerca del 60% regresaron.

