

ROMANZI AD ALTA VOCE.
DUE ESEMPI DI ROTTURA DEL CANONE DEL ROMANZO NELLA
NARRATIVA ISPANO-CARAIBICA DEGLI ANNI SESSANTA E SETTANTA:
TRES TRISTES TIGRES E LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO.

INTRODUZIONE p. 3

PARTE I - NARRAZIONI DI TRADIZIONE E DI ROTTURA

1. Anni prodigiosi p. 6
2. Il ventennio come epoca p. 8
3. Questioni di canone p. 10
4. Scrivere finzioni p. 20
5. Il fantasma del realismo p. 35
6. Nuove narrazioni p. 47
7. Dibattiti sul romanzo p. 62

PARTE II – DUE ESEMPI DAI CARAIBI ISPANICI: *LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO* E *TRES TRISTES TIGRES*

A – *LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO*

- A.1.1. Verso la rottura p. 70
- A.1.2. *La guaracha del Macho Camacho*: “Un homenaje al mundo que formó el autor” p. 84
- A.1.3. Una generazione di “nuovissimi” p. 92
- A. 2. Analisi del romanzo
 - A.2.1. Narratori multipli de *La guaracha del Macho Camacho*, ovvero chi racconta la *guaracha* p. 99
 - A.2.2. Disegno e sequenze narrative de *La guaracha del Macho Camacho*. p. 113
 - A.2.3. Riduzioni spazio-temporali: l’imbottigliamento stradale p. 123

A.2.4. Lingue e linguaggi del romanzo:	
I. Una “novela de lenguaje”	p. 137
II. La scrittura dell’ambiguità	p. 142
III. Presenza della dimensione poetica	p. 148
IV. Caratterizzazione dei personaggi attraverso il linguaggio	p. 153
V. Presenza della lingua inglese	p. 156
INTERMEZZO: LO SPETTACOLO DEL ROMANZO	p. 163
B – <i>TRES TRISTES TIGRES</i>	
B.1. “Incluye me out”	p. 178
B.2. Analisi del romanzo	
B.2.1. <i>Tres tristes tigres</i> : un “libro libre”	p. 185
B.2.2. La struttura del testo	p. 193
B.2.3. La creazione di un mondo alternativo attraverso il linguaggio	p. 204
B.2.4. Anti-linguaggio	p. 209
B.2.5. Traduzione e tradimento	p. 214
B.3. <i>Rimotivare</i> il linguaggio	p. 216
B.3.1. Analisi di alcuni procedimenti linguistici	p. 218
B.3.2. Una concezione atomistica del linguaggio	p. 223
B.3.3. Il linguaggio come dialogo tra significanti	p. 225
B.3.4. La ricerca della parola	p. 227
CONCLUSIONI	p. 235
BIBLIOGRAFIA	
	p. 254

INTRODUZIONE

Negli ultimi decenni, in occasione degli anni che terminano con il numero otto – 1978, 1988, 1998 e 2008 – si sono intensificati i dibattiti, le pubblicazioni e gli interventi su quel momento in cui si condensarono, per vedersi subito frustrate, le speranze in un nuovo ordine mondiale. Tuttavia, questo quarantesimo anniversario del 1968 invita più che mai a tornare a riflettere su quel periodo convulso in cui ci si oppose ai sistemi sociali, politici ed economici che reggevano l'Occidente e che si ripercuotevano in modo determinante sul resto del mondo. Il movimento del '68 venne letto come una rivoluzione effimera che non fu capace di arrivare a una trasformazione radicale del panorama politico, sociale ed economico. Tuttavia, non si può ignorare che molte delle prese di posizione di quel periodo hanno avuto ripercussioni durature e sono state in grado di smontare e far oscillare consuetudini, convinzioni e fondamenti del mondo occidentale.

Il presente lavoro parte dall'idea che tale movimento e il connesso processo di smantellamento non ebbe inizio e non si esaurì nel 1968, benché in quell'anno si siano concentrati avvenimenti importantissimi come la Primavera di Praga e l'invasione della Cecoslovacchia, il maggio francese, le proteste di massa contro il conflitto in Vietnam, l'assassinio di Martin Luther King e di Bob Kennedy e il massacro di Tlatelolco. Tracciare un panorama della complessità di un periodo della storia a cui abbiamo assegnato lo statuto di epoca per la sua significatività e al contempo per la sua possibilità di essere circoscritto, e vedere quali forze intervengono nel campo culturale e letterario ispano-americano e ispano-caraibico – che per via della Rivoluzione cubana sono investiti di un significato speciale – sono tra gli obiettivi della prima parte di questo lavoro.

In tale prima parte – intitolata “Narrazioni di tradizione e di rottura” – trovano uno spazio importante le riflessioni sulla costituzione dei canoni nazionali, in particolare su quello cubano all'interno dello spazio latinoamericano e caraibico. Inoltre, si studia come in quest'epoca questioni estetiche e teoriche – come la categoria di realismo e le sue molte declinazioni – risultino strettamente vincolate alle dinamiche del campo culturale. Successivamente si vedrà anche come queste dinamiche influiscano sul dibattito sul romanzo.

Sempre nella prima parte, la dilatazione dell'ambito spazio-temporale di partenza – e cioè l'estensione dell'analisi dalla letteratura ispano-caraibica degli anni Sessanta e Settanta alla letteratura ispano-americana, in particolare argentina, dei decenni precedenti – permetterà di mettere in evidenza le profonde radici dei cambiamenti che, sebbene acquisiscano visibilità solo nella seconda metà del secolo passato anche grazie al fenomeno editoriale del “boom”, percorrono la letteratura latinoamericana già dagli inizi del XX secolo.

Si procede poi, nella seconda parte del presente studio, all'analisi dei due romanzi scelti come estremamente significativi per illustrare il verificarsi di grandi cambiamenti in campo letterario e nel romanzo ispano-caraibico insulare in particolare. *Tres tristes tigres* (1967) del cubano Guillermo Cabrera Infante e *La guaracha del macho Camacho* (1976) del portoricano Luis Rafael Sánchez sono opere che permettono di leggere questo momento storico-culturale non come a sé stante ma come in permanente dialogo con il passato e il futuro della letteratura latinoamericana e caraibica. In effetti, nonostante questi due testi si inseriscano nei limiti di due letterature nazionali ben definite, la loro apertura tende a stabilire una profonda comunicazione tra di esse (come si cerca di dimostrare nell'intermezzo di questa seconda parte intitolato “Lo spettacolo del romanzo”) e con la produzione caraibica che le precede e che le segue (come si enuncia nelle conclusioni del lavoro).

L'analisi dei due romanzi si concentra in modo particolare sulla loro organizzazione strutturale e sul linguaggio, individuati come i nuclei in cui la rottura con le modalità canoniche del genere romanzo si fa più evidente ed eversiva. Il sintagma “romanzi ad alta voce”, scelto come titolo di questo studio, è motivato non solo dall'importanza rivestita in questi testi dalla dimensione orale e dalla significatività della componente performativa, ma anche dal fatto che in essi le più svariate componenti della società caraibica acquisiscono diritto di parola e dignità letteraria.

Nelle conclusioni si cerca di riscattare la portata della rottura formale operata dai testi ispano-caraibici della seconda metà del secolo passato, che arriva infatti a investire altri strati del testo, della letteratura e della società. In *Tres tristes tigres* e ne *La guaracha del Macho Camacho* questo avviene attraverso la valorizzazione delle componenti eterogenee dell'area geo-culturale, in primo luogo del ritmo e delle sonorità, come massima espressione identitaria.

Da sempre, nei Caraibi l'oralità riveste un'importanza fondamentale: si pensi solo all'altissimo tasso di analfabetismo che ancor oggi contraddistingue la regione, e soprattutto al fatto che nelle culture di origine africana le narrazioni, le credenze e i miti si sono tramandati a lungo, e in parte ancor oggi, attraverso la dimensione orale. Anche la maggior parte degli immigranti europei ed asiatici, che nel corso della storia hanno popolato le isole dell'arcipelago, erano analfabeti e portatori di una cultura fondata su rituali, ritmi e sonorità: tutti loro hanno lasciato racconti, canzoni e tradizioni. Tutto questo indica che, al di fuori del ristretto ambito della dimensione urbana – di quella che Rama chiama “la ciudad letrada” e che come si dimostra nell'analisi dei romanzi non ne rimane estranea – la cultura dei Caraibi si è organizzata e trasmessa attraverso la memoria e la parola. Se il paradigma di conoscenza è la narrazione, esso risulta strettamente vincolato alla rima e al ritmo, espedienti principali per fissare il sapere tradizionale nella memoria. Senza il ritmo non esisterebbero espressioni profondamente caraibiche come la *santería* cubana o la *macumba* brasiliana, e le centinaia di *pataki* che configurano il sistema divinatorio *yoruba* non si sarebbero potute memorizzare in Africa e trasmettere in terra americana. Se nelle lettere ispano-caraibiche il barocco non si è mai esaurito e si è potuto rigenerare nel neobarocco americano è per la potente tradizione orale che costituisce una biblioteca spesso ancora invisibile di aneddoti, storie, miti, leggende, detti, credenze, sortilegi, ricette, formule magiche ecc. che provengono da tradizioni tanto diverse come quelle indigene, africane, asiatiche e arabe che nei Caraibi arrivano a mescolarsi senza ordine in un meraviglioso concerto barocco.

PARTE I - NARRAZIONI DI TRADIZIONE E DI ROTTURA

Il s'est produit ceci d'inouï: nous nous sommes mis à parler. Il semblait que c'était la première fois.

Michel de Certeau, "Pour une nouvelle culture: prendre la parole", 1968

1. ANNI PRODIGIOSI

L'interesse diffuso per lo studio della letteratura ispano-americana degli anni Sessanta è una spia dell'importanza di quella produzione, della sua istituzionalizzazione e affermazione a livello continentale e della sua consacrazione a livello mondiale. Fu infatti proprio in quel particolare momento storico che la narrativa raggiunse il livello più alto di notorietà e visibilità e si iniziò a parlare anche oltre confine di una nuova tradizione letteraria latinoamericana.

Il fenomeno editoriale del "boom" fu un incentivo per studiare perché e in che modo i testi consacrati dal successo costituivano una differenza nell'ambito della produzione latinoamericana del momento; tale riflessione si estese anche a pubblicazioni precedenti e si iniziò a parlare di "nuova narrativa latinoamericana" anche per opere apparse nella prima metà del secolo passato. L'eccezionalità di quel momento creativo venne percepita immediatamente, tanto che diverse pubblicazioni si proposero di fare un punto, seppur temporaneo e parziale, della situazione offrendo alla critica posteriore uno strumento prezioso per capire le dinamiche di un processo particolarmente complesso. In particolare, tra i saggi della raccolta *América Latina en su literatura* (1972), quello di José Miguel Oviedo, intitolato "Una discusión permanente", segnala la preoccupazione e la sfida critica di cui si fa carico chi si immerge in un processo ancora *in fieri* del quale non è possibile tracciare bilanci definitivi. Di lì a breve, già dalla fine degli anni Settanta, diversi studi si propongono di analizzare e discutere la nascita della nuova narrativa latinoamericana considerandone non solo gli aspetti artistici e ideologici, ma anche i fattori economici, sociologici e politici che intervengono nella configurazione di un particolare movimento o epoca

artistica. Tra gli studi che sono divenuti ormai classici e che hanno contribuito alla definizione di quegli anni prodigiosi, vi sono *Más allá del boom: literatura y mercado*, un volume curato da Ángel Rama che riunisce gli interventi e i dibattiti di un gruppo di studiosi riunitisi nell'ottobre del 1979 per discutere delle nuove forme della narrativa latinoamericana manifestatesi nel periodo 1950-1975; “La tecnificación narrativa (1981), sempre di Ángel Rama” e “Modernización, resistencia y revolución: la producción literaria de los años Sesenta” (1977) di Jean Franco. Questi testi, che si preoccupano anche di studiare le radici ideologiche e politiche dell'incorporazione delle nuove tecniche letterarie nel romanzo, e più in generale nella letteratura del momento, offrono una lettura profonda del ventennio di cui, grazie alla distanza storica ormai acquisita, ci possiamo occupare oggi come epoca.

Arte e società appaiono in quegli anni, molto più che in altri momenti della storia, come una coppia assolutamente interdipendente e in particolare si considerano fondamentali le implicazioni che si danno tra letteratura, mercato e rivoluzione in senso lato.

Questo interesse per la produzione artistica degli anni Sessanta e Settanta, che si concretizza in articoli di riviste, testi monografici, volumi collettanei, realizzazione di congressi, dibattiti ecc. evidenzia che quel momento è considerato come nucleo problematico in sé. Tutti i lavori che si sono occupati del periodo lo descrivono come un'epoca di rapidi avanzamenti e di grandi aspettative rivoluzionarie, fortemente marcata dalla modernizzazione culturale, dal consolidamento di un pubblico per la produzione artistica e dalla nascita di nuove condizioni di mercato e consumo. In tale contesto giocano un ruolo fondamentale l'apparizione di un importante numero di riviste – uno dei prodotti più caratteristici del periodo –, la fondazione di case editrici nazionali e, naturalmente, la Rivoluzione cubana, fenomeno che funziona come polo di attrazione o repulsione dell'epoca e che influenza in modo determinante il dibattito sulla natura di una cultura popolare e rivoluzionaria e sulla funzione della letteratura e dell'intellettuale in un mondo in completa trasformazione. Inoltre, l'idea di “Rivoluzione permanente” prodotta dal governo cubano (ancor oggi si parla di una Rivoluzione che dura da ormai cinquant'anni) imprime all'epoca il segno di una continua “inauguralità”. Oggi più che mai, commemorando il quarantesimo anniversario del mitico 1968, appare evidente che quell'anno non può valere solo per sé ma è

simbolo di un'epoca intera, che influi in modo duraturo sulla vita pubblica e privata degli individui.¹

2. IL VENTENNIO COME EPOCA

Il blocco temporale degli anni Sessanta e Settanta costituisce un'epoca che si caratterizzò per la percezione condivisa della trasformazione inevitabile, e fortemente auspicata, dell'universo delle istituzioni, della soggettività, dell'arte e della cultura. Nel segno di tale percezione si interpretarono avvenimenti realmente inaugurali, come la Rivoluzione cubana, non solo per l'America Latina ma per il mondo intero.

Fissare delle date per delimitare temporalmente quest'epoca non sembrerebbe problematico: sicuramente il 1959 come data di inizio – anno della disfatta di Fulgencio Batista e del trionfo della Rivoluzione cubana – e, probabilmente, il 1973 come anno di chiusura. Mentre la carica inaugurale e trasformativa dell'esperienza rivoluzionaria cubana è infatti indiscutibile e la si può collegare a un evento determinato e quindi a una data precisa (il primo gennaio 1959 con l'ingresso di Fidel Castro a L'Avana), il momento finale non è altrettanto facilmente identificabile in quanto il cambiamento è molto più graduale, anche se ogni avvenimento che ne scandisce le tappe ha avuto una perentorietà inappellabile ed è stato percepito come punto di non ritorno. Poiché con l'assassinio di Salvador Allende e il rovesciamento del governo socialista in Cile si concluse in modo tragico una delle esperienze che diedero senso alle aspettative di cambiamento e trasformazione che animavano il continente e si inaugurò uno dei momenti più bui della storia dell'America Latina, si può scegliere il 1973 come data limite. E tuttavia, l'anno che condanna definitivamente la speranza in un nuovo ordine sociale ed economico, è il 1976, quando le dittature militari arrivano a impossessarsi di tutto il Cono Sud. Inoltre, accanto a quelli appena annunciati, altri avvenimenti che avrebbero avuto ripercussioni di portata continentale e globale, scandiscono l'inizio della fine di quegli anni prodigiosi. Nel 1971, si scatena il caso Padilla e Fidel Castro nel celebre “Discorso agli intellettuali” segna il cambiamento definitivo del ruolo

¹ Risulta logico che per gli europei e gli statunitensi l'anno 1968 costituisca la condensazione del periodo della ribellione. Tuttavia, è necessario ricordare che le origini dell'ondata rivoluzionaria provenivano dal cosiddetto Terzo Mondo, dalla rivoluzione cubana e vietnamita e dai processi di decolonizzazione in Africa. L'inizio dell'epoca non si può in alcun modo collocare nell'anno 1968 e tanto meno circoscriverlo ai soli movimenti studenteschi e alla ribellione contro la discriminazione razziale.

dell'intellettuale all'interno della Rivoluzione obliterando le aspettative e le speranze che avevano accompagnato l'esperienza cubana nel continente e nel mondo intero. Nel 1971, Hugo Banzer rovescia il governo di Juan José Torres e prende il potere in Bolivia. Sempre in quell'anno, in Uruguay, sale al governo Juan María Bordaberry che andrà limitando sempre più i diritti civili fino a quando nel 1976 si impone Aparicio Méndez come "comandante de facto". Il 1976, come anticipato, è anche l'anno in cui in Argentina, con un colpo di stato, prende il potere la giunta militare costituita da Videla, Massera e Agosti e si inizia una delle dittature più cruente dell'America Latina.

Tra il 1959 e il 1976 si delinea quindi un'epoca con uno spessore storico proprio e con limiti abbastanza precisi seppure non fissi – nella maggior parte dei casi segnati da avvenimenti violenti di portata ultraregionale – che la separano dai momenti immediatamente anteriori e posteriori. Si tratta di un blocco temporale in cui la convergenza di congiunture politiche, esigenze intellettuali, programmi estetici e aspettative sociali modificò i parametri istituzionali e le forme di produzione e consumo della letteratura e dei discorsi sulla letteratura.

La Rivoluzione cubana, la decolonizzazione in Africa, la Guerra del Vietnam, le rivolte contro la discriminazione razziale negli Stati Uniti e i numerosissimi episodi di ribellione giovanile permettono di percepire l'intreccio di relazioni sociali, politiche, economiche e istituzionali che hanno caratterizzato il periodo e al di fuori delle quali sarebbe stato impossibile sentire in modo così forte e chiaro che il mondo stava cambiando e che gli intellettuali rivestivano un ruolo importante in tale processo di trasformazione. Tutto il periodo appare attraversato da una stessa problematica: la valorizzazione della politica e l'aspettativa rivoluzionaria.

I diversi approcci disciplinari che si sono occupati dell'epoca suggeriscono implicitamente o affermano esplicitamente che le idee, i concetti, i discorsi e le pratiche del momento gravitarono attorno al concetto cardine di cambiamento radicale – nei costumi, nella mentalità, nell'immaginario, nei regimi politici o nella sessualità. Tutti gli studi sul periodo, indipendentemente dal segno di valore espresso, sono unanimi nell'aggiudicare agli anni Sessanta e Settanta un carattere storico eccezionalmente singolare e nel considerare l'epoca come una fonte inesauribile di interrogativi e problemi. In modo particolare, nell'anno in cui si celebra il quarantennio del Sessantotto, appare evidente che tale interesse sorge anche dalla relativa prossimità di

quel momento. Il periodo che ci interessa, infatti, appare cronologicamente vicino ma allo stesso tempo lontanissimo: molti dei protagonisti che lo hanno animato sono ancora vivi e attivi e tuttavia un'epoca da cui ci separano solo trent'anni non è mai apparsa tanto distante dal presente. La rivoluzione mondiale, nel cui segno si agitò tutto il periodo, non ebbe luogo e molte delle istanze rivoluzionarie vennero archiviate sotto l'etichetta di utopia. La comunità che fu tanto convincente nei suoi discorsi sulla trasformazione imminente del mondo e che fu tanto potente da muovere grandi masse della società, si illudeva allora senza fondamento? Cercare di rispondere a tale domanda supera le possibilità e l'ambito di ricerca di chi scrive ma se si può affermare in modo necessariamente generico che molti sono stati i risultati concreti anche se parziali generati dalla volontà e propositività dell'epoca, si può affermare anche, in modo specifico, che la rivoluzione in campo letterario narrativo si ebbe e che fu radicale, pervasiva e vittoriosa in quanto segnò in modo indelebile tutta la produzione successiva.²

3. QUESTIONI DI CANONE

Quando si parla di canone in ambito letterario il pensiero corre subito all'opera di Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. Bloom difende il canone della letteratura occidentale di fronte al decentramento e allo smembramento gerarchico promosso dalla critica postmoderna e colloca nella dimensione del sublime la condizione indispensabile per un'opera per essere considerata canonica. Il critico statunitense, animato da un mai esaurito spirito romantico, vede in ogni grande opera d'arte l'espressione di un *daimon*, un genio personale. La perdurabilità di una determinata opera nel tempo indicherebbe l'esistenza di un ordine universale dell'estetica sul quale non inciderebbero condizionamenti contestuali, mentre

² Sebbene i confini del periodo preso in considerazione si possano far coincidere facilmente con date storicamente molto significative, questo non implica che i mutamenti letterari siano una diretta conseguenza dei fatti storici, giacché, come si vedrà, risulta necessario focalizzare l'attenzione sui movimenti interni alla letteratura stessa. Nonostante le date citate scandiscano momenti cruciali che marciano la profonda relazione tra le lettere, da un lato, e la storia e la politica dall'altro, non si può dimenticare che le prime godono di un'autonomia relativa secondo la quale è possibile tracciare il percorso delle sue trasformazioni e individuarne le costanti e, anche, vincolare le trasformazioni e le costanti a seconda delle relazioni che intrecciano con l'insieme dei discorsi sociali e di tutto quello che viene genericamente definito "realtà".

l'appello al canone implicherebbe necessariamente un ordine o una gerarchia applicata a un insieme di valori e segni.

Nel procedimento di selezione degli autori memorabili, Harold Bloom non prende in considerazione la rilevanza storica delle opere in senso stretto. Il suo atteggiamento è polemicamente antistoricistico: le opere diventano canoniche grazie alla loro altissima qualità. Si entra quindi nel canone per meriti estetici e non per motivi storici: "Ogni forte originalità artistica diviene canonica".³ Bloom fonda quindi il suo repertorio su una pratica di lettura ideale, senza mediazioni testuali (commenti, storia, critica ecc.) o extratestuali (contesti storici, storia dell'editoria ecc.) a opera di un lettore individuale ed eccellente, dotato dell'autorità dell'interprete. Tale lettura solipsistica pretende però di diventare collettiva.

La grande letteratura occidentale si può ridurre secondo Bloom a un numero limitato di scrittori per via di quella che lui stesso ha definito, in un altro suo famoso testo, "the anxiety of influence".⁴ Autori come Dante, Milton, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Tolstoj, Proust, Joyce e Kafka proiettano nello spazio e nel tempo un'ombra immensa e fondano modelli per tutta la letteratura a venire. Ne deriva che tutti gli autori e tutte le opere si rifanno e sempre si rifaranno, implicitamente o no, ad altri autori. Coloro che proiettano più ombra sono naturalmente gli autori canonici. Questi autori sono stati in grado di generare qualcosa di nuovo, di introdurre nella letteratura qualcosa che prima non vi era e la loro forza ha influito su altri autori, opere e scuole. Le opere canoniche sono quindi "inaugurali" perché la loro originalità fonda un cammino, ma anche "conclusive", poiché raggiungono un apice non eguagliato e inglobano contenuti morali e formali di un'intera epoca senza però esaurirsi in essa.

Dal testo di Bloom risulta che possono essere definiti canonici solo un numero limitatissimo di autori: solo ventisei in tutta la storia della letteratura. Risulta a questo punto lecito chiedersi quali siano i fattori che fanno sì che uno scrittore generi in altri la menzionata "anxiety of influence" e, quindi, in base a quali peculiarità un'opera entri a far parte del canone. Si legga a questo proposito un passo dalla "Prefazione e preludio" de *Il canone occidentale*:

³ Harold Bloom, *The Western Canon. The Schools and Books of the Ages*, New York: Harcourt Brace, 1994; trad. it di Francesco Saba Sardi, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, Milano: Bompiani, 1996, p. 22.

⁴ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press, 1973; trad. it. di Mario Diacono, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*. Milano: Feltrinelli, 1983.

Ho tentato di istituire un diretto confronto tra gran parte di questi ventisei scrittori e la grandezza, chiedendomi che cosa renda canonici gli autori e le opere. Per lo più, la risposta è risultata essere la singolarità, un tipo di originalità che non può essere assimilata o alla quale ci abituiamo tanto da cessare di considerarla singolare. Walter Peter definiva il Romanticismo quale un'aggiunta di bizzarria alla bellezza, ma io ritengo che abbia caratterizzato tutta quanta la scrittura canonica anziché i romantici in quanto tali. Il ciclo di produzione va dalla *Divina Commedia* a *Finale di partita*, da singolarità a singolarità. Chi legga per la prima volta un'opera canonica, si imbatte in un estraneo, in una arcana sorpresa anziché in una verifica di aspettative. A leggerli ex novo, tutto ciò che la *Divina Commedia*, il *Paradiso Perduto*, il *Faust, Parte Seconda*, *Chadzi-Murat*, *Peer Gynt*, *Ulisse* e il *Canto generale* hanno in comune è la loro misteriosità, la loro capacità di far sentire il lettore un estraneo a casa sua.⁵

Come segnala anche il critico Rafael Rojas, la casa a cui si riferisce il critico di Yale è ovviamente l'Occidente.⁶ La lettura che fa sentire estraneo il lettore a casa sua è la lettura di un testo che è stato previamente addomesticato da e per l'estetica occidentale. Si tratta allora di un atto, quello della lettura, che finisce con l'inscrivere e confermare l'identità del soggetto occidentale e assicurare il riconoscimento del sé attraverso il canone letterario. Risulta quindi naturale la reazione di Bloom contro i discorsi che postulano il decentramento del soggetto moderno occidentale (femminismo, neomarxismo, lacanismo, *New Historicism*, semiotica, decostruzione) e che vengono definiti dal critico come una "Scuola del risentimento" fortemente inficiata dall'ampia carica ideologica di cui sono portatori.

Tale "Scuola del risentimento" finirebbe per sfociare spesso in un paradosso poiché la resistenza al canone occidentale esercitata da altre culture regionali o nazionali può arrivare a produrre meta-narrazioni altrettanto autoritarie ed escludenti. La logica del canone si fa infatti strada anche in quei discorsi che si propongono come alternativa all'enunciato occidentale. La narrativa di questi soggetti minori e periferici, che prende forma dalla dissidenza e dalla protesta di un modello e una voce unica per le loro espressioni, si risolve spesso in una replica in miniatura del soggetto occidentale oggetto di condanna e denuncia. Si costituisce così il contro-canone – o meglio i contro-canoni,

⁵ *Ivi*, pp. 2-3.

⁶ Cfr. Rafael Rojas, *Un banquete canónico*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

al plurale – che secondo Bloom sono spesso dei cataloghi elitari, chiusi, che si autodefiniscono subalterni ma risultano poi essere emanazioni dirette del potere.

Fin dagli inizi del XIX secolo, in America Latina, si moltiplicano i discorsi che cercano di formalizzare un canone latinoamericano.⁷ L'identità latinoamericana riceve, da allora, una serie di formulazioni: quella politica di Simón Bolívar, quella ideologica con José Martí, quella spirituale di José Enrique Rodó, quella etnica con Vasconcelos, quella poetica con Lezama, quella filosofica con Leopoldo Zea e quella letteraria con Pedro Henríquez Ureña. Ognuna di queste definizioni porta con sé un catalogo di miti, eroi, avvenimenti, autori e testi che conformano il canone latinoamericano. Come ogni meta-narrazione identitaria, anche il discorso dell'identità latinoamericana stempera e appiattisce le differenze regionali e nazionali facendole confluire in una dimensione continentale superiore. Il canone latinoamericano, come il canone occidentale, non tollera eccezioni morfologiche.

In questo panorama il canone cubano si inserisce a nostro parere come un contro-canone particolare. Spesso, infatti, Cuba si pensa ed è pensata come caso eccezionale, soprattutto in termini politici. Tuttavia, tale eccezionalità, cresciuta esponenzialmente con il tempo, si accompagna paradossalmente al discorso, formulato dai fautori della Rivoluzione, della consuetudinarità che avrebbe dovuto acquisire il modello cubano: Cuba non doveva esser in alcun modo un'eccezione storica bensì l'avanguardia, il paradigma della lotta contro l'imperialismo, la regola che avrebbero dovuto seguire gli altri paesi del continente.

Uno degli intellettuali chiave del processo rivoluzionario cubano in tutte le sue fasi è Roberto Fernández Retamar. La sua opera è sempre stata fortemente ancorata alla dimensione politica e ideologica e, anche grazie alle numerose e importanti funzioni rivestite nell'ambito culturale cubano dal momento del trionfo della Rivoluzione fino a oggi, ha sviluppato un discorso di legittimazione culturale che si trasforma in un canone “di sinistra” che identifica la cultura americana con alcune figure della sua storia selezionate con molta sapienza: Túpac Amaru, Tiradentes, Toussaint L'Ouverture,

⁷ Fra i numerosi testi che si possono consultare al riguardo si citano Fernando Ainsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid: Gredos, 1986; Arcadio Díaz Quiñones, *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*, Quilmes, Argentina: Universidad de Quilmes, 2006; José Miguel Oviedo, *Panorama histórico-literario de nuestra América*, La Habana: Casa de las Américas, 1982; Julio Schwartzman (a cura di), *La lucha de los lenguajes*, vol. II, Noé Jitrik (direttore), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé, 2003.

Simón Bolívar, José de San Martín, Antonio Maceo, José Martí, Emiliano Zapata, Marcus Garvey, Augusto César Sandino, Julio Antonio Mella, Fidel Castro, Haydee Santamaría, Ernesto Che Guevara e l’Inca Garcilaso de la Vega, Sor Juana Inés de la Cruz, César Vallejo, Mariátegui, Neruda, Juan Rulfo, Carpentier, Guillén, Wifredo Lam, Lezama Lima, C.L.R. James, Aimé Césaire, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos, Frantz Fanon, Ernesto Cardenal, Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh, George Lamming e Kamau Braithwaite.⁸

A tale selezione di nomi, Fernández Retamar aggiunge un percorso storico cadenzato dalle date più significative per la sinistra rivoluzionaria in cui il trionfo della Rivoluzione cubana riveste un ruolo nodale. A questo percorso, parzialmente proposto nella citazione che segue, l’intellettuale cubano premette le parole con cui Alfonso Reyes proclamava il raggiungimento della maggiore età da parte dell’America Latina e profetizzava che molto presto – “muy pronto” – il mondo si sarebbe abituato ad avere come interlocutore paritario anche questa porzione di mondo:

Esas palabras se decían en 1936. Hoy, ese “muy pronto” ha llegado ya. Si tuviera que señalar la fecha que separa la esperanza de Reyes de nuestra certidumbre – con lo difícil que suelen ser esos señalamientos –, yo indicaría 1959: llegada al poder de la Revolución Cubana. Se podrían ir marcando algunas de las fechas que jalonan el advenimiento de esa cultura: las primeras son imprecisas, se refieren a combates de indígenas y revueltas de esclavos negros contra la opresión europea. En 1780, una fecha mayor: sublevación de Túpac Amaru en el Perú; en 1803, independencia de Haití; en 1810, inicio de los movimientos revolucionarios en varias de las colonias españolas de América, movimientos que van a extenderse hasta bien entrado el siglo; en 1867, victoria de Juárez sobre Maximiliano; en 1895, comienzo de la etapa final de la guerra de Cuba contra España [...]; en 1910, Revolución mexicana; en los años veinte y treinta de este siglo, resistencia en Nicaragua de Sandino y afianzamiento en el continente de la clase obrera como fuerza de vanguardia; en 1938, nacionalización del petróleo mexicano por Cárdenas, en 1944, llegada al poder de un régimen democrático en Guatemala, que se radicalizará en el gobierno; en 1946, inicio de la presidencia en la Argentina de Juan Domingo Perón, bajo la cual mostraron su rostro los “descamisados”; en 1952, Revolución Boliviana; en 1959 triunfo de la Revolución cubana”; en 1961, Girón: primera derrota socialista de nuestra Revolución; en 1967, caída del Che Guevara al frente de un

⁸ Roberto Fernández Retamar, “Calibán”, in Id., *Para el perfil definitivo del hombre*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, II edizione corretta e aumentata, 1995, p. 140; apparso per la prima volta sulla rivista *Casa de las Américas*, n° 68, settembre-ottobre 1971; trad. it. Lucia Lorenzini, *Calibano. Saggi sull’identità culturale dell’America Latina*, Milano: Sperling & Kupfer, 2002.

naciente ejército latinoamericano en Bolivia; en 1970, llegada al gobierno, en Chile, del socialista Salvador Allende.⁹

Il catalogo latinoamericano e caraibico di intellettuali ed eventi storici selezionati da Fernández Retamar diventa nelle sue parole “nuestra historia” e “nuestra cultura”, frasi totalizzanti che Retamar articola da un luogo di enunciazione specifico – la gerarchia culturale della Rivoluzione cubana – e che proietta sul vasto e plurale immaginario dell’America Latina con pretese di ordine canonico: “Nuestra cultura es – y sólo puede ser – hija de la revolución, de nuestro multiseccular rechazo a todos los colonialismos; nuestra cultura, al igual que toda cultura, requiere como primera condición nuestra propia existencia”.

La cultura latinoamericana, o almeno la parte più importante e diffusa di essa, rimane cifrata in una genealogia di eventi che per la loro forza simbolica configurano la costruzione storiografica di una tradizione rivoluzionaria e anticoloniale latinoamericana. Tuttavia, osserva il già citato critico Rafael Rojas, sono moltissime le eccezioni che si possono muovere al canone latinoamericano di Fernández Retamar e che possono interrompere la continuità da lui proposta:

¿Acaso no representan también nuestra cultura política los emperadores Agustín de Iturbide I de México y Dom Pedro I del Brasil, los dictadores Juan Manuel de Rosas y Antonio López de Santa Anna, los presidentes vitalicios Antonio Guzmán Blanco y Porfirio Díaz? [...] ¿No son parte de nuestra realidad los escritores más ensimismados en sus poéticas: los argentinos Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares; los mexicanos Xavier Villaurrutia, José Gorostiza y Juan Rulfo; o los cubanos Julián del Casal, José Lezama Lima y Virgilio Piñera?¹⁰

Non si cerca naturalmente di negare che la storia latinoamericana manchi di eventi e personaggi, simboli e miti rivoluzionari potenti, ma il collegamento genealogico tra di loro è frutto di una proposta specifica delle élite che producono i discorsi dominanti.

Il discorso di Fernández Retamar si fa portatore di istanze che non sono solo latinoamericane o caraibiche ma anche, più in generale, terzomondiste e anticoloniali,

⁹ *Ivi*, p. 164.

¹⁰ Rafael Rojas, op. cit., p. 25.

riuscendo ad abbracciare aree molto lontane tra loro grazie al comune denominatore della subordinazione coloniale e neocoloniale alle grandi potenze di un tempo e di oggi.

Per quanto riguarda l'orizzonte limitato della nostra ricerca, appare necessario affermare che l'idea di America Latina è frutto di una costruzione e che parlare di America Latina in termini generali si configura più spesso come orizzonte problematico che come dato della realtà. Tuttavia, negli anni Sessanta e Settanta appare con nuova forza la volontà – o forse la necessità – di affermare un'idea di America Latina nella cui configurazione collaborano, come si è accennato, congiunture di ordine storico e politico, il peso di certe istituzioni e di determinate matrici ideologiche. Questa cornice geopolitica si sovrappone spesso, oscurandola, a quella caraibica e si traduce in spazio di appartenenza obbligato degli intellettuali dell'area ispanica. In questa prospettiva le produzioni degli ultimi cinquant'anni, anche come conseguenza del fenomeno della diaspora, sono andate configurando nuove forme di appartenenza culturale che superano i ristretti schemi nazionali o geopolitici imposti dall'alto.

Il senso di appartenenza alla dimensione latinoamericana e caraibica si inseriva inoltre in una solidarietà terzomondista. Questa ulteriore inclusione cercò di unire la politica e la cultura in un concetto che superasse le frontiere nazionali e raggiungesse coloro che vennero chiamati “i dannati della terra” – dal titolo del libro di Frantz Fanon che divenne una lettura cruciale di quegli anni in cui l'azione culturale, politica e armata si fecero interdipendenti.

Nell'ambito latinoamericano e in vista di un rafforzamento dell'idea latinoamericanista, i protagonisti si sforzarono di cogliere e diffondere i contributi progressivi che gli scrittori del continente realizzavano con il proposito di produrre una *letteratura nuova in un mondo nuovo* – nozioni dai fondamenti confusi e dai riferimenti eccessivamente generici che circolavano ampiamente nei discorsi dell'epoca. La diffusione regolare, periodica e volontaria dello stato della letteratura latinoamericana, anno dopo anno, fu un compito che promossero molte delle pubblicazioni politico culturali dell'epoca.¹¹

¹¹ I riferimenti ad articoli di riviste del periodo come *Marcha*, *Lunes de Revolución*, *Casa de las Américas*, ai congressi tenutisi in quegli anni e ai numerosi dibattiti e alle polemiche del periodo testimoniano la vivacità degli intellettuali dell'epoca e la loro volontà di promuovere una tradizione propria.

Due constatazioni percorrevano il pensiero dell'epoca: da un lato, che gli intellettuali fossero chiamati a diventare portavoci di una vaga ma estesa urgenza di trasformazione sociale; dall'altro, la consapevolezza che la produzione artistica del continente, per la sua circolazione discontinua e ristretta, non arrivava a costituire una vera letteratura latinoamericana. La critica cercò quindi di riparare alla mancanza di conoscenza reciproca e istituì canali di comunicazione all'interno del continente.¹² Si promosse l'idea di un patrimonio comune come prodotto di un lavoro collettivo; idea che si traduce nella "nostra cultura" di Fernández Retamar e che è tanto inclusiva quanto selettiva.

Due avvenimenti che sembrarono compiere desideri di natura diversa proprio all'inizio dell'epoca intervennero contemporaneamente per saldare gli scrittori e le loro produzioni e confermare le loro aspettative, sia nel senso della modernizzazione culturale sia del cambiamento sociale. La Rivoluzione cubana e la nascita di un incipiente mercato editoriale suggerivano che le aspettative di partecipazione in un processo di trasformazione erano possibili e che la cultura e la politica nel continente trovavano finalmente quello stato inaugurale tanto sentito come necessario.

Per quanto si può osservare, di fronte all'affermazione del canone come costruzione – come è quello di Harold Bloom ma anche quello di Fernández Retamar – si possono verificare due reazioni: quella dell'apertura e quella dell'abbandono della logica del canone proposta dalla prospettiva postmoderna. Tale abbandono è possibile tuttavia quando il dispositivo di costruzione del canone viene scoperto e viene mostrata la componente fittizia che partecipa dell'edificazione dei monumenti e delle narrazioni che li sostengono. La differenza tra il canone occidentale fissato da Bloom e il canone latinoamericano fissato da Fernández Retamar è che il secondo non è invenzione di tradizioni estetiche bensì ideologiche. Il canone di Fernández Retamar è un canone che, nelle parole dello stesso Retamar, si propone di delimitare l'ambito storico latinoamericano confrontando la propria realtà con quella propria di un altro ambiente, quello dell'Occidente, ma che finisce per riprodurre la stessa volontà di potere, lo stesso tracciato di frontiere che domina il canone occidentale. Si tratta di un gesto

¹² Come dimostra il lancio sul mercato del romanzo-icona dell'epoca *Cien años de soledad*, anticipato e promosso da una rete importante di critici ed editori che prepararono l'affermazione di un'opera di innegabile altissimo valore artistico in un contesto in cui il valore non è condizione sufficiente di successo di pubblico e critica.

probabilmente necessario nel periodo convulso in cui si verifica, di un gesto animato da un'innegabile volontà di potere e da una pulsione di delimitazione e misurazione del territorio. Vi è inoltre una dimensione agonistica del canone latinoamericano nei confronti di quello occidentale: in "Calibán" e in molti scritti dell'epoca, non solo di Fernández Retamar, l'America Latina era un caso eccezionale, una realtà autonoma, un fenomeno specifico per il suo intenso meticciato costitutivo. Vent'anni dopo, Retamar cerca di stemperare la sua tesi e a tratti abbandona il binarismo America Latina/Occidente, Margine/Centro su cui si fondano sia i discorsi imperialisti sia quelli decolonizzatori. A un certo punto sembra quasi che gli animi si rilassino e le barriere vengano meno e che, in una fusione ideale, America Latina diventi occidentale e, viceversa, che l'occidente si faccia un po' latinoamericano:

Si algo me inquieta hoy en la expresión "Tercer Mundo", es la degradación que acaso involuntariamente supone. No hay más que un mundo, donde luchan opresores y oprimidos, y donde estos últimos obtendrán más temprano que tarde la victoria.¹³

Il canone, si costituisce quindi di inclusioni ed esclusioni e la sua costituzione è il risultato di una battaglia.¹⁴ In particolare, il canone occidentale di Harold Bloom viene sentito come un santuario dell'estetica occidentale da difendere mentre, dal canto suo, quello di Roberto Fernández Retamar è sicuramente un tentativo di definizione della cultura latinoamericana e del suo ruolo nel mondo. Nell'ambito delle lettere cubane molti altri sono stati i tentativi di tracciare i caratteri definitivi di una cultura inclusiva latinoamericana: José Martí, Alejo Carpentier e Lezama Lima sono solo alcuni esempi importanti di tale fenomeno. Questi autori iscrivono l'identità nazionale cubana in una dimensione superiore e cioè nel continente latinoamericano. I due discorsi – quello nazionale e quello continentale – corrono paralleli nelle opere degli autori citati senza causare attriti. Cuba risulta essere una nazione che partecipa dell'identità culturale latinoamericana ma che allo stesso tempo si distingue all'interno di tutta la cultura latinoamericana senza smettere di appartenervi. Si può parlare quindi di una doppia identità, nazionale e continentale, che non dà luogo a frizioni nascoste o scontri espliciti

¹³ Roberto Fernández Retamar, "Calibán revisitado", in *Casa de las Américas*, n° 157, luglio-agosto 1986. Consultabile anche sul sito <<http://www.lajiribilla.co.cu/pdf/caliban2.pdf>>.

¹⁴ Si confrontino a questo proposito le posizioni del sociologo Pierre Bourdieu sulla costituzione del campo culturale a cui si fa riferimento nelle conclusioni del presente lavoro.

tra i due discorsi. Su tale interconnessione culturale si instaura poi un terzo discorso e cioè quello dell'eccezionalità insulare che, di taglio più antropologico che sociologico, definisce la cultura cubana come al margine, e a volte, addirittura come contrappunto, della cultura latinoamericana. La dimensione insulare apre a un'ulteriore inserzione del discorso dell'identità cubana e cioè nell'area geoculturale dei Caraibi e delle Antille. Tuttavia, nonostante l'isola sia più prossima al contesto caraibico, sembra che si possa parlare di un inserimento curiosamente distante e con una tradizione molto più debole di quella del discorso latinoamericanista.

A questo inserimento si oppone infatti una fortissima definizione nazionalista che tende a separare l'esperienza cubana da quella dell'area culturale dei Caraibi. La forte definizione nazionalista, fondata su un'idea di nazione bianca, creola e cattolica, sarebbe conseguenza del timore causato dalla maggioranza di popolazione nera in tutte le Antille – diretta conseguenza dell'economia fondata sulla piantagione della canna da zucchero – percepita dall'élite dirigente come minaccia. Il verificarsi di una rivoluzione nera ad Haiti già nel 1804 alimenta ulteriormente la paura che innesca un processo di nazionalismo per cui le Antille e i Caraibi diventano una sorte di “zona dell'*Altro*” che deve essere negata. Il critico portoricano Arcadio Díaz Quiñones afferma che il discorso nazionalista cubano colloca quella che è sentita come l'*altra* componente della dimensione cubana – quella nera – in una zona che geograficamente e culturalmente lo coinvolge ma che per un gioco schizofrenico rimane al di fuori e distante.¹⁵

Con la Rivoluzione le cose sarebbero dovute cambiare. La Rivoluzione si fonda su un discorso decolonizzatore, bolivariano e terzomondista. L'immaginario della Rivoluzione, e in genere quello “di sinistra”, ha sempre rappresentato Cuba come il paese leader del Terzo Mondo, del sottosviluppo e dell'America Latina che, tuttavia, grazie alle sue conquiste nel sociale e per la sua appartenenza fino alla fine degli anni Ottanta al blocco sovietico, in fondo, non era poi tanto Terzo Mondo o sottosviluppata e neppure così tanto latinoamericana. E così, Porto Rico e la Repubblica Dominicana, due paesi che lasciano supporre una minore diversità rispetto a Cuba per via del comune meticcio ispano-africano, iniziarono a funzionare nell'ambito della retorica nazionalista cubana come archetipi negativi. Uno dei discorsi più comuni a sostegno

¹⁵Arcadio Díaz Quiñones, “El enemigo íntimo: cultura nacional y autoridad en Ramiro Guerra y Sánchez y Antonio S. Pedreira”, *Op. Cit. Boletín del Centro de Investigaciones Históricas*, Universidad de Puerto Rico, 7, 1992, pp. 9-68.

della Rivoluzione cubana dichiara che il venir meno della Rivoluzione a Cuba ridurrebbe l'isola nelle stesse condizioni degli altri due paesi antillani: completamente assoggettato all'imperialismo nordamericano Puerto Rico, e in totale miseria e in balia delle decisioni dei paesi imperialisti la Repubblica Dominicana. Ancora Arcadio Díaz Quiñones segnala che Cuba ha sempre avuto un atteggiamento paternalista, una sorta di complesso del fratello maggiore, nella strategia culturale e politica delle isole vicine, in particolare nei confronti di Porto Rico. Si veda cosa dice lo scrittore cubano Guillermo Cabrera Infante sul ruolo culturale di Cuba nella regione caraibica insulare e continentale:

Si los colombianos de la costa, los venezolanos, los dominicanos, los puertorriqueños y los cubanos se parecen exteriormente es porque Cuba, desde hace cuatro siglos, ha dominado culturalmente el ámbito caribeño que quedó fuera de la órbita india y porque La Habana era una gran ciudad cuando Caracas, Barranquilla y San Juan no eran más que caseríos.¹⁶

Dal canto suo, l'intellettuale cubano Jorge Mañach, per molto tempo residente a Porto Rico, riuscirà a correggere solo in parte – nel suo inconcluso libro sulla frontiera – questa idea diffusa su Cuba e sull'opposto significato di Porto Rico nell'ambito geoculturale dei Caraibi. Mañach riscatta infatti in questa isola delle Antille – che dal 1952 è Stato Libero Associato degli Stati Uniti – una disposizione volontaria a costituirsi come zona di confluenza tra le due Americhe.¹⁷ Ed è probabilmente in quella che si potrebbe chiamare la “nuova narrativa portoricana” – che come vedremo nella seconda parte di questo lavoro, si manifesta a partire soprattutto dagli anni Settanta con autori come Luis Rafael Sánchez – che questa tendenza si consolida e si realizza.

4. SCRIVERE FINZIONI

Un quesito che periodicamente ricorre nei dibattiti della cultura letteraria ispano-americana è quella di “come narrare”, di “come scrivere *ficciones*”.

¹⁶ Rita Guibert, “Guillermo Cabrera Infante: conversación sobre *Tres tristes tigres*. Una entrevista con Rita Guibert”, in AA.VV., *Guillermo Cabrera Infante*, Madrid: Fundamentos, 1974, p. 39; già apparso con lo stesso titolo in *Revista Iberoamericana*, 76-77, luglio-dicembre 1971. L'intervista è stata realizzata a Londra il 5 ottobre 1970.

¹⁷ Jorge Mañach, *Teoría de la frontera*, Puerto Rico: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1970.

Sebbene le disposizioni ufficiali proibissero l'introduzione e la diffusione di "libros de romances e historias fingidas" nelle colonie d'oltreoceano, in tutta l'America Latina, durante il periodo coloniale, circolarono in gran numero romanzi e narrazioni di finzione di vario genere.¹⁸ Infatti, la reiterazione della proibizioni nelle disposizioni reali (*Cédulas Reales*) del 1531, 1543 e 1571 e i numerosi editti e documenti giunti sino a noi che registrano la circolazione dei testi proibiti dimostrano la costante infrazione alla censura imposta dal governo coloniale. Oltre alle opere di finzione importate dalla Spagna – come *La Celestina*, *El Lazarillo de Tormes*, *Orlando Furioso*¹⁹, *Belianís de Grecia*, *Amadís de Gaula* e soprattutto de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* – si scrivevano e si leggevano entro i confini della colonia opere arricchite da una buona quota di fantasia ma formalmente appartenenti ai generi para-letterari come il diario di viaggio, la biografia o l'autobiografia e le "storie". La presenza di caratteristiche romanzesche in molta produzione coloniale ha determinato che la critica si dividesse tra coloro i quali ritengono che non si possa parlare di romanzo prima del secolo XIX e coloro che in molti dei libri pubblicati nell'America coloniale individuano peculiarità poetiche proprie del romanzo, intesa come forma narrativa finzionale, e affermano l'esistenza del romanzo anche nella fase anteriore all'Indipendenza. Tra i primi, vi sono Fernando Alegria e Luis Alberto Sánchez; tra gli altri, occupa un posto importante Cedomil Goic che, accanto ai *libros de caballería*, colloca il romanzo manierista e il romanzo barocco e riconosce lo statuto di romanzo a opere che sono normalmente considerate protoromanzi.²⁰ Tra le opere del periodo coloniale che Cedomil Goic considera romanzi vi sono: *Claribalte* (1519) di Gonzalo Fernández de Oviedo, *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* (1608) di Bernardo de Balbuena, *Los Sirgueros de la Virgen* (1620) di Francisco Bramón, *Cautiverio feliz* (1663) di Francisco

¹⁸ Il provvedimento era stato preso per evitare che gli indigeni educati alla lettura, attratti dalla "materia profana e menzognera" di libri come l'Amadigi de Gaula e altre "favole di fantasia", ne traessero cattive abitudini e vizi e abbandonassero la lettura dei libri della santa e retta dottrina. Cfr. "Decreto che dispone che non si consenta che introducano nelle Indie libri di storie profane" in "Reale Consiglio delle Indie. Decreti promulgati in diverse epoche che dispongono e regolamentano la circolazione e la lettura dei libri proibiti nelle Indie", in Luisa Pranzetti (a cura di), *L'America violata. Antologia della Conquista*, Milano: Feltrinelli, 1981, p. 37.

¹⁹ La diffusione dell'*Orlando Furioso* in Spagna, in originale, traduzione e riduzioni in prosa e per il teatro, fu notevole già a partire dalla sua prima edizione.

²⁰ Si vedano: Fernando Alegria, *Historia de la novela hispanoamericana*, México: De Andrea, 1966; Luis Alberto Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid: Gredos, 1953 e Cedomil Goic, "Novela hispanoamericana colonial", in *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo I, Madrid: Cátedra, 1939.

Núñez de Pineda y Bascañán, *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle, *Lazarillo de ciegos caminantes* (1773) di Don Calixto Bustamante Carlos Inca detto Concolorcorvo.

Ángel Rama, invece, che riconosce nella saggistica e nella poesia le forme in cui il continente ha raggiunto “su expresión más penetrante”, liquida le discussioni sulla presunta esistenza del genere nel periodo coloniale privando del romanzo anche tutto il secolo XIX e affermando che solo si può parlare di romanzo come genere autonomo dagli albori del secolo XX:

En América Latina se le dice nacido con la Independencia política, bajo el fuego de la revolución de 1810 (el Periquillo Sarniento de Lizardi) cuando no se le busca en los discretos chismosos de la Colonia (El Carnero bogotano o El lazarillo peruano) o en las crónicas de los conquistadores. Con la misma imprecisión se le atribuye el triunfo internacional de la literatura actual, y su incorporación al concierto universal de las letras. Todo cierto, todo mentira. [...] Es el universo cultural del XIX quien no le permite a la novela alcanzar su forma, la de ese momento histórico de la civilización europea, por lo cual América Latina carece estrictamente de novelas en el siglo XIX.²¹

Dal canto suo, lo scrittore cubano Alejo Carpentier, abolisce le distinzioni che percorrono il dibattito accademico tracciando una continuità tra la cronaca del periodo coloniale – che nonostante si proponesse come documento veritiero degli eventi narrati era sempre costituita di una buona dose di invenzione – e il romanzo:

[...] nunca he podido establecer distingos muy válidos entre la condición del cronista y la del novelista. Al comienzo de la novela, tal como hoy la entendemos, se encuentra la crónica.
[...] Bernal Díaz del Castillo era mucho más novelista que los autores de los muy famosos romances de caballería. Por lo tanto, no veo más camino para el novelista nuestro en este umbral del siglo XXI que aceptar la muy honrosa condición de cronista mayor, Cronista de Indias, de nuestro mundo sometido a trascendentales mutaciones, cuyos signos anunciadores aparecen ya en muchos lugares del mapa.²²

²¹ Ángel Rama, “La formación de la novela latinoamericana”, intervento presentato alla tavola rotonda sul tema “La novela latinoamericana” in occasione del settimo congresso della *International Comparative Literature Association*, Montreal-Ottawa, agosto 1973 e pubblicato l’anno successivo sulla rivista portoricana *sin nombre*, IV, 3, gennaio-marzo 1974. Ora in Ángel Rama, *La novela latinoamericana 1920-1980*, Bogotá: Procultura – Instituto Colombiano de Cultura, 1982, pp. 20-22.

²² Alejo Carpentier, “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo” (conferenza impartita presso l’università di Yale nel 1979), in Alejo Carpentier, *Ensayos selectos*, edizione a cura di Celina Manzoni, Buenos Aires: Corregidor, 2003, pp. 72-73 e 82. Della stessa opinione è anche Carlos Fuentes che in numerose occasioni ha definito Bernal Díaz del Castillo il primo romanziere messicano.

Tuttavia, quello che viene considerato il primo vero romanzo ispano-americano, *El Periquillo Sarniento* di Fernández de Lizardi – tardiva espressione del genere picaresco spagnolo – apparve in Messico solo nel 1816, quando in Europa si stava già affermando il Romanticismo e l'America Latina si trovava in pieno processo indipendentista. Nell'America ispanica, si iniziano a scrivere romanzi moderni solo verso la metà del secolo, quando già si sono consumate le guerre di indipendenza e si avvia il processo di consolidazione della stessa. Fanno eccezione ovviamente Cuba e Porto Rico, che riusciranno a tagliare i vincoli amministrativi con la madre patria solo nel 1898.

Nel periodo immediatamente posteriore all'Indipendenza e fino agli inizi del XX secolo, il desiderio delle giovani nazioni di presentarsi al resto del mondo come nazioni complete sotto ogni aspetto, e quindi anche dotate di una “vera” letteratura, confluì in esperienze che oscillano tra l'imitazione del modello europeo che godeva di grande prestigio – il “patrón-oro”, come lo definisce Ángel Rama – e l'emergere di modalità espressive e tematiche originali latinoamericane che dimostrassero il raggiungimento della maturità culturale oltre che dell'Indipendenza politica. Sono questi due atteggiamenti che paradossalmente non risultano incompatibili ma che possono correre parallelamente per poi avvicinarsi fino a intersecarsi tra loro, come dimostreranno alcuni degli esiti più significativi dell'esperienza avanguardista, in cui l'assimilazione del modello estero è seguita dalla fiera rielaborazione autoctona.²³

Il rinnovato interesse per lo studio del romanzo latinoamericano dell'Ottocento, incentivato anche dalla diffusione degli *Cultural Studies* che trovano nel momento di consolidamento della nazione fertillissimi spunti per l'analisi della produzione letteraria che ne deriva, ha messo in evidenza molti aspetti fino al momento trascurati di questa produzione ma non è riuscita a scalzare l'opinione diffusa che per tutto il secolo il

²³ Si vedano, a titolo di esempio, i casi del “Manifesto Antropofago” firmato da Oswald de Andrade apparso sul primo numero della *Rivista de Antropofagia* nel maggio del 1928 e del “Manifesto de Martin Fierro”, firmato da Oliverio Girondo e apparso sul primo numero dell'omonima rivista nel febbraio del 1924. Diversi studi si occupano di studiare la problematica relazione dell'avanguardia ispano-americana con la tradizione europea e con la dimensione autoctona; tra questi si segnalano: Beatriz Sarlo, “Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo”, in *Punto de Vista*, n°11, marzo 1981, pp. 3-8; Jorge Schwartz, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade* (1983), Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo, 2002 e Celina Manzoni, *Un dilema cubano. Nacionalismo y Vanguardia*, La Habana: Casa de las Américas, 2001; Josefina Rivera de Álvarez, *Literatura puertorriqueña. Su proceso en el tiempo*, Madrid: Partenón, 1983.

genere crebbe “lentamente e servilmente”.²⁴ Le ragioni della lentezza e della dipendenza dai modelli stranieri sono da addebitare alla nascita tardiva del genere e quindi alla mancanza di pratica nella stesura di romanzi nonché alle difficoltà editoriali nel pubblicare un genere considerato ancora inferiore e spesso anche pernicioso. Si tratta di cause che affondano le proprie radici nella già brevemente commentata situazione della narrativa di finzione durante il periodo coloniale.

Si dovette quindi aspettare l’arrivo del XX secolo per assistere alla piena realizzazione del genere romanzo in America Latina.

Il romanzo ottocentesco aveva cercato per lo più di conciliare le diverse componenti etniche, sociali e politiche delle giovani nazioni latinoamericane attraverso uno svariato ma alquanto prevedibile – e non per questo meno interessante – catalogo di situazioni amorose.²⁵ *Cecilia Valdés* (1839) del cubano Cirilo Villaverde, *Amalia* (1851) dell’argentino José Mármol, *Martín Rivas* (1862) del cileno Alberto Blest Gana, *María* (1867) del colombiano Jorge Isaacs, *Aves sin nido* (1889) della peruviana Clorinda Matto Turner, *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), entrambi di José de Alencar, *Enriquillo* (1882) del dominicano Jesús Galván e *El Zarco* (postuma, 1901) del messicano Manuel Altamirano sono solo alcuni dei romanzi che hanno fondato il canone della prima produzione romanzesca latinoamericana, quelli che Doris Sommer chiama “i romanzi nazionali”.

Es importante recordar cuán memorables fueron para generaciones de lectores las “novelas nacionales” del siglo XIX. El concepto de novela nacional apenas necesita explicación en América Latina. Se refiere a aquel libro cuya lectura es exigida en las escuelas secundarias oficiales como fuente de la historia local y orgullo literario. [...] A veces aparecen en antologías en libros escolares de lectura, y han sido dramatizadas para el escenario, películas y series televisivas; las novelas nacionales pueden identificarse con la misma facilidad con que se reconocen los himnos nacionales.²⁶

²⁴ L’uso degli avverbi di modo riferiti allo sviluppo del genere romanzesco nel periodo postcoloniale è di Marina Gálvez Acero: “Después de la Independencia creció el género muy lenta y servilmente”. Marina Gálvez Acero, *La novela hispanoamericana del siglo XX*, Madrid: Cincel-Kapelusz, 1981, p. 7.

²⁵ Doris Sommer afferma che “erotismo e politica stanno fianco a fianco – anche nelle scuole – quasi in ogni angolo dell’America Latina [...] fate l’amore, non la guerra, era lo slogan talvolta esplicitamente trasmesso tanto dalla legislazione quanto dalla letteratura”. Doris Sommer, “Per amore e per la patria. Romanzo, lettori e cittadini in America Latina”, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo. La cultura del romanzo*, vol. I, Einaudi: Torino, 2002, pp. 249-270.

²⁶ Doris Sommer, *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, Colombia: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Gli autori di questi primi romanzi appartenevano all'élite creola dei rispettivi paesi di provenienza; molti di essi erano generali, legislatori o futuri presidenti e vedevano nella produzione narrativa un corollario della loro opera di edificatori della nazione. Come segnala Pedro Henríquez Ureña, la lista degli scrittori latinoamericani che verso la fine del XIX secolo furono presidenti è sorprendente, per non parlare di coloro che furono semplici funzionari nei vari settori dell'amministrazione pubblica.²⁷

In questa fase di formazione della nazione e fino a Novecento inoltrato – cioè durante tutto il periodo di consolidamento – gli scrittori parteciparono con le loro opere ai dibattiti in corso sul modello di famiglia e di “genere” e quindi di società a cui queste nazioni nuove e in via di rapida modernizzazione avrebbero dovuto aspirare. Per via della loro potenziale di diffusione – la maggior parte di queste opere sono apparse originariamente come romanzi d'appendice –²⁸ i romanzi divennero uno degli strumenti a cui affidare l'educazione morale delle famiglie e, a loro volta, in un contesto economico, sociale e politico in continua trasformazione, le famiglie e tutti i loro membri, cercarono guide ed esempi che li potessero non solo orientare ma anche rassicurare. Da qui che uno dei motivi del vasto e duraturo successo di *María* sia da ricercare nella tranquillizzante rievocazione di un “piccolo mondo arcaico e arcadico”:

Le guerre d'indipendenza e quelle civili avevano sconvolto la società ispano-americana, lo stile di vita e i sentimenti che ne erano alla base. Quando gli stati nazionali raggiungono un certo equilibrio, una rapida modernizzazione dà un altro giro di vite a simili violente mutazioni, attraverso cui passano sentimenti di nostalgia che il futuro ricco di promesse non riesce a estinguere. Queste trasformazioni, inoltre, incidono fortemente sul mondo rurale, alterandone il paesaggio, provocando migrazioni che separano famiglie e infrangono affetti... Durante il XIX e il XX secolo si moltiplica la coscienza di nuove esperienze: le aggressioni alla natura, le dure condizioni di lavoro, l'esilio e, anche, l'imperativo di affermare una propria arte – aspetti tutti presenti nella narrativa ispanoamericana – vengono rappresentati, denunciati, diventano allegorie. *María* parla di queste tensioni in modo trasversale.²⁹

²⁷ Cfr. Pedro Henríquez Ureña, *Corrientes literarias de la América Hispana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 239.

²⁸ Con varie eccezioni, naturalmente, tra cui *María*.

²⁹ Susana Zanetti, “*María*, Jorge Isaacs” in “Lecture. Bestseller perduti”, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo. La cultura del romanzo*, vol. I, op. cit., p. 669.

Nei primi decenni del Novecento, pur risentendo ancora dell'influenza romantica, la maggior parte dei romanzi pubblicati in America latina – o in Europa da autori latinoamericani – si ispiravano alla grande tradizione del realismo europeo e anche quando si prefiggevano di produrre opere “americane” – che fossero cioè espressione e promozione di una differenza americana – molto spesso ricadevano nei cliché esotizzanti di stampo eurocentrico. Passando in rassegna le pubblicazioni di quegli anni, si segnala un numero relativamente esiguo di romanzi importanti: nel 1924 vennero pubblicati *La vorágine* del colombiano José Eustasio Rivera e *Ifigenia* della venezuelana Teresa de la Parra. *Don Segundo Sombra* dell'argentino Ricardo Güiraldes venne pubblicato nel 1926, *Doña Bárbara* del venezuelano Rómulo Gallegos nel 1929 a Madrid e *Huasipungo* dell'ecuadoriano Jorge Icaza apparve nel 1934. Questi romanzi – alcuni dei quali costituiscono la massima espressione del filone denominato regionalista o della “novela de la tierra” – sono considerati i primi veri romanzi rappresentativi della letteratura ispano-americana ma, sebbene apportino novità tematiche perché immersi nella realtà americana, sono ancora influenzati da una concezione ottocentesca del genere, di stampo realista se non naturalista, con obiettivi di approfondimento e denuncia sociale che imprimono loro una forte impronta dimostrativa più che di riflessione e ricerca estetica. Sono narrazioni che descrivono cosmi chiusi e finiti che si sforzano di rendere conto della realtà e di assegnare ad ogni suo elemento un ruolo ben definito e saldo proprio perché la realtà esterna non è tale. Il peruviano Ciro Alegría riferendosi al romanzo latinoamericano dell'epoca considera che “tiene más de sociología, de geografía, de folklore, de tesis, de reportaje, de tratado de materias primas, que de novela”.³⁰

Aderisce in certa misura a queste posizioni anche Carlos Fuentes, che traccia un parallelo tra i primi esploratori del continente e i romanzieri latinoamericani:

¡Se los tragó la selva! ...es algo más que la lápida de Arturo Cova y sus compañeros; podría ser el comentario a un largo siglo de novelas hispanoamericanas: se los tragó la montaña, se los tragó la pampa, se los tragó la mina, se los tragó el río. Más cercana a la geografía que a la literatura, la novela de América Latina ha sido escrita por hombres

³⁰ Ciro Alegría, “Notas sobre el personaje en la novela latinoamericana”, in *La novela iberoamericana*, Memoria del Quinto Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Albuquerque, New México, 1952; poi in *Tres novelas ejemplares*, La Habana: Casa de las Américas, 1971, p.41.

que parecían asumir la tradición de los grandes exploradores del siglo XVI.³¹

Partendo dalla chiusa de *La vorágine* di José Eustasio Rivera, il romanzo che fonde l'epos del mondo tropicale americano con la denuncia sociale, Carlos Fuentes individua, in quei romanzi che rendono tributo al contesto geografico di produzione senza sottrarsi al richiamo della tradizione realista e naturalista europea, una costante del romanzo latinoamericano, e cioè il predominio indiscusso dell'elemento naturale su quello umano:

Pero en la novela hispanoamericana, de los relatos gauchescos a *El mundo es ancho y ajeno*, la naturaleza es sólo la enemiga que traga, destruye voluntades, rebaja dignidades y conduce al aniquilamiento. Ella es la protagonista, no los hombres eternamente aplastados por su fuerza.³²

Il romanzo latinoamericano appare così, da un lato, fagocitato dalla grandezza della natura americana – o semplicemente soffocato da quella che a tutti, fin dagli inizi, era apparsa la caratteristica distintiva del Nuovo Mondo rispetto al Vecchio – e, dall'altro lato, ancora formalmente subordinato a una prospettiva eurocentrica. Inoltre – e segnaliamo un'altra peculiarità del primo romanzo latinoamericano – la consuetudine a servirsi della narrazione romanzesca come strumento di protesta e denuncia finiva con l'intorpidire, o addirittura annullare, la creatività degli autori:

Pese a la abundancia de títulos y autores, América carecía de verdaderos novelistas, porque éstos, tanto como eran aplastados por la geografía que novelaban, quedaban sumergidos por la protesta y la denuncia, que los llevaba al propio aniquilamiento en cuanto a su condición de artistas creadores.³³

In opere come *Doña Bárbara* e *Don Segundo Sombra*, per esempio, lo sforzo per far conoscere entro e fuori i limiti regionali la realtà della natura americana inibisce l'analisi dei personaggi, ridotti per lo più a simboli o archetipi in cui lo spessore e i diversi gradi di conflittualità umani scompaiono nel sempre fatale incontro-scontro con la natura o sono assorbiti dalla dimensione sociale e appiattiti da una visione manichea.

³¹ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Editorial Joaquín Mortiz, 1969, p. 9.

³² *Ivi*, p. 10.

³³ *Ibid.*

E tuttavia, i romanzi citati preannunciano un cambiamento nel panorama letterario del momento apportando elementi di tale interesse che ne avrebbero determinato l'ingresso e la permanenza nel canone ispano-americano. Se è vero che “la novela de la tierra”, di cui *La voragine* è la massima espressione, “significó para su tiempo la máxima tensión de un americanismo violento, desgarrado a veces, denunciatorio, documental” in cui la natura e la società dominano sulle azioni dei singoli individui, è anche vero che proprio nel romanzo di José Eustasio Rivera, nella rappresentazione del confronto dell'uomo con la natura, si inizia ad indagare proprio quello di cui si lamenta maggiormente l'assenza in questa fase, e cioè la dimensione interiore del personaggio. Nel romanzo di José Eustasio Rivera si iniziano infatti a studiare i meccanismi interni dei personaggi umani e a manifestare le loro incertezze e la possibilità di essere contraddittori, incompleti, non precostituiti e prevedibili. Per questo *La voragine* “contiene lo mejor de la ficción de sus años junto a un intenso anuncio de lo por venir”.³⁴

Si suol criticare il romanzo regionalista per la sua incapacità di universalizzare i problemi trattati e per l'eccessiva restrizione alla propria realtà geografica e a questioni sociali e politiche locali molto concrete – intensificata dall'uso di un linguaggio autoctono che spesso induceva gli editori ad accompagnare la pubblicazione del romanzo con un glossario che rendesse accessibile il testo a tutti. Nonostante la focalizzazione sulla dimensione locale da parte della narrativa regionalista, vi si può leggere in essa, senza troppo sforzo, una certa “aria di famiglia” in quanto al modo di narrare, di presentare i personaggi, di costruire i dialoghi e di usare le descrizioni.³⁵ L'assoggettamento della letteratura alla realtà geografica e sociale implica in questa fase l'uso di un linguaggio e di strutture che cercano di aderire alle nozioni proposte ma che si rivelano poi appena sufficienti a esprimerne la realtà finendo per renderla in un certo senso incompleta, parziale. Tale tendenza realista e a tratti naturalista – che era poi quell'aria di famiglia a cui accennava Alejo Carpentier e che univa tanta produzione diversa sparsa nelle lontane e incommunicate nazioni latinoamericane – la si ritrova anche nella produzione romanzesca urbana che con la stessa urgenza documentaristica e

³⁴ Prologo di Juan Loveluck a José Eustasio Rivera, *La voragine*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976, pp. XXI-XXII.

³⁵ È lo scrittore cubano Alejo Carpentier che parla di “aire de familia” riferendosi a questi romanzi: “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”, op.cit.

denunciatoria racconta la trasformazione delle capitali latinoamericane da città provinciali in metropoli. Tutte queste produzioni fondano il canone del romanzo latinoamericano – di ispirazione ancora fortemente europea – subendo la mitigazione o addirittura il silenziamento di quegli elementi di originalità che le avrebbero rese preziose anticipazioni di qualcosa che stava maturando e che solo a posteriori sarebbe poi stato valorizzato e ripreso.

Nei primi decenni del secolo scorso, il mercato editoriale ispano-americano è ancora in gran parte dominato dalla Spagna e l'editoria peninsulare svolge un ruolo fondamentale nella diffusione della letteratura ispano-americana anche all'interno del continente americano. Poiché molti dei romanzi pubblicati in quegli anni vengono scoperti e apprezzati in Spagna e, solo in un secondo momento, sulla scia di questo successo, vengono poi ripubblicati in America Latina stimolando anche la creazione di nuove opere che avrebbero arricchito il panorama del mercato editoriale latinoamericano, Emir Rodríguez Monegal definisce questa fase della letteratura ispano-americana come "proto-boom".³⁶ Tale definizione appare particolarmente importante in quanto ristabilisce una continuità tra i grandi scrittori del "boom" e le promozioni precedenti, spesso negata dai primi, i quali, in numerosissime occasioni, affermarono di essere preceduti in patria da un desolante vuoto narrativo. L'operazione parricida di Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, José Donoso e altri li portò a collocare i propri maestri ancora una volta in terra straniera – principalmente Stati Uniti e Francia – e a oscurare l'importanza della prima produzione romanzesca latinoamericana e della generazione immediatamente precedente la loro, cioè il grande romanzo degli anni Quaranta, espressione del grado di maturità ormai raggiunto dalle lettere del continente americano.³⁷

Questo atteggiamento di ridimensionamento e anche di svalutazione della produzione romanzesca autoctona di fronte alla maturità di altre tradizioni romanzesche

³⁶ Emir Rodríguez Monegal, *El boom de la novela latinoamericana*, Caracas: Tiempo Nuevo, 1972, p. 48.

³⁷ Doris Sommer, ad esempio, segnala come Vargas Llosa nel libro *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (Barcelona: Seix Barral, 1975) dichiara la sua ammirazione e il suo debito nei confronti di Flaubert mentre taccia accuratamente gli stimoli che sicuramente gli provennero da *María* e altre letture che fece in età scolare. Naturalmente, si sta facendo accenno a una tendenza generale degli scrittori del denominato "boom" in quanto l'affermazione non vale per tutti: ogni autore del "boom" ha alle spalle tradizioni nazionali diverse e rappresenta un caso a sé.

aveva trovato una voce autorevole già negli anni Trenta del secolo XX.³⁸ Nel 1933, il prolifico critico peruviano Luis Alberto Sánchez aveva denunciato la, a suo avviso, sorprendente esiguità della produzione romanzesca latinoamericana. In un articolo divenuto poi famoso, lamentava infatti la paradossale mancanza di romanzieri in un paese che, secondo lui, già di per sé è un romanzo. In tale articolo, Luis Alberto Sánchez parla dell'America Latina come di un continente epico, inverosimilmente ricco di avvenimenti, storie, saghe e di personaggi eroici, unici, leggendari che fatica tuttavia a trovare interpreti che si facciano carico di narrarli. Quella americana viene descritta come una realtà spropositata che non riesce a trovare un parallelo nella scrittura finzionale, come se gli scrittori fossero impossibilitati a percepire tale ricchezza e a renderne conto nella scrittura. Secondo il critico peruviano sarebbe stato sufficiente tendere la mano e cogliere i frutti offerti dalla terra americana, ma la mano aveva i muscoli atrofizzati e non riusciva a tendersi a sufficienza. La lapidaria condanna di “America, novela sin novelistas” – questo il titolo del saggio – non ignorava completamente il valore dei romanzi fino a quel momento pubblicati ma li considerava esempi isolati e non sufficienti a costituire una tradizione del genere, soprattutto in confronto al modello europeo.³⁹

No, amigos, una golondrina no hace el verano, ni veinte buenas novelas constituyen una novelística... Aún no tenemos una novelística, así como aún no tenemos un teatro... Hay una novela francesa y hay una novela rusa, pero no existe todavía una novela argentina. Hay una novela inglesa y una casi novela yanqui, pero no existe todavía una novela mexicana.⁴⁰

La citazione riportata, che riafferma la tesi del 1933, proviene da un articolo di Luis Alberto Sánchez dal titolo “Sí, □novela sin novelistas□ todavía...” pubblicato nel 1939 sul quotidiano *La Vanguardia* di Buenos Aires e parzialmente riprodotto nella

³⁸ Ci si riferisce qui alla narrativa di finzione, per quanto riguarda la poesia il rapporto tra le generazioni di scrittori è molto diverso.

³⁹ Nonostante i numerosi dibattiti nati dalle affermazioni di Luis Alberto Sánchez sul romanzo latinoamericano, egli dà alle stampe solo due edizioni del saggio citato. Tornerà ancora sull'argomento, cercando di attenuare la perentorietà delle prime posizioni, nel 1953, in occasione della pubblicazione del suo *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*: “América [...], mundo cuajado de □novelas□, es decir de tramas novelescas, en espera de novelistas. No faltan éstos, sobra aquélla o sus sugeriones”. Cfr. “Advertencia indispensable a la primera edición”, in *Proceso y contenido de la novela hispano-americana* (1953), Madrid: Gredos, 1976, p.10.

⁴⁰ *Ivi*, p. 46.

prima edizione del suo esteso studio sul romanzo pubblicato a Madrid nel 1953: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. In questo libro, oltre a lamentare la mancanza di una tradizione romanzesca nei paesi dell'America di lingua spagnola che possa eguagliare la grande tradizione europea, lo studioso rimprovera agli scrittori latinoamericani la loro continua sudditanza ai modelli europei e la loro incapacità di dare alle stampe opere nuove ed originali.

Si la novela americana estuviera en la misma condición [del romanzo francese, britannico, tedesco, italiano e russo], es decir, si tuviera ya *su* estilo propio, su manera típica, podría hablarse con propiedad de la novela (o novelística) americana. Mas si las mucha novelas *escritas por americanos*, en América o fuera de ella, lejos de lucir acento particular compiten en parecerse más o menos a la italiana, rusa, tudesca, británica, española o gala, pues entonces tales obras no pasan de ser sino novelas escritas por americanos, lo cual no es igual que escribir *novelas americanas*, y muchísimo menos *la novela americana*.⁴¹

Sebbene, come accennato, la tendenza di molta letteratura ispano-americana dei primi tre o quattro decenni del secolo sia quella di riprodurre modelli europei già sperimentati e di successo, vi è comunque un vasto insieme di opere che hanno raggiunto una voce propria e che hanno saputo coniugare l'ispirazione e gli apporti stranieri con la ricerca di modalità proprie che oggi rendono illegittima la perentorietà dei giudizi del critico peruviano. In effetti, come dimostra Doris Sommer in un libro che si avvale degli sviluppi teorici degli ultimi decenni sulla costruzione della nazione e che propone una nuova lettura del primo canone del romanzo latinoamericano, quest'ultimo proviene da un contesto particolare e possiede caratteri che lo distinguono necessariamente dalle produzioni europee, in particolare francese e inglese, che erano i modelli maggiormente in voga a quei tempi. Solo per fare un esempio, la peculiare situazione sociale e politica delle giovani nazioni latinoamericane non poteva ammettere l'infiltrarsi nell'immaginario dei propri cittadini di fantasie che contaminassero i

⁴¹ *Ivi*, p. 49. Questo tipo di critica aveva già conosciuto precedenti illustri. Nel 1847, il futuro presidente argentino Bartolomé Mitre, aveva lamentato che l'America Latina fosse la regione più povera al mondo in quanto a romanzi originali. Tuttavia, come è facile intuire, la sua opinione era dettata più che da considerazioni di carattere estetico da necessità politiche e sociali in quanto il romanzo doveva essere un "espejo fiel en el que el hombre se contempla tal cual es, con sus vicios y virtudes, y cuya vista despierta por lo general profundas meditaciones o saludables escarmientos". Cfr. Bartolomé Mitre, Prologo a *Soledad*, in Norma Khlan e Wilfredo Corral, *Los novelistas como críticos*, México: Fondo de Cultura Económica e Ediciones del Norte, 1991, p. 43.

principi su cui si fondava la famiglia tradizionale – pilastro dello stato nazione – attraverso la lettura di storie di passioni amoroze travolgenti e spesso tragiche. I paesi latinoamericani, scossi da lotte intestine e profondamente classiste e razziste, necessitavano di pace e armonia per potersi sviluppare e le relazioni romantiche messe in scena nei romanzi offrirono appunto una retorica ai progetti egemonici.

La retórica del amor, específicamente de la sexualidad productiva en la intimidad del hogar, es de una consistencia notable aunque pasada por alto, a pesar de las taxonomías reguladoras que gustan de clasificar las novelas fundacionales como “históricas” o “indigenistas”, “románticas” o “realistas”.⁴²

Questi romanzi svilupparono una formula narrativa per attenuare i conflitti che si trascinarono ormai da molti anni: si trasformarono in un genere conciliatore che cercò di avvicinare i superstiti delle vecchie lotte e di presentare il nemico come necessario futuro alleato. La passione erotica non poteva quindi funzionare, come in molti romanzi europei, come elemento disgregante che doveva essere controllato ma doveva costituirsi in occasione di unione tra gruppi economicamente, socialmente, religiosamente ed etnicamente eterogenei. I modelli francesi e inglesi vennero quindi reinterpretati secondo le esigenze americane e le pericolose e sterili avventure extraconiugali dal finale spesso tragico che avrebbero costituito basi poco sicure per gli edifici nazionali in via di costruzione conobbero declinazioni ben più felici.

I romanzi nazionali acquisirono quindi un senso *prospettivo*, una tensione verso il futuro e il divenire storico che non si limitò a rappresentare una realtà presente ma si plasmò in una possibilità di realtà nuova pronta a nascere.

Tornando alle tesi di Luis Alberto Sánchez sulla difficoltosa evoluzione del genere romanzo in America Latina, nella seconda edizione di *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, il critico peruviano considerò necessario aggiungere un ulteriore capitolo al suo già sostanzioso testo sul romanzo latinoamericano. Il titolo del capitolo riprende in modo esplicito un dibattito che non si era ancora estinto: “América, novela con novelistas”. Era il 1968 ed era imprescindibile rendere conto delle grandi trasformazioni della letteratura americana che portarono a parlare di “nueva novela

⁴² Doris Sommer, *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, op. cit.

latinoamericana” e di “boom” del romanzo ispano-americano. Luis Alberto Sánchez continua ad auspicare, anche in questo testo, la ricerca di una voce propria, di un tono distintivo americano e, sebbene una fine sensibilità, che si rivela ricettiva alla novità, gli permetta di cogliere fin da subito la portata innovativa e la fecondità poetica dei nuovi grandi romanzi, di quello che lui stesso definisce il “nuevo ritmo novelesco”, un criterio di giudizio modellato su una concezione ancora positivista della letteratura e della sua scansione in generi, lo spinge a un atteggiamento censorio nei confronti di quanto percepisce brutto, disarmonico, incompleto o formalmente incorretto.

Questo criterio ha possibilmente determinato l’esclusione dai suoi studi e dalla proposta di canone che proviene dal suo ponderoso saggio di un autore come Roberto Arlt e ha sicuramente motivato le dure critiche rivolte a parte dell’opera di Carpentier. Da queste censure, parziali o totali che siano, si evince che gli studi di Luis Alberto Sánchez si fondano su un’idea di romanzo tradizionale in cui le componenti del testo devono funzionare armonicamente nella costruzione di un microcosmo verosimile. Infatti, mentre celebra *El siglo de las luces* (1965) di Alejo Carpentier come assoluto capolavoro, il critico peruviano osserva che *El recurso del método* (1974) non presenta la stessa ricchezza di spunti del primo romanzo citato e lo archivia come “novela-crónica de textura indescriptible”.⁴³ La complessità strutturale del romanzo del ciclo della dittatura e il ricorso agli aspetti sordidi e triviali della realtà – a quello che Luis Rafael Sánchez chiamerà “lo soez”–, ne determinano la condanna da parte di Luis Alberto Sánchez. Lo stesso succede con la lettura di *La casa verde* di Mario Vargas Llosa:

Los novelistas latinoamericanos se mantienen en permanente vigilia, tratando de hacer algo que desean hacer para producir determinados efectos, los que desean producir, pero que no siempre consiguen dejar la huella. Este sería el caso de *La casa verde* (Barcelona, Seix Barral, 1967) de Mario Vargas Llosa. Sin pecar de timorato, puede afirmarse que el diluvio de términos obscenos y peyorativos que inunda esta novela no rima con el deliberado intelectualista y huxeliano designio de asombrar el lector, obligándolo a leer tres novelas a un mismo tiempo, y obligándole a llevar cuenta escrita del episodio en que se suspende cada una de las acciones parciales que completan el argumento.⁴⁴

⁴³ Luis Alberto Sánchez, “América, novela con novelistas”, in *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, op. cit., p. 554.

⁴⁴ *Ibid.*

La sua lettura di *Rayuela*, d'altro canto, riconferma l'impossibilità di rielaborare posizioni forti che hanno orientato la sua prima produzione critica. Nonostante l'ammirazione che lascia trapelare per il "neorealista" Cortázar, Luis Alberto Sánchez vede in *Rayuela* non solo l'opera in cui emergono le caratteristiche positive dell'autore argentino ma anche e soprattutto quelle negative, prima fra tutte l'ammirazione servile per la cultura europea, che non gli permetterebbe mai di allontanarsi da Parigi:

Rayuela consta, como él mismo lo dice, de dos novelas convergentes: la una acaece en París, la otra en Buenos Aires: en realidad ninguna se aleja de París: la servidumbre de Cortázar a Europa constituye uno de sus privilegios y de sus miserias. [...] Considero que *Rayuela* es la novela latinoamericana más cercana a los modos europeos contemporáneos, a los de Aragón, Céline, Sartre, Beauvoir, es decir a la novela francesa de ideas, imágenes y disparate puro, de subconsciencia y metafísica. Adaptar a un personaje y el mundo argentino a ese marco, lucirlo dentro de él, requiere, y es el caso, la trasmutación de la pampa en bulevar, o sea la del porteño en parisién, de la Boca en muellecito del Sena, de la calle Rivadavia en Boulevard Saint Germain.⁴⁵

E sebbene il critico consideri che l'autore argentino riesca a emulsionare felicemente la dimensione americana con quella europea rendendo il romanzo vivace, intelligente e appassionato, vede nell'uso libero delle molte lingue e linguaggi adottati nel romanzo (un castigliano "tarareado" dall'uso di parole volgari, dall'impiego di locuzioni colloquiali e giochi di parole, dal ricorso al *lunfardo*, all'italiano, al francese, al tedesco ecc.) un difetto che "sorprendentemente" – questo è l'avverbio usato – non ne intorpidisce la lettura.

Una sensibilità fine, intuitivamente proclive alle innovazioni, permette all'intellettuale peruviano di apprezzare ed entusiasinarsi per il romanzo di Julio Cortázar, ma un giudizio critico razionale, ancorato a strutture tradizionaliste, ne appanna la lettura e la rende contraddittoria. Tale contraddizione, o incertezza, permette di vedere Luis Alberto Sánchez come un lettore in bilico tra il nuovo e il vecchio, tra l'accettazione entusiastica del nuovo e la conservazione di modalità prestigiose ma anacronistiche. La liberazione del linguaggio – oggetto di condanna da parte di Luis Alberto Sánchez – e la sua promozione a elemento configurativo principale del romanzo

⁴⁵ *Ivi*, pp. 564-565.

sono invece gli elementi che stanno alla base della nascita del nuovo romanzo latinoamericano e ispano-caraibico e che trovano in *Tres tristes tigres* e *La guaracha del Macho Camacho* due esempi contundenti.

5. IL FANTASMA DEL REALISMO

Il capitolo di Luis Alberto Sánchez – da cui abbiamo tratto le ultime due citazioni sopra proposte – viene a completare la sua opera sul romanzo latinoamericano e quindi la sua proposta di canone e porta come sottotitolo “Algunas notas sobre la novela neorrealista americana”. Questa inclusione generica e non meglio articolata di scrittori come Fuentes, Vargas Llosa, Congrains, Carpentier, Caballero Calderón ecc. sotto il dilatato ombrello del neorealismo, insieme all’esplicita definizione di Cortázar come scrittore neorealista e di García Márquez come devoto del neorealismo,⁴⁶ sembra dar ragione a José Enrique Adoum quando parla di una letteratura latinoamericana perseguitata dal fantasma del realismo.⁴⁷ Gli autori latinoamericani, secondo la tesi di Adoum, sarebbero considerati realisti dalla maggior parte della critica per il solo fatto di essere latinoamericani e troverebbero una loro giustificazione storica soltanto nella pratica realista.⁴⁸ In effetti, parrebbe che la definizione di “neorealista” adottata da Luis Alberto Sánchez, piuttosto che procedere da un’analisi dei testi, derivi da una sorta di desiderio o auspicio del critico stesso, che vede nell’adesione alla realtà il naturale sbocco del romanzo latinoamericano:

Si nos circunscribimos a las letras, diríamos que, aparte de esas nuevas disposiciones formales (supresión de la puntuación de las mayúsculas, de los nexos gramaticales; guturación voluntaria, buscada arbitrariedad, simultaneidad de los planos, supuesto sincronismo de actos, monólogo interior, etc.) cabría discutir la posibilidad de que se

⁴⁶ “García Márquez se refocila narrando. No comenta, ni diluye, no incita, no declama: presenta. Pero presenta con la elocuente objetividad del cinematógrafo, aunque con una lentitud puntual y caricaturesca, como de, repitámoslo, puntillista”. Luis Alberto Sánchez, “América, novela con novelistas”, op. cit., p. 567.

⁴⁷ Jorge Enrique Adoum, Prologo all’antologia *Narradores ecuatorianos del ‘30*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

⁴⁸ Il termine neorealista, applicato al “nuovo ritmo” che scuote il romanzo latinoamericano dagli anni Quaranta in poi, ha trovato consensi in quanto viene ripreso anche da altri critici, come ad esempio la spagnola Marina Gálvez Acero che nel suo testo divulgativo *La novela hispanoamericana del siglo XX* (1981) lo adotta estendendolo anche alle ultime produzioni – quelle che colloca in una sotto-categoria di “totale sperimentazione linguistica e strutturale” – ma diluendolo con un avverbio: “novela *fundamentalmente* neorealista”. Cfr. Marina Gálvez Acero, op. cit., p. 15.

divorcien absolutamente forma y fondo, y se produjera una secuencia de vocablos sin sentido o con inesperado sentido, como en el *Finnegan's Wake* de Joyce, o recalcar el contenido tratando de anular la forma, como en el caso de *Rojo y negro* de Stendhal: dos modelos nada novedosos, pues el uno data más de cien años, y el otro ya envejeció en cuarenta. [...] Desde luego la novela se somete, sin ánimo preconcebido, a la realidad que la condiciona y al individuo que la produce. [...] La expresión literaria de una sociedad en medio de tamaña crisis puede escaparse, *a rebours*, en el poema; debe resignarse a ser espejo en la novela. De ahí la más íntima relación entre ésta y el mundo que re-crea.⁴⁹

Nelle poche pagine intitolate “Algunas conclusiones” che vengono a chiudere la parte finale del saggio sul romanzo latinoamericano, aggiunte all’edizione del 1976 insieme con il capitolo dedicato alla produzione romanzesca degli ultimi anni, il critico peruviano riprende quello che fu lo spunto del suo primo articolo sull’esiguità – o addirittura carestia, come dice nel passo citato qui di seguito – di romanzi in America Latina, intrecciandolo con l’idea di una naturale e necessaria adesione al realismo che vede come peculiarità distintiva anche di quegli scrittori che di lì a poco sarebbero stati definiti come gli artefici del nuovo romanzo latinoamericano.

La novela se limita a recoger, sin esforzarse en inventar casi nada; apenas, si acaso, preocupada en hacer relato verosímil de la inverosímil realidad. [...] América ofrece a la novela un conjunto de seres, escenarios y problemas jamás tratados o, al menos, muy lejos de estar agotados. El creador no necesita esforzarse en inventar. Le basta ser rapsoda, heraldo, eco. [...] Ella [la novela, cioè il romanzo] conserva aún cierto aspecto documental. No porque trate de ser así; porque se lo impone la inmensidad de su problemática, la carestía de intérpretes. Mientras en otros lugares del mundo los novelistas salen a buscar temas, en nuestra América los temas se tienden a esperar que pasen los novelistas.⁵⁰

Nel prologo all’antologia “Narradores ecuatorianos del ‘30” – che non si limita a tracciare un panorama della narrativa ecuadoriana del decennio indicato ma che fornisce dati preziosi per capire i cambiamenti in atto nella prima metà del secolo XX – José Enrique Adoum constata che una “crítica pobre en definiciones o incluso en sinónimos” fa continuamente appello alle possibili – e anche impossibili – molteplici declinazioni del realismo. Se Luis Alberto Sánchez etichetta tutte le maggiori voci della nuova

⁴⁹ Luis Alberto Sánchez, “América, novela con novelistas”, op. cit., pp. 547-548.

⁵⁰ *Ivi*, p. 573.

narrativa latinoamericana da lui passate in rassegna – i già citati Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Ernesto Sábato, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Eduardo Caballero Calderón, Enrique Congrains e altri – sotto una alquanto vaga definizione di “neorealismo”, altri critici si sbizzarriscono nella ricerca di aggettivi da accompagnare al termine realismo. Quest’uso oltremodo ampio del termine potrebbe finire per suggerire, erroneamente, l’impossibilità del romanzo latinoamericano di buona parte del secolo passato di sganciarsi dall’imperativo realista. Si è parlato infatti di realismo soggettivo per Onetti e realismo oggettivo per Juan José Saer, di realismo mitico per Rulfo, di realismo immaginario per Roa Bastos e Carlos Fuentes e, naturalmente, di realismo magico per Gabriel García Márquez e di *real maravilloso* per Alejo Carpentier. La parola può quindi rimanere intatta ma il suo campo semantico può ampliarsi o ridursi, contaminarsi o designare in modo diverso.

D’altro canto, lo stesso fortunatissimo termine “realismo magico”, introdotto nella critica letteraria latinoamericana nel 1955 da Ángel Flores, era utilizzato in principio in modo molto vago e generico, tanto da potersi considerare un amalgama di fantasia e realtà che finiva per caratterizzare tutta la letteratura ispano-americana a partire dal 1935 e per imparentare tra loro autori tanto diversi come Mallea, Borges, Cortázar e Rulfo.⁵¹ In effetti, il famoso saggio di Flores, letto nel 1955 come intervento a un congresso tenutosi negli Stati Uniti e pubblicato in una rivista specializzata l’anno successivo, contribuì a creare non poca confusione attorno alle categorie di letteratura fantastica – altra declinazione generica che in quel momento, in ambito latinoamericano, stava dando segnali di grande vitalità – e realismo magico: l’approssimazione di Flores permetteva di leggere come espressione di uno stesso fenomeno forme e strategie di deviazione dal realismo tra loro diversissime.⁵²

Per mezzo di questi tentativi di definizione dai confini così fluidi, Luis Alberto Sánchez e Ángel Flores tentano di fissare delle coordinate che permettano loro di orientarsi in un panorama in via di formazione particolarmente complesso: come si vedrà, è questo un momento di transizione, di passaggio dal “vecchio” al “nuovo”, il

⁵¹ Ángel Flores, “Magic Realism in Spanish American Literature”, in *Hispania*, n°38, 1956, pp.187-192.

⁵² Si segnala che il primo uso dell’espressione realismo magico applicata alle arti fu di Franz Roh, che la utilizzò già nel 1925 per riferirsi al post-espressionismo: *Nach Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig: 1925. L’accostamento dei due termini indicava il tratto enigmatico, misterioso e sottilmente inquietante di un’arte che riproduceva i minimi dettagli degli oggetti per rivelare “la profondità nascosta del reale”, A. Quayson, “Realismo magico, narrativa e storia”, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo. Le forme*, vol. II, op. cit., p. 615.

momento in cui la narrativa ispano-americana acquisisce forma ed autonomia per poi affermarsi a livello internazionale.⁵³ Si consideri inoltre che la maggior parte degli autori ai quali Flores assegna l'etichetta di "realisti magici" pubblicheranno le loro opere migliori solo negli anni successivi al suo primo articolo e, soprattutto, che gli strumenti critici a disposizione in quel momento non sono forse ancora maturi e la prospettiva teorico-letteraria non è ancora in grado di assorbire le mutazioni che si stanno verificando nel campo culturale. Le stesse molteplici declinazioni del concetto di realismo e l'implicita incapacità di discostarsene definitivamente, di trovare altri modi per descrivere le nuove modalità espressive, denuncia questo limite critico. In realtà, se dovessimo cercare una linea comune tra tutti gli scrittori menzionati – che sono profondamente diversi tra loro – la individueremmo proprio nel loro rifiuto di un realismo immediato e banale, nel diniego a dare una rappresentazione piattamente realista del referente.

Come appare evidente, nelle prospettive dei due autori tendono a sovrapporsi due modi di intendere il concetto di realismo. Luis Alberto Sánchez intuisce la portata delle innovazioni tecniche del romanzo a lui contemporaneo, ma il ricorso al termine neorealista e la promozione del romanzo come specchio portato sulle strade del continente americano denunciano una visione di questo genere letterario ancora fortemente ancorata al magistero del grande romanzo realista. Dal canto suo, Ángel Flores, nel ridefinire la categoria di realismo con l'aggettivo magico, fa riferimento a un realismo in senso lato, cioè a quella tensione mimetica dell'arte presente in ogni luogo e in ogni tempo. Il neorealismo di Luis Alberto Sánchez finisce poi però per sfuggire ai tentativi di categorizzazione intrinseci alla tendenza letteraria entro la quale vorrebbe idealmente posizionarsi e risulta tanto vaga e ampiamente inclusiva quanto il realismo magico di Flores. Entrambi, con le loro definizioni, cercano un rassicurante appiglio che permetta loro di contenere l'irruzione creativa che anima la letteratura latinoamericana dagli anni Quaranta in poi. Salvo poi arrivare a dilatare tanto i confini delle definizioni

⁵³ A queste osservazioni si aggiunga quanto afferma Ángel Rama nel 1964: "No hay literatura de más difícil conocimiento y sistematización que la llamada hispanoamericana. Cualquiera otra del mundo occidental cuenta ya con estructuras firmes, claros ordenamientos de valores, buenos repertorios de información, guías puestas al día, y, en la medida en que pertenezcan a países de amplio desarrollo, excelentes medios de difusión y de crítica acerca de los más recientes productos". Ángel Rama, "La generación de medio siglo", in *Marcha*, XXVI, n°1217, agosto 1964, ora in *La novela latinoamericana 1920-1980*, op. cit., p. 26.

proposte da non riuscire ad essere sufficientemente illustrative. Se ci si pensa, lo stesso succede con i tentativi di definizione del romanzo come genere.

E in effetti, la problematica del realismo legata al nuovo romanzo latinoamericano va molto oltre le discussioni definitorie e limitanti, ma certamente rassicuranti, che vorrebbero situare la novità – la “nueva actitud de la novelística hispanoamericana” –⁵⁴ e la carica di rottura di questi romanzi entro i confini di una scuola o di un movimento. Gli autori guardano ora alle letterature straniere – europee e statunitense in particolare – non più come a modelli da seguire pedissequamente ma come a nuovi interlocutori, aprendo così per la letteratura del continente un orizzonte vasto e dai confini mobili, che in modi diversi riporterà al problema epistemologico della relazione tra arte e realtà. Tale relazione si complicherà e verrà animata da nuovi dibattiti negli anni Sessanta e Settanta, quando l’istituzionalizzazione della Rivoluzione cubana e il ruolo di protagonista dell’intellettuale rendono ineludibile il vincolo che vi è tra politica e cultura. Sebbene la politica in senso lato non sia mai stata assente dalla cultura e dalla letteratura, in quest’epoca la relazione tra tali istanze si fa esplicita e tende dei legami così stretti da costituirsi in molti casi in opzione necessaria. Si rinnoverà infatti la discussione sulla funzione dell’arte e il ruolo che l’artista deve svolgere nella società in un momento di profondi mutamenti. Un momento di urgenze in cui la scelta di come farsi carico della realtà diventa fondamentale. Vi è quindi un momento in cui l’istanza mimetica si intreccia con un programma estetico elaborato in senso ideologico.

Che il marxismo esprima un’estetica di tipo realistico o che, simmetricamente, il realismo sia la chiave di volta dell’estetica marxista, è il corollario inevitabile del postulato materialista che sancisce la piena alterità tra l’io e il mondo, tra la soggettività dell’essere umano e la realtà oggettiva. In tale prospettiva, l’opera d’arte risulta essere un prodotto della società, storicamente determinato, in cui confluiscono esigenze di conoscenza, istanze critiche, spinte rivoluzionarie e progetti politici. Nonostante le premesse, il realismo su base marxista non arriva a compiersi in quanto invece del rispecchiamento dialettico della realtà oggettiva, l’opera d’arte diviene illustrazione di un ideale astratto – di un astratto dover essere – che l’ortodossia cerca di imporre alla

⁵⁴ Luis Alberto Sánchez, “América, novela con novelistas”, op. cit., p. 552

realtà. Già negli anni Cinquanta, quindi, le critiche a tale istanza realista si fanno dure e definitive: “meglio niente più arte, che il realismo socialista”.⁵⁵

Gli intellettuali latinoamericani furono compatti nel rifiutare il realismo nella variante normativa sovietica.⁵⁶ Tuttavia, la nozione di realismo, concepita spesso come realismo critico, servì per descrivere gran parte della produzione testuale del periodo. Così, il *real maravilloso* di Carpentier o la definizione di fantastico di Abelardo Castillo come procedimento per captare gli strati più profondi della realtà dimostrano che la produzione estetica aveva bisogno di fare in qualche modo appello all’obiettività per poter essere pensata in termini politici.⁵⁷

Il sospetto nei confronti delle opere di finzione, che ha pesato per un lunghissimo periodo sulle lettere latinoamericane,⁵⁸ si scioglie gradualmente mentre in Europa riacquista vigore. Federico Bertoni, nel suo recente saggio su *Realismo e letteratura*, afferma che molte esperienze letterarie novecentesche hanno mirato a una programmatica riduzione del tasso di finzionalità nel testo in quanto

la spaventosa catena di tragedie che ha segnato la prima, catastrofica fase del “secolo breve” (guerre mondiali, rivoluzioni, crisi economiche, dittature, colonialismi, persecuzioni, disastri atomici, scontri ideologici) ha spesso determinato, di fronte al nudo orrore dei fatti, un calo di fiducia nel valore conoscitivo della finzione, e in particolare di quell’ “opera di malafede” [Blanchot] che è il romanzo.⁵⁹

La richiesta di obiettività che anche secondo Wayne Booth caratterizzerebbe il XX secolo, in America Latina non sembra entrare in forte contraddizione con le estese possibilità del genere romanzo.⁶⁰ Il critico argentino Noé Jitrik, figura importante nei dibattiti sul ruolo dell’intellettuale già a partire dagli anni Sessanta, vede nel romanzo

⁵⁵ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970; trad. it. di Enrico de Angelis, *Teoria estetica* (1975), Torino: Einaudi, 1978, p. 91.

⁵⁶ Altre furono le questioni che si dibatterono in relazione al rapporto del ruolo dell’intellettuale in seno a una nuova società, come dimostrerà il famoso caso Padilla.

⁵⁷ Cfr. il prologo di Alejo Carpentier al suo *El reino de este mundo*, La Habana: Pueblo y Educación, 1949; trad. it. di Angelo Morino, *Il regno di questo mondo*, Torino: Einaudi, 1990. Il prologo citato si sarebbe poi convertito nel saggio “De lo real maravilloso americano” di *Tientos y diferencias*, México, 1964. Cfr. anche Abelardo Castillo, *Discusión crítica a la crisis del marxismo*, Buenos Aires: El escarabajo de oro, 1964.

⁵⁸ Si ricordi cosa si diceva all’inizio del quarto capitolo di questa prima parte – “Scrivere finzioni” – a proposito della circolazione delle opere di fantasia in America Latina durante il periodo coloniale.

⁵⁹ Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino: Einaudi, 2007.

⁶⁰ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press, 1961; trad. it. di Eleonora Zoratti e Alda Poli, *Retorica della narrativa*, Firenze: La Nuova Italia, 1996.

uno degli strumenti privilegiati per indagare la vita e l'essere umano: la realtà quotidiana delle cose entrava nella narrativa di finzione come un insieme di luoghi, personaggi, azioni ma anche come problematica formale.⁶¹ Il romanziere doveva quindi prefiggersi di dare vita drammatica e senso compiuto a un frammento di realtà in modo da proiettarla sul lettore con la stessa forza con cui lui stesso l'aveva percepita. Il romanzo permetteva quindi la comunicazione tra lo scrittore e un pubblico e attraverso la sua carica oggettiva poteva agire sulle coscienze e trasformarle.⁶² In questa prospettiva è naturale che la presa di posizione dell'autore diventi fondamentale. Il romanzo, genere situato per eccellenza, è investito della capacità di rappresentare una totalità che l'esperienza del mondo individuale poteva dare solo in modo parziale e frammentario. Il romanzo aveva quindi l'enorme potere di riferire della realtà e della contemporaneità e di dare senso – cioè di articolare causalmente – a una trama di eventi apparentemente casuale e, per estensione, di strutturare e dare senso alla Storia.

In questo contesto appare opportuno segnalare che le teorie di Lukács, e in particolare *La teoria del romanzo*, erano uno spunto di riflessione importante per gli scrittori e critici latinoamericani del periodo. In effetti, nonostante fosse stato pubblicato nel 1916 da una prospettiva idealista e previa all'entusiastica scoperta del marxismo che il filosofo ungherese avrebbe fatto di lì a poco, *La teoria del romanzo* sosteneva che il romanzo era uno spazio di riflessione sul tempo storico e sull'inserimento dell'uomo in un contesto specifico, e lo considerava un genere privilegiato per riflettere sulle relazioni tra i gli individui e il loro tempo. Questo testo viene quindi apprezzato in un contesto – quello latinoamericano e ispano-caraibico di cui ci stiamo occupando – in cui l'idea di un “racconto sociale” godeva di ampio credito e rispetto. Il romanzo, allora, come costruzione e racconto di storie, vince su altri gesti possibili di scrittura sia per le possibilità di pensare e denunciare e soprattutto di agire che gli vengono attribuite dalla prospettiva di Lukács, sia per la libertà e lo spazio di sperimentazione di tecniche e poetiche che la sua forma proteica permette.⁶³

⁶¹ Cfr. Noé Jitrik, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995. Del 1962 è invece il saggio *Procedimiento y mensaje en la novela*, Córdoba: Universidad nacional de Córdoba.

⁶² Cfr. Ángel Rama, “Vanguardia en rosa sostenido”, in *Marcha*, n°1234, 4 dicembre 1964.

⁶³ L'altro testo di Lukács che circolava ampiamente in quel momento in America Latina è *Il romanzo storico* (1936, pubblicato per la prima volta in traduzione spagnola dalla casa editrice messicana Era nel 1966). Il testo è cruciale in quanto l'autore vincola l'emergere di questo genere al contesto storico e sociale in cui si produce. In termini generali, dice Lukács, le grandi trasformazioni o avvenimenti portano

Fin dalla fine degli anni Cinquanta, la critica letteraria e molti dei romanzieri che in quegli anni stavano elaborando parte significativa della loro opera, fissarono l'importanza del genere romanzo sia in termini di vocazione realista, sia in termini di rottura. La coincidenza di entrambe le giustificazioni critiche nella valutazione del genere romanzo fu possibile grazie all'apertura che aveva acquisito il termine realista e alla conflittualità che portava con sé il termine avanguardia:

No puede desestimarse el peso que tuvo, en la memoria histórica y estética de los artistas y críticos latinoamericanos de la época, la experiencia de las vanguardias rusas y la dirigencia revolucionaria. La promesa de unión de vanguardia artística y vanguardia política definió un momento eufórico de la revolución bolchevique, que terminó mal para los artistas de vanguardia. En nuestro presente es difícil de imaginar hasta qué punto el resultado de esas relaciones pudo incidir sobre la doble aspiración de la literatura latinoamericana de la época: aspiración revolucionaria y aspiración experimental.⁶⁴

Tale situazione portò a una sorta di incapacità di concettualizzare verbalmente l'estetica della rottura, come dimostra il ripetuto appello al realismo da parte della critica dell'epoca.

Nel 1963, nel libro di Roger Garaudy dal titolo *D'un realism sans rivages* – immediatamente tradotto in spagnolo da Raúl Sciarreta, membro del partito comunista argentino, e pubblicato presso una casa editrice di Buenos Aires nel 1964 – la nozione di realismo si estendeva a tal punto da abbracciare praticamente tutte le manifestazioni artistiche.⁶⁵ Garaudy lamentava che criteri troppo ristretti di realismo stessero sacrificando opere di grande valore letterario. La sua apertura gli permetteva di affermare che non vi era arte che non fosse realista in quanto non vi era arte che non si

con sé non solo la necessità di ricollocarsi di fronte alla storia – intesa come un insieme di fatti riconosciuti come tali da una collettività – ma anche di assumere una posizione di fronte ad essa. In questo senso, le trasformazioni succedutesi alla Rivoluzione Francese e alle Guerre di Indipendenza favorirono, rispettivamente, lo sviluppo e l'espansione del romanzo storico europeo e latinoamericano in virtù di una rete di relazioni che la teoria letteraria ha cercato di stabilire. In particolare, la Rivoluzione Francese sembra dare un nuovo senso, razionale, al passato e, di conseguenza, anche ai destini individuali; in questo incrocio di istanze, Lukács mostra le condizioni della nascita del romanzo storico come narrazione di fatti collettivi in cui gli individui che li incarnano eseguono diverse azioni. Le riflessioni di Lukács sul romanzo, e in particolare sul romanzo storico, trovano un fertile terreno di discussione in America Latina, dove, in quegli stessi anni, si traducono anche *La crisi della filosofia borghese* (Buenos Aires, 1958, trad. di Leo Rozitchner) e *Saggi sul realismo* (Buenos Aires, 1965, trad. di Juan Sebrelli).

⁶⁴ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003, p. 313.

⁶⁵ Roger Garaudy, *D'un realism sans rivages*, Paris: Plon, 1963; trad. sp. di Raúl Sciarreta, *Hacia un realismo sin fronteras*, Buenos Aires: Lautaro, 1964.

riferisse a una realtà esteriore e che ne fosse indipendente. Contemporaneamente, in America Latina, venivano denunciate l'appropriazione del realismo da parte dei conservatori che lo avevano intossicato di falsi contenuti così come la sopravvalutazione del realismo decimononico che aveva pregiudicato la critica letteraria marxista.

Non si trattava quindi di negare il termine “realismo” in sé, bensì il carattere prescrittivo della sua definizione. Il processo di risemantizzazione del termine si occupava quindi di separare il termine dall'estetica realista e dal peso normativo che portava con sé. In un certo senso, il vuoto semantico a cui si accennava è il fenomeno verbale che si verifica di fronte alla novità: l'assenza di una parola che registri la novità come tale.

La prima concettualizzazione della “nueva novela latinoamericana” si espresse quindi in termini di nuovo realismo quando ancora la maggior parte dei critici pensava che il realismo fosse l'unico filone possibile in America Latina.⁶⁶ Jaime Rest, nell'osservare questo “ritorno del realismo” distinse tra un realismo antiquato, illusorio e inutile che distraeva ed ipnotizzava il pubblico e un realismo nuovo e profondamente critico, altamente cosciente della dimensione artificiale della forma e del valore di questa nell'opera d'arte. In questa prospettiva si poteva dire realista ogni autore la cui opera permettesse di valutare le condizioni oggettive della società anche quando l'apparenza esterna del mondo risultasse formalmente distorta.⁶⁷ Il realismo senza limiti, critico e sperimentale che non si piegava alla trasmissione di un messaggio fu alla base delle prime formulazioni del nuovo programma romanzesco. Ci si espresse nei termini già accennati di “nuovo realismo” o “neorealismo”, “realismo magico”, “reale meraviglioso”, “realismo d'avanguardia” ecc. e si parlò di un “realismo attuale” e “realismo dei nostri giorni”, di “esplorazione degli strati più profondi della realtà”, di “attenzione ai diversi gradi del reale” e così via. In particolare, l'idea di “realismo avanguardista” o anche di “avanguardia realista” rimanda al concetto ossimorico di tradizione della rottura formulato da Octavio Paz e all'ideale di Carlos Fuentes di un romanziere che sia allo stesso tempo un Balzac e un Butor.

⁶⁶ Si vedano i già citati Luis Alberto Sánchez, Ángel Flores, ma anche César Fernández Moreno, Jaime Rest, Noé Jitrik.

⁶⁷ Jaime Rest, “El retorno del realismo”, en *Marcha*, n°1233, 27 novembre 1964, pp. 29-31.

Appare evidente, come nei casi già commentati di Luis Alberto Sánchez e Ángel Flores, che la critica rilevava la dimensione innovativa della narrativa che si stava producendo in quel momento e che tale novità era di per sé già qualcosa di positivo poiché si considerava il rinnovamento dei modelli e delle modalità tematiche ed espressive uno dei principi della creazione artistica. Emir Rodríguez Monegal, difensore a oltranza dell'idea della tradizione della rottura sosteneva, insieme ad Ángel Rama, che la letteratura di Onetti, che avrebbe poi rivestito un ruolo di modello per la letteratura a venire, era stata capace di estendere le frontiere del realismo in America Latina. Rodríguez Monegal e Rama, due critici fondamentali dell'epoca a cui ci stiamo riferendo, si misero esplicitamente al servizio della modernizzazione della cultura uruguayana e latinoamericana: pensarono su quali basi potesse costruirsi una tradizione letteraria e, sebbene con marcate divergenze, furono attori e testimoni dello sviluppo delle lettere latinoamericane e della crescente politicizzazione della pratica estetica e critica.⁶⁸ La loro opera conferma che la parola realismo circolava effettivamente come motto e contrassegno critico della produzione del momento e che la novità poteva derivare dall'appropriazione di tradizioni letterarie già esistenti (non necessariamente latinoamericane) e nel rinnovamento di termini estetici del passato. Il nuovo atteggiamento del romanziere e del critico consisteva nell'accettazione di tutto l'orizzonte letterario moderno. Il programma di una nuova letteratura, di ambizione universalista, supponeva necessariamente l'incontro produttivo con altre letterature. Per Ángel Rama e Rodríguez Monegal, una nuova tradizione si doveva vincolare necessariamente con le letterature moderne del mondo, come già stava facendo Onetti.

La nuova estetica e la nuova tradizione dovevano necessariamente superare il romanzo *criollista*, sentito come appendice del secolo XIX, e la tipificazione dei personaggi. Ciò esprimeva un profondo rifiuto per il costumbrismo, il nativismo, il folclore: l'internazionalizzazione e l'accettazione di tradizioni straniere arrivarono ad essere considerate in un dato momento come l'unica via di accesso alla modernizzazione e al conseguente ingresso nell'olimpo delle grandi letterature del

⁶⁸ Stiamo riscattando un gesto comune ai due intellettuali uruguayani pur non dimenticando le profonde, spesso inconciliabili, differenze che hanno segnato la loro teoria e la loro prassi. Particolarmente significativa a questo riguardo – e pertinente con il tema di cui ci stiamo occupando in quanto tocca la discussione sul ruolo dell'intellettuale nella società del momento – è la polemica che si sviluppò tra i due critici tra maggio e giugno del 1964, in occasione della pubblicazione del romanzo *El siglo de las luces* di Alejo Carpentier. Cfr. José Miguel Oviedo, "Encuentros y desencuentros de Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama", in Id., *Historia de la literatura ispanoamericana*, op. cit., pp. 290-293.

mondo. Si tratta di un realismo quindi che supera la tendenza folcloristica e il nazionalismo, cioè la fase anacronistica della categoria, che impediva al romanzo latinoamericano di essere letteratura universale. Fu celebrato come precursore di questo atteggiamento il romanzo di Rulfo:

Pedro Páramo es el paradigma de la nueva novela latinoamericana: una obra que aprovecha la gran tradición mexicana de la tierra pero que la metamorfosea, la destruye y la recrea por medio de una hondísima asimilación de las técnicas de Faulkner.⁶⁹

Le nuove tecniche narrative impiegate nei romanzi venivano messe in luce e celebrate dalla critica, e tuttavia la novità di tali procedimenti rimaneva inquadrata entro i limiti del cosiddetto nuovo realismo. *La ciudad y los perros* di Mario Vargas Llosa, ad esempio, venne letto come un romanzo coraggioso, che attraversava con audacia il cotumbrismo e che esprimeva in modo autentico la realtà attraverso strutture moderne. Anche Mario Vargas Llosa era un neorealista. Il nuovo realismo implicava quindi il rinnovamento tecnico e il superamento del regionalismo e del criollismo.

Il nuovo appello al realismo si spiega anche in una prospettiva che considera tale categoria meno antiquata e concettualmente meno ipotecata del termine avanguardia. Quest'ultimo, infatti, rimetteva direttamente alle avanguardie storiche, e quindi a forme e stili che avevano "ormai" più di quarant'anni, ed era considerato un arcaismo a tutti gli effetti: Rama afferma che "hablar de vanguardia en 1964 es un □figurín atrasado□". Inoltre, il concetto di avanguardia, portava con sé l'idea di una comunicazione difficoltosa – per nulla immediata – con il pubblico, mentre il nuovo romanzo latinoamericano si proponeva di interloquire con una grande porzione della società che era relativamente illetterata. Si consideri quindi che gli intellettuali dovevano conciliare le tensioni tra la propria formazione e le proprie scelte estetiche con un terzo elemento, e cioè la necessità ormai diffusa di un'arte capace di essere comunicata al pubblico senza troppi ostacoli. E le qualità comunicative delle opere narrative dovevano ora fare i conti con la cultura di massa.

Il termine avanguardia, che potrebbe risultare oggi più pertinente per parlare delle innovazioni del romanzo degli anni Sessanta e Settanta di quanto non lo sia il

⁶⁹ Emir Rodríguez Monegal, "La nueva novela latinoamericana, in *Narradores de esta América*, tomo I, Montevideo: Alfa, 1969, p. 25.

termine realismo, non appartenne quindi al vocabolario critico dell'epoca e quando si utilizzò lo si fece in modo tanto ampio da potersi sovrapporre al termine realismo nel riferirsi all'impulso innovativo che caratterizzò la riflessione estetica e la produzione narrativa del momento. Rodolfo Walsh, nei primi anni Settanta, arrivò a dire che Fuentes, Vargas Llosa e Cortázar erano realismo e avanguardia insieme, senza alcuna contraddizione dei due termini.

In realtà, a parte le teorizzazioni di “reale meraviglioso” e “neobarocco”, il nuovo romanzo latinoamericano non ha prodotto formulazioni concettuali precise. Cortázar, che parlava di “*revolución en la literatura*” indicò in molte occasioni la propria scrittura con un genericissimo avverbio di modo che lasciava tutto implicito: *escribir así*. In una lettera in risposta a Roberto Fernández Retamar, Cortázar scrive

Mira, desde luego que lo que hayas podido encontrar de bueno en el libro me hace muy feliz; pero creo que en el fondo lo que más me ha estremecido es esa maravillosa frase, esa pregunta que resume tantas frustraciones y tantas esperanzas: “¿De modo que se puede escribir *así* por uno de nosotros?”. Créeme, no tiene ninguna importancia que haya sido yo el que escribiera *así*, quizá por primera vez. Lo único que importa es que estemos llegando a un tiempo americano en el que se pueda empezar a escribir *así* (o de otro modo, pero *así*, es decir con todo lo que tú connotas al subrayar la palabra).⁷⁰

In questo dialogo tra due intellettuali chiave della cultura latinoamericana dell'epoca, così come nelle considerazioni che si enunceranno in paragrafo successivo a proposito del dibattito sul romanzo in America Latina, appare evidente che la novità della “*nueva novela latinoamericana*” più che in un'estetica omogenea risiede nella novità istituzionale che questa comportò, e cioè la creazione di un canone basato sugli apporti di opere recentissime a cui si aggiungevano, di ritorno, i grandi rinnovatori del periodo immediatamente precedente. La novità risiedette inoltre nella consacrazione del romanzo come oggetto di lettura e di affermazione. La narrativa degli anni Sessanta e Settanta produsse il primo canone del romanzo latinoamericano riconosciuto dentro e fuori i confini del continente, come ben percepisce Cortázar nel 1965 dal suo esilio europeo:

⁷⁰ Lettera di Julio Cortázar a Roberto Fernández Retamar datata 17 agosto 1964, in Julio Cortázar, *Cartas. 1964-1968*, a cura di Aurora Bernárdez, Buenos Aires: Alfaguara, 2002; anche in Roberto Fernández Retamar, *Fervor de Argentina*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993.

Hace unos meses, Miguel Ángel Asturias se alegraba de que un libro mío y uno de él estuvieran a la cabeza de las listas de best-sellers en Buenos Aires. Se alegraba pensando que se hacía justicia a dos escritores latinoamericanos. Yo le dije que eso estaba bien, pero que había algo mucho más importante: la presencia, por primera vez, de un público lector que distinguía a sus propios autores en vez de relegarlos y dejarse llevar por la manía de las traducciones y el snobismo del escritor europeo o yanqui de moda. Sigo creyendo que hay ahí un hecho trascendental, incluso para un país donde las cosas van tan mal como en el mío. Cuando yo tenía 20 años, un escritor argentino llamado Borges vendía apenas 500 ejemplares de algún maravilloso tomo de cuentos. Hoy cualquier buen novelista o cuentista rioplatense tiene la seguridad de que un público inteligente y numeroso va a leerlo y juzgarlo. Es decir que los signos de madurez (dentro de los errores, los retrocesos, las torpezas horribles de nuestras políticas sudamericanas y nuestras economías semi-coloniales) se manifiestan de alguna manera, y en este caso de una manera particularmente importante, a través de la gran literatura. Por eso no es tan raro que ya haya llegado la hora de escribir así, Roberto, y ya verás que junto con mi libro o después de él van a aparecer muchos que te llenarán de alegría. [...] No me creas demasiado optimista; conozco a mi país, y a muchos otros que lo rodean. Pero hay signos, hay signos. . . Estoy contento de haber empezado a hacer lo que a mí me tocaba, y que un hombre como tú lo haya sentido y me lo haya dicho.⁷¹

6. NUOVE NARRAZIONI

In un breve intervento sul romanzo latinoamericano presentato nel 1973 a un congresso in Canada, Ángel Rama afferma che i veri fondatori del genere sono gli scrittori realisti degli inizi del secolo scorso:

Quienes fundan la novela latinoamericana, echando mano de los recursos del naturalismo y del esteticismo finisecular, han de ser los realistas de comienzos del siglo XX. Aunque se ha hecho costumbre arremeter contra ellos (véanse las censuras de Alejo Carpentier y de Carlos Fuentes), no se puede ignorar que en la segunda década del XX una serie de libros configuró la forma novelística de América Latina: *La maestra normal* de Manuel Gálvez, *Los de abajo* de Mariano Azuela, *Reinaldo Solar* de Rómulo Gallegos, *Un perdido* de Eduardo Barrios (todos anteriores a 1920) hasta *El inglés de los huesos* de Benito Lynch y *La vorágine* de José Eustasio Rivera (ambos de 1924) revelan un período excepcional de la creatividad narrativa, sin igual

⁷¹ *Ibid.*

hasta entonces, que coincide con la fijación de un modelo narrativo peculiar, emparentable desde luego con el regionalismo europeo que se da en las mismas fechas, aunque no es la fuente de esta producción, pero capaz de trasmutar una coyuntura específica de la cultura latinoamericana. Si fuera necesaria otra corroboración se la encontraría en el éxito que acompañó estas publicaciones: no sólo registraba la existencia de un público con el cual se entablaba el diálogo del escritor, sino una cosmovisión básica de donde surgía un proyecto cultural, opuesto a los valores establecidos. La aportación central fue esa autonomía del género novela, adecuado a las condiciones culturales de su tiempo.⁷²

Le innovazioni tecnologiche nel campo della stampa, l'aumento dell'alfabetizzazione anche nelle classi un tempo marginali ed ora emergenti, la mobilità sociale quindi, e la creazione di nuovi spazi e tempi di lettura spiegano l'aumento del consumo dei periodici soprattutto nelle zone urbane del continente e la possibilità di pensare alla scrittura in termini di professione.

In questo quadro, l'enorme quantità di romanzi sia europei che latinoamericani pubblicati a puntate sulle prime riviste di diffusione massiva o le numerose pubblicazioni economiche periodiche come "la novela semanal" o la "novela sentimental" e la cosiddetta "literatura de cordel" che hanno intrattenuto milioni di lettori (molti dei quali, come si diceva, recentemente alfabetizzati) e non sempre con prove di limitato valore estetico – anche se spesso reiterative nei contenuti e nella forma in quanto configurate su cliché alla moda – sono da considerarsi una tappa importante nel cammino di formazione del genere romanzo.

Anche i progetti più ambiziosi, come ad esempio quello dell'argentino Manuel Gálvez, che si prefiggeva di dotare la letteratura argentina di un ciclo di romanzi che sul modello del grande romanzo realista francese potesse rendere conto di tutte le sfaccettature della realtà sociale e geografica della propria nazione e allo stesso tempo contribuire alla professionalizzazione dello scrittore, e che oggi è studiato più da una prospettiva sociologica e di politiche culturali, costituiscono una fase necessaria e decisiva nel cammino di sviluppo e affermazione del romanzo in America Latina.

Alejo Carpentier, che come Carlos Fuentes ha criticato le modalità regionaliste e nativiste di spirito naturalista e superficialmente tipificanti della letteratura ispano-americana del primo Novecento, ha altresì riconosciuto l'utilità di una pratica di

⁷² Ángel Rama, "La formación de la novela latinoamericana", op.cit., pp. 23-24

formazione del genere nell'ambito di letterature "nuove". Non ignora quindi la necessaria presenza e soprattutto la funzione dei predecessori:

Puede producirse una gran novela en una época, en un país. Esto no significa que en esa época, en ese país, exista realmente la novela. Para hablarse de la novela es menester que haya una novelística. [...] para que un país tenga novela, hay que asistir a la labor de varios novelistas, en distinto escalafón de edades, empeñados en una labor paralela, semejante o antagónica, con un esfuerzo continuado y una constante experimentación de la técnica.⁷³

Non si dimentichi che, Ángel Rama, integrando le osservazioni di Carpentier, colloca la nascita del romanzo latinoamericano solo agli albori del XX secolo in quanto l'universo culturale del secolo precedente non permetteva al genere di prendere forma.⁷⁴ E tuttavia, che si decida di parlare di genere consolidato già dal XIX secolo o meno, la critica e gli scrittori sono unanimi nel confermare la lenta e faticosa evoluzione del genere romanzo nei paesi dell'America Latina che, come era già stato in Europa, accompagna in molti casi i diversi processi di consolidamento delle nazioni e quindi si fa spesso portatore di istanze regionaliste.

Dopo l'eversione avanguardista, già dai primi decenni del secolo si producono opere che segnano in modo definitivo gli orizzonti delle letterature ispano-americane e che preparano il terreno per lo sviluppo della grande narrativa latinoamericana degli anni Sessanta. Crediamo infatti che non sia a partire dal fenomeno del "boom", bensì da molto prima – in alcune regioni già dalla fine degli anni Venti – che la letteratura ispano-americana intraprenda una vera rivoluzione delle forme narrative sviluppatasi fino a quel momento. Ne è manifestazione anche il fatto che il dibattito su come narrare e come scrivere finzioni in America Latina inizi ad animarsi in modo significativo già da quegli anni e che abbia ampia diffusione attraverso interventi sulla stampa, saggi, fondazione di riviste e soprattutto, attraverso le opere stesse.

Tale vitalità, e soprattutto il diffondersi del dibattito dagli spazi abituali della critica ai territori della pratica creativa, rende conto dell'affermazione in ambito ispano-americano di una nuova sensibilità. La produzione epigonale di *feuilletones* di ispirazione realista o naturalista, da una parte, e le ricercatezze moderniste, dall'altra,

⁷³ Alejo Carpentier, "Problemática de la actual novela latinoamericana" in *Tientos y diferencias*, La Habana: UNEAC, 1974, pp. 7-8.

⁷⁴ Cfr. il paragrafo 4, intitolato "Scrivere finzioni", del presente lavoro.

non hanno più ragione d'essere e qualcosa di diverso e di nuovo inizia a conquistare gli spazi di scrittura e di lettura. Per quanto riguarda il romanzo, si constata che un modello letterario che si credeva destinato durare – nonostante o forse proprio in virtù della sua relativa giovinezza e duttilità – non solo deve incorporare elementi nuovi se non vuole atrofizzarsi ma soprattutto può sfruttare le grandi possibilità offerte dal genere stesso per dare spazio alle sollecitazioni provenienti da un mondo cambiante.

Ci si trova infatti in pieno processo di trasformazione e si sono verificati avvenimenti di enorme portata storica, politica, economica, sociale e culturale: le guerre mondiali, la rivoluzione russa, l'ascesa dei fascismi, la psicoanalisi, le avanguardie artistiche, la crisi del '29, il cinema parlato, la nuova forza delle lotte anticoloniali, la diffusione dell'alfabetizzazione, lo sviluppo dei mass media e l'esplosione demografica e urbana hanno cambiato il volto del mondo e ne hanno resa più difficile la comprensione. In un momento di revisione dei sistemi di valore e di presa di coscienza della molteplicità che contraddistingue la realtà, risulta anacronistico e altamente inadeguato protrarre vecchie convenzioni (sociali, economiche, culturali e politiche) senza interrogarsi sulla loro validità e utilità o sul loro possibile rinnovamento o pensionamento. Le grandi narrazioni proposte dal romanzo realista sono messe in discussione dalle nuove tecniche di rappresentazione della realtà, dalle nuove teorie sulla temporalità e dallo sviluppo degli studi sulla psicologia umana. Certo tipo di verosimilitudine e di illusione referenziale, su cui si fondava l'edificio del romanzo realista borghese, sembrano non funzionare più. L'uso denotativo del linguaggio, l'osservazione di rigide regole retoriche, la ferrea strutturazione della trama sono ora ridefinite – o addirittura scalzate – dall'ambiguità, la frammentazione, l'onirismo, dalla possibilità di balbettare e ritrattare, di tornare indietro o di fare un salto in avanti, di lasciarsi andare all'automatismo, alla simultaneità, ai giochi verbali, al flusso della coscienza, alle alternanze del punto di vista, alla pluralità di voci, alle ellissi. Certo è che si continua a insistere, con forme diverse, sull'indagine sociale, ma allo stesso tempo si diffonde l'interesse per la psicologia dei personaggi, con risvolti metafisici e con riferimenti al senso tragico della vita o alle pieghe assurde della stessa che segnalano la convulsione del momento e vanno di pari passo con gli sviluppi filosofici della fenomenologia e dell'esistenzialismo. La messa in discussione di concetti fino a poco tempo prima limpidi e ben definiti come “realtà”, “apparenza”, “finzione” e

“verità” e la crescente difficoltà nel giustificare l’autorità di un narratore onnisciente, partecipano profondamente di quella che in Europa viene chiamata prima la crisi e poi la morte del romanzo e che in America Latina non avrà ragion d’essere.

Le produzioni narrative che si manifestano in ambito ispano-americano già dalla fine degli anni Venti non si considerano prodromi del nuovo romanzo americano solo perché, come aveva segnalato Rodríguez Monegal, anticipano almeno in parte una dinamica editoriale che sarà propria del “boom”, o perché da un punto di vista formale rielaborano la rivoluzione linguistica che fu delle Avanguardie, ma anche e soprattutto perché con esse il romanzo diventa lo strumento poetico più completo per esplorare la realtà e allo stesso tempo il mezzo più ricco e indicato per trasmettere la realtà parallela del linguaggio.

Nel corso degli anni Trenta e poi, sempre più, nel corso degli anni Quaranta e Cinquanta, infatti, le letterature latinoamericane perdono il loro carattere provinciale o di epigono della letteratura europea e dialogano con le letterature di tutto il mondo – in particolare europea e statunitense – senza più alcun complesso di inferiorità o animo di rivalsa. Si ritrova nelle produzioni narrative e poetiche di questi decenni il confronto maturo tra la dimensione nazionale e regionale e quella straniera, tra il sé e l’altro, tra il particolare e l’universale, insieme alla metabolizzazione di una tradizione letteraria propria e il sorgere di una nuova sensibilità che inciderà nel modo di pensare la letteratura, soprattutto dopo l’esperienza delle avanguardie. Sebbene in diversa misura, l’opera dei grandi narratori della prima metà del secolo scorso è influenzata dalle esperienze avanguardiste che in Europa permisero di liquidare definitivamente le ultime istanze naturaliste.⁷⁵

Accanto alle proposte del realismo tradizionale – sia urbano che rurale –⁷⁶ appaiono in quegli anni opere di fortissima personalità ma di difficile collocazione nel panorama contemporaneo per via della loro grande originalità e carica innovativa; sono

⁷⁵ Gli anni di formazione di Borges, ad esempio, trascorsi a Ginevra e in Spagna, sono segnati prima dall’esperienza espressionista tedesca e dalla lettura di grandi innovatori come Joyce e Kafka e poi dall’esperienza ultraista e dalla frequentazione di autori come Gómez de la Serna, Rafael Cansinos-Assens e Guillermo de Torre. Autori come Alejo Carpentier, Agustín Yáñez, Miguel Ángel Asturias e Leopoldo Marechal, invece, fanno ricorso in modi differenti ma con uguale entusiasmo al surrealismo francese.

⁷⁶ Nella prima metà del secolo XX, la nuova realtà economica e sociale porta con sé una serie di cambiamenti nella narrativa ispanoamericana: l’intensa crescita delle grandi città attira su di sé l’attenzione degli scrittori e così l’enfasi che prima veniva posta sulla natura viene ora posta sulla società urbana.

opere che determinano un grado importante di riforma nell'ambito del romanzo e che avranno un peso decisivo su tutta la produzione posteriore. Quando appare *La vorágine*, Horacio Quiroga sta già pubblicando i suoi racconti e di lì a poco vedranno la luce i romanzi di Roberto Arlt: *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929) e la continuazione di quest'ultimo, *Los lanzallamas* (1931). La scrittura di Arlt non si fa interprete di una denuncia sociale moralista sulla falsariga dell'allora vendutissimo e celebratissimo Manuel Gálvez ma, piuttosto, porta su di sé i segni della distopia urbana e del disagio esistenziale dell'uomo moderno offrendo spazio e dignità agli elementi marginali della società invece di farli rientrare a tutti i costi entro i confini di una "normalità" illusoria e livellante. Nei romanzi di Manuel Gálvez, ad esempio, la parlata popolare, considerata incorretta, per poter entrare nel regno della letteratura, viene sempre collocata tra virgolette; nei romanzi di Arlt, l'infrazione delle regole acquisisce dignità letteraria e non deve più camuffarsi o giustificarsi in nessun modo.

L'insofferenza verso regole che paralizzano forme e contenuti si fa in alcuni casi clamorosa. Sempre in Argentina e sempre in quegli anni, Macedonio Fernández sta lavorando ai suoi due romanzi: *Adriana Buenos Aires* (con il significativo sottotitolo di "Última novela mala") e *Museo de la Novela de la Eterna* (con un altrettanto indicativo sottotitolo: "Primera novela buena")⁷⁷ mentre in Brasile, Mario de Andrade pubblica *Macunaima* (1928). L'anno precedente Pablo Palacio, nel più che periferico Ecuador, aveva pubblicato la raccolta di racconti *Un hombre muerto a puntapiés* e il romanzo *Débora* (1927). La prima pubblicazione di Felisberto Hernández –*Fulano de Tal*– è del 1927 e del 1929 è il *Libro sin tapas*. E, naturalmente c'è anche Borges, le cui poesie, recensioni, commenti, traduzioni e narrazioni di varia natura sono già apparse in volume e sulla stampa nazionale e internazionale. Queste sono le prime narrazioni autenticamente moderne della letteratura latinoamericana: esse non si limitano a descrivere i cambiamenti e la crisi del mondo contemporaneo ma li incorporano nella

⁷⁷ *Adriana Buenos Aires* vede la luce solo nel 1974 ma la prima redazione era già stata ultimata nel 1922 e la correzione finale nel 1938. *Museo de la Novela de la Eterna* viene pubblicato nel 1967 utilizzando una redazione del 1947 e precedentemente era apparso in una prima versione frammentaria con il titolo *Una novela que comienza*; inoltre, già dalla seconda metà degli anni Venti sono numerosi i commenti e le anticipazioni di Macedonio relative al romanzo (e si tenga conto del fatto che la natura frammentaria dell'opera rendeva particolarmente adatta la pubblicazione di parti autonome su riviste). Secondo la cronologia di Nélida Salvador una prima stesura di quest'ultimo romanzo risalirebbe al 1925. Cfr. l'edizione critica del romanzo: *Museo de la Novela de la Eterna. Primera novela buena*, a cura di Ana Camblong e Adolfo de Obieta, Madrid: Archivos – Fondo de Cultura Económica, 1983.

tessitura stessa del testo, nelle loro intermittenze, oscillazioni e ambiguità, diventando esse stesse espressione diretta di quel mondo.

Non vi è più quell'*aire de familia* di cui parlava Carpentier: l'infedeltà al realismo ha aperto un ventaglio smisurato di possibilità portando questi scrittori a concepire il meccanismo narrativo in modo personale e originale ma non arbitrario, in quanto le loro riflessioni sono frutto di una profonda conoscenza del campo culturale di appartenenza e spesso del panorama letterario internazionale e sono sostenute da un progetto destinato, almeno nelle intenzioni, a incidere significativamente nella cultura del proprio paese e a dialogare con le produzioni di altre nazioni.

Sebbene queste figure si siano ormai fissate nell'immaginario come geni che hanno anticipato i tempi e che hanno sofferto dell'incomprensione dei loro contemporanei e di certa dose di isolamento e marginalità, hanno operato tutte in un campo che non sempre era ostile e, lentamente, sono riuscite a farsi portatrici di un discorso che avrà grande influenza sulla narrativa posteriore.⁷⁸

Riferendosi alle figure di Arlt, Onetti, Borges e Pablo Palacio, il critico Jorge Enrique Adoum parla di "precursori isolati, dissidenti del realismo e, in certa misura, anche della realtà dell'epoca",⁷⁹ contribuendo così ad alimentare il mito delle personalità geniali, dalla vita eccentrica e, se non tormentata, almeno difficile, che troppo spesso viene a sovrainprimersi alla loro stessa opera. Sebbene l'*aire de familia* si sia ormai dissolto e nonostante, in realtà, molti di questi autori vivessero spesso isolati, credo che sia possibile configurare con i loro nomi una serie – un paradigma – fondata sull'insofferenza dell'imperativo realista, sulla ricerca di nuovi linguaggi, sulla ribellione ai facili consensi e sul rifiuto del senso comune come dato di fatto acquisito. Tutto questo si traduce concretamente in una difficile leggibilità della loro opera ma non

⁷⁸ Particolarmente significativa appare in questo senso la traiettoria di Macedonio Fernández, la frammentarietà e l'originalità della cui opera ne ha ostacolato a lungo la pubblicazione e la conseguente diffusione. Sebbene conducesse un'esistenza ritirata e rifuggesse la fama (la "prolija soledad" di cui parla Alicia Borinsky), una stretta cerchia di intellettuali ha potuto godere della sua preziosa amicizia e conoscerne il pensiero; tra di questi vi era Jorge Luis Borges, che lo scelse come maestro e che si riferì a lui come a qualcuno che parlava ai margini del dialogo pur essendone il centro. La centralità di Macedonio Fernández e il suo definitivo magistero sono confermati dal piano dell'opera dell'ultima *Historia crítica de la literatura argentina* che si sta portando a compimento in questi anni sotto la direzione di Noé Jitrik: dei dodici volumi progettati, solo due di essi vengono interamente dedicati allo studio di singole personalità: uno a *Sarmiento* e l'altro a *Macedonio* – questi i titoli – e nessuno a Borges, come invece era lecito supporre. Il volume in questione, non ancora pubblicato, sarà diretto da Roberto Ferro.

⁷⁹ Jorge Enrique Adoum, Prologo all'antologia *Narradores ecuatorianos del 30*, op. cit., p. XII.

necessariamente nella marginalità o nell'isolamento, condizioni causate dalla partecipazione di più circostanze, nazionali, sociali e personali che andrebbero analizzate caso per caso.⁸⁰

E in effetti, nonostante già dalla fine degli anni Venti la narrativa latinoamericana si svecchi e proponga nuove prove di alto valore estetico, e sebbene questi autori continuino a produrre opere rivoluzionarie con costanza e impegno, confermando il cambiamento innegabile e irreversibile del cammino della letteratura ispano-americana, il pubblico lettore, la critica e gli agenti letterari del momento faticano e tardano a comprendere e ad assimilare la portata delle novità.⁸¹ Il noto episodio del concorso letterario internazionale, celebrato nel 1941, in cui il peruviano Ciro Alegría venne preferito a Juan Carlos Onetti dimostra che in quegli anni si puntava ancora sulle sicurezze di filiazione romantico-realista piuttosto che osare e farsi portavoce del cambiamento. Ciro Alegría e Onetti erano coetanei, entrambi nati nel 1909, ma mentre il primo viene oggi considerato un epigono dei grandi romanzieri “de la tierra”, il secondo era uno dei primi grandi sperimentatori della narrativa urbana latinoamericana. Nelle riflessioni di José Donoso che commentano l'esito del citato concorso, riecheggiano molti degli elementi che erano stati chiamati in causa nel riferire del lungo e complesso affermarsi di una nuova estetica che fosse espressione della nuova sensibilità moderna e della conflittuale relazione della critica con il termine realismo.

No es difícil comprender por qué premiaron a Ciro Alegría y no a Onetti. La novela del peruano, realista, catasto de desgracias, injusticias, costumbres y paisajes, configura un cul-de-sac en que agoniza la vieja tradición de la novela latinoamericana: hace romanticismo bajo el disfraz de realismo, al tomar partido y denunciar; la excelencia literaria parece proporcional a la pasión y

⁸⁰ Marginalità e isolamento non sono quindi necessaria conseguenza dell'infrazione delle regole.

⁸¹ Si ricordi a questo proposito quanto diceva Cortázar nella lettera a Fernández Retamar citata nel precedente paragrafo. D'altro canto vi è in alcuni scrittori, come in Macedonio Fernández o Felisberto Hernández, una tendenza a rimanere volontariamente al margine. A proposito di quest'ultimo, José Miguel Oviedo dice: “Los libros que publicó en la década del veinte, en pleno auge de la vanguardia, eran insólitos en aspecto y contenido. En verdad, se trataba de ediciones artesanales impresas en su Montevideo natal, de cortísima tirada y casi nula circulación; los títulos de esos pequeños y delgados volúmenes parecen indicar sus limitaciones editoriales: *Fulano de tal* o *Libro sin tapas*. Felisberto no quería llamar mucho la atención y puede decirse que lo consiguió: por varios años fue un escritor casi clandestino en un gesto irónico contra lo establecido, al que quizá no sea ajeno el espíritu innovador y rebelde de la época”. José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. IV, *De Borges al presente*, Madrid: Alianza, 2001, vol IV, p. 46

precisión con que el relato señala cosas importantes situadas fuera de él, en la historia, en la política, en la sociología, en las revoluciones, en la pampa, en la ciudad y en la selva, en las razas y los mitos. Como *La vorágine*, *Doña Bárbara*, *Los de abajo*, *Don Segundo Sombra*, la preocupación de Ciro Alegría es deslindar un sector de la realidad latinoamericana aceptada de antemano en términos de bien y mal, de útil e inútil, de blanco y negro. Es por eso que, cuando en el célebre concurso apareció la sombra de Onetti vestida de grises dudosos y mentirosos, no supieron premiarlo: se trataba de premiar una literatura de afirmación, no una literatura de ambigüedades inquietantes.⁸²

Il problema non risiederebbe quindi in una presunta affermazione di un'estetica realista in un momento in cui è ormai palese che la relazione tra realtà e narrazione deve essere ridefinita, bensì in un'estetica che si propone come realista ma che in ultima istanza aggira la realtà e la riorganizza secondo modelli che reali non sono e che sono invece la proiezione di desideri e aspettative illusorie. In questo senso, per tornare a un esempio già proposto, si comprende anche il grande successo dei romanzi di Manuel Gálvez, che alla presa di coscienza della frammentazione e della precarietà della società urbana reagisce cercando di imporre un'immagine di integrità e solidità. Le narrazioni di Gálvez e di Ciro Alegría – meno realiste di quanto si creda – promuovono l'idea che la complessità del mondo si possa ancora controllare e tranquillizzano il lettore; le finzioni di Roberto Arlt e Onetti – più realiste di quanto non sembri – denunciano l'impossibilità di ancorarsi a delle certezze e risultano oltremodo inquietanti.

La questione del realismo, del pseudo-realismo o dei diversi modi di intendere il realismo e del grado di impegno sociale e politico che può conseguire continuerà ad animare i dibattiti della letteratura latinoamericana fino ai giorni nostri determinando molto spesso inclusioni ed esclusioni dai vari canoni nazionali nelle diverse fasi della storia.

⁸² José Donoso, Prologo a *El astillero* di Juan Carlos Onetti, 1960. Lo scrittore cileno apre il prologo con queste parole, particolarmente significative sull'arbitrarietà della costituzione di un canone: “Ejemplar en cambios de perspectiva dentro de la literatura latinoamericana fue el concurso internacional de 1941, al que se presentaron el peruano Ciro Alegría y el uruguayo Juan Carlos Onetti, ambos de 1909. El peruano se llevó el premio, con gran tralalá de declaraciones, periplos de conferenciantes intercontinentales y el beneplácito general para la nueva novela latinoamericana, que no tenía examinar la realidad vernácula y denunciar errores y crueldades. Pero nuestra literatura, por ansiosa, por vital, por atropellada, es riquísima en omisiones, en escamoteos, en aparecidos y desaparecidos, en terremotos que bruscamente alteran la perspectiva: como resultado de una de estas catástrofes, el polvo ha ido cubriendo a Ciro Alegría hasta casi sepultar al vencedor, mientras Onetti, actual, flamante, sale tardíamente del territorio silencioso donde estuvo incubando los doce libros de ficción que constituyen su obra, para avanzar a alinearse junto a sus compañeros de generación, Cortázar, Lezama Lima, Rulfo, Sábato”.

Nonostante le difficoltà di affermazione di un certo tipo di scrittura testimoniate dall'episodio sopra commentato, gli anni '40 sono il momento in cui si consolida il cambiamento e prende piede quella che sarà la nuova narrativa latinoamericana, come conferma anche il titolo di un altro dei volumi della già citata *Historia crítica de la literatura argentina* dedicato alla narrativa degli anni Quaranta e Cinquanta: "El oficio se afirma".⁸³ Questo momento coincide con l'inizio di uno sviluppo che nel giro di una ventina d'anni trasformerà la cultura latinoamericana in ognuno dei paesi del vasto continente.

Nel decennio a cui si sta facendo riferimento – anni Quaranta – una serie di fattori partecipano al consolidamento di un campo culturale in cui si può sviluppare ed affermare una narrativa di nuovi contenuti e nuove forme. Innanzitutto, come conseguenza della seconda guerra mondiale e della paralisi europea, l'economia americana ha una ripresa in tutti i campi e, nello specifico dell'ambito culturale, per rimediare all'assenza delle pubblicazioni provenienti dall'Europa, nascono nuove riviste, case editrici, associazioni e centri culturali. Collaborano a queste nuove imprese i moltissimi intellettuali spagnoli che avevano abbandonato la loro patria in seguito alla vittoria di Franco e molti altri intellettuali che avevano lasciato l'Europa durante la guerra. Inoltre, come rileva Emir Rodríguez Monegal, oltre agli apporti della diaspora spagnola, all'interruzione del flusso delle pubblicazioni provenienti dall'Europa che stimola l'industria culturale autoctona e alla maggior diffusione dell'alfabetizzazione della popolazione, alla preparazione di un terreno particolarmente fertile per lo sviluppo del romanzo latinoamericano partecipano in modo decisivo anche l'esplosione demografica, la crescita delirante delle grandi città e la creazione di due o forse anche tre generazioni di lettori: "Porque la novela (como el teatro) es un género que necesita la concentración urbana, las grandes minorías de lectores, una buena circulación del libro".⁸⁴ Inoltre, a quel punto, lo scrittore latinoamericano poteva contare sulla tradizione autoctona del romanzo regionalista e sull'incipiente narrativa urbana oltre alle numerose e per lo più ottime traduzioni dei grandi narratori stranieri che iniziavano a circolare un po' ovunque.

⁸³ Sylvia Saítta (a cura di), *El oficio se afirma*, vol.IX, Noé Jitrik (direttore), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: 2004.

⁸⁴ Cfr. Emir Rodríguez Monegal, "La nueva novela latinoamericana", in *AIH*, Actas III, 1968, p. 49; consultabile anche sul sito del Centro Virtual Cervantes.

Questo momento è stato definito l'epoca d'oro dell'industria culturale argentina e messicana, ma anche in altri paesi della regione l'attività culturale conosce uno splendore che arriverà al suo culmine negli anni Sessanta per poi declinare inesorabilmente fino alla situazione odierna in cui solo pochi grandi gruppi internazionali dominano e otturano il mercato editoriale.

Per dare un'idea del fervore culturale che caratterizzava alcune aree dell'America Latina in quell'epoca, riportiamo alcuni dati relativi al caso argentino: nel 1938 si installa nel paese Espasa-Calpe Argentina; uno dei suoi dirigenti, il madrileni Gonzalo Losada, si stacca ben presto dal gruppo e sempre nel 1938 fonda la casa editrice Losada. Ancora nel 1938 nasce Sudamericana, la cui figura più importante, Antonio López Llausás fonda anche Edhasa a Barcellona e Hermés in Messico. Nel 1939 arriva a Buenos Aires Medina del Río e con lui nasce la casa editrice Emecé. La fortunatissima "Colección Austral" di Espasa-Calpe si inaugura con *La rebelión de las masas* di José Ortega y Gasset e una ventina d'anni ha al suo attivo ben 1600 titoli, arrivando a pubblicare a un ritmo di dieci e anche venti titoli nuovi al mese. Della produzione totale il 30% viene esportato. Sebbene il caso argentino e in particolare quello di Espasa Calpe siano eccezionali, basti vedere il numero di nuove imprese culturali inaugurate in quel periodo per rendersi conto della vitalità del continente.

Si pubblicava quindi moltissimo in alcune regioni dell'America Latina ma, che cosa si pubblicava? Altissima è la percentuale degli scrittori classici e contemporanei spagnoli così come di opere in traduzione; considerevole anche il numero degli autori nazionali e latinoamericani. Si continua quindi a leggere la produzione spagnola ma si legge moltissimo anche l'opera dei contemporanei stranieri e, grazie alle nuove imprese editoriali, iniziano a circolare all'interno del continente le opere degli stessi autori latinoamericani.

Come segnala la ricercatrice argentina Patricia Willson, l'irruzione sul mercato di nuove case editrici, insieme a quelle già esistenti, favorì la domanda di testi nuovi che rapidamente iniziò ad essere colmata per mezzo della traduzione: la realizzazione del compito venne affidata agli intellettuali, in gran parte scrittori con esperienza – Octavio Paz, Alfonso Reyes, Borges, Victoria Ocampo, José Bianco, Virgilio Piñera, José Rodríguez Feo, Cortázar – che introdussero nelle lettere americane modelli narrativi per

lo più sconosciuti e moltiplicarono il pubblico dei lettori.⁸⁵ Inoltre, Patricia Willson segnala anche un'altra importante conseguenza di quella che definisce la “fiebre traductora” del periodo, e cioè l'importazione e il successivo consolidamento di generi nuovi. Senza la diffusione delle traduzioni infatti, e senza un apparato di importazione culturale – come furono appunto le traduzioni, le relativi recensioni e dibattiti critici e la creazione di collezioni specifiche – è difficile che un genere si possa trasportare e radicare in un'altra cultura. Sono questi i fattori che in un determinato momento permisero, al poliziesco in Argentina e alla fantascienza in Francia, di attecchire in un ambito culturale che non li aveva prodotti naturalmente.

Le traduzioni circolarono in modo diffuso e questo determinò che anche quegli autori che non ebbero accesso alle traduzioni in questione risentirono della loro influenza poiché, in alcuni casi, tali opere lasciarono tracce così profonde e conquistarono uno spazio così importante nel sistema culturale di arrivo che i giovani autori latinoamericani ne rimasero comunque toccati:

La nueva novela latinoamericana ha ido a la escuela de Joyce, de Kafka, de Faulkner, de Sartre para no citar sino unos pocos maestros. Todo lo que estos narradores extranjeros de las cuatro primeras décadas del siglo habían creado, habrá de ser aprovechado por quienes empiezan a escribir y publicar después de 1940. Hay una riquísima cantera para la novela y al alcance de todos. Casi sin premeditación, de un extremo a otro de América Latina, esos autores son leídos y releídos, traducidos y anotados, imitados y hasta plagiados.. De ahí arrancará un impulso literario perdurable.⁸⁶

Praticamente tutti gli autori del “boom”, nel momento in cui prendono le distanze dalla produzione latinoamericana che li precedeva, riconoscono il loro debito con i grandi romanzieri stranieri. Mario Vargas Llosa, che in un'intervista con Raymond Williams rievoca le sue prime letture di *Absalom, Absalom!* in traduzione prima spagnola e poi francese, dichiara

De inmediato me impresionó el genio de Faulkner. Creo que sólo entonces descubrí la importancia de la forma en la literatura. Faulkner me mostró cómo eran absolutamente esenciales una cierta organización del tiempo y del punto de vista, pues determinaban si el

⁸⁵ Cfr. Patricia Willson, *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

⁸⁶ Emir Rodríguez Monegal, “La nueva novela latinoamericana”, op.cit., p.49.

texto era sutil y ambiguo o torpe y superficial. Descubrí cómo la propia forma podía ser un personaje o un tema de la novela. Lo que recuerdo muy bien, y es importante señalarlo para comprender mi relación con Faulkner, es que fue el primer escritor a quien leí con una pluma en la mano y un papel al lado del libro.⁸⁷

E sebbene Faulkner, insieme ad Hemingway sia uno degli scrittori il cui debito è più ampiamente riconosciuto dagli autori latinoamericani, molti altri sono i romanzi stranieri che sono stati letti con la penna in mano e un quaderno di appunti alla portata.

Fondamentali nel lavoro di diffusione dell'opera di grandi autori stranieri sono state le riviste culturali e le case editrici – spesso collegate alle riviste. Per il periodo di cui ci stiamo occupando, valgono come esempi la rivista *Sur* in Argentina e *Orígenes* a Cuba. Maria Teresa Gramuglio delinea i tre profili dei collaboratori stranieri della rivista *Sur*: coloro che si voleva introdurre nel campo culturale argentino soprattutto attraverso le traduzioni (come D.H.Lawrence e Virginia Woolf), coloro che sostenevano posizioni pacifiste e antifasciste in linea con l'orientamento politico e ideologico del gruppo (come Aldous Huxley) e coloro che appartenevano a quella categoria di visitatori stranieri, che fu tanto importante per le lettere ispano-americane e che viene genericamente definita come “visitadores culturales”, in quanto apportavano al campo culturale argentino la prospettiva esterna tanto necessaria per la comprensione della dimensione autoctona (tra di loro vi erano Roger Caillois, Drieu La Rochelle, Métraux, Ansermet, Alfonso Reyes, Ortega y Gasset, Waldo Frank e Hermann Keyeserling).⁸⁸

Tra il 1944 e il 1956, anche la rivista *Orígenes*, dall'Avana, cerca di far dialogare la cultura cubana e latinoamericana con il mondo: moltissimi interventi di scrittori europei, statunitensi e naturalmente ispano-americani vennero pubblicati sulle pagine di queste rivista che per alcuni aspetti cercò di superare *Sur*, la rivista argentina che fu sempre vista come la maggior apportatrice di novità nei territori latinoamericani. In effetti, sulle pagine di *Orígenes* appariranno “primizie” statunitensi e, seppur in minor grado, europee: tra le altre, due dei “Four Quartets” di T.S. Eliot, un capitolo

⁸⁷ Intervista pubblicata su La República (Lima), domenica 22 luglio 1990 e consultabile sul sito web <<http://www.geocities.com/mvll01/vista49.html>>, ultimo accesso dicembre 2008. Nella stessa intervista, quando gli viene chiesto se i suoi grandi romanzi – *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Conversación en la catedral* – siano pensabili senza Faulkner, lo scrittore peruviano risponde: “Lo dudo mucho. De no haber leído a Faulkner no las habría escrito, o al menos no del modo en que lo hice. Como ya lo mencioné, Faulkner fue el primer escritor que leí con una pluma en la mano y un papel al lado”.

⁸⁸ Cfr. María Teresa Gramuglio, “La literatura en los años treinta y la aparición de *Sur*”, in María Cecilia Vásquez e Sergio Pastomerlo (a cura di), *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*, Buenos Aires: Eudeba, 2001, pp. 27 e seguenti.

delle memorie inedite di George Santayana e un poema di Stephen Spender espressamente riscritto per la pubblicazione cubana. Grazie al lavoro di José Rodríguez Feo e di Wallace Stevens negli Stati Uniti, di Virgilio Piñera a Buenos Aires, di Juan Ramón Jiménez in Spagna e di María Zambrano a Parigi e a Roma, la rivista si fece universalista. Come segnala Adriana Kanzevolsky tale universalismo non fu solo uno dei caratteri che definirono la rivista ma uno dei suoi maggiori successi in quanto rese possibile un notevole grado di modernizzazione della letteratura cubana con l'incorporazione di materiali nuovi e stranieri e al contempo diffuse la produzione nazionale al di là dei confini dell'isola.

La traduzione diventa importante anche entro i limiti del subcontinente stesso: un libro importantissimo come *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa, pubblicato nel 1956, ad esempio, inizia a esistere veramente per il complesso della letteratura ispano-americana solo nel 1967, in seguito alla sua traduzione in lingua spagnola a opera di Ángel Crespo.

Emir Rodríguez Monegal, nei suoi studi sul nuovo romanzo latinoamericano, ha sempre prestato grande attenzione alle radici del fenomeno letterario focalizzando l'attenzione sulle complesse dinamiche che vincolano tradizione e innovazione all'interno del sistema letterario. Il critico individua tre momenti di “ruptura violenta, apasionada de la tradición central”⁸⁹ latinoamericana e li colloca, cosciente di certa forzatura, attorno agli anni Venti, Quaranta e Sessanta. Ma mentre negli anni Venti la rottura si realizzava soprattutto nell'ambito della poesia, negli anni Quaranta si compie un processo di assimilazione e rielaborazione che si concretizza nella narrativa di alcuni autori le cui opere sono destinate a fecondare il terzo grande momento di rottura delle lettere ispano-americane, e cioè gli anni Sessanta. Nonostante la tentatrice possibilità di trovare delle simmetrie tra i tre diversi momenti di rottura, Rodríguez Monegal conferisce alla produzione degli anni Quaranta un ruolo centralissimo e inappellabile nello sviluppo della narrativa del continente. Anzi, in uno degli articoli del volume collettaneo *América Latina en su literatura*, il critico uruguayano propone come spartiacque e momento di inizio di un processo inarrestabile la data del concorso – di cui abbiamo riferito sopra – che premiò *El mundo es ancho y ajeno* di Ciro Alegría preferendolo a *Tiempo de abrazar* di Juan Carlos Onetti:

⁸⁹ Emir Rodríguez Monegal, “Tradición y renovación”, in César Fernández Moreno (a cura di), *América Latina en su literatura*, op. cit., pp. 139-166.

1941 es una fecha demasiado temprana para que ningún jurado latinoamericano haya podido ver lo que había de viejo y de muerto ya en la novela de *Alegría*, y todo lo que contenía de nuevo la de Onetti. En cierto sentido, ahí se parten las aguas. Pero es toda la década del cuarenta que, con la aparición sucesiva de las novelas arriba citadas, va asestando golpe tras golpe a la novela de la tierra y a la novela de la denuncia política del realismo, hasta transformar completamente el panorama literario.⁹⁰

I romanzi – o le narrazioni – citati da Rodríguez Monegal e che scandiscono le tappe del rinnovamento sono: *La invención de Morel* (1940) di Adolfo Bioy Casares, de las *Ficciones* (1944) di Borges, *El señor presidente* (1946) di Miguel Ángel Asturias, *Al filo del agua* (1947) di Agustín Yáñez, *El reino de este mundo* (1949) di Alejo Carpentier, *Hombres de maíz*, (1949) ancora Asturias e *La vida breve* (1950) di Juan Carlos Onetti. A questo elenco risulta necessario aggiungere *El pozo* (1939) di Onetti, *Una novela que comienza* (1941) di Macedonio Fernández, *Yawar Fiesta* (1944) di Arguedas, *Viaje a la semilla* (sempre 1944) di Alejo Carpentier, *Perto do Coração* (ancora 1944) di Clarice Lispector e *El túnel* di Ernesto Sábato e *Adán Buenosayres* di Leopoldo Marechal (entrambi del 1948).

Tutti questi scrittori riflettono sulla situazione dell'uomo nel suo contesto, che costituisce un tema centrale delle loro opere, ma al contempo si interrogano sulla struttura poetica stessa, sul linguaggio come limite o spinta della creazione, sulla forma che è inseparabile dal contenuto poiché non vi è altro modo di accedere al contenuto se non attraverso la forma. Accanto alla riflessione teorica condotta per mezzo della scrittura degli stessi romanzi vi è, come già accennato, anche una fitta trama di dibattiti che rende conto della complessità della nascita di un nuovo modo di fare finzione e di pensare la letteratura. Per dare un'idea di tale complessità, ci soffermiamo sul dibattito che si sviluppa in Argentina negli anni Trenta, che affonda le sue radici in Europa e che, grazie al ruolo di crocevia culturale che riveste Buenos Aires per buona parte del secolo, si diffonde a molte regioni americane.

⁹⁰ Emir Rodríguez Monegal, "Notas sobre (hacia) el boom. III: nueva y vieja novela", in *Plural*, México, n°7, aprile 1972, pp. 13-15.

7. DIBATTITI SUL ROMANZO

In occasione del terzo viaggio in Argentina di José Ortega y Gasset, si discutono le sue “Ideas sobre la novela” apparse nel famoso saggio *La deshumanización del arte* (1925).⁹¹

Non deve sorprendere che in quel momento e a Buenos Aires si colga l’occasione per discutere le tesi sul romanzo di Ortega y Gasset pubblicate ben quindici anni prima. In effetti, la difficile situazione politica mondiale, la mancanza di una chiara presa di posizione da parte dell’intellettuale spagnolo e i profondi cambiamenti del campo culturale argentino – l’apparizione di riviste come *Sur*, il rinnovamento della narrativa, le trasformazioni dei generi letterari – rendono quasi naturale lo sviluppo del dibattito attorno agli scritti di Ortega y Gasset in occasione del suo viaggio nella capitale argentina.⁹² Nel saggio pubblicato nel 1925, il filosofo spagnolo denunciava la decadenza del genere romanzo a causa dell’esaurimento delle possibili trame su cui costruire l’edificio narrativo del romanzo e vedeva nell’invenzione di personaggi interessanti, che dovevano essere descritti nei minimi dettagli, e nel predominio della contemplazione sull’azione la possibilità di riscatto del genere. Un “arte de figuras” e non più “un arte de aventuras”, il romanzo moderno – “actual” –, a differenza del romanzo “primitivo” e in opposizione al *feuilleton* e al melodramma avrebbe dovuto ridurre la trama a un semplice scheletro e sviluppare nei minimi dettagli l’elemento del personaggio, che sarebbe stato poi inserito in un microcosmo ermetico, una realtà quasi

⁹¹ José Ortega y Gasset si era recato in Argentina già nel 1916 e nel 1928 per impartire una serie di conferenze che avevano aperto discussioni e dibattiti e riscosso successo. Nel viaggio del 1939, intrapreso in occasione della guerra civile spagnola e nell’imminenza dello scatenarsi di un nuovo conflitto mondiale, le sue posizioni politiche (o la mancanza di una presa di posizione chiara, sentita invece come necessaria in quel momento) vengono criticate dai circoli intellettuali rioplatensi (soprattutto da quello della rivista *Sur*) e il pensatore spagnolo si trova ad essere emarginato dagli ambienti culturali importanti della città, tanto da avere addirittura difficoltà a mantenersi economicamente. Ortega y Gasset rimane in Argentina fino al 1942.

⁹² Il diffondersi dei regimi totalitari, la Guerra Mondiale sul piano internazionale e l’irruzione del peronismo sul piano nazionale determinano una riformulazione delle relazioni tra letteratura, società e politica. Victoria Ocampo, dalle pagine di *Sur* dichiarava: “Nadie puede permanecer moralmente neutral. Nosotros no somos neutrales”. Cfr. “Nuestra actitud”, editoriale del numero di *Sur* dedicato alla guerra: *Sur*, 60, settembre 1939, p. 8.

perfetta che non avrebbe dovuto lasciar trapelare indizi sulla sua condizione fittizia, che non avrebbe dovuto cioè denunciare il suo statuto di romanzo.⁹³

A queste tesi si oppone Jorge Luis Borges che, nel famoso prologo a *La invención de Morel* (1940) di Adolfo Bioy Casares,⁹⁴ approfitta del dibattito in corso per promuovere e legittimare la narrazione di trame di avventura e poliziesche così come di quelle fantastiche – considerati generi ancillari a dall’incerto valore letterario – e per disputare spazio alle tendenze realiste e di taglio psicologico allora dominanti nella narrativa argentina.⁹⁵ Il prologo è solo uno dei diversi atti di questa strategia che viene portata avanti da Borges attraverso la pubblicazione delle proprie opere poetiche e narrative ma anche, e in modo incisivo, nelle note critiche apparse sulla rivista *El Hogar* (soprattutto tra il 1936 e il 1939), negli orientamenti dati al supplemento culturale del giornale *Crítica* (sul quale pubblicherà alcuni dei testi di *Historia Universal de la infamia*) e nella pubblicazione della famosa *Antología de la literatura fantástica* curata da Borges insieme a Bioy Casares e Silvina Ocampo.⁹⁶

Molti anni prima dell’esplosione della polemica con Ortega y Gasset, dalle pagine della rivista avanguardista *Martín Fierro*, Borges aveva già preso di mira l’intellettuale spagnolo, celebrato ovunque come pope massimo della cultura peninsulare. In una nota burlescamente e sfacciatamente firmata Ortelli y Gasset, divenuta subito celebre per la *verve* con cui veniva ridicolizzata la pretesa spagnola che il meridiano culturale ispano-americano passasse, ancora, per Madrid, Borges e il poeta Carlos Mastronardi attraverso l’uso del *cocoliche* si prendono gioco in modo sguaiato e volutamente puerile della presunta purezza idiomática spagnola: “Minga de fratelanza entre la Javie Patria y la

⁹³ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid: Revista de Occidente, 1925; trad. it. di S. Battaglia, *La disumanizzazione dell’arte*, Roma: Luca Sossella, 2005.

⁹⁴ Tale prologo è stato definito dal critico Daniel Balderston come il testo programmatico più importante di quel particolarissimo momento della storia della narrativa argentina. Cfr. Daniel Balderston, “De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores”, in Sylvia Saítta (a cura di), *El oficio se afirma*, IX vol. della *Historia de la literatura argentina*, curata da Noé Jitrik, Buenos Aires: Emecé, 2004, pp. 217-227.

⁹⁵ Il massimo rappresentante di tale filone nell’ambito delle lettere argentine, Eduardo Mallea, era anche la “stella” di Sur, circolo entro il quale si muove pure Borges. Dagli anni Quaranta, Borges scalzerà il magistero di Mallea imponendosi definitivamente nel campo culturale argentino e poi internazionale.

⁹⁶ Negli anni 1933 e 1934, Borges dirige la *Revista multicolor de los sábados* (supplemento culturale del quotidiano *Crítica*) insieme con Ulyses Petit de Murat; la prima edizione dell’ *Antología de la literatura fantástica* viene pubblicata nel 1940.

Villa Ortúzar! [...] Aquí le patiamo el nido a la hispanidá y le escupimo el asao a la donosura y le arruinamo la fachada a los garbanzelis”.⁹⁷

Ironia, condita con una certa dose di superbia *porteña*, si percepisce anche nel prologo all’*Invencción de Morel*, in cui Borges, citando in apertura alcune riflessioni di Stevenson risalenti al 1882, priva fin da subito le tesi di Ortega y Gasset della loro presunta originalità – che invece quest’ultimo tende ad affermare attraverso il reiterato e un po’ molesto uso della prima persona singolare.

Stevenson, hacia 1882, anotó que los lectores británicos desdeñaban un poco las peripecias y opinaban que era muy hábil redactar una novela sin argumento, o de argumento infinitesimal, atrofiado. José Ortega y Gasset – *La deshumanización del arte*, 1925 – trata de razonar el desdén anotado por Stevenson y estatuye, en la página 96, que “es muy difícil que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar a nuestra sensibilidad superior”, y en la 97, que esa invención “es prácticamente imposible”. En otras páginas, en casi todas las otras páginas, aboga por la novela “psicológica” y opina que el placer de las aventuras es inexistente o pueril. Tal es, sin duda, el común parecer de 1882, de 1925 y aun de 1940. Algunos escritores (entre los que me place contar a Adolfo Bioy Casares) creen razonable disentir. [...] Me creo libre de toda superstición de modernidad, de cualquier ilusión de que ayer difiere intimamente de hoy o diferirá de mañana; pero considero que ninguna otra época posee novelas de tan admirable argumento como *The turn of the Screw*, como *Der Prozess*, como *Le Voyageur sur la Terre*, como ésta que ha logrado, en Buenos Aires, Adolfo Bioy Casares. Las ficciones de índole policial – otro género típico de este siglo que no puede inventar argumentos – refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable.⁹⁸

In poche righe Borges confuta le tesi di Ortega y Gasset, inserisce Bioy Casares e con lui la narrativa argentina o, più specificamente, della sua capitale, nella grande letteratura moderna attribuendole pure un’illustre genealogia e giustificando al contempo un’arte che non sia fondata sulla mimesi referenziale ma che, al contrario, la

⁹⁷ “A un meridiano encontrao en una fiambrería”, in *Martín Fierro*, ano IV, n° 42, giugno - luglio 1927. Lo scrittore e critico Alan Pauls segnala che l’irriverenza e la *verve* polemica di questa uscita non è solo dettata dalla giovane età di Borges ma la si può ritrovare nell’attaccamento alla polemica e alle diverse forme di conflitto che percorrono tutta la produzione di Borges e che generalmente configurano il campo culturale: “él mismo cuya literatura fue leída, en los años sesenta y setenta, como ejemplo radical de prescindencia y de evasión, es el escritor más peleador de la literatura argentina. Si de sus dos linajes Borges se quedó con uno, el de los libros, fue sólo para apropiarse mejor del otro, el de la guerra, y para convertir a la literatura en un gran campo de batalla, a los libros en armas, a las palabras en golpes.” Cfr. Alan Pauls e Nicolás Helft, *El factor Borges*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 37.

⁹⁸ Jorge Luis Borges, Prologo a Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Buenos Aires: Losada, 1940; trad. it. di Livio Bacchi Wilcock, *L’invenzione di Morel*, Milano: Bompiani, 2007.

rifugga. Tra i motivi che spingono Borges a dissentire da Stevenson – e di conseguenza da Ortega y Gasset – e a promuovere il romanzo di avventure piuttosto che quello psicologico, vi è la necessità di rigore e l'impossibilità dello scrittore argentino di tollerare parti ingiustificate che lo renderebbero disordinato e deforme.

Un aspetto in particolare che Borges contesta è il preteso realismo auspicato da Ortega y Gasset e la necessità del romanzo di occultarne il carattere finzionale. Il racconto di avventure auspicato dall'argentino pone in evidenza il suo carattere di artificio verbale e come tale non può incorrere in trame noiose e scontate che riflettono la prosaicità della quotidiana vita reale: il romanzo di avventure “non tollera nessuna parte ingiustificata”.

Sebbene, come afferma Beatriz Sarlo, siano le finzioni di Borges a segnare il primo momento di radicale originalità della letteratura argentina e con essa, per estensione, della letteratura latinoamericana del secolo XX, la svolta verso una nuova narrazione e il rifiuto della letteratura realista e di taglio psicologico è frutto di un progetto portato avanti con coscienza, decisione e caparbia da parte dell'élite culturale rioplatense e non da alcuni elementi isolati.

Sulle pagine di riviste e quotidiani della capitale argentina appaiono interventi che riferiscono del dibattito sul romanzo in Europa e in altre regioni americane. Il sociologo francese Roger Caillois, costretto a risiedere in America Latina fino alla fine della guerra, pubblica su *Lettres Françaises* “Le Roman Policier” e su *La Nación* “El suicidio de la novela”, interventi in cui si dibatte sui generi minori e si riprendono i temi della discussione del momento: psicologismo ed eccessiva introspezione nel romanzo piuttosto che la decadenza ne determinerebbero il suicidio.⁹⁹

Sulle pagine di *Sur*, nella sezione “Calendario”, vengono pubblicati due testi che in opinione di molti possono essere stati scritti da Borges. Nel primo, intitolato “Invitación a la novela” vengono riprodotte alcune riflessioni di Octavio Paz. Lo scrittore messicano invita gli autori latinoamericani a tornare a coltivare la dimensione epica del racconto in modo da dare nuova vitalità al romanzo, genere ormai mutilato e

⁹⁹ Roger Caillois era uno dei numerosi collaboratori stranieri di *Sur* che trovandosi a Buenos Aires quando scoppiò la seconda guerra mondiale dovette rimanervi fino alla fine del conflitto. Qui partecipò molto attivamente alla vita culturale della città dirigendo anche la rivista *Lettres Françaises*. L'esilio di molti intellettuali europei – speso soprattutto in Messico e Argentina – è risultato oltremodo produttivo per il campo culturale latinoamericano, come dimostrano le molte case editrici fondate negli anni Quaranta o la particolarissima esperienza americana di uno scrittore apparentemente condannato alla marginalità come Witold Gombrowicz.

ridotto a monologo interiore.¹⁰⁰ Il secondo articolo anonimo – ma attribuito a Borges – riproduce invece un articolo apparso sulla rivista inglese *Purpose*. Ancora una volta si ripudia la “larga y estancada corriente de la introspección” e si auspica il ritorno di un romanzo fondato sulle passioni e le azioni.¹⁰¹

Come già accennato, fa parte di questo progetto portato avanti dall'élite anche la pubblicazione nel 1940 – e la ristampa, nel 1965 – della famosissima *Antología de la literatura fantástica*. I curatori dell'antologia sono Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo e quindi il gruppo *Sur*, al quale appartenevano anche José Bianco, Santiago Dabove e Manuel Peyrou, presenti con i loro racconti nella selezione dell'antologia. Questa raccolta, con la sua nutrita selezione latinoamericana, dimostra l'esistenza di una tradizione del genere fantastico anche in questa parte di mondo e la affianca alla tradizione anglosassone in modo da tracciare una continuità tra una letteratura troppo spesso considerata periferica e marginale e la letteratura dei centri propulsori della cultura occidentale. La narrazione fantastica viene raccomandata – con un entusiasmo che confina con il fanatismo e che come segnala il già citato Daniel Balderston ha qualcosa del carattere di manifesto di molti testi dell'Avanguardia – come “panacea” dallo stesso Bioy Casares, che nella postfazione all'edizione del 1965 torna ancora una volta alle discussioni del 1940 intorno alla presunta decadenza del romanzo:

Los compiladores de esta antología creíamos entonces que la novela, en nuestro país y en nuestra época, adolecía de una grave debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos. De este olvido surgían monstruos, novelas cuyo plan secreto consistía en un prolijo registro de tipos, leyendas, objetos representativos de cualquier folklore, o simplemente en el saqueo del diccionario de sinónimos, cuando no del *Rebusco de voces castizas* del P. Mir. Porque queríamos contrincantes menos ridículos, acometimos contra las novelas psicológicas, a las que imputábamos deficiencia de rigor en la construcción.¹⁰²

Ancora negli anni Quaranta, in una recensione a *Las ratas*, l'ottimo romanzo breve di José Bianco, Borges lamenta l'incapacità degli scrittori argentini di raccontare storie – “contar cuentos” – e segnala la necessità di un rinnovamento del romanzo

¹⁰⁰ “Invitación a la novela”, in *Sur*, 65, 1940, pp. 118-119.

¹⁰¹ “La novela actual”, in *Sur*, 68, 1940, pp. 82-84.

¹⁰² *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965.

argentino “tan abatida por el melancólico influjo, por la mera inverosimilitud sin invención, de los Payró y los Gálvez”. Nella citata recensione, Borges si esprime così:

tres géneros agotan la novela argentina contemporánea (y voy a citar sólo lo referido a los primeros dos). Los héroes del primero no ignoran que a la una se almuerza, que a las cinco y media se toma el té, que a las nueve se come, que el adulterio puede ser vespertino, que la orografía de Córdoba no carece de toda relación con los veraneos, que de noche se duerme, que para trasladarse de un punto a otro hay diversos vehículos, que es dable conversar por teléfono, que en Palermo hay árboles y un estanque; el buen manejo de esa erudición le permite durar cuatrocientas páginas. El segundo género no difiere muchísimo del primero, salvo que el escenario es rural, que las diversas tareas de la ganadería agotan el argumento y que sus redactores son incapaces de omitir el pelo de los caballos, las piezas de un apero, la sastrería minuciosa de un poncho y los primores arquitectónicos de un corral. (Este segundo género es considerado patriótico).¹⁰³

In un altro prologo, questa volta a *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), Borges y Bioy Casares riaffermano l’insofferenza per le narrazioni che non riferiscono di nulla e promuovono la dimensione narrativa del racconto, assecondando la necessità che avevano rilevato di raccontare fatti: “uno de los muchos agrados que puede suministrar la literatura es el agrado de lo narrativo”.¹⁰⁴

Tuttavia, come segnala Daniel Balderston, la selezione dei racconti antologizzati nelle diverse edizioni della *Antología de la literatura fantástica* e la loro distribuzione all’interno di essa, dimostra che l’interesse dei compilatori non è solo rivolto al fantastico in quanto tematica, bensì alle possibilità narrative che essa permette. Racconti come “Enoch Soames” di Max Beerbom e “El cuento más hermoso del mundo” di Rudyard Kipling – posti rispettivamente in apertura e chiusura dell’edizione del ’40 – o come “Tlön, Uqbar e Tertius” denunciano la preoccupazione per la poetica e l’estetica delle narrazioni fantastiche e quindi un interesse per la dimensione meta-letteraria su cui questi testi lavorano. Molti dei racconti fantastici riuniti nell’antologia – nell’edizione del 1965 vengono inclusi anche “Sombra suele vestir” di José Bianco e “La expiación” di Silvina Ocampo – dirigono la narrazione fantastica verso nuove, inedite, mete in quanto si distanziano dal semplicemente fantastico, inseriscono la riflessione meta-

¹⁰³ Jorge Luis Borges, “Comentario bibliográfico a *Las ratas* di José Bianco”, *Sur*, n°111, gennaio 1944.

¹⁰⁴ *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires: Losada, 1973, p.7.

letteraria e sconfinano nel saggio e nell'articolo. A questo proposito, osserva Bioy Casares che con "El acercamiento a Almotásim", con "Pierre Menard, autor del Quijote" e con "Tlön, Uqbar e Tertius", "Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y la ficción".¹⁰⁵

Anche Borges, quindi, che mai scriverà un romanzo, contribuisce a dare fisionomia al romanzo argentino e latinoamericano del secolo XX. In effetti, molte delle riflessioni sull'evoluzione del romanzo finora presentate si sono incrociate costantemente con il racconto e con autori che hanno spesso preferito forme narrative di estensione ridotta – racconti e romanzi brevi – a quella del romanzo tradizionale. Le riflessioni sul genere qui proposte e che animano il dibattito in corso in quegli anni, provengono per lo più da testi che si riferiscono a racconti o al massimo a romanzi brevi (*Las ratas* de José Bianco o *La invención de Morel* de Bioy Casares ad esempio) e sono prodotte da scrittori che hanno coltivato soprattutto il racconto e che non hanno visto nel romanzo un genere indispensabile nel loro percorso creativo.¹⁰⁶ Tuttavia, nel corso degli anni Sessanta e Settanta, si può rilevare negli autori una nuova necessità di realizzarsi attraverso lo strumento narrativo del romanzo in quanto questo genere acquisisce una legittimità particolare e torna, nuovamente, ad essere sentito come l'elemento principe all'interno del sistema letterario.¹⁰⁷ Sebbene l'incoronazione di un genere rispetto ad altri potrebbe far pensare a un gesto di preservazione dell'autarchia del romanzo e di una sua specificità, ci si renderà conto che il romanzo sopravvive e si rinnova proprio grazie alla possibilità di accogliere nuove modalità e di imbastardire una forma che fin dalle sue origine non si era potuta mantenere pura.

Abbiamo individuato un momento nelle riflessioni di Borges di quegli anni in cui si traccia un parallelo tra il romanzo, il racconto e altre forme narrative contemporanee che dissolve i confini del genere o li dilata verso un'idea più libera di "narrativa letteraria":¹⁰⁸

¹⁰⁵ Citato da Daniel Balderston in Sylvia Saïta, (a cura di), *El oficio se afirma*, op.cit., p. 221.

¹⁰⁶ *La invención de Morel*, romanzo breve, è il primo romanzo di Bioy; Borges e Silvina Ocampo non scriveranno mai romanzi; José Bianco, grande traduttore e saggista è ricordato per la nouvelle *Sombra suele vestir* (1941) e il romanzo breve *Las ratas* (1943). José Ortega Gasset non scrive narrativa di finzione.

¹⁰⁷ Noé Jitrik, Introduzione a Elsa Drukaroff (a cura di), *La narración gana la partida*, vol. XI, Noé Jitrik (direttore), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé, 2000.

¹⁰⁸ Consideriamo questi anni particolarmente importanti per la narrativa latinoamericana ma anche all'interno della traiettoria creativa di Borges in quanto sono i suoi inizi, quelli in cui nascono i racconti del "su primer libro narrativo": sebbene Borges abbia già pubblicato l'*Evaristo Carriego* (1930) e

[...] el problema central de la novelística es la causalidad. Una de las variedades del género, la morosa novela de caracteres, finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real. Su caso, sin embargo, no es el común. En la novela de continuas vicisitudes, esa motivación es improcedente, y lo mismo en el relato de breves páginas y en la infinita novela espectacular que compone Hollywood con los plateados *idola* de Joan Crawford y que las ciudades releen. Un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia.¹⁰⁹

Grazie a tale libertà narrativa avranno accesso all'universo del romanzo i "generi ancillari" che Roberto Fernández Retamar riscattava nel suo famoso saggio del 1975 – "Algunos problemas teóricos de la literatura Hispanoamericana" – e che autori eclettici come Guillermo Cabrera Infante e Luis Rafael Sánchez sapranno accogliere ed elaborare in modo estremamente produttivo.

Discusión (1932), Juan José Saer si riferisce con queste parole a *La historia universal de la infamia* (1935). Cfr. Juan José Saer, "Borges novelista", in Juan José Saer, *Una literatura sin atributos*, Santa Fe: Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidad del Litoral, n° 7. 1988, p. 27-36.

¹⁰⁹ Jorge Luis Borges, "El arte narrativo y la magia", in *Discusión*, Buenos Aires, 1932.

PARTE II – DUE ESEMPI DAI CARAIBI ISPANICI: *LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO* E *TRES TRISTES TIGRES*

El género novela es el pez enjabonado de la literatura: nada más difícil de atrapar.

Ángel Rama, *Formación de la novela latinoamericana*, 1973

A. *LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO*

A.1.1. VERSO LA ROTTURA

Puerto Rico pasó los primeros lustros de esta centuria en busca de su expresión, vacilante en medio de su destino entre el pasado de raíces insulares hispánicas y el presente lleno de perplejidades en relación con Estados Unidos”.¹

Con queste parole María Teresa Babín interpreta la tendenza che caratterizza la letteratura portoricana della prima metà del secolo passato.

La letteratura portoricana, che ha per lungo tempo privilegiato il racconto breve di stampo regionale e di costume per plasmare la realtà sociale del paese, inizia negli anni Cinquanta – in ritardo con altre aree dell’America Latina – a proporre esempi di un nuovo modo di scrivere finzioni. La produzione degli scrittori precedenti, sebbene nei temi si facesse spesso portatrice di una di una contestazione –anche dai toni accesi – della condizione politica e sociale del paese, nella forma rimaneva ancora legata a una concezione storica e politica del mondo ottimisticamente affidata a un romanzo che si costituiva come voce unica e che si risolveva in una narrazione mono-prospettica e totalizzante. In contrasto a questa tendenza, nella seconda metà del secolo XX, si assiste alla nascita di una nuova promozione che continua a essere socialmente impegnata ma che in più utilizza un linguaggio allusivo che fonda una concezione estetica del mondo basata su di una prospettiva frammentaria e aperta.

¹ María Teresa Babín, “Expresión de Puerto Rico en la literatura contemporánea (1934-1956)”, in *Revista Iberoamericana*, XXII, 43, 1957, p. 153.

Le circostanze storico politiche contribuiscono a far sì che la gran parte degli scrittori portoricani coltivino la loro arte come espressione di sentimenti patriottici o come denuncia della condizione coloniale del paese. Il riflesso delle strutture sociali nel racconto e ancor più nel genere del romanzo è stata infatti – e lo è ancora, anche se in termini rinnovati – una preoccupazione fondamentale della critica portoricana, come dimostra un’ampia bibliografia.² Tuttavia, tali pubblicazioni si preoccupano di leggere la narrativa portoricana come riflesso della realtà ricercando l’impegno dell’autore soprattutto nelle tematiche affrontate, ma non si concentrano sui modi in cui tali contenuti vengono proposti e su come anche le tecniche narrative, spesso sperimentali, adottate dagli scrittori portoricani a partire da un certo momento testimonino un grande cambiamento non solo letterario e culturale ma anche sociale e politico. Solo la critica portoricana più recente si è dedicata a studiare come le innovazioni tecniche non valgano di per sé ma siano riflesso e strumento di un cambiamento molto più ampio, come aveva già anticipato in ambito teorico lo studioso Santos Sanz Villanueva:

no digo que la experimentación no tenga una decisiva importancia en el desarrollo de la literatura, pero también es verdad que ella por sí sola no debe ser un valor antepuesto a todos los demás sino que siempre deberá seguir en pie esa relación entre el *qué* y el *cómo*.³

Sebbene la narrativa portoricana sia attraversata da una tendenza innovativa fin dagli anni Cinquanta, è solo nei tardi anni Sessanta e soprattutto nei Settanta che si manifesta in modo persistente ed efficace la volontà di usare tecniche narrative nuove che possano scuotere il pubblico e attirare l’attenzione su tematiche già presenti nella tradizione letteraria del paese dotate ora di nuovo vigore e nuovi sviluppi proprio grazie a modi di espressione inediti. Emilio Díaz Valcárcel – per fare un esempio di come evolvono le traiettorie estetiche anche entro i confini dell’opera di uno stesso scrittore – è un autore consacrato della “Generazione del ‘50” che abbandona un’estetica realista fortemente legata alla denuncia sociale per scrivere romanzi come *Figuraciones en el*

² Francisca Arana de Love, *La novela en Puerto Rico durante la primera década del Estado Libre Asociado (1952-1962)*, Barcelona: Vosgos, 1976; Luis O. Zayas Micheli, *Mito y política en la literatura puertorriqueña*, Río Piedras: Edil, 1983; Luz María Umpierre, *Ideología y novela en Puerto Rico*, Madrid: Playor, 1983; Edna Acosta-Belén, *Literature and Ideology in the Works of Puerto Rican Generation of 1950*, Ann Arbor: UMI, 1977.

³ Santos Sanz Villanueva, “De la innovación al experimento en la novela actual”, in Fernando Ainsa, Santos Sanz Villanueva e Carlos J. Barbachano, *Teoría de la novela*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976, p. 233.

mes de marzo (1972), *Mi mamá me ama* (1981) e racconti come quelli raccolti nel volume *El asedio y otros cuentos* (1968) che lo fanno apparire nel sistema letterario nazionale come “a master of the macabre, the fantastic, and the exposition of sexual aberration...”, una congiunzione di modalità fino al momento difficilmente riscontrabile nella narrativa portoricana.⁴ Un altro esempio significativo del cambiamento in atto nella narrativa portoricana del periodo è costituito da Carmelo Rodríguez Torres, autore appartenente al gruppo di poeti della rivista *Mester* che fa irruzione nel campo della narrativa con un romanzo intitolato *Veinte siglos después del homicidio* (1971), successivamente considerato come la “manifestación plena en nuestro suelo de las tendencias literarias del ‘boom’”.⁵ Tuttavia, come si cercherà di dimostrare attraverso l’analisi del romanzo di Luis Rafael Sánchez, molte di queste opere sono certamente legate agli esiti del fenomeno del “boom”, ma ne rappresentano già un suo superamento che permette di poterle includere in una categoria abbastanza generica di “narrativa del post-boom”.

Come già osservato nella prima parte di questo lavoro per il romanzo ispano-americano in generale, è possibile collocare le radici del cambiamento e del processo di liberazione da schemi rigidi di stampo tradizionalista in opere che in apparenza sono il prodotto compiuto del loro tempo e che nelle storie delle letterature sono fatti rientrare problematicamente entro i confini di correnti ben definite e lì fissati con poche possibilità di appello. Per quanto riguarda la narrativa portoricana è possibile andare a cercare indizi di un cambiamento incipiente nella narrativa romantica di Eugenio María de Hostos, nei romanzi naturalisti di Manuel Zeno Gandía, nel romanzo caricaturesco di José de Diego Padró, nei romanzi di inchiesta sociale di Enrique Laguerre e nelle opere della “Generazione del ’50!”.⁶ L’attenzione di questi scrittori è rivolta in modo esplicito

⁴ Kessel Schwartz, *A New History of Spanish American Fiction*, 2 voll., Coral Gables: University of Miami Press, 1971, II, p. 339. Fino alla fine degli anni ’80, critici e storici della letteratura portoricana hanno organizzato il panorama letterario portoricano in generazioni. Tuttavia, data l’arbitrarietà di tali catalogazioni, ci si è spesso trovati in disaccordo sulle varie denominazioni delle generazioni, sulla loro composizione e a volte anche sui caratteri distintivi. La “Generazione del ’50” è spesso chiamata “Generazione del ’40” o anche “Generazione del ’45” e si trova ad essere costituita di autori diversi a seconda dello studioso che appone l’etichetta. Vi è anche chi parla di “Generazione del ’40” e “Generazione del ’45” come di due formazioni diverse, sforzandosi di trovare elementi che ne permettano la distinzione impedendone, invano, la sovrapposizione e certa confusione.

⁵ Josefina Rivera de Álvarez, *Literatura puertorriqueña. Su proceso en el tiempo*, España: Partenón, 1983, p. 771.

⁶ Cfr. René Jara e Fernando Moreno, *Anatomía de la novela*, Valparaíso, Cile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, p. 162.

alle modalità di narrazione della realtà politica e sociale in cui sono immersi. Nel tentativo di riuscire a mediare tra l'urgenza del mondo reale, di cui sentono di essere testimoni privilegiati, e le istanze estetiche di cui si fanno carico come scrittori, essi rinunciano sempre più spesso a un'espressione diretta e ricorrono a un linguaggio fortemente simbolico e allusivo. In *La peregrinación de Bayoán* (1863), Eugenio María de Hostos ricorre all'allegoria per esemplificare la realtà politica e sociale delle Antille, mentre Manuel Zeno Gandía fa appello a una minuziosa fiscalizzazione delle circostanze psico-fisiologiche che determinano la miseria e la putredine sociale del conglomerato umano che popola *La charca* (1894). In quest'ultimo romanzo, l'intenzione analitica si avverte nell'accumulazione di epiteti e frasi – espediente che viene successivamente portato all'eccesso sia da Luis Rafael Sánchez che da Cabrera Infante – che definiscono e accentuano gradualmente la situazione sociale dell'epoca mentre l'uso di un linguaggio carico di senso e intenzione autorizza la lettura simbolica del titolo dell'opera come una grande metafora dell'ingiustizia umana. Enrique Laguerre, che con la pubblicazione de *La llamarada* (1935) dota la letteratura portoricana del romanzo tellurico, è un altro scrittore che adotta un linguaggio complesso e accentuatamente simbolico. Considerati nel loro insieme, i romanzi di Laguerre possono essere considerati una rassegna e un'interpretazione dell'essere portoricano nei suoi aspetti più significativi che viene inaugurata con lo studio del *jibaro* (*La llamarada*, 1935; *Solar Montoya*, 1941; *La resaca*, 1949) e continuata con l'indagine sull'emigrante portoricano (*La ceiba en el tiesto*, 1956; *El laberinto*, 1959) e sulla frequentatissima problematica dell'identità (*Cauce sin río*, 1962; *El fuego y su aire*, 1970). In tutti i romanzi citati, sebbene in diversa misura, Laguerre ricorre sempre all'uso di un linguaggio simbolico e in particolare a una serie di elementi che denunciano la clausura e il confino di personaggi e situazioni esemplari con estrema consapevolezza e maturità.⁷

La struttura delle narrazioni di Hostos, Zeno e dei primi romanzi di Laguerre si sviluppa per lo più in modo lineare anche se, in qualche caso, il virtuosismo tecnico di

⁷ Ad esempio, l'immagine del "circolo di fuoco" nel romanzo *La llamarada* simbolizza il fuoco reale, fisico – l'incendio del carnevale – e spirituale – l'odio – che assedia e consuma gli esseri umani. Il pozzo, immagine chiusa che fa da contrappunto al fiume che scorre ininterrottamente, appare in *La resaca* per segnalare la mancanza di libertà di tutta una comunità. *La ceiba en el tiesto*, titolo e immagine dominante di un altro romanzo di Laguerre, plasma l'idea di un ambiente oppressivo che annulla qualsiasi possibilità di crescita, sviluppo e speranza. Infine, il labirinto, simbolo che appare nel romanzo dallo stesso titolo, diventa spazio limitato e asfissiante che porta il suo protagonista ad affrontare situazioni limite.

alcuni di questi autori può sorprendere e finire per offuscare la linearità che sta alla base delle loro produzioni. Ne *La Charca*, ad esempio, la prima scena si lega all'ultima – l'ambientazione, così come i personaggi, sono gli stessi – finendo per configurare una struttura circolare che si innesta su di una trama lineare. Anche i disegni narrativi di Laguerre adottano spesso forme circolari: personaggi insoddisfatti e irrequieti escono dal loro habitat originario, si trasferiscono in altri contesti e solo dopo aver affrontato esperienze e prove formative, tornano ai loro luoghi di origine. Attraverso il tema del ritorno, Laguerre riesce a inserire l'elemento circolare in una struttura lineare.⁸

Come già anticipato, un altro impulso innovatore viene dalla cosiddetta "Generazione del '50", i cui rappresentanti più significativi sono José Luis González, René Marqués, César Andreu Iglesias, Pedro Juan Soto e il già citato Emilio Díaz Valcárcel. Come è noto, la "Generazione del '50" ha coltivato principalmente il racconto ma gli elementi di grande avanguardia in quanto a tecnica e stile con cui è intervenuta sulle forme narrative brevi hanno inciso significativamente anche sugli altri generi, tra cui il romanzo, coltivati da questi autori e da autori appartenenti alle generazioni letterarie posteriori. Di questo gruppo, René Marqués raggiunge fama mondiale come drammaturgo e Díaz Valcárcel pubblica tra le sue prime opere la già citata raccolta *El asedio y otros cuentos* (1963) oltre a *Proceso en diciembre* (1963), *El hombre que trabajó el lunes* (1966) e *Napalm* (1971).

I drastici cambiamenti culturali, sociali e politici degli anni Quaranta e Cinquanta hanno un forte impatto sulla sensibilità estetica di questo gruppo generazionale i cui testi spesso registrano situazioni conflittuali e violente. Oltre ai fenomeni a cui ci siamo già ampiamente riferiti, per quanto riguarda il caso di Porto Rico, che diviene Stato Libero Associato degli Stati Uniti nel 1952, è necessario citare anche il coinvolgimento dei portoricani nella Seconda Guerra Mondiale e nel conflitto coreano, l'emigrazione verso gli Stati Uniti, il passaggio da un'economia agraria a una industriale con il relativo processo di adattamento a nuovi modelli culturali, la rivolta nazionalista del 1950 e l'attacco al Congresso degli Stati Uniti nel 1954 .

⁸ La critica si è occupata di studiare la tecnica narrativa di questo autore dal punto di vista del cammino di un eroe mitico in cui separazione, iniziazione e ritorno sono tappe fondamentali, secondo lo schema proposto da Joseph Campbell. Cfr, ad esempio, Luis O. Zayas Micheli, *Mito y política en la literatura puertorriqueña*, España: Partenón, 1981, pp. 49-72.

José Luis González in *Paisa* (1950) e Pedro Juan Soto in *Ardiente suelo, fría estación* (1961) mettono in scena la situazione dell'emigrante rivalorizzando la dimensione nazionale e intensificando la protesta contro la dominazione statunitense. René Marqués, sia nel teatro che nelle forme narrative che frequenta, espone la contestata tesi della connaturata docilità del portoricano.⁹ César Andreu Iglesias in *Los derrotados* (1956) tratta un tema nuovo, mettendo in scena le attività dei membri del Partido Nacionalista de Puerto Rico. In *Usmail* (1959), Pedro Juan Soto presenta il trauma del razzismo e introduce nella letteratura del paese la questione dell'isola di Vieques.¹⁰

Tutti questi autori hanno uno stile personale, ben definito e distintivo, e tuttavia la loro intera produzione è percorsa da una violenza incontenibile e da una necessità di rottura che li accomuna al di là delle differenze e che si fa evidente nella forza drammatica, nella volontà di andare a toccare i nervi scoperti della società e nel rifiuto a una sorta di tacito accordo diffuso di non trattare argomenti tabù. A questo proposito, appare interessante segnalare la critica che Luis Rafael Sánchez mette in bocca a uno dei personaggi de *La guaracha del Macho Camacho*: Graciela Alcántara, educata in Svizzera e perfetta espressione di un cultura esterofila. Graciela censura la letteratura portoricana del momento che si ostina a proporre tematiche crude e socialmente impegnate che lei preferirebbe ignorare:

Hace tiempo que quiere meterle el diente a algo de Enrique Laguerre o algo de René Marqués: también los del patio son hijos de Dios: objetiva, democrática, bien maquillada: si los del patio no fueran pesimistas y dramáticos: dale con el arrabal, dale con la independencia de Puerto Rico, dale con los personajes que sudan.¹¹

La frequenza del ricorso al monologo interiore, i passaggi dal livello cosciente a quello non cosciente e i salti retrospettivi finalizzati a mostrare i conflitti interni ai

⁹ Nel 1960, René Marqués pubblica *El puertorriqueño dócil*, saggio culturale in cui, riaffermando le posizioni espresse da Antonio S. Pedreira in *Insularismo* (1934), definisce la personalità della società portoricana come carente di forza e di volontà e incapace di reagire e ribellarsi.

¹⁰ Da sempre considerata un punto strategico importantissimo per le operazioni militari statunitensi, nel 1941 l'isola viene occupata nella quasi totalità dalla Marina Militare Statunitense che la trasforma nel territorio più vasto dell'emisfero occidentale utilizzato per esercitazioni belliche. Per più di sessant'anni – fino al 2003 – sull'isola sono stati effettuati test militari ed esercitazioni che hanno lasciato il segno nella popolazione e nell'ambiente.

¹¹ Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del Macho Camacho*, Buenos Aires: Editorial de la Flor, 1976, p. 109. D'ora in avanti si citerà sempre da questa edizione indicando tra parentesi tonde *Guaracha* e il numero di pagina corrispondente.

personaggi sono gli espedienti tecnici più frequentati e sviluppati, non solo dai romanzieri finora citati ma anche da Luis Rafael Sánchez, per far emergere nodi complessi spesso inesplorati o solo parzialmente toccati dalla produzione precedente. E tuttavia, nonostante certo sperimentalismo e la quota di innovazione tecnica e, ancora, la voglia di ribellione e cambiamento che lo percorre, il romanzo della “Generazione del ’50” appare, per molti versi, ancora prigioniero della tendenza regionalista con obiettivi di indagine sociale che ha animato gran parte del romanzo latinoamericano del secolo passato.

Secondo Asela Rodríguez de Laguna, si può individuare una data simbolica che fissi il definitivo cambiamento nell’ambito della narrativa portoricana: il 1969, anno in cui si pubblica *El francotirador* di Pedro Juan Soto, sarebbe il momento in cui il romanzo portoricano intraprende definitivamente un nuovo cammino.¹²

Pedro Juan Soto costituisce in effetti un caso singolare nelle lettere portoricane. Nei presupposti ideologici che incarna e di cui si fa portatore – a partire dalla visione tragica del soggetto portoricano – si può notare uno sviluppo nell’avvicinamento della dimensione umana a quella letteraria che si estende da *Usmaíl* (1959) fino a *Un oscuro pueblo sonriente* (1984). Nel suo primo romanzo – *Usmaíl* – l’elemento temporale struttura la narrazione e si costituisce come chiave di lettura fondamentale per la comprensione della formazione del carattere del protagonista. Il romanzo è diviso in tre tempi, ognuno dei quali gravita attorno a un personaggio femminile – Chefa, Nana Luisa e Cisa – che si rivela determinante nella vicenda personale del protagonista e nello sviluppo della vicenda. Nel suo secondo romanzo, *Ardiente suelo, fría estación*, del 1961, gli elementi spaziali (Porto Rico, “ardiente suelo” e New York, “fría estación”) mettono in scena il conflitto di un adolescente diviso tra due ambiti identitari e culturali forti e che, seppure in diversa misura, risultano essergli estranei. Solo con la pubblicazione di *El francotirador*, Pedro Juan Soto consegna alle lettere ispano-americane un romanzo che per la particolare articolazione della trama spazio-temporale può dirsi, nelle parole di Asela Rodríguez de Laguna, all’altezza delle ultime produzioni latinoamericane .

Il romanzo appare nel sistema letterario portoricano un’inedita prova tecnica per la sua abilità nell’articolare in modo complesso ma armonico gli elementi strutturali.

¹² Asela Rodríguez de Laguna, “La trayectoria novelística puertorriqueña contemporánea (1950-1973)”, in *Revista Chicano-Riqueña*, 4.1, 1976, pp. 34-45.

L'autore accosta nel romanzo due trame che si sviluppano in piani spaziali e temporali distinti. L'azione dei capitoli dispari trascorre a Porto Rico e in tempo presente e ha come tema principale la degradazione morale di cui è vittima Tomás Saldivia, un intellettuale cubano in esilio che lavora come professore presso l'Università di Porto Rico. Saldivia si lascia corrompere accettando di scrivere un romanzo che appoggi gli interessi della politica a lui contemporanea; in uno stato di alienazione pressoché totale, intraprende la scrittura del romanzo non su un supporto tradizionale, bensì sulle pareti della sua stanza. I capitoli pari, sono invece scritti in un tempo futuro e mettono in scena le esperienze sognate da Saldivia nella Cuba di Fidel Castro. Tuttavia, anche questo spazio temporale risulta estraneo al protagonista, il quale finisce per essere perseguitato dal regime cubano come traditore della patria. Il romanzo si chiude con il suicidio di Saldivia. Sebbene Soto articoli la narrazione su due piani spaziali e temporali differenti, con salti notevoli tra le varie frequenze, il lettore è chiamato a investigare come i vari riferimenti – spaziali e temporali – arrivino a completarsi armonicamente per poter creare il ritratto dell'uomo disintegrato immerso in un mondo inautentico.

In *Temporada de duendes* (1970) e in *Un oscuro pueblo sonriente* (1984), Pedro Juan Soto continua a organizzare la narrazione attraverso giochi prospettici complessi che rendono conto del rapporto di continuo e difficile scambio con quella che è ormai la seconda casa del popolo portoricano e cioè gli Stati Uniti. Il primo romanzo citato ripropone il tema dell'alienazione a partire dall'esperienza di un uomo della classe media portoricana, mentre il secondo intensifica lo stesso tema attraverso lo sguardo di personaggi statunitensi.

A questo punto si può osservare che, a partire dagli anni Sessanta, nel romanzo portoricano si delineano due tendenze: una di autori che si affermano anche in altri settori della produzione letteraria e che fanno un uso consapevole e propositivo della sperimentazione tecnica, come Díaz Valcárcel, Luis Rafael Sánchez e Camilo Rodríguez Torres, e un'altra portata avanti in modo eterogeneo da un gruppo costituito di rappresentanti di diverse età e formazione che sono diversamente animati da una volontà di sperimentare e di rinnovare il panorama letterario contemporaneo. Vi sono pertanto comunicazione fluida e compartecipazione tra autori conosciuti e già affermati, che ad un certo punto si integrano al desiderio di svecchiare, e autori nuovi e di poca esperienza che si stanno formando proprio in quegli anni.

Tra gli autori che potremmo definire come veterani che continuano il loro lavoro di scrittura accogliendo le nuove proposte formali che circolano in quel periodo vi sono Laguerre, Marqués e González.

In *El fuego y su aire*, del 1970, Laguerre adotta prospettive alterne – cioè punti di vista che passano dalla terza alla prima persona e viceversa – interpolandovi una voce – la voce della coscienza – visivamente marcata nel testo dall'uso del corsivo. In *Los amos benevolos* (1976), romanzo dalle atmosfere oniriche, l'autore fonde il passato con il presente e il reale con il fantastico nel tentativo di ricostruire la traiettoria esistenziale della storia dell'isola di Porto Rico.

René Marqués, da parte sua, denuncia ne *La mirada* (1975), la docilità di un giovane portoricano la cui mancanza di volontà gli impedisce di conoscere veramente se stesso. Il valore del romanzo è da ricercare nella creazione di un mondo onirico assurdo e perturbante in cui deambolano giovani irrequieti che sembrano esaurire la loro ribellione nel consumo libero di droghe e sesso. In questo romanzo in particolare, René Marqués attinge alla sua abilità di drammaturgo nel creare personaggi e nell'organizzare i passaggi da uno spazio all'altro, da una prospettiva all'altra.

In *Balada de otro tiempo* (1978), José Luis González ricrea il periodo degli anni Trenta, cioè "l'altro tempo" a cui fa riferimento il titolo. Il romanzo racconta il viaggio intrapreso da un contadino per vendicarsi della sposa adultera e dell'amante. La tecnica narrativa utilizzata – alternanza dei punti di vista attraverso le voci dello sposo, della moglie e dell'amante – è il segno della tendenza innovatrice assunta dall'autore. Il romanzo successivo – *La llegada* (1980) – ricrea e interpreta gli ultimi momenti della dominazione spagnola nell'isola di Porto Rico. Il romanzo, che acquisisce forma di cronaca, si sofferma sui fatti di Llano Verde e sulle reazioni dei suoi abitanti quando un gruppo di soldati americani, due settimane dopo lo sbarco a Guánica nell'agosto del 1898, si avvicina per prendere possesso della piazza del paese. La condensazione del tempo narrativo, il flusso della coscienza, l'ironia che pervade la narrazione, l'intertestualità interna all'opera stessa dello scrittore¹³ e l'abile concertazione dei dialoghi evidenziano la consapevolezza da parte dell'autore del valore degli ultimi esiti della narrativa contemporanea internazionale – del nuovo romanzo latinoamericano e

¹³ Sono chiari i riferimenti tra la storia di uno dei personaggi del romanzo, Fermín il nero, e le considerazioni dell'autore sui diversi apporti etnici alla popolazione dell'isola esposti nel saggio *El país de cuatro pisos* (1980), forse la sua opera più diffusa.

del “boom” in particolare – la loro assimilazione e l’adeguamento alle istanze personali e nazionali.

Una sorta di cronaca romanzata è anche la forma scelta da Edgardo Rodríguez Juliá in *La renuncia del héroe Baltasar* (1974) e il famoso *La noche oscura del niño Avilés* (1984). La prima opera citata espone il conflitto razziale a Porto Rico durante il XVIII secolo, durante cioè il periodo coloniale. La trama ruota attorno al personaggio di colore Baltasar Montañez e al suo matrimonio con la figlia del Vicegovernatore, concertata dal vescovo Larra con lo scopo di sedare sul nascere un moto rivoluzionario. A questi eventi inaugurali succedono l’ascesa di Baltasar al potere e, anni dopo, la sua condanna ad opera del tribunale dell’Inquisizione, le sofferenze del carcere, la rinuncia al potere e ai privilegi e il complesso conflitto ideologico con il vescovo Larra. Tematiche che si potrebbero definire classiche – conflitti razziali e di potere conditi da un matrimonio che non riesce a conciliare l’inconciliabile – acquisiscono nuova vitalità grazie all’uso del *collage* come forma compositiva del romanzo.¹⁴ L’opera è costituita infatti di una serie di conferenze dettate da Alejandro Cadalso nell’ateneo di Porto Rico tra il 4 e il 10 gennaio 1938, intercalate da poemi in prosa e frammenti di opere drammatiche firmate da Alejandro Juliá Marín e poi lettere, notizie anonime, analisi e commenti di disegni, dati sull’Inquisizione, riflessioni varie e molto altro ancora.

La rivendicazione della cultura nera oppressa dall’uomo bianco serve da filo conduttore anche all’altro romanzo di Rodríguez Juliá, *La noche oscura del Niño Avilés*. Attraverso un gioco di prospettive multiple – testimonianze del Renegado, narrazioni del cronista Gracián, parti del diario del vescovo Trespacios e note al margine del poeta Alejandro Juliá Marín – l’autore racconta la fondazione della città utopica di Nueva Valencia, la gesta liberatrice di Avilés e “la speranza convertida en extravío”.¹⁵ Lo scrittore spagnolo Juan Goytisolo traccia un parallelo tra questo romanzo e gli esiti di alcuni scrittori del “boom”:

La Noche oscura del Niño Avilés podría hacernos pensar en una obra como *La guerra del fin del mundo* si no mediara el hecho de que su autor la concluyó bastantes años antes. Como Vargas Llosa y el Fuentes de *Terra Nostra*, el novelista puertorriqueño forja e interpreta a la vez un pasado simbólico cuyo conocimiento y exorcismo serán la

¹⁴ Anticipiamo che la forma del *collage* è anche quella scelta dallo scrittore cubano Guillermo Cabrera Infante per il suo romanzo *Tres tristes tigres*, di cui ci occuperemo nell’ultima parte di questo lavoro.

¹⁵ Edgardo Rodríguez Juliá, *La noche oscura del Niño Avilés*, Río Piedras: Huracán, 1984, p. 13.

mejor vacuna contra los desastres y errores de la historia de las Españas recreando el idioma de la época con ese fino oído literario que revela la presencia segura del verdadero escritor.¹⁶

Per molti decenni lo scenario prediletto degli autori portoricani sono stati la campagna e, all'estremo opposto, la città di New York. Ma è a partire soprattutto dagli anni Sessanta, e con certo ritardo in rapporto con i grandi centri culturali propulsori della cultura ispano-americana, che il romanzo si fa via via sempre più di ambientazione urbana, anche nazionale, e che colloca con sempre maggior frequenza le proprie vicende nei suburbi delle grandi metropoli. Il dramma della grande città è uno dei temi di tutta la narrativa contemporanea e nell'ambito della letteratura portoricana, oltre a Luis Rafael Sánchez e ad alcuni degli autori già citati, uno degli interpreti che meglio riflettono questa tendenza è Roberto C. Barreto. Barreto, nato nel 1937, è autore di opere come *El hombre J.B.* (1975), *Jugando a que amanece* (1975) e *Muchedumbre de voces* (1977), tutte contemporanee de *La guaracha del Macho Camacho*, con la quale condividono freschezza e novità ma non gli stessi esiti estetici.

Dei tre citati, *Muchedumbre de voces* è sicuramente il romanzo più riuscito per l'equilibrio conseguito tra la sperimentazione e i temi veicolati. Alcuni abitanti di un quartiere povero di Río Piedras – questa la trama in sintesi – lamentano che una nuova impresa commerciale minacci di sfrattarli dalle loro abitazioni senza però intraprendere alcuna azione concreta per contrastare il pericolo di perdere la casa. Alla fine, gli abitanti assistono inerti e in preda all'angoscia alla demolizione delle loro case in un'atmosfera che richiama quella del finale di *Huasipungo* di Jorge Icaza. In questo autore si avverte l'influenza –fortemente persistente in molti intellettuali portoricani, come dimostra Gelpí nel suo saggio sul paternalismo a Porto Rico –¹⁷ delle tesi di Antonio S. Pedreira e René Marqués sulla docilità della popolazione portoricana.¹⁸ Tali autori assegnano alla comunità portoricana caratteri eminentemente negativi: mansuetudine, passività, titubanza e apatia di fronte ai nuovi grandi problemi sorti con la crescita spropositata delle città, che fagocita e annienta sentimenti, relazioni

¹⁶ Juan Goytisolo, "Postfazione" a Edgardo Rodríguez Juliá, *La noche oscura del Niño Avilés*, op. cit., p. 322.

¹⁷ Juan Gelpí, *Paternalismo y literatura en Puerto Rico*, San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1993. Questo saggio è stato definito da un altro autorevole critico portoricano, Arcadio Díaz Quiñones, come un testo che ha cambiato il modo di leggere la tradizione letteraria portoricana. Cfr., Arcadio Díaz Quiñones, Introduzione a Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del Macho Camacho*, Madrid: Cátedra, 2000, p. 18.

¹⁸ Cfr. la nota 10 di questa seconda parte del lavoro.

interpersonali, progetti ed esseri umani, come del resto avevano già fatto la *pampa*, la selva, l'altopiano e la piantagione, protagonisti indiscussi del romanzo regionalista. Il romanzo di Barreto si appoggia sull'alternanza di dialogo, monologo interiore e voce narrante esterna, in terza persona, che commenta in tono satirico gli avvenimenti. Altri elementi che conferiscono modernità al testo, configurandolo come romanzo innovatore rispetto alle prove narrative precedenti e spesso anche contemporanee, sono l'inserimento di immagini surrealiste e di giochi fono-semantici, così come le intromissioni dell'autore attraverso poesie irrazionali in cui si riflette sulla scrittura letteraria e sui caratteri definatori dell'opera d'arte. Elementi questi presenti anche ne *La guaracha del Macho Camacho* e in misura prepotente in *Tres tristes tigres*.

Il consolidamento di un nuovo modo narrativo nel romanzo degli anni Settanta è testimoniato anche da un altro autore che dà prove di maturità artistica fin da giovane. Edgardo Justino Campos, nato nel 1951, concentra l'attenzione sui problemi della società portoricana soffermandosi sull'analisi profonda di avvenimenti particolari e delle proiezioni individuali dei portoricani attraverso un linguaggio influenzato dai mass media e dai mezzi di espressione che vanno acquisendo sempre maggiore dignità artistica come la fotografia e il cinema.

Il suo primo romanzo, *Los reptiles incautos* (1978) racconta la disumanizzazione dell'uomo portoricano a causa della sua partecipazione alla guerra del Vietnam. Il romanzo è diviso in due grandi blocchi cronologici intitolati "Primero" (Prima) e "Después" (Dopo), in cui scene di vita in territorio nazionale si avvicendano alle esperienze vissute da cinque personaggi in Vietnam. La regia delle prospettive multiple si ottiene con l'alternanza dei monologhi interiori in cui un narratore descrive le reazioni degli altri personaggi. Le stesse inquietudini metafisiche affiorano anche nel secondo romanzo di Campos, *El más azul de todos tus príncipes* (1981) in cui, mediante la rotazione disordinata di analisi dei valori di una famiglia e interpretazione mitica del divenire storico del paese, si denuncia l'impossibilità di ricostruire una traiettoria epica della società portoricana contemporanea.

Altri apporti significativi al panorama del nuovo romanzo portoricano – qui enunciati non nel vano tentativo di essere esaustivi ma di dare un'idea della vastità e vivacità della produzione di romanzi che presentano quote più o meno importanti di innovazione nel momento trattato – sono: *El 27* (1973) di Ramón Felipe Medina (1935),

Noches ciegas (1973) di Ángel M. Encarnación (1952), *El gato blanco. Novedilema* (1975) di Ismael Reyes García (1935), *Más allá de ti; novela a favor del futuro* (1975) de Egberto Figueroa (1945), *Juego de las revelaciones* (1975) di Tomás López Ramírez (1946) e *La novelabingo* (1976) di Manuel Ramos Otero (1948) e *El retrato del otro* (1976) di Rafael González Torres (1922). In tutti questi romanzi persistono la passione per le tematiche socio-politiche e l'interesse per le formulazioni esistenziali che ben riescono a trovare nuove modalità di espressione grazie alla ricerca formale, alle innovazioni strutturali e alla manipolazione della lingua spagnola.

Il percorso tracciato in queste pagine e la quantità di esempi proposti vorrebbero dare un'idea del lento e complesso processo di nascita di un nuovo modo di narrare nel romanzo portoricano e l'assunzione di una nuova prospettiva nei confronti della materia narrativa. In linea generale, fino agli anni Trenta, il romanziere portoricano si colloca su un piano superiore rispetto al lettore e presenta al suo pubblico una creazione conclusa, un prodotto finito, portatore di un messaggio unico da decifrare e allo stesso tempo anche di un modo di leggerlo pressoché univoco. Il romanzo che viene dopo, che dà le sue prime prove negli anni Quaranta e Cinquanta e che si consolida a partire dalla fine degli anni Sessanta presenta l'atto di creazione come qualcosa che solo si completa e acquisisce significato nell'atto interpretativo del lettore. La sperimentazione di tecniche nuove anche per trattare tematiche spesso già transitate nelle lettere latinoamericane e portoricane e l'impulso ricevuto da situazioni e modi di sociabilità inediti permettono al romanzo portoricano di raggiungere una complessità espressiva capace di dire qualcosa – senza pretendere di dire tutto – delle complicate articolazioni della realtà e di arrivare quindi a una maturità espressiva piena. Come già segnalato, in quest'isola dei Caraibi è solo dagli anni Sessanta che si può parlare di vera rottura con la produzione anteriore e di reale cambiamento. Le relazioni di questi sviluppi nazionali con la letteratura del "boom" certamente esistono ma, sebbene non manchi chi includa nel "boom" anche parte della produzione portoricana degli anni Settanta e oltre, crediamo che le diverse dinamiche di affermazione, pubblicazione e diffusione di questi romanzi non permettano loro di rientrare entro i limiti di un fenomeno che è soprattutto editoriale. Troppo spesso, quella del "boom" diventa un'etichetta applicata a manifestazioni letterarie che in vario modo risentono dell'influenza dei suoi esponenti e dell'onda d'urto di un fenomeno potentissimo ma che in fondo non vi appartengono.

La rapida ma nutrita rassegna storico-critica della produzione romanzesca offerta in questo capitolo si propone altresì di mettere in luce l'impegno e la consapevolezza gradualmente e progressivamente degli autori portoricani nella rivitalizzazione di una letteratura anchilosata attraverso un rinnovamento che parte dal linguaggio e dalla struttura per investire via via anche i contenuti. Nelle pagine precedenti, si è cercato anche di mostrare che nei due decenni su cui si concentra il presente lavoro, attorno a un gruppo ridotto di scrittori avvezzi all'uso di tecniche sperimentali anche in altri ambiti, come ad esempio il teatro – come Rodríguez Torres, Díaz Valcárcel, Luis Rafael Sánchez – si può individuare un gruppo eterogeneo in cui convivono autori più tradizionalisti e con una traiettoria consolidata già alle spalle con giovani debuttanti proiettati verso il futuro e pronti a lavorare per cambiare il volto della narrativa portoricana contemporanea. Tale confluenza di esperienze è stata spesso trascurata dalla critica, che troppo a lungo ha organizzato e classificato autori e opere della letteratura portoricana basandosi sulla categoria di generazione.

Come osserva il critico Juan Gelpí, tali divisioni fondate su di un'organizzazione cronologica sono risultate spesso arbitrarie e sono il frutto di una concezione conservatrice e omogeneizzante del sistema letterario.¹⁹ Infatti, in base a tale classificazione gli scrittori che sono attivi in un determinato lasso di tempo vengono fatti rientrare quasi automaticamente in una specifica generazione e raggruppati attorno a una o due figure centrali presentate come monolitiche, sebbene in fondo non lo siano mai, che vengono trasformate in una sorta di monumenti dai quali irradia un'influenza alla quale sembra che non ci si possa sottrarre.²⁰ Gli scrittori acquisiscono quindi visibilità e autorità in virtù della loro appartenenza a una particolare generazione che tuttavia li rappresenta solo parzialmente e li uniforma alle caratteristiche generazionali – riconosciute e imposte da un gruppo ristretto di intellettuali – sacrificandone l'individualità. La nozione di generazione implica allora una concezione gerarchica della letteratura, risulta strettamente vincolata con la nozione di canone ed è retta da una logica di inclusioni ed esclusioni che livella le differenze.

Anche Luis Rafael Sánchez, scrittore che inaugura la propria produzione come drammaturgo e autore di racconti per approdare a forme narrative che per la loro

¹⁹ Juan Gelpí, *Paternalismo y literatura en Puerto Rico*, op.cit.

²⁰ A tale aspetto si è fatto riferimento nella prima parte del presente lavoro chiamando in causa il famoso saggio di Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973).

originalità tendono a dilatare i confini del genere romanzo e del saggio,²¹ rileva la rigidità e l'opacità delle classificazioni generazionali:

Aún tratándose de herramientas al servicio de la organización crítica, las clasificaciones generacionales, más de una vez, ofrecen unas visiones rígidas y ofuscadas, lo mismo del artista que de su obra. En el caso de los escritores que operan en el permanente borde de los límites, aquellos que exceden la cuota de originalidad que las preceptivas asignan a su generación, aquellos cuya obra aparece a destiempo, la situación se vuelve conflictiva.²²

Pensare la letteratura portoricana a partire dai problemi concreti posti dalle forme discorsive²³ – e non solo a partire da una serie di tratti o temi coesori che passano da scrittore a scrittore o che condividono senza distinzione gli autori di un determinato momento storico – permette di stabilire dialoghi o dibattiti tra scrittori e autori che non necessariamente sono contemporanei.

A.1.2. LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO: “UN HOMENAJE AL MUNDO QUE FORMÓ EL AUTOR”

Arcadio Díaz Quiñones, nell'introduzione a *La guaracha del Macho Camacho* pubblicata dalla casa editrice spagnola Cátedra, afferma che il primo romanzo di Luis Rafael Sánchez “es, de forma más secreta, un homenaje al mundo que formó el autor”²⁴. Questo mondo emerge, a volte in modo velato, altre in modo prepotente, attraverso personaggi ed eventi citati nel testo. Si tratta di eventi e personaggi importanti per la storia di Porto Rico, ma anche per la regione dei Caraibi, per l'America Latina e per gli Stati Uniti, come a voler rivendicare l'appartenenza della piccola isola a un contesto superiore di cui partecipa pienamente e consapevolmente. Molti sono i riferimenti che

²¹ Si vedano a titolo di esempio alcuni saggi della raccolta *La guagua aérea*, il romanzo *La guaracha del Macho Camacho* e la “fabulación” *La importancia de llamarse Daniel Santos*.

²² Luis Rafael Sánchez, “Cinco problemas posibles para el escritor puertorriqueño”, in *No llores por nosotros, Puerto Rico*, Hanover: Ediciones del Norte, 1998, p. 158. Il saggio citato appartiene a una delle tre sezioni in cui è suddivisa la raccolta di saggi dell'autore portoricano ed è significativamente intitolato “Libertades y cadenas”.

²³ Come fanno lo stesso Juan Gelpí (nel testo già citato e nell'articolo “Otro modo de lectura”, *Cupey*, 10, gen-dic 1993, pp. 140-152), Arcadio Díaz Quiñones, Edgardo Rodríguez Juliá e lo stesso Luis Rafael Sánchez in *No llores por nosotros, Puerto Rico* o, o più recentemente, Mayra Santos Febres o l'argentina Elsa Noya in *Leer la patria. Estudio y reflexiones sobre escrituras puertorriqueñas*, Córdoba: Alción, 2004.

²⁴ Arcadio Díaz Quiñones, Introduzione a *La guaracha del Macho Camacho*, op. cit., p.75.

confluiscono nella fitta trama di personaggi e avvenimenti non solo de *La guaracha del Macho Camacho* ma di tutta l'opera di Luis Rafael Sánchez. Si tratta di episodi che hanno avuto una ricaduta sul contesto e sulla traiettoria personale dell'autore, intellettuale impegnato che ha vissuto a Porto Rico, negli Stati Uniti e in Europa e ha viaggiato per tutta l'America Latina accumulando una serie di esperienze che si sono fissate in modo più o meno diretto nella sua opera.

Luis Rafael Sánchez ha lavorato al suo primo romanzo tra gli anni 1968 e 1975, momento storico denso di avvenimenti che si riflettono nel testo. A questo proposito, quando Carmen Dolores Hernández chiede a Luis Rafael Sánchez del “mundo integrado por todo tipo de referencias sociales y culturales, de espacios entrecruzados” che animano la sua prima incursione nel genere romanzo, questi risponde che

Ese mundo integrado no sólo fue el mío. Fue, también, el de los años puertorriqueños 60 y 70, unos años de veras convulsos. Vietnam, las protestas contra el sistema militar obligatorio, la revolución cubana, el golpe de estado que derrocó el gobierno democrático de Salvador Allende, el París de 1968, el secuestro de Patty Hearst, la apoteosis de la personalidad crítica de Sartre y la aparición de su gran libro, *Las palabras*, la irrupción del Partido Nuevo Progresista, el afianzamiento de la cultura de la grosería y de la cultura de la zafiedad. Esta zafiedad que se enseñoorea, desde los años 70, por toda la ciudad puertorriqueña posibilita la reflexión crítica de dos de nuestros artistas indudables José Rosa y José Luis González. Los cuerpos desgonzados y bailantes de la cartelería y la serigrafía de Rosa, la mirada incisiva de José Luis González al arte y al plebeismo culminan el examen a la cultura que nombró la zafiedad.²⁵

Tali affermazioni stimolano una maggiore attenzione verso il contesto in cui Luis Rafael Sánchez elabora il suo primo romanzo e verso le modalità narrative scelte per trasfigurare il mondo degli anni Sessanta e Settanta in un'opera letteraria.

Tra il 1940 e il 1968 – lasso di tempo che abbraccia anche la Seconda Guerra Mondiale e la Guerra Fredda – Porto Rico ha conosciuto una modernizzazione accelerata. Le città crescono a dismisura e offrono esperienze e possibilità di sviluppo

²⁵ Carmen Dolores Hernández, “La guaracha de Luis Rafael Sánchez”, *El Nuevo Herald*, in NewsBank InfoWeb. Noticias en español <<http://www.newsbank.com>>, ultima consultazione luglio 2008. A José Luis González, autore di un interessante saggio culturale su Puerto Rico intitolato *El país de cuatro pisos* e del romanzo *La llegada*, abbiamo fatto riferimento nel paragrafo precedente. José Rosa è un artista portoricano la cui opera grafica incorpora la parola scritta attraverso la riproduzione di proverbi, frammenti di testi di canzone, frasi colloquiali ecc.; per la sintonia estetica della sua opera con quella di Luis Rafael Sánchez, la riproduzione di un suo manifesto del 1977 è stata felicemente scelta per la copertina dell'edizione di Cátedra de *La guaracha del Macho Camacho*.

neppure immaginabili nelle campagne: una grande massa di agricoltori e braccianti decide di trasferirsi a San Juan o anche a New York o a Chicago in cerca di fortuna e di una migliore qualità di vita.²⁶ Le tensioni politiche si fanno più acute e i portoricani che sognano l'indipendenza che non hanno mai avuto cercano di concretizzare i loro desideri fondando il Partido Independentista Puertorriqueño (1949). Gli anni dell'iniziazione letteraria e della prima tappa creativa di Luis Rafael Sánchez sono anche quelli della guerra del Vietnam (1961-1975), preceduti da un'altra guerra che avrebbe lasciato il segno anche nella popolazione portoricana: la guerra di Corea (1950-53).²⁷

Trasformazioni di ogni natura investono in pieno una società che dispone ora di un'educazione superiore, dello sviluppo del sistema sanitario pubblico, di progetti abitativi sociali, della pavimentazione stradale, dell'apertura di autostrade e della distribuzione di energia elettrica in tutta l'isola.²⁸ La modernizzazione disegna la città che fa da sfondo a *La guaracha del Macho Camacho*: la crescita della capitale si fa vertiginosa a partire dalla fine degli anni Quaranta. Tale crescita è soprattutto urbana e i cittadini imparano subito a convivere con elementi che cambiano le loro vite in un modo talmente profondo di cui forse non arrivano ad avere piena consapevolezza, come sembra voler denunciare Luis Rafael Sánchez attraverso l'exasperazione di alcuni fenomeni della città moderna come l'imbottigliamento autostradale, la pervasività dei mezzi di comunicazione e la subordinazione ai modelli pubblicitari. Modernizzazione significa quindi anche la presenza ineludibile di automobili, la familiarità con l'uso degli aeroplani – simbolo della modernità sul quale Luis Rafael Sánchez costruisce il saggio-racconto “La guagua aerea” – la convivenza con la televisione e la radio: tutti elementi che nell'opera di Luis Rafael Sánchez svolgono un ruolo di prim'ordine, spesso strutturante.

Si tratta di un mondo che sta cambiando a un ritmo inedito: la velocità del cambiamento dà modo alle persone di esperirlo personalmente e in un lasso di tempo limitato e non di apprenderlo dai racconti di altre generazioni o di collocarlo in un'altra

²⁶ Nel 1917, sotto la presidenza di Woodrow Wilson, con la promulgazione della legge Jones, ai portoricani viene concessa – o imposta – la cittadinanza statunitense.

²⁷ La partecipazione di giovani portoricani, come soldati dell'esercito statunitense, nella guerra di Corea e in quella del Vietnam sono argomenti presenti nell'opera di Luis Rafael Sánchez e nella letteratura portoricana del periodo; nel paragrafo precedente abbiamo proposto una brevissima sintesi del primo romanzo di Edgardo Justino Campos, *Los reptiles incautos*, che tratta appunto questo tema.

²⁸ Cfr. Arcadio Díaz Quiñones, Introduzione a *La guaracha del Macho Camacho*, op. cit., p. 61.

epoca della propria vita rendendone la percezione meno nitida; come afferma Díaz Quiñones, “había una conciencia creciente de que se cerraba un ciclo histórico”.²⁹

Secondo Luis Rafael Sánchez, la Seconda Guerra Mondiale coincide con l’ingresso di Porto Rico nella modernità, un momento storico in cui alle grandi conquiste economiche, tecniche e anche sociali si accompagnano piccole e grandi tragedie umane pubbliche e private.³⁰ Un periodo di splendori e miserie, come afferma Sánchez. Splendori come l’arrivo dell’energia elettrica sull’isola, l’acqua potabile, l’istruzione obbligatoria, il salario minimo, la settimana lavorativa di cinque giorni, la sicurezza sociale, le campagne sanitarie contro la malaria e i parassiti. La miseria viene invece dalla liquidazione e lo sgombero delle terre agricole e dalla conseguente *desjibarización*, dal tentativo di denazionalizzazione messo in atto dall’apprendimento e l’uso forzato della lingua inglese, dall’arruolamento obbligatorio di molti portoricani nell’esercito statunitense, dalla persecuzione dei sostenitori dell’indipendenza dell’isola, dall’incremento delle aree urbane povere e dall’incomprensione e il pregiudizio che invece di attenuarsi si acquiscono tra i diversi strati della società.³¹

Naturalmente tali splendori e miserie riecheggiano anche nella produzione letteraria del momento, che cerca rilevare le origini profonde e le conseguenze dei cambiamenti avvenuti e in atto.

Con l’avvento dell’era industriale, il lavoro sulle macchine arriva a disputare alla coltivazione del terreno la principale fonte di occupazione e sostentamento. Il declino dell’agricoltura è causa di un vuoto per tutti coloro la cui esistenza era strettamente connessa con la terra. Tale declino determina il riversarsi nelle città di soggetti che non sono per nulla preparati ad affrontare un tipo di vita urbano e le situazioni ad esso collegate. La popolazione rurale non può continuare a coltivare le proprie tradizioni – che subiscono quindi modifiche o interruzioni – e non ha altra scelta che trasferirsi a vivere in dimore fatiscenti prese in affitto. Moltissimi sono coloro che emigrano a San Juan, la capitale, ma moltissimi sono anche coloro che, dopo numerosi insuccessi e

²⁹ *Ivi*, p. 63.

³⁰ “La Segunda Guerra: hiato en el cual se funda la modernidad puertorriqueña, hiato fundidor de su esplendor y miseria”: Luis Rafael Sánchez, “Cinco problemas posibles para el escritor puertorriqueño”, op. cit., p. 153.

³¹ *Ivi*, pp. 152-153.

prendendo atto della scarse possibilità di conquistare un futuro migliore in patria, emigrano a New York o in altre città degli Stati Uniti.³²

Il forte cambiamento della società portoricana si coagula e si fa evidente in primo luogo nella capitale, che ha la peculiarità di riunire persone provenienti da ogni parte del paese e di ogni estrazione economica e sociale. San Juan che fino alla metà del secolo è stata una città “innocente”, come la definisce Luis Rafael Sánchez, si trasforma rapidamente e le generazioni di scrittori degli anni Quaranta e Cinquanta

transitan por el Puerto Rico ultramoderno donde el grito se abre paso, la sensibilidad se escarnece y la grosería se diploma; un Puerto Rico que parece avanzar a descomponerse tras la muerte de los dos protagonistas supremos de su historia política, Pedro Albizu Campos y Luis Muñoz Marín. Las generaciones siguientes transitan por un Puerto Rico insultante y charlatán, cultivador del vacío y el demorde, un Puerto Rico caótico y anárquico.³³

Alle “generaciones siguientes” appartiene anche Luis Rafael Sánchez e lo scenario “insultante y charlatán, cultivador del vacío, caótico y anárquico” è quello cantato ne *La guaracha del Macho Camacho*.

Come annuncia la citazione sopra proposta, anche la politica è teatro di grandi cambiamenti negli anni Cinquanta e gli scrittori registrano tale cambiamento interessandosi sempre più alle dinamiche della politica nazionale e alle sue dirette e indirette implicazioni.³⁴ È soprattutto a partire dagli anni Sessanta che gli intellettuali portoricani si fanno sempre più critici con lo status dipendente dell’isola. La crisi politica a Porto Rico raggiunge il picco massimo quando, nel 1968, Luis Muñoz Marín si distanzia dal nuovo governatore in carica e il suo partito, il Partito Democartico

³² Queste tematiche sono centrali nella produzione degli scrittori della “Generazione del ‘50”, in particolare nei drammi *La carreta* (1951) e *Los soles truncos* (1959) di René Marqués.

³³ Luis Rafael Sánchez, *No llores por nosotros, Puerto Rico*, op. cit., p. 155.

³⁴ In *Los derrotados*, di César Andreu Iglesias appare evidente l’impegno anche politico di questo intellettuale legato al partito comunista. Il romanzo è una riflessione e un documento sulla sconfitta politica e la speranza che può nascere anche nel momento della disfatta. Andreu Iglesias mostra come la Depressione, la fondazione del partito comunista nel 1936, il progressivo successo del leader nazionalista Pedro Albizu Campos, così come il massacro dei Nazionalisti Portoricani di Ponce (1937) hanno cambiato le fondamenta politiche del governo coloniale. Questo autore, come altri della sua generazione, vive in prima persona un momento importantissimo della storia di Porto Rico: è testimone dell’arrivo al potere di Muñoz Marín e della lunga e continuativa attività governativa del Partito Democratico Popolare fino al 1968. In *No llores por nosotros, Puerto Rico*, Luis Rafael Sánchez afferma che la letteratura portoricana è una “literatura que, desde las trincheras de la palabra, intenta complementar a la facción armada que se sació de sacrificio durante los años cuarenta y cincuenta; facción integrada por los derrotados como los denominò César Andreu Iglesias en una novela amarga, profética, seminal”, (p. 149).

Popolare, per la prima volta in vent'anni perde le elezioni. Anche questi sono gli eventi che marcano gli anni in cui Luis Rafael Sánchez e altri scrittori della sua generazione iniziano ad essere visibili nel campo letterario nazionale.

La guaracha del Macho Camacho appare nel 1976 ma la sua elaborazione inizia, come si è anticipato, già nel 1968. Il 1968, come già enunciato nella prima parte di questo lavoro, è un anno simbolico in cui vengono a coincidere eventi e cambiamenti la cui portata va ben oltre il limitato perimetro temporale di un anno solare. In quell'anno si coagularono fatti che hanno segnato il corso della storia. A Memphis viene assassinato il leader dei diritti civili Martin Luther King e a Los Angeles, dopo aver vinto le primarie in California, viene ucciso il senatore Robert F. Kennedy. Le navi cannoniere nordcoreane sequestrano la nave-spia americana Pueblo e ne tengono l'equipaggio in ostaggio per un anno. Il Vietnam sferra l'offensiva del Tet: l'operazione non riesce a sfondare in alcun punto le linee americane ma è comunque determinante per l'impatto sull'opinione pubblica generato dai mass media proprio quando gli americani erano stati indotti a credere che i nordvietnamiti e i vietcong fossero sull'orlo della sconfitta. Sempre nel 1968, L'URSS invade la Cecoslovacchia, le rivolte degli studenti messicani vengono represses brutalmente dal governo di Gustav Díaz Ordaz che ordina il massacro di Tlatelolco e si scatena il maggio francese. A livello locale, il '68 segna la fine del controllo del Partido Popular Democrático de Puerto Rico (PPD) e il crescente consenso riscosso dal Partido Nuevo Progresista de Puerto Rico (PNP).³⁵

Avvenimenti di vastissima portata si susseguono comunque per gran parte degli anni Sessanta e Settanta, che, come già sottolineato nella prima parte del presente lavoro, è il momento in cui le minoranze si organizzano e fanno sistematicamente sentire la propria voce rivendicando diritti da sempre negati. Sono gli anni in cui un'ondata di speranza nella possibilità di affermazione di un nuovo ordine mondiale si diffonde per tutto il pianeta, ma sono anche gli anni in cui tale entusiasmo subisce sconfitte e inizia a scemare sensibilmente. Tra il 1968 e il 1976, periodo di gestazione

³⁵ In sintesi estrema gli obiettivi dei partiti protagonisti dello scenario politico dell'isola: il PPD difende il diritto di Porto Rico all'autodeterminazione e alla propria sovranità battendosi per manetnere lo status di Stato Libero Associato degli Stati Uniti, in qualità di Commonwealth (stato indipendente). Tuttavia, Porto Rico non è un vero stato libero associato come lo sono ad esempio Palau, le isole Marshall e la Micronesia in quanto esso non è legato agli Stati Uniti dal Compact of Free Association (COFA). IL PNP si batte invece per la *estadidad* statunitense [così in spagnolo, *Statehood* in inglese], cioè per il conseguimento di una cittadinanza statunitense completa poiché quella accordata attualmente è solo parziale e nella pratica riduce i portoricani allo stato di cittadini statunitensi di seconda classe e perpetra lo stato coloniale.

de *La guaracha del Macho Camacho*, si assiste quindi alla diffusione e al consolidamento di quell'ondata rivoluzionaria e innovativa che aveva avuto i suoi prodromi nelle aree periferiche, ma anche alla sua curva discendente che culmina con l'instaurazione dell'ennesima dittatura militare in America Latina.

Anche Ángel Rama, nell'introduzione all'antologia *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha. 1964-1980* da lui ideata e curata, fa riferimento alla coincidenza tra il momento storico e la costituzione di una nuova promozione di scrittori che in vari modi si fanno "contestatarios del poder":

Si hubiera tenido que denominar a todos estos escritores, atendiendo no al período histórico "posboom" de los nuevos en que aparecen, sino a los que me parecen comunes denominadores de sus plurales estéticas y de sus variados mensajes ideológicos, los habría llamado "Los contestatarios del poder". Y si fuera forzoso apelar a esas denominaciones numéricas, tan enigmáticas fuera de su momento, que se han ido aceptando en este siglo para soldar la literatura a la historia, diría simplemente que son "los del '68", año de rabia y de esperanzas pero también de enormes frustraciones.³⁶

Nel primo romanzo di Luis Rafael Sánchez molte sono le allusioni e i riferimenti espliciti a personaggi politici chiave del periodo come Muñoz Marín e di portata più ampia come Fidel Castro, George Wallace e Mao. Anche le varie guerre intraprese dagli Stati Uniti sono presenti nel testo attraverso il riferimento ai molti giovani portoricani che hanno combattuto in Corea o in Vietnam, arruolati nell'esercito statunitense per via del servizio militare obbligatorio che raggiungeva anche i cittadini dello Stato Libero Associato: la China Hereje, uno dei personaggi principali del testo, ribattezza suo fratello Regino "el Coreano", "porque fue en Corea que se lo llevó quien lo trajo", e ricorda un suo amico come "un veterano vietnamero de tripas ametralladas, Pijuán Gómez" (*Guaracha*, p.172).

L'acceso dibattito politico a Porto Rico, i cui aspetti più tesi riguardano la relazione con gli Stati Uniti, ha una ricaduta nel romanzo a vari livelli. Il senatore Vicente Reinoso, altro personaggio de *La guaracha del macho Camacho*, è il prototipo di certi esponenti della politica locale: moralmente e intellettualmente inconsistente, corrotto, interessato solo al proprio tornaconto personale, totalmente e acriticamente

³⁶ Ángel Rama (ed), *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha. 1964-1980*, México: Marcha Editores, 1981 p.48.

asservito agli interessi statunitensi e alla cultura dello stato dominante. In un'intervista con Gregory Rabassa, Luis Rafael Sánchez ammette che il personaggio di Vicente Reinoso è la combinazione di vari uomini politici portoricani: “una recopilación de varias idioteces cometidas por varios senadores y metidas en un solo personaje”.³⁷ Non è un caso che Vicente Reinoso conquistò per più volte il titolo di “uomo dell'anno” e che la prima volta fu proprio quando “cuando presentó la resolución legislativa mediante la cual se endosaba la presencia mesiánica de las tropas norteamericanas en Vietnam” (*Guaracha*, p. 121).

Nel romanzo si fa riferimento anche all'affermazione delle organizzazioni sindacali e ai numerosissimi scioperi dei primi anni Settanta, così come alle violente esplosioni durante le manifestazioni studentesche di Città del Messico e di Parigi. Agitazioni studentesche animano tutte le università del mondo e neppure la “docile” Universidad de Puerto Rico rimane indenne, come dimostra la trasfigurazione finzionale operata ne *La guaracha del Macho Camacho*: il locutore radiofonico, una delle voci narranti del romanzo, interrompe la programmazione abituale – l'ininterrotta e ossessiva ripetizione del tormentone del momento e cioè della *guaracha* “La vida es una cosa fenomenal” – per dare la notizia dell'esplosione di una bomba all'interno della facoltà di scienze politiche:

Interrupción del hit parade de la primera emisora de la radio antillana para lanzar a la histeria y a la historia un extra bien extra: bomba en la Universidad. Estalla bomba en la Universidad de Puerto Rico. Estalla bomba en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Puerto Rico. Estalla bomba en la Facultad de Ciencias Sociales Ramón Demetrio Betances de la Universidad de Puerto Rico. Los efectos de la bomba no han sido determinados pero efectivos del Cuerpo de Investigación Criminal, efectivos del FBI, efectivos de la Fuerza de Choque han tendido un cinturón protector al complejo de edificios que alberga. (*Guaracha*, p.223)

Le citazioni riportate sono solo alcuni piccoli esempi, scelti tra i molti possibili, di come *La guaracha del Macho Camacho* non solo sia inserita nella realtà specifica in

³⁷ Gregory Rabassa, “De la guaracha al beat”, in *Espejo de escritores. Entrevistas con Borges, Cortázar, Fuentes, Goytisolo, Onetti, Puig, Rama, Rulfo, Sánchez, Vargas Llosa*. Con una prefazione di Reina Roffé, Hanover: Ediciones del Norte, 1988, p. 182. Gregory Rabassa è l'eccellente traduttore del romanzo di Luis Rafael Sánchez, e di tante altre opere fondamentali della letteratura ispanoamericana, in lingua inglese. La traduzione de *La guaracha* in inglese è intitolata *Macho Camacho's Beat* ed è stata pubblicata da Pantheon Books, New York nel 1980.

cui nasce e in cui viene letto, ma anche di come il suo autore usi la realtà per comunicare con il suo pubblico nonostante scelga la via della sperimentazione formale.

A.1.3. UNA GENERAZIONE DI “NUOVISSIMI”

Secondo alcune dichiarazioni, Luis Rafael Sánchez non rifiuta di essere considerato un esponente della "Generazione del '60" per via della sua data di nascita: nato nel 1936, inizia a pubblicare negli anni '60. Tuttavia, è lui stesso a mettere in questione l'utilità di tali classificazioni e a prendersene anche un po' gioco. In chiusura del primo paragrafo di questa seconda parte, abbiamo proposto una citazione in cui l'autore esprimeva le sue riserve sulla radicata consuetudine della critica portoricana di far rientrare tutti gli autori nazionali in una o in un'altra generazione. In un altro passo dello stesso saggio da cui è tratta la citazione – “Cinco problemas posibles para el escritor puertorriqueño” – Luis Rafael Sánchez, enumerando una dietro l'altra alcune delle generazioni che affollano il panorama letterario portoricano – la “Generazione del '40”, o del '45 o, ancora, della Seconda Guerra Mondiale e quelle del '60, o del '65 e quella del '75 – ironizza su una pratica che arriva ad acquisire i caratteri di una mania nazionale. Minimizzando la distanza tra le due generazioni e tracciando tra loro una continuità, Sánchez afferma anche che la “Generazione del Sessanta” è del tutto simile a quella del Quaranta. Tuttavia, se l'analisi di Sánchez tende a trovare punti in comune per annullare limitazioni superficiali e fuorvianti, il critico Efraín Barradas vede proprio nella figura di Luis Rafael Sánchez un elemento di rottura non solo con il passato ma anche con quanto gli è contemporaneo.

Prima ancora della portata rivoluzionaria del suo primo romanzo, viene celebrata la capacità di Sánchez di dare nuova vitalità al panorama drammaturgico portoricano e anche alla narrativa breve sia nella forma del racconto che del saggio. Se ci si sofferma sulla produzione narrativa dell'autore, appare subito evidente che il momento che segna il cambiamento – nella sua produzione e nell'ambito delle lettere portoricane – è la pubblicazione, nel 1966, della raccolta *En cuerpo de camisa*. Per Efraín Barradas e per Carmen Vázquez Arce con questa serie di racconti nasce il nuovo racconto *boricua*.³⁸

³⁸ Cfr. Efraín Barradas, *Para leer en puertorriqueño. Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*, Río Piedras: Editorial Cultural, 1981 e Carmen Vázquez Arce, *Por la vereda tropical. Notas sobre la cuentística di Luis Rafael Sánchez*, Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1984.

Carmen Vázquez Arce, che vede nella figura di Luis Rafael Sánchez un rinnovatore isolato delle lettere portoricane, cerca di collocarne la produzione in un contesto sovranazionale, con il quale l'autore abbia delle corrispondenze significative. In questa ricerca, per la studiosa argentina è risultata estremamente produttiva la già citata antologia curata da Ángel Rama dei “nuovissimi scrittori ispano-americani” che tra gli anni 1964 e 1980 iniziano a pubblicare sulle pagine della rivista *Marcha*:

La lectura de Rama me permitió darle a Sánchez un lugar literario, situarlo en un contexto más amplio que rebasa nuestras fronteras nacionales y ubicarlo como miembro de esa generación de escritores latinoamericanos.³⁹

La tiepida accoglienza ricevuta dalla prima edizione della raccolta *En cuerpo de camisa* testimonia che l'ambiente culturale e letterario di Porto Rico non era ancora pronto a ricevere le novità portate dall'autore. In effetti, solo Luce López Baralt dedica certa attenzione a questa pubblicazione rilevando la portata innovativa dei racconti di Sánchez e prevedendo per lui un ruolo importante nel sistema letterario portoricano nazionale: “marcará un hito en la cuentística puertorriqueña”.⁴⁰ Per il resto dei lettori, specialisti e non, Luis Rafael Sánchez era solo un altro integrante della generazione a cui, per data di nascita, spettava di appartenere.

Solo a partire dalla pubblicazione de *La guaracha del Macho Camacho* (1976), la critica inizierà a rendersi conto che Luis Rafael Sánchez è una sorta di *outsider*, non collocabile in nessuna delle generazioni letterarie a lui più o meno contemporanee, una

³⁹ Carmen Vázquez Arce, *Por la vereda tropical*, op. cit., p. 14. Il libro a cui fa riferimento Vázquez Arce è l'antologia curata da Ángel Rama *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha. 1964-1980* che abbiamo citato in chiusura del precedente paragrafo. Nella sua introduzione si legge: “La denominación general – novísimos – se limita a rizar el rizo establecido como lugar común para la anterior generación – nueva narrativa – y el superlativo no hace sino proponer el agotamiento de una designación que también estuvo, y está ahora, escrita sobre el tiempo, al que éste debe devorar, cancelándola. Todas las literaturas son nuevas: los que ahora llamamos vanguardistas se designaron orgullosamente a sí mismos, desde el título de algunas revistas “Los nuevos”, y han sobrevivido de ellos unos cuantos actualmente octuagenarios que han podido ver cómo se mantenía el rótulo mientras cambiaba el contenido”, pp. 47-48.

⁴⁰ Luce López Baralt, “Nota a *En cuerpo de camisa* de Luis Rafael Sánchez”, in *El Mundo*, 5 agosto 1967, p. 30. Nella successiva recensione a *La guaracha del Macho Camacho*, López Baralt conferma questa sua opinione dichiarando che le doti narrative di Luis Rafael Sánchez e la sua capacità di apportare nuove modalità formali erano già evidenti nei racconti di *En cuerpo de camisa* e in altri dispersi in varie riviste portoricane. Cfr. *sin nombre*, VIII, 1, 1977, pp. 62-68.

figura “solitaria”⁴¹ che, tuttavia, continuerà a risentire a lungo della necessità di incasellamento di storici e studiosi della letteratura nazionale.⁴²

Solo dopo aver letto il saggio introduttivo all’antologia di Rama intitolato “Los contestatarios del poder” e dopo aver valutato la portata delle novità dei testi antologizzati, Carmen Vázquez Arce riesce a percepire la relazione che lega Sánchez con una serie di scrittori latinoamericani che proprio in quegli anni sta pubblicando le sue prime prove dando segnali di forte personalità e di profonda consapevolezza del funzionamento del sistema letterario e del loro ruolo nella società contemporanea.⁴³

Tra gli scritti di Sánchez vi sono infatti vari testi espositivi che non solo manifestano tale consapevolezza ma che vanno configurando una vera e propria poetica. Tra questi, sono maggiormente rappresentativi “Donde mi pobre gente se morirá de nada” (1972), “Literatura puertorriqueña y realidad colonial” (1974), “Las divinas palabras de René Marqués” (1979), “Cinco problemas para el escritor puertorriqueño” (1979), “Reencuentro con un texto propio” (1981), “El oficio y la memoria” (1981) e “Hacia una poética de lo soez”.⁴⁴

Un altro dei tratti che accomuna Sánchez a questa serie letteraria sovranazionale, latinoamericana, dei “nuovissimi” o dei “contestatori del potere” è quello della difficile classificazione dei loro testi secondo un’organizzazione canonica dei generi letterari e quindi della loro volontà di contraddire le barriere di genere e più ampiamente ogni tentativo di limitare o vincolare la creatività artistica. Si parla, per questi autori, di testi indefiniti non solo in relazione al genere ma anche all’approccio con il materiale narrativo; come già avevano insegnato le Avanguardie storiche, tutto può diventare

⁴¹ Carmen Vázquez Arce, *Por la vereda tropical*, op.cit., p. 15.

⁴² Efraín Barradas nel primo studio critico dedicato ai racconti di Luis Rafael Sánchez (1981) coglie la novità insita in tale produzione ma non riesce a sottrarsi alla consuetudine di organizzare la letteratura nazionale in generazioni: Luis Rafael Sánchez, afferma Barradas, è “un adelantado de una nueva generación” e “un vínculo entre la generación del cuarenta y la siguiente”, op. cit., p. XXIX. Molto più lucida, come si potrà apprezzare in questo paragrafo, risulta la lettura critica di Carmen Vázquez Arce.

⁴³ Alcuni degli scrittori presenti nell’antologia curata da Ángel Rama sono Juan José Saer, Manuel Puig, Osvaldo Soriano per l’Argentina, Reinaldo Arenas per Cuba, José Agustín, Gustavo Sainz, Jorge Ibarguengoitia per il Messico, solo Rosario Ferré per Porto Rico, Sergio Ramírez per il Nicaragua, Alfredo Bryce Echenique per il Perù, Cristina Perri Rossi per l’Uruguay e Rafael Humberto Moreno-Durán per la Colombia. Si veda Ángel Rama (a cura di), *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha. 1964-1980*, op.cit.

⁴⁴ Quest’ultimo testo, scritto nell’estate del 1983 mentre si trovava ospite del Woodrow Wilson Center for Scholars di Washington fu letto in diverse università americane e poi, nel 1987, presso il Dipartimento di Studi Ispanici dell’Università di Puerto Rico. Tale conferenza è stata videoregistrata e se ne trova una copia su supporto VHS nella biblioteca del Centro de Estudios Puertorriqueños di New York presso SUNY - Hunter College.

materia letteraria: una canzone, uno slogan, un proclama politico, una serie di numeri ecc. L'indefinibilità testuale è uno dei principi che regge *La guaracha del Macho Camacho* ma domina anche gran parte dell'opera di Luis Rafael Sánchez:⁴⁵ *La guaracha...* è stato definito "teatro novelado" e il saggio "La guagua aérea" è apparso in *El Nuevo Día* come racconto e in seguito come saggio nella raccolta omonima, ritornando poi ad essere narrazione finzionale nel film omonimo del 1993 diretto da Luis Molina.⁴⁶ Come dimostrano le trasformazioni de "La guagua aérea", la scrittura di Luis Rafael Sánchez non si cristallizza una volta terminata la redazione di un testo, rimane anzi aperta e continua a nutrirsi della mescolanza di elementi eterogenei. Ben conscio della confusione che questa pratica può generare, l'autore portoricano trasforma questo elemento in un carattere fondante della propria poetica che lui stesso definisce un inno all'impurità, che è poi il carattere definitorio della regione caraibica.⁴⁷

Un altro carattere che secondo Ángel Rama definisce la scrittura dei "nuovissimi", e che per Vázquez Arce è distintivo anche della scrittura di Luis Rafael Sánchez, è la particolare, non canonica, tendenza al realismo. Quello dell'autore portoricano è, come quello delle nuove voci della letteratura ispano-americana, un discorso verosimile adattato alla contemporaneità, che non può più transitare sulle rotte tracciate da Flaubert e che rifiuta una concezione della *mimesis* ottocentesca. In particolare, nel suo primo romanzo, Sánchez si inserisce in una linea grottesca e farsesca – debitrice dell'estetica dello spagnolo Valle Inclán e del portoricano Belaval – che rielabora i materiali presi dal contesto in cui è immerso per tradurli in un realtà

⁴⁵ In *Tres tristes tigres* questo aspetto è ancora più marcato. Lo stesso Guillermo Cabrera Infante dichiara in vari interventi che preferisce chiamare quest'opera con i termini meno determinati di "libro" e "testo".

⁴⁶ Luis Rafael Sánchez, "La guagua aérea", in *El Nuevo Día*, Suplemento, 25 settembre 1983, p. 6-10; la raccolta in cui appare come saggio porta lo stesso titolo: *La guagua aérea*, Atlanta: Editorial Cultural, 1994.

⁴⁷ "Escribo, a veces, para mediar entre los asombros producidos por la realidad que me rodea y mi persona que la padece. Lo que es un riesgo excepcional si se vive en las Antillas, si se es hijo del Caribe. De todas maneras fronterizo es el Caribe, de todas maneras mezclado, hasta el extremo de que sólo una paradoja tiene la capacidad de caracterizarlo – lo único puro en el Caribe es la impureza. Esa mezcla racial, esa mezcla idiomática, esa mezcla política, esa mezcla religiosa, esa mezcla ideológica, esa mezcla de disímiles pobrezas, hace del Caribe un lugar desgarrado, como lo ven Palés Matos, Jean Alex Phillips y Jamaica Kincaid, un lugar sugerente como lo ven Derek Walcott, Marcio Veloz Maggiolo y Aimé Césaire, un lugar exótico como lo ve Graham Greene. Pero, a la vez, un lugar duro y amargo para propósitos del arte, destructivo incluso. Pues en las geografías donde manda el hambre, el artista acaba por ser un paria, un enajenado, un comediante, un presagiable adulator del poder, un marginal, un extranjero en casa, un hombre inútil para lo que no sea tejer la historia de su tribu accidental, como llama Fedor Dostoiévski el país natal, el país donde se nace". Luis Rafael Sánchez, "¿Por qué escribe usted?", in *La Jornada Semanal*, 5 aprile 1998, consultabile al sito <<http://www.jornada.unam.mx/1998/04/05/sem-rafael.html>>, ultimo accesso dicembre 2008.

iperbolica, disarticolata e violenta in cui il linguaggio, ricco di neologismi e ripetizioni, crea un effetto straniante.⁴⁸

Il saggio di Vázquez Arce, nato da una ricerca di dottorato, è il primo che studia sistematicamente, dando particolare attenzione alla sua prima produzione, la relazione tra Luis Rafael Sánchez e una serie di autori latinoamericani a lui contemporanei con i quali si crea una particolare sintonia.⁴⁹ La necessità di far dialogare tale produzione con una cerchia allargata di autori, che oltre ai connazionali include anche quelli degli altri paesi caraibici – in particolare Cuba – e latinoamericani, nasce dal livello di consapevolezza e profondità della rottura portata avanti dallo scrittore, che è tale da poter trovare corrispondenza solo in un ambito letterario esteso. Orfano in patria, fuori di essa Luis Rafael Sánchez trova una famiglia che lo accoglie:

A partir de los años Sesenta los latinoamericanos nos volcamos hacia el mundo que se había propuesto liberarse de la opresión de lo establecido e incluso cambiar el orden económico y social. Sánchez pertenece al momento en que todo esto ocurre. Era la época de la descolonización de los países africanos, la del triunfo de la Revolución cubana, la del mayo francés y de Tlatelolco, la de la guerra de liberación antiimperialista de Vietnam, etc. En la literatura, el “boom” había interrumpido penetrando las fronteras nacionales latinoamericanas, abriendo caminos para una mayor integración entre los escritores y, con el éxito editorial de sus textos, inicia una extensa revaloración de la literatura latinoamericana. Esta situación permitió la aparición de rasgos generacionales comunes entre escritores de diversas nacionalidades. De ahí que Sánchez participe de los rasgos que caracterizan a los *novísimos*. Otra razón por la que ubico a Sánchez entre los *novísimos* es su manifiesta conciencia de ruptura.⁵⁰

⁴⁸ Un esempio di tale effetto lo si può apprezzare rileggendo la citazione, qui proposta alla fine del paragrafo precedente, in cui viene data la notizia dell'esplosione della bomba nell'Università di Porto Rico: comunicata da un disc-jockey, tra la trasmissione di una *guaracha* e un'altra, con un linguaggio caricaturescamente pubblicitario, la notizia perde tutta la sua gravità e si trasforma in puro esercizio linguistico. *La Guaracha del Macho Camacho* offre molti esempi in questo senso, soprattutto nelle parti in cui appare il bambino malato. In *Tres tristes tigres*, l'effetto straniante è ancor più accentuato dall'esasperato gioco linguistico che traccia una barriera tra il mondo diurno reale e il mondo notturno alternativo in cui si rifugiano i personaggi del romanzo.

⁴⁹ In effetti, la produzione di Luis Rafael Sánchez è stata studiata per lungo tempo solo da critici portoricani ed entro il contesto della letteratura portoricana, condizione questa che riflette la scarsa diffusione dell'opera dell'autore al di fuori dei dilatati confini nazionali. Solo a partire dalla pubblicazione del suo primo romanzo (Buenos Aires, 1976), che gli ha portato notorietà internazionale, si è iniziato a tracciare paralleli con altri autori non portoricani limitandosi tuttavia quasi esclusivamente a *La guaracha del Macho Camacho* e spesso solo a un livello di enunciazione se non di pura suggestione.

⁵⁰ Carmen Vázquez Arce, *Por la vereda tropical*, op. cit., p. 16.

L'incertezza della critica portoricana nei confronti della collocazione generazionale di Luis Rafael Sánchez o la sua piatta introduzione in una generazione, motivandola solo con ragioni anagrafiche, dimostra che non si è capito il carattere di rottura con i modelli anteriori e contemporanei proposto dall'autore soprattutto a partire dal racconto "Aleluya negra" (1961):

En el momento en que se publicó este cuento ["Aleluya negra"] y se representó en el Ateneo Puertorriqueño la *Farsa del amor comprado*, los críticos estaban todavía bajo la influencia de los discursos literarios dominantes. No percibieron que ambos textos se salían de los esquemas establecidos y pretendían mostrar algo diferente.⁵¹

Ci vorrà ancora un decennio prima che la critica inizi a valutare il reale significato di uno scrittore come Luis Rafael Sánchez per le lettere del proprio paese. Solo con la seconda edizione della raccolta di racconti *En cuerpo de camisa* (1971), Sánchez inizierà ad essere visto come una proposta narrativa distinta e a funzionare come punto di riferimento per altri scrittori. Ma solo con la pubblicazione de *La guaracha del Macho Camacho* la critica è finalmente capace di percepirne l'originalità in modo pieno. Questo testo segna la piena maturità dello scrittore e moltiplica ed intensifica gli elementi di rottura, soprattutto in relazione al genere romanzo, entro i cui limiti si colloca per poterli meglio contraddire e dilatare.⁵²

Il successo sia di critica che di pubblico del primo romanzo determina un aumento di interesse nei confronti degli altri testi di Sánchez e la loro conseguente rivalutazione. Alla pubblicazione de *La guaracha del Macho Camacho* la situazione è ormai cambiata non solo nell'ambiente degli addetti ai lavori ma anche nel pubblico lettore. Il romanzo viene accolto con grande entusiasmo da intellettuali e critici così

⁵¹ *Ivi.*, p.15.

⁵² In un'intervista, facendo riferimento alla sua attività docente, Luis Rafael Sánchez dichiara: "Pienso que en mi caso particular hay una contradicción en trabajar siempre en el canon, cuando en mi vida privada lo que trato es hacer un trabajo demoledor del canon. Es una extraordinaria tensión irme a enseñar a Darío, a Neruda, a Borges, a los maestros que me enriquecen pero cuya literatura no tengo como modelo más que para nutrirme. Me interesa lo anticanónico cuando escribo porque quiero hacer una literatura desgarrada, estrujada, sobre lo coloquial y lo visceral". "Luis Rafael Sánchez: cuando escribo me interesa ir contra los cánones", Entrevista con César Güemes, in *La Jornada*, 28 novembre 1998, consultabile al sito <<http://www.jornada.unam.mx/1998/11/28/cul-luis.html>>, ultimo accesso dicembre 2008. Risulta interessante rivelare che Borges, uno dei padri della rottura nell'ambito della letteratura latinoamericana e non solo, viene definito qui come canonico. Lo stesso succede allo stesso Luis Rafael Sánchez, la cui *Guaracha...* viene definito da Arcadio Díaz Quiñones "un clásico de la literatura hispanoamericana"; cfr. A. Díaz Quiñones, Introduzione a *La guaracha del Macho Camacho*, op.cit., p. 11.

come – inaspettatamente, secondo l'autore e il primo editore dell'opera – dal lettore medio, che negli anni precedenti si è allenato nella lettura di testi difficili e, anche grazie alla diffusione dei romanzi del “boom”, si è abituato ad avvicinarsi senza pregiudizi a letture differenti. Il primo libro andato esaurito in tutte le librerie nella storia di Puerto Rico è stato *Cien años de soledad* (1967) e quando appare *La guaracha del Macho Camacho* sono passati tredici dall'apparizione di *Rayuela*, undici anni dalla pubblicazione di *Tres tristes tigres* e otto dall'apparizione in traduzione spagnola di *Los nuestros*, l'antologia di Luis Harss che per prima volta dava coerenza all'incredibile fiorire della narrativa ispano-americana degli anni Cinquanta e Sessanta. Per l'anno di uscita de *La guaracha del Macho Camacho*, il pubblico – che ha ormai acquisito una pratica di decodificazione di testi che pochi anni prima sarebbero stati definiti incomprensibili – riesce a vedere in Sánchez uno scrittore che li rappresenta.⁵³

Se il momento sembra propizio per una letteratura nuova, vi è comunque da tenere conto di questioni che se da un lato possono costituire nuova linfa per gli scrittori, dall'altro pongono di fronte a situazioni che non possono essere ignorate e che vanno affrontate, pena l'emarginazione dal sistema letterario caraibico e ispano-americano. Questi nuovi autori – o nuovissimi, come li chiama Ángel Rama – iniziano a scrivere in una congiuntura particolare in cui si devono affrontare problematiche nuove e per le quali non sempre i mezzi letterari ereditati sono utili; tuttavia, non è possibile operare un taglio netto con la tradizione, con l'ulteriore aggravante che “ a la nueva promoción no le fue concedido el derecho de repliegue experimental que marcó los comienzos de los mayores [...] porque emergieron a una demanda pública de lectores masivos que esos mayores conquistaron mediante sutiles articulaciones de sus poéticas originarias”.⁵⁴ Quindi, se da un lato la tradizione letteraria non fornisce più modelli, vi sono promozioni recenti di immenso successo – quelle della “nueva novela latinoamericana” e del “boom” – con le quali confrontarsi e anche competere. Inoltre, l'incorporazione nel pubblico di lettori di classe media e anche medio bassa insieme con la pratica di lettura di nuove proposte formali ne modifica profondamente le esigenze. I nuovi scrittori devono ora stimolare, conquistare e interagire con un pubblico ampio e

⁵³ Cfr. anche Rosario Ferré, “Puerto Rican Literature: A Decade in Review”, *The San Juan Star*, 6 gennaio 1981, pp. 6 e 7.

⁵⁴ Ángel Rama, Introduzione a *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha. 1964-1980*, op.cit., p. 14.

vario, che passa con disinvoltura dai *magazines* o dalle cronache poliziesche alla letteratura, che ascolta la radio quotidianamente e va al cinema con frequenza, che si interessa di fotografia e ha un approccio più libero alle manifestazioni artistiche in generale. Alle sfide dei nuovi scrittori si aggiungono anche quelle derivate dall'assimilazione da parte del pubblico di modelli estetici imposti dai mass media e saranno proprio questi, insieme con i loro fruitori, i protagonisti de *La guaracha del Macho Camacho*.

A.2. ANALISI DEL ROMANZO

A.2.1. NARRATORI MULTIPLI DE *LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO*, OVVERO CHI RACCONTA *LA GUARACHA*

L'aspetto del romanzo di Luis Rafael Sánchez che ha maggiormente attirato l'attenzione della critica è l'uso di una prospettiva molteplice e cambiante da cui proviene la narrazione. Secondo lo studioso Efraín Barradas, la critica ha proposto due letture che tendono a deformare la natura de *La guaracha del Macho Camacho*.⁵⁵ La prima di queste poggia su di una percezione del romanzo eccessivamente aderente alla realtà, che finirebbe per attribuire al testo caratteri provenienti dal mondo referenziale senza che quello lo autorizzi. Tale sovrainterpretazione darebbe luogo a una sorta di identificazione forzata tra personaggi reali e personaggi di fantasia e, a un livello superiore, porterebbe alla confusione tra autore e narratore. La seconda lettura, fondata sul saggio di un altro critico portoricano, José Juan Beauchamp, che vede nei numerosi appelli al lettore da parte della voce narrante “un abandono o al menos un oscurecimiento de la función crítica de la lectura”, determinerebbe l'alienazione del lettore spingendolo ad abbandonare il proprio ruolo per diventare lui stesso spettatore dello spettacolo del romanzo.⁵⁶

⁵⁵ Efraín Barradas, op.cit., *Para leer en puertorriqueño. Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez* pp. 108-110.

⁵⁶ José Juan Beauchamp, “*La guaracha del Macho Camacho*. Lectura política y visión del mundo”, in Nélida Hernández Vargas e Daisy Caraballo Abréu (a cura di), *Luis Rafael Sánchez: crítica y bibliografía*, Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1985, p. 160. Si segnala inoltre che nel capitolo del presente lavoro intitolato “Lo spettacolo del romanzo” ci si sofferma sugli aspetti di *Tres tristes tigres* e *La guaracha del Macho Camacho* che permettono di definirli come “testi spettacolari”.

A tali proposte interpretative, descritte da Efraín Barradas come fuorvianti, si oppone anche María Arillaga, la quale legge questi appelli come un invito del narratore al lettore perché quest'ultimo si faccia carico insieme a lui di ordinare, commentare e anche giudicare il mondo di caricatura, parodia e censura che riflette il romanzo.⁵⁷ Tuttavia, anche quest'ultima opinione evidenzia la confusione tra autore e narratore – spesso presente nelle varie letture di questo particolare romanzo – e che finisce per attribuire al primo opinioni e strategie che sono del secondo e viceversa. D'altro canto, tale confusione – che in opinione di Barradas sta alla base di molte interpretazioni snaturanti de *La guaracha del Macho Camacho* – è tuttavia dovuta a un'ambiguità intenzionale, su cui gioca tutto il testo, tra ciò che è reale e ciò che è finzionale, ciò che è arte e letteratura e ciò che non lo è, a cui si aggiunge pure una volontà di opacizzare i confini canonici tra i generi letterari e i ruoli dei diversi elementi all'interno del testo letterario. *La guaracha del Macho Camacho* si presenta allora come un testo “de múltiples aperturas al mundo exterior que conducen, todas y por paradoja, hacia el mundo interior de la novela, hacia el texto mismo”.⁵⁸

Tale ambiguità è quindi voluta dall'autore e trae in inganno anche lettori non ingenui: essa è infatti abilmente costruita fin da subito, già a partire dal titolo, che confonde la narrazione con una canzone, e dal “Lema”, che riproduce il titolo e il *refrain* della canzone e che – poiché il “Lema” è un elemento paratestuale che normalmente proviene da un altro testo reale – propone la *guaracha* “La vida es una cosa fenomenal” come esistente al di fuori del testo.⁵⁹

Anche la scrittrice Rosario Ferré, in una nota bibliografica pubblicata su *El Nuevo Día* di San Juan in occasione dell'uscita del romanzo, sembra sovrapporre la figura del narratore a quella dell'autore quando afferma che

por momentos se tiene la sensación de que el lenguaje se le rebela al autor y comienza a dictarnos su propia novela, rítmica pero no

⁵⁷ María Arillaga, “Enajenación social y lingüística en *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez”, in *Hispanamérica*, 12, 34-35, 1983, pp. 57-58.

⁵⁸ Efraín Barradas, *Para leer en puertorriqueño. Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*, op. cit., p. 106.

⁵⁹ Secondo quanto dichiara lo stesso Luis Rafael Sánchez, il testo della *guaracha* “La vida es una cosa fenomenal”, perfettamente aderente al cliché di quel genere musicale, è di sua invenzione. Cfr. *De la guaracha al beat: rompiendo un poco con esa solemnidad*, Intervista videoregistrata con Gregory Rabassa, Hanover: Ediciones del Norte, Serie Espejo de escritores, 1984.

necesariamente coincidente con la novela que el autor nos va relatando por medio de sus personajes.⁶⁰

Nella stessa recensione, l'autrice portoricana critica altresì l'unidimensionalità e la povertà dei personaggi, ridotti a suo dire a una caricatura dell'essere umano, e confessa di sentire la mancanza di una maggiore ricchezza nella configurazione degli stessi manifestando un lecito desiderio personale ma confondendo, ancora una volta, il piano della finzione con quello della realtà.

Le letture e i commenti di alcuni lettori attenti de *La guaracha del Macho Camacho* obbediscono quindi alla natura equivoca della struttura narrativa del romanzo e incentivano un approfondimento del ruolo svolto da autore, narratore e lettore all'interno dell'opera.

Il romanzo rende conto di una serie di avvenimenti, in apparenza non connessi tra di loro, che riflettono in modo più o meno diretto il panorama socio-culturale del paese. La “advertencia”, che apre il romanzo, anticipa l'ambientazione e il proposito dello stesso rivelandone anche il disegno, il tema e il tono.⁶¹ Questo elemento paratestuale sintetizza inoltre le tre parti essenziali in cui è organizzato tutto quello che segue:

1. frammenti di locuzione radiofonica in cui si narra lo straordinario successo raggiunto nel pubblico portoricano da un brano musicale, la *guaracha* “La vida es una cosa fenomenal” interpretata dal Macho Camacho;

2. sequenze narrative in cui si raccontano aneddoti e dialoghi dei protagonisti del romanzo;

3. ricompilazione del testo della canzone cantata dal Macho Camacho.

A ognuna delle due prime parti l'autore assegna narratori diversi: un narratore-disc-jockey, indifferente agli eventi raccontati nel corpo del romanzo, che si contrappone a un narratore onnisciente che appare nelle sequenze che compongono la parte aneddotica del racconto. Le due narrazioni percorrono due cammini separati per poi convergere nel testo della *guaracha* – la terza parte del testo – che opera come conclusione della tesi esposta nel romanzo.

⁶⁰ Rosario Ferré, “Nota a *La guaracha del Macho Camacho*”, *El Nuevo Día*, 15 gennaio 1977, p.13.

⁶¹ Nel capitolo intitolato “Lo spettacolo del romanzo” si offre uno studio dettagliato degli elementi paratestuali de *La guaracha del Macho Camacho* in relazione con quelli di *Tres tristes tigres*, altro romanzo che affida a unità che non fanno propriamente parte della narrazione indizi importanti per lo studio dello stessa.

L'utilizzo di una "advertencia" a modo di prologo è uno strumento spesso usato in letteratura; tuttavia, nel testo di Luis Rafael Sánchez, questa compie altre funzioni oltre a quelle già segnalate: offre una visione distanziata tra l'autore e la sua creazione e riafferma la frammentarietà del romanzo. È come se Luis Rafael Sánchez – segnalando che "*La guaracha del Macho Camacho* narra..." e passando poi alla forma impersonale del "se transcribe" – volesse escludere la propria presenza come autore del testo, disfarsi della responsabilità autoriale e assegnare una dimensione oggettiva alla narrazione che segue. A questo proposito, Efraín Barradas osserva che nella "advertencia" si fissa *La guaracha del Macho Camacho* come soggetto grammaticale o soggetto indiretto delle tre proposizioni che la compongono.⁶²

La guaracha del Macho Camacho narra el éxito lisonjero obtenido por la guaracha del Macho Camacho *La vida es una cosa fenomenal*, según la información ofrecida por disqueros, locutores y microfoniáticos. También *narra* algunos extremos miserable y espléndidos de las vidas de ciertos patrocinadores y detractores de la guaracha del Macho Camacho *La vida es un cosa fenomenal*. Además, como apéndice de *La guaracha del Macho Camacho se transcribe*, íntegro, el texto de la guaracha del Macho Camacho *La vida es una cosa fenomenal* para darle un gustazo soberano a los coleccionistas de éxitos musicales de todos los tiempos.⁶³ (*Guaracha*, p. 11)

A questo punto la narrazione viene ceduta da una sorta di narratore implicito, che non si può identificare piattamente con l'autore, ad altri due narratori che non arrivano mai ad incontrarsi. Il racconto inizia così a correre su due binari paralleli che non si intersecano ma che condividono lo sfondo della città di San Juan, città solo apparentemente in movimento e proiettata felicemente verso il futuro.

Nel testo vi sono quindi due narratori principali, senza nome e senza volto, onniscienti ed estremamente prolifici in opinioni e commenti.⁶⁴

Uno di questi narratori è il disc-jockey, che funziona anche come commentatore del testo de "La vida es una cosa fenomenal" e dei suoi effetti sul pubblico. La sua voce

⁶² Cfr. Efraín Barradas, *Para leer en puertorriqueño. Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*, op. cit., p. 107.

⁶³ Il sottolineato è di chi scrive.

⁶⁴ In effetti, sia la "Advertencia" che il testo finale della canzone che, come già segnalato, è un testo finzionale podotto da Luis Rafael Sánchez esplicitamente per questo romanzo, funzionano come una sorta di documento e invitano a non ricercarne il narratore. L'opinione che nel romanzo vi siano solo due narratori è sostenuta anche da Arcadio Díaz Quiñones nella già citata introduzione al romanzo, e Gabriela Tineo, "La memoria que convoca: en torno a "lo popular" en la narrativa de Luis Rafael Sánchez", *Bulletin Hispanique*, 96-1, 1994, p. 238.

scandisce la programmazione musicale di un'emittente radiofonica di Porto Rico. La sua presenza è graficamente segnalata dallo spazio in bianco che isola i suoi interventi, che appaiono così in diciannove pagine o spazi autonomi: dopo ogni intervento del disc-jockey narratore segue una pagina in bianco che lo separa dalla linea narrativa che è portata avanti dall'altro narratore. Quella del disc-jockey è la voce che narra il successo della canzone del Macho Camacho e che ne fa una propaganda serrata veicolando un'immagine falsata della realtà di Porto Rico, un'immagine cioè di un popolo felice, in preda all'entusiasmo, alla frenesia, e al movimento ininterrotto. Si tratta di una voce esperta nel riempire i vuoti e i silenzi che si presentano nella programmazione radiofonica tra una musica e un'altra e lo fa mediante un linguaggio iperbolico, eccessivo, magniloquente e infarcito di cliché e ripetizioni tanto abusate che finiscono per svuotarsi e perdere significato preservando il solo valore della loro sonorità. Gli interventi di questo narratore spesso non vengono portati a termine e rimangono interrotti dalla programmazione o dalla voce dell'altro narratore che porta avanti il racconto delle vicende degli entusiasti sostenitori e dei detrattori della *guaracha*, cioè dei personaggi del romanzo. Tuttavia, tali brusche sospensioni dell'eloquio di questo narratore in realtà non interrompono nulla, sottolineano anzi che il discorso del disc-jockey non veicola un vero messaggio ma è solo un riempitivo poiché non è altro che la ripetizione infinita e vuota di quanto si viene ripetendo da prima della narrazione e da chissà quanti altri disc-jockey entusiasti per mestiere.

Y SEÑORAS Y señores, amigas y amigos, porque lo dice el respetable público y el respetable público es el que dice y digo yo que lo que dice mete mieditis, continúa en el primer e indiscutible favor del respetable público, a través del primer desfile de éxitos de la radio antillana, transmitido por la primera estación radiodifusora o primera estación radioemisora del cuadrante antillano, con super antena trepada en el superpico del super país, continúa, repito para consumo de los radioyentes que

In questo processo creativo singolare, in cui il testo “accade” sotto gli occhi del lettore-spettatore, la voce del presentatore si alterna a quella dell'altro narratore in diciannove frammenti dedicati alla pura esaltazione della canzone che ha invaso tutta San Juan de Puerto Rico e l'isola intera. Gli interventi sono brevissimi, improvvisi, fulminei, e sempre percorsi da una frenesia e da un entusiasmo che si contrappongono ai

contenuti narrati nelle parti aneddotiche. La continuità tematica tra un intervento e un altro è garantita da una serie di espedienti come

- il completamento dell'orazione troncata nell'intervento successivo. Il primo intervento del disc-jockey, riportato per intero nella citazione proposta qui sopra, si chiude con un "que" che introduce un'orazione relativa che trova completamento solo una quindicina di pagine dopo nell'incipit del secondo intervento del narratore disc-jockey: "continúa, repito para consumo de los radioyentes que" (*Guaracha*, p. 25) e "ACABAN DE EMPEZAR a oír mi acabadora Discoteca Popular..." (*Guaracha*, p. 39);⁶⁵
- la continuazione e l'ampliamento del senso di quanto esposto in un frammento in quello successivo. Il terzo intervento del disc-jockey, ad esempio, si chiude con un punto, dando l'impressione di concludere in modo definitivo l'intervento. Dopo il punto, in effetti, segue la pagina in bianco che separa tutti gli interventi del disc-jockey dalle serie narrative di cui si fa carico l'altro narratore. Nella pagina successiva, si passa quindi alle vicissitudini dei personaggi del romanzo Doña Chon, la Madre e il Nene e il lettore si dimentica di quanto stava dicendo il disc-jockey. Tuttavia, all'inizio del quarto intervento, una frase priva di verbo e di senso compiuto obbliga a tornare al frammento precedente; solo così si riesce a ricostruire una frase almeno grammaticalmente e lessicalmente coerente: "Digo diciendo que no se trata de un estribillo o pamplina sacarina para chulear el gusto de melenudos, peludos." (*Guaracha*, p.53) è seguito nel frammento successivo da "VELLUDOS Y DEMÁS parientes del rebaño." (*Guaracha*, p.65). Inoltre, i termini "velludos" e "parientes del rebaño" richiamano e ampliano semanticamente il riferimento a "melenudos" e "peludos" che appare in coda al terzo intervento;
- l'uso della congiunzione "y" in apertura della maggior parte degli interventi – tutti tranne il secondo, il quarto e il nono – e in molti di questi la presenza di un appello al pubblico: "Y SENORAS y señores, amigas y amigos..." (p.25). "Y NO SE trata, señoras y señores, amigas y amigos" (terzo); "... Y ES QUE, señores, amigas y amigos" (sesto), "Y ESA LETRA, señoras y

⁶⁵ Le sottolineature sono nostre, lo stampato maiuscolo è invece nel testo originale (sia nella prima che nelle successive edizioni così come nella traduzione all'inglese).

señores, amigas y amigos, esa letra de religiosos inspiración” (ottavo) e così via.

Questi espedienti danno l'impressione che tutti gli interventi del presentatore siano in realtà uno solo interrotto più volte, un unico messaggio caratterizzato da un ritmo rapido ed estremamente energico che contrasta con la paralisi dei personaggi del romanzo, tutti vittima di un immenso – reale e simbolico – imbottigliamento stradale.

Nonostante la presenza assillante e rumorosa del disc-jockey, è quella dell'altro narratore la voce che supporta tutto il testo, che racconta e che si afferma come voce critica del testo, nonostante anch'essa faccia frequentissimo ricorso a ripetizioni, proverbi, scioglilingua, *slogans* e luoghi comuni.⁶⁶ È questo un narratore onnisciente che conosce perfettamente la città di San Juan, i discorsi, i pensieri e i percorsi dei suoi personaggi ed è in grado di immergersi tra le classi popolari della capitale portoricana così come tra gli esponenti degli strati sociali più alti. Osserva e racconta ciò che succede sotto i suoi occhi in tempo presente – e di conseguenza sotto gli occhi di un lettore che spesso si sente una specie di *voyeur* – e sono frequentissime le occasioni in cui vi partecipa e interviene con commenti che rendono conto del mondo che sta raccontando e che, allo stesso tempo, disegnano la personalità di un narratore che non si rassegna a un ruolo esterno e che non ha alcuna intenzione di rimanere neutrale.⁶⁷ Nei suoi interventi, infatti, viene meno il confine tra voce narrante e attore o personaggio del romanzo in quanto il narratore si intromette e partecipa attivamente al racconto. Spesso l'anonimo narratore si limita a rimanere al di fuori dell'azione, a spostare il sipario e a mostrare lo spettacolo delle vicende dei personaggi, ma altrettanto spesso interviene in modo diretto gestendo l'azione e le vite dei personaggi, dirigendo dialoghi e reazioni e assegnando loro nomi o soprannomi motivati da una logica personale che il lettore non può fare altro che assumere. Il narratore riesce a fare tutto con i suoi personaggi poiché si colloca tra di loro e partecipa delle loro vite e delle loro vicende come se fosse un altro personaggio. “Il narratore con la N maiuscola” de *La guaracha del Macho*

⁶⁶ Arcadio Díaz Quiñones, nella più volte citata introduzione all'ultima edizione de *La guaracha del Macho Camacho*, pur riconoscendo l'importanza di entrambi i narratori, conferisce particolare rilievo a questo narratore denominandolo “il Narratore con la N maiuscola” in quanto lo considera la vera e propria voce narrante, che si fa portatrice del racconto di eventi e di una posizione critica in rapporto ad essi.

⁶⁷ Tale rifiuto di neutralità lo contrappone alla voce della “Advertencia” che, assegnando a *La guaracha del Macho Camacho* la funzione di soggetto, si chiama fuori e rifiuta una responsabilità diretta con il testo che segue.

Camacho abbandona quindi la collocazione canonica che spetta al narratore, e invece di porsi tra il lettore e la materia narrata, si insedia tra i personaggi, divenendo lui stesso un altro personaggio del testo e un narratore “desubicado”.

Per esemplificare quanto detto, si propone l’incipit del romanzo, in cui il narratore attira l’attenzione del pubblico lettore sull’interno dell’appartamento in cui la China Hereje sta aspettando la visita del suo amante, il senatore Vicente Reinoso. Dall’interno del *furnished studio* del centro della città, si amplia subito la visuale e il narratore inquadra altre zone del centro e poi della città e infine tutta l’isola di Porto Rico, ambienti che dimostra di conoscere e di transitare abitualmente proprio come gli altri personaggi del romanzo:

SI SE VUELVEN AHORA, recatads la vuelta y la mirada, la verán esperar sentada, una calma o la sombra de una calma atravesándola. [...] Cuerpo de desconcierto tiene, cuerpo de ay deja eso, ¿ven?, cuerpo que ella sienta, tiende e amontona en un sofá tapizado con paño de lana, útil para la superación de los fríos polares pero de uso irrealísimo en estos trópicos tristes: el sol cumple aquí una vendetta impía, mancha el pellejo, emputece la sangre, borrasca el sentido: aquí en Puerto Rico, colonia sucesiva de dos imperios e isla del Archipiélago de las Antillas. [...] La oyeron ducharse? Imposible: guarachaba. Bajo la ducha [...].

Il narratore passa da una posizione di spettatore privilegiato, portatore della narrazione, a quella di spettatore partecipe, che si allontana dal lettore per avvicinarsi al personaggio di cui parla. In questo passo, infatti, non si limita a descrivere la China Hereje, ma interviene creativamente e criticamente sulla configurazione del personaggio e sugli ambienti in cui è collocato.

Efraín Barradas si dice sorpreso per il fatto che l’autore, abilissimo nell’uso dell’intertestualità, non abbia permesso al disc-jockey di intervenire anche in quelle parti che formano la narrazione centrale del romanzo – la parte aneddotica – e che negli interventi del disc-jockey non venga commentata l’azione narrata in questa parte.⁶⁸ Naturalmente si tratta di una scelta consapevole e ponderata che riafferma la volontà dell’autore di costruire il romanzo su due linee parallele che non arrivano mai a intersecarsi e che portano avanti discorsi paralleli ma contraddittori al di là di ogni apparenza ottimisticamente conciliatrice.

⁶⁸ Efraín Barradas, *Para leer en puertorriqueño. Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*, op. cit., p. 116.

Si creano quindi due piani nel romanzo: quello fittizio della *guaracha* del Macho Camacho “La vida es una cosa fenomenal”, il cui unico personaggio è il narratore disc-jockey che ripete ossessivamente quanto sia fantastica la vita nell’isola di Puerto Rico, e quello fintamente reale dei personaggi veri e propri, le cui esperienze dimostrano che la vita non è straordinariamente bella e allegra bensì tragica e ingiusta. In tal modo, Luis Rafael Sánchez mostra al lettore il pericolo di assumere come reale quanto reale non è e la difficoltà di distinguere tra i due piani.

Il romanzo cerca di raccontare lo squilibrio che caratterizza due piani finzionali che sono riflesso di due mondi diversi: da una parte la vita intima dei personaggi e le loro storie e, dall’altra, il ritmo assordante e sempre uguale della *guaracha*. Quando il narratore disc-jockey fa riferimento all’effetto contagioso sortito dalla canzone del Macho Camacho, ricorre a un tono magniloquente che produce un effetto caricaturesco e che funziona come spia di allarme per il lettore e come elemento erosivo dell’ottimismo professato dal presentatore :

Y esa guaracha por ser tan verdad se va al cielo de la fama, a los primeros pupitres de la popularidad (*Guaracha*, p.101).
Porque señoras y señores, amigos y amigas, uno cierra los ojos bien cerrados y cuando viene a ver berrea de la contentura y de la altura a que lo ha encampañado esta ópera en tiempo de guaracha... (*Guaracha*, p.195)

La litania sensuale, ritmica e irriflessiva che proclama che “la vida es una cosa fenomenal” cerca di mistificare la complessa realtà del paese, dove paradossalmente la vita non ha proprio nulla di fenomenale. La posizione assunta dal narratore disc-jockey è quella di un araldo della felicità⁶⁹ e la superficiale e illusoria sensazione di felicità che si vuol comunicare a tutti i costi e che pervade tutta la narrazione è la situazione reale che si vuol denunciare attraverso la scrittura di questo romanzo.

I frammenti delle vite dei personaggi del romanzo che confluiscono nell’ingorgo che blocca la città e che hanno come colonna sonora il ritmo e le parole de “La vida es una cosa fenomenal” sono quindi raccontate da un narratore onnisciente atipico. Questi, non è, come detto pocanzi, solamente una voce critica e impertinente che si intrufola tra i personaggi, ma anche un narratore che li interpreta com e fosse un attore, assumendo

⁶⁹ La definizione è di José Juan Beauchamp, “*La guaracha del Macho Camacho*. Lectura política y visión del mundo”, op. cit., p. 156.

l'io narrante dei monologhi interiori che abbondano nel romanzo. Egli allora si frammenta e si fa plurale assumendo le diverse prospettive dei personaggi, partecipando delle loro esperienze ed entrando nei loro processi mentali. Tuttavia, tale narratore non si cala mai completamente nei panni dei suoi personaggi, cioè non cede mai il suo ruolo di onnisciente e mantiene quindi entrambe le prospettive, interna ed esterna, dando luogo a una molteplicità di punti di vista che determina che in una stessa proposizione si trovino accostate espressioni o considerazioni dei personaggi e il relativo commento del narratore onnisciente, come appare, ad esempio, nel monologo interiore della China Hereje:

Que no, que a mí no me resulta que se amañe a venir tarde, que no, no,
y no: resabio en el super ego de un son de otra época: *María Cristina
me quiere gobernar*. (p.16)

Appare evidente che l'espressione "resabio en el super ego de un son de otra época: *María me quiere gobernar*" è del narratore onnisciente che irrompe tra le parole che mette in bocca al personaggio, per burlarsene, attraverso il riferimento al testo di una famosa canzone popolare.⁷⁰ Tale intervento critico traccia un parallelo tra la *guaracha* "María Cristina me quiere gobernar" e il monologo della China Hereje – che come la canzone citata è ricco di ripetizioni, in particolare dell'espressione "Que no, no, y no" – denunciando l'artificialità e la dimensione caricaturesca di questa figura femminile.

Il lettore può identificare le diverse voci che si alternano nel testo attraverso il cambiamento della persona grammaticale, l'apparizione dei due punti, le sfumature di temperamento, cultura, preferenze e linguaggio che caratterizzano i personaggi pur non rendendoli unici, in quanto ognuno di essi diviene il modello di un particolare tipo sociale portoricano. Si vedano i seguenti esempi:

LAS HEMBRAS DE color me acaloran: el secreto peor guardado del
Senado... (Sezione dedicata a Vicente Reinoso, *Guaracha*, p. 94).

⁷⁰ Arcadio Díaz Quiñones riferisce che "María Cristina me quiere gobernar" è una famosa *guaracha* cubana composta da Antonio Fernando Ortiz, conosciuto al pubblico come Níco Saquito, famos negli anni Quaranta e Cinquanta con il quintetto *Los guaracheros de Oriente*. Cfr. Arcadio D'iaz Quiñones, Introduzione a *La guaracha del Macho Camacho*, op. cit., p. 108, nota 11.

O SEA QUE ya yo, que ya yo estoy grande para un party con cake y velitas y besitos sonorizados de Mami y besitos sonorizados de las amigas de Mami y cajas de pañuelos y yuntas y ... baila con la nena de Elizabeth: exhortaciones cocidas en el caldero casamento del mamismo... (Sezione dedicata a Benny, *Guaracha*, p. 70).

Hace tiempo que quiere meterle el diente a algo de Enrique Laguerre o algo de René Marqués: también los del patio son hijos de Dios: objetiva, democrática, bien maquillada: si los del patio no fueran pesimistas y ramosos: dale con el arrabal, dale con la independencia de Puerto Rico, dale con los personajes que sudan: todo lo que se escribe debe ser fino y elevado, la literatura debe ser fina y elevada (Sezione dedicata a Graciela, *Guaracha*, p. 109).

CUESTIÓN DE UNOS pagarés y el linoleum y el jueguito de comedor que lo quiero de cromium: pincela lujos menores como una mesita velador cubierta con tapetito bordado... (Sezione dedicata a la China Hereje, *Guaracha*, p. 201).

Nel primo esempio si passa da un apprezzamento in prima persona al commento ironico, che non può che essere del narratore, a proposito della poca riservatezza con cui Vicente Reinosa si occupa delle sue passioni extraconiugali.

Nel secondo esempio, il passaggio dal mimetismo linguistico che rende perfettamente l'incapacità di esprimersi di Benny alla critica del narratore che censura i modelli educativi e l'atteggiamento eccessivamente protettivo della madre di Benny è segnalato dalla punteggiatura – uso dei due punti – e dal cambiamento di registro linguistico.

Nel terzo passaggio, a differenza degli esempi finora proposti, il narratore appare per primo e solo dopo si diluisce nell'io narrante di Graciela proponendone e allo stesso tempo criticandone la sua visione della letteratura. La frase “Hace tiempo que quiere meterle el diente a algo de Enrique Laguerre o algo de René Marqués” prende di mira l'incapacità intellettuale del personaggio particolare e di tutta una classe sociale che viene rappresentata attraverso la sua figura.

Nell'ultimo esempio riportato, la China Hereje manifesta in prima persona l'interesse economico che la spinge a continuare la sua relazione con il senatore Vicente Reinosa. Dopo i due punti arriva l'intervento ironico del narratore che abbandona le vesti della China Hereje per commentare la meschinità delle ambizioni materiali di questo personaggio. Nei passi citati, la voce del narratore assume quella di ogni personaggio, mimetizzandosi perfettamente con la loro condizione umana, sociale e

culturale, ma poi si sottrae a tale mimetismo e riversa sul personaggio stesso, dall'esterno, un commento duro e ironico che permette al lettore di apprezzare la distanza che vi è tra questo narratore e tutti i personaggi che dirige.

In altre occasioni, il passaggio da un modo all'altro della narrazione onnisiciente non è così immediato da cogliere come nelle citazioni sopra proposte poiché il narratore arriva ad assumere più io narranti contemporaneamente alternando più punti di vista all'interno di uno stesso passo:

Y lo más tranquilo que se va en su carrazo después de soltarme las friquiterías de siempre, friquiterías que yo se las oigo como si me importaran pero no me importan un comino: porque lo justo siempre es precedente: enseñanza que bebí en el código napoleónico, imagina tú, trigueña dulce de la patria mía, que por una casualidad o dictamen del Señor de Belcebú, me sorprenda en estos avatares licenciosos, siendo licenciado como soy, cualesquiera que me supone y quiere en el cumplimiento del deber oficial: dicho con aire platónico de deberista oficial, voz torva y conminación velada (*Guaracha*, p. 16-17).

Nel passaggio citato appaiono tre punti di vista presentati simultaneamente. L'attacco è della China Hereje che esterna la sua indifferenza nei confronti della relazione che la lega al senatore Vicente Reinoso, suo amante. I due punti stabiliscono il passaggio a un'altra prospettiva e il lettore – che a questo punto dovrebbe aver imparato a riconoscere i modi espressivi dei diversi personaggi e i tic linguistici che li accompagnano – capisce che la prima persona è passata ora a Reinoso che si riferisce a se stesso con il gioco di parole che si crea tra “licenciososo” (licenzioso) e “licenciado” (diplomato) e inaugura il suo intervento con uno dei suoi *slogans* politici privi di senso: “porque lo justo siempre es precedente”. Infine, separato solo da due punti, appare il commento del narratore che non abbandona mai il controllo totalitario della sezioni che gli spettano e che qui si prende gioco del tono magniloquente di Reinoso. Questo alternanza continua di prospettive – a cui il lettore si abitua e impara presto ad apprezzare – accelera il ritmo narrativo in contrasto con l'immobilità che finisce per paralizzare gli eventi del romanzo e i personaggi stessi.

Un aspetto peculiare di frammentazione prospettica viene offerto dai personaggi della China Hereje e de La Madre.⁷¹ La China Hereje, il primo personaggio che appare nelle ronde narrative del romanzo, parla di sé in un monologo il cui flusso è interrotto dagli interventi del narratore e da dislocazioni spaziali e temporali. La Madre, invece, viene presentata attraverso i suoi dialoghi con un altro personaggio femminile di bassa estrazione sociale, Doña Chon. Solo alla fine si raccolgono tutti gli elementi per capire che la China Hereje e la Madre sono un solo personaggio sdoppiato. Nelle sezioni dedicate a La Madre e alla China Hereje lo sfasamento temporale disorienta il lettore che solo successivamente può apprezzare che i salti temporali sono necessari per rendere conto della complessità di questo personaggio.

La natura del romanzo obbliga il lettore a impegnarsi nella ricomposizione e interpretazione dei frammenti offerti dai narratori e degli indizi dati dall'autore o da una sorta di narratore implicito nel titolo, nel "lema" o nella "advertencia" iniziali. Si instaura quindi una certa complicità tra il lettore e il narratore onnisciente che si fa carico delle sezioni narrative: quest'ultimo invita il pubblico a godere insieme dello spettacolo del romanzo, a compromettersi con lui in un giudizio sui personaggi, indicandogli anche cosa fare o non fare durante la lettura. Di seguito si propongono alcune citazioni che esemplificano i modi con cui il narratore traccia una comunicazione particolare con il lettore con il fine di diminuire la distanza che li separa.

Il tentativo di avvicinarsi al pubblico appare, come consuetudine, in apertura di narrazione come evidenzia il passo già citato in precedenza: "SI SE VUELVEN ahora, recatadas la vuelta y la mirada, la verán esperara sentada" (*Guaracha*, p. 13). Tale appello al lettore si ripete nel primo frammento varie volte:

La verán esperar sentada en un sofá [...] Cuerpo de desconcierto tiene, cuerpo de ay deja eso, ¿ven? [...] También sudada, la verán esperar sudada, sudada y apelonada, en un sofá sudado y apelonado [...] Si se vuelven ahora, [...] la verán esperar sudada, no obstante el duchazo de hace un rato. ¿La oyeron ducharse? (*Guaracha*, p. 13)

⁷¹ La Madre e El Nene, rispettivamente la madre e il bambino, non hanno nomi propri ma vengono sempre indicati con il nome comune, preceduto da articolo determinativo maiuscolo, che li spoglia di altre attribuzioni e li identifica secondo il loro ruolo di madre e di figlio. La Madre, in altre sequenze del libro, è la China Hereje e solo attraverso una ricostruzione a posteriori si riesce a capire che sono uno stesso personaggio in due fasi diverse della vita.

Il coinvolgimento del lettore e lo stimolo a farsi un'opinione personale su quanto sta leggendo e vedendo con i suoi occhi deriva dalla convinzione di Luis Rafael Sánchez dell'impossibilità e l'inutilità di tentare di proporre un'immagine oggettiva di un personaggio o di una situazione. Questo discorso si fa evidente soprattutto con il senatore Vicente Reinoso, la cui apparizione è sempre accompagnata da una serie di motti promozionali che attraverso la ripetizione ossessiva vorrebbero sostituirsi alla realtà che è invece esattamente contraria. La citazione proposta proviene dal primo frammento della serie dedicata a Vicente Reinoso:

EL SENADOR VICENTE Reinoso – Vicente es decente y buena gente – está atrapado, apresado, agarrado. [...] Visto con crasa objetividad, el hombre no se ve ni mal ni bien, que es una manera de verse como otra cualquiera. Aunque ustedes, que lo tienen ante ustedes, todo estampa garrida de anuncio de Glostora, todo galanura apreciable de galán que traspone el umbral de Clubmam, deciden si se ve bien o si se ve mal o si no se ve bien ni mal. (*Guaracha*, p. 27)

La guaracha del Macho Camacho dimostra che si può rendere conto della realtà attraverso la frammentazione e la pluralità di voci e prospettive. Si è osservato come il ricorso a prospettive plurali aiutino il narratore a non dare un'immagine monolitica dei suoi personaggi e ad aumentare l'ambiguità e le contraddizioni che rendono il romanzo molto complesso soprattutto alle prime letture ma che riescono a comunicare l'impossibilità di continuare a proporre narrazioni piattamente lineari per rendere conto di un mondo che tale non è. Tuttavia, l'analisi proposta in questo paragrafo ha cercato di dimostrare come, in definitiva, la molteplicità di voci narranti si riduca in fondo a due soli narratori che incarnano due modi opposti di vedere e narrare la vita. Mentre il narratore onnisciente è testimone principale della paradossale situazione in cui sono immersi i personaggi del romanzo, cittadini come lui di San Juan di Porto Rico, il narratore disc-jockey si limita a dare eco e a contribuire al grandissimo successo di una canzone che celebra la vita come un'esperienza bellissima e fenomenale. In questo modo il romanzo offre una doppia e contrapposta prospettiva sul mondo che sta presentando: una che testimonia l'infelicità e denuncia l'alienazione dei personaggi e l'altra che afferma la falsa allegria e l'illusoria felicità che si fonda sul conformismo deleterio di chi non si interroga su nulla.

A.2.2. DISEGNO E SEQUENZE NARRATIVE DE *LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO*

Per riuscire a comprendere come Luis Rafael Sánchez elabora il suo romanzo è necessario scomporre il testo e ricompone la materia in un ordine che risulti logico e sequenziale. Il romanzo intreccia spezzoni di vita di alcuni personaggi: un uomo, una donna, loro figlio, l'amante dell'uomo e il figlio di quest'ultima. Questi personaggi sono, nell'ordine, il senatore Vicente Reinoso, sua moglie Graciela Alcántara y López de Montefrío, loro figlio Benny, l'amante del senatore – che è conosciuta con il soprannome di China Hereje e che appare in altre sequenze narrative con l'appellativo di La Madre –, madre appunto di un bambino gravemente menomato, chiamato semplicemente El nene, cioè il bambino.⁷²

Vicente Reinoso è avvocato e senatore conservatore, ricco, di famiglia più che benestante; un vero pilastro della società, paradigma di senso civico, protettore delle cause nobili e dei principi cristiano cattolici, se ci si basa sulle apparenze e sull'opinione popolare. In realtà, è un abile uomo politico che adoperandosi per il mantenimento dello *status quo* coloniale dell'isola e per l'acquisizione di privilegi sempre maggiori per la sua classe sociale, è riuscito a costruirsi l'immagine di individuo generoso e impegnato che difende gli interessi del suo paese. I tre valori su cui fonda la sua vita sono, secondo i suoi stessi amici e colleghi, l'eleganza, l'oratoria e le donne. Sposato con una donna dell'antica aristocrazia, Graciela Alcántara y López de Montefrío, con la quale non ha mai avuto una vita sessuale soddisfacente, Reinoso inanella una serie di relazioni con giovani ed esuberanti ragazze di colore e di bassa estrazione sociale e culturale con le quali gioca la carta della ricchezza, del potere e dell'oratoria fine a se stessa. Nel presente della narrazione, il vecchio senatore – sempre più ostinato nell'ignorare i disastrosi effetti che il tempo ha su di lui e corroborando artificialmente la virilità perduta con farmaci di ogni tipo – ha come amante di turno una giovane mulatta, ambiziosa e intraprendente. La ragazza non viene mai presentata con il suo vero nome – in nessuna delle ronde narrative dedicatele – ma è chiamata semplicemente China

⁷² Lo sdoppiamento della figura femminile dell'amante del senatore in due personaggi – l'esuberante China Hereje e La Madre del bambino idrocefalo – non è chiara all'inizio del romanzo e il lettore avrà gli elementi per ricostruire l'identità dei due personaggi solo a narrazione già avanzata.

Hereje, come la protagonista di una canzone di Felipe Rodríguez.⁷³ Nel momento in cui inizia il romanzo, questa relazione dura da sei mesi ed è scandita da incontri regolari che si tengono ogni lunedì, mercoledì e venerdì dalle cinque alle sei del pomeriggio. Gli incontri hanno luogo in un *furnished studio* di un edificio nei pressi dell'Avenida Roosevelt, che il senatore riserva ai suoi appuntamenti amorosi, al quale lei giunge con i mezzi pubblici e lui con la sua costosissima e lussuosa Mercedes Benz. Appartenenti a mondi e a strati sociali che si collocano agli antipodi, i due non si sarebbero mai incontrati se la China Hereje non si fosse recata a fare la spesa in un supermercato al di sopra delle sue possibilità economiche proprio con la speranza di conoscere persone diverse, cioè ricche. Quando si incontrano, il maturo playboy è subito colpito dall'esuberante bellezza, coscienziosamente esaltata da un abbigliamento provocante; la giovane, a sua volta, accetta senza incertezze le attenzioni di un uomo maturo evidentemente benestante e potente. La routine degli incontri pomeridiani si instaura quindi facilmente, tanto più che la regolarità degli incontri risulta comoda a entrambi poiché il senatore è sposato e la China Hereje intrattiene altre relazioni sentimentali.

Altro personaggio del romanzo, che completa il quadro delle relazioni intime del senatore Vicente Reinoso, è quello del figlio Benny. Ragazzo limitato che riesce ad ottenere un diploma in scuole private di dubbio valore, frequenta poi un semestre nell'Università di Porto Rico con risultati disastrosi. Benny riunisce le caratteristiche del playboy figlio di papà e del ribelle senza causa che, con un gruppo di amici della stessa levatura sociale e morale, passa da ragazzate tipiche di adolescenti stupidi e viziosi ad atti violenti e provocatori come la collocazione di una bomba nel locale dove si riuniscono gli studenti impegnati politicamente per l'indipendenza di Porto Rico. Quando compie diciotto anni, Vicente Reinoso – “el Papi”, come lo chiama Benny – gli regala una Ferrari e questa diviene l'unico scopo di vita del ragazzo: Benny si dedica completamente alla cura e manutenzione della costosissima macchina, passa le giornate a girovagare per la città per farsi vedere a bordo della sua meravigliosa macchina e, tutte le notti, dopo averle dedicato un'orazione religiosa, si addormenta pensando a lei e la sogna.

Contrappunto di Benny è il bambino idrocefalo, di cui non sappiamo il nome perché viene chiamato semplicemente “El Nene”. Il bambino è figlio de “La Madre”,

⁷³ Cfr. *La guaracha del Macho Camacho*, op. cit., p. 63.

che solo alla fine il lettore scoprirà essere la China Hereje. Il padre del bambino non appare nel romanzo, si sa solo che come tanti altri portoricani abbandona la famiglia per andare a cercare fortuna negli Stati Uniti ma, nonostante le facilità di comunicazione tra i due paesi, non fa più ritorno.⁷⁴ Poco dopo la sua nascita, il bambino ha iniziato ad avere problemi di salute e dopo un episodio particolarmente grave è rimasto fisicamente e mentalmente offeso. Nel momento della narrazione, il Nene ha tre anni, la testa sproporzionatamente grande rispetto al corpo e viene descritto come una massa inerte, “una plasta”, che la madre porta a prendere un po’ di sole al parchetto che sta in fondo alla calle Duarte mentre lei si intrattiene con la sua vicina, Doña Chon, o in altre faccende. El Nene viene lasciato spesso solo al parco e qui viene preso di mira dagli altri bambini che lo scherniscono per la sua deformità e lo usano come se fosse un giocattolo inanimato. Convinta che lo stato del bambino sia conseguenza del malocchio, la Madre si reca regolarmente in templi spiritisti con la speranza di trovare una cura che risolva il problema di un figlio che ormai è diventato un peso.

Gli spezzoni di vita presentati nelle parti propriamente narrative del romanzo hanno come sfondo la città della San Juan degli anni Settanta e come colonna sonora onnipresente quella della *guaracha* “La vida es una cosa fenomenal”, interpretata dal Macho Camacho e trasmessa dalle emittenti radiofoniche e televisive di tutto il paese.⁷⁵ Grazie a una campagna promozionale di massa portata avanti da disc-jockey, presentatori di vario tipo e pubblicitari, questa canzone ha raggiunto un successo di pubblico senza precedenti a Porto Rico ed è ascoltata ovunque e a ogni ora, divenendo, con la sua ingannevole filosofia di vita, un altro fattore alienante prodotto dai mezzi di comunicazione di massa propri di una società consumista. La saturazione della propaganda arriva a tal punto che personaggi del romanzo che la disprezzano per la sua volgarità e banalità si sorprendono a canticchiarla senza accorgersene. La *guaracha*

⁷⁴ Nel saggio “La guagua aérea”, Luis Rafael Sánchez esplora i pro e i contro dell’acquisizione della cittadinanza statunitense per gli abitanti di Porto Rico e della vicinanza geografica, ma non culturale, tra le due nazioni.

⁷⁵ Il genere musicale della *guaracha* nasce nel XVIII secolo, nelle taverne del porto dell’Avana. Considerata come danza popolare di bassa lega fin dalle sue origini, era caratterizzata da movimenti lascivi e da testi ricchi di doppi sensi. Per quanto riguarda la musica, la *guaracha* è composta di un’introduzione che varia da quattro a otto versi e da due o tre parti che si ripetono. Tale struttura è parodiata da Luis Rafael Sánchez nel suo testo apocrifo. La nobilitazione della *guaracha* come musica tradizionale portoricana si deve al fatto che a partire dagli anni Trenta e Quaranta le grandi orchestre l’hanno inclusa nei loro repertori. Cfr. Isabelle Leymarie, *La Salsa e le Latin Jazz*, Parigi: Puff, 1993, p. 15, citato da Lidia Santos in *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*, Madrid – Francoforte: Iberoamericana – Vervuert, 2001, p. 133.

diventa simbolo della forza alienante sia del linguaggio pubblicitario martellante a opera dei mass media, sia dell'arte banale e irresponsabile.

Il romanzo non narra quindi un'azione o più azioni, il loro sviluppo, con un inizio e una fine, con i processi di cambiamento subiti da personaggi di cui sarebbero protagonisti; il romanzo presenta piuttosto la situazione esistenziale di alcuni personaggi. Quello che importa qui, sono le parcelle, gli istanti frammentari delle vite dei personaggi, dislocati in una serie di anticipazioni e posticipazioni che si susseguono ignorando il rispetto della consequenzialità temporale, con incursioni nella vita interiore e divagazioni sulla dimensione sociale. Il tutto si articola in un procedimento di parallelismo contrappuntistico tra quattro di loro.

In primo luogo vi sono i due personaggi femminili che costituiscono i poli opposti tra i quali oscilla la vita sessuale di Vicente Reinoso: la moglie Graciela Alcántara y López de Montefrío e l'amante del momento, la China Hereje. Le accomuna il fatto di avere una relazione con lo stesso uomo, di essere madri e di avere un solo figlio che, in modi diversi, risulta essere un preoccupazione e un problema più che una fonte di gioia. Tutto il resto è pura contrapposizione. Graciela è una donna matura – “otoñal” – di stirpe aristocratica, fine ed educata (ha studiato in un collegio svizzero), dalla pelle talmente bianca e delicata che non può esporsi al sole, sessualmente frigida e turbata da squilibri psichici che la obbligano a vedere regolarmente uno psichiatra. La China Hereje ha trent'anni e si sente nel pieno della vita, è di origine plebea, priva di educazione scolastica, mulatta e – come da cliché – dalla sessualità esuberante e disinibita, perfettamente sana sia fisicamente che psichicamente. I modelli femminili di Graciela sono Jacqueline Onassis ed Elizabeth Taylor, la China Hereje sogna di poter essere come la famosa vedette portoricana Iris Chacón.

I figli di queste due donne – l'altra coppia che configura il parallelismo su cui si articola il romanzo – hanno in comune il fatto di essere i figli delle due donne del senatore e soprattutto quello di essere gli eredi decadenti di due linee genealogiche che portano in sé molti mali della società portoricana. Le differenze sono molto più numerose ed evidenti delle analogie: Benny ha a disposizione moltissime possibilità, cresce, ottiene un diploma, ha amici, si muove autonomamente e riceve troppe attenzioni da parte della madre e del padre. Il bambino della China Hereje, che è ancora

piccolo, non ha alcuna possibilità di crearsi un futuro, non possiede nulla, non ha amici, non ha possibilità di muoversi autonomamente, il padre lo ha abbandonato e la madre non si cura di lui.

Vediamo ora come questi personaggi e i loro frammenti di vita vengono organizzati nel testo di Luis Rafel Sánchez.

La struttura esterna del romanzo è articolata in sei parti: un titolo; un “lema”; una “advertencia”; venti sezioni o ronde narrative senza numerazione né titolo che sono a loro volta composte di un numero variabile di frammenti (da cinque a dieci) senza numerazione e titolo; diciannove interventi radiofonici del disc-jockey e infine il testo completo della *guaracha* “La vida es una cosa fenomenal”.

Di seguito si propone uno schema che visualizza la struttura del romanzo e in cui si evidenzia l’alternanza delle sezioni narrative e degli interventi del disc-jockey:

- titolo
- lema
- advertencia

I sezione narrativa (composta di 8 frammenti) – dedicata alla China Hereje

1° Intervento del disc-jockey

II sezione narrativa (composta di 9 frammenti) – dedicata a Vicente Reinoso

2° Intervento del disc-jockey

III sezione narrativa (composta di 10 frammenti) – dedicata a Graciela Alcántara y López de Montefrío

3° Intervento del disc-jockey

IV sezione narrativa (composta di 10 frammenti) – dedicata a La Madre

4° Intervento del disc-jockey

V sezione narrativa (composta di 9 frammenti) – dedicata a Benny

5° Intervento del disc-jockey

VI sezione narrativa (composta di 10 frammenti) – dedicata alla China Hereje

6° Intervento del disc-jockey

VII sezione narrativa (composta di 8 frammenti) – dedicata a Vicente Reinoso

7° Intervento del disc-jockey

VIII sezione narrativa (composta di 8 frammenti) – dedicata a Graciela Alcántara y López de Montefrío

8° Intervento del disc-jockey

IX sezione narrativa (composta di 7 frammenti) – dedicata a La Madre

9° Intervento del disc-jockey

X sezione narrativa (composta di 9 frammenti) – dedicata a Benny

10° Intervento del disc-jockey

XI sezione narrativa (composta di 8 frammenti) – dedicata alla China Hereje

11° Intervento del disc-jockey

XII sezione narrativa (composta di 8 frammenti) – dedicata a Vicente Reinoso

12° Intervento del disc-jockey

XIII sezione narrativa (composta di 8 frammenti) – dedicata a Graciela Alcántara y López de Montefrío

13° Intervento del disc-jockey

XIV sezione narrativa (composta di 6 frammenti) – dedicata a La Madre

14° Intervento del disc-jockey

XV sezione narrativa (composta di 7 frammenti) – dedicata a Benny

15° Intervento del disc-jockey

XVI sezione narrativa (composta di 7 frammenti) – dedicata alla China Hereje

16° Intervento del disc-jockey

XVII sezione narrativa (composta di 7 frammenti) – dedicata a Vicente Reinoso

17° Intervento del disc-jockey

XVIII sezione narrativa (composta di 6 frammenti) – dedicata a Graciela Alcántara y López de Montefrío

18° Intervento del disc-jockey

XIX sezione narrativa (composta di 8 frammenti) – dedicata a La Madre

19° Intervento del disc-jockey

XX sezione narrativa (composta di 5 frammenti) – dedicata a Benny

- testo della *guaracha* “La vida es una cosa fenomenal”

La struttura del romanzo non è quindi caotica come può apparire a una prima lettura ma è rigidamente organizzata. Le parti propriamente narrative, che costituiscono la

trama del romanzo, si ordinano e organizzano all'interno dello schema sopra proposto.⁷⁶ La struttura interna è infatti organizzata in serie o ronde, perfettamente equilibrate per estensione e collocazione, che sono dedicate a ognuno dei cinque personaggi di cui si occupa il romanzo. Di seguito proponiamo uno schema che evidenzia l'organizzazione delle serie narrative dedicate a ogni personaggio:

- La ronda narrativa della China Hereje è così composta: sezioni narrative I (8 frammenti), VI (10 frammenti), XI (8 frammenti), XVI (7 frammenti). La serie è quindi composta di 4 sezioni narrative e 33 frammenti;
- Al senatore Vicente Reinoso sono dedicate le sezioni narrative II (9 frammenti), VII (8 frammenti), XII (8 frammenti), XVII (7 frammenti). La serie è quindi composta di 4 sezioni narrative e di 32 frammenti;
- A Graciela Alcántara y López de Montefrío sono dedicate le sezioni narrative III (10 frammenti), VIII (8 frammenti), XIII (8 frammenti), XVIII (6 frammenti). La serie è composta di 4 sezioni narrative e di 31 frammenti;
- A La Madre sono dedicate le sezioni IV (10 frammenti), IX (7 frammenti), XIV (6 frammenti), XIX (8 frammenti). La serie è composta di 4 sezioni e 31 frammenti;
- A Benny, figlio di Vicente e Graciela, sono dedicate le sezioni V (9 frammenti), X (9 frammenti), XV (7 frammenti), XX (5 frammenti). La serie è composta quindi di 4 sezioni e 30 frammenti.

All'interno di ogni ronda narrativa, i frammenti si distribuiscono senza rispettare un ordine logico o causale e sono soggetti a salti temporali e dislocazioni spaziali determinate dal flusso dei pensieri dei personaggi che intreccia ricordi, sogni,

⁷⁶ A tale proposito, José Juan Beauchamp, osserva “A primera vista aparece una novela de estructura atonal, pero cuando la examinamos en detalle en seguida nos percatamos de que no es así. Lo cierto es que se trata de una estructura lógica y equilibrada que sigue, sin lugar a duda, un plan trazado a priori”. Cfr. Beauchamp, “*La guaracha del Macho Camacho*. Lectura política y visión del mundo”, op. cit., p. 161.

aspirazioni, fantasie e divagazioni di vario tipo. Il lettore, per potersi districare nella materia narrativa, deve riprendere e cercare di riorganizzare questi materiali che sono disposti, come si è visto, con un ordine esterno rigoroso ma che all'interno di ogni sezione sono sparsi come i tasselli di un puzzle a cui bisogna dare ordine e forma. Dopo una lettura più approfondita, ci si rende conto che la disposizione proposta pocanzi nasconde un elemento di ulteriore ambiguità. Una delle figure femminili è stata infatti sdoppiata in due personaggi che a una prima lettura appaiono separati, come due donne di estrazione popolare con solo alcuni elementi in comune. Tuttavia, man mano che si avanza e si consumano le ronde dedicate alla China Hereje e alla Madre, si viene a sapere che entrambe hanno una relazione con un uomo maturo, ricco e potente, che guida una macchina molto costosa e che è soprannominato "El viejo"; che hanno una relazione con un cugino pompiere; che nutrono una devozione religiosa per la vedette Iris Chacón, la quale diventa modello e ideale supremo di donna; che sono narcisiste, orgogliose del loro aspetto fisico e del consenso che riscuotono tra gli uomini; che chiamano la loro madre "mother". Tutti questi elementi, potrebbero essere solo coincidenze curiose che accomunano due giovani donne che risiedono nei quartieri poveri della capitale portoricana e all'inizio vengono prese come tali, soprattutto perché nei passaggi dedicati alla China Hereje non si fa mai riferimento a uno degli aspetti che dovrebbe partecipare alla definizione del personaggio e che risulta fondamentale nella serie in cui questa appare come La Madre, il fatto cioè di avere un figlio.

Le serie dedicate alla China Hereje e alla Madre sono narrate da prospettive temporali diverse che producono un gioco che alterna presente e passato. Le ambizioni e la sessualità disinibita della China Hereje costruiscono nel presente della narrazione un'immagine di una giovane sull'orlo della prostituzione che non riesce a sovrapporsi alla figura di madre frustrata che domina nelle sequenze al passato. Gli elementi che configurano il mondo della China Hereje come madre sono limitate alla serie narrativa dedicata appunto alla Madre e appaiono al passato sebbene facciano parte del presente di questo personaggio femminile.

L'identità delle due donne si chiarisce in una conversazione che La Madre intrattiene con una vicina:

Felipe Rodríguez cantaba muchos números – dijo Doña Chon. A mí me pusieron de nombre la China Hereje que era un número que cantaba Felipe Rodríguez y a Mother no le gustaba que me dijeran la

China Hereje porque Mother decía que la China Hereje parecía nombre de mujer de la vida – dijo La Madre. (*Guaracha*, p. 63)

Abbiamo detto che tra le sequenze narrative di una stessa serie e, all'interno delle sequenze stesse, cioè tra i frammenti che le compongono, vi sono dei salti narrativi e temporali. Tuttavia, le ellissi tendono a risolversi man mano che si avanza nella lettura, soprattutto a partire dalla sesta sequenza narrativa mediante uno strumento sintattico che intreccia e coordina i passi e i frammenti relativi a un determinato personaggio. A partire da questa sequenza, l'autore recupera infatti il sintagma o la frase finale di una sequenza narrativa e lo ripete all'inizio di quella successiva, modificandolo leggermente, magari ampliandolo semanticamente.⁷⁷ Si ricuce così il filo tra le varie sequenze che viene regolarmente interrotto dall'interpolazione delle sezioni narrative dedicate agli altri personaggi e dagli interventi del disc-jockey. Si tratta quindi di una struttura reiterativa, altamente ridondante e, in particolare, anaforica. Come si vedrà nel paragrafo dedicato al linguaggio del romanzo, tale procedimento caratterizza anche la lingua del romanzo.⁷⁸

L'insistenza della ripetizione, che investe la struttura e il linguaggio del testo, va ben oltre il semplice uso di espedienti tecnici e lo sperimentalismo formale poiché si riflette su tutto l'universo del romanzo, in particolare sui contenuti. Tale continua riproposta di elementi lessicali, semantici, sintattici, tematici e strutturali all'interno di questo romanzo e più in generale dell'opera di Luis Rafael Sánchez, non è però diretta al mantenimento di messaggi veicolati entro i limiti di una morale sociale come avveniva, ad esempio, con i romanzi sentimentali a puntate – ai cui abbiamo fatto riferimento nella prima parte di questo lavoro – attraverso i quali si veicolava un'idea di nazione che poggiava su modelli sociali ben definiti. Anzi, tale eccesso reiterativo diventa un modo per denunciare e sovvertire questo tipo di messaggi. L'autore utilizza la ripetizione, spesso apparentemente gratuita e a volte ossessiva, contro una morale standardizzata e falsamente ottimista. Come in *Tres tristes tigres*, anche il gioco di

⁷⁷ Abbiamo proposto un esempio di tale procedimento, tratto però dalle sezioni del narratore disc jockey nel paragrafo precedente: A.2.1. Narratori multipli de *La guaracha del Macho Camacho*, ovvero chi racconta la *guaracha*.

⁷⁸ Come apparirà evidente nella terza parte di questo lavoro, tutti questi espedienti strutturali e linguistici, che tendono a dare coerenza interna a testi che apparentemente frammentari e caotici, appaiono anche in *Tres tristes tigres*.

parole che può sembrare gratuito e del tutto prescindibile, acquisisce nella complessa trama del testo ragion d'essere e trascendenza.⁷⁹

Come si vedrà più avanti, tutta la narrazione, sia che appaia in presente o in passato, propone una simultaneità di piani temporali che confluiscono tutti in uno stesso momento. Alle cinque del pomeriggio, il senatore Vicente Reinosa sta cercando di raggiungere con la sua lussuosa Mercedes l'appartamento che fa da sfondo ai suoi incontri con l'amante di turno. La China Hereje è già nell'appartamento, in attesa dell'arrivo del senatore. Nello stesso momento, sua moglie, Graciela Alcántara, sta aspettando il suo turno nella sala d'aspetto di uno psichiatra di fama internazionale. Intanto, Benny, il figlio di Vicente Reinosa e Graciela, è al volante della sua nuova Ferrari e, come il padre, è bloccato nell'ingorgo che tutti i pomeriggi, alla stessa ora, paralizza la capitale del paese. Sempre alle cinque del pomeriggio, il figlio idrocefalo de La Madre-China Hereje si trova in un parco della città, da solo.

Il narratore osserva e penetra nelle coscienze di ognuno di questi personaggi, passando da uno all'altro e all'altro ancora, mentre tutti, indistintamente, ascoltano, canticchiano o cantano a squarciagola, ballano o criticano il successo musicale del momento, la *guaracha* del Macho Camacho, "La vida es una cosa fenomenal".

Ogni personaggio è descritto, presentato, ascoltato e commentato dal narratore onnisciente che, a sua volta, ricorda, critica, monologa e interviene senza che nel frattempo avvenga un cambiamento reale nelle vite dei personaggi del romanzo o accadano fatti che non siano pure inezie. L'unico vero evento, che determina un cambiamento radicale nelle vite dei personaggi, è quello su cui si chiude tragicamente il romanzo. Benny trova finalmente una strada libera e dà sfogo alla potenza repressa nella paralisi dell'ingorgo; la corsa dura però poco perché la Ferrari di Benny, lanciata alla massima velocità, si ferma contro il corpo del bambino ritardato che, lasciato solo dalla madre, si stava allontanando dal parco per andare chissà dove.

La struttura del romanzo, insieme a una scrittura caratterizzata dall'uso di tautologie, anafore, *slogans*, sintagmi reiterati che cristallizzano l'essenza di un personaggio e altre forme di ridondanza sintattica e semantica, contribuisce a rendere il

⁷⁹ *La guaracha del Macho Camacho*, e molto più frequentemente *Tres tristes tigres* – considerate entrambe "novelas de lenguaje" – sono state criticate per un eccesso di sperimentazione linguistica che risulterebbe sterile e appesantirebbe inutilmente il testo. Una delle intenzioni di questo lavoro è quella di dimostrare, attraverso l'analisi dei testi, l'infondatezza di tale posizione critica.

racconto estremamente statico. Il discorso narrativo avanza inevitabilmente, ma si rivela così lento nello sviluppo dell'azione e del movimento che la narrazione si esprime come una descrizione o come un movimento alla moviola, come se tutto fosse detenuto in un momento eterno. In tal modo il racconto si estende nello spazio della scrittura come una serie di specchi frammentati di una porzione di realtà che può ritrovare la sua unità solo nella staticità come meccanismo descrittivo e come struttura mentale.

A.2.3. RIDUZIONI SPAZIO-TEMPORALI: L'IMBOTTIGLIAMENTO STRADALE

La Guaracha del macho Camacho non sviluppa secondo una linearità cronologica gli eventi che vi sono narrati, ma li condensa in un tempo che direttamente o indirettamente è determinato dall'ingorgo che paralizza San Juan e che contemporaneamente altera le modalità canoniche del racconto. L'imbottigliamento, che si verifica un mercoledì alle cinque del pomeriggio, si configura come tempo e spazio finzionale che riunisce tutti gli elementi della narrazione. Il testo presenta infatti un

tope temporal breve que contiene un tiempo mucho más amplio y al que se accede normalmente a través de la memoria, de ahí la gran utilización del monólogo interior como forma más apropiada para rescatar el pasado. Pero claro está que una recuperación del pasado a través de la evocación que se realizara de forma progresiva y ordenada sería un atentado a la verosimilitud del relato – nadie recuerda de tal manera – y entonces en el relato se establece la narración no cronológica.⁸⁰

Sebbene tra le priorità dell'autore non vi sia quella di rispettare certa verosimilitudine, la condensazione spazio-temporale operata nel romanzo finisce per offrire un'immagine statica e allucinata che risulta essere molto vicina alla realtà della società della capitale portoricana degli anni Settanta.

Il racconto inizia e si sviluppa in un tempo preciso, dichiarato esplicitamente in più punti del testo proprio per sottolineare che, per quanto la narrazione proceda, il tempo non avanza. Dalle battute iniziali, in cui la China Hereje aspetta la visita del suo

⁸⁰ Santos Sanz Villanueva, "De la innovación al experimento en la novela actual", op. cit., p. 252.

amante, fino alla fine, quando Benny investe con la sua Ferrari il bambino, sono le cinque del pomeriggio:

miércoles hoy, tarde de miércoles hoy, cinco pasado meridiano de miércoles hoy. (*Guaracha*, p. 14)

A LAS CINCO de la tarde, a las cinco en punto de la tarde y son las cinco en todos los relojes. (*Guaracha*, p. 35)

Ahorísima que son las cinco en punto, el tapón supera lo humanamente tolerable. (*Guaracha*, p. 153)

Benny se suma a una protesta que toma la forma de nube claxónica a las cinco en punto de la tarde. (*Guaracha*, p. 251)

La città, spazio aperto ed emblema della modernità, non si caratterizza qui per il movimento poiché la vita urbana risulta essere, paradossalmente, immobile. Nel romanzo, le moltissime allusioni alla mancanza di sviluppo temporale e quindi al congelamento del tempo, insieme alla collocazione dei personaggi nello spazio, comunicano sensazioni di isolamento, alienazione, solitudine e asfissia. Ad esempio, la serie narrativa dedicata alla China Hereje presenta un personaggio femminile che, in un piccolo appartamento di un edificio del centro cittadino, inganna il tempo mentre attende l'arrivo indeterminatamente posticipato dell'amante.

VUELTA Y VUELTA, para espantar el zumbido de este tiempo que le sobra a manos llenas, miércoles hoy, tarde de miércoles hoy, cinco pasado meridiano de miércoles hoy, tararea la guaracha del Macho Camacho [...] esta tarde el Viejo tarda. El Viejo tarda más que nunca. El Viejo tarda más que siempre. El Viejo tarda más que la última vez que tardó. (*Guaracha*, pp. 14-15)

La donna, impaziente e infastidita dall'attesa, si alza, va alla finestra e, osservando uno degli edifici di fronte, pensa che è tardi, che ormai si sta facendo molto tardi, che "il vecchio" non è mai arrivato con tanto ritardo e si domanda se stia prendendo la brutta abitudine di prendersela comoda e di lasciarla ad aspettare in quell'appartamento tanto piccolo da farla sentire come una tigre in gabbia. Mentre riflette, la China Hereje fuma una sigaretta, e le volute di fumo aleggiano nell'aria prima di infrangersi contro il basso soffitto – così basso che può essere toccare con un dito – ribadendo le dimensioni minime della *garçonnière*. La sensazione di ristrettezza

spaziale e di conseguente soffocamento viene ampliata con la descrizione dell'appartamento, un "appartamento-cueva" che diventa una prigione da cui non si può evadere, proprio come succede nell'ingorgo stradale, del quale gli automobilisti, chiusi nelle loro auto, diventano ostaggio.⁸¹

LAS COLILLAS, TRES, enlazan una espiga de humo que remata un asterisco desigual: ensayo torpe de una flor que se descompone: sinuosidades plomas difuminadas por un techo de estucado basto que se alcanza con los dedos: cueva reducidísima que patrocina la celebración de tropezones: síntesis de cocina, baño, sala, dormitorio: sofá que se transforma en cama que se transforma en sofá, sofá de abultada estrechez que no venta una ley física dogmática y enajenada: dos cuerpos no se facultan para ocupar el espacio dispuesto para uno. (*Guaracha*, p.84)

Anche Graciela Alcántara y López de Montefrío sperimenta il peso della sospensione del tempo nella sala d'attesa dello psichiatra che la ha in cura ormai da tempo. La monotonia del tempo si concretizza nella scrupolosa analisi che questo personaggio femminile esegue ripetutamente del suo viso osservandosi in un piccolo specchio da borsetta. L'attenta osservazione rivela – a lei e al lettore – gli effetti del tempo sulla sua pelle ma il passaggio del tempo sembra essere annullato dalla ripetizione, che intuiamo quotidiana, dei gesti del personaggio. Graciela scruta con orrore le rughe e le zampe di gallina che le segnano il volto e che le provocano un rifiuto tale da chiudere con stizza lo specchietto nel quale si riflette. Il rifiuto va oltre la dimensione estetica in quanto i segni dell'età le ricordano che il tempo passa inesorabilmente senza che lei proceda in alcuna direzione.⁸²

Il marito di Graciela, Vicente Reinoso, non riesce a raggiungere l'appartamento in cui l'amante lo sta aspetta e considera che il ritardo dovuto al traffico imporrà "la precipitación del fornicio" (*Guaracha*, p.28) e che quindi la sua immagine di "amante meticoloso" ne risentirà notevolmente. Tutti i personaggi sono in attesa, ma è solo nella prima sequenza della serie narrativa dedicata a Vicente che l'ingorgo stradale appare

⁸¹ Come si vedrà più avanti, a differenza dei protagonisti de *La guaracha del Macho Camacho*, gli automobilisti dell'inverosimile ingorgo autostradale del racconto "La autopista del sur" di Julio Cortázar non rimangono vittime inerti dell'imbottigliamento ma si adoperano per dare vita a una società alternativa adattandosi alle nuove circostanze che si sono venute a creare. "La autopista del sur" appare nella raccolta di racconti di Cortázar *Todos los fuegos el fuego* (1966) ed è uno degli intertesti esplicitamente dichiarati de *La guaracha del Macho Camacho*.

⁸² Cfr. *Guaracha*, p. 48.

esplicitamente nel romanzo e che diviene metafora della situazione sociale e politica di Porto Rico. Solo nella seconda sequenza del romanzo quindi – la prima è quella dedicata alla China Hereje – si viene a sapere per quale motivo “el viejo” tarda tanto: il senatore è “atrapado, apresado, agarrado por un tapón fenomenal como la vida, made in Puerto Rico” (*Guaracha*, p. 27).

La studiosa Margot Arce de Vázquez interpreta l’ingorgo stradale come simbolo della dipendenza di Porto Rico dagli Stati Uniti, fondando la propria lettura sull’apparizione frequentissima della lingua inglese in bocca ai personaggi portoricani. Nella sua interpretazione, la struttura capitalista imposta dal sistema neocolonialista diventa una camicia di forza che blocca ogni iniziativa e genera sentimenti negativi nei portoricani:

La comparación del tapón con la “vida, made in Puerto Rico” y esa inserción dentro del segundo término comparativo de la frase en inglés, es la clave que descifra el significado del símbolo: la situación de dependencia y servidumbre de nuestro pueblo *made in Puerto Rico*, pero no por los puertorriqueños, sino por el amo de turno que ahora habla inglés y tiene cómplices entre nosotros. El tapón representa la estructura capitalista-colonial, camisa de fuerza que nos oprime sin que vislumbremos la posibilidad de una pronta salida liberadora; encerrona que produce irritación, impaciencia y un estado de vulnerabilidad que incuba la violencia y el egoísmo rampante.⁸³

L’imbottigliamento acquisisce subito, grazie alla ripetizione ossessiva di alcune espressioni, un carattere surreale e sembra crescere a dismisura fino a invadere tutto.

EL SENADOR VICENTE Reinoso – Vicente es decente y es buena gente – está atrapado, apresado, agarrado. Dice: llegaré tarde. Llegaré tarde: redice. Dice, redice, maldice. (*Guaracha*, p. 119)

[...] no digo que llegaré tarde para no pecar de usante inexacto de la lengua materna. Pero, digo tardísimo. (*Guaracha*, p. 27)

Fermo nel traffico, a bordo della sua Mercedes, il senatore scruta, nella vana ricerca di una via di fuga, “los brillos metálicos liberados por miles de capotas acorraladas por el sol” (*Guaracha*, p. 30). Il calore e l’impossibilità di muoversi vanno trasformando un normalissimo tragitto stradale in un’esperienza infernale: “la ruta del

⁸³ Margot Arce de Vázquez, *Obras completas*, Parte III: Escritores puertorriqueños. 1938-1983, Río Piedras: Editorial Universidad de Puerto Rico, 2001, p. 584.

antiguo matadero es el infierno tan temido o la sucursal principal del” (*Guaracha*, p. 35).⁸⁴ In preda all’ansia, Vicente Reinoso pensa a un sistema per uscire da quella situazione. Si concentra, traccia una mappa mentale della zona in cui si trova e ricorda che proprio quel giorno si stanno tenendo delle manifestazioni nel centro cittadino e considera che, a causa di ciò, il traffico debba essere ulteriormente congestionato e che non sia quindi possibile trovare percorsi alternativi per raggiungere la sua destinazione. Tali manifestazioni pseudo-culturali sono un inno al vuoto sostanziale del paese, che pensa solo a distrarsi e a divertirsi e intraprende nuove iniziative – tutti e tre gli eventi sono la prima celebrazione di diversi festival – che invece di essere annuncio di progresso denunciano che “el país no funciona” (*Guaracha*, p.21), che non vi sono nuove soluzioni all’orizzonte e che – come si afferma ossessivamente – “no hay salida, no hay salida” (*Guaracha*, p.153).

EL SENADOR VICENTE Reinoso – Vicente es decente y no ha tenido un accidente – pensó cortar por la Avenida Muñoz Rivera y llegar a la Avenida Roosevelt a través de la calle Quisqueya pero recordó, joder de los joderes, que en el Coliseo Municipal Roberto Clemente se celebra hoy el Primer Festival de Batuteras con premio codiciado de periplo a la Casa Blanca a batutear ante la condescendencia nixoniana de Tricia y Julie y en el Estadio Hiram Bithorm se celebra hoy el Primer Festival de Comelones de Morcilla con premio adjudicatario de la cátedra universitaria de la Ciencia Doméstica del Embutido y en la Plaza Las Américas se celebra hoy el Primer Festival Nacional de Monaguillos con premio magno de beso a la mano del Cardenal [...] (*Guaracha*, pp. 36-37)

Nonostante sia evidente lo stato di stagnazione della società portoricana che qui viene traslato nell’immagine dell’imbottigliamento stradale, vi è chi riesce comunque a ignorare la profondità del disastro e si lascia ipnotizzare dal ritornello e dal ritmo della *guaracha* che si ostina a dire che la vita è qualcosa di fenomenale. Uno di questi è proprio il senatore, che in una San Juan che ha l’aspetto di una “parkin subterráneo”, circondato da un mare di lamiera, invece di riflettere su quanto potrebbe fare come cittadino e uomo politico per migliorare la situazione, si lascia irretire da due giovani avvenenti che, scese da una Mustang, si mettono in mostra, ballando, ancheggiando e provocando gli altri autisti che per l’occasione si trasformano in pubblico di uno

⁸⁴ Come già segnalato per le sezioni del disc-jockey, l’interruzione improvvisa della frase è uno degli espedienti stilistici più comuni nel romanzo.

spettacolo improvvisato. Questo basta per far dimenticare al senatore l'appuntamento, il calore, il tempo perso e fargli esclamare con piena soddisfazione che "Este país es la hostia" (*Guaracha*, p. 153)

Anche Benny, il figlio del senatore, è bloccato nel traffico a bordo della sua Ferrari. Non poter esprimere la potenza della macchina che gli è appena stata regalata per il suo diciottesimo compleanno lo fa infuriare e non trova altro modo di sfogarsi che suonare il clacson all'impazzata e imprecare contro tutto e tutti. Il susseguirsi di frasi brevi che si dilatano nell'eco della ripetizione e si contraggono nella frammentarietà del discorso del ragazzo traduce nella scrittura l'andamento intermittente del percorso di Benny:

Frenar cada minuto lo incomoda, la incomodidad de Benny. Frenar cada minuto lo fastidia, el fastidio di Benny. Frenar cada minuto lo revienta, el reventón de Benny. Frenar cada minuto le jitea las bo, el jiteo de Benny. Frenar cada minuto le cachea las las, el cacheo de Benny. [...] Éste es Benny. Éste es Benny en mahones. Éste es Benny en mahones y polo shirt. Éste es Benny en mahones, polo shirt y zapatos tennis, también llamados zapatos champions. [...] Indignado con una dignidad guarachil, la multitud autosa, la multitud carrosa, la multitud encochetada, frena, guarachea, avanza, frena, guarachea, avanza, frena, guarachea, avanza. (*Guaracha*, pp. 67-68)

Benny non sopporta che l'amatissima Ferrari debba continuare a interrompere la sua marcia: "un Ferrari frenado es una afrenta que frena el frenesí" (*Guaracha*, p. 69). Una Ferrari dovrebbe avere a disposizione una pista o almeno delle strade diritte e senza ostacoli che permettano all'auto di esprimere tutta la sua potenza. Per questa ragione, Benny ha chiesto al padre – che dispone del potere per farlo – di costruire una pista da corsa nei pressi della capitale e di raddrizzare le strade del paese in modo che lui e i suoi amici Bonny, Willy e Billy possano scorrazzare liberi e felici con i loro macchinoni. La citazione sopra proposta offre un esempio dell'uso del doppio senso e dell'ambiguità su cui si fonda il romanzo: chiedere a un rappresentante del governo di raddrizzare le strade del paese perché i giovani vi possano marciare senza ostacoli appare avere uno spessore metaforico che il lettore coglie ma che non è presente nelle intenzioni colui che emette la richiesta. Benny, infatti, desidera che le strade di Porto Rico vengano letteralmente raddrizzate in modo da potervi scorrazzare a piacimento con la sua Ferrari.

L'ingorgo si sviluppa in uno spazio urbano che risulta ermetico tanto quanto gli spazi chiusi che fanno da sfondo ad altre serie narrative, come la *garçonnière* o la sala d'attesa dell'analista. Lo spazio urbano invece di essere aperto si configura quindi come ermetico e claustrofobico e incide sui personaggi, che traducono la loro impotenza in violenza verbale. L'ingorgo diventa una situazione paradossale e delirante e l'autore la usa come strumento per affacciarsi sulla dimensione irrazionale e a tratti bestiale di coloro che ne sono rimasti prigionieri. Tali personaggi comunicano infatti con versi, frasi scurrili e ripetizioni prive di senso e si comportano come animali selvaggi:

mira bostezos, mira gruñidos, mira insolencias, mira una libra de carajos lanzada contra el embreado. (*Guaracha*, p. 30)

O sea que la cabeza se me hace un pantano cuando oigo, oigo, oigo, a Mami, a Mami, a Mami, que me dice, que me dice, que me dice, bajito, bajito, bajito [...] (*Guaracha*, p. 70)

No hay un árbol [...] Hay, sí, calor en abundancia y mucho, muchísimo chofer y pasajero guarachómano, como pacientes contagiados, epidemiados de un virus de culeo y remeneo [...] (*Guaracha*, p. 36)

Colgados de las puertas como monos rebelados, los choferes y los pasajeros se lanzan en un bembeteo Boricua, que ya es mucho decir: tanto cuchi cuchi, tanto ay virgin santa, tanta opinionera, tanto agitador vellonero, tanto cuando los policías dirigen al tránsito lo cagan bien cagao [...] (*Guaracha*, p. 153)

E tuttavia, nonostante tanta insofferenza e tanta violenza verbale non vi è nessun tipo di ribellione che trascenda bensì, piuttosto, “un sueño agazapado en la mirada como en sueño vivo [...] de los muchachos y muchachas que altisonan y venden *Claridad* y *La Hora*” (*Guaracha*, p. 128). Anche la bomba che scoppia all'interno della facoltà universitaria di Ciencias Sociales non ha fini politici sovversivi in quanto è collocata da Benny e i suoi amici più per divertimento e per noia che per altre ragioni. Per questi motivi, l'accettazione della sentenza della *guaracha* “La vida es una cosa fenomenal” acquisisce una dimensione tragica poiché denuncia l'alienazione definitiva di questi personaggi.

L'autore disegna il mondo in cui si muovono le figure del romanzo come un gigantesco ingorgo. Dal punto di vista aneddótico, l'imbottigliamento stradale non è altro che una congestione del traffico che “se organiza cada tarde en el tramo que va

desde el Puente de la Constitución hasta la Avenida Roosevelt por la ruta del antiguo matadero” (Guaracha, p. 34). Dal punto di vista metaforico, l’ingorgo denuncia la situazione di stagnazione e paralisi che caratterizza la vita politica e culturale di Porto Rico. Luis Rafael Sánchez denuncia questo fenomeno da due prospettive che si complementano: una prospettiva più immediata, che si realizza nell’impossibilità dei personaggi di materializzare le loro aspirazioni, e una più profonda, che mette in evidenza l’alienazione subita dai personaggi. Entrambe le prospettive sono portatrici di una visione critica dei problemi della società portoricana contemporanea e dei suoi effetti sugli individui.

Nonostante nel romanzo vengano messe in scena moltissimi degli aspetti che scandiscono la vita quotidiana degli abitanti della capitale di Puerto Rico – come il corteggiamento, il sesso, l’amicizia, le sedute dallo psichiatra, l’incontro-scontro tra individui di classi sociali diverse, l’educazione dei figli, la politica, la malattia, la magia, i rituali religiosi – si rileva che non c’è movimento progressivo e che la vita nella città appare paralizzata. Il traffico e l’ingorgo sono uno spazio di tensione e di scontro ma possono diventare anche un’occasione di momentanea evasione, uno spazio per sognare e ricordare. Durante la paralisi indotta dal traffico, il lettore è condotto dalle voci del narratore e dei protagonisti attraverso scene della loro vita che permettono di ricomporre un quadro seppur frammentario.⁸⁵

La metafora dell’ingorgo continua la tradizione letteraria portoricana di ricorrere a immagini che denotano stagnazione e immobilità per denunciare la precaria condizione politica e sociale del paese e per giudicare la reazione del cittadino portoricano a tale situazione. Come avevamo già segnalato in precedenza, quella della *charca* è l’immagine prediletta di Zeno Gandía per costruire metafore della degradazione morale e spirituale prodotta dal sistema coloniale. Come segnala Francisco Manrique Cabrera

“charca” en voz de nuestros campos es estancamiento, acuoso depósito de miasmas mal olientes; es quietud de aguas que auspician descomposición y podredumbres. No es “charco” remanso transitorio

⁸⁵Arcadio Díaz Quiñones, nella più volte citata introduzione all’ultima edizione de *La guaracha del Macho Camacho*, osserva che nonostante tutti i personaggi non arrivino a nessuna destinazione, quello presentato nel romanzo non è tuttavia un mondo vuoto: “El □tapón□ es signo de tensión, pero también lugar de la ficción y de la memoria”, op. cit., p. 31.

de agua diáfana que corre [...] La “charca” es lo oral, es podredumbre de humanas miasmas descompuestas.⁸⁶

In un'intervista apparsa su un quotidiano di Porto Rico, lo scrittore Manuel Ramos Otero osserva che il testo di Luis Rafael Sánchez può essere letto come una rielaborazione in chiave moderna de *La charca*:

Ese narrador (ese autor) sabe, inclusive, que desde el punto de vista crítico la novela puertorriqueña de mayor éxito es *La charca*, de Zeno Gandía, y comprende que el camino seguro para *La guaracha del Macho Camacho* es modernizar *La charca*, urbanizarla, trasladar las aguas estancadas al estancamiento del tapón de la scinco de la tarde. En este sentido es interesante examinar cómo Sánchez maneja la reescritura, cómo el Juan del Salto que escudriña la podredumbre humana de su sociedad da un salto al Puerto Rico urbano y sigue mirando la misma podredumbre.⁸⁷

Dal canto suo, un altro autore portoricano, Laguerre, utilizza le immagini del “pozo” della “resaca” e della “ceiba en el tiesto” per visualizzare l’inabissarsi delle aspirazioni del cittadino di San Juan. La posizione più critica è però quella di René Marqués, che nel famoso saggio sulla presunta docilità intrinseca del portoricano, riassume:

Lo que en la década del veinte era *aplatanado* (moralmente aplastado, sumiso) y *ñangotado* (espiritualmente en cuclillas) – ambos términos, invenciones lingüísticas del propio puertorriqueño [...] son ya reveladores de su psicología – se convirtió en 1930 en *resignado* y *fatalista*, para evolucionar con hipocresía ladina hasta el *pacífico* y *tolerante* que hoy hemos puesto en boga.⁸⁸

Ne *La guaracha del Macho Camacho*, vi è un riflesso di questa teoria nell'interpretazione collettiva dell'ingorgo come qualcosa di intrinseco a “la capacidad criolla para el atolladero” (*Guaracha*, p. 27). La rappresentazione dell'ingorgo che paralizza la città si estende infatti a tutta l'isola, che viene percepita come spazio di chiusura e alienazione.

⁸⁶ Francisco Manrique Cabrera, *Historia de la literatura puertorriqueña*, New York: Las Américas, 1956, p. 185.

⁸⁷ Juan Martínez, “Manuel Ramos Otero o los espejuelos de Mahoma”, *El Mundo*, 10 novembre 1985, pp. 52-53.

⁸⁸ René Marqués, *Ensayos 1953-1971*, Río Piedras: Antillana, 1972, p. 156.

Per Ricardo Gullón le isole sono “formas naturales del círculo” che simboleggiano la separazione e l’incomunicabilità, e quando Aureliano Buendía traccia intorno a sé un cerchio che lo separa dagli altri “refuerza su soledad en el aislamiento y en el silencio”.⁸⁹ Diversamente dal personaggio di *Cien años de soledad*, il portoricano non ha necessità di tracciare un circolo per isolarsi in quanto appartiene a uno spazio isolato per natura. In tal modo, l’isola rafforza metaforicamente il senso di alienazione e solitudine che pervade i personaggi del romanzo e definizioni come “la isla del encanto” o “la perla del Caribe” – termini consuetamente usati per definire Porto Rico – risultano fortemente ironiche. Luis Rafael Sánchez rompe il mito del paradiso tropicale e presenta l’isola come un “apuesto tropical de lo ordinario, trampolín de lo procaz, paraíso cerrado del relajo” (*Guaracha*, p. 49).

Il tempo congelato e gli spazi chiusi determinano la struttura del romanzo che, come abbiamo visto, è articolata in una serie di interventi radiofonici e di sequenze narrative anche visivamente separati tra loro. Sánchez frammenta l’ordine della narrazione degli eventi con salti temporali secondo i capricci dei personaggi. Il disordine cronologico si percepisce pure nei pensieri dei protagonisti, che vengono presentati anche attraverso monologhi interiori sempre coordinati dal narratore onnisciente. Queste divagazioni emergono senza alcun controllo, secondo gli impulsi di una memoria sollecitata dalla situazione del momento. I personaggi sono quindi relegati nell’immobilità e gli spazi che si aprono nella loro memoria e nei loro pensieri ribadiscono che non vi sono possibilità di fuga.⁹⁰ Nel caso di Graciela Alcántara, ad esempio, la donna si reca dal suo analista nella speranza che questi la aiuti a uscire dalla profonda depressione che le impedisce di evadere da uno stato di infelicità ormai cronico. Mentre ascolta, pur senza volerlo, la *guaracha* che professa che la vita è una cosa fenomenale, Graciela torna con la mente ad alcuni episodi negativi della sua vita, in particolare alla luna di miele e al suo primo rapporto sessuale con il marito. La vita presente e passata – che le si presenta alla mente come inerti immagini di “postales decomizadas” (*Guaracha*, p. 51) – non presenta momenti lieti o sereni, e Graciela

⁸⁹ Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, a cura di Antonio Bosch, Madrid: Clarasó, 1980, pp. 27-28.

⁹⁰ Come dimostra anche il finale del romanzo in cui si verifica l’unica azione vera e propria compiuta da uno dei personaggi: Benny, nel tentativo di evadere dal traffico, imbocca una trasversale che sembra libera e finisce per investire e uccidere il bambino idrocefalo.

rimane persuasa del fatto che solo poter essere come Liz Taylor la renderebbe finalmente felice.

Come Graciela, anche la China Hereje proietta il suo sogno di felicità nell'illusoria aspirazione di poter essere un personaggio pubblico e famoso, nel caso particolare, la vedette portoricana Iris Chacón. La maggior parte dei ricordi della China Hereje si raggruppano attorno a una serie di scene erotiche che hanno segnato la sua infanzia. L'evocazione è per frammenti e a volte sembra proprio di essere di fronte a una serie di istantanee.

Y, COMO UNA lluvia persistente, el asombro lento de un recuerdo henchido de recuerdos: fragmento de un recuerdo de maromas en rodillas, recuerdo Kodak de sus manos todavía manitas afanadas en endurecer, con equidad democrática los pipíes de los primos [...] (*Guaracha*, pp. 137-138).

Come si è potuto osservare, il romanzo si gioca su due ritmi narrativi: uno lento che corrisponde all'universo spaziale e temporale di clausura, paralisi e stagnazione e un altro, più dinamico, che si attiva nei flashback che diventano narrazioni retrospettive frammentarie delle vite intime dei personaggi. Tuttavia, nonostante il gioco di condensazione e ampliamento, i personaggi si agitano inutilmente in uno spazio chiuso che non offre possibilità di fuga. *La guaracha del Macho Camacho* è un romanzo urbano che comprime il tempo in un periodo conciso che corrisponde alla durata della canzone che viene trasmessa incessantemente e che fa da colonna sonora a tutto il testo. L'individuo non è più l'elemento unificante attorno al quale gira il romanzo, lo è invece l'articolazione della dimensione spazio-temporale attraverso l'imbottigliamento stradale e la programmazione della canzone, che imprigiona i personaggi e allo stesso tempo offre loro un'illusione di vita felice.

Il motivo letterario dell'ingorgo proviene, secondo quanto dichiarato dal testo stesso, dal racconto di Julio Cortázar "La autopista del sur", ma è la realmente terribile situazione del traffico nell'area metropolitana di Porto Rico che ne motiva l'impiego e ne determina il senso. Nella citazione riportata di seguito, la voce del narratore interviene per dichiarare che l'ingorgo della narrazione è reale e che quello inventato da Cortázar ne è l'antecedente letterario.

tapón criminal, diríase que modelado por el cuento de Julio Cortázar
La autopista del sur: ricura, ricura, la vida plagiando la literatura.
(*Guaracha*, pp. 27-28)

L'ingorgo stradale – il *tapón fenomenal* del romanzo – oltre a essere spazio del gioco linguistico, è spazio di affermazione ideologica. Il testo ritrae infatti la paralisi di Porto Rico, denunciandone le cause e le conseguenze. Il caos socio-economico generato dalla condizione di Stato Libero Associato e dai progetti del partito popolare vengono messi in mostra senza censure. Secondo Alvin Joaquin Figueroa, questo aspetto permetterebbe di parlare de *La guaracha del Macho Camacho* come di “una novela de tesis”: “Sánchez escribe un texto de denuncia e intenta ofrecer una visión de un mundo en *descomposición* social y moral: el del hombre puertorriqueño contemporáneo”.⁹¹

Anche Cristóbal Santiago Berríos appoggia l'interpretazione di Figueroa quando afferma che “el texto pertenece a una etapa de conciencia de afirmación nacional avanzada”.⁹² Attraverso l'ingorgo, si mettono in scena i tratti culturali e la personalità del popolo portoricano degli anni Settanta e l'opera appare come una manifestazione dell'identità nazionale con particolare attenzione agli aspetti coloniali. La dimensione nazionale diventa quindi primaria nel romanzo portoricano,⁹³ mentre nel racconto di Cortázar – ambientato in Francia, ma collocabile in qualsiasi altra realtà capitalista occidentale – l'ingorgo acquisisce una dimensione esplicitamente più ampia, geograficamente e storicamente meno determinata.

Attraverso la metafora dell'ingorgo, Luis Rafael Sánchez mostra la città di San Juan e l'isola di Porto Rico come un mondo esteriore alienante che si impossessa dei personaggi, li sottomette a violenza e non lascia loro possibilità di fuga.

Se si osservano i comportamenti di coloro che si trovano bloccati nell'ingorgo che tutti i pomeriggi paralizza la città, si percepisce un senso di insofferenza per l'immobilità a cui sono condannati. L'udito e la vista si animano di un'irritazione nervosa e la mente inizia a vagare fuori dai limiti dell'imbottigliamento, in altri spazi

⁹¹ Alvin Joaquin Figueroa, *La prosa de Luis Rafael Sánchez: texto y contexto*, New York: Lang, 1988, p. 150.

⁹² Cristóbal Santiago Berríos, “La narración de afirmación nacional: Luis Rafael Sánchez y Ana Lydia Vega”, in Juan Manuel García Passalacqua (a cura di), *La narración de la nación*, Caguas, Puerto Rico: Universidad del Turabo – Editorial Cultural, 2005, p. 127.

⁹³ In una conferenza, Luis rafael Sánchez dice “Repito, yo escribo para dar cuenta al mundo de mi país natal”, Luis Rafael Sánchez, “¿Por qué escribe usted?”, op. cit.

anche temporali e, come si è visto, è proprio grazie a queste divagazioni che il lettore raccoglie elementi che gli permettono di tracciare un profilo dei personaggi. Nell'ingorgo di San Juan, così come nell'ingorgo francese del racconto di Cortázar, esponenti di classi sociali diverse si trovano in una situazione che dovrebbe renderli uguali. Tuttavia, nel romanzo di Luis Rafael Sánchez non avviene nessuna comunicazione reale, solo un contatto forzato tra gli occupanti delle vetture vicine. Si tratta di una comunicazione non desiderata, di un contatto momentaneo e accidentale che non ha conseguenze, non sveglia sentimenti di solidarietà o responsabilità e riafferma l'atteggiamento egoista del "si salvi chi può". La parte istintiva e animale dell'uomo viene in superficie sotto l'exasperante sensazione di calore, l'immobilità e l'impossibilità di evadere. I due personaggi che appaiono direttamente implicati nell'ingorgo sono Benny e il senatore, rappresentanti dei peggiori vizi della borghesia locale: superficialità, mancanza di cultura e prospettiva, insensibilità o disprezzo verso il prossimo, egoismo e soddisfazione individualista dei propri desideri o capricci al di sopra di tutto e a scapito di chiunque.

L'ingorgo che struttura il racconto di Julio Cortázar "La autopista del sur" – un imbottigliamento che dura mesi e mesi e che obbliga o permette alle sue vittime a sviluppare forme di sociabilità alternative – riunisce persone di diversa estrazione sociale che tornano verso la città dopo un periodo di vacanza e che nella necessità intessono vere relazioni tra di loro. I personaggi della narrazione si organizzano per affrontare le varie situazioni che man mano si susseguono con spirito solidale e con l'intenzione di aiutarsi mutuamente e di soccorrere i più deboli – una signora anziana, i bambini, le due suore. Si presentano come uomini liberi che, nella condizione assurda dell'ingorgo che li rende prigionieri, riescono a dimostrarsi padroni della propria volontà e a organizzare le loro vite e i loro destini secondo una nuova logica. I personaggi del racconto di Cortázar smettono così di essere vittime di una situazione surreale per diventarne protagonisti attivi.

Il riferimento al racconto di Cortázar, posta esplicitamente all'inizio della ronda in cui appare per la prima volta l'ingorgo, offre al lettore un elemento contrastivo che rende chiara la comprensione della metafora dell'imbottigliamento. L'ingorgo stradale de *La guaracha del Macho Camacho* mette in scena l'alienazione e la paralisi di Porto Rico, mentre l'ingorgo del racconto argentino si trasforma in uno spazio di reale

convivenza umana. Una volta dissipatosi l'ingorgo, nel testo di Cortázar, le macchine riprendono la loro corsa verso la città e verso le vite che erano state temporaneamente interrotte per la durata inverosimilmente lunga del blocco stradale. L'ingegnere, protagonista del racconto, che in quel lasso di tempo ha instaurato una serie di relazioni interpersonali profonde e, in particolare, un rapporto sentimentale con una ragazza che lo rende addirittura padre, con il dissolversi dell'imbottigliamento perde i riferimenti su cui si era basata la sua vita negli ultimi mesi, rimane disorientato e identifica il periodo di forzata convivenza con gli altri automobilisti come la "vera vita":

Absurdamente se aferró a la idea de que a las nueve y media se distribuirían los alimentos, habrá que visitar a los enfermos, examinar la situación con Taunus y el campesino del Ariane; después sería la noche, sería Dauphine subiendo sigilosamente a su auto, las estrellas o las nubes, la vida.⁹⁴

Il ritorno alla normalità viene quindi identificato come una situazione negativa e alienante, in cui l'uomo si scorda del suo prossimo e persegue ciecamente e meccanicamente i propri obiettivi individuali senza curarsi di chi gli sta vicino.

se corría a ochenta kilómetros por hora hacia las luces que crecían poco, a poco, sin que ya se supiera bien por qué tanto apuro, por qué esa carrera en la noche entre autos desconocidos donde nadie sabía nada de los otros, donde todo el mundo miraba fijamente hacia adelante, exclusivamente hacia adelante. ("La autopista del sur", p. 522)

Ne *La guaracha del Macho Camacho*, come si evidenzia nelle scene dell'imbottigliamento e in quelle che avvengono in altri spazi – come l'appartamento-cueva, il parco, la sala d'attesa dello psicanalista, la stanza di Benny – il comportamento dei personaggi è sempre egoista e individualista e non vi è nessun tentativo di instaurare relazioni profonde. I personaggi rimangono così limitati alle ronde narrative che li vedono protagonisti e quando appaiono in quelle degli altri personaggi del romanzo rivestono solo il ruolo che assegna loro il protagonista di quella ronda. Così il senatore Vicente Reinosa è per Benny solo il "papi" ricco e potente che dispensa regali e interviene per tirarlo fuori dai guai; per la China Hereje, il "viejo" che le dà la speranza di ottenere oggetti e favori; per Graciela solo una voce che la tratta con fare paternalista.

⁹⁴ Julio Cortázar, "La autopista del sur", *Cuentos completos*, vol. I, Madrid: Alfaguara, 1998, p. 522.

Ogni personaggio si costituisce così mediante una narrazione propria, caratterizzata anche da un modo di parlare che lo definisce e lo identifica irrimediabilmente, come si dimostrerà nello studio del linguaggio proposto nel capitolo successivo.

A.2.4. LINGUE E LINGUAGGI DEL ROMANZO

I. UNA “NOVELA DE LENGUAJE”

A partire dagli anni Cinquanta, le forme del romanzo regionalista e di problematica sociale, che hanno determinato la tendenza del genere di gran parte della prima metà del secolo scorso, sono ormai prive di vigore. I nuovi scrittori adottano un atteggiamento di rifiuto nei confronti delle forme del romanzo che considerano convenzionali e usurate e si dedicano allo studio di modelli di scrittura innovativi. Più che ricercare argomenti e tematiche nuove, si preoccupano di aggiornare le modalità di trattamento e quindi la loro ricerca va nella direzione di tecniche e stili che possano dotare il genere di qualcosa di inedito e che permetta di stare al passo con i tempi rendendo conto della natura cambiante della società.

La sperimentazione formale è una delle caratteristiche più visibili del romanzo che si afferma negli anni Sessanta e Settanta. Si ricercano forme nuove, anche sorprendenti, di presentare un racconto e così, in uno stesso romanzo, si possono incontrare con certa frequenza la sovrapposizione di piani di azione multipli, l'alterazione della normale sequenzialità temporale, dislocazioni spaziali apparentemente non motivate, frammentazione, simultaneità, montaggio cinematografico, parallelismi e contrappunti di ogni genere, moltiplicazione dei punti di vista, reinterpretazioni del flusso di coscienza, interventi sulla lingua come formazione di nuove parole, incorporazione di termini stranieri o gergali e manipolazioni lessicali o sintattiche di varia intenzione e altro ancora.

La richiesta di intervento del destinatario del testo come co-autore piuttosto che come semplice lettore è un altro carattere peculiare del romanzo di quest'epoca che è stato spesso definito, con le parole di Umberto Eco, come opera aperta. In questo tipo di narrazione, il lettore è chiamato a cooperare alla sua organizzazione, ricollocando i materiali e interpretando situazioni e sviluppi del racconto. L'ambiguità è uno dei

caratteri necessari per coinvolgere il lettore: di fronte all'universo definito e al senso chiaro e preciso che cercano di offrire i romanzi tradizionali e che i lettori pigri sono indotti ad accettare senza discussioni, le nuove narrazioni giocano con l'ambiguità, la parodia e le allusioni per stimolare il destinatario a partecipare attivamente alla costruzione di un senso attraverso una lettura personale che si fa interpretazione. In particolare, negli anni di cui ci occupiamo, appare la cosiddetta "novela de lenguaje" che, come annuncia la definizione stessa, mette al centro della creazione romanzesca proprio la lingua e il linguaggio.

Ángel Luis Morales, che colloca in questo filone anche il romanzo di Luis Rafael Sánchez, afferma che nel romanzo della seconda metà del secolo passato

una preocupación obsesionante por el lenguaje, que arranca de Joyce, lleva a ocuparse del lenguaje no como instrumento para la representación de mundos imaginarios, sino como una finalidad en sí misma, como un elemento creador de mundos narrados paralelos al de la realidad. En algunas novelas, llamadas precisamente "novelas de lenguaje", éste llega a ser la preocupación predominante del escritor.⁹⁵

La critica ha sempre considerato *La guaracha del Macho Camacho* come "novela de lenguaje", ma forse tale etichetta, come considera anche Luis Rafael Sánchez in "Reencuentro con un texto propio", è stata assegnata in modo sbrigativo e poco ponderato.⁹⁶ Il romanzo si fa infatti portatore di una fortissima carica sperimentale dal punto di vista formale e tecnico e indubbiamente si costruisce sul linguaggio e sui modi espressivi dei suoi personaggi e dei narratori ma – ed è qui che la definizione di "novela de lenguaje" proposta da Morales risulta limitante – l'attenzione al linguaggio non è esclusiva e non è diretta alla costruzione di un mondo separato dalla realtà; anzi, il linguaggio diventa lo strumento prediletto per metterne in luce i risvolti più intimi e più difficili da far salire in superficie in modo naturale e che non risulti mediato da un narratore in terza persona piattamente onnisciente e descrittivo.

⁹⁵ Ángel Luis Morales, *Introducción a la literatura hispanoamericana*, Río Piedras: Editorial Edil, 1974, p. 418. Quest'opera appare poco prima della pubblicazione del primo romanzo di Luis Rafael Sánchez. L'articolo in cui il critico portoricano parla di *La guaracha del Macho Camacho* come di una "novela de lenguaje" è "Consideraciones sobre *La guaracha del Macho Camacho*", in Nélida Hernández Vargas e Daisy Caraballo Abréu (a cura di), *Luis Rafael Sánchez: crítica y bibliografía*, op. cit., pp. 63-92.

⁹⁶ Il passo del saggio di Luis Rafael Sánchez a cui si fa riferimento viene citato in chiusura del presente paragrafo.

La famiglia letteraria a cui appartiene Luis Rafael Sánchez – non solo per *La guaracha del Macho Camacho* ma anche per il suo romanzo-fabulazione *La importancia de llamarse Daniel Santos* – non si sostiene quindi solo sulla centralità del linguaggio nel romanzo: essa è composta da alcuni dei “nuovissimi” scrittori presenti nell’antologia di Ángel Rama e da tutta una serie di autori che con le loro opere non si limitano a un’indagine formale sul linguaggio ma mettono sotto assedio la categoria stessa di romanzo e il concetto e il ruolo di autore. A questa famiglia appartengono, tra gli altri, gli scrittori de La Onda messicana – come José Agustín e Gustavo Sainz –, Manuel Puig, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Gabriel García Márquez, Pablo Armando Fernández e Rodríguez Juliá. Nelle opere degli autori citati, l’attenzione per il linguaggio e il gioco ambiguo che si crea tra autore e narratori del testo si interseca con l’uso consapevole dei modi espressivi della cultura di massa e degli esponenti delle diverse classi ed etnie caraibiche e latinoamericane.⁹⁷

Come affermano in forme e luoghi diversi José Juan Beauchamp, Cristóbal Santiago Berríos, Luis Felipe Díaz, Benjamín Martínez López e Julio Rodríguez Luis, la letteratura portoricana, e dentro di essa quella di Luis Rafael Sánchez, è eminentemente politica e si fa portatrice di un impegno anche etico che non intacca, anzi favorisce, la dimensione estetica dei testi.⁹⁸ In particolare, José Juan Beauchamp osserva che ne *La guaracha del Macho Camacho* vi sono due livelli di lettura che si collocherebbero uno all’estremo opposto dell’altro. Il primo immette il lettore nella dimensione del romanzo in cui si muovono i personaggi e le parole, ed è quella del buon umore e della risata, del linguaggio disinvolto, popolare e parodico, che utilizza anche la parola volgare come elemento umoristico. Il primo livello di lettura equivale quindi a un’esperienza ludica, di intrattenimento spensierato. In questa fase, l’organizzazione sociale differenziata che si traduce nella tensione esistente tra le varie classi rimane in un secondo piano e si

⁹⁷ Non si deve dimenticare inoltre, ma d’altronde tutta la sua opera non fa altro che ricordarlo, che Luis Rafael Sánchez si è formato nell’esperienza del lavoro collettivo alla radio e nel teatro, prima come attore di “novelas radiofónicas” e poi come attore e autore teatrale.

⁹⁸ José Juan Beauchamp, “*La guaracha del Macho Camacho*. Lectura política y visión del mundo”, op.cit., pp. 155-206; Cristóbal Santiago Berríos, “La narración de afirmación nacional: Luis Rafael Sánchez y Ana Lydia Vega”, in Juan Manuel García Passalacqua (a cura di), *La narración de la nación*, op. cit., pp. 126-140; Luis Felipe Díaz, “*La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez y la cultura tardomoderna de la pseudocomunicación”, in *Revista de estudios hispánicos*, XXX, 1, 2003, pp. 97-118; Benjamín Martínez López, “El ojo del huracán de nuestra realidad isleña”, in Nélida Hernández Vargas e Daisy Caraballo Abréu (a cura di), *Luis Rafael Sánchez: crítica y bibliografía*, op. cit., pp. 93-100; Julio Rodríguez Luis, *La literatura hispanoamericana entre compromiso y experimento*, Madrid: Fundamentos, 1985, pp. 153-178.

rende necessaria una lettura più attenta per apprezzare il significato critico iscritto in ed espresso da questo linguaggio che a una prima lettura aveva funzionato come elemento di distrazione. Il livello di lettura che si colloca all'estremo opposto è allora quello del sorriso amaro, del rifiuto, del ripudio – sociale, non estetico – e, soprattutto, della riflessione. Tali reazioni sono indotte dalla lettura meditata di un'ironia che supera se stessa in una combinazione patetica, parodica e satirica di cinismo, amarezza e scetticismo e insieme di illusione, dolcezza e speranza.⁹⁹

La guaracha del Macho Camacho presenta una ricchezza di materiali linguistici, un catalogo delle più variate forme di espressione portoricane – in particolare della capitale – e una volontà di gioco burlesco e scanzonato che si concede equilibrismi ingegnosi di stirpe quevedesca, sotto la quale si articolano la comprensione e la denuncia.

Fin dalla cacofonia del titolo, dalla “advertencia” – con l'invenzione di termini come “disqueros” e “microfoniáticos” – e dalla prima serie narrativa – che inizia con lo stampato maiuscolo: “SI SE VUELVEN ahora, recatadas la vuelta y la mirada” – ci si rende conto che in questo testo la parola acquisisce dimensioni che eccedono il mero narrare e che esigono un supplemento d'attenzione se si vuole derivare alle molte implicazioni che vi sono iscritte. In apertura del testo, inoltre, l'apparizione del verbo “emputecer” attira l'attenzione anche su un'altra delle peculiarità del linguaggio di questo romanzo e cioè il ricorso frequente alla parola volgare, a la “palabra puerca”, a “lo soez”, a cui si riferisce esplicitamente lo stesso Sánchez in un suo intervento intitolato “Hacia una poética de lo soez”.¹⁰⁰ Morales osserva a questo proposito che nessun'altra opera supera *La guaracha del Macho Camacho* nell'uso delle espressioni volgari, della “palabra soez, obscena y escatológica”.¹⁰¹ Il ricorso all'espressione e all'immagine volgare non serve solo a interpretare una cultura marginale e plebea, la desolazione, la morte e la dimensione grottesca del mondo periferico delle realtà urbane, bensì anche le idiosincrasie del popolo portoricano e l'identità collettiva di quei

⁹⁹ José Juan Beauchamp, “*La guaracha del Macho Camacho*. Lectura política y visión del mundo”, “*La guaracha del Macho Camacho*. Lectura política y visión del mundo”, op. cit., p. 157-159.

¹⁰⁰ Il saggio “Hacia una poética de lo soez”, scritto nel 1983 durante un soggiorno presso il Woodrow Wilson Center for Scholars, è stato letto in diverse università statunitensi e presso la Universidad de Puerto Rico. Di quest'ultima lettura esiste una registrazione su supporto VHS presso il Centro de Estudios Puertorriqueños del Hunter College – CUNY, New York.

¹⁰¹ Ángel Luis Morales, “Consideraciones sobre *La guaracha del Macho Camacho*”, op. cit., p. 87.

personaggi che appaiono nei testi di Luis Rafael Sánchez senza discriminazioni di origine sociale o economica.

Si è accennato alle “agudeza y arte de ingenio” che portano l’autore ad accumulare ogni sorta di gioco verbale e semantico tanto da far pensare a un moderno Quevedo. Luis Rafael Sánchez inventa termini con fini caricaturali – “microfoniáticos”, “pegajosóficos” –, si diverte a costruire enumerazioni, gradazioni, comparazioni aggettivali, parole composte, derivate. Si diletta con ogni tipo di intervento che alteri la normale elocuzione del discorso. Come un autore barocco, infarcisce la narrazione di citazioni, allusioni a personaggi, opere letterarie e musicali, frasi fatte e proverbi.

Emir Rodríguez Monegal, in una delle sue numerose riflessioni sul “boom” della narrativa ispano-americana, afferma che due dei caratteri comuni agli autori tanto diversi che integrano questo fenomeno, sono la consapevolezza dell’importanza della struttura romanzesca e una sensibilità per il linguaggio come materia prima della narrazione.¹⁰² Sebbene non sia possibile far rientrare *La guaracha del Macho Camacho* nei dilatati limiti di questo fenomeno, che nella prima parte di questo lavoro abbiamo definito come fenomeno soprattutto editoriale, non si può ignorare che molte delle conquiste raggiunte prima dagli scrittori del “nuovo romanzo latinoamericano” e poi dai protagonisti del “boom” abbiano avuto una ricaduta importantissima su tutta la narrativa latinoamericana.

Approfondendo lo spunto offerto da Rodríguez Monegal e portandolo su un terreno più esteso, si può affermare, insieme con il critico Kessel Schwartz, che poiché l’uso metaforico del linguaggio non è più sufficiente a rendere conto della violenza e dell’alienazione del mondo moderno, lo stile diventa aforistico e disgiuntivo e il romanziere concepisce un linguaggio la cui forma corrisponde finalmente al mistero del vivere la modernità.¹⁰³

La violenza è uno degli elementi che emana con forza da tutto il romanzo: violenza interna alla diegesi, che tesse le relazioni tra i personaggi; violenza di un narratore-dittatore che si intromette ovunque e manipola tutto; violenza formale che rompe definitivamente con strutture lineari e con linguaggi immediatamente fruibili. La

¹⁰² Emir Rodríguez Monegal, “Los nuevos novelistas”, in Aurora Maura Ocampo (a cura di), *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea: antología*, México: UNAM, 1973. Apparso per la prima volta in *Mundo Nuevo*, 17, 1967, pp. 19-24.

¹⁰³ Kessel Schwartz, *Studies on Twentieth-Century Spanish and Spanish American Literature*, New York: University Press of America, 1985, pp. 263-264.

frammentazione dell'ordine narrativo, le interruzioni improvvise da parte del narratore disc-jockey e il linguaggio sovraccarico, ripetitivo, spesso deviato e deviante con cui si narrano gli eventi, esercitano una violenza anche su un lettore che, sebbene si sia allenato alla lettura con i grandi romanzi del "boom", non ha ancora assistito a un'azione di disorientamento così minuziosamente programmata.

Lo stesso Luis Rafael Sánchez, in una riflessione prodotta ad alcuni anni di distanza dall'uscita del romanzo, mette in evidenza la relazione tra violenza e linguaggio come l'elemento centrale e unitario di tutta *La guaracha del Macho Camacho*, segnalando che le consonanze apparentemente festive del titolo anticipano già la violenza del testo, la cui forza viene ampliata dalla lingua tautologica, ripetitiva e ossessiva che si infila ovunque e contamina tutto. È una

violenza que halla la flexión en el desempleo espiritual de los personajes, la falta de un proyecto social redentor, la vida asumida como oprobio, los prejuicios de clase y raza instalados en un marco delirante, de chabacano festejo. Sólo una palabra fuerte comunica dichos rencores y dichas vaciedades, sólo una palabra implacable denuncia el festejo chabacano; palabra dura o repulsiva, vacilona o relajosa que centra *La guaracha del Macho Camacho* – novela de lenguaje se la ha llamado, precipitada y sojuzgadamente. [...] La palabra dura, implacable, puerca, domina a los atrapados, recrudece las violencias, arremete contra las pomposidades insoportables, protesta por el ordenamiento incivil y el vivir jodido.¹⁰⁴

II. LA SCRITTURA DELL'AMBIGUITÀ

Come già segnalato, la critica coincide nel segnalare il ruolo portante del linguaggio nel romanzo di Luis Rafael Sánchez e, alcuni, concordano nel considerarlo un personaggio in più se non addirittura l'unico personaggio autonomo all'interno del testo.¹⁰⁵

L'uso del linguaggio ne *La guaracha del Macho Camacho* ha suscitato però anche il problema della difficile comprensibilità di un testo "scritto in portoricano", come Efraín Barradas definisce non solo il romanzo di cui ci occupiamo, bensì l'intera opera del suo autore. Si è infatti diffusa la credenza, a nostro avviso erronea, che solo il

¹⁰⁴ Luis Rafael Sánchez, "Reencuentro con un texto propio", in *No llores por nosotros, Puerto Rico*, Hanover, U.S.A.: Ediciones del Norte, 1997, pp. 123-124; già apparso in *sin nombre*, 8.1,1977.

¹⁰⁵ Luce López Baralt, recensione a *La guaracha del Macho Camacho*, op. cit., p. 64.

lettore che provenga o abbia familiarità con gli strati medio bassi della società portoricana sia in grado di capire sia i significati immediati che quelli occulti delle allusioni alla cultura popolare e soprattutto la natura della *guachafita*, la particolare forma di umorismo portoricano. Secondo questa opinione, non potrebbero addentrarsi nella lettura del romanzo e goderne a pieno gli esponenti delle classi sociali alte e gli altri lettori ispanofoni non pratici della realtà portoricana presentata nel testo.

In effetti, come Guillermo Cabrera Infante, Luis Rafael Sánchez è fortissimamente interessato al linguaggio dei ceti marginali della capitale del suo paese e la sua opera appare veramente scritta “in portoricano” proprio come *Tres tristes tigres* risulta scritta “in cubano”. Nella “advertencia” al suo romanzo, Cabrera Infante arriva addirittura a chiedere per il suo testo una lettura ad alta voce che permetta di apprezzare *tutte* le modalità e le intonazioni della lingua cubana, ampliando lo spettro di interesse a tutte le componenti della società cubana, urbana e rurale.

Questa tecnica di lettura ad alta voce, che secoli prima aveva chiesto Alonso de Proaza per *La Celestina* e che è indispensabile per apprezzare anche uno scrittore come Joyce, la si dovrebbe applicare anche a *La guaracha del Macho Camacho*, il cui linguaggio risulta molto più esuberante, ampolloso, immaginativo e contagioso, ma al contempo marcatamente meno intellettuale, di quello di Cabrera Infante.¹⁰⁶ I due scrittori caraibici, al di là dei diversi esiti della loro scrittura, sono quindi uniti da una volontà di ricostruire attraverso la lingua letteraria la parlata degli individui appartenenti ai diversi strati della società, sorretti dall’idea che la finzione può ricorrere all’invenzione per aumentare la propria credibilità. Di questa posizione partecipa ad esempio l’interessante produzione dell’anti-linguaggio di Benny, una sorta di minorato linguistico che secondo lo stesso Luis Rafael Sánchez corrisponde alla realtà di molti adolescenti e studenti considerati, ottimisticamente, bilingui.¹⁰⁷ Nel romanzo di Luis Rafael Sánchez, le varie classi sociali si affrontano e si scontrano anche linguisticamente producendo effetti spesso umoristici, come nella scena in cui la China Hereje lamenta le dimensioni dell’appartamento-cueva che il senatore si ostina a chiamare *furnished studio*.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Ne *La guaracha del Macho Camacho*, ad esempio, non troverebbe mai una sua collocazione un personaggio come Bustrófedon.

¹⁰⁷ Cfr. anche Luis Rafael Sánchez, “La generación o sea”, in *No llores por nosotros, Puerto Rico*, op. cit.

¹⁰⁸ Citazioni e commento di questa scena sono proposte nel quarto paragrafo di questa parte: “Caratterizzazione dei personaggi attraverso il linguaggio”.

La capacità di Luis Rafael Sánchez di manipolare la lingua spagnola non si limita alla riproduzione più o meno verosimile del linguaggio dei cittadini portoricani o agli effetti umoristici. L'autore, il cui linguaggio – attraverso i narratori – domina e decide l'opera, esibisce un'immaginazione metaforica febbrile e uno stile indipendente dai suoi personaggi, manifestando la matrice finzionale della narrazione che si propone quindi come creazione più che come riproduzione.

Il linguaggio brillante, agile e perennemente festivo de *La guaracha del Macho camacho* arriva a creare attorno a sé un'inevitabile sensazione di esuberanza, vitalità e a tratti allegria che contrasta fortemente con la semplicità e la tragedia patente dei fatti narrati. Nonostante il numero limitato dei personaggi presenti nel testo, esso può apparire a volte sovrappopolato – come nelle scene dell'ingorgo – e tale effetto partecipa del tentativo di far dimenticare la clausura spaziale, l'immobilità e la paralisi temporale che pervadono la narrazione. I personaggi potrebbero anche risultare, a una prima lettura, piatti – come lamentava Rosario Ferré nella sua recensione al romanzo – ma la generosità delle sfumature con cui il linguaggio li costruisce, dà loro spessore e complessità.¹⁰⁹ La ricchezza dei personaggi e l'apparente vitalità, che viene comunicata dall'esuberanza del linguaggio e dalla complessità della struttura del romanzo, sembrano smentire continuamente il fallimento e la stagnazione di Porto Rico come popolo e società. Si è detto che, proprio come *Cien años de soledad* di García Márquez e *Die Blechtrommel* di Günter Grass, *La guaracha del Macho Camacho* è un romanzo triste che si legge con allegria. Sembra che gli accadimenti della trama, banali o tragici, vadano in un senso e nella direzione opposta vada il tono festivo e burlesco con cui questi sono narrati. Si ha quasi l'impressione che, manifestando vigore e vitalità, il linguaggio contraddica il messaggio negativo e pessimista – addirittura disperato in chiusura del romanzo, con la morte de El Nene – che deriva dai fatti narrati. E infatti, se da un lato anche il suo autore afferma che *La guaracha del Macho Camacho* è una sorta di inventario mostruoso della realtà del suo paese, dall'altro ci dice che per parlare di tali mostruosità non avrebbe mai potuto interporre tra lui e i fatti una distanza che lo obbligasse a guardarli e giudicarli dall'alto verso il basso: combattere dalla trincea della marginalità in cui sono collocati i suoi stessi personaggi e stringere una sorta di tregua

¹⁰⁹ Si ricordi che i personaggi possono avere due personalità e due nomi a seconda della prospettiva da cui sono visti, come ad esempio la China Hereje/La Madre e il senatore Vicente Reinoso/El Viejo.

con la festosità vuota e a volte insulsa della *guaracha* sono i due movimenti che si collocano alla base di questo romanzo.

Tanta miseria colectiva, tanta funesta descomposición, le impone al lenguaje una lectura contraheroica, desafiante. Desde que el hombre intentó contrarrestar el desamparo, con la palabra, la literatura sirvió como humilde mediadora, sin sumisiones y sin persignaciones, sin llantenes y sin añoranzas, quise que *La guaracha del Macho Camacho* diera un poco de aplacamiento a nuestros males con su soneo despertador. Con candor lo confieso.¹¹⁰

La denuncia sociale si mescola quindi, ambigualmente e per mezzo di un umorismo complesso, con il desiderio di non affliggere il lettore e di non gettarlo nello sconforto. A una prima impressione può sembrare di trovarsi di fronte a un uso tradizionale dell'umorismo, che mette in mostra vizi e difetti mostrandoli e prendendosene gioco. E in effetti, Luis Rafael Sánchez denuncia con la risata divertita e correttiva molte delle miserie e ingiustizie dei personaggi di cui narra sequenze di vita. Nel testo, si avverte chiaramente che uno dei comportamenti che maggiormente si critica è la tendenza – che tocca tutti, senza differenze di estrazione sociale – di non prendere nulla sul serio, di “tirarlo todo a relajo” per dirlo un'espressione portoricana.

Il romanzo, come si è visto, è strutturato su una *guaracha* che contagia tutti i personaggi e li ipnotizza convincendoli, facilmente, che la vita a Porto Rico sia fenomenale e rendendoli irresponsabili e insensibili ai problemi della società in cui vivono. La *guaracha* agglutina quindi un modo di essere dei personaggi che secondo l'autore è uno dei caratteri definitivi del popolo portoricano, e cioè la capacità di evadere e di cancellare il dolore con una risata. Nel romanzo si parla di “industria nacional de la guachafita” e il paese è visto come “paraíso cerrado del relajo”, che è in fondo anche l'immagine che si usa per vendere i paesi tropicali come meta turistica nascondendone al contempo i lati meno piacevoli. Con queste parole, l'autore ritrae in modo incisivo la specialissima modalità caraibica dell'umore evasivo e auto-protettivo, profondamente diverso da quello europeo, di natura correttiva o costruttiva piuttosto che evasiva.

¹¹⁰ Luis Rafael Sánchez, “Reencuentro con un texto propio”, op. cit., p. 125. In particolare, la citazione è estratta da un capitoletto significativamente intitolato “Guaracha, estamos en paz”.

Nel suo famoso saggio sul *choteo*, il corrispondente cubano della *guachafita* portoricana, Jorge Mañach interpreta il particolare umorismo cubano e caraibico come un'arma a doppio taglio. Da un lato, vi sarebbero la voglia di evadere, la dimensione irresponsabile, l'incapacità di prendere le cose sul serio e, dall'altro, un aspetto da considerarsi positivo: l'allegria ad ogni costo si costituirebbe in sotterfugio e rifugio degli oppressi, in una valvola di sfogo necessaria per sopportare quotidianamente e resistere condizioni politiche, economiche e sociali oltremodo gravose. Luis Rafael Sánchez sembra limitarsi in un primo momento a denunciare e a voler correggere con una risata satirica gli atteggiamenti di burla costante dei suoi personaggi che si negano a farsi carico delle proprie responsabilità, ma ci si rende subito conto che si tratta di un umorismo alquanto ambiguo: un umorismo "serio" che si sovrappone a un umorismo ludico ed evasivo che pur non viene condannato definitivamente e viene riscattato come carattere della propria cultura.

Di fronte a personaggi come la China Hereje/La Madre – personaggi "en cuerpo de camisa" come lo sono i protagonisti dei racconti riuniti nel libro che porta questo titolo – il cui dolore è profondo, autentico e irrimediabile, l'autore appare più benevolo: la risata evasiva e anestetizzante costituisce una fonte necessaria di allegria artificiale che li aiuta a non soccombere sotto il peso della loro difficile vita.

La satira sociale acquisisce qui sfumature sofisticate. Senza l'esuberanza e la sua apparente insensibilità, senza i suoi sogni di evasione in un mondo immaginario in cui regna sovrana la vedette Iris Chacón, il personaggio della China Hereje non resisterebbe dal punto di vista emozionale. Ed è proprio la China Hereje, il personaggio sdoppiato di cui il lettore conosce due versioni che riesce a far coincidere solo verso la fine della narrazione, la figura più ambigua di tutto il testo, che arriva a destare comprensione e tenerezza per l'ostinazione con cui si sforza di credere che la vita sia realmente qualcosa di straordinario. Tale particolare comprensione nei confronti della giovane mulatta si evidenzia negli interventi diretti del narratore. In una scena, in cui la China Hereje si colpisce il petto rimproverandosi, la voce narrante ci dice che vorrebbe intervenire con "ganas de decirle: cosita, no te castigues así". (*Guaracha*, p. 90)

Si può dire che l'autore, che tanto profondamente si è immerso nell'ambiguità della *guachafita*, finisca per soccombervi letterariamente. L'opera risulta veramente scritta in portoricano dal punto di vista di un umorismo ambivalente, denunciatorio e

difensivo al contempo. Si legga, come esempio di quanto finora enunciato, un episodio relativo al bambino anormale:

El Nene mordía la cabeza del lagartijo hasta que el rabo descansaba la guardia, el mismo rabo que trampado en la graganta convidaba al vómito. La Madre y Doña Chon miraron el vómito: archipiélago de miserias, islas sanguinolentas, collares de vómitos, vómito como caldo de sopa china, espesos cristales, sopa china de huevo, convención de todos los amarillos en el vómito, amarillos tatuados por jugos de china, amarillos soliviantados por la transparencia sucia de la baba, cristales espesos por granos de arroz: un vómito como Dios manda. (*Guaracha*, pp. 61-62)

In questo brano il lettore – proprio come l'autore, il narratore e i personaggi portoricani del romanzo – si proteggono dall'orrore e dal dolore suscitati dalla scena e dalla condizione del bambino idrocefalo per mezzo dell'umorismo e della chiusura drastica e scioccante che non permette concessioni alla tristezza. In questo modo, il romanzo “scritto in portoricano” forza anche il lettore a una lettura “in portoricano” del testo.

Si tratta di una deformazione tragica che ha qualcosa di esperpentico ma che si allontana poi dalla serietà di Valle Inclán o dell'ingegno amaro di Quevedo. Attraverso l'uso costante di questo umorismo ambiguo, anche la frase chiave del romanzo e della *guaracha* finisce per essere ambivalente. La vita, che viene ossessivamente pubblicizzata come qualcosa di fenomenale, è invece, come dimostrano i fatti che scandiscono la vita dei personaggi, triste, dolorosa e patetica. Ma la vita torna ad essere in un certo senso fenomenale per coloro che evadono dal dolore e lo trasfigurano, seppur momentaneamente, in una forma di risata illusoria e protettiva.¹¹¹

Anche gli autori cubani osano prendersi gioco della dimensione tragica della vita, tra questi, oltre a Virgilio Piñera e Severo Sarduy, vi è Guillermo Cabrera Infante. Quest'ultimo, fa dire a uno dei personaggi di *Tres tristes tigres* che “la vida es un caos concéntrico”, mentre Sarduy dice che “la vida es una jabonera” ed Emilio Belaval, lo scrittore portoricano a cui Luis Rafael Sánchez ha dedicato la sua tesi di dottorato, scrive che “la vida es un dulce en palito”. I modi di Luis Rafael Sánchez di riflettere

¹¹¹ A questo proposito Arcadio Díaz Quiñones afferma che “la guaracha envolvente del Macho Camacho tiene tanto de indicio como de pista falsa [...] En *La guaracha* de Sánchez no hay fin de fiesta, ni siquiera el atisbo de un nuevo orden. En todo caso, es posible que la misma vitalidad desesperada del goce fascine, ayudando así a sobrepasar el cerco creado por la racionalidad fracasada de la avenida”. Citato nell'introduzione alla *La guaracha del Macho Camacho* di Cátedra, op. cit., pp. 27-28.

sulla vita e su questioni nodali dell'esistenza umana si collocano, evidentemente, in una cornice non solo portoricana ma riconoscibilmente caraibica.

III. PRESENZA DELLA DIMENSIONE POETICA

Contrariamente a quanto si è cercato di dimostrare finora, Galvarino Plaza vede nell'uso particolarissimo del linguaggio da parte di Luis Rafael Sánchez, oltre a un apporto di grande innovazione, il motivo per cui *La guaracha del Macho Camacho* risulta “una novela de difícil imbricación”. Secondo il critico, il romanzo si configurerebbe infatti “como una nueva visión” all'interno della narrativa portoricana e latinoamericana e i suoi caratteri peculiari non sembrerebbero coordinabili con altre linee e modelli della narrativa del momento.¹¹²

Dal canto suo, Anita Arroyo inserisce l'autore de *La guaracha del Macho Camacho*, proprio grazie al tipo di linguaggio utilizzato nel romanzo, in una “tendencia pop de un neorealismo de raíz popular” che esagera con compiacimento “lo chabacano y lo negativo” producendo opere che perdono dimensione poetica e risultano troppo forti e a tratti repulsive.¹¹³ Luz María Umpierre, rifacendosi ad alcune riflessioni di Luis de Arrigoitia pubblicate sulla rivista *Ínsula*, afferma invece che la poesia, che è sempre stato il genere preferito e di maggiori esiti della letteratura portoricana e anche “el mejor registro del existir puertorriqueño”, anima in modo evidente, a partire dagli anni Settanta, la narrativa nazionale. Il primo romanzo di Luis Rafael Sánchez sarebbe la più compiuta dimostrazione di tale tendenza.¹¹⁴

In effetti, è realmente imponente la quantità di elementi presenti nel romanzo che, a vari livelli, sono riconducibili alla poesia. Già a partire dal titolo – come è stato osservato in più occasioni sia nel presente lavoro che nei numerosi lavori critici che si sono dedicati allo studio del romanzo – si annuncia l'importanza della dimensione ritmica e musicale nell'opera narrativa. Ne *La guaracha del Macho Camacho* si fa costantemente riferimento alla poesia attraverso la presenza della parodia poetica e di

¹¹² Galvarino Plaza, recensione a *La guaracha del Macho camacho*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 322-323, 1977, p. 410.

¹¹³ Anita Arroyo, *Narrativa hispanoamericana actual*, Río Piedras: Editorial Universitaria, 1980, pp. 317-318.

¹¹⁴ Cfr. Luz María Umpierre, “Función de la polaridad metonímica/metafórica en *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez”, in Id., *Nuevas aproximaciones críticas a la literatura puertorriqueña contemporánea*, Río Piedras: Editorial Cultural, 1983, pp. 75-88.

termini che appartengono all'universo retorico del genere lirico e della pseudo-poesia, che appare in forma di *jingles* e *slogans* pubblicitari.

Per quanto riguarda la parodia poetica, nel romanzo sono numerosissime le citazioni – esatte o alterate – di versi di poesie di ogni epoca della letteratura in lingua spagnola, da Lope de Vega a Palés Matos. L'uso della poesia è tanto ambiguo quanto quello dell'umorismo poiché se da un lato esalta, per contrapposizione, la dimensione sordida e atroce, a volte ributtante, della vita dei personaggi, dall'altro rende la lettura meno angosciante e funziona come valvola di sfogo a tanta bruttura. Inoltre, l'effetto comico e satirico che genera la presenza di versi poetici nei discorsi dei personaggi del romanzo producono un distanziamento che focalizza l'attenzione sui modi del narrare oltre che sull'oggetto della narrazione, offrendo al lettore attento nuovi indizi di interpretazione del testo.

Nel caso del senatore Vicente Reinoso, ad esempio, le citazioni di passi poetici denunciano la falsa erudizione di questo personaggio che oltre ad essere senatore è anche avvocato, professioni che richiedono capacità di manipolare il linguaggio ma, almeno nella Porto Rico degli anni Settanta, non profondità dei contenuti:

Evento destacado que reportó solicitudes de dueños de boutiques y editoras de páginas femeninas de su opinión sobre la vuelta a la sensibilidad de los años treinta por la influencia de la película *The godfather*: ¿hay sensibilidad nostálgica en el horizonte?, ¿volverá el sombrero masculino?, ¿volverá el chaleco?, ¿volverá la corbata de pajarita?, ¿volverán las oscuras golondrinas? La elegancia y la oratoria son su fuerte. (*Guaracha*, p. 35)

L'ossessione del senatore per l'apparenza fisica, lo induce a chiedersi per il ritorno di alcuni capi di abbigliamento che per associazione lo portano a domandarsi becquerianamente se torneranno anche le “nere rondini”. Allo stesso modo, la predilezione del senatore per le donne di colore determina l'allusione ad alcuni versi di Palés Matos utilizzati dal narratore per contraddire quanto invece la retorica populista cerca di affermare e cioè che i portoricani, proprio come i cittadini statunitensi, sarebbero tutti uguali. In questa ronda narrativa appaiono citazioni da due poesie di Palés Matos: “Majestad Negra” e “Danza Negra”.¹¹⁵

¹¹⁵ Cfr. *La guaracha del Macho Camacho*, op. cit., pp. 93 e 125.

Anche nelle ronde narrative dedicate alla moglie del senatore abbondano i riferimenti espliciti alla poesia ispano-americana: Graciela Alcántara si ricorda nel giorno del suo matrimonio “pálida como la niña de Guatemala, pálida como la amada inmóvil” (*Guaracha*, p. 50) secondo cioè l’immaginario romantico di José Martí e Amado Nervo.¹¹⁶

Considerando che i personaggi del romanzo appaiono sostanzialmente descritti come incolti, privi di ogni senso civico, sfrenatamente individualisti e interessati solo a un profitto personale e immediato, i riferimenti alla produzione lirica nazionale, caraibica o latinoamericana, quando sono enunciati dagli stessi personaggi, denunciano la retorica vuota e la tergiversazione espressiva che contraddistingue buona parte della società portoricana.¹¹⁷ Anche la deformazione parodica di alcuni versi famosi si inserisce in questa linea, come succede con il verso della poesia “Juventud, divino tesoro” di Rubén Darío che qui appare in bocca alla China Hereje insieme a “Cuando quiero gozar yo gozo y a veces gozo sin querer” (*Guaracha*, p. 80).

Un’altra delle molteplici intenzioni che soggiacciono all’enorme apparato di riferimenti di cui abbiamo offerto solo qualche esempio è, insieme all’uso diffusissimo della rima, quella di dare ritmo e movimento alla narrazione, creando un contrappunto dinamico con la duplice stagnazione su cui si fonda il romanzo – da una parte, il blocco dell’immagine su un momento particolare, un frammento della vita dei personaggi e, dall’altra, la paralisi di un’intera società che sembra ricordare e imparare solo attraverso la ripetizione, la rima e il ritmo.¹¹⁸

Oltre alla parodia di versi e di titoli di poesie, è molto frequente nel romanzo anche l’apparizione di termini che fanno parte dell’ambito retorico della poesia e che

¹¹⁶ Come segnala anche Arcadio Díaz Quiñones nel sostanzioso apparato di note di cui dota la sua edizione de *La guaracha del Macho Camacho*, “La niña de Guatemala” allude a una conosciuta poesia di José Martí inclusa nei *Versos sencillos* (1891) mentre “La amada inmóvil” è il titolo di una raccolta del poeta messicano Amado Nervo pubblicata nel 1920.

¹¹⁷ In questa direzione va anche la critica di Luis Rafael Sánchez espressa in “La generación o sea”, op. cit.

¹¹⁸ A questo proposito appare opportuno citare ciò che Susan Sontag dice in *Against Interpretation* in relazione a due espedienti retorici particolarmente cari a Luis Rafael Sánchez: “Rhythm and rhyme, and more complex formal resources of poetry such as meter, symmetry of figures, antithesis, are the means that words afford for creating a memory of themselves before material signs (writing) are invented; hence everything that an archaic culture wishes to commit to memory is put in poetic form”. Cfr. Susan Sontag, *Against Interpretation* (1966), New York: Delta, 1978, p. 34; trad. it. trad. it. di Ettore Capriolo, *Contro l’interpretazione*, Milano: Mondadori, 1998.

nella maggior parte dei casi rilevati vengono utilizzati metaforicamente. Vediamone qualche esempio:

Lo dijo un hombre hecho y derecho: el país no funciona, el país no funciona, el país no funciona: repetido hasta la provocación, repetido como zéjel de guaracha. (*Guaracha*, p. 21)

La ripetizione della frase “il paese non funziona” viene descritta qui come il *refrain* di una *guaracha* e si oppone al ritornello ossessivo del motivo che fa da colonna sonora al romanzo e che afferma, invece, che “la vita è una cosa fenomenale”.

Altri due esempi di questo modalità di incorporare la poesia al romanzo: le rughe sul volto di Graciela sono “ritmadas por la prosa cuarentona” e la *garçonnière* del senatore è usata dallo stesso, oltre che per i suoi incontri clandestini, per “reclamar el generoso socorro de las musas y pergeñar las cuartillas alumbradas que lee en el Senado” (*Guaracha*, p. 85).

Frequente è anche il ricorso alla rima e al ritmo per parodiare il linguaggio poetico e allo stesso tempo per dare all’espressione l’agilità e il movimento che sono propri del componimento poetico. A questo scopo, vengono fatte rimare tra loro parole all’interno di una frase o entro i limiti di uno stesso paragrafo, ma anche tra le proposizioni delle varie sequenze di una stessa serie narrativa in modo che la stessa acquisisca coerenza e continuità nonostante la frammentazione. Oltre al già più volte citato titolo, in cui la rima, oltre a dare movimento e agilità, ricorda anche il ritmo del *cha cha cha*, è sufficiente aprire una pagina qualsiasi del testo per trovare esempi del fenomeno commentato:

guaracha que ustedes han bailado o escuchado o comprado o reclamado a algún programa radiado, descontado que cantado o tarareado (*Guaracha*, p. 14).

EN UNA VENTA especial de zafacones, se encontró, de sopetón, que hasta un susto se llevó del sorpresón. (*Guaracha*, p. 145)

ELLA ES UNA viajera que transita entre los tiempos [...] arrebatadora como Dora, caminando con la calle con una cinturita como la cinturita de Ofelia la Trigueñita, bella como una camella, fabulosa como una lechoza. (*Guaracha*, p. 138)

FABULOSA COMO UNA lechoza [...] Feliss como una lombriss. (*Guaracha*, p. 139)

La ricostruzione delle vite dei personaggi necessita, entro i limiti di una cultura ferma e stagnante, della poesia per poter riscattare dalla memoria il vissuto, proprio come segnalava la citazione di Susan Sontag proposta in una nota precedente. In alcune comunità si ricorre al suono del tamburo per accompagnare e ricostruire le origini e i miti costitutivi di un popolo, nel romanzo di Luis Rafael Sánchez questo accade con forme derivate dalla poesia o contigue ad essa, come l'uso della pseudo-poesia degli *slogans* e dei *jingles*, i riferimenti ai ritmi e alla musica popolari e l'adozione di forme oratorie per preghiere laiche.

L'esempio massimo dell'uso dello *slogan* pubblicitario è certamente quello che accompagna sempre la menzione del senatore:

Vicente es decente y buena gente.
Vicente es decente y su conciencia transparente.
Vicente es decente y de la bondad paciente.
Vicente es decente y con el pobre es condolente.
Vicente es decente y su talento es eminente.
Vicente es decente y su idea es consecuente. (*Guaracha*, pp. 27-31)

Vicente es decente y su carácter envolvente.
Vicente es decente y su verbo es contundente.
Vicente es decente y su honor iridescente.
Vicente es decente y su hacer es eficiente.
Vicente es decente y nació inteligente. (*Guaracha*, pp. 91-99)

Appaiono inoltre *jingles* di prodotti di consumo di massa, pubblicizzati alla radio, alla televisione, sulle riviste e sui manifesti che tappezzano la città e che sono talmente presenti da diventare invadenti e da infiltrarsi nel vocabolario della gente comune, vittima dell'artificio ritmico e rimato e apparentemente capace di ricordare solo quanto appreso in tal modo: "Como hace el Ace", "Hola, hola, Pepsi Cola", "Cortal corta el dolor" (*Guaracha*, pp. 14, 47 e 105).

Numerosissime sono anche le citazioni di canzoni popolari come la *guaracha* "María Cristina me quiere gobernar", "Ofelia la Trigueñita" o il tango "Fumando espero". Oltre alle musiche popolari, frequenti sono anche i riferimenti a cantanti e personaggi dello spettacolo tra cui primeggia Iris Chacón.¹¹⁹

¹¹⁹ Altri sono Daniel Santos – a cui l'autore dedica un libro che ancora una volta gioca sulla parodia e sui giochi di parole: *La importancia de llamarse Daniel Santos* – e poi Marta Romero, Felipe Rodríguez,

Come dimostrano gli ultimi esempi proposti, la cultura di massa, nei suoi molteplici aspetti, entra nell'opera di Luis Rafael Sánchez non per essere criticata aspramente né per essere celebrata; essa viene incorporata come uno dei molti elementi della società portoricana di cui lo stesso autore si è nutrito. L'aspetto più sovversivo del romanzo è forse proprio la sua volontà di collocarsi allo stesso livello degli altri prodotti di consumo culturale, senza per questo rinunciare alla complessità, alla citazione colta e all'uso di espedienti tecnici ricercati.

IV. CARATTERIZZAZIONE DEI PERSONAGGI ATTRAVERSO IL LINGUAGGIO

Esaminando il processo di caratterizzazione dei personaggi, ci si rende subito conto che la manipolazione del linguaggio vi svolge un ruolo fondamentale. I personaggi corrispondono a diversi livelli di caricatura. In particolare, esso appare evidente quando i protagonisti del romanzo si riferiscono alla dimensione sessuale. Considerando le espressioni relative alla sfera sessuale che appaiono nel romanzo in rapporto con la posizione sociale dei parlanti, appare evidente l'impossibilità di nominare esplicitamente e il ricorso a locuzioni e parafrasi nei personaggi di classe più elevata in contrasto con la spontaneità e la mancanza di tabù o autocensure nei personaggi provenienti dalle classi popolari. Graciela Alcántara y López de Montefrío, educata in un collegio della Svizzera "innevata e pura", dice di sé di non essere "la clase de señora para la que *eso* es importante", anzi, si sente "demasiado señora y como señora trato *eso* con su cuota de asquito" (*Guaracha*, p. 168). Poco più avanti dichiara che "*Eso* me pareció siempre barato. Barato no. Bajo. Bajo no. Rebajado. Rebajado no. Arrastrado." (*Guaracha*, p. 169).¹²⁰ L'uso della forma neutra – "eso" – si converte in una maschera che cerca di nascondere agli occhi della stessa Graciela la sua freddezza affettiva e sessuale.

Vicente Reinoso ricorre invece a complicate espressioni retoriche per riferirsi alla nudità della sua amante: "digo que imperiosa necesidad de encontrarte en saturado imperio de redondeces, que gusto límpido de encontrarte en límpido génesis, digo que

Pedro Flores, Myrta Silva ecc. Cfr. Arcadio Díaz Quiñones, Introduzione a *La guaracha del Macho Camacho*, op. cit., pp. 22-28.

¹²⁰ Il corsivo è nostro.

tendido puente tu vientre entre la hispánica antillanía y la adánica costilla”. Tale linguaggio provoca l’irritazione della China Hereje che, senza tabù o remore di alcun tipo, pensa che la ricercatezza del senatore non sia altro che “paquetes, tramoyas, fecas: encontrarme en pelota y punto” (*Guaracha*, p. 82).

I personaggi de *La guaracha del Macho Camacho* sono espressione della propria classe sociale ma sono evidentemente concepiti sulla base di una finzione esagerata con intenzioni satiriche che sfociano nella caricatura. Benny, ad esempio, è l’incarnazione iperbolica dello studente ricco, vittima di una colonizzazione che lo ha reso un balbuziente linguistico e mentale: “O sea que un Ferrari es un aeronave bien fabu que, que, que, yo sé lo que quiero decir pero no sé cómo empatarlo, que, que, que.” (*Guaracha*, p. 74).

Luis Rafael Sánchez aveva affrontato il problema che nel romanzo si concretizza nella figura di Benny in un saggio pubblicato nel 1972. Ne “La generación o sea”, l’autore portoricano vede nella realtà coloniale del suo paese l’origine della cultura falsa e alienante acquisita dai suoi giovani connazionali. La lingua costituisce la maggiore evidenza di tale realtà alienante: l’educazione degli studenti portoricani, fondata su un bilinguismo male interpretato, trova quindi nel personaggio di Benny una materializzazione esasperata ma non irrealistica. Nel saggio citato, Luis Rafael Sánchez denunciava il pericolo di “tener en el futuro un pueblo mudo, un pueblo incapaz de organizar su pensamiento en una lengua precisa, clara y sin vacilaciones”. E il linguaggio di Benny è infatti un “enjaretado mental” (*Guaracha*, p. 75) sia per l’uso costante dell’intercalare “o sea” sia per l’impossibilità di produrre un pensiero chiaro e comprensibile agli altri:

O SEA QUE lo importante es que la juventud moderna tenga voz, que la juventud moderna está necesaria de oídos, lo jóvenes tenemos material que decir, ideas de arreglo de la vida que los jóvenes tienen escondidas en el seso. O sea que los jóvenes tenemos un gran futuro en el porvenir [...] O sea que los jóvenes somos más jóvenes que los viejos. O sea que si se pudiera llegar a un arreglo para que los viejos fueran tan jóvenes como los jóvenes el mundo sería otro empañetado. (*Guaracha*, p. 187-188)

La costante ripetizione di termini e frasi viene sarcasticamente definita dal narratore come “técnica de disco rayado”, ossia come la “técnica del disco rigato” (*Guaracha*, p. 188). La ripetizione è in effetti uno dei caratteri peculiari di tutto il

romanzo e quindi non solo di alcuni personaggi ma anche dei due narratori. La continua apparizione di termini, suoni, frasi e concetti uguali o simili e il mescolarsi di elementi popolarissimi con elementi poco conosciuti perché propri di un settore o di una comunità specifica, permette al lettore di ricostruire un senso anche senza conoscere tutti i termini che appaiono nel testo e quindi di non perdersi nei meandri della scrittura di Luis Rafael Sánchez. La China Hereje, nel lamentare scherzosamente le dimensioni dell'appartamento preso in affitto dal senatore per le sue relazioni extraconiugali, ricorre a vocaboli propri delle classi marginali urbane di Porto Rico e ad altri di diffusione internazionale e ciò permette al lettore di comprendere anche le espressioni che non conosce. Nella citazione che segue, in cui parla la China Hereje, l'idea di ristrettezza comunicata dai termini gergali “ñapa” e “chin” si coglie grazie alla presenza di altre parole di maggior diffusione che comunicano lo stesso concetto: “chavo”, “onza” e “caseta”.

Pero esto es un chavo de casa, pero esto es una onza de casa, pero esto es una ñapa de casa, pero esto es un chin de casa, pero esto es una caseta para los enanos que metían mano con Blanca Nieves. (*Guaracha*, p. 84)

La risposta di Reinoso, che proponiamo qui di seguito, spiega la relazione semantica di ogni elemento con un vocabolario che è proprio della sua carica e posizione sociali e omette proprio i termini di origine popolare. Separato dai consuetudinari due punti che annunciano l'intervento del narratore, segue un commento che si preoccupa di chiarire il significato e la provenienza dei termini trascurati dal senatore:

NO, NO ES un chavo o moneda inferior de casa, no es una onza o peso inferior de casa, no es un chin de casa: respuestas seriadas del Viejo. Y festejo en las voces ñapa y chin la idea de brevedad otorgada por el magisterio conmovedor de lo de abajo. (*Guaracha*, pp. 84-85)

L'intervento del narratore, che rivela che alla base del testo vi è un'intenzione di forte comunicabilità che poteva apparire opacizzata dall'uso di termini specifici o gergali e dalla frammentazione della struttura, permette a Efraín Barradas di definire il

narratore de *La guaracha del Macho Camacho* come un narratore-traduttore.¹²¹ Questo narratore conosce infatti tutte le lingue parlate nel testo – sia lo spagnolo standard che i gerghi portoricani dei vari settori sociali – e si serve dell’enumerazione e della ripetizione semantica per fare luce laddove nel testo si creano delle zone opache. Ancora una volta, il lettore è messo nella condizione di poter leggere “in portoricano” *La guaracha del Macho Camacho*.

V. PRESENZA DELLA LINGUA INGLESE

Come si sa, parlare e scrivere in portoricano dovrebbe voler dire parlare e scrivere anche in inglese in quanto Porto Rico, Stato Libero Associato degli Stati Uniti, è ufficialmente bilingue. Tuttavia, sebbene la lingua inglese sia diffusissima anche nella vita quotidiana sull’isola, i cittadini propriamente bilingui costituiscono una percentuale minima della popolazione. E così, sebbene oggi a Porto Rico la presenza dell’inglese sia molto diffusa – le riviste in inglese sono più numerose di quelle pubblicate in spagnolo, la proposta dei canali televisivi in inglese è dominante, alcune indicazioni si trovano solo in inglese e molte strade, istituti ed esercizi commerciali hanno nomi che rendono omaggio alla lingua e alla società statunitense come Children’s Hospital, Avenida Roosevelt, Sea View, Nelson’s Hair Stylist – l’inglese corretto è percepito come lingua straniera, della cultura alta, della politica e dell’economia e solo l’élite si destreggia in entrambi gli ambiti linguistici.

Nel 2001, un rapporto dal titolo “Informe final sobre el idioma en Puerto Rico”, presentato da Margarita Ostolozza Bey, presidente della *Comisión de Educación, Ciencia y Cultura* del Senato di Porto Rico, dichiara che

La opinión generalizada entre quienes depusieron ante esta comisión es que efectivamente el dominio de la lengua inglesa en Puerto Rico es extremadamente pobre y no es comparable en forma alguna con el dominio que demuestran los egresados de los programas universitarios de lenguas extranjeras después de escasos años de estudio.¹²²

¹²¹ Efraín Barradas, *Para leer en puertorriqueño. Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez* op. cit., p. 27.

¹²² “Informe final sobre el idioma en Puerto Rico”, Comisión de Educación, Ciencia y Cultura del Senado de Puerto Rico, presieduta dall’On. Margarita Ostolozza Bey, p. 37, reperibile sul sito <<http://home.coqui.net/sendero/informe.pdf>>; ultimo accesso dicembre 2008.

Tale opinione è confermata oltre che dai dati presentati nella relazione citata, anche dagli studi di Joan Fayer e Humberto López Morales.¹²³ Il primo, in un articolo apparso nel 2000 sull'autorevole *International Journal of Society and Language*, rileva che solo il 34 % dei portoricani è in grado di scrivere correttamente in inglese e solo il 43% di capirlo bene. Più in dettaglio, López Morales mostra che solo il 28 % dei portoricani parla fluentemente la lingua inglese e che solo il 30 % lo comprende bene; tuttavia, solo il 22% è in grado di elaborare produzioni scritte in lingua inglese da considerarsi corrette da ogni punto di vista. Altri studi a cui questi studiosi fanno riferimento confermano che la produzione in inglese nell'isola di Porto Rico è povera e deficiente, che l'inglese non è ampiamente diffuso in tutta l'isola e in tutti gli strati della società e che una percentuale minima della popolazione è realmente competente nella lingua.

Le forme in cui appare la lingua inglese ne *La guaracha del Macho Camacho* anticipa quanto espresso anche dai recenti studi e introduce il dibattito sulle conseguenze negative dell'acquisizione forzata di una lingua e di una cultura straniera. In effetti, come affermato da più parti e anche nella relazione presentata al senato di Porto Rico da Margarita Ostoloz Bay, il rapporto con la lingua inglese e la cultura anglosassone è alimentato da un sentimento ambivalente che mescola ammirazione e desiderio di emulazione per le mete raggiunte in ogni campo dagli Stati Uniti e il rifiuto per una nazione che pratica una politica estera spregiudicatamente colonialista.

La lengua inglesa llega a Puerto Rico en 1898 como resultado de una invasión militar y fue impuesta en el sistema educativo del país como parte de un plan de americanización forzada de Puerto Rico, fundado en una visión totalmente prejuiciada de la historia y de la personalidad del pueblo puertorriqueño. El hecho de la imposición dio origen a una actitud de rechazo contra el inglés que ha marcado la historia de su adopción efectiva como segunda lengua, a pesar de la política pública a ese respecto. Ello así hasta el punto de que hoy día, aunque el inglés se comienza a estudiar desde los grados primarios, el dominio de las destrezas básicas en dicha lengua es muy bajo.

¹²³ Joan M. Fayer, "Functions of English in Puerto Rico", *International Journal of Society and Language*, 142, 2000, pp. 89-102; López Morales, Humberto, "Situación actual del español en Puerto Rico", Centro Virtual Cervantes, Anuario 2004, Instituto Cervantes, consultabile sul sito <http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_04/lopez/default.htm>; ultimo accesso dicembre 2008.

La lingua inglese appare nel romanzo di Luis Rafael Sánchez soprattutto attraverso i fenomeni del *code switching*, del calco e del prestito linguistico.

La mescolanza di due lingue in una singola frase viene definita *code switching* e si verifica normalmente quando due lingue vivono in stretto contatto. Il *code switching* può assumere varie forme e può investire un semplice sintagma, una frase o una porzione di testo più estesa. Qualsiasi parte del discorso può essere interessata da questo fenomeno: sintassi, vocabolario, accentuazione, sillabazione ecc. In alcuni casi il *code switching* è visto come *transfer* negativo tra le due lingue e quindi come interferenza.

Si parla invece di prestito quando parole straniere o intere frasi divengono parte integrale e permanente di un'altra lingua che funziona quindi come una sorta di "recipiente"; il fenomeno del *code switching* rappresenta normalmente il primo passo nel processo di definizione del prestito. Succede anche che le parole straniere che entrano a far parte di una lingua si adattino alla grafia e alla fonetica della lingua di arrivo.

Un calco è invece una frase o un sintagma che passa da una lingua all'altra attraverso la traduzione letterale. Si tratta di una traduzione diretta e consiste nell'imitazione dello schema formale della parola o dell'ordine sintattico del testo originale e nell'adozione del significato connotativo di tale parola nella lingua di arrivo.

Il fenomeno di contatto linguistico tra spagnolo e inglese è stato definito, in tutte le sue forme, *spanglish*. Tale termine sembra essere stato inventato dal linguista portoricano Salvador Tió, alla fine degli anni '40 per descrivere la contaminazione dello spagnolo da parte della lingua inglese. Tió coniò anche il termine *inglañol* per descrivere il fenomeno in cui l'inglese è contaminato dallo spagnolo, ma il termine non raggiunse mai la popolarità del primo, soprattutto perché il fenomeno più diffuso è quello descritto in origine dal termine *spanglish* e cioè della contaminazione dello spagnolo da parte dell'inglese.

Tenendo conto di quanto espresso nel saggio "La generación o sea" a cui si è accennato brevemente nel paragrafo precedente e del particolare conflitto identitario che genera l'imposizione di una lingua straniera nella maggior parte dei personaggi del romanzo, si può affermare che *La guaracha del Macho Camacho* mette in evidenza la valenza negativa della presenza della lingua inglese nella società portoricana, spesso sentita come interferenza. Poiché il passaggio da una lingua all'altra, sebbene spesso

incosciente, non è mai casuale, Luis Rafael Sánchez dimostra che alla sua base vi sono fattori psicologici e sociali più che linguistici.

Leggendo *La guaracha del Macho Camacho* si ha l'impressione che le ronde narrative dedicate al senatore Vicente Reinoso contengano la maggior parte di casi di *code switching*. Questo appare giustificato dal fatto che il senatore è un convinto annessionista che considera la società statunitense come modello supremo da imitare. Un inventario dei casi delle varie forme in cui la lingua inglese appare nel romanzo testimonia che, sebbene il fenomeno sia più presente nelle ronde narrative dedicate al senatore filo-statunitense e ai suoi familiari, appare con certa frequenza anche nelle altre serie narrative e pure negli interventi del narratore disc-jockey. La differenza, rilevabile dal testo, sta nel fatto che il senatore e la moglie Graciela sono gli unici che dominano la lingua inglese, che possono leggere in inglese e produrre, seppur limitatamente, enunciati corretti in questa lingua.

Gli scopi per cui nel romanzo si ricorre all'uso dell'altra lingua ufficiale di Porto Rico, sono vari. L'inglese appare per sottolineare o dare enfasi a un termine o a una frase, per sopperire a una mancanza della lingua spagnola o perché la parola inglese risulta più immediata e meno laboriosa da pronunciare, come ad esempio "parking" per "estacionamiento" o "cheap" per "barato".

Vediamo ora alcuni casi di *code switching* che appaiono nella serie narrativa dedicata a Graciela, la moglie del senatore.

la no ostentación: the very casual look: lucir como si no se luciera.
(*Guaracha*, p. 41)

la clientela de los siquiатras era high life, jaitona, mainly tiquis miquis
y pagadora fiel de cuarenta dólares por hora de caucho y oreja.
(*Guaracha*, pp. 106-107)

retratos de artistas del cine mudo que colecciona: roaming twenties
con Clara Bow, con Theda Bara. (*Guaracha*, p. 107)

Cuando Judy Gordon ha dicho que somos *pretty people*, o que somos
very adorable people. (*Guaracha*, p. 188)

I termini inglesi che appaiono nelle sezioni narrative dedicate a Graciela provengono dalla lettura delle riviste di moda, di intrattenimento e di informazione che sfoglia mentre attende il suo turno nella sala d'aspetto dello psicoanalista. Questi

interventi descrivono non solo i gusti e gli interessi di Graciela e della clientela del costoso specialista ma anche la via attraverso la quale l'inglese arriva a Graciela. Questo personaggio, inoltre, usa la lingua inglese anche per dirigersi al figlio Benny e per raccomandargli di essere fine e di comportarsi bene come suo padre. Tutti e tre i personaggi ostentano la loro familiarità con l'inglese anche nell'intimità, come dimostrano le parole che il senatore dirige alla moglie: “reconozco que el *stress* de la vida moderna crea este sedimento de recelo. *Honey, I don't blame you. The whole damn thing is your nerves.* Y aquí estoy, Y estoy aquí”. (*Guaracha*, p. 296)

Il senatore Vicente Reinoso, nato e cresciuto a Porto Rico, da quando è diventato un importante avvocato e uomo politico, ha adottato l'American Way of Life, si riferisce a Washington, Lincoln e Jefferson come “padri della patria” e fonda la sua campagna politica sul motto “Yankees, this is home”. L'inglese appare soprattutto nelle espressioni relative alla sua attività politica ma anche nell'intimità – quando è con la China Hereje o, come si è visto nell'esempio appena riportato, con la moglie – perché la lingua inglese è sentita come registro più alto.

Se Vicente rappresenta il portoricano che vuol fare l'americano, il figlio Benny è il risultato della politica culturale portoricana degli ultimi cinquant'anni. Rappresenta una disarmonica e conflittuale coesistenza della lingua inglese e spagnola che diventa spia di un'irrisolta relazione tra il sostrato ispanico e il modello statunitense. Benny non riesce ad articolare pensieri compiuti in una lingua o nell'altra, la sua espressione è frammentaria, povera e vuota. Mentre i nomi dei genitori denunciano la loro origine ispanica, in tutto il romanzo ci si riferisce al giovane con il solo nome o soprannome di chiara origine anglosassone, proprio come succede con tutti i suoi amici – Bonny, Willy, Billy e la ex fidanzata Sheila – e con le amiche della madre – Alice, Susan, Maureen e Joanne, Betty, Kate, Elizabeth.¹²⁴ L'enumerazione di tali nomi, insieme all'enumerazione di prodotti di consumo importati, risulta comica e offre la misura del senso di alienazione raggiunto dai personaggi:

Graciela llamó a Alice y le preguntó si el Vogue Souvenir era de Jean Patou o de Guerlain. Alice le contestó que no sabía [...] Graciela

¹²⁴ Il già citato studio di Joan Fayer, che raccoglie anche i dati relativi ai nomi propri di quattro generazioni di portoricani, ha rilevato che nelle generazioni più vecchie la percentuale di nomi ispanici è del 96% mentre all'altro estremo, cioè nella generazione più giovane, i nomi spagnoli appaiono solo nell'8% dei maschi e nel 22% delle bambine.

llamó a Susan, Susan llamó a Maureen: el Vogue Souvenir no era ni de Jean Patou ni de Guerlain ni de Coco Chanel: Maureen no sabía de quién erapero sí sabía de quién no era. Graciela llamó a la mamá de Sheila. La mamá de Sheila preguntó por qué no el Bellodgia de Caron o el Ecusson de Jean d'Albert. Graciela llamó a Joanne. (*Guaracha*, p. 228)

Altri casi di presenza della lingua inglese sono i prestiti, cioè, come già detto, le incorporazione di materiali linguistici della lingua inglese nella lingua spagnola. Questo fenomeno è riscontrabile nel testo soprattutto in bocca di Benny e della China Hereje, di coloro cioè che non hanno ricevuto una formazione completa e che frequentano maggiormente i mezzi di comunicazione di massa. La China Hereje, la giovane amante del senatore dice che le uniche due volte in cui si è perduta lo show televisivo di Iris Chacón, questa – almeno così le hanno detto – “ha mapeado, ha barrido, ha acabado”. La voce “mapear” non esiste in spagnolo e in portoricano corrisponderebbe ai verbi “trapear” o “barrer” in quanto si forma sulla base dell’inglese “to mop”.

Altre parole subiscono lo stesso processo. In bocca della China Hereje appaiono ad esempio – dal verbo inglese “to fake” – i termini “fecas” (*Guaracha*, p.168) per bugie e “fequero” (*Guaracha*, p. 172) per bugiardo. Inoltre, all’arrivo dell’amante, la China Hereje si fa trovare “isi, relás, redi”, dalle voci inglesi “easy, relaxed e ready”. Ancora la China Hereje parla di “jamberguers” (*Guaracha*, p. 251) da “hamburgers”, “jompersito” da “jumper”, “jaiból” (*Guaracha*, p. 247) per “High Ball”, un cocktail alcolico e di “zafacones” (*Guaracha*, p. 223), plurale di “zafacón” costruito sulla pronuncia deformata di “safety can”, recipiente per la pattumiera.

Come si può apprezzare dagli esempi proposti, si tratta spesso di prestiti che non vanno a colmare una mancanza della lingua spagnola e che rappresentano una deformazione gratuita, seppur creativa, della lingua che li accoglie.

Un esempio di calco molto comune tra gli ispanofoni che vivono a stretto contatto con la lingua inglese e che appare anche nel romanzo di Luis Rafael Sánchez è l’espressione “llamar para atrás” – letteralmente “chiamare indietro” – costruita sulla locuzione inglese “to call back”. A questo proposito, in un passo del libro “Devórame otra vez”, Sánchez dice:

Los barbarismos como *optimístico* empobrecen el idioma pero no lo amenazan realmente; en cambio, sí lo empobrecen y lo amenazan los calcos anglicistas y las interferencias sintácticas [...] El barbarismo

más difundido por estos lares tiene nombre y apellido: *llamar para atrás*. Y mire que la lidia diaria con el inglés acarrea mucha desvirtuaciones del vernáculo, como se llama la lengua nativa, y mucha interferencias en la sintaxis, como se conoce la coordinación de las calabra en la oración, y muchos desarreglos en la semántica, como se nombra el estudio del significado de las calabra.¹²⁵

La lingua inglese appare nel romanzo anche attraverso le frequenti citazioni di prodotti o negozi statunitensi, film e musiche, festività, nomi di vie e personaggi reali o di fantasia. Questa occorrenza è però comune a tutto il mondo occidentale e non sorprende quindi che a Porto Rico si parli di James Bond, Superman, di film famosi come *The Godfather* o *Love Story*, di capi di abbigliamento come T-shirt, scarpe da tennis o trench, di Halloween, Thanksgiving Day, Wall Street o del grande magazzino Sears.

La lingua portoricana, come lamenta Luis Rafael Sánchez e come segnala attraverso la burla e la caricatura, è fortemente contaminata dalla lingua inglese e dalla mitizzazione della cultura statunitense. L'autore sembra voler dimostrare che l'uso forzato e non spontaneo di una lingua straniera e la mescolanza non armonica di due culture, in cui quella autoctona viene relegata a un livello inferiore, ha conseguenze profonde nella società portoricana, tanto profonde da arrivare a bloccare gli individui proprio come nell'imbottigliamento che tutti i giorni alle cinque del pomeriggio paralizza la capitale dell'isola.

La Guaracha del Macho Camacho, romanzo scritto in portoricano e che in portoricano chiede di essere letto, colloca la parlata peculiare di Porto Rico sul piano letterario e a partire da quel linguaggio rivela al lettore la problematica esistenziale che in ultima istanza spiega la paralisi del mondo rappresentato nel romanzo.

¹²⁵ Luis Rafael Sánchez, *Devórame otra vez*, San Juan: Callejón, 2004, p. 135.

INTERMEZZO

LO SPETTACOLO DEL ROMANZO

Los géneros literarios son calculadas sugerencias de lectura que el escritor propone, llaves para acceder a la habitación independiente que es un poema, un drama, un cuento, una novela. Más allá de los textos que demarca la preceptiva, más acá de los textos que se confían a la tradición, se asientan los subgéneros, los postgéneros, los géneros híbridos y fronterizos, los géneros mestizos. A pesar de la marginalidad, a pesar del asiento en la periferia, ellos reclaman, también, una sugerencia de lectura, una llave de acceso.¹

La citazione proposta, dalla “advertencia” che Luis Rafael Sánchez antepone alla sua *fabulación* – questo il termine con cui definisce il testo *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988) – distingue tra opere che aderiscono a una tradizionale classificazione dei testi in generi e opere che trasgrediscono le frontiere che identificano una poesia, un racconto ecc., differenziandolo da un romanzo, una pièce teatrale o altro. I testi trasgressori – nuovi, diversi, strani, come apparvero al pubblico – si collocano al di qua o al di là dei testi disciplinati e fanno appello alla critica e ai lettori chiedendo loro inedite strategie di approccio e altri modi di lettura.

Nella maggior parte dei casi, non si tratta però di testi ingenui e risulta quindi lecito domandarsi se stiano *sollecitando* o piuttosto *dettando* nuovi modi di lettura. L’uso dei termini post-genere e sub-genere utilizzati dallo scrittore portoricano rivelano la presenza di una coscienza critica, la volontà di integrare una discussione sulla formazione delle tradizioni letterarie e l’urgenza di confrontarsi con il canone o i canoni stabiliti. I vocaboli *instalación* e *asiento* – che indicano quindi l’atto di installarsi, e insediarsi – implicano una collocazione forte – per quanto periferica e liminale – nel sistema letterario. Difatti, come afferma lo scrittore e critico argentino Ricardo Piglia, “una escritura también produce lectores”: i testi stessi sarebbero quindi in grado di cambiare i modi di lettura e proprio questo fenomeno si costituirebbe in uno dei motori dell’evoluzione letteraria.²

¹ Luis Rafael Sánchez, “Advertencia” a *La importancia de llamarse Daniel Santos. Fabulación* (1988), Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000, p. 5.

² La citazione continua così: “Una escritura también produce lectores y es así como evoluciona la literatura [...] Los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer”. Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Seix Barral, 2000, p. 63.

Gli anni Sessanta e Settanta si propongono, nel panorama letterario latinoamericano in generale e ispano-caraibico in particolare, come “momento di ribellione e di nuove soluzioni”.³ Inoltre, questi decenni sono identificati da Noé Jitrik come il momento in cui “la narrazione vince la partita”. *La narración gana la partida* è infatti il titolo del volume della già citata *Historia crítica de la literatura argentina* – pubblicata da Emecé sotto la direzione del suddetto critico – che si occupa della narrativa argentina dei decenni a cui si dedica questo lavoro. Sebbene questa pubblicazione abbia come oggetto di studio il sistema letterario argentino, si è rivelata produttiva per pensare le dinamiche che governano le forme della narrazione in quegli anni.⁴ Infatti, pensando in termini più ampi, si prende atto del prestigio che la forma narrativa, anche attraverso il fenomeno editoriale del “boom”, acquisisce in quel momento. La narrativa si impone come struttura letteraria privilegiata e in modo particolare si afferma il romanzo, che torna ad essere sentito come coronamento dell’attività dello scrittore. Tuttavia, il romanzo – già identificato come genere totalizzante e cambiante dai romantici, in modo particolare dai fratelli Schlegel – è soggetto a tali e tanti mutamenti che lo trasformano in un genere dai confini mobili e incerti, in quello che Jaime Rest definisce un “vasto continente letterario quasi privo di frontiere”.⁵

D’altro canto, non bisogna dimenticare che quelli di cui ci si sta occupando sono anche gli anni della pubblicazione del famoso saggio di John Barth, “The Literature of exhaustion” (1967), i cui contenuti vengono ripresi una decina d’anni dopo in un altro contributo intitolato “The Literature of Replenishment” (1980).⁶ Il primo dei due testi citati afferma che le forme letterarie hanno una storia, che sono il prodotto di

³ Efraín Barradas, *Para entendernos: inventario poético puertorriqueño*, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992, p. 420.

⁴ Abbiamo utilizzato la stessa strategia nella prima parte di questo lavoro quando, partendo da uno dei dibattiti sul romanzo sviluppatosi in Argentina, abbiamo cercato di elaborare considerazioni interessanti per il funzionamento del più vasto campo culturale latinoamericano. Ci siamo soffermati su un caso argentino per via dell’importanza che riveste Buenos Aires – attraverso figure, riviste, pubblicazioni e case editrici – nel panorama culturale internazionale e per le profonde relazioni che con ha sempre tessuto con questo.

⁵ Jaime Rest, *Conceptos de literatura moderna*, Buenos Aires: CEAL, Centro Editor de América Latina, 1991, p. 99.

⁶ John Barth, “The Literature of Exhaustion”, *Atlantic Monthly*, 220, agosto 1967, pp. 29-34 e “The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction”, *Atlantic Monthly*, 245, gennaio 1980, pp. 65-71. Trad. it. di Paola Ludovici: “La letteratura dell’esaurimento” e “La letteratura della pienezza: fiction postmodernista”, in Peter Carravetta e Paolo Spedicato (a cura di), *Percorsi e visioni della critica in America*, Milano: Bompiani, 1984, pp. 49-60 e 87-98.

contingenze storiche e che pertanto possono esaurirsi. Questo sarebbe il caso del romanzo: sarebbe arrivato infatti il momento in cui il romanzo non è sentito più come arte maggiore, come già successe in passato con la tragedia classica, l'opera lirica, il sonetto ecc. Più di dieci anni dopo, John Barth torna sulle riflessioni del 1967 cercando di difenderle da una serie di malintesi che ne avrebbero distorto la tesi principale. Nel secondo saggio, Barth spiega molto chiaramente che in quel testo la sua intenzione era quella di illustrare che le norme e le forme d'espressione artistica vivono nella storia e che sono quindi destinate, presto o tardi, ad esaurirsi, o ad apparire tali, almeno in certi circoli artistici e in determinati momenti storici. Cercando di attenuare le affermazioni del suo precedente articolo, il critico e scrittore americano dice che le convenzioni artistiche e letterarie, in quanto, appunto, convenzioni, corrono il rischio di essere censurate, sovvertite, trascese, trasformate e utilizzate per generare opere nuove e diverse e soprattutto vitali. Aggiunge che non era sua intenzione dichiarare la morte della letteratura o della narrativa, e che non voleva dire – come invece fece – che tutto era già stato scritto e che l'unica possibilità per il romanziere era la parodia dei grandi che lo precedettero.

Di contro alla tendenza rilevata da John Barth nel 1967, gli anni Sessanta e Settanta sono gli anni in cui il romanzo latinoamericano si afferma anche a livello internazionale, come si è visto non senza polemiche con il passato e con la narrativa che lo ha preceduto.

Anni di affermazione ma anche di ribellione e di nuove soluzioni quindi, che producono testi “strani”, che trasgrediscono i canoni e i convenzionali atti di lettura; testi eterogenei, meticci e destabilizzanti, a volte dichiarati illeggibili e che tuttavia arrivano ad avere un successo sorprendente – sia di pubblico che di critica specializzata – come succede con *La guaracha del Macho Camacho* (1976) che in brevissimo tempo arriva ad essere uno dei testi più importanti e letti nell'isola di Porto Rico, nonostante sia un romanzo di rottura totale e, in opinione di molti, incomprensibile.⁷ Il primo

⁷ Come se non bastasse, *La guaracha del Macho Camacho* viene pubblicata da una piccola editoriale di Buenos Aires, che data la distanza della cultura argentina da quella portoricana, si interroga se sia il caso di intervenire sulla lingua rendendola più vicina e comprensibile per tutto il pubblico di lingua spagnola. La scelta, che si rivela ottima, è quella di non intervenire sulla lingua del romanzo per non snaturarlo e non mitigarne la forza disruptiva. Cfr. Daniel Divinski, “Español, ¿cuál?: La decisión del editor”, intervento del direttore letterario di Ediciones de la Flor in occasione del Congreso Internacional de la Lengua Española, Rosario, Argentina, 2004. Consultabile al sito

romanzo di Luis Rafael Sánchez è un romanzo che arriva al grande pubblico, come già era stato per alcuni romanzi del “boom” come, ad esempio, *Rayuela* e *Cien años de soledad*.⁸ Con una storia editoriale molto più complicata era stato pubblicato in Spagna, nel 1967, *Tres tristes tigres* del cubano Guillermo Cabrera Infante, romanzo che per la carica e i modi innovatori di cui si fa portatore – che genera altresì molte difficoltà di lettura e comprensione che non ne inficiano tuttavia il successo – è sicuramente l’antecedente più diretto dell’opera di Luis Rafael Sánchez.⁹

Sono questi, romanzi che contraddicono le convenzioni del genere e si impongono nel sistema letterario come rottura totale delle barriere che separano il linguaggio letterario da quello della strada e la cultura alta da quella popolare e di massa aprendo nuove possibilità per le letterature ispano-americane e ispano-caraibiche.

L’abolizione del confine che separa la lingua letteraria dal linguaggio della strada – uno dei momenti di maggiore innovazione di questi romanzi, definiti appunto anche “*novelas de lenguaje*” – si palesa già a partire dai titoli. Nel caso del romanzo cubano, il titolo è parte di un diffusissimo scioglilingua – *tres tristes tigres trigaban trigo en un trigal* –, per quanto riguarda il romanzo di Luis Rafael Sánchez, invece, si

<http://congresosdelalengua.es/rosario/ponencias/internacional/divinsky_d.htm>, ultimo accesso dicembre 2008.

⁸ C’è un aneddoto al riguardo, che appare per la prima volta in un’intervista realizzata dallo scrittore e giornalista argentino Horacio Verbitsky, e che oggi è conosciutissimo poiché lo stesso García Márquez lo ha raccontato in numerose occasioni. Quando viene chiesto al futuro premio nobel che impressione gli avesse fatto Buenos Aires, la città in cui nel 1967 si pubblicò il suo romanzo più famoso, questi risponde: “Las librerías parecen supermercados, se venden toneladas de libros, es impresionante. Yo iba caminando por la calle y vi una mujer que salía del subterráneo cargada con dos bolsas. No lo podía creer, junto con unas papas y unas frutas, de la bolsa cayó un libro de Cortázar”: “Le librerie sembrano supermercati, si vendono tonnellate di libri, è impressionante. Stavo camminando per la strada e ho visto una donna che usciva dalla metropolitana con due borse della spesa. Non credevo ai miei occhi, insieme alla patate e a della frutta, da una borsa le è caduto anche un libro di Cortázar”. Un’altra testimonianza rende conto della grandissima e improvvisa notorietà dell’autore simbolo del “boom”. Lo scrittore argentino Tomás Eloy Martínez racconta che quando appare *Cien años de soledad*, García Márquez è praticamente sconosciuto a Buenos Aires ma che in pochi giorni diventa popolarissimo: “Llegó a Ezeiza en un avión demorado, a las tres de la madrugada, y sólo dos personas lo estaban esperando: Paco Porrúa y yo. Al marcharse, diez días más tarde, la multitud que lo acompañaba era tan caudalosa que Porrúa y yo lo perdimos de vista. Más de una vez evocamos con García Márquez aquella temporada inolvidable y más de una vez quise saber por qué nunca regresó a la ciudad donde empezó todo.”: “Arrivò a Ezeiza [aeroporto internazionale di Buenos Aires] in un aereo in ritardo, alle tre del mattino, e solo due persone lo stavano aspettando: Paco Porrúa [il suo editore] ed io. Quando se ne andò, dieci giorni dopo, la folla che lo accompagnava era tale che Porrúa ed io lo perdemmo di vista. Più di una volta, insieme a García Márquez, ho rievocato quei tempi indimenticabili e più di una volta ho cercato di sapere perché non sia più tornato nella città dove tutto ebbe inizio”. Citato da Silvina Frieri, “El regreso que será un nuevo boom”, in *Página12*, sabato 25 settembre 2004, consultabile sul sito <<http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-41481-2004-09-25.html>>, ultimo accesso dicembre 2008.

⁹ Per quanto riguarda le vicende editoriali di *Tres tristes tigres*, si veda il capitolo intitolato “Incluye me out” della seconda parte del presente studio.

riprende il titolo di una canzone in cui si cita direttamente l'autore della stessa: *La guaracha del Macho Camacho*.

Già dai titoli si annuncia quindi che questi testi non si propongono come romanzi in senso tradizionale, che sono testi che escono dal sentiero tracciato del genere, che si perdono – e perdendosi, confondono il genere e disorientano il lettore – in infiniti giochi verbali, in serie o ronde testuali che si ripetono apparentemente uguali ma in fondo diverse, in personaggi che non hanno una storia o la cui storia si frammenta e si diluisce nel magma del testo.

Quello che realmente importa, che supporta e costruisce il testo è il linguaggio, il gioco verbale. Il contesto urbano, in cui questi romanzi si muovono – di cui sono frutto e a cui si rivolgono – non è più un semplice referente ma diventa scenario stesso dello spettacolo in cui si trasforma il romanzo. L'azione non è più la colonna vertebrale del testo e i fatti che vi vengono raccontati sono ripetuti più e più volte da diverse prospettive in modo che il testo arrivi ad essere costituito da una serie di brutte copie, in cui nessuna è più o meno “brutta” di un'altra o più o meno “vera”. La realtà sembra quindi venir meno quindi viene meno, rimane lo spettacolo della parola, e rimane la *performance* del testo.

Una delle parti più conosciute del romanzo di Cabrera Infante – per esemplificare quanto si è appena enunciato – è quello che raccoglie le narrazioni della morte di Lev Trotsky, apparentemente scritte da alcuni famosi autori cubani come José Martí, Lydia Cabrera, Virgilio Piñera, Nicolás Guillén ecc. L'autore, come un “intoxicado”, un drogato della letteratura, intossicato appunto dai testi letterari di altri autori, si appropria del discorso e dello stile dei suoi colleghi e produce testi *come fossero loro* con un gesto che è insieme di omaggio e irriverenza.¹⁰

Con questo gesto, la narrazione si rende indipendente dal referente in quanto abbandona ogni intenzione mimetica e assume come unica realtà il linguaggio. L'attenzione non è più rivolta all'azione, a quelli che convenzionalmente chiamiamo i contenuti, bensì al linguaggio come materia significativa. Si dichiara quindi la distanza tra finzione e realtà e si instaura un nuovo patto di lettura con il pubblico.

Tale cambiamento è dichiarato già a partire dagli elementi paratestuali dei due romanzi di cui ci si occupa in questo lavoro. In *Tres tristes tigres* e ne *La guaracha del*

¹⁰ Il termine “intoxicado” è di José Miguel Oviedo; cfr. la sua *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Alianza, 2001, p. 358.

Macho Camacho vi è una serie di elementi esterni che annunciano e sbizzano la concezione estetica che si concretizza poi nei testi e che si pongono già come indicazione critica e come guida per il lettore.

Partendo dal livello più esterno, da quello spazio paradigmatico che è il titolo, ci si scontra con la molesta ripetizione cacofonica – che si evidenzia anche nella difficoltà di ripetere questi titoli con certa scioltezza: *Tres tristes tigres*, *La guaracha del Macho Camacho* – con il richiamo all’oralità dello scioglilingua e ai ritmi musicali tropicali. Sono titoli che sottolineano l’importanza del senso della forma, di una letteratura che usa il linguaggio come materia significativa e mette in secondo luogo il referente reale.¹¹ Al titolo si aggiungono anche altri elementi paratestuali che incorniciano l’opera dando importanti indicazioni sulla stessa. Vediamoli in ognuno dei due romanzi analizzati:

Gli elementi paratestuali del romanzo di Guillermo Cabrera Infante appaiono tutti in apertura di testo. Essi sono una “noticia”, una “advertencia” e un “epígrafe”. La “noticia” funziona come una sorta di avviso che proclama la distanza tra la finzione – quanto narrato nel libro – e la realtà – quello che sta fuori dal libro, il referente – per mezzo di una frase fatta che può essere tanto esplicita quanto ambigua: “Los personajes, aunque basados en personajes reales, aparecen como seres de ficción [...] Cualquier semejanza entre la literatura y la historia es accidental”.¹²

Il tono, e soprattutto la tesi sottesa a tale affermazione e quindi a tutto il romanzo di Cabrera Infante, ha un ineludibile antecedente in uno di quegli autori che abbiamo segnalato come grande iniziatori della rottura nell’ambito della narrativa latinoamericana e cioè Macedonio Fernández. Già negli anni Venti, con il suo romanzo più famoso, Macedonio insegna che la narrativa di finzione non è e non può essere copia o riflesso della realtà in quanto è sempre qualcosa di diverso.

La “advertencia” compie un nuovo movimento di distanziamento dal romanzo canonico, che ne prevedeva la lettura individuale in spazi privati e prevalentemente chiusi. Cabrera Infante colloca invece la scrittura nella dimensione dell’oralità e auspica

¹¹ In questo lavoro, la scelta di citare per esteso i titoli dei romanzi ogni volta che li si menziona, invece di ricorrere a sigle o ad abbreviazioni, è legata anche alla volontà di rimarcare i citati caratteri dei testi, che sono appunto anticipati dagli stessi titoli.

¹² Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, Barcelona: Seix Barral, 1967, p. X. D’ora in poi si citerà sempre da queste edizioni e si indicherà tra parentesi tonde TTT – sigla usata dallo stesso autore per riferirsi alla sua opera – e il numero di pagina corrispondente. La traduzione italiana è di Leonardo Lojacono, *Tre tristi tigri*, Milano: Il Saggiatore, 1976.

un nuovo uso dello strumento romanzo, un uso che richiama le origini della narrativa stessa, attraversata da istanze liriche:

El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquel que dice. Las distintas formas del cubano se funden o creo que se funden en un solo lenguaje literario. [...] La reconstrucción no fue fácil y algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta. (*TTT*, p. 9)

La scrittura non cerca di riprodurre semplicemente il parlato dei cubani e degli abitanti della città dell'Avana bensì di ri-costruirlo a partire dalla letteratura. Si afferma qui una nuova coscienza della scrittura e della finzione, come totalmente indipendenti dalla realtà in cui dovrebbero essere inserite, disancorate dal mondo referenziale che dovrebbe produrle. Inoltre, il richiamo all'oralità, tradizionalmente associato all'autenticità, si converte qui in artificio dichiarato, in una delle strategie a cui si ricorre per montare lo spettacolo del testo. L'intenzione mimetica viene quindi meno e l'artificio si converte in protagonista del testo come si evidenzia nel parlato dei personaggi.

L'ultimo degli elementi paratestuali di *Tres tristes tigres* è l'epigrafe tratta da *Alice's Adventures in Wonderland* di Lewis Carrol e proposta non in originale ma in traduzione spagnola: "Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada".

Qui si afferma il dominio della finzione e dell'immaginazione sopra ogni pretesa di mimetismo realista: la rappresentazione è fondata totalmente sull'esercizio dell'immaginario. Il segno non è più referenziale in senso tradizionale in quanto non vuole modificare una realtà data o rappresentarla ma vuole piuttosto costruirne un'altra. Infatti, l'epigrafe riappare anche all'interno del testo attraverso la menzione di una delle invenzioni di Rine, a cui Arsenio Cué e Silvestre alludono con le seguenti parole: "la vela que no hay viento que la apague". Inoltre, la citazione originale del testo di Lewis Carrol recita "the flame of a candle [...] after the candle is blown out", dove l'avverbio di tempo *after* instaura, a differenza della versione di Cabrera Infante, la possibilità del ricordo e dell'evocazione di qualcosa che è stato. La traduzione di Cabrera Infante sostituisce non ingenuamente l'avverbio *after* con un *cuando* in modo da creare la

possibilità della creazione dell'immaginazione oltre a quella della rievocazione del ricordo.

Passiamo ora ad analizzare gli elementi paratestuali de *La guaracha del Macho Camacho*. Nel romanzo di Luis Rafael Sánchez appaiono i seguenti paratesti: “lema” e “advertencia” in apertura, e il testo completo della canzone che fa da colonna sonora a tutto il romanzo – “La vida es una cosa fenomenal” – in chiusura.

Il “lema” riprende i primi due versi del testo della canzone della *guaracha* – genere musicale caraibico – e recita: “La vida es una cosa fenomenal. Lo mismo pal de alante que pal de atrás.” Questi due versi, ripetuti fino allo sfinimento nel romanzo – dal “lema” al testo della canzone che chiude il romanzo – instaurano una dinamica carnevalesca con l’invito a festeggiare e a celebrare la festa della vita attraverso il canto, il ballo o semplicemente l’ascolto della *guaracha* del Macho Camacho, in un presente continuo che finisce per diventare uno spazio-tempo indefinito.

Nella “advertencia” si presenta subito il testo che segue – il romanzo – come qualcosa di diverso, come una nuova forma che nasce dalla commistione dei generi e dal sovvertimento dei ruoli canonici del sistema letterario: *La guaracha del Macho Camacho* viene presentata al pubblico lettore o auditore come musica, ballo e narrazione insieme da uno spazio di enunciazione che è al contempo cabina del disc jockey e macchina da scrivere.¹³ La prospettiva è quindi nuova e non omogenea ed è collocata in un luogo inedito per le lettere portoricane.

La guaracha del Macho Camacho narra el éxito lisonjero obtenido por la guaracha del Macho Camacho *La vida es una cosa fenomenal*, según la información ofrecida por los disqueros, locutores y microfónicos. También narra algunos extremos miserables y espléndidos de ciertos patrocinadores y detractores de la guaracha del Macho Camacho *La vida es una cosa fenomenal*. Además, como apéndice de *La guaracha del Macho Camacho* se transcribe, íntegro, el texto de la guaracha del Macho Camacho *La vida es una cosa fenomenal* para darle un gustazo soberano a los coleccionistas de éxitos musicales de todos los tiempos.

¹³ Cfr. Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva postmoderna* (1989), Barcelona: Casiopea, 1998, p. 261.

La reiterazione ossessiva – in sole dieci righe si ripete ben cinque volte “La guaracha del Macho Camacho” e tre “La vida es una cosa fenomenal” – genera confusione tra *La guaracha del Macho Camacho* come testo letterario e la *guaracha* del Macho Camacho come testo musicale, che in effetti si intrecciano in modo indissolubile dando origine a questo testo ibrido che è il romanzo di Luis Rafael Sánchez. “La guaracha del Macho Camacho” è quindi il titolo del *libro* che abbiamo tra le mani e che ci accingiamo a leggere ed è anche la canzone che porta poi un altro titolo, e cioè *La vida es una cosa fenomenal*, il cui ritornello diventa anche il *refrain* della narrazione, come già anticipato in apertura dal “lema”. Risulta evidente che si vuole mantenere l’ambiguità e la sovrapposizione generica tra i differenti tipi di testo che si mescolano nell’opera di Luis Rafael Sanchez.

La guaracha del Macho Camacho, come ci viene detto nella “advertencia”, narra qualcosa. Mentre il sottotitolo di *La importancia de llamarse Daniel Santos* definisce il testo come *fabulación*, il locutore della “advertencia” de *La guaracha del Macho Camacho* si riferisce a ciò che segue come a una narrazione.¹⁴ Sempre secondo la stessa fonte, che si colloca in una posizione privilegiata di dispensatore della musica e della narrazione nonché di commentatore e interprete della *guaracha*, si narra in questo testo il sorprendente successo della canzone resa famosa dal Macho Camacho secondo quanto riferito da commercianti di dischi, presentatori radiofonici o televisivi e *microfoniatici*.¹⁵ Oltre a questo, ci dice la stessa voce, si raccontano anche alcuni estremi, miserabili o mirabili, di certi patrocinatori e detrattori di tale canzone e di tale genere musicale, cioè di personaggi che vengono chiamati in causa solo a partire dal loro consenso o meno nei confronti della canzone. Non si narra, nel testo di Luis Rafael Sánchez, lo sviluppo di una vicenda o l’evoluzione di uno o più personaggi; la trama non è lineare e non sviluppa nuclei narrativi o tematici in modo canonico. Qui, così come in *Tres tristes tigres*, le domande usualmente e ingenuamente atte a chiedere conto di un testo come “di cosa tratta?” o “qual è la trama?” non possono trovare una risposta diretta. Fin dall’inizio, queste opere stipulano un patto di lettura inusuale, diverso. Rompono con l’orizzonte d’aspettativa del pubblico lettore e continuano quella

¹⁴ *La importancia de llamarse Daniel Santos* è un altro testo di difficile inclusione generica scritto da Luis Rafael Sánchez. Nella sua “advertencia” compare un’interessante riflessione a proposito dell’organizzazione canonica dei testi in generi letterari che abbiamo riportato in apertura di questo “Intermezzo”.

¹⁵ Neologismo che significa “maniaci del microfono” o “microfono-dipendenti”.

linea che era già stata inaugurata da autori come Macedonio Fernández, Pablo Palacio, Witold Gombrowicz, Lezama Lima e continuata da altri autori che divengono gli esponenti del nuovo romanzo latinoamericano e del fenomeno del “boom”.

In chiusura della “advertencia” de *La guaracha del Macho Camacho*, si annuncia poi la trascrizione della *guaracha* – della canzone – in coda al romanzo, spingendo il lettore a fare un salto in avanti, alla fine del libro, per leggere il testo della canzone. Si altera quindi un percorso di lettura canonico in linea retta: si legge la “advertencia”, si salta la narrazione letteraria per andare a leggere il testo della canzone e si torna a quello che dovrebbe essere il romanzo vero e proprio.

Gli apparati paratestuali qui analizzati dicono che i due romanzi di cui ci stiamo occupando sono testi di rottura sia sotto il profilo discorsivo che sintattico, tematico e strutturale in quanto non intervengono solo sulla lingua, come si potrà apprezzare più avanti, ma anche sulle strutture portanti del romanzo e sulle stesse tematiche. Sono testi che incorporano anche frammenti di altri testi e che sono, allo stesso tempo, musica, danza, spettacolo e critica letteraria. Sono opere che aprono la possibilità a nuove forme e nuovi luoghi di enunciazione e che pertanto modificano i loro modi e i loro oggetti di narrazione:

En alguna parte del mundo debe estar el original de esta parodia, supongo que en Hollywood, que es una palabra que me cuesta trabajo no ya pronunciar sino solamente pensar en ella. (*TTT*, p. 221)

Antonio Benítez Rojo, nel già citato saggio *La isla que se repite*, afferma che il romanzo che si *fa* nei Caraibi è uno dei più spettacolari al mondo e specifica che nell'utilizzare il termine spettacolare fa riferimento al senso stretto della parola spettacolo e cioè di distrazione e divertimento pubblici di qualsiasi tipo.¹⁶ Il critico cubano individua poi nel romanzo dei Caraibi una profonda volontà di costituirsi esso stesso come *performance* totale. *Performance* che può essere uno show, una funzione teatrale, uno spettacolo circense, un programma radiofonico o televisivo, un concerto organizzato in un teatro o improvvisato per le strade della città, una sfilata di carnevale,

¹⁶ Antonio Benítez Rojo utilizza proprio il verbo *hacer* (fare) con l'intenzione di marcare la multidimensionalità di una scrittura che non si rassegna a rimanere entro i limiti di un foglio ma sembra volerne uscire e diventare qualcosa di più. Cfr. Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, op. cit., pp. 259-260.

una danza, un modo di abbigliarsi o due ragazze che camminano per la strada come nel brano tratto da *Tres tristes tigres* che si cita qui di seguito. Nell'esempio che si propone, Arsenio Cué e Silvestre, due personaggi del romanzo di Cabrera Infante, stanno transitando su di un'auto per le strade dell'Avana quando si trovano di fronte allo spettacolo di due ragazze bionde che camminano per il *malecón* che a sua volta ha come sfondo un tramonto in technicolor:

esa regalía, esa buena vida, esa euforia del día que está en su mejor hora, entre nubes que a veces lo echan a perder al convertirlo en un crepúsculo de final de película religiosa en Technicolor [...]

Las rubias [...] *Claro que las estoy viendo* [dice Silvestre] y se le pusieron los ojos así como un plato [e questa è la voce di Arsenio Cué], como dos platos con un huevo (porque él tiene los ojos amarillos amarillos) en cada plato y el poco cuello se le botó de la camisa y toda la cabeza se le aplastó contra el parabrisas que yo creía que habíamos chocado [...] y, el carro, mientras seguía embalado por la calle O y cuando miré [...] las vi y metí el pie hasta la tabla y frené en seco con un chirrido que el eco que hay casi llegando a Humboldt, convirtió en el lamento de alguien a quien le hubieran exprimido (tubo de pasta animada) allí mismo el alma por la boca. La calle se llenó de gente y tuve que pararme en la máquina como un político de la tribuna (casi pensé en comenzar diciendo "Pueblo de Cuba, una vez más congregados, etcétera") y gritar a voz en cuello "Caballeros aquí no ha pasado nada". Pero la gente no estaba allí por nosotros.

Era a las dos rubias a quienes miraban venir por la calle y cogieron el frenazo de pretexto (aunque poca falta les hacía, porque las rubias eran un verdadero pretexto:[...]) y empezaron a chillar y a aullar y a gritar cosas como "Empujador", "pasmones", "Dejen algo pa nosotros", "palante y palante". (*TTT*, pp. 143-145)

A questo passo segue una lunga e inusuale descrizione delle due ragazze bionde, una delle quali è un'amica di Arsenio Cué. In questa descrizione, continuamente interrotta dalle digressioni, esclamazioni, interventi estranei – estranei a quello che sarebbe l'oggetto della descrizione ed estranei a quello che si sta raccontando o, meglio, mettendo in scena – appare pertinente riscattare un passo che offre un'idea di come quanto la *performance* permea il romanzo di Cabrera Infante:

Te queda muy bien el rubio, le digo. *Eso no se le dice nunca a una mujer* [...] dice poniéndose seria con igual falsedad que se reía: con los labios en puchero: cerrados y prominentes y a la vez mojados y con una mano hace un ademán frente a mí como si me golpeará la cabeza con un abanico: *Malo*. (Si esta escena, porque es una escena, hubiera

pasado en la loma del Ángel, cien años atrás, Cirilo Villaverde habría visto el abanico realmente)".¹⁷ (*TTT*, p. 147)

Inoltre, se è vero che nel romanzo dei Caraibi, come osserva Benítez Rojo, molti dei personaggi sono *performer* in quanto sono musicisti, cantanti, ballerine o altri componenti del mondo dello spettacolo, è anche vero che al di là del virtuosismo che queste figure possono raggiungere, il gran *performer*,¹⁸ la stella dello spettacolo è il testo stesso come dimostrano le pagine bianche ("Algunas revelaciones", pp. 260-263), la pagina nera (p. 63) e la pagina allo specchio (p. 264) così come lo stesso prologo del romanzo, enunciato da un presentatore del Tropicana:¹⁹

*Showtime! Señoras y señores. Ladies and gentlemen. Muy buenas noches, damas y caballeros, tengan todos ustedes. Good-evening, ladies & gentlemen. Tropicana, el cabaret MÁS fabuloso del mundo... "Tropicana", the most fabulous night-club in the WORLD... presenta... presents... su nuevo espectáculo... its new show... en el que artistas de fama continental... where performers of continental fame... se encargarán de transportarlos a ustedes al mundo maravilloso... They will take you all to the wonderful world... y extraordinario... of supernatural beauty... y hermoso... of the Tropics... El trópico para ustedes queridos compatriotas... ¡El Trópico en Tropicana! (*TTT*, p. 15)*

L'euforico "señoras y señores" del prologo di *Tres tristes tigres* ci porta direttamente alle piroette linguistiche e le ripetizioni semanticamente vuote degli appelli al pubblico di un dj-narratore che presenta ininterrottamente il successo radiofonico del momento "La vida es una cosa fenomenal" ne *La guaracha del Macho Camacho*. La comunicazione si converte in un'espressione convenzionale che riduce le cose a un segno privo di esistenza ontologica e dimensione reale.

Y SEÑORAS Y señores, amigas y amigos, el ritmo que el Macho Camacho ha puesto, impuesto, traspuesto y pospuesto a su olímpica guaracha es verdaderamente fenomenal: pase gratuito al saludable vacilón: vaci de vacilar y lón del Chino que administra el sabor en Villa Cañona, vacilón con mayúscula grande y cervecita fría. (*Guaracha*, p. 163)

¹⁷ In questo passo non vi sono le virgolette, il discorso diretto è segnalato dall'uso del corsivo.

¹⁸ Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, op. cit., pp. 259-260.

¹⁹ Faremo riferimento a questi e ad altri espedienti grafici presenti in *Tres tristes tigres* anche nel paragrafo "B.2.7. Analisi di alcuni procedimenti linguistici".

Y ESA LETRA, señoras y señores, amigas y amigos, esa letra de religiosa inspiración, esa letra que habla verdades, esa letra que habla realidades, esa letra que habla las cosas como son y no como tú quieras. Porque, vamos a ver, señoras y señores, amigas y amigos, ¿quién me discute discutidamente que la vida no es una cosa fenomenal? (*Guaracha*, p. 193)

Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, ognuna delle sezioni di cui è costituito il romanzo di Luis Rafael Sánchez è preceduta da una presentazione radiofonica che riproduce il modello citato. La formula è sempre quella del messaggio promozionale, in cui il locutore si dirige direttamente al pubblico per declamare pregi e virtù del brano del Macho Camacho.

Questi testi, che abbiamo definito spettacolari, fanno appello all'udito come alla vista. Si installano in uno spazio di immediatezza che colpisce e coinvolge i sensi – attraverso il dinamismo creato dalle rime, la ripetizione di *slogans* e proverbi, l'uso di forme onomatopiche ecc. – ma allo stesso tempo fanno appello alla riflessione. Difatti, nonostante l'uso esacerbato della citazione e della parodia – o l'abuso, come nel caso de *La guaracha del Macho Camacho* – possano leggersi come un procedimento che finisce per invalidare la citazione stessa, risulta impossibile non interrogarsi sulla funzione di alcune di esse. Nel romanzo di Luis Rafael Sánchez, ad esempio, il riferimento alla poesia di Federico García Lorca, “Lamento para Ignacio Sánchez Mejía”, acquisisce senso compiuto solo alla fine del testo, quando Benny, alle cinque in punto, investe il bambino della China Hereje con la sua fiammante Ferrari.

I testi di cui abbiamo scelto di occuparci dichiarano esplicitamente di costruire finzioni a partire da un referente esistente: *Tres tristes tigres* evoca L'Avana del periodo immediatamente precedente la rivoluzione e *La guaracha del Macho Camacho*, un San Juan de Puerto Rico fatta di fervore, festa, musica e ballo. Ma le città non funzionano qui come scenario nel senso di referente classico, bensì come scenario di uno spettacolo, come spazio in cui ha luogo una recita, che è in definitiva lo spettacolo del romanzo. La parola costruisce quindi la realtà: il sostantivo *guaracha* esce dai propri limiti morfologici per trasformarsi in verbi, aggettivi e sostantivi non registrati da alcun dizionario: “guarachear” (p. 105: “guarachaba”), “guarachosa” (p.137), “guarachizado” (p. 146), “guarachómano” (p.126). Allo stesso modo funziona il discorso linguistico

letterario di Bustrófedon che si nutre continuamente della parodia e del gioco di parole: costruisce la realtà di un personaggio che solo conosciamo attraverso le sue parole.²⁰

Lo spettacolo è anche lo spettacolo dei corpi esposti come in vetrina – come le due ragazze bionde che passeggiano per le strade dell’Avana, come i soggetti delle foto che Arsenio Cué vorrebbe scattare, come la China Hereje che balla nella *garçonnière* del senatore, come Benny che è ridotto solo a ciò che ha e può mostrare, a ciò che indossa:

Éste es Benny en mahones. Éste es Benny en mahones y polo shirt.
Éste es Benny en mahones, polo shirt y zapatos tennis, también
llamados zapatos champions. (*Guaracha*, p.155)

E come si sa, tutto ciò che è in vetrina è in vendita ed è infatti pubblicizzato con messaggi promozionali: la China Hereje dice di sé che è “buena como la India” facendo riferimento a una pubblicità di una nota marca di birra. La China Hereje è un personaggio-prodotto che si fa costantemente pubblicità e funziona come oggetto da desiderare e acquistare. Significativo, da questo punto di vista, è che il romanzo inizi con lo spettacolo della China Hereje che aspetta l’arrivo dell’amante. Il narratore inaugura il racconto attirando l’attenzione del pubblico dirigendosi direttamente a lui, a noi. Tutto il testo acquisisce l’urgenza di qualcosa che sta succedendo davanti ai nostri occhi mentre leggiamo:

Si se vuelven ahora, recatadas la vuelta y la mirada, la verán esperar sentada, una calma o la sombra de una calma atravesándola. Cara de ausente tiene, cara de víveme y tócame, las piernas cruzadas en cruz. La verán esperar sentada en un sofá: los brazos abiertos, pulseras en los brazos, relojito en un brazo, sortijas en los dedos, en el tobillo izquierdo un valentino con dije, en cada pierna una rodilla, en cada pie un zapatón singular. Cuerpo de desconcierto tiene, cuerpo de ay deja eso, ¿ven?, cuerpo que ella sienta, tiende y amontona en un sofá tapizado con paño de lana. (*Guaracha*, p. 105)

Lo stesso trattamento è riservato al senatore Vicente, presentato sempre con una serie di *slogans* pubblicitari ripetuti fino all’ossessione – che alludono a una campagna elettorale fondata sulla menzogna e alla non affidabilità della sua parola – è un personaggio pubblico, che recita per un pubblico e solo vive per il pubblico:

²⁰ Al personaggio di Bustrófedon dedichiamo una parte importante dell’analisi di *Tres tristes tigres*: si veda tutta la sezione intitolata “Rimotivare il linguaggio”.

VOZARRÓN QUE EL senador Vicente Reinoso – Vicente es decente y con el pobre es condoliente – acredita de vozarrón regulado para que combine con la fuerza bólida de mi bólida personalidad: respiración honda en la que nadan victoriosas intolerancias, sonrisa acordeónica a la disposición sempiterna de los presidentes de corporaciones y algunos vicepresidentes también, dotes que ameritan su exaltación a un santoral de tutelas conocidas: orador para Leones, charlista para Rotarios, darling de los industriales, disertante bimensual del Comité de defensa de la Libre Empresa, rapsoda permanente de las Hijas Católicas de América que cierran los ojos embriagadas por el prodigio de su facundia. (*Guaracha*, pp. 120-1)

L'exasperato uso dei mezzi di comunicazione e delle modalità che essi impongono denuncia l'incomunicabilità tra le classi sociali e tra gli esseri umani. La prevalenza del significante sul significato determina l'impossibilità di arrivare a un senso. La storia è assurda, a tratti surreale, la morte del bambino è una tragica e illogica fatalità, come totalmente insensata e incongrua è la reazione di Benny di fronte all'incidente che lui stesso ha prodotto.

Questi romanzi costituiscono un cambiamento paradigmatico di fronte alle grandi concezioni letterarie tradizionali e offrono una nuova visione – poetica e immaginativa – del mondo in cui si muovono. Grazie alla loro ambiguità, alla negazione della sistematicità, all'esplorazione di nuove possibilità, diventano un antidoto contro le pretese identitarie monolitiche e la falsa universalità del pensiero sistematico occidentale. Si propongono come luoghi di scambio e intercambio – mai definitivo – tra le diverse forme del racconto. Qui l'identità multiple si afferma e, riprendendo le parole riferite da Noé Jitrik al romanzo degli anni Sessanta e Settanta, “gana la partida”.

B. *TRES TRISTES TIGRES*

B.1. “INCLUYE ME OUT”

Una delle ragioni principali per cui si è scelto di analizzare nel presente studio *Tres tristes tigres* di Cabrera Infante è la centralità che questo testo ricopre all'interno della produzione dell'autore cubano, interamente costituita di forme narrative di difficile incasellamento e definizione. L'autore, che attraverso la pratica della scrittura si è sempre sforzato di contraddire la rigida divisione in generi letterari che per lungo tempo si è rivelata un supporto funzionale per molti autori, ma che per altri è stata spesso un limite e anche una condanna, esprime in molti dei suoi interventi l'esplicita volontà di infrangere le regole del sistema letterario.

In un'intervista rilasciata a Isabel Alvarez Borland, Cabrera Infante si compiace nel dare una definizione di *Tres tristes tigres* che ribadisce l'impossibilità di identificare con un'etichetta generica il suo lavoro. L'autore inizia infatti con il dire che cosa *non è* questo testo – non è un romanzo, non è una raccolta di racconti e neppure poesia, come lo è invece il grande romanzo di Lezama Lima – e finisce con l'affermare, con un buon grado di indeterminatezza, che questo testo così particolare è un “libro libero”:

Sé lo que *TTT* no es. No es una novela, no es una colección de cuentos, no es un libro-poema, como *Paradiso*, por ejemplo. Es tal vez, un libro de fragmentos en busca de la unidad, como los eslabones quieren – y tienen que – componerse en cadena para ser algo más que un grupo de eslabones. ¡Eureka! Ya lo tengo: *TTT* es un libro libre: el genio fuera de la botella.¹

La dichiarazione appena riportata appare particolarmente importante se si considera che, sebbene l'imprecisa natura generica del libro salti subito alla vista del lettore, molti critici hanno fondato la loro critica sulla base della considerazione di *Tres tristes tigres* come romanzo, al punto che Isabel Alvarez Borland arriva ad affermare che “ uno de los principales obstáculos que presenta la lectura de *TTT* estriba en los juicios de la crítica, que se acerca al libro con la misma actitud que promueve toda

¹ Isabel Alvarez Borland, *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante*, Gaithersburg, USA: Hispamérica, 1983, p. 81. L'autore suole chiamare *Tres tristes tigres* con la sigla *TTT*.

novela tradicional”.² Sempre secondo Alvarez Borland, la diffusa incapacità di giudicare il testo nella sua interezza è da ascrivere al fatto che la maggior parte dei critici non è stata in grado di elaborare studi importanti sulla struttura del testo. La critica si sarebbe infatti limitata ad approfondire la dimensione innovativa del linguaggio, concentrandosi quindi su un solo aspetto del testo, per quanto importantissimo, e ciò non avrebbe permesso di cogliere la profonda relazione che vi è tra le varie forme narrative sperimentate da Cabrera Infante – come l’intervento critico, il racconto e la vignetta, a cui la studiosa citata dedica la sua monografia – in *Tres tristes tigres* e nel resto della sua produzione.³

Guillermo Cabrera Infante, che con uno dei suoi abituali giochi di parole ha espresso il desiderio che *TTT* avesse per la letteratura cubana e latinoamericana l’effetto del TNT (trinitrotoluolo), è senza dubbio uno degli autori che hanno modificato drasticamente la narrativa della regione attraverso una trasformazione radicale non solo del linguaggio ma anche delle strutture narrative.

L’autore cubano, che celebra attraverso tutta la sua opera la città dell’Avana, nasce a Gibara, nella provincia di Oriente, nel 1929. I primi anni di vita trascorrono sotto il segno di uno dei molti regimi dittatoriali che affliggono la regione, e cioè il governo di Gerardo Machado. Nel 1941 si trasferisce nella capitale e dal 1947 inizia la sua attività nell’ambito del giornalismo: lavora come correttore di bozze e riceve compensi per la pubblicazione di articoli che scrive con continuità. Nel 1959 inizia a frequentare la Escuela de Periodismo, dalla quale viene espulso due anni dopo per aver scritto un racconto bollato come osceno dalla censura del regime di Fulgencio Batista, succeduto nel frattempo a Machado. Gli inizi letterari di Cabrera Infante, e poi anche l’affermazione a la maturità, sono regolarmente marcati dalle vicissitudini che segnano la storia politica dell’isola.

Risulta importante sottolineare che Cabrera Infante è stato oggetto di censura, in patria come fuori di essa, benché egli manifestasse un profondo interesse per la sperimentazione formale mentre molti dei suoi contemporanei sceglievano di esprimersi

² *Ibid.*

³ Isabel Alvarez Borland è autrice di una monografia su Guillermo Cabrera Infante e di numerosi altri interventi sull’autore cubano e la sua opera, tra i quali citiamo “Identidad cíclica de *Tres tristes tigres*”, in *Revista Iberoamericana*, 154, 1992, pp. 215-233; “Readers, writers, and interpreters in Cabrera Infante’s texts”, in *World Literature Today*, 61, 1987, pp. 553-558; “Los ensayos de Cabrera Infante: Fragmentos y experimentos”, in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XI, 1986, pp. 161-170; “Viaje verbal a La Habana. ¡Ah! ¡Vana!”, *Hispanérica*, vol. X, 1982, pp. 51-68.

attraverso una letteratura impegnata che almeno in apparenza era di più facile comprensione. E quindi, nonostante abbia espressamente dichiarato di fare e di voler continuare a fare una letteratura apolitica, nella pratica questa risulta essere profondamente eversiva e percepita come pericolosa dai regimi di turno. A proposito di *Tres tristes tigres*, il suo autore dice che

No puede haber libro más apolítico en la historia de la literatura latinoamericana. No hay tampoco libro más libre. Tal vez aquí está la razón de la sinrazón de la prohibición: toda libertad es subversiva. Los regímenes totalitarios temen más a la libertad individual que los vampiros a la cruz.⁴

Nel 1959, con il trionfo della Rivoluzione, Cabrera Infante diviene uno dei protagonisti della vita culturale del paese. Fonda e dirige la Cinemateca de Cuba e compie un ruolo importantissimo nell'Instituto de Cine Cubano e nella Asociación de Escritores. Lavora anche come direttore di *Lunes de Revolución*, supplemento culturale del quotidiano ufficiale del paese, *Revolución*. Nel 1960 si pubblica *Así en la paz como en la guerra*, una raccolta di racconti e vignette che hanno come sfondo storico il periodo del regime di Batista. Nel 1965, appare *Un oficio del siglo XX*, una raccolta di recensioni cinematografiche scritte tra il 1954 e il 1960 per la rivista *Carteles*. In questo testo, risulta già evidente la necessità di Cabrera Infante di comporre i suoi testi di materiali eterogenei: alle recensioni sono infatti interpolate tre sezioni dedicate a Caín – rispettivamente: concezione, vita e morte di Caín – pseudonimo ricavato dall'acronimo del suo cognome, con il quale l'autore ha firmato molti interventi sulla stampa locale.

Nel 1964 Cabrera Infante pubblica *Vista del amanecer en el trópico*, opera che sancisce il suo successo internazionale e la sua consacrazione come scrittore del "boom" latinoamericano con il premio Biblioteca Breve di Seix Barral e allo stesso tempo riconferma il suo difficile rapporto con il potere politico. A causa dell'intervento della censura, infatti, non si conosce il testo nella sua forma originale. Risulta interessante pensare alle ricadute che la censura e altri fattori esterni hanno avuto sulla complessa configurazione dell'opera di Cabrera Infante: già frammentaria, ripetitiva e ambigua per natura, la censura, l'esilio e il bilinguismo hanno inciso definitivamente sulla sua

⁴ Rita Guibert, "Guillermo Cabrera Infante: conversación sobre *Tres Tristes Tigres*. Una entrevista con Rita Guibert", in AA.VV., *Guillermo Cabrera Infante*, Madrid: Fundamentos, 1974, p. 30; già apparso con lo stesso titolo in *Revista Iberoamericana*, 76-77, luglio-dicembre 1971.

elaborazione. Nel 1967 appare, sempre per la casa editrice Seix Barral, una seconda versione di *Vista del amanecer en el trópico*, alterata dalla censura spagnola e con il titolo di *Tres tristes tigres*.⁵ Tuttavia, in alcune interviste rilasciate nel corso degli anni, Cabrera Infante dichiara che i cambiamenti del libro non sono solo da attribuire ai ventidue tagli operati dalla censura spagnola in quanto il carattere impegnato dell'opera non lo convinceva più e aveva già operato dei cambiamenti drastici alla versione originale. Poiché, almeno a tutt'oggi, la critica non è riuscita a reperire alcuna copia del testo premiato nel 1964, non si possono operare ipotesi sui cambiamenti intercorsi tra le due versioni e non rimane altro da dire, per ora, che la pubblicazione del 1967, intitolata *Tres tristes tigres*, solleva al momento della sua pubblicazione molta attenzione per la sua originalità e per la difficile collocazione all'interno della tradizione cubana. In questo testo, che si fatica a chiamare romanzo, attraverso ogni forma di ginnastica verbale – anagrammi, trasposizioni, giochi di parole, uso di lingue straniere, incorporazione di forme orali, volgari, incorrette ecc. –, Cabrera Infante esplora le diverse sfaccettature di una porzione della realtà cubana, nel momento immediatamente precedente la Rivoluzione. L'attenzione, come accade anche in altri testi dell'autore, è tutta focalizzata sull'Avana e i suoi abitanti. Nel romanzo, attraverso molteplici prospettive che si compiacciono a intellettualizzarlo o comunque a mascherarlo in diversi modi, emerge il mondo dell'ipocrisia sociale, del disorientamento individuale e della frustrazione sessuale. Il testo è costituito di una serie di narrazioni – racconti, monologhi, trasposizione di telefonate, lettere – rette da una struttura esterna apparentemente caotica e da una struttura interna estremamente coerente.

Dopo un intervallo di quasi dieci anni, Guillermo Cabrera Infante pubblica una nuova opera, intitolata *Vista del amanecer en el trópico* (1974). Essa è formata da una collezione di narrazioni organizzate attorno al perno centrale della storia di Cuba, dall'epoca precolombiana fino all'età contemporanea. Il titolo è lo stesso che portava il romanzo che ottenne il premio Biblioteca Breve: tale coincidenza e le dichiarazioni di

⁵ “La primera versión de mi libro, que entonces se llamaba *Vista del amanecer en el trópico* fue prohibida. La segunda versión, *TTT*, que era una vuelta al primer proyecto del libro, fue pasada por la censura, pero con el compromiso de aceptar los cortes recomendados, que sumaron a veintidós”. Rita Guibert, “Guillermo Cabrera Infante: conversación sobre *Tres Tristes Tigres*. Una entrevista con Rita Guibert”, op. cit., p. 30. Tuttavia, Cabrera Infante osserva che il creativo censore che ha operato i tagli è riuscito a intervenire felicemente sul finale tagliando i riferimenti alla religione e a Dio, considerati eretici e immorali, e decidendo di far terminare il dialogo della donna pazza e con esso il libro con la frase “ya no se puede más”. Convinto da tale finale, Cabrera Infante ha chiesto al traduttore francese di non reintegrare le parti finali censurate poiché “el libro estaba mejor así”.

Cabrera Infante a proposito dei drastici cambiamenti di *Tres tristes tigres*, ha portato a pensare che *Vista del amanecer en el trópico* de 1974 fosse parte dell'opera premiata nel 1964, quella parte che l'autore aveva deciso di omettere nel testo apparso nel 1967 con un altro titolo. Lo stesso autore, in una lettera a Alvarez Borland, chiarisce che è vero che nel romanzo del '74 vi sono molte vignette – come le definisce Cabrera Infante, termine adottato anche dalla studiosa nella sua analisi dell'opera dell'autore cubano – “que aparecían en la primera *Vista* o *Ur-TTT* [...] pero han cambiado, no sólo por el nuevo contexto sino porque muchas de esas viñetas, que tenían su origen en las guerras de independencia, las forzaba yo a pertenecer a la guerrilla de los años '50. Ahora han vuelto a su origen”.⁶

Rispetto alle opere finora citate, le raccolte *O* ed *Exorcismos de esti(l)o* hanno un'intenzione critica meno marcata. Pubblicate rispettivamente nel 1975 e nel 1976,⁷ esse confermano le grandi doti espressive, tecniche e stilistiche, dell'autore cubano. Questi due testi, sono prova della continua sperimentazione linguistica e dell'incessante indagine sulle varie forme dell'espressione letteraria condotte da Cabrera Infante. *O* è una raccolta di saggi di grande varietà di contenuti intimamente legati alla cultura e all'arte “pop”. *Exorcismos de esti(l)o* presenta una maggior complessità di mezzi espressivi poiché raccoglie saggi immaginativi mescolati a dati biografici, composizioni in verso, trasposizioni fonetiche e altro.

Altre opere da segnalare nella produzione di Cabrera Infante sono *La Habana para un infante difunto* (1979), *Holy Smoke* (1985) ed *Ella cantaba boleros* (1995). *La Habana para un infante difunto* – testo che come suggerisce il gioco di parole del titolo

⁶ Isabel Alvarez Borland, *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante*, op. cit., p. 19.

⁷ Si ricorda che questo il 1976 è l'anno di apparizione de *La guaracha del Macho Camacho* che coincide con l'affermazione di una nuova narrativa portoricana che sta dando ancora oggi i suoi frutti (basti citare il caso della scrittrice Mayra Santos Febres, prolifica autrice di poesia, racconti, romanzi e saggi nella linea inaugurata da Luis Rafael Sánchez) e con l'inizio del declino della grande stagione creativa di Cabrera Infante che di estremamente significativo produrrà ancora solo *La Habana para un infante difunto*. Sebbene gli esiti di *Tres tristes tigres*, *La Habana para un infante difunto* e anche di *Vista del amanecer en el trópico* non sembrano paragonabili alle altre prove narrative di Cabrera Infante, rimane comunque il fatto che l'autore cubano viene ricordato per testi sostanziosi anche dal punto di vista quantitativo – il primo e il secondo superano le cinquecento pagine e l'ultimo le duecento – che vengono abitualmente venduti come romanzi. Anche *Vista...*, reca nella quarta di copertina di una delle sue edizioni la seguente indicazione: “Constituida por □viñetas□ o capítulos breves aparentemente inconexos, la novela *Vista del amanecer en el trópico* es continuación y reverso de *Tres tristes tigres*” (dall'edizione di Plaza & Janés, 1984). Risulta evidente che l'appartenenza a un genere letterario canonico e in particolare al genere romanzo costituisce ancora, nell'immaginario degli editori e dei lettori, un elemento di valore implicito: le vignette o capitoli brevi di *Vista...* sembrano non bastare alla definizione del testo e vengono ricondotti entro i limiti del contenitore-romanzo.

è in buona dose autobiografico – è una sorta di *Bildungsroman* erotico che si compiace ancora una volta nel materiale linguistico della narrazione. Si tratta di un romanzo che, sebbene presenti una sostanziale maggiore unità di *Tres tristes tigres*, alcuni critici non faticano a descrivere come un altro “libro libre”.⁸ Come denuncia già il titolo, inoltre, anche questo testo pone il gioco linguistico al centro della costruzione narrativa: il titolo si fonda infatti su una paronomasia che, partendo dalla *Pavane pour une infante défunte* di Maurice Ravel, richiama con un gioco di assonanze il cognome dell’autore – ormai non più infante – e il nome della capitale cubana.

Holy Smoke, scritto in inglese e pubblicato nel 1985, è un altro testo che conferma l’eterogeneità dei materiali di cui si serve Cabrera Infante per comporre le sue opere; esso è costituito di una serie di testi di varia estensione e forma sul tabacco, il fumo e i sigari. Dieci anni dopo, appare *Ella cantaba boleros*, romanzo che ripresenta la serie omonima già apparsa in *Tres tristes tigres* ma con un finale diverso che, secondo quanto dichiara l’autore, doveva essere, originariamente, il finale dell’opera apparsa nel 1967.

Tutti questi testi riaffermano alcune costanti della produzione di Guillermo Cabrera Infante: la passione per la dimensione urbana e per il suo paese natale e la loro evocazione per mezzo degli strumenti della memoria e della sperimentazione linguistica.⁹

Il succinto percorso qui proposto attraverso le opere più significative di Cabrera Infante – che potrebbe forse valergli il titolo di “artista del riciclaggio” –¹⁰ serve qui per segnalare che la sperimentazione formale e il rifiuto delle categorie preconfezionate attraversa tutta la sua produzione e che la fluttuazione esistente tra impegno sociale e interesse estetico ha lasciato il passo a una progressiva acquisizione di peso di quest’ultimo. Tale percorso vuole altresì testimoniare che, sebbene Cabrera Infante sia conosciuto come uno dei grandi romanzieri del “boom” latinoamericano, la sua vera natura è quella di un autore prolifico che predilige le forme brevi e l’articolazione delle

⁸ Ad esempio, esprime questa opinione Teresa Cirillo Sirri in un articolo dal titolo “*La Habana para un infante difunto*. Il sogno-segno di Cabrera Infante”, in *Atti del Convegno AISPI* (Milano, ottobre 1996), Roma: Bulzoni, 1997, pp. 427-444.

⁹ Si ricorda che Cabrera Infante abbandona Cuba nel 1965 per non farvi più ritorno. Morirà a Londra, capitale dell’altra isola in cui aveva scelto di vivere, nel febbraio del 2005.

¹⁰ I detrattori di Cabrera Infante lo accusano di riciclare continuamente materiali propri e altrui e di essere oltremodo ripetitivo. Anche a Borges veniva spesso mossa questa accusa, oltre a quella, di cui è oggetto Cabrera Infante, di essere freddo e cerebrale.

stesse in schemi dalla struttura varia che faticano ad essere etichettati da critici, editori e lettori:

Ese subtítulo genérico de novela fue puesto más por mi primer editor que por mí mismo. Siempre he llamado al libro por su nombre o por sus siglas, por sentido de caridad con los extraños. *TTT* no es una novela a la manera tradicional y no veo por qué lógica tenga que cargar con una etiqueta tradicional. ¿Se le ocurriría a alguien llamar novelas los libros de *Alicia*? Pero en vista de que ciertos editores, ciertos publicistas y muchos críticos se empeñan en llamar novela a *Tristram Shandy*, a *Ulyses* y a *Finnegans Wake*, muy bien puedo permitir que llamen novela a *Tres tristes tigres*.¹¹

Nel passo proposto, Cabrera Infante traccia una genealogia in cui appaiono tre giganti di una tradizione letteraria ludica alla quale con ogni evidenza aspira ad appartenere. Su un altro versante, l'autore prende in più occasioni le distanze dagli scrittori ispano-americani che, insieme a lui, stanno dotando di una nuova fisionomia il romanzo latinoamericano: dire che *Tres tristes tigres* non è come *Paradiso* o come *Rayuela* o come *Cien años de soledad* è un'affermazione legittima, sensata e pienamente condivisibile, ma chiedere di non essere incluso nella "massoneria minima" del "boom" è una presa di posizione forte alla quale il suo autore aggiunge la dichiarazione di completa indipendenza e autonomia:

Nunca pertencí al "boom". Nunca quise pertenecer... No quiero clubes ni sociedades secretas, mucho menos una sociedad en comandita, una suerte de razón literaria y política. No firmo manifiestos ni escribo prólogos ni hago declaraciones conjuntas. Es por eso que, pese a las buenas razones de muchos [...] cuando me hablan del "boom" y me asocian con esta masonería mínima, siempre respondo: "Incluye me out", repitiendo encantatoria una frase memorable.¹²

Nelle affermazioni di "Include me out" si delinea allora una necessità di collocarsi al di fuori, di non appartenere, che suggerisce possibili corrispondenze con la condizione dell'esilio. L'esclusione si costituisce infatti come il luogo discorsivo a partire dal quale si produce la scrittura dell'autore cubano. L'esilio comporta anche la

¹¹ Rita Guibert, "Guillermo Cabrera Infante: conversación sobre *Tres Tristes Tigres*. Una entrevista con Rita Guibert", op. cit., pp. 25-26

¹² Guillermo Cabrera Infante, "Include me out", in *Infantería*, México: Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 973-979.

differenza linguistica e l'allontanamento dalla propria lingua, che viene forzata fino alla rottura e al decentramento; lo stile diviene allora una sorta di deterritorializzazione della lingua. In questo senso si può affermare che l'esilio di Cabrera Infante ne marca anche lo stile poiché in tale condizione egli reinventa la lingua e le tradizioni di riferimento. Si verifica in Cabrera Infante, la perdita del centro e della stabilità linguistica in cui si collocano gli scrittori esiliati, ma anche il segno di una radicale esperienza di libertà che forse in patria non sarebbe stata possibile. L'esilio, l'allontanamento, l'esclusione da un mondo e il lavoro di inserimento in un altro segnano quindi la nascita di una scrittura: non potendo trasgredire altre leggi, il linguaggio si configura come campo di forze sul quale Cabrera Infante esercita ogni tipo di trasgressione.

B.2. ANALISI DEL ROMANZO

B.2.1. *TRES TRISTES TIGRES*: UN “LIBRO LIBRE”

Un “libro libre” diceva quindi il suo stesso autore – nella citazione proposta all’inizio del capitolo precedente – a proposito di *Tres tristes tigres*; un testo che ha impegnato e confuso lettori e critici per la sua enigmaticità e per la sua difficile collocazione in un qualsiasi genere letterario per via del particolarissimo uso del linguaggio e della complessa articolazione della struttura. Julio Matas osserva ad esempio che “el libro constituye un curioso ejemplar cruzado de novela y autobiografía, de suerte que es a la vez dos cosas y algo muy distinto de las dos”.¹³ Tale lettura è solo uno dei moltissimi tentativi di rendere conto del genere di *Tres tristes tigres* e testimonia la necessità della critica di mantenere delle etichette anche solo per poterle negare. In effetti, le definizioni date a quest’opera sono tante, come tante sono anche le sorprese e le impressioni che qualsiasi tipo di lettore, dal più ingenuo al più arguto, riesce a ricavare dalla lettura di *Tres tristes tigres*. Crediamo che questo sia dovuto al fatto che alla base di questo testo vi sia un’intenzione essenzialmente contraddittoria o, almeno, ambigua. Molti dei passaggi di *Tres tristes tigres* presentano diverse possibilità di lettura poiché il

¹³ Julio Matas, “Orden y visión de *Tres tristes tigres*”, in *Revista Iberoamericana*, gennaio-marzo 1974, p. 102.

testo si muove su vari piani, rendendone difficile l'interpretazione in un senso unico e assoluto.¹⁴

A livello aneddotico, il testo può essere letto come la messa in scena di uno spettacolo o addirittura di un immenso scherzo – come dichiara lo stesso Cabrera Infante – di un gioco infinito che dà forma alle esperienze di alcuni personaggi che vivono in un modo completamente frivolo. Quest'opera, come d'altro canto anche *La guaracha del Macho Camacho*, non si legge facilmente e richiede al lettore sforzo e capacità non comuni e tuttavia continua a ripudiare una lettura che la fissi come testo serio e prestigioso. Nelle opere citate vengono infatti costantemente attaccati, a partire da un atteggiamento umoristico e parodico, tutti gli strumenti di cui la società si serve per celebrare i monumenti della alta cultura. Cabrera Infante e Luis Rafel Sánchez si oppongono a una lettura che istituzionalizzi le loro opere, che vengono costruite con procedimenti che rendono difficile detta istituzionalizzazione. L'attacco non è però solo ai tentativi di istituzionalizzazione e canonizzazione di certa letteratura, ma anche alla letteratura come istituzione e al lettore istituzionalizzato da una scrittura tranquillizzante e tradizionalista. Per queste ragioni Cabrera Infante, ancor più di Luis Rafael Sánchez, introduce nei suoi testi elementi che li rendono opachi e che spiazzano il lettore, offrendo però anche gli elementi per la ricostruzione del mondo irrazionale e contraddittorio che disegna. L'irrazionalità di *Tres tristes tigres* ha quindi una sua logica che può essere compresa ma non classificata.

Come dimostra anche la pubblicazione di *Ella cantaba boleros*, formato dalle narrazioni che trent'anni prima apparivano nell'omonima serie di *Tres tristes tigres*, il testo appare composto da più frammenti, molti dei quali indipendenti. La sua struttura unitaria è da ricercare non negli elementi canonici su cui si fonda il romanzo tradizionale – come la definizione di uno o più personaggi attorno al quale o ai quali si sviluppa una trama lineare – ma in altri caratteri che sono per lo più formali. Una delle

¹⁴ Quest'opera di Cabrera Infante non si offre facilmente a nessun tipo di lettore, tanto meno a quello che in *Rayuela* veniva denominato “lector hembra”, incapace di partecipare dell'avventura intellettuale proposta da alcuni autori. In particolare, per Cortázar, il nuovo romanzo è pensato per sfidare il lettore che si era abituato a leggere testi che esibivano una relazione mimetica con la realtà. Il “lector cómplice” può invece “llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma. [...] Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose, quizás, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice. En cuanto al lector hembra, se quedará con la fachada y ya se sabe que las hay muy bonitas, muy *tromp l'oeil*, y que delante de ellas se pueden seguir representando satisfactoriamente las comedias y las tragedias de *l'honnête homme*. Con lo cual todo el mundo sale contento, y a los que protestan que los agarre el beriberi”, Julio Cortázar, *Rayuela*, Madrid: Cátedra, 1994, p. 561.

relazioni fondamentali che permette a una semplice narrazione di farsi romanzo è l'interdipendenza che lega in modo indissolubile i personaggi e gli eventi che configurano la trama. L'analisi della struttura e la rassegna delle parti che formano *Tres tristes tigres* che presentiamo in questa sezione del nostro lavoro, permetteranno di comprendere come gli elementi costitutivi di quest'opera ostacolino intenzionalmente la formazione di due elementi essenziali del genere romanzo, e cioè una trama centrale e una serie di personaggi che cambiano e si sviluppano con essa. Segnaliamo inoltre che vi è anche una differenza tra l'indice proposto in fondo al libro e la reale suddivisione del testo in capitoli o parti: in questo caso, l'elemento paratestuale, a differenza della "advertencia", collabora all'opacità del testo.¹⁵

Tres tristes tigres è una narrazione antitradizionalista che non solo nega appartenenze a schemi, strutture e correnti letterarie, ma che cerca addirittura di contraddire il supporto concreto di cui è costituito, cioè la pagina scritta. L'opera di Cabrera Infante è infatti stata definita come splendido esemplare di libro parlato,¹⁶ costituito dai monologhi dei personaggi che popolano l'Avana del 1958, che viene così fotografata, registrata, suonata, recitata e fissata nel momento immediatamente precedente l'ingresso in città di Fidel Castro e il trionfo della Rivoluzione.

Tres tristes tigres, così come lo leggiamo oggi, si sviluppa da un nucleo originario costituito da un breve racconto intitolato *Ella cantaba boleros* pubblicato come narrazione indipendente in *Lunes de Revolución* e pensato come versione letteraria e complemento del documentario *P.M.* censurato dal governo castrista.¹⁷ Questo anti-romanzo nasce quindi da un racconto – ispirato a un documento cinematografico censurato – che diverrà poi serie narrativa interna a un testo, che a sua volta subirà la censura e anche il cambiamento di denominazione, e che alla fine si libererà della sua cornice per ritrovare una nuova autonomia e indipendenza in un testo

¹⁵ Si confronti quanto detto a proposito della "advertencia" a *Tres tristes tigres* nella parte di questo lavoro intitolata "Lo spettacolo del romanzo".

¹⁶ Nella "Advertencia" a *TTT* l'autore dice: "El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquel que dice.[...]. La reconstrucción no fue fácil y algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta".

¹⁷ *P.M.* è il documentario girato nel 1961 da Sabá Cabrera – fratello minore di Cabrera Infante – e Orlando Jiménez Leal. In esso si mostrano gli ambienti notturni dell'Avana con un tono bohemien che contrasta con il fervore patriottico stimolato dai dirigenti della Rivoluzione. Censurato dalla Comisión de Estudio y Clasificación de Películas perché considerato "en ese momento, nocivo a los intereses del pueblo cubano y su Revolución", *P.M.* innescerà la prima grande crisi dell'avanguardia intellettuale cubana.

che, tra le produzioni di Cabrera Infante, è quello che forse si avvicina maggiormente alla forma romanzo.

All'inizio, il suo autore voleva intitolare il testo di cui ci stiamo occupando *La noche es un hueco sin borde*; tuttavia, dopo essere passato attraverso alcune modifiche, viene presentato nel 1964 al concorso Biblioteca Breve degli editori Seix e Barral di Barcellona con il titolo *Vista del amancer en el trópico*. Solo nel 1967, come abbiamo già detto, appera con il titolo definitivo di *Tres tristes tigres*. La prima difficoltà nell'avvicinarsi a questo libro è quindi data dal titolo: esso dovrebbe infatti indicare senza ambiguità un testo ma, come si è visto nel capitolo precedente, la corrispondenza tra contenuto e denominazione di *Tres tristes tigres* non è per nulla immediata. Inoltre, rimanendo ancora nell'ambito del titolo, nel pronunciare le tre parole che lo compongono, ci si imbatte subito nelle difficoltà insità nello scioglilingua.

Gli scioglilingua da cui trae origine il titolo del libro sono i seguenti: “En el triple trapecio de Trípoli trabajaban, trigonométricamente trastocados, tres tristes tigres trogloditas” e “Tres tristes tigres comían (o trigaban, secondo le versioni) trigo en un trigal: un tigre, dos tigres, tres tigres”.¹⁸ Il sintagma “tres tristes tigres”, presente in entrambi gli scioglilingua, è stato scelto dall'autore con l'esplicita intenzione di rendere omaggio e di costruire la propria opera sul linguaggio e la parola. A partire dal “nome del romanzo”, il testo celebra in tutta la sua estensione la sonorità della parola.¹⁹

Analizzando i termini che formano quello che noi vorremmo continuare a chiamare titolo dell'opera, contraddicendo i desideri dell'autore, si potrebbero proporre interpretazioni diverse alla scelta del titolo: “tigre” era un termine in uso tra i giovani dell'Avana per apostrofarsi amichevolmente; “triste” potrebbe fare riferimento al senso di malinconia che percorre tutto il testo, il quale cerca di fermare un momento della vita dell'Avana che non tornerà mai più; infine, “tre” potrebbe richiamare un'infinità di spiegazioni legate alla numerologia o semplicemente fare riferimento ai tre amici e

¹⁸ Il secondo scioglilingua è sicuramente quello più conosciuto. Ho avuto notizia dell'esistenza del primo tra i due qui citati da una delle due epigrafi poste in calce a uno dei saggi che Domenico Cusato dedica a questo testo: “Due cuccioli di tigre in un pomeriggio tropicale (a proposito di una narrazione di *Tres tristes tigres* di Guillermo Cabrera Infante)”, in *Quaderni di letterature iberiche e ibero-americane*, n. 26-27, 1997-98, pp. 167-178.

¹⁹ È lo stesso Cabrera Infante che, nella già citata intervista con Rita Guibert, mostra una certa reticenza nel chiamare titolo di un romanzo quello che per lui è “il nome di un libro”. Quando gli vengono chiesti chiarimenti a proposito del significato di tale titolo, Cabrera Infante risponde infatti che “ese no es un título, ese es el nombre del libro”. Rita Guibert, “Guillermo Cabrera Infante: conversación sobre *Tres Tristes Tigres*. Una entrevista con Rita Guibert”, op. cit., p. 26.

narratori principali del libro.²⁰ Tuttavia, la spiegazione che offre lo stesso autore sembra quella più convincente e in linea con la lettura che di questo testo si sta offrendo nel presente studio. Cabrera Infante dichiara che la scelta del titolo è stata fatta in base alla sonorità delle parole e alla mancanza di riferimenti al contenuto del romanzo:²¹

Se trata de las tres primeras palabras de un trabalenguas [...] Lo utilicé porque quería que el libro tuviera desde la cubierta las menos connotaciones literarias posibles – que son siempre las más *extra* literarias –, que sugiriera prácticamente nada acerca de su contenido, y éste fue el título más próximo a un título abstracto, puesto que el número tres, el adjetivo triste y el nombre común tigre se reúnen nada más que en función de dificultar la pronunciación y crear una frase hecha, que son las frases menos hechas, porque han perdido su significado en la repetición insensata, como los jingles y las malas palabras, utilizaciones del lenguaje en el sentido publicitario, una, y otra en el sentido moral, que siempre me han fascinado.²²

L'impressione che scaturisce dal primo approccio a *Tres tristes tigres* è di complessità, opacità e anche confusione. Procedendo nella lettura si può apprezzare però l'esistenza di una struttura interna coerente. Mano a mano che si avanza nel testo, si iniziano infatti a incontrare ripetutamente gli stessi personaggi, a riconoscerne i modi espressivi e a tracciare dei collegamenti interni grazie alla reiterazione di elementi e al dispiegarsi di episodi che confluiranno in serie narrative. Come ne *La guaracha del Macho Camacho*, la lettura progressiva dimostra che all'apparente disordine esterno corrisponde un'organizzazione interna ponderata che costruisce modelli e stabilisce una continuità profonda anche nella frammentarietà finalizzata allo sconvolgimento della successione lineare della narrazione romanzesca canonica.

Questo testo oggettivamente complicato è dotato di una serie di “istruzioni per l'uso”, fornite dall'autore e collocate all'interno del testo stesso: “noticia”,

²⁰ Quest'ultima diffusissima interpretazione, che poggia sulle prime letture che Rodríguez Monegal ha dato del testo e che identifica tre personaggi e tre narratori principali nel testo, appare tuttavia un po' forzata. In effetti, nell'opera non vi sono personaggi e narratori tipici di un romanzo tradizionale, bensì una galleria di voci, ognuna delle quali costituisce un frammento del mondo notturno dell'Avana che Cabrera vuole fissare. Inoltre, le voci e le prospettive delle “tre tristi tigri”, a differenza di quelle di altri personaggi, tendono a sovrapporsi, a non distinguersi l'una dall'altra e a confondersi in una sola voce.

²¹ Come detto nella nota precedente, invece, molta critica ha trovato nel titolo scelto dall'autore una relazione con il contenuto del testo e ha identificato le tre tigri con tre dei personaggi maschili.

²² Rita Guibert, “Guillermo Cabrera Infante: conversación sobre *Tres tristes tigres*. Una entrevista con Rita Guibert”, op. cit., p. 26.

“advertencia” ed epigrafe.²³ Tuttavia, sebbene esse manifestino un’intenzione esplicita dell’autore e possano orientare la lettura, le prospettive da cui è possibile avvicinarsi a *Tres tristes tigres* sono veramente infinite, come si conviene a un’opera aperta, termine con cui Luis Gregorich ha definito questo libro.²⁴ In effetti, non tutte le indicazioni alla lettura proposte sono da prendere alla lettera: abbiamo già citato l’esempio dell’indice, che in quest’opera smette di essere un innocente apparato para-testuale per costituirsi in ulteriore elemento destabilizzante di una lettura canonica del testo letterario.²⁵ Anche l’epigrafe tratta da Lewis Carrol costituisce un indizio e allo stesso tempo un nuovo elemento di ambiguità.²⁶

Emir Rodríguez Monegal, dopo aver evidenziato la forte carica innovatrice e pertanto destabilizzante insita nel testo di Cabrera Infante, propone una prospettiva di lettura affermando l’impossibilità di produrre interpretazioni che si limitino alla superficie del testo:

Ante todo hay que evitar leerla como un caos sin sentido, un conjunto de narraciones inconexas y que sólo tienen como elemento común el ocurrir en La Habana. [...] Una manera más distinguida de no leer esta novela es suponer que el único propósito del autor ha sido jugar con el lenguaje.²⁷

Sempre secondo Rodríguez Monegal il testo richiede una lettura analitica ma non necessariamente finalizzata all’interpretazione di ogni suo componente: il lettore deve lasciarsi trasportare attivamente e “costruttivamente” all’interno del testo, godendo del piacere che questo produce, senza cadere nella trappola di voler decifrare ogni suo indizio e allusione o di forzarne gli elementi all’interno di una lettura critica interpretativa:

²³ Abbiamo dedicato allo studio di questi elementi para-testuali una parte della sezione intitolata “Lo spettacolo del romanzo”.

²⁴ Luis Gregorich, “*Tres tristes tigres*, obra abierta”, in AA.VV., Guillermo Cabrera Infante, op. cit., pp. 129-155.

²⁵ Come già osservato, non vi è corrispondenza tra l’indice e il contenuto dell’opera poiché nel primo mancano le narrazioni di “Ella cantaba boleros” e i frammenti delle sedute psicoanalitiche del personaggio femminile che si scoprirà essere Laura Díaz, e non vi è neppure traccia delle divisioni interne alle varie sezioni del testo.

²⁶ Si veda, nella sezione del presente lavoro intitolata “Lo spettacolo del romanzo”, quanto detto a proposito della citazione originale da cui è tratta l’epigrafe e della sua traduzione a opera di Cabrera Infante. Sempre per quanto riguarda il significato dell’epigrafe all’interno del testo, si vedano anche i commenti proposti nelle pagine seguenti.

²⁷ Emir Rodríguez Monegal, “Estructura y significaciones en *Tres tristes tigres*”, in AA.VV., Guillermo Cabrera Infante, op. cit., pp. 82 e 86.

ia pesar de los malentendidos, a pesar de las confusiones, a pesar de los experimentos y las claves, secretas o no, *Tres tristes tigres* es una novela de lectura gozosa y que seguramente exige menos a su lector que *La casa verde*, *Rayuela*, *Cambios de piel* o incluso *Paradiso*. Es una novela en que el nivel habitual de complejidades puede ser sorteado más fácilmente por el lector que por el crítico. Este se cree obligado a entender todo, a descifrar todo, a analizar todo. El lector (el *common reader* de Johnson y Virginia Woolf) es profesionalmente más ingenuo y por lo tanto más sabio. Él se deja llevar por las alusiones, corre con el ritmo, se entrega al humor, capta la pasión y hasta el pudor, y por eso puede entrar y salir de esta compleja estructura lingüística sin preocuparse demasiado por lo que ella es, o no es, pero preocupándose mucho por lo que de ella recibe.²⁸

La disposizione delle storie nell'opera, che all'inizio della lettura può causare disorientamento, arriva ad avere, man mano che si avanza, una coerenza e continuità che paradossalmente appare naturale. Il testo va dispensando materiali e offrendo prospettive che permettono al lettore di ricostruire, in maniera sempre più precisa, il profilo di tutti personaggi e le loro funzioni all'interno dell'intreccio. Julio Ortega osserva che il testo si colloca in una posizione diversa da quella dei romanzi tradizionali che all'inizio spiazza il lettore, il quale però, si abitua e si adegua gradualmente alla nuova forma narrativa proposta da Cabrera Infante. A un certo punto il lettore non cerca più nel testo i punti di riferimento offerti da un romanzo tradizionale e avverte che

es necesario que “no ocurra nada”, que la espiral novelesca siga girando; la ausencia de un tema o anécdota central, o siquiera de una problemática central, así, en virtud de las leyes orales de la novela, la libertad de la lectura, que es aquí la libertad del lector y, seguramente, la del autor mismo.²⁹

Lo sfondo delle molte storie raccontate in *Tres tristes tigres* è L'Avana del 1958, nel momento di passaggio dalla dittatura del generale Batista all'inizio dell'era di Castro. Con l'epigrafe al testo – “Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada” tratta da, ricordiamo, *Alice's Adventures in Wonderland* – Cabrera Infante sembra suggerire al lettore come guardare e ascoltare la città della ricreazione letteraria, irrimediabilmente diversa da quella esperita personalmente. L'opera appare come un testo che permette di tracciare una stretta relazione, spesso

²⁸ *Ibid.*, pp. 124-125.

²⁹ Julio Ortega, *La contemplación y la fiesta*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1969, p. 176.

contraddittoria, tra un esercizio di pura immaginazione e un esercizio cronachistico che vorrebbe fermare un tempo sull'orlo dell'oblio; lo scrittore evoca non tanto quel mondo particolare ma delle voci immaginarie che tracciano un profilo finzionale della realtà. La logica dell'universo che Cabrera Infante crea in *Tres tristes tigres* unisce diversi conglomerati di concezioni spesso inconciliabili. Detto in altri termini, per quanto l'immagine che il testo offre dell'Avana notturna e festaiola – che apporta sfumature su di una visione più o meno reale della città – appaia plausibile, è evidente che la sua espressione più vera è quella della visione poetica, di un'espressione esclusivamente letteraria.

La costruzione dell'Avana di Cabrera Infante si fonda quindi essenzialmente sulla finzione e su una memoria risolta finzionalmente. La memoria è uno degli strumenti fondamentali attivi nell'elaborazione dell'opera di questo autore esiliato. In relazione al rapporto strettissimo che vincola la memoria con la sua produzione, e in particolare con *Tres tristes tigres*, lo scrittore cubano afferma che esso funziona

como un acordeón, no hay un orden real ni estricto [...] Eso es una especie de programa para la construcción de un libro. En realidad, lo que yo hago es basarme estrictamente en la memoria, y son las palabras las que cambian la memoria. Hay un proceso constante de parodia de las palabras mismas que cambia lo que ha pasado.³⁰

Ricollegandosi esplicitamente all'epigrafe tratta da Lewis Carroll, Cabrera Infante sostiene che nella sua pratica di scrittura, uno dei poli di maggiore produttività è certamente un'Avana che non può più esperire direttamente; la lontananza da Cuba è da considerarsi pertanto un fattore positivo in quanto

allí nunca hubiera podido escribir TTT, ni siquiera en La Habana relativamente libre de 1959. Me hacía falta no sólo la lejanía, sino la convicción de que esa luz de la vela estaba apagada, que solamente por la literatura podría recobrar ese pasado.³¹

³⁰ Victorino Polo (a cura di), *Guillermo Cabrera Infante*, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, AEI, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1998, p. 60. In linea con quanto finora esposto è l'affermazione del narratore di *La Habana para un infante difunto*: “Yo le soy fiel a la memoria, aunque mi memoria me traicione”.

³¹ Intervista di Danubio Torres Fierro all'autore, in Guillermo Cabrera Infante, *Infantería*, op. cit., p. 1095 e seguenti.

La notte habanera è ricreata, come si diceva, dalle voci delle figure che svolgono la funzione di personaggi di questo testo che fatica ad essere chiamato romanzo. Essi percorrono instancabilmente le vie del Vedado ed entrano ed escono dai locali che animano la vita notturna della città, incontrando cantanti, attori, suonatori di bongo, fotografi, scrittori e maghi dell'arte del linguaggio. L'Avana notturna di *Tres tristes tigres* è popolata principalmente da artisti, quasi tutti amici tra loro, che con le loro opere cercano l'immortalità, per lo meno nel ricordo. L'organizzazione del romanzo si articola sulla successione delle voci di queste figure, ognuna delle quali costruisce un tassello dell'Avana.

B.2.2. LA STRUTTURA DEL TESTO

Dopo l'epigrafe tratto da *Alice's Adventures in Wonderland*, una "noticia" e una "advertencia" dell'autore, il lettore è catapultato – per mezzo dell'incipit del prologo che recita "Showtime! Señoritas y señores, Ladies and gentlemen. Muy buenas noches" – nel più famoso locale notturno cubano, il Tropicana, dove un presentatore che passa con apparente scioltezza dall'inglese allo spagnolo, dà il benvenuto al suo pubblico, tra il quale distingue alcune personalità che appariranno nelle narrazioni successive. Fra il prologo e l'epilogo – costituito quest'ultimo dal monologo di una donna folle – sono intercalate otto parti non numerate e di lunghezza variabile e due serie narrative. Vediamo di cosa trattano e qualis sono le loro peculiarità:

1. La prima parte, in linea con la componente teatrale che percorre tutto il testo è intitolata "Los debutantes" e contiene a sua volta dei sottocapitoli. Tali ulteriori parti o sottocapitoli sono separati tra di loro solo dallo spazio bianco e non portano numerazione né titolo. Soffermiamoci su di esse:

- nel primo frammento viene raccontata la storia di Aurelita e della sua anonima amica, due bambine "maliziose e cattive" che invece di andare al cinema passano il tempo a spiare una coppia di fidanzati alle prese con le loro prime esperienze sessuali. Le bambine imitano i gesti dei ragazzi e diffondono la

notizia dei loro amoreggiamenti costringendo la coppia, ormai divenuta oggetto di critiche e dicerie di ogni genere, a separarsi.³²

- nel secondo sottocapitolo viene riportata per intero la lettera in cui Delia Doce, in una variante cubanissima – o, meglio, habanera – dello spagnolo popolare, comunica alla madre della ragazza che ospitava e di cui si occupava, che quest'ultima è scappata di casa per intraprendere una nuova vita con un nuovo nome. Gloria Pérez, che si trasforma nella famosa modella Cuba Venegas, è uno dei molti personaggi che in questo testo adottano una maschera.
- la terza “cartolina” è un frammento di un discorso di un'altra figura femminile di estrazione popolare – Magalena Crus –³³ il cui stile si distingue molto da quello di Delia Doce in quanto meno corretto e controllato – ricordiamo che si tratta della trascrizione di un frammento di dialogo e non di una lettera, come nel caso precedente – oltre che più frivolo e superficiale.³⁴
- la quarta narrazione è un racconto di Silvestre, scrittore di professione e, secondo alcune letture, uno dei protagonisti di *Tres tristes tigres*. In questo racconto, Silvestre ricorda di aver assistito, da piccolo, a un omicidio a sfondo politico mentre si stava recando al cinema con un amico.
- il frammento successivo è la riproduzione di una conversazione telefonica tra Beba Longoria – Arabella Longoria de Suárez Dámara – e Livia Doce, in cui si fa riferimento al colonnello Cipriano Suárez Dámara, personaggio che il lettore ha già avuto modo di vedere tra il pubblico dello show del Tropicana presentato in apertura del romanzo.
- nella sesta “cartolina”, il grafico pubblicitario di colore di nome Silvio Sergio Ribot – in seguito chiamato semplicemente Eribó –, dopo essersi visto rifiutare un aumento di stipendio dal Dottor Viriato Solaún, lascia il lavoro per diventare

³² Domenico Cusato definisce le due bambine anche come “cuccioli di tigre” e “fierecillas” tracciando un parallelo tra la crudeltà di Aurelita e la sua amica e la ferocia delle tigri. Cfr. “Due cuccioli di tigre in un pomeriggio tropicale. A proposito di una narrazione di *Tres tristes tigres*”, op. cit., p. 171.

³³ Magdalena Cruz, nella forma corretta.

³⁴ Josefina Ludmer, nel suo unico intervento critico sull'opera dello scrittore cubano, oltre a segnalare le differenze di registro tra le varie voci femminili, nota anche che lo scarto tra linguaggio maschile e linguaggio femminile è particolarmente marcato dal punto di vista sociale. Mentre la parlata dei personaggi maschili è riconducibile a un linguaggio colto – seppur parodiato – quella delle figure femminili diventa parodia non tanto del linguaggio quanto del personaggio. Cfr. Josefina Ludmer, “*Tres tristes tigres*. Órdenes literarios y jerarquías sociales”, in *Revista Iberoamericana*, XLV, 108-109, luglio-dicembre 1979, pp. 493-512.

bongosero, ovvero suonatore di bonghi. Legati alla figura di Eribó appariranno nel testo il personaggio femminile Vivian Smith-Corona e il tema dell'amore impossibile a causa delle differenze sociali ed etniche.

- nel settimo frammento, entra in scena un'altra delle figure che la critica si è abituata a considerare come uno dei protagonisti di *Tres tristes tigres*: Arsenio Cué. Egli si presenta in qualità di aspirante attore nella casa di un importante uomo d'affari – Pepo, come lo chiama l'amante, che pure appare nel breve testo – con lo scopo di ottenere un aiuto per fare carriera. I fatti non si svolgono come aveva sperato il protagonista di questa porzione di testo poiché il possibile benefattore diventa il suo assassino: Pepo infatti gli spara e la narrazione si chiude con una pagina interamente coperta di inchiostro nero. Solo più avanti il lettore scoprirà che la morte di Arsenio Cué era solo metaforica – era uno scherzo – e che una volta ripresi, Cué sarà veramente un attore.

Questa prima parte può offrire già uno spunto di riflessione importante sulla presumibile mancanza di coerenza nel testo. Infatti, se da un lato la rassegna delle parti che costituiscono il primo capitolo sembra confermare l'ipotesi di un'organizzazione caotica, una lettura attenta può fornire al lettore una serie di indizi che contraddicono tale opinione e che lo preparano ad affrontare le pagine successive. Questa prima parte, opportunamente intitolata "Los debutantes" e dai confini ben marcati anche visivamente – si apre con l'inizio vero e proprio del testo e si chiude con una pagina in nero – è costituito di una settantina di pagine circa (dato variabile a seconda dell'edizione) in cui viene data la possibilità di riconoscere figure, espedienti retorici e modi stilistici che affermano l'esistenza di una salda continuità interna sottostante al magma di voci e personaggi. Innanzitutto, il "Prologo" del *Tropicana* introduce alcuni dei personaggi che appariranno poi nei vari monologhi, come ad esempio il dottor Viriato Solaún, Arabella Longoria o Códac, narratore quest'ultimo delle successive sezioni intitolate "Ella cantaba boleros" che si intercalano alle otto parti che stiamo descrivendo. Nel monologo di Arsenio Cué si scopre invece che l'amante di Pepo si chiama Magdalena e che quindi è la stessa ragazza del monologo del terzo frammento. Un altro segno di continuità è offerto dall'elemento stilistico e in particolare dalla modalità narrativa scelta, già preannunciata dalla "advertencia" al testo: tutta questa prima parte, come poi le parti

successive, sono costituite di una serie di voci che parlano in prima persona e che si alternano formando una galleria di voci. Sia che appaiano sotto forma di monologo o di dialogo, di scrittura di una lettera o di redazione di un ricordo, che portino i segni dell'oralità o della redazione scritta, il testo è costituito da un vastissimo catalogo di voci cubane – o cubanissime, secondo molte letture critiche – e in modo particolare della viva voce del popolo dell'Avana, che costituisce il vero tessuto connettivo del testo.

Man mano che si avanza nella lettura quindi, la presenza di una forte organizzazione interna si fa sempre più visibile.

2. La seconda parte del romanzo manifesta già dal titolo – “Seseribó” – la presenza del percussionista Eribó e del sincretismo religioso afrocubano poiché il termine “seseribó”, oltre a contenere il nome Eribó, significa “segreto” e “tabù” nei riti magico-religiosi afro-cubani in cui il tamburo svolge un ruolo fondamentale.

Il capitolo, suddiviso in sette sottocapitoli o paragrafi, si apre difatti con la narrazione del rito magico di Sikán y Ekué, che sta all'origine della creazione del tamburo dalla doppia pelle chiamato Seseribó. La leggenda racconta di Sikán, la fanciulla che spinse il dio Ekué a uscire dal fiume nel quale viveva: il dio, in punto di morte a causa della vergogna provata, provocò un incantesimo che convertì la sua pelle e quella della fanciulla in Seseribó, il tamburo dalla doppia pelle.³⁵

Le figure principali dei sei paragrafi successivi alla leggenda di Sikán, Ekué e l'origine di Seseribó richiamano più o meno esplicitamente i loro nomi: Eribó (Seseribó), Arsenio Cué (Ekué) e Vivian (nome che pronunciato con l'accento sull'ultima sillaba richiama, per assonanza, Sikán). In questi paragrafi Eribó racconta i suoi insuccessi con la popolare Cuba Venegas e la ricca Vivian Smith.³⁶

3. La terza parte è intitolata “La casa de los espejos”. In essa, Arsenio Cué e Silvestre sono impegnati in una delle loro numerose conversazioni *callejeras* che viene

³⁵ Isabel Alvarez Borland segnala che la versione qui presentata da Cabrera Infante altera quella proposta dalla scrittrice e antropologa Lydia Cabrera come rito di Sekany Ecué. Cfr. Isabel Alvarez Borland, “Identidad cíclica de *Tres tristes tigres*”, in *Revista Iberoamericana*, 154, gennaio-marzo 1991, p. 225.

³⁶ Nell'articolo di William L. Siemens, “Rayas extravagantes: *Tres tristes tigres* y el neobarroco cubano”, in *Revista Iberoamericana*, 154, gennaio - marzo 1991, pp. 235-243, si offrono ulteriori possibili analogie tra la leggenda afrocubana menzionata e la relazione tra i personaggi del romanzo, Eribó, Vivian e Arsenio Cué.

interrotta dall'apparizione di Mirtila e Livia Doce. Questo incontro dà modo ad Arsenio Cué di ricordare il momento in cui conobbe, grazie a Livia, Laura Díaz, la quale divenne poi, però, moglie di Silvestre. È un capitolo breve, suddiviso in soli due paragrafi numerati, in cui iniziano ad apparire i giochi tipografici che di lì a poco invaderanno tutto il testo.

La figura di Laura Díaz gioca un ruolo decentrato all'interno di questo testo che comunque non è dotato di un centro e di una periferia ben definiti, come si può anche apprezzare da questo riepilogo delle parti su cui si fonda la struttura. A conferma della difficoltà di trovare un centro e delle zone marginali nel testo e di conseguenza anche di identificare personaggi principali e personaggi secondari, si può affermare che il ruolo di Laura Díaz risulta fondamentale in quel poco che vi è di intreccio nella narrazione di *Tres tristes tigres* sebbene venga formalmente relegata a un piano secondario. In effetti, l'ambiguità del suo ruolo e la conseguente collocazione decentrata e fondamentale allo stesso tempo è rafforzata dal fatto che questa figura femminile costituisce l'argomento tabù di tutte le conversazioni fra Arsenio Cué e Silvestre, entrambi innamorati della donna.

La serie dedicata a Laura Díaz, così come quella dedicata a La Estrella – altro personaggio imprescindibile del testo – non appaiono neppure nell'indice del libro.³⁷ Laura Díaz è la protagonista di una serie di frammenti autonomi che si sviluppano in parallelo alle otto parti che stiamo commentando, sebbene poi, nell'organizzazione del testo, vengano concretamente intercalate ad esse. Una lettura più attenta permetterà poi di scoprire una serie di sottili congruenze tra queste narrazioni apparentemente e formalmente autonome e il resto della narrazione. Inoltre, Laura Díaz è l'unica delle figure femminili che Cabrera Infante dota di un linguaggio colto.

4. La quarta parte è la ripetizione, secondo diverse versioni, di uno stesso episodio. Essa appare separata dal resto della narrazione per quanto riguarda i contenuti e i personaggi che vi si muovono, ma non per gli spunti di riflessione che propone. Tutto questo capitolo si fonda infatti sull'idea di traduzione come specchio deformante

³⁷ Faremo riferimento a queste due serie indipendenti poco più avanti, terminata la presentazione dell'otto parti di *Tres tristes tigres*.

della realtà, che è poi una dei principi che stanno alla base di *Tres tristes tigres* e forse di gran parte della produzione di Cabrera Infante.³⁸

Il capitolo è intitolato “Los visitantes” e i protagonisti sono una coppia di turisti americani in vacanza all’Avana: i coniugi Campbell, altri due dei personaggi che integravano il pubblico del Tropicana presentato in apertura di testo e di spettacolo.

Le diverse versioni dell’episodio proposto risultano quasi identiche; la differenza risiede principalmente nel cambiamento del punto di enunciazione e quindi della prospettiva. Le versioni del testo hanno come oggetto – e lo enunciamo per ultimo come elemento aneddotico proprio perché non risiede nel contenuto l’interesse di questo capitolo – la sparizione di un bastone comprato da Mr. Campbell durante la vacanza. Quando questo sparisce, Mr Campbell – a differenza della moglie – crede che gli sia stato rubato e accusa di furto una persona che si rivelerà innocente poiché il bastone era stato semplicemente dimenticato in albergo.

5. La quinta parte, insieme alla due successive, è quella che ha destato maggiormente l’attenzione della critica che per molti versi la considera l’asse strutturale del libro in virtù della presenza di Bustrofedón, il personaggio chiave di *Tres tristes tigres*. Il titolo di questa sezione è “Rompecabeza” e il protagonista assoluto ne è, appunto, Bustrófedon. Il nome di questa enigmatica figura deriva dall’antica scrittura bustrofedica, una modalità di scrittura che prevede il cambiamento di direzione a ogni nuova riga, prima da sinistra a destra e poi da destra a sinistra e così via. Grazie alla presenza di questo personaggio si fa ancora più evidente la presenza di Lewis Carroll in questo testo, in cui Bustrófedon diviene un prolungamento di Humpty Dumpty, colui che era in grado di manipolare il linguaggio secondo ogni desiderio o capriccio. Tutto il capitolo è un inno alla creazione linguistica che permette di generare tutto un dizionario – o, come lo definisce lo stesso Bustrófedon, un *vocaburlario* – capace di innovare e rinnovare un intero sistema linguistico. Questo capitolo – che sarà oggetto di studio

³⁸ Cusato segnala che sul piano della comunicazione la storia di Mr.Campbell non appartiene allo stesso livello delle altre narrazioni in quanto l’avventura della coppia statunitense in gita di piacere è una finzione dichiarata, un racconto ideato da uno dei personaggi del testo. Tuttavia, il lettore verrà informato dello statuto ulteriormente finzionale di questo aneddoto solo molto più avanti nel testo. Cfr. Domenico Cusato, “Traduttori ‘traditori’ (a proposito della storia di Mr. Campbell in *Tres tristes tigres* di Guillermo Cabrera Infante)”, in AA.VV., *Orillas. Studi in onore di Giovanni battista De Cesare*, vol. II, Vito Galeota e Antonio Scocozza (a cura di), *Il mondo ibero-americano*, Salerno: Edizioni del Paguro, 2001, pp. 95-104.

approfondito nella sezione di questo lavoro intitolata “*Rimotivare* il linguaggio” – abbonda di giochi di parole e di espedienti tipografici, come per esempio quello della *palabra-rueda* che, scritta ricorrendo all’anagramma e alla rappresentazione grafica del cerchio, dà vita a diverse parole.

6. La sesta parte – che integra la serie dedicata a Bustrófedon – è costituita dalla più importante testimonianza scritta, o il più grande gioco letterario, lasciato da questo personaggio in assenza. Si tratta di un’antologia, intitolata “La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después – o antes”, che contiene sette testi sulla morte di Trotskj, scritti da Bustrófedon come se fossero scritti da alcuni dei più importanti autori cubani. Essi sono: “Los hachacitos de rosa”, scritto imitando la prosa di José Martí; “Nuncupatoria de un cruzado” redatto alla maniera di Lezama Lima; “Tarde de los asesinos” sulla falsariga della scrittura di Virgilio Piñera; “El indísime bebe la moskuba que lo consagra bolchevikua” proposto come se fosse stato scritto da Lydia Cabrera; “¡Trínquenme ahí a Mornard!” da Lino Novás Calvo; “El ocaso” che riprende ovviamente i modi di Alejo Carpentier autore de “El acoso” e, infine, un’elegia attribuita a Nicolás Guillén: “Elegía por Jacques Mornard (en el cielo de Lecumberri)”. L’effetto che immediatamente provoca tale sforzo e quello di demistificare l’importanza dell’evento narrativo e di spostare l’attenzione dal contenuto alla forma, come era già successo nel capitolo “Los visitantes”.

7. La parte successiva porta il titolo “Algunas revelaciones” e continua i giochi grafici e linguistici di Bustrófedon. Essa si apre infatti con due scherzi tipografici: tre pagine in bianco seguite da una pagina che si riflette specularmente in quella successiva. “Rompecabeza” e “Algunas revelaciones” sono i due frammenti di testo che costituiscono la vita di Bustrófedon, che si interrompe con una morte inspiegabile sulla quale non riesce a far luce nemmeno l’autopsia (e questa è una delle ragioni del titolo “Rompecabeza”).

Una delle occorrenze di maggior rilievo di questa parte è lo stratagemma tipografico della pagina speculare che offre una pista importante per decifrare il pensiero *bustrofedoniano*. Poiché lo specchio è per Bustrófedon – personaggio presentato in assenza – simbolo della morte, la possibilità del linguaggio bustrofedico, e

cioè di un linguaggio che si muova nelle due direzioni, “significa la posibilidad – tal vez la única posibilidad – de la inmortalidad”.³⁹

8. L’ultima sezione del libro, nonché la più estesa, è intitolata “Bachata” ed è costituita di una lunghissima conversazione tra Silvestre ed Arsenio Cué che consta di ventidue frammenti numerati. Secondo Julio Matas, il titolo “Bachata” – una forma cubana per definire una festa sfrenata – potrebbe essere stato scelto richiamandosi a Bach e alla forma musicale della fuga che non solo è la musica che fa da colonna sonora al viaggio notturno dei due protagonisti,⁴⁰ ma anche lo spirito che anima la conversazione tra i due amici e forse, come ipotizzeremo nel prossimo paragrafo, la costruzione del mondo notturno alternativo di *Tres tristes tigres*.

In questa parte del testo, Cué e Silvestre percorrono le strade dell’Avana notturna spinti dalla volontà di sperimentare la quarta dimensione einsteiniana, di convertire cioè il tempo in spazio attraverso la velocità. Durante questo viaggio tra le vie della città e tra i segreti della fisica, i due amici danno via libera a riflessioni disordinate sulla vita, sul “caos concentrico” che questa rappresenta. L’arte e la cultura sembrano costituirsi qui come gli unici appigli in un mondo caotico e triste.

Intercalate in questi otto capitoli, in maniera casuale, vi sono due serie di narrazioni slegate dalla trama e dai personaggi dell’opera e che possono funzionare in modo indipendente.⁴¹ Esse sono:

- otto narrazioni del fotografo Códac – intitolate “Ella cantaba boleros” – che girano attorno alla figura de La Estrella: personaggio realmente esistito, stella nera del bolero e personaggio quasi mitico dei locali notturni dell’Avana che, a dispetto del nome, non riuscì mai a brillare e a trascendere. Códac, che è il narratore di questa sezione, la descrive come un modello di sensualità afro-cubana: “una mulata enorme, gorda gorda, de brazos como muslos y de muslos que parecían dos troncos sosteniendo el tanque del agua que era su cuerpo”.

³⁹ William L. Siemens, “Rayas extravagantes: *Tres tristes tigres* y el neobarroco cubano, *op. cit.*, p. 242.

⁴⁰ Cfr. Julio Matas, “Orden y visión de *Tres tristes tigres*”, *op. cit.*, p. 92.

⁴¹ Come dimostra la pubblicazione di una di queste serie come romanzo autonomo: *Ella cantaba boleros*, Madrid: Alfaguara, 1996.

- le undici sedute psicoanalitiche di Laura Díaz a cui abbiamo già fatto riferimento nel commentare la terza parte del romanzo. Le sedute, ognuna delle quali occupa un frammento numerato in ordine crescente, hanno come protagonista e quindi come voce narrante una figura femminile che solo verso la fine del libro riusciremo a identificare come Laura Díaz. La donna racconta gli incubi che turbano le sue notti, causati dall'insoddisfazione e dall'infelicità che dominano la sua vita e dal riaffiorare di traumi infantili. Solo nell'ultimo capitolo si rivelerà un tassello fondamentale per la comprensione di questa serie e del resto del testo, e cioè che la donna, attrice, è anche la moglie di Silvestre, lo scrittore appassionato di cinema e amico di Arsenio Cué, attore quest'ultimo, nonché mancato scrittore e mancato marito di Laura Díaz.

L'organizzazione frammentaria e la distribuzione delle parti – volutamente caotica e incoerente – in cui si alternano voci che non sempre possono essere ricondotte con facilità ai singoli personaggi, rendono ardua la lettura del testo e la ricostruzione di una possibile trama. “Bachata”, l'ultima delle otto parti presenti nell'indice che abbiamo presentato – ricordiamo che le ultime due sezioni narrative che abbiamo commentato non compaiono nell'indice del libro – fornisce al lettore una serie di tasselli indispensabili per la ricostruzione del rompicapo della narrazione. Alcune importanti rivelazioni e la continua riproposizione di elementi e modi espressivi faranno da guida al lettore che, oggetto di questo processo di comprensione pilotato, riceverà gli strumenti per ricollegare e riorganizzare i frammenti del testo. *Tres tristes tigres* non è allora un insieme di narrazioni sconnesse ma un libro che esibisce insolentemente la sua condizione frammentaria e ha l'aria provocatoria del collage di testi deliberatamente non conseguenti.

In questo collage di testi, i capitoli intitolati “Rompecabeza” e “Bachata” non solo si incaricano di rendere più esplicite le connessioni tra le varie parti e sezioni del testo, ma si costituiscono anche come vere e proprie glosse critiche interne al testo, che

aiutano a spiegarlo e che offrono una serie di spunti di riflessione per la comprensione di tutta la produzione di Cabrera Infante.⁴²

L'ipotesi di lettura di *Tres tristes tigres* come collage risulta pertinente e produttiva se si considera, come suggerisce Rodríguez Monegal, il collage per quello che è, e cioè una tecnica che presuppone una profonda conoscenza degli strumenti a disposizione dell'artista e che si concretizza in una composizione solo apparentemente sconnessa ma dotata di una profonda armonia interiore. A questo proposito, Rodríguez Monegal osserva che

Si *Tres tristes tigres* es un collage, lo es en el sentido profundo en que lo son los cuadros de Braque o lo es *Rayuela*, de Julio Cortázar, que es la novela latinoamericana con la que tiene más puntos de contacto.⁴³

Le varie parti del romanzo, ripetiamo, sono quindi sottilmente legate tra di loro, non attraverso lo sviluppo di un'azione, ma per mezzo di spunti tematici paralleli, di processi linguistici affini e di modi stilistici ed espressioni ricorrenti. La trama centrale e lo sviluppo causale della narrazione – elementi fondamentali che organizzano il romanzo tradizionale – non compaiono e non avrebbero ragion d'essere in questo testo che rifiuta qualsiasi etichetta di genere.

Anche la configurazione di quelli che in un romanzo canonico verrebbero chiamati personaggi attenta a una possibile definizione di *Tres tristes tigres* come romanzo. In questo testo, i personaggi appaiono e scompaiono improvvisamente e i loro movimenti e i loro sviluppi interiori non possono essere seguiti facilmente. La costruzione del testo attraverso racconti indipendenti, spezzoni di narrazioni di vario genere, vignette – come le chiama lo stesso Cabrera Infante e di cui il dialogo finale

⁴² A questo proposito, osserviamo che *Tres tristes tigres* è sì l'opera che meglio mostra la poetica dell'autore ma non è un testo che opera in solitaria in quanto è un elemento di un sistema. In questo sistema, ad esempio, *Exorcismos de esti(l)lo* porta al limite estremo alcune delle proposte che caratterizzano *Tres tristes tigres*, come ad esempio i giochi grafici, e *O* è un testo rivelatore ed estremamente utile alla comprensione di *Tres tristes tigres*, in modo particolare il testo su Lewis Carroll intitolato "Centenario en el espejo". Così come lo è *La Habana para un infante difunto*, a proposito del quale già Joaquín Marco si domandava se in esso fosse confluìto quello che Cabrera Infante non aveva incluso nel romanzo del 1967. Cfr. Joaquín Marco, *Literatura hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*, Madrid: Espasa Calpe, 1987, p. 409.

⁴³ Rodríguez Monegal, op. cit., p. 85. A questo riguardo, è interessante notare che spesso i critici si sono riferiti a questo testo con espressioni che provengono anche da altri campi artistici: Luis Gregorich parla di opera aperta, Rodríguez Monegal, come abbiamo appena visto, di collage e Corrales Egea di rapsodia. Cfr. Luis Gregorich, op. cit. e José Corrales Egea, "Diálogo con Cabrera Infante", *Casa de las Américas*, 17-18, marzo-giugno 1963, pp. 49-62.

della donna folle ne è l'esempio più citato – contribuiscono alla frammentazione dell'opera e dei personaggi e spesso anche alla loro indifferenziazione nella galleria di voci. Infatti, se figure come La Estrella e Bustrófedon, che occupano spazi ben definiti nel romanzo, sono inconfondibili, Silvestre, Cué e Códac sembrano fondersi e confondersi nelle loro azioni e opinioni. Allo stesso modo, le numerose figure femminili che appaiono nel testo posseggono – ad eccezione di Laura Díaz e La Estrella – tratti molto simili che in vari casi ne rendono difficile se non impossibile l'identificazione. All'indeterminatezza causata dalla condivisione di alcuni caratteri, si potrebbe aggiungere l'opacità derivata dalla distanza testuale e cronologica che separa le narrazioni raccontate in prima persona dagli stessi personaggi. In "Los debutantes", ad esempio, si narra un episodio dell'infanzia di Silvestre mentre in "Bachata" vi è la narrazione di un Silvestre adulto: tra le due parti non vi è continuità e si riesce a colmare il vuoto che le divide attraverso un paziente esercizio di raccolta e interpretazione di indizi.

Cabrera Infante gioca allora, modificandolo e innovandolo, con il sistema della lingua. Ma non si limita a questo; oltre a erodere le regole della lingua, l'autore cubano mette in discussione anche tutto ciò che le storie della letteratura hanno per lungo tempo proposto come essenzialmente normativo: stili, generi, organizzazione in letterature nazionali ecc. Considerando che qualsiasi presa di posizione, per quanto violenta, nei confronti di quanto la tradizione letteraria ha fissato come normativo, cela un vincolo indiscutibile con quella stessa tradizione, appare oggi evidente che anche l'esercizio limite delle Avanguardie storiche ha praticato un'esplorazione e una sperimentazione che non ha condotto alla distruzione bensì alla trasformazione dei vari elementi che fondano l'opera letteraria. *Tres tristes tigres*, mettendo in discussione la finitudine e la totalità di un qualsiasi testo, la posizione del narratore e del narratario, il ruolo dell'autore, della scrittura e dell'opera letteraria, insieme a quello della tipografia e del linguaggio si iscrive in un movimento simile a quello delle Avanguardie, che fu di dissoluzione e ricostruzione del testo letterario. Si tratta di un atteggiamento che costituisce senza dubbio una rottura ma che allo stesso tempo cerca un qualche legame con la tradizione. Come già segnalato, i testi che iniziano ad apparire in America Latina negli anni Venti, e poi i romanzi degli anni Quaranta, preparano la base a un nuovo

modo di scrivere che, pur mantenendosi entro i suoi confini, attacca la forma e i fondamenti stessi del genere.

In Cabrera Infante, questo movimento di ribellione e insieme di riconoscimento di una tradizione, si traduce in una volontà individuale di autoaffermazione e di autocoscienza discorsiva e anche in una dinamica meta-testuale e meta-discorsiva che promuove un testo di complessa costruzione basato su un gioco di prospettive e voci. Si amplia quindi la sensibilità del genere perché vi è una maggiore coscienza della struttura, dell'artefatto romanzo e perché insieme si intensifica anche la sensibilità verso il linguaggio come veicolo principale dell'elemento narrativo. Detto questo, nel corso o al termine delle molte letture che *Tres tristes tigres* reclama, rimane irrisolta l'ambiguità di fondo e ci si continua a chiedere, con Carlos Fuentes se

¿Pueden llamarse novelas estos libros, estos hechos radicales de la escritura crítica que terminan por significar una demolición de los géneros, una invasión de la escritura por las ciencias fisicomatemáticas, por el cine, por la plástica, por la música, por el periodismo, por la antropología y, sobre todo, por la poesía?⁴⁴

B.2.3. LA CREAZIONE DI UN MONDO ALTERNATIVO ATTRAVERSO IL LINGUAGGIO

Tra le varie linee critiche che studiano il romanzo ispano-americano della seconda metà del secolo passato vi è anche quella che legge le opere di autori come Cortázar, Severo Sarduy, Lezama Lima – che oltre ad altre categorie integrano anche quella del neobarocco americano – come esperimenti estetici che giocano con le strutture letterarie, il linguaggio e il lettore. Cabrera Infante riconosce il ruolo fondamentale della dimensione ludica nel suo lavoro e la dota di una profondità e di una dignità che invalidano la sfumatura negativa che permea le letture che giudicano tali poetiche come decadenti:

Para mí la literatura es un juego, un juego complicado, mental y concreto a la vez, que actúa sobre un plano físico, la página, y los

⁴⁴ Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994, p. 108.

diversos planos mentales de la memoria, la imaginación, el pensamiento.⁴⁵

Nella creazione di un universo finzionale come nella costruzione linguistica, il gioco come alternativa alla realtà risulta essere centrale nella produzione letteraria di Cabrera Infante senza che questo implichi una sorta di decadenza o una sofisticazione tecnica sterile. Piuttosto, questa sorta di fuga dalla realtà che a parte della critica è apparsa censurabile, implica un complesso problema tecnico che l'autore si propone di affrontare e che imprime al lavoro dell'artista nuova vitalità e una serietà inaspettate.

Tres tristes tigres si presenta, semanticamente e stilisticamente, come un gioco autosufficiente che si oppone alla realtà. Con lo scopo di compensare la realtà e allo stesso tempo di tenerla lontana separandosi anche dal discorso reale, il romanzo sviluppa un mondo finzionale parallelo – una sorta di anti-mondo, L'Avana notturna – e il suo complemento – un linguaggio alternativo o un anti-linguaggio che opera con regole proprie. Il *mundo al revés* di *Tres tristes tigres*, che rompe e reinventa le norme del mondo comune e reale, è lo spettacolare mondo notturno dell'Avana immediatamente precedente la rivoluzione. Collocata tra l'universo sotterraneo dell'azione rivoluzionaria e la decadente ed irrequieta società cubana, l'Avana notturna si configura come una difesa contro le forze negative della follia e della morte, come suggerisce la citazione che segue: “La ciudad sin embargo se veía iluminada por una luz que no era artificial ni la del sol, que parecía propia y La Habana era lumínica, un espejismo radiante, casi una promesa contra la noche que empezaba a rodearnos”. (*TTT*, p. 353).

Il mondo notturno di *Tres tristes tigres* viene messo in scena nelle strade dell'Avana, in particolare del Vedado, negli eleganti nightclubs e nei *chowcitos*, locali noti solo agli *habitués*; questi ambienti conformano quello spazio comune di affermazione che si oppone al mondo diurno:

El chowcito era el grupo de gente que se reunía a descargar en la barra, pegado a la vitrola, después que terminaba el último show y que descargando se negaban a reconocer que afuera era de día y que todo el mundo estaba ya trabajando hace rato o entrando al trabajo ahora mismo, todo el mundo menos este mundo de la gente que se sumergía

⁴⁵ Rita Guibert, “Guillermo Cabrera Infante: conversación sobre *Tres tristes tigres*. Una entrevista con Rita Guibert”, op. cit., p. 20.

en las noches y nadaba en cualquier hueco oscuro, aunque fuera artificial, en este mundo de los hombres rana de la noche. (*TTT*, pp.63-64)

Come suggerisce Códac, uno dei personaggi del testo, questi luoghi dotano di un centro, di un centro alternativo, un mondo che altrimenti sarebbe caotico:

¿La vida es un caos concéntrico? No sé, yo solamente sé que mi vida era un caos nocturno con un solo centro que era Las Vegas y en el centro del centro un vaso con ron y agua o ron y hielo o ron y soda. (*TTT*, p. 272)

Ma oltre a una zona fisica ben definita e facilmente identificabile, il mondo notturno implica, come dice Cabrera Infante, un modo di vita:

Si por algo me identifico yo tanto con la literatura de la decadencia romana – me refiero concretamente a los libros de Petronio, de Catulo y de Sexto Propercio – es porque fueron los primeros escritores que celebraron la noche, la noche entendida no como naturaleza, sino como su opuesto: como tiempo de aventuras eróticas, de correrías [...] esa noche de ronda.⁴⁶

Un modo di vita che inverte i modelli diurni confermando la diversità, l'alterità del mondo notturno. Come suggerisce lo scrittore cubano, il carattere più visibile è la dimensione artificiale di questo universo: tutto ciò che passa la soglia ed entra nella dimensione notturna acquisisce una patina di artificialità. La stessa Avana notturna è un costruito artificiale, come dimostra il famoso cabaret Tropicana: un ambiente ingannevole, che non ha nulla di naturale, che funziona come *domo de placer* in cui tutto è focalizzato non sulle necessità ma sui desideri.

La versione di Cabrera Infante del mondo allo specchio: il mondo notturno traduce la realtà nel suo specchio deformante e lo duplica in un “blasfemo juego de espejos” (*TTT*, p. 318). I personaggi che parlano o scrivono e si presentano nei vari frammenti che integrano la sezione intitolata “Los debutantes” – Magdalena Cruz, Arsenio Cué, Eribó, Gloria Pérez ecc. – nel testo si configurano tutti come *performers* che negano le loro origini per forgiarsi una maschera.⁴⁷ Questa iniziale perdita di

⁴⁶ David P. Gallagher, “Guillermo Cabrera Infante”, in AA. VV., *Guillermo Cabrera Infante*, op. cit., p. 73.

⁴⁷ Si ricorda che “Los debutantes” è il primo capitolo del romanzo, immediatamente successivo al prologo ambientato nel club Tropicana.

identità – necessaria per entrare nel mondo della notte – trova espressione in uno dei *refrain* del romanzo e cioè il reiterato commento di Silvestre che “en cada actor hay escondida una actriz”. In modo particolare nelle figure femminili, l’abbandono della propria identità e la creazione di una maschera si traducono anche in un’altra tangibilissima forma di alterazione artificiale, in un travestimento e un camuffamento parodico che spesso sfocia nel grottesco. Il capitolo “La casa de los espejos”, con la sua insistenza sul travestimento e la “cámara detector de mentiras”, illustra molto bene il rifiuto dell’identità e l’artificialità tipica del mondo notturno.

Nonostante la marcata importanza della dimensione artificiale e spettacolare e nonostante il predominio svolto dall’elemento superficiale, il mondo notturno cela in sé una natura idealista e utopistica. La notte si presenta infatti anche come lo spazio dell’anarchia, esente dalle norme che regolano il mondo diurno, “normale”; la notte evoca quella libertà che è anche caratteristica del racconto picaresco, in cui prima di piegarsi ai suoi dettami, i personaggi si ribellano alle regole della società. Nel mondo notturno, l’autodeterminazione, la libertà di crearsi le proprie regole e di perseguire i propri sogni, regnano sovrane. Le parti narrative del testo si svolgono in feste che durano tutta la notte e “Bachata” è la sezione più lunga del testo.⁴⁸ Il gioco e il desiderio, le forze motrici della notte, rimpiazzano le norme sociali e le esigenze concrete della dimensione diurna; nel clima festoso e anticonformista che rende possibile la notte, le differenze di classe sembrano scomparire. I personaggi maschili esercitano i loro interessi ma non necessariamente la loro professione nel mondo notturno; il dibattito politico viene bandito; il lavoro e le necessità economiche sono soppresse e il desiderio e l’erotismo divengono le coordinate della vita nel mondo notturno:

la cuestión era hacer ver como que no trabajábamos porque en La Habana, Cuba, ésa es la única manera de ser gente bien, que es lo que Cué y yo queríamos haber sido, queríamos ser, tratábamos de ser. (*TTT*, p. 297)

el único alimento que hace a los hombres dioses, la ambrosia del sexo. (*TTT*, p.278)

⁴⁸ Ricordiamo che “Bachata” significa, secondo quanto suggerisce anche il critico Julio Matas, festa sfrenata.

Liberato dalle necessità basiche della vita diurna, il mondo notturno si definisce in termini di una libertà per lo più metafisica. Più un costrutto mentale che fisico, il mondo notturno si definisce come uno spazio delimitato in modo attento e preciso: tutto quello che vi entra viene neutralizzato, privato di qualsiasi potenzialità minacciosa o negativa e trasformato in un gioco o in uno scherzo. Però, come mostra il testo, quando il gioco eccede i limiti e invade l'altro mondo, diviene non solo patetico ma anche pericoloso. In questo senso, *Tres tristes tigres* costruisce il mondo notturno come uno spazio ricavato al di fuori della realtà che ritarda l'inesorabile progredire del tempo e della vita verso la morte, come in una partita a scacchi contro la morte, come quella del più volte citato film di Bergman "Il settimo sigillo".⁴⁹

Una vida no es más que un medio paréntesis que espera ansioso la otra mitad. Sólo podemos dilatar la Gran Llegada [...] abriendo otros paréntesis en medio: la creación, el juego, el estudio – o ese gran paréntesis, el sexo [...]. Esa es la ortografía de la vida. (*TTT*, p. 334)

In altri termini, se il mondo diurno è un territorio limitato, con la morte che attende dietro l'angolo, l'extraterritoriale mondo notturno, staccato dalla realtà, diviene allora illimitato e aperto a ogni possibilità: "Hay de todo en la noche", dice Cué. Mentre il giorno è scandito da orari da rispettare e incombenze di cui occuparsi, la notte è aperta verso l'infinito e al di fuori del tempo: nel testo, ogni baldoria notturna sembra durare indeterminatamente e trasformare l'Avana notturna in un universo segreto in cui il tempo perde valore e significato. Ma l'aspetto più importante è che grazie a tale libertà e apertura, la notte predispone alla ricerca per l'assoluto. Ogni personaggio, a suo modo, attraverso la propria professione o l'arte, porta avanti la ricerca di una conoscenza assoluta:

y pensé que su intención era pareja a mi pretensión de recordarlo todo o a la tentación de Códac deseando que todas las mujeres tuvieran una sola vagina [...] o de Eribó erigiéndose en el sonido que camina o el difunto Bustrófedon que quiso ser el lenguaje. Eramos totalitarios: queríamos la sabiduría total, la felicidad, ser inmortales al unir el fin con el principio. (*TTT*, pp. 317-318)

⁴⁹ *Der sjunde inseglet* è il titolo originale del film del 1957 girato dal regista svedese Ingmar Bergman.

Che questa esigenza e ricerca di assoluto, come dice Silvestre, siano destinate a fallire è irrilevante; l'aspetto importante è che il mondo notturno, l'altro mondo, predispone a un'indagine verso un assoluto o un significato ultimo che nella vita diurna non sarebbe possibile.

B.2.4. ANTI-LINGUAGGIO

Nella ricezione critica di *Tres tristes tigres* ci si trova di fronte a un curioso paradosso.

Da una parte, il testo di Cabrera Infante – come del resto anche *La guaracha del Macho Camacho* di Luis Rafael Sánchez – è comunemente accolto come una “novela de lenguaje” in cui il linguaggio svolge il ruolo del protagonista indiscusso e tutti gli altri aspetti del testo vengono felicemente subordinati ad esso. Mentre Luis Rafael Sánchez ha ridimensionato la validità di tale classificazione per quanto riguarda il suo romanzo, Cabrera Infante, seppur restio a lasciar catalogare le sue opere, ha inequivocabilmente affermato che “the book’s sense and sound is the book’s language and the book’s language is the book’s meaning”.⁵⁰

Sull'altro versante, vi è un approccio che riconosce l'importanza del ruolo del linguaggio in questi romanzi ma che esprime molte riserve sull'esacerbazione del gioco di parole poiché dietro di esso non riesce a cogliere nessun elemento propositivo. La domanda che si pone José Schraibman a proposito del ruolo del gioco linguistico nel testo di Cabrera Infante riassume le perplessità di molti lettori e critici: “Lo que no queda claro es si el juego existe sólo por el valor del juego o si detrás de todo ello hay trascendencia”. Schraibman conclude la sua riflessione dichiarando una difficoltà che affonda le radici nella profonda ambiguità di *Tres tristes tigres*: anche dopo molte letture, dichiara il critico, non risulta facile rispondere a tale domanda.⁵¹ Altri critici meno moderati nel loro giudizio, come David Gallagher, risolvono quello che per altri si converte in fonte di riflessione affermando che i giochi di parole di *Tres tristes tigres* sono spesso di una stupidità gratuita.⁵² E se il ricorso al gioco linguistico è considerato già eccessivo nell'edizione originale, allora non vi sarà dubbio che l'aggiunta di una

⁵⁰ Guillermo Cabrera Infante, “Epilogue for Late(nt) Readers”, *Review*, 1971-1972, p. 30.

⁵¹ José Schraibman, “Cabrera Infante: tras la búsqueda del lenguaje”, *Insula*, 286, settembre 1970, p. 15-16.

⁵² David P. Gallagher, “Guillermo Cabrera Infante”, op. cit., p. 73.

trentina di pagine di giochi di parole nell'edizione in lingua inglese – tradotta dallo stesso autore –⁵³ renda *Three trapped tigers* ancora più pesante, come rileva John Updike che definisce il romanzo “tedious, static, jejune and self-delighting”.⁵⁴

Di fronte a queste critiche risulta legittimo chiedersi se la ricerca linguistica che anima *Tres tristes tigres* sia veramente gratuita, autodistruttiva e addirittura controproducente o se abbia una qualche trascendenza.

Se ci si sofferma a riflettere sull'aggettivo gratuito, viene subito spontaneo chiedersi in relazione a quali parametri si definiscono gratuiti gli espedienti linguistici che abbondano nel testo: gratuito in relazione a quale sistema? Forse in relazione alla vita reale? O al linguaggio comunicativo? O, ancora, in rapporto al significato e al senso del romanzo? Certamente il gioco di parole può risultare gratuito in relazione alla vita concreta e a un linguaggio che ha come unico obiettivo la comunicazione di un messaggio, ma sicuramente non lo è in rapporto con la scrittura del romanzo. In particolare, il gioco di parole non può essere considerato gratuito in *Tres tristes tigres*, che gioca e contraddice la categoria generica di romanzo.

Secondo quanto affermato dallo stesso autore nelle numerose dichiarazioni rilasciate a proposito di *Tres tristes tigres*, quest'opera ha due protagonisti: il linguaggio e la vita notturna dell'Avana. Entrambi, ci sembra di poter dire con certa sicurezza, definiscono se stessi al di là delle norme stabilite, spesso invertendole. Nel sistema del romanzo di Cabrera Infante, il gioco di parole è tutt'altro che gratuito: sorprendentemente, molti degli elementi testuali riconducono al linguaggio convertendo il gioco di parole in un nucleo che irradia in molte direzioni e arriva a toccare i diversi livelli del testo. I numerosissimi modi di giocare con le parole riflettono non solo una complessità tecnica e posizioni teoriche che si rivelano valide per altri elementi dell'opera di Cabrera Infante, ma anche la fondante ambiguità del romanzo, che è poi l'ambiguità del mondo notturno dell'Avana.

Si cercherà qui di riscattare l'importanza e la trascendenza del gioco di parole in *Tres tristes tigres* attraverso un'attenta analisi delle tecniche utilizzate – o della grammatica dei giochi di parole – e le loro implicazioni in termini di linguaggio. A questo scopo appare necessario concentrare l'attenzione sulla sezione intitolata

⁵³ La traduzione inglese di *Tres tristes tigres* è di Cabrera Infante e Suzanne Jill Levine: *Three trapped tigers*, New York: Harper & Row, 1971.

⁵⁴ John Updike, “Infante Terrible”, *New Yorker*, 29 gennaio 1972, p. 91.

“Rompecabeza”, uno dei capitoli più complessi dell’opera, e concentrarsi anche sulle più piccole unità del testo su cui si fonda la scrittura.

Fin dalla prima lettura, risulta evidente che il gioco di parole in *Tres tristes tigres* è innanzitutto umoristico. Mentre le figure femminili fuggono la realtà e ovviano i segni del tempo attraverso varie forme di travestimento, le figure maschili si difendono con un umorismo che priva la vita di un qualsiasi senso assoluto o di un significato ultimo possibile e trasforma l’opera in quello che il suo stesso autore ha definito uno scherzo di cinquecento pagine.⁵⁵ L’umorismo, secondo quanto afferma lo scrittore, “es un gran recurso contra la insanía”.⁵⁶ Il tipo di umorismo specialissimo che percorre tutto il testo di cui ci occupiamo non è quello che sorge dalle azioni o dalla trama degli eventi ma è piuttosto un umorismo linguistico fondato unicamente sulla parola:

Hay humor lingüístico, sí, pero hay más ingenio que humor a veces. Eso que los ingleses llaman *wit*. Este humor lingüístico no depende exclusivamente del idioma. Es decir, sí depende de la lengua pero no está centrada en la gramática, sino en las palabras, en el juego de palabras.⁵⁷

Quello che gli inglesi chiamano *wit*, gli spagnoli l’hanno chiamato *ingenio* o *conceptismo*, in particolare a partire da Góngora e Quevedo e dai giochi dell’estetica barocca. Lo stesso Cabrera Infante non rifiuta il parallelo tracciato tra la scrittura barocca spagnola e gli esiti di un gruppo di scrittori – molti dei quali cubani – che celebrano con la loro opera le infinite e inaspettate possibilità offerte dal linguaggio senza sottrarsi anche a certo manierismo.⁵⁸

Soffermiamoci ora sulle caratteristiche di questo *wit* e sulle sue funzioni come corollario dell’anti-mondo proposto in *Tres tristes tigres*.

Il *wit*, incrementa un’affermazione referenziale su di sé, ed è per natura autoreferenziale e autoriflessivo; i giochi di parole sembrano produrre movimento, ma

⁵⁵ Guibert, “Guillermo Cabrera Infante: conversación sobre *Tres tristes tigres*. Una entrevista con Rita Guibert”, op. cit., p. 9.

⁵⁶ Si ricorda che il *choteo*, tipico umorismo cubano, che ha il suo corrispondente portoricano nella *guachafita*, viene spesso letto sia come frivola evasione dalla realtà e predisposizione a non prendere nulla sul serio, sia come necessaria valvola di sfogo per sopportare le difficili condizioni di molti paesi caraibici.

⁵⁷ Emir Rodríguez Monegal, “Fuentes de la narración”, *Mundo nuevo*, 25, luglio 1968, p. 42.

⁵⁸ Cabrera Infante si è riferito al suo testo come a un “baroque body”. Cfr. Cabrera Infante, “Epilogue for Late(nt) Readers”, op. cit., p. 24.

ogni azione si rivela illusoria.⁵⁹ Il linguaggio arriva così a sostituire la realtà, assumendone alcune funzioni. Quando Bustrófedon, cercando una parola nel dizionario durante il safari semantico, arriva a creare degli scenari detectiveschi per mezzo della parola, propone l'affermazione del dizionario come libro del mondo o, meglio, il libro come mondo: “palabra equivocada y la palabra inocente y la palabra culpable y la palabra-asesina y la palabra-policía. [...] mejor que los sueños, mejor que las imaginaciones eróticas, mejor que el cine”.

Su un piano più ampio, gli altri personaggi maschili scherzano e parodiano senza sosta e costruiscono giochi di parole infiniti invece di vivere una vita reale e di agire. Ciò è particolarmente evidente in “Bachata”, capitolo in cui i personaggi costruiscono una fitta coltre di parole che li preserva dall'agire. Nella maggior parte dei casi, comunque, il linguaggio in *Tres tristes tigres* si traduce in false azioni o azioni congelate. E infatti, in “Bachata”, l'annuncio di Silvestre di voler sposare Laura e quello di Cué di avere intenzione di unirsi alla guerriglia nella Sierra mettono fine alla vita notturna e anche al testo. Questi annunci si riferiscono inoltre ai due cruciali tipi di azione che fino a quel momento il gioco linguistico ha sostituito: appagamento sessuale e azione politica.

Per quanto riguarda l'erotismo e la sessualità, in due passi importanti del testo viene tracciata una relazione tra l'erotismo e il *wit* attraverso la creazione del termine “masturhablarne” (*TTT*, p. 142 e p. 362). Nel saggio “Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten”, Freud aveva equiparato il motto di spirito, in particolare quello a sfondo prettamente linguistico, cioè il gioco di parole, a una forma di appagamento sessuale inconsapevole, definendolo come un'attività il cui fine è la derivazione del piacere dai processi psichici.⁶⁰ Il motto di spirito e il gioco di parole, come la caricatura, la parodia e il travestimento, sono allora in grado di liberare piacere da fonti che hanno subito una repressione. Di conseguenza, lo scherzo – che è il segno, il simbolo – non è più solo simbolico della sessualità ma diviene sessualità esso stesso. Si tratta di una

⁵⁹ Cfr. Alfred J. Mac Adam, “*Tres tristes tigres*, el vasto fragmento”, *Revista Iberoamericana*, 92-93, luglio-dicembre 1975, p. 555.

⁶⁰ Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905), in *Sigmund Freud Gesammelte Werke*, Frankfurt: Fischer, 1941, vol. 7; trad. it. Silvano Daniele ed Ermanno Sagittario, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere Complete di Sigmund Freud*, Torino: Boringhieri, 1972, vol. 5. Si veda in particolare la parte B.4: “Il meccanismo del piacere e la psicogenesi del motto”.

sessualità autoreferenziale, chiusa in sé, tipica del solipsismo notturno, in cui il segno sostituisce il referente.

Per quanto riguarda la relazione tra gioco linguistico e impegno politico, risulta utile un'altra osservazione di Freud a proposito del *wit* (*Witz* nell'originale tedesco). Nel saggio citato, Freud fa infatti riferimento anche a un *wit* tendenzioso, dalla connotazione sociale e politica, che può acquisire una funzione iconoclastica e catartica. In effetti, come abbiamo già insinuato nella parte relativa a *La guaracha del Macho Camacho* e come segnala Jorge Mañach in "Indagación del choteo", la battuta arguta non deve essere necessariamente tendenziosa per essere iconoclastica.⁶¹ Molta della gratuità di cui è stato accusato l'umorismo di *Tres tristes tigres* – che manca cioè, almeno in apparenza, di un contesto che lo giustifichi – deriva dalla particolare forma di umorismo cubano e caraibico già commentata in riferimento all'ambigua comicità del romanzo di Luis Rafael Sánchez e su cui sia il romanzo portoricano che quello cubano ci sembrano modellati.⁶²

Il *wit*, autoreferenziale e autoriflessivo sembrerebbe sfociare naturalmente nel *choteo* che, come ricorda Mañach, è una forma di umorismo che si autogenera:

Allí donde nadie halla motivos de risa, el choteador los encuentra o finge encontrarlos [...] el choteo se nos parece en esos casos como una burla sin motivo [...] como una burla que inventa su motivo.⁶³

Tuttavia, privo della "agudeza mental" che caratterizza il motto di spirito, il *choteo* appare meno come umorismo che come un sistematico scetticismo nei confronti della società, lo stesso scetticismo che fa di *Tres tristes tigres* uno scherzo di cinquecento pagine. Sebbene possa non essere politico nei contenuti, tale umorismo è sicuramente politico nelle sue motivazioni poiché procede dall'avversione per l'autoritarismo e per le limitazioni imposte dall'alto. Una forma di ribellione camuffata o, meglio, dislocata, il *choteo*, in *Tres tristes tigres* e ne *La guaracha del Macho Camacho* deriva dall'impotenza o dall'impossibilità di agire. Il *choteo*, come la *guachafita*, è quindi una forma di fuga e di ribellione insieme. Sia nella forma popolare

⁶¹ Jorge Mañach, *Indagación del choteo*, Cuba: La Verónica, 1940.

⁶² In un'intervista con Albert Bensoussan, Cabrera Infante dichiara che il suo romanzo ritrae il mondo del *choteo* e del *relajo* (quest'ultimo termine è frequentissimo anche ne *La guaracha del Macho Camacho* e nei testi di Luis Rafael Sánchez in cui Porto Rico appare come l'isola della *guachafita* e del *relajo*). Albert Bensoussan, "Entrevista con Cabrera Infante", *Insula*, 286, 1970, p. 90-92.

⁶³ Jorge Mañach, *Indagación del choteo*, op. cit., p. 27.

che in quella letteraria, il *choteo* incarna un modo di ribellione caratterizzato dal passaggio dal piano dell'azione al piano del linguaggio.

B.2.5. TRADUZIONE E TRADIMENTO

Abbiamo visto come nell'anti-linguaggio di *Tres tristes tigres* il segno sostituisce la realtà. Concentrandoci ora sul segno, e sulla relazione tra significato e significante, si dovrebbe riuscire a vedere come quello che Silvestre e Cué chiamano "el tema" influisca su quel mondo. "El tema" è il tradimento della traduzione, nel testo e nella realtà, e quindi il fallimento del tentativo di creazione del doppio della cosa attraverso un qualsiasi processo di traduzione.

Tra le intenzioni principali che sottostanno alla scrittura di *Tres tristes tigres* vi è quella di preservare il mondo notturno dell'Avana immediatamente precedente la rivoluzione: "Quise hacer de la literatura un experimento ecológico, que no es más que perpetrar un acto de nostalgia activa. De ahí surgió verdaderamente el libro".⁶⁴ In questo senso, *Tres tristes tigres* è un romanzo elegiaco, un'ode non solo a una dimensione ormai estinta ma soprattutto alle figure che vi hanno abitato, in particolare La Estrella e Bustrófedon, la cantante e l'uomo-parola.

A partire dal capitolo "Rompecabeza", alla metà esatta del romanzo, inizia ad apparire la morte, e il testo si scinde ambigualmente, come molte opere barocche, tra i sentimenti di *engaño* e *desengaño*. La morte di Estrella e di Bustrófedon, così come quella di personaggi marginali come il figlio di Estrella e Vítor Perla, provoca una crisi nella vita dei protagonisti maschili che iniziano a preoccuparsi insistentemente di come sottrarre la vita e la morte all'oblio. La crisi si ripercuote su tutta la seconda parte del romanzo, costituita di lunghe discussioni sulla memoria che sembrano non aver mai fine.

Tra tutti i personaggi è Códac – fotografo, come anticipa il nome – colui che assume con maggior impegno il compito "ecologico" di preservare la memoria: "la única cosa por la que siento un odio mortal es el olvido". (*TTT*, p. 287). Códac, l'instancabile cronista della vita notturna è colui che scrive, subito dopo la loro morte,

⁶⁴ Rodríguez Monegal, "Fuentes de la narración", op.cit., p. 48. Anche l'epigrafe al romanzo potrebbe leggersi come una conferma, in apertura di testo, di questa volontà: "Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada".

gli epitaffi di Bustrófedon e La Estrella.⁶⁵ Sebbene “Rompecabeza” si configuri come un’ode a Bustrófedon per mezzo del linguaggio bustrofedico, la maggior parte delle cronache di Códac – la sezione di “Ella cantaba boleros” – sono decisamente più narrative e conseguenti, e presentano un numero molto minore di giochi linguistici in comparazione con gli interventi degli altri narratori. Per Códac, allora, la primordiale necessità di tradurre la realtà in linguaggio, e quindi di preservarla dall’oblio, porta a un’enfasi sulla trasmissione del messaggio. Questo rende la sua narrazione rappresentativa del polo del significato nel discorso di *Tres tristes tigres*, che entra in relazione dialettica con il suo complemento, il polo del significante, come è rappresentato dal gioco di parole.

Per quanto riguarda gli altri narratori, e lo stesso Cabrera Infante come autore, il problema della preservazione e della traduzione è una questione sia di incapacità del linguaggio di produrre una traduzione fedele del reale, sia di memoria. Il romanzo gira attorno al gioco di parole traduttore/traditore ma il termine traditore – come segnala Rodríguez Monegal – è riferito non al traduttore ma al linguaggio stesso e – come aggiunge Stephanie Merrim – alle implicazioni della traduzione in termini di motivazione del linguaggio: se il linguaggio fosse motivato, infatti, la traduzione incorporerebbe la cosa tradotta e ne diverrebbe quindi la replica, il suo doppio.⁶⁶ Ma poiché non è così, qualsiasi traduzione finisce per creare “solo” una metafora.

Tres tristes tigres appare allora come una lotta contro l’inevitabile tradimento della traduzione e allo stesso tempo come la constatazione della sconfitta. E sebbene l’epigrafe non riporti la continuazione negativa del passo tratto da *Alice’s Adventures in Wonderland*, essa sembra riecheggiare per tutto il testo: “And she tried to fancy what the flame of a candle looks like after is blown out, *for she could not remember ever having seen such a thing*”.⁶⁷

La “advertencia” stessa denuncia il carattere necessariamente finzionale del romanzo quando dice che “los hechos están, a veces, tomados de la realidad, pero son resueltos finalmente como imaginarios”. E in “Bachata”, leggiamo un’affermazione che ribadisce ancora una volta l’inadeguatezza del linguaggio: “dice el maestro Nietzsche

⁶⁵ Nei capitoli “Rompecabeza” e in “Ella cantaba boleros”, rispettivamente a p. 281 e p. 288.

⁶⁶ Emir Rodríguez Monegal, “Estructura y significaciones en *Tres tristes tigres*”, op. cit. e Stephanie Merrim, “A Secret Idiom: The Grammar and Role of Language in *Tres tristes tigres*”, in *Latin American Literary Review*, VIII, 16, 1980, pp. 96-117.

⁶⁷ La parte non riportata in *Tres tristes tigres* è stata segnalata con l’uso del corsivo.

que de las cosas realmente importantes no se puede hablar más que cínicamente o con el lenguaje de los niños”. (*TTT*, p. 246) Scrittori (Silvestre e l’ex-scrittore Cué), artisti (Eribó) e fotografi (Cué e Silvestre) hanno a che fare con il problema della traduzione e dimostrano che il tradimento operato dal linguaggio si estende alle altre espressioni artistiche che appaiono nel testo: neppure la fotografia e la registrazione audio, le più fedeli modalità di riproduzione, possono catturare realmente l’originale:

Curioso cómo una foto transforma la realidad cuando más exactamente la fija. (*TTT*, p. 343)

[Códac parla della] exacta reproducción fotográfica que nunca pude hacer. (*TTT*, p. 223)

Los que la conocimos sabemos que no es ella, que definitivamente ésa no es La Estrella y que la buena voz de la pésima grabación no es su voz preciosa. (*TTT*, p. 287)

Qualsiasi tipo di traduzione, afferma lo stesso Cabrera Infante in *O*, rimane inevitabilmente un tradimento: “Desde el punto de vista del lenguaje, una traducción es siempre una aproximación y como tal sujeta a errores. Es decir, que toda traducción es de veras una traición”.⁶⁸

B.3. RIMOTIVARE IL LINGUAGGIO.

Un tercer tigre buscaremos. Éste
Será como los otros una forma
De mi sueño, un sistema de palabras
Humanas y no el tigre vertebrado
Que, más allá de las mitologías,
Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
Me impone esta aventura indefinida,
Insensata y antigua, y persevero
En buscar por el tiempo de la tarde
El otro tigre, el que no está en el verso.⁶⁹

Nella poesia “El otro tigre” (1960), Borges mette in scena l’impossibilità del linguaggio di rendere conto simbolicamente della realtà e di incarnarla. In alternativa

⁶⁸ Guillermo Cabrera Infante, *O*, Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 155.

⁶⁹ Jorge Luis Borges, “El otro tigre”, in *El Hacedor* (1960), in *Obras Completas*, vol. II, Buenos Aires: Emecé, 1996, p. 202-203.

alla tigre di carne ed ossa e a una seconda tigre costituita delle parole della sua poesia, Borges propone una terza tigre in cui la parola diviene carne.

Si può forse dire che è a questa terza tigre – prescindendo dalle dichiarazioni di Cabrera Infante sulla gratuità del “nome del libro” – a cui il titolo del testo di cui ci stiamo occupando allude? Che sia questo il caso oppure no, anche in *Tres tristes tigres* vi è una terza tigre, cioè un tentativo di soluzione al problema del tradimento del linguaggio. E tale possibile soluzione, e cioè il progetto di Cabrera Infante di *rimotivare* il linguaggio, coinvolge e insieme giustifica il frammentario, non contestuale e neologistico gioco linguistico di “Rompecabeza” come una totalità.

Il gioco di parole accetta come un dato di fatto l'arbitrarietà del linguaggio e proprio da lì inizia il suo progetto di *rimotivazione*. Invece di negare lo scarto esistente tra il segno e il referente, tra il significante e il significato, il gioco di parole lo mette in risalto e costruisce qualcosa di nuovo proprio a partire da esso. Il gioco di parole sceglie di togliere enfasi al significato: dilatando al massimo il segno, si rifugia nel significante e si concentra sulle proprietà fisiche del segno invece che sulla comunicazione del messaggio. La comunicazione non viene solo posposta o dislocata, bensì accantonata, inesorabilmente commutata da una svalutazione del carattere razionale del linguaggio in un'esaltazione della parola come gesto musicale o plastico. Se il linguaggio non può ricostruire una realtà, se solo riesce a tradirla nel tentativo di riprodurla, non può fare altro che rifugiarsi nella sua stessa realtà. La rappresentazione attraverso la parola, di conseguenza, deve costituirsi non come scenario di una realtà extralinguistica, bensì come realtà dello spettacolo del segno. Il rifugio nella realtà del linguaggio, nella sua dimensione fisica, dà luogo alle permutazioni carnevalesche del significante e arriva a ripudiare tutto ciò che è estrinseco: il significato e la rappresentazione al di fuori del linguaggio.

Se prima era la realtà ad essere soppressa, ora, con un movimento ancor più radicale, sono il significato e il discorso normale che vengono obliterati. Mettendo in primo piano il significante e le associazioni determinate fonicamente dalle sonorità della parola, questa nuova lingua realizza qualcosa che può essere visto come un linguaggio autonomo e non referenziale, che dà l'illusione di una struttura assoluta e di una realtà completa in sé e per sé. In queste nuove condizioni, il linguaggio non può più essere

accusato di tradire la realtà o il significato poiché è fedele solo a sé e ogni significato che produrrà sarà tale solo nella relazione con il significante.

Segnaliamo però che neppure così il significato può essere considerato totalmente privo di cardini poiché il gioco di parole crea nuovi significati, non contestuali, ma comunque determinati dall'interazione dei significanti: si produce così un'inversione o una copia distorta del significato razionale impartito dal discorso comunicativo. Il linguaggio *rimotivato* di Cabrera non riconduce al mondo bensì alla parola. La parola che diviene un'entità auto-riflessiva e auto-referenziale totalmente libera da vincoli con il referente. Non vi è quindi nulla dietro lo specchio, la parola è solo superficie, una maschera che non occulta un viso.

B.3.1. ANALISI DI ALCUNI PROCEDIMENTI LINGUISTICI

La scrittura di Cabrera Infante tende a ridurre la letteratura al suo mezzo, al segno verbale. Non si limita a dare enfasi alla forma rispetto al contenuto, separando il significante dal significato, ma riduce il significante alle sue proprietà fisiche, ossia alla dimensione plastica e musicale della parola.

Come i poeti, Cabrera Infante riconosce che la parola è collegata anche ad altri sistemi semiotici, ma a differenza dei poeti, propone di usare queste risorse alternative del linguaggio *al posto di*, invece che *insieme a*, un ipotetico contenuto. Per chiarire quanto detto, proponiamo una citazione di Cué che esalta il valore della superficie fisica e sensoriale delle cose e che può essere riferita all'impiego di Cabrera Infante delle parole come se queste fossero solo entità fisiche e non simboli mentali: “pero ya esto es metafísica y yo no quiero ir más allá de la física: es de la carne de Livia y de la carne de Laura y de mi carne que quiero hablar ahora”. (*TTT*, p. 149)

Attraverso questa traduzione in un sistema semiotico non verbale, dominato da leggi meno convenzionali, Cabrera Infante cerca di resistere al tradimento operato dal significato del linguaggio.

Per illustrare come la dimensione plastica e iconica della parola acquisisca un ruolo fondamentale, si può partire dalle critiche che Cué muove a Bustrófedon: “Y su falla de carácter es que se preocupaba, mucho, de las palabras como si estuvieran siempre escritas y nadie las dijera nunca, nada más que él y entonces no eran palabras

sino letras y anagramas y juegos con dibujos” (*TTT*, p. 359). Non risulta difficile essere d’accordo con Cué quando osserva che una serie di parole senza significato come “Malavidas, Mavaricia, Marivia, Malicia, Milicia Milhizia Milindia Milinda [...]” (*TTT*, p.359) può essere facilmente visualizzata come un disegno astratto composto di una catena di reazioni grafiche. Lo stesso Cabrera Infante ammette che concepisce la pagina come uno spazio bianco da riempire con parole: “Siempre pienso en términos de la página en blanco y de las palabras a colocar, una tras otra, y de la hilación de las palabras entre sí, de su juego y rejuego”.⁷⁰

Anagrammi forzati (unámonos, p. 268), elementi palindromi (ojo, p. 216) parole-specchio (azar/raza, otro/orto: vedere la lista proposta a p. 216) enfatizzano l’elemento grafico del linguaggio, mentre la parola-ruota DADIVA (p. 214) crea un complesso anagramma che dota la parola di una forma geometrica. Dalla grafica si passa quindi alla tipografia, che invece della sola parola considera la pagina intera come un’unità figurativa. A un livello più elementare ed immediato, l’autore interrompe spesso il blocco orizzontale della scrittura con delle liste che si dispongono verticalmente nella pagina, come ad esempio le tre pagine de “Los Pro-y-Contra nombres” (pp. 267-269). Simili alle pagine bianche, nere o “marmorizzate” del *Tristram Shandy*, in *Tres tristes tigres* vi sono le pagine a specchio (p. 264), le pagine “blen-blen” (p. 332), la pagina completamente nera (p. 65) e tre pagine in bianco (“Algunas revelaciones”, pp. 260-263) che trasformano la pagina in una sorta di composizione astratta. Ancora più rappresentativo dal punto di vista iconico sono una forma di poesia concreta rappresentata dalla parola “elevador” (ascensore) (p. 143) e dal triangolo che trasforma in immagine la miniaturizzazione progressiva del proprietario di un ristorante (p. 209). Queste soluzioni dimostrano che attraverso espedienti tipografici la parola può riflettere graficamente il referente.

Altri esempi di spostamento dal linguaggio alla forma plastica è la semiotica della geometria di Bustrófedon, cioè la sua “Geometría del espíritu”, in cui le forme geometriche sono espressione di condizioni astratte come neurosi, fedeltà, psicosi, continuità e così via.

Mentre tutto quanto esposto finora è in qualche modo collegato al linguaggio, le tre figure (un esagono, p. 217; un cubo, p. 218; le mani che salutano, p. 211) così come

⁷⁰ Rita Guibert, “Guillermo Cabrera Infante: conversación sobre *Tres tristes tigres*. Una entrevista con Rita Guibert”, op. cit., p. 20.

la cartina della città dell'Avana inclusa nella prima edizione del libro, stanno a sé poiché sono vere e proprie icone plastiche. La cartina dell'Avana acquisisce particolare significato poiché supplisce un'astrazione non verbale del mondo che il testo cerca di ricreare, ulteriore prova delle lacune del linguaggio.

Un altro carattere fisico del gioco di parole è la sua oralità. Il predominio dell'oralità, o del suono sul significato, è esemplificato soprattutto in molti dei giochi di parole presenti in *Tres tristes tigres*. Nel testo, il vero re del *pun* è senza dubbio Bustrófedon: “y se exaltaba con la poca diferencia que hay entre alegoría y alegría y el parecido de causalidad con casualidad y la confusión de alienado con alineado” (*TTT*, p. 216).

Sofferamoci per un momento sul meccanismo linguistico che sta alla base del *pun*. Nulla è più rappresentativo dell'arbitrarietà del linguaggio del *pun*, che può essere visto come un'inaspettata occorrenza del linguaggio che sfrutta le associazioni sonore delle parole disinteressandosi del loro significato. Il *pun* è “a semantic confrontation of phonemically similar words irrespective of any etymological connection”.⁷¹ Il *pun* può essere allora considerato come un tipo di metafora interamente linguistica, che opera interamente nel regno del significante, tracciando collegamenti tra significanti sulla base delle somiglianze sonore e senza curarsi dei loro significati.

In Cabrera Infante il *pun* funziona come un dialogo non-contestualizzato tra suoni, e piuttosto che operare in un doppio contesto come suole succedere, il *pun* rompe con il contesto della narrazione in cui è inserito e si isola: “Por favor, dije Forvapor o forpavor, no sé” (*TTT*, p. 212).

Non è necessario ricordare che tutto il romanzo è caratterizzato dalla predominanza del suono sul significato, come appare ovvio nell'enfasi posta sull'oralità, in particolare sulle voci dei personaggi, fin dagli elementi paratestuali dell'opera – titolo, “advertencia” e prologo –, a cui abbiamo fatto più volte riferimento. Cabrera semplifica la questione dicendo che “la trama es oral”:⁷² fin dalla prima pagina, il lettore è avvisato del fatto che il testo che sta per leggere non è altro che “un intento de atrapar la voz humana al vuelo” e che solo una lettura ad alta voce del testo gli

⁷¹ Roman Jakobson, “Quest for the Essence of Language”, *Diogenes*, 51, Fall 1965, p. 32; trad. it. “Alla ricerca dell'essenza del linguaggio”, in AA. VV., *I problemi attuali della linguistica*, Milano: Bompiani, 1968, pp. 27-46.

⁷² Rodríguez Monegal, “Fuentes de la narración”, op. cit., p. 46.

renderà giustizia. Non vi è dubbio che tutto il testo è una galleria di voci – di narrazioni raccontate da vari e numerosi narratori – disegnata per portare in primo piano la particolare materia di ogni singola modulazione. Inoltre, non solo i narratori ma anche tutti gli altri personaggi sono caratterizzati più dalle loro voci che da altri attributi, come Vivian Smith-Corona, di cui apprezziamo la doti vocali, e Alex Bayer, che riconosciamo subito dalla pronuncia. Le voci sineddotiche dei narratori e la “voce” del testo funziona quindi come una sorta di indice e sono l’unico elemento che può aiutare il lettore nella ricostruzione della totalità dell’opera.

Si potrebbe cercare di ipotizzare due ragioni alla base della scelta di Cabrera Infante di puntare sull’oralità. In primo luogo, una lettura ad alta voce del testo impartisce un senso di copresenza che attraversa il tempo e lo spazio: i personaggi giungono vivi attraverso la loro voce e parlano direttamente al lettore. In secondo luogo, come si afferma in un passo del testo, la traduzione sonora – nel testo, la registrazione della voce – è meno infedele all’originale di qualsiasi altra forma di riproduzione. Eribó descrive l’unica registrazione della voce de *La Estrella* come un “facsimil perfecto y ectoplasmático y sin dimensión [...] como el sonido de la tumba: ésa es la voz original” (*TTT*, p. 115). Sebbene sia solo un facsimile, la registrazione condivide delle proprietà con la voce registrata, e questa è una delle motivazioni per cui *La Estrella* e soprattutto *Bustrófedon* registrano le loro voci su un nastro e non scrivono mai una parola.

Per tutte queste ragioni, si può affermare che *Tres tristes tigres* mina la sua stessa condizione di testo scritto nel tentativo di farsi puro suono. È un testo che vuole essere qualcosa di diverso, che aspira a trasformarsi in suono, in musica parlata.⁷³

Il gioco di parole partecipa di un carattere che intesse tutta la trama di *Tres tristes tigres*, e cioè l’ambiguità. Il gioco di parole è ambiguo poiché un solo significante richiama un altro o molti altri significanti latenti, creando una serie di significati non legati tra loro. Lo scrittore Carlos Fuentes vede nella capacità di Cabrera Infante di dischiudere le molteplici possibilità di una parola uno dei suoi maggiori meriti:

⁷³ Più che alla semplice sonorità, *Tres tristes tigres* sembra però aspirare alla musicalità o, come dichiara il “Prologo”, “sin palabras pero con música y sana alegría”.

dos, tres, diez raíces diferentes se entretajan para hacer de una sola palabra, un nudo de significados, cada uno de los cuales puede desembocar sobre, o unirse a, otros centros de alusiones que también se abren a nuevas constelaciones, a nuevas interpretaciones. No es otro el propósito – y el logro – de Cabrera Infante.⁷⁴

Così Cabrera Infante rivela che la parola non è portatrice di una sola voce bensì di molte poiché il segno acquisisce il carattere di un crittogramma che maschera non uno ma più codici. Il risultato di tale decentramento della parola è che il segno non è più identico a sé ma eccede se stesso ed è regolato quindi – come tutto nel mondo dell'Avana notturna di *Tres tristes tigres* – dal principio di non-identità.

Tale processo di apertura risulta particolarmente visibile quando si interviene sui nomi propri. Fin dalla prima lettura di *Tres tristes tigres* ci si rende conto che il suo autore nutre una particolare passione per i nomi propri e che la maggior parte dei neologismi “distruttivi” sono costruiti a partire dai nomi propri: “¡Conocí en Cuba un terrorista llamado Tara Tromito Telebauta! [...] Cuando doy con estos nombres me dan ganas de componerlos, de hacer versos, de hacerlos ver a todo el universo”.⁷⁵

I nomi propri sono solitamente puro suono privo di significato connotativo e costituiscono una categoria linguistica a parte. I nomi propri sono dei meri indicatori denotativi in una relazione di corrispondenza uno a uno con il loro portatore. Cambiare allora un nome proprio in un nome comune implica una considerevole estensione di portata attraverso la quale un semplice segno identificatore diviene un simbolo denso di significati. Ad esempio, quando in “Pro-y-Contra nombres”, l'autore si avvale di varie tecniche distruttive per comporre nomi propri, coglie un movimento occulto del gioco di parole: trasformando i nomi propri in nomi comuni rompe la corrispondenza univoca tra il nome e il suo titolare. In *Tres tristes tigres*, la forma più diffusa di questo procedimento aggiunge la prima parte di un nome proprio (ad esempio, Bustro- o Rine-) a un qualsiasi tipo di parola (Bustromozo, Bustrofeliz, Rinedecente) in una rappresentazione grafica del passaggio da parola fonologica a multivalente o dialogica.

Una delle obiezioni più frequentemente sollevate nei confronti del gioco di parole è che esso rompe il flusso narrativo e metonimico producendo un vuoto non contestuale che disarticola il racconto. Tale critica appare giustificata poiché, come si è detto, la non contestualità è un principio base del gioco di parole. Tuttavia, nella

⁷⁴ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, op. cit., p. 31.

⁷⁵ Cabrera Infante, *O*, op. cit., p. 150.

relazione tra significanti opera anche un altro principio strutturante, che è tanto connettivo quanto la metonimia. Tale principio organizzativo, presente anche nel gioco di parole, collega la metafora con il concetto di non identità, e risulta in quello che potremmo chiamare “ripetizione con cambiamento” o “ripetizione cambiante”. La successiva progressione in cui al nome si aggiunge una serie di attributi diviene un gioco di somiglianze e differenze o di ripetizioni cambianti:

y nosotros en el más acá muertos de risa en la orilla del mantel, con este pregonero increíble, el heraldo, Bustrófono, éste, gritando, BustrofenóNemo, chico eres un Bustrófonobraun, gritando, Bustrómba marina, gritando, Bustifón, Bustrosimón, Busmonzón gritando, Viento Bustrófenomenal, gritando a diestro y siniestro y ambidestro. (*TTT*, p.208)

La concatenazione di nomi della citazione appena proposta è paratattica e collega tra loro termini disparati non per mezzo di congiunzioni ma dei prefissi Bus- e Bustro-. Contemporaneamente, il principio di non identità mina ogni termine successivo che, a causa della ripetizione cambiante appare come un riflesso deforme: in questo modo la parola dialogica si autodistrugge mandando in frantumi la propria identità davanti agli occhi del lettore. L'intera sezione “Pro-y-contra nombres” è costruita su questi giochi linguistici artificiali la cui unica regola è la libertà di aggiungere, distruggere, mescolare o cambiare a piacimento un nome in modo da farne affiorare le molte possibilità nascoste. Il risultato è sempre quello di una forzatura, e la loro ovvia falsa natura serve per riaffermare l'artificialità del linguaggio: il linguaggio è allontanato dal significato e forzato a operare sul livello del significante. E sebbene il gioco di parole costituisca solo una parte marginale del linguaggio comune, attraverso il neologismo, diviene uno dei caratteri centrali del linguaggio ludico invertito di *Tres tristes tigres*.

B.3.2. UNA CONCEZIONE ATOMISTICA DEL LINGUAGGIO

Mentre le catene di parole basate sulla ripetizione cambiante si perpetuano per lo più come formule attraverso la ripetizione di combinazioni neologistiche di morfemi, un altro tipo di catene di parole è caratterizzato dall'intercambio di fonemi:

y me acordé de Alicia en el País de las Maravillas y se lo dije a Bustroformidable y él se puso a recrear, a regalar: Alicia en el mar de las villas, Alicia en el país que Más Brilla, Alicia en el cine Maravillas, Avaricia en el País de las Malavillas, Malavidas, Mavaricia, Marivia, Malicia, Milicia, Milhizia Milhinda Milindia Milinda Malanda Malasia Malesia Maleza Maldicia Malisa Alisia Alivia Aluvia Alluvia Alevilla y marlisa y marbrilla y maldevilla [...]. (*TTT*, p.209)

In questi casi di permutazione fonemica, il significante è completamente liberato dal significato ed entra in un gioco libero in cui i fonemi agiscono uno sull'altro e si determinano mutuamente in serie di relazioni inclassificabili. L'unico elemento fisso in questi giochi in libertà è la loro tendenza anagrammatica: in ogni caso, una parola-tema (in questo caso Alice nel Paese delle Meraviglie) offre la base da cui genererà una stringa di giochi di parole derivanti dai suoni delle parole originarie. Varie sono le occasioni in cui l'autore interrompe la narrazione per lasciare spazio a queste concatenazioni anagrammatiche:

y con ella Bustrofizo un anagrama [...] con la frase Dádiva ávida: vida, que escrita en un encierro en la serpiente que se come, en el anillo que es ana era un círculo mágico que cifra y descifraba la vida siempre que se empezara a leer una cualquiera de las tres palabras y era una rueda de la in-fortuna: ávida, vida, ida, David, ávida, vida, ida, dádiva, dad, ad, di, va: comenzando de nuevo, rodando y rodando y rodando [...]. (*TTT*, pp. 213-214)

Bustro puede hacer de dos palabras y cuatro letras un himno un chiste y una canción. (*TTT*, p. 221)

Oía a Bach ahora [...] y pensé en los juegos verbales que hubiera hecho Bustrófedon de estar vivo: Bach, Bachata, Bachanal, Baches [...] Bachillerato, Bacharat, Bacaciones – y óirlo hacer un diccionario con una sola palabra. (*TTT*, p. 295)

I giochi di parole che si fondano sulla permutazione sono allora caratterizzati da eccesso di significante a partire da un singolo significato, e sono quindi una manifestazione della mancanza di identità insita nel segno.

La dispersione della parola in molte parole e l'eccesso di significanti non ha qui una connotazione negativa; per Cabrera Infante le catene generate da una parola-tema svelano un nuovo e più vero linguaggio fondato sulle possibilità metaforiche di una parola a partire dal fonema: "Si la ortografía de Essex fuera Exsex, Joyce (o Lewis

Carrol) tendría una vez más razón cuando dijo que todas las posibilidades de la metáfora caben dentro de la palabra”.⁷⁶ In *Tres tristes tigres* ogni sintagma è potenzialmente un paradigma, così una sola parola può offrire la base per un'altra serie di parole, per una quantità indefinita di permutazioni, ognuna delle quali può a sua volta divenire un sistema di nuove permutazioni, di scomposizione in altri sintagmi e di ricomposizione di nuove parole.

In varie occasioni Cabrera Infante ha fatto riferimento a “ese lenguaje que es la palabra” rivelando una lucida coscienza di quella che si può definire la sua visione atomistica del linguaggio. Le permutazioni descrivono quindi un tipo di molteplicità, e cioè la molteplicità delle parole all'interno di una parola, la polifonia di voci in una voce sola.

In tali catene atomistiche è veramente possibile vedere la nascita di un nuovo linguaggio, un meta-linguaggio che funziona come una critica implicita del discorso razionale canonico:

En mi caso es un humor sintético, que procede por construcción, destrucción y fusión. En ocasiones este humor, este juego de, o con, las palabras actúa como escolio que considera a las palabras o a las frases como inevitablemente clásicas, es decir convencionales, pero a la vez huérfanas de una explicación, de comentario, de cierta excrecencia necesaria.⁷⁷

B.3.3. LINGUAGGIO COME DIALOGO TRA SIGNIFICANTI

Le numerose osservazioni sul carattere dialogico del linguaggio di *Tres tristes tigres* offrono importanti spunti per proporre delle ipotesi su una possibile teoria del linguaggio di Cabrera Infante e sul tipo di *rimotivazione* linguistica rilevata nella sua opera.

In tutti i giochi di parole analizzati abbiamo scoperto un movimento che va dal monologismo verso un'ambiguità in cui il significante è forzato a scavare tra le sue sonorità per produrre altri significanti. Quello di *Tres tristes tigres* è un linguaggio “altro” in cui i significanti dialogano tra loro. Severo Sarduy, nel suo saggio sul

⁷⁶ Cabrera Infante, *O*, op. cit., p. 166.

⁷⁷ Rodríguez Monegal, “Fuentes de la narración”, op.cit., p. 42.

neobarocco si è occupato di questo particolare tipo di parola dialogica che altera l'ordinata linearità del testo offrendo nuove, inedite possibilità di composizione:

Las líneas tipográficas, paralelas y regulares – determinadas por nuestro sentido lineal del tiempo –, a quien quiera trasgredirlo, ofrecen sus fonemas a otras lecturas radiales, dispersas, fluctuantes, galácticas: lecturas de gramas fonéticos cuya práctica ideal es el anagrama [...] pero también el caligrama, el acróstico, el bustrófedon y todas las formas verbales y gráficas de la anamorfosis.⁷⁸

Sarduy elabora anche alcune osservazioni sul ruolo dell'intratestualità in *Tres tristes tigres* – che chiama semplicemente TTT, come lo stesso Cabrera Infante usava fare per riferirsi al suo testo – e vede nei processi che stiamo descrivendo l'impulso stesso della sua scrittura:

En TTT, cuyo título es una aliteración y uno de cuyos personajes lleva precisamente el nombre de Bustrófedon, el impulso de la escritura surge precisamente de la atención que se presta a los gramas fonéticos. Si esta obra – como la de Queneau – llega a ser humorística, es justamente porque toma el trabajo de los gramas en serio.⁷⁹

Il concetto di intratestualità riunisce in sé le principali caratteristiche del gioco di parole di Cabrera Infante: il rifugio nel significante, la parola polifonica, il dialogo tra significanti, l'eccedenza del significante ecc. Dietro a tutti questi espedienti si percepisce, come motivazione dell'intratestualità e dell'urgenza della ricerca linguistica dell'autore, una reale ossessione per i procedimenti del linguaggio. Per Cabrera Infante, il linguaggio pare essere meno una creazione che una rivelazione di ciò che si cela nelle parole e nel dialogo segreto che si crea tra loro. La teoria del linguaggio dello scrittore cubano è essenzialmente una teoria dell'anagramma: ogni parola, per via del suo suono o della sua forma plastica, è un anagramma in potenza ed è questo dialogo tra significanti, determinato dall'arbitrarietà del linguaggio, che crea insospettati vincoli che l'autore deve rivelare. Ed è proprio questa concezione dell'anagramma che redime il gioco di parole dal puro gioco di ingegno verbale e che permette di intravedere la voce indipendente e incontaminata del linguaggio; esperienza, quella appena descritta, che Cabrera Infante descrive in *Exorcismos de esti(l)o*: “Una segunda mirada sonora,

⁷⁸ Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco”, in César Fernández Moreno (a cura di), *América Latina en su literatura*, México: Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 178.

⁷⁹ *Ivi*, p. 179.

escuchar otra vez ese silencio nos revelará – a mí, en ese instante; a ti, lector, enseguida – que esa voz inaudita, ese escribano invisible es el lenguaje”.⁸⁰

Denunciando l’arbitrarietà del linguaggio, il gioco di parole di *Tres tristes tigres* dimostra che le apparenti similitudini fonemiche sono solo una maschera per le differenze semantiche e che al di là dell’apparente somiglianza vi è la differenza. Per descrivere la speciale motivazione tra soli significanti si potrebbe usare il termine di Genette di “motivazione indiretta”.⁸¹ La motivazione indiretta descriverebbe quel processo in cui la parola si chiude per poi riaprirsi su una nuova motivazione, di significato proprio: nel gioco di parola, svuotata della relazione originale con il significato, non più suscettibile di una motivazione convenzionale, la parola indirettamente motivata apre a una nuova forma di discorso altamente motivato a livello di codice linguistico e di significante.

B.3.4. LA RICERCA DELLA PAROLA

Così come il prodotto di due numeri di segno negativo dà un numero di segno positivo, le teorie del linguaggio di Bustrófedon – giochi in un mondo di gioco – producono implicazioni serie, a tratti quasi mistiche. In vari passaggi del testo, molti giochi di parole sono descritti come cerimonie, come giochi segreti e anche magici:

y nos pusimos a cantar todas las variantes de todos los nombres de la gente que conocemos, qu es juego secreto. (TTT, p. 211)

Los dichos mágicos y nocturnos del Busto. (TTT, p. 223)

Da questa prospettiva, il gioco di parole assume il carattere di un gioco mistico o rituale il cui obiettivo, suggerisce il testo, può essere la ricerca della Parola, intesa come principio che darà ordine all’universo. Evocando il primo capitolo della Genesi, Cué si rivolge a Silvestre – il più fervente discepolo di Bustrófedon – con le seguenti parole: “El arte (como la religión o como la ciencia o como la filosofía) es otro intento de

⁸⁰ Guillermo Cabrera Infante, *Exorcismo de esti(l)o*, Barcelona: Seix Barral, 1976, p. 143.

⁸¹ Gian Luigi Beccaria (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino: Einaudi, 1989, pp. 77-79.

imponer la luz del orden a las tinieblas del caos. Feliz tú, Silvestre, que puedes o crees que puedes hacerlo por el verbo”. (*TTT*, p. 334)

Il commento di Cué focalizza un elemento centrale comune sia al gioco di parole che al mondo notturno, i due veri protagonisti di questo atipico romanzo, e cioè la ricerca di un ordine e di un centro alternativi come rifugio dal mondo esterno decadente e caotico. Per il critico William Siemens, la ricerca si svolge essenzialmente sul piano del linguaggio:

It is not surprising that a world in disintegration should be represented by a novel the apparent structure of which is as chaotic as its subject matter. What is striking is that within the chaos there is a search of order, not only in deed but in word as well. The word, in point of fact, becomes an end in itself, an obsession which ends in incarnation. The book, like the world it creates within itself, is a primordial chaos in search of order, and that order is mythic.⁸²

L’incarnazione della parola a cui fa riferimento Siemens è Bustrófedon, l’uomo-parola, e nella concezione del linguaggio di Bustrófedon sono da ritrovare gli elementi del progetto di ricerca di ordine alternativo.

Ognuno dei principali personaggi maschili del testo si appropria di un particolare gioco che diviene emblematico del cammino di ricerca verso l’ordine. Dei molti giochi di parole di Bustrófedon, rilevanti da questo punto di vista appaiono soprattutto i palindromi attraverso i quali lui stesso viene nominato. In virtù della sua configurazione grafica, un palindromo può essere letto sia in un senso che nell’altro – come “ojo”, ad esempio – in contrasto con la asimmetria che prevale nel mondo notturno. Allo specchio, i palindromi sono uguali e sé stessi e per questo Bustrófedon li considera una forma di perfezione. Poiché lo stesso caso di equivalenza grafica è più comune tra i numeri che nel linguaggio verbale – si pensi ad esempio ai numeri 88 e 101–, i numeri divengono modello di linguaggio. Per Bustrófedon, come illustra il passaggio citato di seguito, il risultato di tale osservazione è un tentativo di portare il linguaggio più vicino a quel palindromico pitagorismo di cui i numeri sono capaci attraverso la riduzione del linguaggio a un modo semiotico meno simbolico:

⁸² William L. Siemens, “*Heilgeschichte* and the structure of *Tres tristes tigres*”, *Kentucky Romance Quarterly*, XXII,1, 1975, p. 88.

y lamentando de paso él que Adán no se llamara en español Adá [...] porque entonces no solamente sería el primer hombre sino el hombre perfecto y declamando el oro el más precioso de los metales escreto y el ala el gran invento de Dédalo el artífice y el número 101 sea alabado porque era, como el 88 (loado sea) un número total, redondo, idéntico a sí mismo la e-ternidad no lo cambia y como quiera que uno mira es siempre él mismo, otro uno, aunque decía que el perfecto-perfecto era el 69 (para alegría de Rine) que es el número absoluto, no solamente pitagórico (jodiendo a Cué) sino platónico y (halagando a Silvestre: a mystic bond of writerhood unía a esos dos) almeónico, porque se cerraba en sí mismo y las sumas de sus partes más la suma de la suma era igual (aquí Cué se iba) al último número [...]. (*TTT*, p. 214)

Cué e Silvestre continuano la ricerca di Bustrófedon per l'ordine in ognuna delle direzioni proposte: mentre Cué si dedica ai giochi con i numeri come a un nuovo credo (pp. 328-329), Silvestre persiste nel cercare di comporre un ordine alternativo attraverso il gioco verbale.⁸³

Ritornando al passaggio chiave citato sopra – e alla discussione a proposito del dialogismo – è possibile proporre un'interpretazione del significato dei palindromi, sia verbali che numerici. La perfezione del palindromo deriva, ripetiamo, dal suo essere “total, redondo, idéntico a sí mismo, la e-ternidad no lo cambia y como quiera que uno lo mira es siempre él mismo, otro uno”. Il punto è che, sebbene il mondo della notte e il suo linguaggio siano basati sul principio di non identità, scopriamo ora, in questa citazione, che vi è una gravitazione verso un altro polo, verso “otro uno”. Qui, dunque, è la chiave del linguaggio del mondo notturno: la lotta per l'identità, per un'identità alternativa, per “otro uno”: uno scherzo dentro lo scherzo, con tutte le relative implicazioni.⁸⁴ Mentre il caos e la decadenza regnano fuori, il mondo notturno cerca di combattere la propria eccentricità e di stabilire un centro alternativo, un ordinato – ma altro – universo linguistico. Per fare questo, Guillermo Cabrera Infante ricorre al *nonsense*, alla cui funzione letteraria è particolarmente debitore. Il *nonsense* – come quello di Lewis Carroll in *Alice's Adventures in Wonderland*, opera espressamente citata in *Tres tristes tigres* – è un universo rigidamente regolamentato in cui le forze della mente tendono verso l'ordine contro l'invadente disordine della follia e dell'incubo. Il *nonsense* è da distinguere chiaramente dal suo nemico, il disordine;

⁸³ Silvestre chiede: “¿Tú crees verdaderamente en los números?” e Cué risponde: “Es casi lo único en qué creo”. (*TTT*, p. 312)

⁸⁴ “¿Una broma? ¿Y que otra cosa fue si no la vida de B? ¿Una broma? ¿Una broma dentro de una broma? Entonces, Caballeros, la cosa es seria”. (*TTT*, p. 264)

sebbene il *nonsense* rompa le regole della referenza linguistica, esso si fonda su una logica altrettanto vincolante.⁸⁵

Il *nonsense* è certamente un gioco, ma un gioco con delle regole molto severe. Lo scopo è quello di creare un universo logico e controllato, attraverso l'uso della parola, in modo che la mente possa manipolare i pensieri che ne fanno parte, analizzarli e separarli. Un universo squisitamente verbale, “this world of Nonsense which is not a universe of things but of words and ways of using them”.⁸⁶ Un mondo in cui le parole sono trattate come numeri poiché

by means of numbers the mind can endow experience with the characteristics of a series – order, limitation, division into separate units. In this way the conditions for a game are set up, and the mind can play and juggle with its notions of experience as it could never without the help of numbers.⁸⁷

Nel corso di questa analisi abbiamo visto che il gioco di parole può assumere diverse forme e che ognuna di esse deriva uno speciale significato dal principio formale sul quale è basato. Mentre il gioco di parole comunica una realtà separata e non metonimica, il significato rimane ciò nonostante un criterio per i significanti che devono generare comunque significati riconoscibili. Come nota Sarduy, *Tres tristes tigres* argina il disordine attraverso il controllo del gioco libero:

El sentido no puede surgir si la libertad es total o nula; el régimen del sentido es el de la libertad vigilada [...] en la obra de Cabrera Infante la función de estas operaciones [permutazione e condensazione] es precisamente esa: la de limitar, de servir de soporte y de osatura a la producción desbordante de las palabras [...] la de hacer surgir el sentido allí donde precisamente todo convoca al juego puro, al azar fonético, es decir, el sin-sentido [...] a esta “censura” la obra de Cabrera Infante debe su sentido.⁸⁸

⁸⁵ Un altro scrittore cubano che fonda una parte importante della sua produzione sul nonsense è Virgilio Piñera, contemporaneo di Cabrera Infante.

⁸⁶ Elizabeth Sewell, *The field of Nonsense*, London: The Folcroft Press, 1952, p. 17. Il saggio di Elizabeth Sewell, per quanto pubblicato quasi sessant'anni fa, è ancor oggi una dei testi fondamentali per chiunque si dedichi al tema.

⁸⁷ *Ivi*, p. 63.

⁸⁸ Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco”, op. cit., p. 173.

Sebbene il gioco di parole tagli ogni legame con il referente, o forse proprio in virtù di tale separazione, esso riesce a combattere il disordine e a instaurare un propria logica.

Abbiamo detto che tutto ciò che entra nel mondo notturno viene neutralizzato: ogni elemento negativo è trasformato in un gioco e spogliato di ogni possibile minaccia. La follia e la paura del mondo esterno, per esempio, è ricollocata nel mondo notturno nei film dell'orrore e trasformata in metafora. Obbedendo allo stesso principio, l'essenziale incapacità del linguaggio di comunicare la realtà e il significato è resa innocua e trasformata in un gioco in cui al linguaggio è solo richiesto di comunicare la propria realtà e di generare significati alternativi: nel gioco, il significante appare come colui che forgia il significato e non viceversa. Quello descritto è il linguaggio di Bustrófedon e dei suoi amici, ed è espressione del mondo notturno.

Quando il gioco diviene vita e quando i significanti non comunicano più significati identificabili, siamo di fronte a una patologia o a un esaurimento del linguaggio, come succede nell'afasico Bustrófedon, il cui gioco di parole finisce per derivare in un farfuglio sempre meno comprensibile. Códac individua l'ambiguità del linguaggio di Bustrófedon, in bilico tra l'Eden e Babele:

y su teoría de que al revés de lo que pasó en la Edad Media, que de un solo idioma, como el latín o el germano o el eslavo salieron siete idiomas diferentes cada vez, en el futuro estos veintiún idiomas [...] se convertirían en uno solo [...] y el hombre hablaría [...] una enorme lengua franca, una Babel estable y sensata y posible, y al mismo tiempo este hombre era una termita que atacaba los andamios de la torre antes de que se pensara en levantarla porque destruía todos los días el español [...]. (*TTT*, p. 221)

Nel corso della lettura del testo è difficile trovare affermazioni di Bustrófedon che non siano un commento alle parole di altre persone: questo strano caso di ecolalia gli permette di parlare solo a proposito del linguaggio e gli impedisce di usare il linguaggio come un vero mezzo di comunicazione. Man mano che la sua malattia avanza, Bustrófedon è impossessato di una forma di “logomania” che lo spinge a cambiare il nome a qualsiasi cosa, come se stesse creando un nuovo linguaggio da sostituire a quello vecchio. Il gioco, dice Códac, eccede i limiti e finisce per usurpare la vita:

Y fue en el teléfono, casualidad o casualidades de la vida, que Bustrofonema, Bustromorfosis, Bustromorfema empezó a cambiar el nombre de las cosas, de veras, de verdad verdad, enfermo ya, no como al principio que lo trastocaba todo y no sabíamos cuándo era en broma o era en serio, solamente que ahora no sabíamos si era en broma, sospechábamos que era en serio. (TTT, p. 220)

Il fatto che le catene di parole di Bustrófedon si estendono da espressioni con significato – “Alicia en el País que Más Brilla” – a vaneggiamenti assolutamente incomprensibili – “marlisa” – indica la stessa progressiva perdita di controllo che si evidenzia nella sua “logomania”, che finisce per spalancare le porte al nemico, cioè al disordine. Ormai privo di controllo e di umorismo, la separazione tra significato e significante appare una patologica dissoluzione del linguaggio e, in ultima istanza, un fallimento della comunicazione.

Considerare il linguaggio di Bustrófedon, e per estensione i giochi di parole che percorrono tutto *Tres tristes tigres*, come espressione dell’esaurimento del linguaggio e dell’impossibilità di esprimersi, oppure come l’affermazione di un linguaggio alternativo che si sviluppa come reazione ai limiti del discorso convenzionale, ci appare una questione di prospettiva.⁸⁹ Da una parte, quindi, il gioco di parole è una patologia: sebbene intesa come comica, per via dell’elaborato gergo medico, la spiegazione clinica della afasia o ecolalia di Bustrófedon si costituisce come interessante annotazione al linguaggio di *Tres tristes tigres*:

Es decir, estrictamente, una pérdida del poder del habla; del discernimiento oral o si se quiere y ya más específicamente, un defecto no de fonación, sino derivado de un disfuncionamiento, tal vez una descomposición, una anomalía producida por una patología específica, que ulteriormente llega hasta disociar la función cerebral del simbolismo del pensar por el habla. (TTT, pp. 222-223, in corsivo nell’originale)

La perdita della capacità simbolica determina per gli afasici la riduzione del linguaggio a una cosa concreta, inducendo alla separazione tra significato e significante e al rifugio nelle proprietà fisiche del segno.

⁸⁹ Parallelamente, ampliando i riferimenti, potrebbe apparire una questione di prospettiva anche l’alternativa tra pensare a *Tres tristes tigres* come al fallimento di una nuova forma narrativa di ampio respiro che sostituisca il romanzo, oppure come all’affermazione di una forma narrativa libera che prescinde da qualsiasi condizionamento generico e si oppone alle generalizzazioni del canone.

D'altra parte, in questa parte del presente lavoro, abbiamo cercato di dimostrare che il gioco di parole si configura come un linguaggio autonomo che opera con una logica differente da quella del linguaggio convenzionale ma altrettanto articolata. Tra le funzioni del *nonsense* – una delle forme possibili del gioco di parole – abbiamo segnalato anche quella di tenere a bada o arginare la follia.

Le due prospettive da cui è possibile leggere *Tres tristes tigres* disegnano allora un'opposizione tra un atteggiamento di rifiuto e di chiusura verso forme alternative, difficili da comprendere e metabolizzare, e un approccio positivo seppur critico verso una nuova ricerca linguistica e letteraria. Il testo è portatore di questa profonda ambiguità: nel cuore del mondo della notte vi è Bustrófedon, vittima di una patologia ma allo stesso tempo salutato come un messia del linguaggio dai suoi seguaci. Questa stessa ambiguità si estende a tutto il mondo della notte che malgrado gli aspetti grotteschi e decadenti, è visto dai suoi protagonisti come un centro dislocato e utopico. Sia l'altro mondo o anti-mondo, come l'altro linguaggio o anti-linguaggio sono quindi contrassegnati da un'ambiguità irrisolta: un mondo e un linguaggio gratuiti e decadenti e allo stesso tempo fondamentali per la sopravvivenza. Come la *guachafita* ne *La guaracha del Macho Camacho*, i giochi linguistici di *Tres tristes tigres* portano in sé la luce della libera espressione ed autodeterminazione e, insieme, il buio dell'auto-abbandono.

L'ambiguità del testo – che determina la difficoltà o più facilmente l'impossibilità di esprimere un giudizio, di condannare o di salvare questi personaggi, il loro mondo e il loro linguaggio – e la riflessione a cui incita sono, al di là del piacere che la sua lettura può produrre, tra i maggiori traguardi di *Tres tristes tigres* e, come si è già segnalato, anche del romanzo di Luis Rafael Sánchez.

Non vi è nessun riscontro concreto che Cabrera Infante e Luis Rafael Sánchez, nel leggere le opere di Lewis Carrol, si siano soffermati sulla citazione che proponiamo qui di seguito come chiusura di questa ultima parte, tuttavia, non riesce difficile immaginare le ultime parole di Humpty Dumpty, parole che riassumono l'intero dibattito di cui abbiamo riferito, in bocca ai due autori caraibici:

“When I use a word,” Humpty Dumpty said, in a rather scornful tone, “it means just what I choose it to mean – neither more or less.”
“The question is,” said Alice, “whether you can make words mean so many different things.”
“The question is”, said Humpty Dumpty, “which is to be the master – that’s all”.⁹⁰

⁹⁰ Lewis Carrol, *Alice’s Adventures in Wonderland. Through the Looking Glass. And what Alice found there*, Londra: Penguin, 1998, p. 186; trad. it. di Milli Graffi, *Alice nel paese delle meraviglie. Attraverso lo specchio*, Milano: Garzanti, 2001.

CONCLUSIONI

Yo nací en La Habana vieja
me crió la ñía Teresa
mi padre fue blanco claro
mi mae no sé quién era
por eso es que soy morena
y en la sangre de mis venas
tengo fuego de pantera
mi mae no sé quién era
pero yo sola aprendí
a mi nadie me enseñó
a darle juego al tambor
a hacer sonar el bongó

Il testo di Rinkinkalla, cantato da Celia Cruz, riporta – attraverso il suono e le immagini – associazioni che disegnano il labirinto degli incroci e delle sovrapposizioni prodotti dalla convivenza multiculturale dei Caraibi. Questo territorio, in misura maggiore che in altre parti del mondo, configura immaginari sociali di ieri e di oggi che praticano la destrutturazione, la ricontestualizzazione e la ristrutturazione dei linguaggi. La coesistenza di molteplici registri etnici e culturali, l’instabilità dei giochi finzionali, la complessa articolazione dei riferimenti e delle allusioni sono, insieme ad altri elementi, i tratti che avvicinano le testualità narrative delle isole ispanofone dei Caraibi.

Quando nel manifesto “In Praise of Creolness – Éloge de la créolité”, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphael Confiant affermano “We are at once Europe, Africa, and enriched by asian contributions, we are also Levantine, Indians, as well as pre-Columbian Americans. Creoleness is the world diffracted but recomposed”¹ puntano sulla configurazione di una metafora dell’identità caraibica che evidenzi e includa la differenza costitutiva di questo spazio geografico e culturale e le contraddizioni direttamente connesse con tale eterogeneità. Come categoria, la “creolità”, cerca di raggruppare la diversità degli apporti sotto il segno dell’unità. Sebbene la “creolità”, come già la “caraibicità” di cui parla Edouard Glissant in *Caribbean Discourse* (1989), siano pensate a partire dalle società caraibiche non ispaniche, si rivelano strumenti di analisi produttivi anche per pensare le problematiche dell’area ispano-caraibica e, più in generale, di tutta l’area caraibica. Si tratta di una

¹ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphael Confiant, “In Praise of Creoleness”, in *Callaloo: A Journal of African-American Arts and Letters*, 13/4, 1990, pp. 886-909, trad. it. di Eleonora Salvadori e Daniela Marin, *Elogio della creolità*, Como-Pavia: Ibis, 1999.

alternativa alle posizioni tradizionali che tendono a rimanere legate a concetti di tipo essenzialista come etnicità, nazionalità e autenticità e che si sono rivelate poco feconde per lo studio di quest'area. Anche lo studio di Paul Gilroy punta su una possibilità di approccio diversa, che evada dalla gabbia delle posizioni binarie tradizionali e che si preoccupi della “theorization of creolization, métissage, mestizaje and hybridity”.² Sulla stessa linea si pone anche la produzione – finzionale e soprattutto saggistica – di Antonio Benítez Rojo, che invita a pensare ai Caraibi come a un meta-arcipelago culturale, senza centro né confini, una sorta di caos nel quale un'isola si riproduce infinite volte in entità che sono tra loro identiche e al contempo diverse. Si evidenzia in queste proposte la necessità di continuare le premesse teoriche che già furono di Fernando Ortiz, di Edouard Glissant, di Kamau Braithwaite e di Aimé Césaire e di proporre descrizioni delle poetiche dei caraibi che collochino al centro della loro significazione e valorizzazione la “creolità” come metafora della differenza e dell'opacità che rifiuta l'imposizione di modelli occidentali fintamente trasparenti.

Lo scrittore caraibico, nel tentativo di comprendere e comunicare i contrasti costitutivi della propria realtà, come le situazioni ibride che si creano in questo spazio di frontiera – “frontera imperial”, “frontera de cinco siglos”, definiva i Caraibi Juan Bosch –³ torna con strategie diverse ai segni che il passato ha impresso nel presente. Con questo gesto, lo scrittore inizia una ricerca e proietta altresì una visione e una terminologia che lo portano a privilegiare certe linee di forza invece di altre e, quindi, a disegnare altri modi di abordare il proprio campo culturale. Lo scrittore portoricano Edgardo Rodríguez Juliá suggerisce una di queste linee quando afferma che “la nostalgia es un modo de recuperación que no se consuela con el recuerdo. El recuerdo convierte el pasado en objeto; la nostalgia pretende rescatar apasionadamente para el presente el aroma mismo de lo ya vivido”.⁴

Ricordo e memoria competono tanto nella materia linguistica quanto nell'effetto di senso che ogni termine connota. Sono veicoli della lingua che portano a tracciare differenti categorie spazio-temporali. Mentre il ricordo immobilizza il passato e

² Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge: Harvard University Press, 1993, p.2; trad. it. di Miguel Mellino, *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Roma: Meltemi, 2003.

³ Juan Bosch, *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera imperial*, Madrid: Alfaguara, 1970.

⁴ Edgardo Rodríguez Juliá, *Puertorriqueños. Album de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898*, Madrid: Playor, 1989, p. 25.

trasforma l'immagine in oggetto – come succede, ad esempio, nel romanzo storico tradizionalista o, a un altro livello, nelle istantanee di Graciela de *La guaracha del Macho Camacho* – la memoria scommette sulle tensioni interne della lingua, tende a superare i confini, a creare percorsi alternativi e a territorializzare il senso – come nei commenti del narratore principale del romanzo di Luis Rafael Sánchez o nel recupero-ricostruzione del mondo notturno dell'Avana da parte di Cabrera Infante.

La vicinanza dei significati dei due termini produce un'ambiguità sotto la quale si collocano prospettive diverse non solo rispetto alla lettura del già vissuto ma anche rispetto al modo di porsi di fronte ai fatti della vita quotidiana. Memorizzare e ricordare sono in definitiva due modi diversi di guardare e di porsi rispetto al passato e al presente. Il ricordo fissa quindi l'oggetto, e si configura come un'operazione che permette di garantire postulati la cui circolazione è già canonica; all'opposto, la memoria realizza un movimento di traslazione o dislocazione, tornando a portare immagini e fatti al presente con lo scopo di dare loro una nuova funzione.⁵ I due gesti opposti di fissare e dislocare rispondono a differenti momenti di inserimento nel campo culturale. Il primo rimette a procedimenti di carattere epigonale che promuovono la continuità di norme depurate e stabilite; il secondo aspira a instaurare un nuovo ordine o, almeno, a minare quello vecchio con elementi originali e di rottura.

Forse la caratterizzazione di Pierre Bourdieu del campo intellettuale può servire a chiarire la dualità terminologica e di senso qui proposta come una delle linee di forza su cui punta la produzione caraibica a partire dagli anni Sessanta del secolo passato. Secondo Bourdieu, il campo intellettuale funziona come un campo magnetico o gravitazionale che mette in gioco un sistema di forze: gli agenti o il sistema di agenti che lo costituiscono sono elementi che si respingono o si aggregano imprimendo la loro struttura specifica in un momento particolare. La confluenza di forze nel campo intellettuale, che possono opporsi o aggregarsi in un momento dato, delinea la formazione di postulati discorsivi aderenti all'opinione circolante, alla doxa, o anticipa l'emergere di nuove linee di pensiero e di manifestazioni estetiche non conformi alle

⁵ Decontestualizzare, dislocare e rfunzionalizzare sono i movimenti rilevati nel gioco linguistico di Cabrera Infante e presenti anche in *La guaracha del Macho Camacho*.

convinzioni imperanti.⁶ Rispetto al consolidamento dei beni simbolici all'interno di una certa sfera di conoscenza, Nestor García Canclini continua le riflessioni di Bourdieu:

¿Qué es lo que constituye a un campo? Dos elementos: la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. A lo largo de la historia, el campo científico o el artístico han acumulado un capital (de conocimiento, habilidades, creencias, etcétera) respecto del cual actúan dos posiciones: la de quienes detentan el capital y la de quienes aspiran a poseerlo. Un campo existe en la medida en que uno no logra comprender una obra (un libro de economía, una escultura) sin conocer la historia del campo de producción de la obra. Quienes participan en él tienen un conjunto de intereses comunes, un lenguaje, una “complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos”; por eso, el hecho de intervenir en la lucha contribuye a la reproducción del juego mediante la creencia en el valor de ese juego. Sobre esa complicidad básica se construyen las posiciones enfrentadas. Quienes dominan el capital acumulado, fundamento del poder o de la autoridad de un campo, tienden a adoptar estrategias de conservación y ortodoxia, en tanto los más desprovistos de capital, o recién llegados, prefieren las estrategias de subversión, de herejía.⁷

Questa lotta, che si instaura per il dominio dell'ambito culturale, apre sentieri che all'inizio, come si è cercato di dimostrare nella parte introduttiva all'analisi de *La guaracha del Macho Camacho*, sono solo indizi o germogli di rottura e che in seguito si sviluppano confermando la tendenza nella circolazione e affermazione di nuove proposte.

Se trasportiamo le considerazioni generali finora enunciate nei sistemi letterari cubano e portoricano, è possibile distinguervi rotture e irruzioni di vario grado entro le norme stabilite di ogni sistema letterario. A partire dagli anni Sessanta, questi cambiamenti generano differenze interdiscorsive sempre più marcate: mentre le voci innovative affrontano a Cuba il primo decennio della Rivoluzione e poi il cosiddetto

⁶ Il concetto di *campo* è stato formulato da Pierre Bourdieu per rendere conto dell'insieme di relazioni oggettive in cui storicamente si trovano collocati gli agenti e per cercare di superare le arbitrarie opposizioni tra struttura e storia e tra conservazione e trasformazione. Bourdieu ipotizza i campi come spazi strutturati di posizioni le cui proprietà dipendono dalla loro posizione in quegli spazi e possono essere analizzati indipendentemente dalle caratteristiche dei suoi occupanti. Bourdieu ha esaminato diversi campi – il campo intellettuale, il campo politico, il campo religioso, il campo della filosofia, quello dell'arte e quello dell'alta moda – giungendo alla conclusione che esso non è la somma di persone che si consacrano alla politica o alla produzione culturale, ma del sistema di posizioni che occupano questi agenti nella politica o nella cultura. Cfr. Pierre Bourdieu, “Campo intellettuale, campo del potere e habitus di classe”, in P. Bourdieu, *Campo intellettuale e campo del potere*, (a cura di Marco d'Eramo), Manifesto Libri, 2002, pp. 51-80 e Pierre Bourdieu, “Champ intellectuel et projet créateur”, in *Les temps modernes*, 246, novembre 1966, pp. 895-906.

⁷ Néstor García Canclini, “Introducción. La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”, in Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, Messico: Grijalbo, 1990, p. 19.

quinquennio grigio o decennio nero,⁸ i portoricani denunciano il loro rifiuto attraverso narrazioni che si fanno portatrici della voce dissidente contro l'egemonia paternalista. Come segnalato nella prima parte di questo lavoro, le manifestazioni della rottura in ambito narrativo che si concretizzano negli anni Sessanta e Settanta affondano le radici in esperienze che, con Macedonio Fernández, Borges, Pablo Palacio, Roberto Arlt e altri, risalgono già agli anni Venti. Sebbene vi siano momenti di maggiore affermazione e confluenza, non vi è quindi una trasformazione omogenea e generalizzata delle relazioni discorsive; al contrario, come già ampiamente ribadito, si è soliti trovare proposte di stampo tradizionalista accanto a proposte innovative. Tale constatazione porta a un processo simultaneo di continuità, irruzione e rottura, sia nei sistemi culturali interni sia nelle relazioni interdiscorsive.

Se, come abbiamo detto partendo dalle riflessioni di Bourdieu sulla formazione del campo culturale, i nuovi discorsi nascono dalla lotta tra le manifestazioni culturali che adottano strategie di conservazione e quelle che emergono con la pretesa di dislocare ciò che è già consolidato, è forse possibile interrogarsi anche sull'omogeneizzazione e canonizzazione di quei gesti di rottura nei diversi spazi culturali latinoamericani e chiedersi se questa frattura obbedisca solo alle lotte interne a ogni campo culturale o se vi siano pulsioni o forze esterne che permettano di ricomporre un orizzonte di pensiero comune.

Le interferenze alla norma e gli impulsi di rottura sono affini, in parte, alla circolazione di certe categorie e fondamenti teorici della postmodernità, enucleati nei paesi centrali. Naturalmente, i postulati poststrutturalisti non sono i soli generatori dei cambiamenti operati all'interno degli spazi latinoamericani ma si accompagnano ritmicamente ai processi di trasformazione degli stessi modi di produzione culturale. Gli scrittori e i critici dell'area ispano-caraibica e latinoamericana, che provengono da uno spazio temporale condiviso e sono ricettori attivi del controverso passaggio dalla

⁸ Questo periodo è segnato da direttive riferite a norme estetiche imposte dal Ministero della cultura rivoluzionario. Questa dipendenza degli scrittori dall'imposizione della norma genera da una parte la riduzione al silenzio di opere e autori considerati "non convenienti" – come ad esempio Pablo Armando Fernández, Virgilio Piñera, Antón Arrufat, Heberto Padilla, Reinaldo Arenas e Cabrera Infante, alcuni dei quali, alla fine, scelgono la via dell'esilio –, la scrittura della cosiddetta "sinflictividad" – cioè, nelle parole di Ambrosio Fornet, di un'opera priva di conflitti interni – e la proliferazione di personaggi epici portatori di comportamenti manichei che annullano le sfumature tra il bene e il male, la luce e l'ombra, i rivoluzionari e le voci critiche della rivoluzione. Cfr. Ambrosio Fornet, "Las máscaras del tiempo en la novela de la revolución cubana", in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XX, 39, 1994, pp. 61-79.

modernità alla postmodernità modulano proposte e risposte per ogni problematica nazionale che hanno una loro logica anche a livello regionale.

Così come è avvenuto nei successivi cambiamenti storici e artistici in altri momenti cruciali, nel corso degli anni Sessanta iniziano a circolare in modo sempre più intenso caratteri che vanno ad alterare il canone culturale vigente. I prodotti estetici di tale canone aderivano a quella che Gianni Vattimo ha definito un'utopia totalizzante che piegava a un criterio che omogeneizzava tutto, sia il significato del bello che quello dell'esistente, intorno ai valori della società borghese.⁹ La circolazione dell'insieme di idee e di testi, che generalizzando si possono chiamare postmoderni e poststrutturalisti, uniti ai molteplici cambiamenti avvenuti nelle società latinoamericane permettono di vedere i fenomeni di rottura non come manifestazioni isolate ma come elementi di processi che alterano la logica del pensiero della seconda metà del secolo passato.

Come si è visto nei due romanzi di cui ci siamo occupati, tra gli agenti più recenti che strutturano le società latinoamericane, la cultura urbana è il segno predominante per eccellenza.¹⁰ Tuttavia, residui importanti di manifestazioni culturali rurali, memorie, modi di pensare, così come usi e costumi legati al passato contadino sopravvivono nel tessuto di razionalità multiple della società urbana e lasciano una traccia nella mappa culturale del periodo. Carlos Monsiváis caratterizza la cultura urbana come “el resultado del choque entre la industrialización y las costumbres, entre la modernización social y la capacidad individual para adecuarse a su ritmo, entre las apetencias y las carencias”.¹¹

Questo passaggio tra la società tradizionale e la società di massa, che appare sempre più chiaro e sempre più conflittuale, disegna le frontiere culturali ma genera anche aperture a nuove modalità di espressione. Appare importante ricordare che Cabrera Infante e Luis Rafael Sánchez, come molti altri autori protagonisti del nuovo romanzo latinoamericano e del “boom” prima e del “postboom” poi, si spostano da zone periferiche con tutto il loro bagaglio di saperi ed esperienze e solo nella città

⁹ Gianni Vattimo, *La società trasparente* (1989), Milano: Garzanti, 2000.

¹⁰ Carlos Monsiváis, “Cultura urbana y creación intelectual. El caso mexicano”, in Pablo González Casanova (a cura di), *Cultura y creación intelectual en América Latina*, Messico: Siglo XXI, 1984, pp. 25-41.

¹¹ *Ibidem*, p. 25.

concretizzano l'esperienza che li fa divenire i testimoni della modernità letteraria ispano-americana e caraibica.¹²

Per quanto riguarda alcune forme incorporate alla produzione di questi scrittori, modalità di espressione marginali – che erano state per lungo tempo dichiarate illegittime, come i graffiti, il collage, la produzione artigianale, la vignette, il radiodramma – entrano nei luoghi della cultura e iniziano a minare le basi consolidate dell'utopia totalizzante. Di conseguenza, la cultura urbana trova anche nella diversità di queste esperienze elementi utili per la riconfigurazione dei propri spazi.

Il discorso omogeneo e compatto inizia ad accusare colpi e a oscillare già quando negli anni Cinquanta, nei centri culturali propulsori dell'America Latina e dei Caraibi e nella diaspora di New York e Londra, i discorsi dei mass media si diffondono in una proporzione maggiore in relazione alla coesione del discorso della cosiddetta alta cultura. Sebbene l'autorizzazione per la circolazione delle manifestazioni estetiche popolari provenga dai settori egemonici, che continuano a essere quelli che dettano le regole estetiche,¹³ la cultura dei margini, definita anche come para-cultura, impregna poco a poco gli spazi e inizia a stabilire nuovi territori della cultura. Si creano così immaginari sociali sempre più distanti da quei progetti che avevano costruito la mappa delle identità nazionali. È in questo periodo che si fa evidente, quasi con prepotenza, l'esaurimento sia dei paradigmi discorsivi di stato/nazione sia la perdita di fiducia nei sistemi di rappresentazione canonici. La frequente apparizione di testi portatori di interferenze con codici estetici provenienti da altre modalità artistiche e comunicative – come la fotografia, il cinema, la radio ecc. – e di testi che non rispettano più una divisione in generi tradizionale – agli esempi studiati di Luis Rafael Sánchez e Cabrera Infante si possono affiancare quelli di Rodríguez Juliá, Ana Lydia Vega, Severo Sarduy, Leonardo Padura Fuentes, Senel Paz e Jesús Díaz, tra gli altri – segnala la necessità della narrativa ispano-caraibica di rinnovarne e ristrutturare le proprie forme discorsive.

Le nuove testualità sono indirizzate all'apertura ma con un'evidente inquietezza che denuncia che non è più possibile fare appello alle certezze del passato. Molti di questi testi si possono leggere come indagini che cercano di capire le trasformazioni della società. In esse, il corpo umano che diviene metafora del corpo

¹² Si citano, a titolo di esempio, García Márquez, Pablo Armando Fernández, Antón Arrufat, Virgilio Piñera, Reinaldo Arenas.

¹³ Pierre Bourdieu, "Champ intellectuel et project créateur", op. cit.

della nazione appare spesso come un oggetto lacerato e come il frammento di qualcosa che non riesce più a ricomporsi in una totalità – si vedano gli esempi della China Hereje e di Cuba Venegas, i cui corpi frantumanti diventano merce di scambio – e il risentimento o l’indifferenza si rivelano i modi più comuni della relazione con l’altro – si veda la differenza, commentata nella seconda parte di questo lavoro, tra le relazioni dell’ingorgo de *La Guaracha del Macho Camacho* e quelle che si instaurano tra i personaggi di “La autopista del sur”. Insieme a questi fattori, la manipolazione del linguaggio, la difficile espressione di un erotismo sempre più chiassoso e volgare, l’impero dell’indolenza e del *relajo* e l’insistenza delle sonorità caraibiche che pervadono la realtà in ogni sua piega sono tra i segni più rilevanti di questa nuova narrativa che propizia un cambiamento dei fondamenti su cui si fonda l’identità della regione.¹⁴ Le voci, multiple e opache, dei gruppi marginali decostruiscono e frammentano il compatto blocco discorsivo della voce egemonica dei decenni precedenti. Naturalmente questi testi non si esauriscono con l’esercizio di smascheramento, anzi, il foco di queste narrazioni si sposta verso colui che svolge l’indagine dell’enigma, il centro diluito della creazione: il soggetto creatore. Non vi è solo una messa in discussione dei monumenti culturali della tradizione ma anche della stessa voce che li enuncia.

La relazione tra ricordo e memoria, lo snaturamento del soggetto, il potere della scrittura e l’oscillazione dell’autorità dello scrittore delineano nuovi spazi testuali per le letterature dei Caraibi. Accompagna tutti questi processi il disincanto per il graduale fallimento dei progetti politici, che porta alla conosciuta tesi del tramonto delle utopie. Si verifica una tendenza per cui, nel momento di maggior politicizzazione delle proposte si apre anche un orizzonte in cui le problematiche iniziano a girare intorno a spazi più ridotti e individuali. Si inizia a pensare all’America Latina e ai Caraibi anche in altri termini – oltre l’ortodossia discorsiva di sinistra e la dialettica della rivoluzione –

¹⁴ Per apprezzare la portata del cambiamento si pensi alle dure critiche che Cintio Vitier muoveva a un autore come Virgilio Piñera nel libro “Lo cubano en la poesía” (1958), che fin dal titolo esprime l’intenzione di istituire un canone poetico cubano con le relative inclusioni ed esclusioni. La poesia di Piñera viene condannata ed esclusa dal canone in quanto, in opinione di Vitier, portatrice di un’immagine falsa dell’isola di Cuba, che viene presentata, alla stregua delle altre Antille, come caotica, esistenzialista, introiettata e attraversata da conflitti profondi. Oggetto principale della critica di Vitier nei confronti di Piñera è la lunga poesia “La isla en peso” (1944), che vede l’isola di Cuba come una prigioniera dalla quale non si può scappare: “¡Nadie puede salir, nadie puede salir!” che ricorda tanto il “No hay salida, no hay salida” de *La guaracha del Macho Camacho*. Cfr. Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, La Habana: Instituto del libro, 1958, p. 479-484 e Virgilio Piñera, *La isla en peso*, a cura di Antón Arrufat, Barcelona: Tusquets, pp. 37-49.

e accanto all'interpretazione basata sulla coppia borghesia e proletariato inizia prendere forma anche un'indagine che riconosce le società caraibiche come molto più complesse, pluritemporali e asimmetriche. I disegni e i termini totalizzanti con cui si rappresentavano i fenomeni culturali popolari sono quindi affiancati e poi lentamente soppiantati da un'attenzione e una riflessione sulle manifestazioni estetiche del campo culturale popolare. I concetti di trasculturazione, eterogeneità e ibridismo fanno da perno a molte delle analisi e tracciano un profilo delle frontiere e dei limiti discorsivi più consoni ai processi focalizzati.¹⁵

Le nuove promozioni di questi anni, di cui sono un buon esempio *La guaracha del Macho Camacho* e *Tres tristes tigres*, si nutrono di questi centri generatori che mettono sotto assedio il luogo di emissione della voce del soggetto creatore proprio come la testualità questiona la voce autoriale.¹⁶ A partire dal rilevamento di questa ambiguità e dall'incertezza che ne proviene, si cerca di riscrivere i paradigmi già tracciati dell'identità culturale. Si tratta di un approccio molto differente dal discorso dominante di certa tradizione che, nel momento di elaborare meccanismi specifici di appropriazione delle manifestazioni estetiche del campo popolare, non fa altro che assumere su di sé la voce dell'altro senza mettere in discussione il suo spazio di appartenenza e di pertinenza discorsiva. Le nuove proposte, invece, non hanno timore di ricercare nella dimensione ritmica e sonora, nel corpo, nell'erotismo, nel kitsch, ne "lo soez" e nella volgarità, nei margini, nell'ambiguità, nel travestimento, i topoi più efficaci per rappresentare gli spazi e i settori subalterni.

¹⁵ Ricordiamo che già nel 1940, nel suo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, l'antropologo cubano Fernando Ortiz descriveva i Caraibi come uno dei territori americani con maggior affluenza e transito multiculturale in cui si producono i più complessi fenomeni migratori. Per tale ragione, i processi di trasculturazione e ibridazione discorsiva percorrono sempre le manifestazioni estetiche di questi paesi. Cfr. Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

¹⁶ Nel 1968 veniva pubblicato il saggio di Roland Barthes intitolato "La mort de l'auteur"; appena un anno dopo usciva "Qu'est-ce-qu'un auteur" di Michel Foucault. Secondo Foucault il testo inizia a liberarsi dalla nozione di autore come categoria generatrice della scrittura: l'autore è più un prodotto che una condizione del testo. Accanto alla morte dell'autore si sottolinea la nuova libertà del lettore nei confronti del testo; Barthes osserva che "un testo è fatto di scritture molteplici, provenienti da scritture diverse e che intrattengono reciprocamente rapporti di dialogo, parodia o contestazione. Esiste un luogo però in cui tale molteplicità si riunisce e tale luogo non è l'autore bensì il lettore: il lettore è lo spazio in cui si inscrivono, senza che nessuna vada perduta, tutte le citazioni di cui è fatta la scrittura, l'unità di un testo non sta nella sua origine, ma nella sua destinazione [...] il prezzo della nascita del lettore non può essere che la morte dell'autore"; Roland Barthes, "La mort de l'auteur" (1968), in *Le bruissement de la langue*, Paris: Seuil, 1984, pp. 61-67; trad. it. "La morte dell'autore", in *Il brusio della lingua*, Torino: Einaudi, 1988, p.56. Si veda anche Michel Foucault, "Qu'est-ce-qu'un auteur?", in *Bulletin de la Société française de Philosophie*, luglio-settembre 1969; trad. it., "Che cos'è un autore", in *Scritti letterari*, Milano: Feltrinelli, 1984.

Il fatto che i testi del momento presentino come carattere determinante meccanismi di enunciazione oscillanti e multipli non significa tuttavia che questi siano caratteri esclusivi dell'universo discorsivo postmoderno o poststrutturalista poiché strategie oscillanti sono rilevabili, come si è dimostrato, in narrazioni di periodi molto anteriori. Tuttavia, nelle analisi proposte risulta evidente che certe strategie di opacizzazione e infiltrazione del soggetto enunciante condotte dai narratori caraibici hanno forti punti di contatto con orientamenti tanto eterogenei come il dialogismo di Bachtin, gli studi di Foucault sul potere e il corpo, la riflessione barthesiana sulla rappresentazione, le nuove modulazioni di rappresentazione del passato insieme alla meta-finzione e a un nuovo storicismo, il ruolo del lettore, l'indeterminatezza del senso ecc. La combinazione di questi approcci critici porta a minare i fondamenti di una lettura autoritaria e mette sotto scacco i paradigmi stabili della nazionalità che, se in altre regioni americane sono riusciti a consolidarsi, nei paesi caraibici continuano a essere traballanti per via dell'ancor più tortuoso processo di affermazione del modello stato/nazione.

Nonostante quanto esposto sinora, è necessario rilevare che il dibattito sull'identità non rimane escluso dalle riflessioni prodotte nei Caraibi. Ogni paese, per ragioni tra loro anche molto differenti – basti pensare ai casi di Cuba e Porto Rico – si è visto chiamato a confrontarsi con le problematiche relative all'indagine sull'identità. In particolare, e qui si scorge uno dei movimenti comuni a tutta la regione e che avvicina anche le due isole sopra citate che per tanti aspetti risultano distanti, la massiccia emigrazione – soprattutto verso gli Stati Uniti – stimola una cospicua messe di considerazioni, con diversi gradi di consapevolezza e organizzazione, a proposito dell'identità della popolazione caraibica. A questo proposito, Rosario Ferré propone una riflessione sulla condizione del migrante portoricano che ben potrebbe estendersi anche ad altri caraibici migranti:

Isla, entonces, escasamente tierra, pero todo corazón y puerto, lugar de tristes despedidas y de eufóricos recibimientos, entrada y salida, quicio y dintel, pórtico, portezuela, trampa [...]; foto que todos cargamos en el bolsillo [...]. Los puertorriqueños no están nunca seguros de si su isla de veras existe, de si existió alguna vez fuera de su entelequia; patria de inmigrantes a punto de partir, nunca se llega a ella plenamente [...] El puerto nos define, nos constituye en un país de

caracoles viajeros, de peregrinos que vamos por el mundo con nuestra casa a cuestas.¹⁷

Quest'allegoria dell'identità nazionale conferma l'attualità del dibattito e rimette a un problema che Porto Rico condivide con gli altri paesi dei Caraibi e latinoamericani: l'espansione delle frontiere territoriali diluisce la nozione di limite tra nazioni. L'idea della chiocciola intesa come casa, territorio, patria e patrimonio culturale insieme all'idea di trasferimento, instabilità, nostalgia, produce un cambiamento strutturale dell'idea di stato nazionale. La costruzione ideologica della nazione presuppone, come formula chiaramente Benedict Anderson, un luogo con limiti, frontiere, lingua e storia proprie. La nuova allegoria della "portoricanità" proposta da Rosario Ferré, così come quella proposta da Luis Rafael Sánchez nel già citato saggio "La guagua aérea", destabilizza e smonta quei paradigmi statici che impedivano di riconoscere come costitutivo dell'identità anche lo spostamento demografico sempre più intenso. I flussi e riflussi culturali conseguenti al transito di queste masse entrano a pieno titolo nella scrittura letteraria e funzionano anche come ponte tra coloro che partono e coloro che restano. Tutto questo tende a costruire una funzionalità discorsiva di segno diverso in cui, oltre al soggetto migrante e a tutte le relative implicazioni, entrano la cultura di massa, il kitsch e il camp, la voce dell'altro, il soggetto ibrido e subalterno attraverso dispositivi narrativi come la parodia, il collage, l'intertesto, il gioco di parole, l'interferenza linguistica.

Le rivoluzioni, le ribellioni dei *cimarrones*, le invasioni imperialiste, i movimenti indipendentisti, le dittature e il populismo forgiavano, insieme ad altri costrutti storico-culturali, la materia narrata dei meta-racconti. Di fronte a questi, però, la nuova scrittura dei Caraibi partecipa con un taglio ironico – con la "pupila analítica y desustanciadora" che già fu di Virgilio Piñera –¹⁸ ai sospetti che generano le grandi verità autorizzate. Le radici africane, il militante, la *santería*, la sconfitta, il soggetto femminile, l'omosessuale, il travestito, la musica di massa, le figure del sub-mondo dello spettacolo e della vita notturna non entrano nella storia ufficiale poiché non integrano i monumenti culturali e quando appaiono nella letteratura tradizionale sono filtrate da una prospettiva paternalista che li appiattisce e li ricaccia nell'oblio. A partire

¹⁷ Rosario Ferré, *Maldito amor*, México: Joaquín Mortiz, 1988, p. 13.

¹⁸ Questi sono i termini con cui Cintio Vitier si riferisce a Virgilio Piñera e per cui lo esclude dal canone poetico cubano. Cfr. Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, op. cit.

dalla loro incorporazione, le nuove narrazioni si propongono di mettere in discussione una lettura della storia e dei paradigmi della società costruiti nel corso dei secoli. Il percorso della storia di Cuba condotto da Pablo Armando Fernández in *Los niños se despiden*, il recupero di Cabrera Infante del mondo notturno dell'Avana come riparazione alla censura del documentario PM, il paziente e metodico smantellamento della società patriarcale e delle ideologie sia di sinistra che di destra da parte di Marvel Moreno, l'elevazione alla dimensione epica di personaggi marginali della realtà caraibica e colombiana da parte di García Márquez, lo studio delle radici della cultura cubana condotto da Lydia Cabrera sono solo alcuni dei processi di riscatto di quelle componenti caraibiche per molto tempo emarginate.¹⁹ Questa strategia di recupero e rifunzionalizzazione mette sul tappeto tutta una serie di elementi e sentimenti che erano stati oscurati, come il risentimento, la discriminazione, l'ortodossia ideologizzante, il logocentrismo, il corpo stigmatizzato, la grossolanità della cultura popolare; con la loro incorporazione, la scrittura dei Caraibi offre uno spettro molto più ampio della realtà e delle problematiche di ogni paese e per estensione dell'intera area. L'autore diviene un relatore dei tempi, colui che raccoglie le voci velate e disseminate nel cammino del passato. L'autore cerca inoltre di costruire uno scenario di voci, poiché si colloca come spettatore e testimone che cattura da una prospettiva contemporanea e paritetica lo sguardo dell'altro.

Da questa prospettiva tali testi fondano la possibilità di catturare nuovi spazi resi opachi dei registri del passato. E allora diviene possibile esplorare la storia di un giovane caraibico marginale attraverso le *cimarronadas* dei secoli XVII o XVIII, come fa Rodríguez Juliá ne *La renuncia del héroe Baltasar* (1974), o acquisire maggiore credibilità sui racconti del passato attraverso la tradizione esoterica, santera e spiritista dei Caraibi che non con le versioni ufficiali della storia, come succede in "Sobre tumbas y héroes" (1987) di Ana Lydia Vega o anche in *El amor y otros demonios* (1994) di García Márquez e ancor prima in *El reino de este mundo* (1947) di Alejo Carpentier. Grazie a questi testi, le pieghe della veracità discorsiva raggiungono maggiori certezze nella chiacchiera e nel pettegolezzo della servitù – come nei romanzi di Marvel Moreno

¹⁹ Un esempio di recupero delle pratiche discorsive emarginate viene anche da *Historia de una pelea cubana contra los demonios*, La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1975, in cui l'antropologo cubano Fernando Ortiz, ricostruisce un'ingerenza dei demoni nella storia di Cuba e di conseguenza fonda la possibilità di riscrivere la storia a partire da un'altra razionalità.

– o nei volgari passatempi di un’aspirante signorina di buona famiglia come Titina di *Maldito amor* (1986) di Rosario Ferré.

Nel romanzo di stampo tradizionalista, le figure centrali sono quelle del caudillo o del dittatore, del proprietario terriero o del contadino che vorrebbe uscire dalla miseria e sostituirsi al padrone, cioè di soggetti che, dall’alto o dal basso, legittimano in un ordine discorsivo sempre più consolidato i paradigmi delle strutture delle società patriarcali e borghesi. Invece, nella produzione narrativa degli anni Sessanta e Settanta e in quella posteriore, con importanti anticipazioni riscontrabili negli anni precedenti, l’attenzione si sposta dal centro egemonico ai bordi, agli abitanti dei margini sociali, culturali, economici e politici. Lo stesso filone del romanzo della dittatura, che ha naturalmente come foco d’indagine la figura patriarcale per eccellenza, trova nel romanzo di García Márquez *El otoño del patriarca* la possibilità di assegnare un ruolo e un significato d’eccezione alle figure femminili.²⁰ Quindi la narrativa ispano-caraibica, come altri testi dell’area latinoamericana, problematizza e riconfigura le pratiche mediante le quali una cultura sposta verso la periferia certi soggetti e le loro manifestazioni estetiche. Il senso di questi enunciati scappa alle politiche di clausura e fugge ai tentativi di definizione di stampo essenzialista. In questi testi, l’insicurezza della voce autoriale, anche a causa della sua precaria legittimità, apre una via di accesso alla parola dell’altro; si distanzia cioè da quella economia simbolica in cui un soggetto parla al posto dell’altro. Il cambiamento del soggetto di enunciazione implica, da un lato, un’alterazione della prospettiva e dall’altro una forma di interpellanza che offre distinte posizioni di identificazione e che incide sull’idea di soggettività come qualcosa di aperto e ricco di contraddizioni. In questi nuovi scenari, le immagini delle figure di confine sono artefatti culturali che smascherano le opposizioni binarie in cui una determinata retorica della modernità costruiva i soggetti. Le coppie del discorso patriarcale – come maschile e femminile, cultura alta e cultura bassa, borghesia e proletariato – chiudevano il passo a quei soggetti subalterni che occupavano posizioni culturali da un’altra prospettiva e che ora dominano nei testi che abbiamo analizzato.

La apariencia como escamoteo, el vestido como disfraz. Las sirvientas,
al untarse los vestidos morados y las medias con diseño y al

²⁰ Cfr. Marlene Arteaga Quintero, “*El otoño del Patriarca*: en la novela del macho triunfa lo femenino”, in *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, año 5, junio 2004, pp. 53-67.

hiperbolizar su presencia en el mundo con los colores más vivos y desafiantes, se decoran, como también se decoran, con sus vestidos morados y sus medias con con diseños y sus colores beligerantes, las señoras de la alta burguesía, que se trabajan a sí mismas como si se tratase de escenarios al acecho de una representación.²¹

Nella citazione proposta, Carlos Monsiváis vede nella messa in scena di soggettività femminili, tanto del settore basso come di quello alto, una rappresentazione che cerca una propria collocazione e che simultaneamente altera, mediante l'impiego di certi travestimenti, gli spazi urbani, spostando poco a poco quell'estetica che definiva il gusto per eccellenza. Ora la cosiddetta alta cultura e i suoi dispositivi artistici non distolgono più lo sguardo di fronte a questi artefatti. Il transito dalla frivolezza alla serietà e viceversa si assume come un movimento tra frontiere etniche, di genere o di classe. Il dandismo, che appariva una delle manifestazioni della modernità, sembra essersi trasferito insieme con altri contenuti all'epoca dell'egemonia della cultura di massa. Gli stili si potenziano fino all'eccesso e mentre la vita diventa teatro, la letteratura si fa spettacolo. L'amore per il non naturale occupa spazi sempre più considerevoli, e con esso trionfano i colori stridenti e i materiali artificiali: la plastica tesse le trame dei racconti, e tutto tende all'esagerazione, alla maniera, alla caricatura, anche al grottesco. L'attenzione – a volte ossessiva – per i dettagli corporali più intimi, l'esercizio del cattivo gusto, il ricorso alla volgarità, a “lo soez” – a partire dal quale Luis Rafael Sánchez elabora addirittura una poetica – così come a forme barocche deliranti – che hanno un decisivo antecedente nelle lettere cubane nell'opera di Lezama Lima – conducono a generare la sua stessa parodia. Il lettore non potrà godere solo della trama del racconto, ma si sentirà spinto a scandagliarne le profondità, a ricercarne nell'ordito quei nuclei di indeterminazione e ambiguità che rendono il testo interessante, attuale e rappresentativo della realtà da cui proviene. Nello spettro delle società di cui i narratori caraibici cercano di rendere conto nulla rimane fuori: in *Puertorriqueños* di Rodríguez Juliá, le fotografie emblematiche sentimentali vengono incorniciate con cuoricini e gomme da masticare Adams; in “La reina y su secreto” di José Alcántara Almánzar, le unghie artificiali servono come decorazione e nei romanzi di Cabrera Infante, come in quelli di Padura Fuentes, le luce fluorescenti dei club notturni illuminano uomini politici, intellettuali e stars della movida.

²¹ Carlos Monsiváis, *Días de guardar*, Messico: Era, 1970, p. 178.

La parodia si installa allora in questo scenario; ma invece di invertire l'oggetto che mette in questione, la narrazione vi si posiziona accanto. Il suo obiettivo non è tanto quello di demolire l'oggetto della parodia ma di decostruirlo, passo a passo, smontando i simboli fissati dal canone. Per ottenere questo effetto si potenziano certe strategie che diventano il segno della perdita di fiducia nei modi di enunciazione consolidati. Le narrazioni sono disseminate di interferenze, la loro linearità è minata dall'irruzione o interruzione di altri materiali: foto, lettere, articoli, testi di canzoni, scene erotiche, riflessioni teoriche, narrazioni, elementi grafici. Si tratta di inserimenti spesso privi di una qualsiasi introduzione o nota preparatoria, che diventano quindi atti di violenza nei confronti del testo e del lettore.²² A volte questi inserimenti corrono paralleli al testo centrale, a volte lo costituiscono. Ma comunque sia, essi non alterano la coerenza profonda del testo, e l'enunciato arriva a un effetto di senso: i diversi livelli di decodificazione che elabora il recettore.

Il critico Luis Ortega osserva che

la crítica más aguda es la que recobra la humanidad vulnerada de la plaza tomada; aquel o aquella que con su capacidad celebratoria, erótica o festiva, es capaz de humanizar el lugar plastificado, desterritorializar el espacio convertido, y contar la intimidad de su umbral fronterizo.²³

Lo scrittore che solo propone una caricatura delle figure che popolano i margini della società o delle vittime del colonialismo annuncia i limiti stessi di una narrazione paternalista, che si limita a descrivere ma che non è in grado di distinguere la specificità delle risposte popolari nella nuova cultura della massa. Cabrera Infante e Luis Rafael Sánchez, in modi diversi ma non troppo distanti, riescono a tessere una comunicazione reale tra i disparati elementi che costituiscono i loro universi. Se per Luis Ortega il luogo in cui Luis Rafael Sánchez riesce a realizzare quanto proposto è la musica – nello specifico la *guaracha* – per noi, sia in Sánchez che in Cabrera Infante, ancor più che nella musica è nella più vasta dimensione sonora dell'espressione caraibica, che sia essa musica, ritmo, la cadenza della parlata, le sonorità evocate dalla parola poetica o dal gioco linguistico che riescono a entrare e a comunicare l'essenza plurale dei Caraibi. È

²² Si confronti quanto si diceva nella seconda parte del presente lavoro a proposito della violenza ne *La Guaracha del Macho Camacho*.

²³ Luis Ortega, *Reapropiaciones: cultura y nueva escritura en Puerto Rico*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 3.

infatti nelle sonorità – Carpentier, sulla base di un’espressione di Rabelais, si riferisce alle Antille come a isole sonanti – che emerge l’ipotesi di una pluralità di somme come presenza di un popolo, quello caraibico, che va verso una direzione comune “en su propia danza, acompañado de la novela, el cuento o la crónica, esas versiones así mismo híbridas, dialógicas, donde el escritor es un entomólogo del discurso de la nacionalidad”.²⁴

La cultura acquisita a partire dai Caraibi è una cultura analitica, minuziosa e sintetica allo stesso tempo, fondata sull’atto di comparare e mettere in relazione. È, nelle parole di Alejo Carpentier, “el acopio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones por encima del tiempo y del espacio”.²⁵ Ma la cultura dei Caraibi è anche fondata sulla violenza, dalla quale è scaturito il vigoroso incrocio di razze che ha permesso di parlarne come di una sintesi perfetta dell’umanità.

La violenza è, insieme agli aspetti economici, uno dei centri di attenzione di Antonio Benítez Rojo, sia nel suo saggio sui Caraibi – *La isla que se repite* (1989) – sia nel romanzo che ripercorre momenti importanti della storia dell’area – *El mar de las lentejas* (1979). In entrambi i testi, lo scrittore cubano studia la complessità di questa regione a partire da fattori storico-economici sui quali immette poi l’elemento culturale per arrivare infine ad occuparsi dell’eterogeneità culturale come fenomeno caratterizzante dell’area. In questo modo sposta l’attenzione da eventi storici particolari verso l’analisi di tendenze e movimenti economici globali.

Tornando alla riflessione che ha aperto quest’ultimo paragrafo, proponiamo una citazione dall’introduzione de *La isla que se repite* che dichiara che lo studio e il tentativo di comprendere le dinamiche dei Caraibi si rivelano particolarmente difficile per via della frammentazione e diversità interna alla regione.

Los principales obstáculos que ha de vencer cualquier estudio global de las sociedades insulares y continentales que integra el Caribe son, precisamente, aquellos que por lo general enumeran los científicos para definir el área: su fragmentación, su inestabilidad, su recíproco aislamiento, su complejidad cultural, su dispersa historiografía, su contingencia y su provisionalidad.²⁶

²⁴ *Ivi*, p. 4.

²⁵ Alejo Carpentier, *Ecué-Yamba-O* (1933), Buenos Aires: Editorial DÍez, 1974, p.17.

²⁶ Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, op. cit., p.ii.

Si potrebbero ampliare queste considerazioni di Benítez Rojo e dire che i Caraibi non si identificano nelle varie definizioni e classificazioni che le varie potenze mondiali hanno assegnato loro nel corso dei secoli. La forza che vivifica ogni espressione dei Caraibi è, anche nei presuntamente docili portoricani, nella resistenza tenace, a volte sotterranea a volte dirompente, agli ordini economici, politici, sociali e culturali che vorrebbero relegarli in un ruolo particolare e comunque sempre subordinato.

I Caraibi, costituiti da isole e terra ferma, non sono solo uno spazio che ha visto il succedersi di domini e colonizzazioni, ma un arcipelago che supera continuamente i limitati confini geografici, una regione che

desborda con creces su proprio mar, y su última Tule puede hallarse a la vez en Cádiz o en Sevilla, o en un suburbio de Bombay, en las bajas y rumorosas riberas del Gambia, en una fonda cantonesa hacia 1850, en un templo de Bali, en un ennegrecido muelle de Bristol, en un molino de viento de junto al Zuyder Zee, en un almacén de Burdeos en los tiempos de Colbert, en una discoteca de Manhattan y en la saudade existencial de una vieja canción portuguesa.²⁷

Come il Mediterraneo, i Caraibi irradiano la loro influenza a livello internazionale riuscendo a evadere in modo sottile quell'isolamento a cui paradossalmente le varie potenze mondiali hanno cercato di ridurlo. I Caraibi sono una realtà che suggerisce attraverso la propria tessitura un'altra lettura della realtà stessa, un'altra sensibilità, un'altra visione del mondo, un'altra dimensione del potere. La magia, i riti, il patrimonio culturale della santeria, il suono, il canto, l'ibridazione dei linguaggi, la danza e il ritmo che pervadono le pieghe della quotidianità divengono, come si è visto nei testi analizzati, la risposta caraibica alla razionalità occidentale della quale, comunque, partecipano.²⁸

Luis Rafael Sánchez e Cabrera Infante integrano quella serie di autori che – da Fernando Ortiz, Lezama Lima, Miguel Barnet, Virgilio Piñera fino alle più recenti proposte di Mayra Santos Febres, Mayra Montero, Pedro Vergés, García Márquez –

²⁷ *Ivi*, p. V.

²⁸ Ma con la quale si trovano spesso in radicale opposizione. Un primo, profondo contrasto si verifica, ad esempio, tra una concezione del potere basata sulla ricchezza e il potere economico e un'altra di carattere eminentemente spirituale se non religioso. Quando ci si avvicina alla cultura dei Caraibi, sempre ci si confronta con un mondo di credenze, rituali e magie che ricopre un ruolo più forte e determinante delle coordinate razionali a cui si affida il mondo occidentale. Cfr la figura di Mackandal in *El reino de este mundo* di Carpentier e il ruolo del vudù assegnato da Benítez Rojo nella storia dell'arcipelago caraibico nel già citato *La isla que se repite*, p. 165.

erode sistematicamente il discorso occidentale per proporre uno proprio, che non rifiuta l'occidentale ma che valorizza l'eterogeneità delle proprie radici. Già Alejo Carpentier in *El reino de este mundo* e in *Concierto barroco* mostrava che non vi è una sola lettura possibile della storia ma vi sono più nuclei di significato. Tuttavia, anche la proposta di Carpentier sembra articolarsi su di un binarismo tra mondo naturale e primitivo e civiltà che cerca, disperatamente e senza riuscirvi, una qualche forma di sintesi.²⁹ Il sincretismo di Carpentier è quindi ancora razionale e dialettico, figlio dell'occidente. Per queste ragioni le sue opere sono organizzate secondo una logica razionale, in cui si riconosce l'alterità ma la si ordina, descrive ed etichetta. Nei suoi romanzi vi è ancora un processo ordinato, eventi e personaggi, storie e conflitti che hanno un'origine e un'evoluzione, un passato, un presente e un futuro.

Para Carpentier, hombre de su época, la cultura del Caribe – y la latinoamericana en general – era producto de un proceso de síntesis de diferentes elementos etnológicos, proceso que si bien aún no había cuajado, estaba a punto de hacerlo. Yo pertenezco a otra época, y desde mi perspectiva rechazo el término proceso, que juzgo positivista. Para mí estos variados elementos no tienden a ordenarse cara a cara según el proceso dialéctico de la historia o de lo que sea; más bien coexisten en el espacio sociocultural en tanto dinámicas que se organizan, desorganizan y reorganizan constantemente, influidas por fuerzas impredecibles.³⁰

Antonio Benítez Rojo sembra superare la razionalità fondamentale dialettica del mondo occidentale e si rivela in piena sintonia con le produzioni ispano-caraitiche a cui abbiamo fatto riferimento, in cui, in movimenti confusi, arbitrari e non organizzati dialetticamente delle variabili socioculturali esistenti nei Caraibi, si concretizza l'eterogeneità che accomuna le terre di questa regione. In questa visione dinamica, i Caraibi non sono, come già esprimeva Fernando Ortiz, un passivo ricettore degli apporti delle varie culture, bensì la culla della cultura sincretica che dai Caraibi si

²⁹ Anche in *Los pasos perdidos* si crea un abisso tra due mondi contrapposti e non si arriva mai a un contatto e il protagonista, che cercava le radici pure del mondo occidentale, deve ammettere il proprio fallimento.

³⁰ Antonio Benítez Rojo, Entrevista di Maria Rita Corticelli, agosto 1997, inedito; alcuni passi dell'intervista sono riportati dalla stessa autrice in María Rita Corticelli, "Antonio Benítez Rojo: en busca de una visión alternativa del Caribe", in Jorge Chen Sem (a cura di), *Actas del simposio "Hacia la comprensión del '98: Representaciones finiseculares en España e Hispanoamérica"*, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica, 2001, pp. 119-130.

irradia verso l'Europa e il resto del mondo.³¹ E come già aveva anticipato il poeta e storico Braithwaite all'inizio degli anni Settanta, in uno studio sulla Giamaica coloniale,³² anticipando di una ventina d'anni le proposte dichiaratamente postmoderne di Benítez Rojo, Bernabé, Confiand e Chamoiseau, l'unico modo per promuovere uno studio e una comprensione dei Caraibi si fonda più che sull'accentuazione dei caratteri distintivi delle culture dei Caraibi, sull'appello all'impurità come condizione necessaria all'emergere di una cultura caraibica pura nel futuro, proposta che precede di poco la famosa dichiarazione di Luis Rafael Sánchez che afferma con orgoglio che “lo único puro en el Caribe es la impureza”.

³¹ Risulta necessario segnalare che questo vale anche per tutta l'America Latina che ha prodotto una serie di teorie al riguardo con l'estensione del concetto di transculturazione all'ambito degli studi letterari da parte dell'uruguayano Ángel Rama e poi con quelli di “eterogeneità culturale” di Cornejo Polar, di “ibridazione culturale” di García Canclini e di “cultura de mezcla” di Beatriz Sarlo. Cfr. Ángel Rama, “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”, in *Revista de Literatura Iberoamericana*, 5, aprile 1974 e in *La novela latinoamericana, 1920-1980*, op. cit., pp. 203-234; Antonio Cornejo Polar, “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural”, *Revista de Crítica Latinoamericana*, 7-8, 1978, pp. 7-21 e *Escribir en el aire*, Lima: Horizonte, 1994; Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Grijalbo, 1990; trad. it. di Angela Giglia, *Culture ibride. Strategie per entrare e salire dalla modernità*, Guerini e Associati, 2000; Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1988; trad. it. di Edoardo Balletta, *Una modernità periferica. Buenos Aires 1920-1930*, Macerata: Quodlibet, 2005.

³² Edward Kamau Braithwaite, *The Development of Creole Society in Jamaica: 1770-1820*, Oxford: Clarendon Press, 1971.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Guillermo Cabrera Infante*, Madrid: Fundamentos, 1974.

AA.VV., Numero speciale dedicato Luis Rafael Sánchez, *Revista de Estudios Hispánicos*, 5, 1978.

Acosta-Belén, Edna, *Literature and Ideology in the Works of Puerto Rican Generation of 1950*, Ann Arbor: UMI, 1977.

---, "Notes on the Evolution of the Puerto Rican Novel", *Latin American Literary Review*, 8, 16, 1980, pp. 183-189.

Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970; trad. it. di Enrico de Angelis, *Teoria estetica* (1975), Torino: Einaudi, 1978.

Adoum, Jorge Enrique (a cura di), *Narradores ecuatorianos del 30*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980

Agustín, José, "La Onda que nunca existió", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 30, 59, 2004, pp. 9-17, consultabile al sito <www.dartmouth.edu/~rell59/59pdf/59agustin1.pdf>

Aínsa, Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid: Gredos, 1986.

Alegría, Ciro, "Notas sobre el personaje en la novela latinoamericana", in *La novela iberoamericana*, Acti del "Quinto Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana", Albuquerque, New México, 1952; poi in *Tres novelas ejemplares*, La Habana: Casa de las Américas, 1971.

Alegría, Fernando, *Historia de la novela hispanoamericana*, México: Editorial de Andrea, 1966.

Alvarez Borland, Isabel, *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante*, Gaithersburg, USA: Hispamérica, 1983.

---, "Identidad cíclica de *Tres tristes tigres*", in *Revista Iberoamericana*, 154, 1992, pp. 215-233.

---, "Readers, writers, and interpreters in Cabrera Infante's texts", in *World Literature Today*, 61, 1987, pp. 553-558.

---, "Los ensayos de Cabrera Infante: Fragmentos y experimentos", in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XI, 1986, pp. 161-170.

---, "Viaje verbal a La Habana. ¡Ah! ¡Vana!", *Hispamérica*, X, 1982, pp. 51-68.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983), London: Verso, 1991; trad. it. di Marco Vignale, *Comunità immaginate: Origine e diffusione dei nazionalismi*, Roma: Manifesto Libri, 1996,

Arana de Love, Francisca, *La novela en Puerto Rico durante la primera década del Estado Libre Asociado (1952-1962)*, Barcelona: Vosgos, 1976.

Arce de Vázquez, Margot, *Obras completas*, III, *Escritores puertorriqueños, 1938-1983*, Río Piedras: Editorial Universidad de Puerto Rico, 2001.

Arillaga, María, “Enajenación social y lingüística en *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez”, in *Hispanamérica*, XII, 34-35, 1983.

Arroyo, Anita, *Narrativa hispanoamericana actual*, Río Piedras: Editorial Universitaria, 1980.

Babín, María Teresa, “Expresión de Puerto Rico en la literatura contemporánea (1934-1956)”, in *Revista Iberoamericana*, XXII, 43, 1957.

Bachtin, Michail, *Voprosy literatury i estetiki*, trad. it. di Clara Strada Janovič, *Estetica e romanzo* (1979), Torino: Einaudi, 2001.

Balderston, Daniel, “De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores”, in Sylvia Saítta (a cura di), *El oficio se afirma*, in Noé Jitrik (direttore), *Historia de la literatura argentina*, IX vol., Buenos Aires: Emecé, 2004.

Benítez Rojo, Antonio, *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva postmoderna* (1989), Barcelona: Casiopea, 1998.

Barradas, Efraín, *Para leer en puertorriqueño. Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*, Río Piedras: Editorial Cultural, 1981.

---, *Para entendernos: inventario poético puertorriqueño*, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.

Barth, John, “The Literature of Exhaustion”, in *Atlantic Monthly*, 220, agosto 1967, pp. 29-34; trad. it. di Paola Ludovici, “La letteratura dell’esaurimento” in Peter Carravetta e Paolo Spedicato (eds.), *Percorsi e visioni della critica in America*, Milano: Bompiani, 1984, pp. 49-60.

---, “The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction”, in *Atlantic Monthly*, 245, gennaio 1980, pp. 65-71; trad. it. di Paola Ludovici, “La letteratura della pienezza: fiction postmodernista”, in Peter Carravetta e Paolo Spedicato (eds.), *Percorsi e visioni della critica in America*, Milano: Bompiani, 1984, pp. 86-98.

Beccaria, Gian Luigi (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino: Einaudi, 1989.

Bensoussan, Albert, "Entrevista con Cabrera Infante", *Insula*, 286, 1970, p. 90-92.

Bernabé, Jean, Patrich Chamoiseau e Raphael Confiant, "In Praise of Creoleness", in *Callaloo: A Journal of African-American Arts and Letters*, 13/4, 1990, pp. 886-909; trad. it. di Eleonora Salvadori e Daniela Marin, *Elogio della creolità*, Como-Pavia: Ibis, 1999.

Berrío, Cristóbal Santiago, "La narración de afirmación nacional: Luis Rafael Sánchez y Ana Lydia Vega", in Juan Manuel García Passalacqua (a cura di), *La narración de la nación*, Caguas, Puerto Rico: Universidad del Turabo – Editorial Cultural, 2005, pp. 126-140.

Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino: Einaudi, 2007.

Bianco, José, *Sombra suele vestir*, in *Sur*, 85, 1941, pp. 23-66; trad. it. di Livio Bacchi Wilcock, *Ombre talvolta veste*, Milano: Todariana, 1967; poi trad. di Maria Teresa Marzilla, *Ombra suole vestir*, in *Ombre*, Palermo: Sellerio, 1992.

---, *Las ratas*, Buenos Aires: Sur, 1943; trad. it. di Maria Teresa Marzilla, *I topi*, in *Ombre*, Palermo: Sellerio, 1992.

Birmingham-Pokorny, Elba D. (a cura di), *The Demythologization of Language, Gender, and Culture and the Re-mapping of Latin American Identity in Luis Rafael Sanchez's Works*, Miami: Universal, 1999.

Bloom, Harold, *The Western Canon. The Schools and Books of the Ages*, New York: Harcourt Brace, 1994; trad. it. di Francesco Saba Sardi, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, Milano: Bompiani, 1996.

---, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press, 1973; trad. it. di Mario Diacono, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*. Milano: Feltrinelli, 1983.

Booth, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press, 1961; trad. it. di Eleonora Zoratti e Alda Poli, *Retorica della narrativa*, Firenze: La Nuova Italia, 1996.

Borges, Jorge Luis, (attribuito a Borges e Carlos Mastronardi), "A un meridiano encontrao en una fiambrería", in *Martín Fierro*, IV, 42, giugno - luglio 1927.

---, Jorge Luis Borges, "El arte narrativo y la magia", in *Discusión*, Buenos Aires: Gleizer, 1932.

---, "Prologo" a Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Buenos Aires: Losada, 1940; trad. it. di Livio Bacchi Wilcock, *L'invenzione di Morel*, Milano: Bompiani, 2007.

---, con Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo (eds.), *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1940 (I ed.) e 1965 (II ed.); trad. it, *Antologia della letteratura fantastica*, Roma: Editori Riuniti, 1989; poi Torino: Einaudi, 2007.

---, (attribuito), “Invitación a la novela”, in *Sur*, 65, 1940, pp. 118-119.

---, (attribuito), “La novela actual”, in *Sur*, 68, 1940, pp. 82-84.

---, “Comentario bibliográfico a *Las ratas* di José Bianco”, *Sur*, 111, gennaio 1944.

---, “El otro tigre”, in *El Hacedor* (1960), in *Obras Completas*, vol. II, Buenos Aires: Emecé, 1996, p. 202-203.

---, con Adolfo Bioy Casares (a cura di), *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires: Losada, 1973.

Bosch, Juan, *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera imperial*, Madrid: Alfaguara, 1970.

Bourdieu, Pierre, “Champ intellectuel et projet créateur”, in *Les temps modernes*, 246, novembre 1966, pp. 895-906.

---, *Campo intellettuale e campo del potere*, a cura di Marco d'Eramo, Roma: Manifesto Libri, 2002.

Braithwaite, Edward Kamau, *The Development of Creole Society in Jamaica: 1770-1820*, Oxford: Clarendon Press, 1971.

Cabrera Infante, Guillermo, *Tres tristes tigres*, Barcelona: Seix Barral, 1967; trad. ingl. di Cabrera Infante e Suzanne Jill Levine, *Three trapped tigers*, New York: Harper & Row, 1971; trad. it. di Leonardo Lojacono, *Tre tristi tigri*, Milano: Il Saggiatore, 1976;

---, “Epilogue for Late(nt) Readers”, *Review*, 4-5, 1971-1972, pp. 23-32.

---, *O*, Barcelona: Seix Barral, 1975.

---, *Exorcismo de esti(l)o*, Barcelona: Seix Barral, 1976.

---, Intervista videoregistrata con Joaquín Soler Serrano, Serie A Fondo, 1976, Radiotelevisión Española.

---, *Vista del amanecer en el trópico*, Barcelona: Plaza & Janés, 1984.

---, *Holy Smoke*, New York: Harper & Row, 1985; trad. sp. *Puro humo*, dell'autore e di Iñigo García Ureta, Madrid: Alfaguara, 2000.

---, *Mea Cuba*, Barcelona: Plaza & Janés, 1992.

---, *Vidas para leerlas*, Madrid: Alfaguara, 1998.

---, "Include me out", in *Infantería*, México: Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 973-979.

---, *Ella cantaba boleros*, Madrid: Alfaguara, 1996.

Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo*, La Habana: Pueblo y Educación, 1949, trad. it. di Angelo Morino, *Il regno di questo mondo*, Torino: Einaudi, 1990.

---, "De lo real maravilloso americano", in Id., *Tientos y diferencias*, México: UNAM, 1964; anche in Id., *Ensayos selectos*, a cura di Celina Manzoni, Buenos Aires: Corregidor, 2003, pp. 101-122.

---, "Problemática de la actual novela latinoamericana" in *Tientos y diferencias*, México: UNAM, 1964; anche in Id., *Ensayos selectos*, a cura di Celina Manzoni, Buenos Aires: Corregidor, 2003, pp. 197-238.

---, *Concierto barroco*, México: Siglo XXI, 1974; trad. it. di Angelo Morino e Vittoria Martinetto, *Concerto barocco*, Torino: Einaudi, 1991.

---, "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo", in Id., *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México: Siglo XXI, 1981, pp. 7-32; anche in Id., *Ensayos selectos*, a cura di Celina Manzoni, Buenos Aires: Corregidor, 2003, pp. 51-84.

Carrol, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland. Through the Looking Glass. And what Alice found there*, Londra: Penguin, 1998, p. 186; trad. it. di Milli Graffi, *Alice nel paese delle meraviglie. Attraverso lo specchio*, Milano: Garzanti, 2001.

Castillo, Abelardo, *Discusión crítica a la crisis del marxismo*, Buenos Aires: El escarabajo de oro, 1964.

Cirillo Sirri, Teresa, "La Habana para un infante difunto. Il sogno-segno di Cabrera Infante", in *Atti del Convegno AISPI*, Milano, ottobre 1996, Roma: Bulzoni, 1997, pp. 427-444.

Cornejo Polar, Antonio, "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural", *Revista de Crítica Latinoamericana*, 7-8, 1978, pp. 7-21.

---, *Escribir en el aire*, Lima: Horizonte, 1994.

Corral, Wilfredo e Norma Khlan, *Los novelistas como críticos*, México: Fondo de Cultura Económica e Ediciones del Norte, 1991.

Corrales Egea, José, "Diálogo con Cabrera Infante", *Casa de las Américas*, 17-18, marzo-giugno 1963, pp. 49-62.

Cortázar, Julio, *Rayuela* (1963), Madrid: Cátedra, 1994.

---, *Cartas. 1964-1968*, a cura di Aurora Bernárdez, Buenos Aires: Alfaguara, 2002.

---, “La autopista del sur”, in Id. *Todos los fuegos el fuego* (1966), in Id., *Cuentos completos*, vol. I, Madrid: Alfaguara, 1998; trad. it. di Ernesto Franco e Flaviarosa Nicolettei Rossini, *Tutti i fuochi il fuoco*, Torino: Einaudi, 2005.

Corticelli, Maria Rita, “Antonio Benítez Rojo: en busca de una visión alternativa del Caribe”, in Jorge Chen Sem (a cura di), *Actas del simposio “Hacia la comprensión del ’98: Representaciones finiseculares en España e Hispanoamérica”*, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica, 2001, pp. 119-130.

Cruz Barreto, Robert, *Jugando a que amanece*, San Juan: Artes Gráficas Romualdo Real, 1975.

---, *El hombre J.B.*, San Juan: Artes Gráficas Romualdo Real, 1975.

---, *Muchedumbre de voces*, San Juan: Artes Gráficas Romualdo Real, 1977.

Cusato, Domenico, “Due cuccioli di tigre in un pomeriggio tropicale (a proposito di una narrazione di *Tres tristes tigres* di Guillermo Cabrera Infante)”, in *Quaderni di letterature iberiche e ibero-amicane*, n. 26-27, 1997-98, pp. 167-178.

---, “Traduttori ‘traditori’ (a proposito della storia di Mr. Campbell in *Tres Tristes Tigres* di Guillermo Cabrera Infante)”, in AA.VV., *Orillas. Studi in onore di Giovanni battista De Cesare*, vol. II, Vito Galeota e Antonio Scocozza (a cura di), *Il mondo ibero-americano*, Salerno: Edizioni del Paguro, 2001, pp. 95-104.

De Angelis, Maria Pia, Cristina Fiallega e Carla Fratta, *I Caraibi: la cultura contemporanea*, Roma: Carocci, 2003.

De Certeau, Michel, *La prise de parole et autres écrits politiques*, Paris: Points Seuil; 1994, trad. it. di René Capovin, *La presa della parola e altri scritti politici*, Roma: Meltemi, 2007.

De Maeseneer, Rita e An Van Hecke (a cura di), *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario*, Barcelona – Frankfurt: Iberomaericana – Vervuert, 2004.

Díaz, Luis Felipe, “La guaracha del Macho Camacho de Luis Rafael Sánchez y la cultura tardomoderna de la pseudocomunicación”, in *Revista de estudios hispánicos*, XXX, 1, 2003, pp. 97-118.

Díaz Quiñones, Arcadio, “El enemigo íntimo: cultura nacional y autoridad en Ramiro Guerra y Sánchez y Antonio S. Pedreira”, *Op. Cit. Boletín del Centro de Investigaciones Históricas*, Universidad de Puerto Rico, 7, 1992, pp. 9-68.

---, *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*, Quilmes, Argentina: Universidad de Quilmes, 2006.

Díaz Valcárcel, Emilio, *Harlem todos los días*, San Juan: Huracán, 1978.

Divinski, Daniel, “Español, ¿cuál?: La decisión del editor”, intervento al *Congreso Internacional de la Lengua Española*, Rosario, Argentina, 2004, consultabile sul sito <http://congresosdelalengua.es/rosario/ponencias/internacional/divinsky_d.htm>.

Donoso, José, “Prologo” a Juan Carlos Onetti, *El astillero*, 1960; trad. it. di Enrico Cicogna, *Il cantiere*, Milano: Feltrinelli, 1972.

---, *Historia personal del “boom”*, Barcelona: Anagrama, 1972.

Duchesne, Juan Ramón, “Una lectura de *La noche oscura del Niño Avilés*”, in *Cuadernos Americanos*, 259, 2, 1985, pp. 219-224.

Eco, Umberto, *Opera aperta* (1962 e 1976), Milano: Bompiani, 2000.

Encarnación, Ángel M., *Noches ciegas* (1973), Río Piedras: Antillana, 1982.

Fanon, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris: Maspéro, 1961; trad. it. di Carlo Cagnetti, *I dannati della terra*, Torino: Einaudi, 1962.

Fayer, Joan M., “Functions of English in Puerto Rico”, *International Journal of Society and Language*, 142, 2000, pp. 89-102.

Fernández, Macedonio, *Museo de la Novela de la Eterna. Primera novela buena* (1967), a cura di Ana Camblong e Adolfo de Obieta, Madrid: Archivos – Fondo de Cultura Económica, 1983; trad. it. di Giovanna Albio, Paola Argento, Martha Canfield, *Museo del romanzo della Eterna. Primo romanzo bello*, a cura di Fabio Rodríguez Amaya, Genova: Il Melangolo, 1992.

---, *Adriana Buenos Aires* (1974), a cura di Adolfo de Obieta, in *Obras completas*, vol. V, Buenos Aires: Corregidor, 1975.

Fernández Bravo, Álvaro (ed.), *La invención de la nación*, Buenos Aires: Maniantal, 2000.

Fernández Retamar, Roberto, “Calibán”, *Casa de las Américas*, 68, settembre-ottobre, 1971; anche in Id, *Para el perfil definitivo del hombre*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, II edizione corretta e aumentata, 1995, pp. 128-170; trad. it. di Lucia Lorenzini, *Calibano. Saggi sull'identità culturale dell'America Latina*, Milano: Sperling & Kupfer, 2002.

---, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, La Habana: Casa de las Américas, 1975; trad. it. di Piero Ciriaco, *Per una teoria della letteratura ispano-americana*, Roma: Meltemi, 1998.

---, “Calibán revisitado”, in *Casa de las Américas*, n° 157, luglio-agosto 1986, consultabile anche sul sito <<http://www.lajiribilla.co.cu/pdf/caliban2.pdf>>.

---, *Fervor de Argentina*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993.

Ferré, Rosario, "Nota a *La guaracha del Macho Camacho*", *El Nuevo Día*, 15 gennaio 1977, p.13.

---, "Puerto Rican Literature: A Decade in Reiew", *The San Juan Star*, 6 gennaio 1981, pp. 6-7.

---, *Maldito amor*, México: Joaquín Mortiz, 1988.

Figuroa, Alvin Joaquín, *La prosa de Luis Rafael Sánchez: texto y contexto*, New York: Lang, 1988.

Flores, Ángel, "Magic Realism in Spanish American Literature," in *Hispania*, 38, 1956, pp. 187-192.

Friera, Silvina, "El regreso que será un nuevo boom", in *Página12*, sabato 25 settembre 2004, consultabile sul sito <<http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-41481-2004-09-25.html>>.

Franco, Jean, *Modernización, resistencia y revolución: la producción literaria de los años Sesenta*, in *Escritura*, II, 3, 1977, pp. 3-19.

---, "Memoria, narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas", in Ángel Rama (a cura di), *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires: Folios, 1984.

Freud, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung sum Unbewussten* (1905), in *Sigmund Freud Gesammelte Werke*, Frankfurt: Fischer, 1941, vol. 7; trad. it. Silvano Daniele ed Ermanno Sagittario, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere Complete di Sigmund Freud*, Torino: Boringhieri, 1972, vol. 5.

Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México: Joaquín Mortiz, 1969.

---, *Geografía de la novela*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993; trad. it. di Luis Dapelo, *Geografía del romanzo*, Parma: Pratiche, 1997.

---, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994.

Gálvez Acero, Marina, *La novela hispanoamericana del siglo XX*, Madrid: Cincel-Kapelusz, 1981.

García Canclini, Néstor, "Introducción. La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", in Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, México: Grijalbo, 1990, pp. 9-50.

Graudy, Roger, *D'un realism sans rivages*, Paris: Plon, 1963; trad. sp. di Raúl Sciarreta, *Hacia un realismo sin fronteras*, Buenos Aires: Lautaro, 1964

Galvarino Plaza, "Recensione" a *La guaracha del Macho Camacho*, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 322-323, 1977, p. 410.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Grijalbo, 1990; trad. it. di Angela Giglia, *Culture ibride. Strategie per entrare e salire dalla modernità*, Milano: Guerini, 1998.

Gelpí, Juan, *Paternalismo y literatura en Puerto Rico*, San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1993.

Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.

Gilroy, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge: Harvard University Press, 1993, trad. it. di Miguel Mellino, *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Roma: Meltemi, 2003.

Glissant, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris: Gallimard, 1996; trad. it. di Francesca Naeri, *Poetica del diverso*, Roma: Meltemi, 1998.

Goic, Cedomil, "Novela hispanoamericana colonial", en *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo I, Madrid: Cátedra, 1939.

González, José Luis, *Balada de otro tiempo*, Río Piedras: Huracán, 1978.

---, *El país de cuatro pisos*, Río Piedras, Huracán, 1980.

González Torres, Rafael, *El tretrato del otro*, Río Piedras: Edil, 1976.

Gramuglio, María Teresa, "La literatura en los años treinta y la aparición de *Sur*", in María Cecilia Vásquez e Sergio Pastomerlo (a cura di), *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*, Buenos Aires: Eudeba, 2001, pp. 93-132.

Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, Madrid: Clarasó, 1980.

Henríquez Ureña, Pedro, *Corrientes literarias en la América Hispana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

Hernández, Carmen Dolores, "La guaracha de Luis Rafael Sánchez", *El Nuevo Herald*, in NewsBank InfoWeb. Noticias en español <<http://www.newsbank.com>>.

Hernández Vargas, Nélica e Daisy Caraballo Abréu (a cura di), *Luis Rafael Sánchez: crítica y bibliografía*, Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1985.

Jakobson, Roman, "Quest for the Essence of Language", *Diogenes*, 51, Fall 1965, pp. 20-37; trad. it., "Alla ricerca dell'essenza del linguaggio", in AA. VV., *I problemi attuali della linguistica*, Milano: Bompiani, 1968, pp. 27-46.

Jara, René e Fernando Moreno, *Anatomía de la novela*, Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

Jiménez, Reynaldo L., *Guillermo Cabrera Infante y Tres tristes tigres*, Miami: Universal, 1977.

Jitrik, Noé, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995.

---, *Procedimiento y mensaje en la novela*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1962.

---, "Introducción" a Elsa Drucaroff (a cura di), *La narración gana la partida*, in Noé Jitrik (direttore), *Historia crítica de la literatura argentina*, XI, Buenos Aires: Emecé, 2000.

Jusino Campos, Edgardo, *Los reptiles incautos*, Río Piedras: Edil, 1978.

---, *El más azul de todos tus príncipes*, Río Piedras: Edil, 1981.

Laguerre, Enrique, *Los amos benévolos*, Río Piedras: Universitaria, 1977.

Leymarie, Isabelle, *La Salsa e le Latin Jazz*, Parigi: Puff, 1993.

López Baralt, Luce, "Recensione" a *En cuerpo de camisa* di Luis Rafael Sánchez, in *El Mundo*, 5 agosto 1967, p. 30.

---, "Recensione" a *La guaracha del Macho Camacho*, in *sin nombre*, VIII, 1, 1977, pp. 62-68.

López Morales, Humberto, "Situación actual del español en Puerto Rico", Centro Virtual Cervantes, Anuario 2004, Instituto Cervantes, consultabile sul sito <http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_04/lopez/default.htm>.

Loveluck, Juan, "Notas sobre la novela hispanoamericana actual", *Hispania*, 68, 2, 1965, pp. 220-225.

Ludmer, Josefina, "Tres Tristes Tigres. Órdenes literarios y jerarquías sociales", in *Revista Iberoamericana*, XLV, 108-109, luglio-dicembre 1979, pp. 493-512.

Mac Adam, Alfred J., "Tres tristes tigres, el vasto fragmento", *Revista Iberoamericana*, 92-93, luglio-dicembre 1975, p. 549-556.

Manzoni, Celina, *Un dilema cubano. Nacionalismo y Vanguardia*, La Habana: Casa de las Américas, 2001.

Marco, Joaquín, *Literatura hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*, Madrid: Espasa Calpe, 1987.

- Marqués, René, *La mirada*, Río Piedras: Antillana, 1975.
- Matas, Julio, "Orden y visión de *Tres tristes tigres*", in *Revista Iberoamericana*, 87, gennaio-marzo 1974, pp. 87-104.
- Morales, Ángel Luis, *Introducción a la literatura hispanoamericana*, Río Piedras: Editorial Edil, 1974.
- Machover, Jacobo, *El heraldo de las malas noticias. Ensayo a dos voces*, Miami: Universal, 1996.
- Manrique Cabrera, Francisco, *Historia de la literatura puertorriqueña*, New York: Las Américas, 1956.
- Mañach, Jorge, *Indagación del choteo*, Cuba: La Verónica, 1940.
- , *Teoría de la frontera*, Puerto Rico: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1970.
- Marqués, René, *El puertorriqueño dócil y otros ensayos. 1953-1971*, Río Piedras: Antillana, 1972.
- , *La carreta* (1951), Río Piedras: Editorial Cultural, 1983.
- Martínez, Juan, "Manuel Ramos Otero o los espejuelos de Mahoma", *El Mundo*, 10 novembre 1985, pp. 52-53.
- Merrim, Stephanie, "A secret idiom: The grammar and role of language in *Tres tristes tigres*", in *Latin American Literary Review*, VIII, 16, 1980, pp. 96-117.
- Noya, Noya, *Leer la patria. Estudio y reflexiones sobre escrituras puertorriqueñas*, Córdoba: Alción, 2004.
- Ocampo, Victoria, "Nuestra actitud", *Sur*, 60, settembre 1939, p. 8.
- Ortega, Julio, *La contemplación y la fiesta*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
- , (a cura di), *Reapropiaciones. Cultura y escritura en Puerto Rico*, Río Piedras: Editorial Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Ortega, Luis, *Reapropiaciones: cultura y nueva escritura en Puerto Rico*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Madrid: Revista de Occidente, 1925; trad. it. di S. Battaglia, *La disumanizzazione dell'arte*, Roma: Luca Sossella, 2005.

Ostoloza Bey, Margarita, *Informe final sobre el idioma en Puerto Rico*, Comisión de Educación, <<http://home.coqui.net/sendero/informe.pdf>>.

Oviedo, José Miguel, *Panorama histórico-literario de nuestra América*, La Habana: Casa de las Américas, 1982.

---, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. IV, *De Borges al presente*, Madrid: Alianza, 2001.

Pedreira, Antonio S., *Insularismo* (1934), ed. di Mercedes López-Baralt, San Juan: Plaza Mayor, 2001.

Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

Plaza, Galvarino, “Recensione” a *La guaracha del Macho Camacho*, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 322-323, 1977, p. 410.

Polo, Victorino (a cura di), *Guillermo Cabrera Infante*, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, AECI, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1998.

Pranzetti, Luisa, (a cura di), *L'America violata. Antologia della Conquista*, Milano: Feltrinelli, 1981.

Quayson, Ato, “Realismo magico, narrativa e storia”, in Franco Moretti (ed.), *Il romanzo. Le forme*, vol II, Torino: Einaudi, 2002, pp. 615-632.

Rabassa, Gregory, “De la guaracha al beat”, in Reina Roffé (a cura di), *Espejo de escritores. Entrevistas con Borges, Cortázar, Fuentes, Goytisolo, Onetti, Puig, Rama, Rulfo, Sánchez, Vargas Llosa*.

Rama, Ángel, “Vanguardia en rosa sostenido”, in *Marcha*, 1234, 4 dicembre 1964.

---, “El boom editorial”, in *Marcha*, 1385, 29 dicembre 1967.

---, “La tecnificación narrativa”, in *Hispanamérica*, 30, 1981, pp. 29-82.

---, “Los contestatarios del poder”, in Id. (a cura di), *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha. 1964-1980*, México: Marcha Editores, 1981.

---, *La novela latinoamericana 1920-1980*, Bogotá: Procultura – Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

--- (a cura di), *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires: Folios, 1984.

Ramos Otero, Manuel, *Novelabingo*, New York: El libro viaje, 1976.

Rest, Jaime, “El retorno del realismo”, en *Marcha*, n°1233, 27 novembre 1964, pp. 29-31.

---, *Conceptos de literatura moderna*, Buenos Aires: CEAL, Centro Editor de América Latina, 1991.

Rivera, José Eustrasio, *La vorágine* (1924), Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.

Rivera de Álvarez, Josefina, *Literatura puertorriqueña. Su proceso en el tiempo*, Madrid: Partenón, 1983.

Rodríguez Amaya, Fabio, *Letteratura caraibica*, Milano: Jaca Book, 1993.

---, "I Caraibi: un arcipelago sonante, pluriparlato e multi-etnico" in M. J. De Lancastre, S. Peloso e U. Serani (eds.), *E vós, tágides minhas*. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio. Viareggio: Mauro Baroni editore, 1999, pp 141-168.

Rodríguez Feo, José (a cura di), *Aquí once cubanos cuentan*, Montevideo: Arca, 1967.

Rodríguez de Laguna, Asela, "La trayectoria novelística puertorriqueña contemporánea (1950-1973)", in *Revista Chicano-Riqueña*, 4.1, 1976, pp. 34-45.

Rodríguez Juliá, Edgardo, *La renuncia del héroe Baltasar*, San Juan: Antillana, 1974.

---, *La noche oscura del Niño Avilés*, postfazione di Juan Goytisolo, Río Piedras: Huracán, 1984.

---, *Puertorriqueños. Album de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898*, Madrid: Playor, 1989.

Rodríguez Luis, Julio, *La literatura hispanoamericana entre compromiso y experimento*, Madrid: Fundamentos, 1985.

Rodríguez Monegal, Emir, "Los nuevos novelistas", in *Mundo Nuevo*, 17, 1967, pp. 19-24; anche in Aurora Maura Ocampo (a cura di), *La critica de la novela iberoamericana contemporánea: antología*, México: UNAM, 1973.

---, "La nueva novela latinoamericana", in *AIH*, Actas III, 1968; consultabile sul sito del Centro Virtual Cervantes; anche in *Narradores de esta América*, tomo I, Montevideo: Alfa, 1969.

---, *El boom de la novela latinoamericana*, Caracas: Tiempo Nuevo, 1972, p. 48.

---, "Tradición y renovación", in César Fernández Moreno (a cura di), *América Latina en su literatura*, México: Fondo de Cultura Económica, 1972, pp. 139-166.

---, "Notas sobre (hacia) el boom III: nueva y vieja novela", in *Plural*, México, n°7, aprile 1972, pp. 13-15.

---, "Fuentes de la narración", *Mundo nuevo*, 25, luglio 1968, p. 42.

Rojas, Rafael, *Un banquete canónico*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Saer, Juan José, “Borges novelista”, in Id., *Una literatura sin atributos*, Santa Fe: Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidad del Litoral, n° 7, 1988, pp. 27-36.

Saítta, Sylvia (a cura di), *El oficio se afirma*, in Noé Jitrik (direttore), *Historia crítica de la literatura argentina*, IX vol., Buenos Aires: 2004.

Sánchez, Luis Rafael, *La guaracha del Macho Camacho*, Buenos Aires: ediciones de la Flor, 1976; trad. ingl. di Gregory Rabassa, *Macho Camacho's Beat*, New York: Pantheon Books, 1980.

---, *De la guaracha al beat: rompiendo un poco con esa solemnidad*, Intervista videoregistrata con Gregory Rabassa, Hanover: Ediciones del Norte, Serie Espejo de escritores, 1984.

---, “Poética de lo soez”, conferenza impartita nel 1987 presso il Dipartimento di Studi Ispanici dell'Università di Puerto Rico. Videoregistrazione su supporto VHS depositata presso la biblioteca del Centro de Estudios Puertorriqueños di New York, SUNY - Hunter College.

---, “La guagaua aérea” (racconto), in *El Nuevo Día*, Suplemento, 25 settembre 1983, p. 6-10, apparso poi come saggio in *La guagua aérea*, Atlanta: Editorial Cultural, 1994.

---, *No llores por nosotros, Puerto Rico*, Hanover: Ediciones del Norte, 1998.

---, “¿Por qué escribe usted?”, in *La Jornada Semanal*, 5 aprile 1998, consultabile al sito <<http://www.jornada.unam.mx/1998/04/05/sem-rafael.html>>.

---, “Luis Rafael Sánchez: cuando escribo me interesa ir contra los cánones”, intervista con César Güemes, in *La Jornada*, 28 novembre 1998, <<http://www.jornada.unam.mx/1998/11/28/cul-luis.html>>.

---, *La importancia de llamarse Daniel Santos. Fabulación* (1988), Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000.

---, *Devórame otra vez*, San Juan: Callejón, 2004.

Sánchez, Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid: Gredos, 1953 e 1976.

Sánchez-Boudy, José, *La nueva novela hispanoamericana y Tres tristes tigres*, Miami: Universal, 1971.

Santos, Lidia, *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*, Madrid – Francoforte: Iberoamericana – Vervuert, 2001.

Sanz Villanueva, Santos, “De la innovación al experimento en la novela actual”, en Fernando Aínsa, Santos Sanz Villanueva e Carlos J. Barbachano, *Teoría de la novela*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976.

Sarduy, Severo, "El barroco y el neobarroco", in César Fernández Moreno (a cura di), *América Latina en su literatura*, México: Fondo de Cultura Económica, 1972, pp. 167-184.

Sarlo, Beatriz, "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo", in *Punto de Vista*, n°11, marzo 1981, pp. 3-8.

---, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1988; trad. it. di Edoardo Balletta, *Una modernità periferica. Buenos Aires 1920-1930*, Macerata: Quodlibet, 2005.

Schraibman, José, "Cabrera Infante: tras la búsqueda del lenguaje", *Insula*, 286, settembre 1970, pp. 15-16.

Schwartz, Jorge, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade* (1983), Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2002.

Schwartz, Kessel, *A New History of Spanish American Fiction*, 2 voll., Coral Gables: University of Miami Press, 1971.

---, *Studies on Twentieth-Century Spanish and Spanish American Literature*, New York: University Press of America, 1985.

Schwartzman, Julio (a cura di), *La lucha de los lenguajes*, in Noé Jitrik (direttore), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. II, Buenos Aires: Emecé, 2003.

Sewell, Elizabeth, *The field of Nonsense*, London: The Folcroft Press, 1952.

Siemens, William L., "Heilgeschichte and the structure of *Tres tristes tigres*", *Kentucky Romance Quarterly*, XXII,1, 1975, pp. 77-90.

---, "Rayas extravagantes: *Tres Tristes Tigres* y el neobarroco cubano", in *Revista Iberoamericana*, 154, gennaio - marzo 1991, pp. 235-243.

Sommer, Doris, "Per amore e per la patria. Romanzo, lettori e cittadini in America Latina", in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo. La cultura del romanzo*, vol. I, Einaudi: Torino, 2002, pp. 249-270.

---, *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, Colombia: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Sontag, Susan, *Against Interpretation* (1966), New York: Delta, 1978; trad. it. di Ettore Capriolo, *Contro l'interpretazione*, Milano: Mondadori, 1998.

Soto, Pedro Juan, *El francotirador*, México: Joaquín Mortiz, 1969.

---, *Un oscuro pueblo sonriente*, Río Piedras: Cultural, 1984.

Souza, Raymond D., *Guillermo Cabrera Infante. Two Islands, Many Worlds*, Austin: University of Texas Press, 1996.

Tineo, Gabriela, “La memoria que convoca: en torno a “lo popular” en la narrativa de Luis Rafael Sánchez”, *Bulletin Hispanique*, 96, 1, 1994.

Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris: Éditions du Seuil, 1981; trad. it. di Anna Maria Marietti, *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Torino: Einaudi, 1990.

Umpierre, Luz María, *Ideología y novela en Puerto Rico*, Madrid: Playor, 1983.

---, “Función de la polaridad metonímica/metafórica en *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez”, in Id., *Nuevas aproximaciones críticas a la literatura puertorriqueña contemporánea*, Río Piedras: Editorial Cultural, 1983, pp. 75-88.

Updike, John, “Infante Terrible”, *New Yorker*, 29 gennaio 1972, p. 91.

Vázquez Arce, Carmen, *Por la vereda tropical. Notas sobre la cuentística di Luis Rafael Sánchez*, Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1984.

Williams, Raymond, “Entrevista a Mario Vargas Llosa”, *La República* (Lima), domenica 22 luglio 1990; anche sul sito web <<http://www.geocities.com/mvll01/vista49.html>>.

Willson, Patricia, *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

Zanetti, Susana, “*María*, Jorge Isaacs” in “Lecture. Bestseller perduti”, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo. La cultura del romanzo*, vol.I, Torino: Einaudi, pp. 667-675.

Zayas Micheli, Luis O., *Mito y política en la literatura puertorriqueña*, Río Piedras: Edil, 1983.