

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Scuola di Dottorato in Culture umanistiche e visive  
Dottorato di Letterature Euroamericane

Rielaborazione letteraria della storia.  
Il rapporto tra utopia rivoluzionaria e narrazione  
in *Pedro Páramo* e *Yo el Supremo*.

Tesi di dottorato

Barbara Barbisotti  
Matr. 700252

Referente:  
Prof. Erminio Corti

XXII ciclo

# INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	<b>5</b>
<b>I. IL MIMETISMO E LA CICATRICE.</b>	<b>17</b>
I.1. JUAN RULFO: IL MIMETISMO.....	17
I.2. AUGUSTO ROA BASTOS: LA CICATRICE.....	37
<b>II. “YO EL SUPREMO”.</b>	<b>59</b>
II.1. IL REFERENTE: JOSÉ GASPAR RODRÍGUEZ DE FRANCIA NEL QUADRO DELL’INDIPENDENZA AMERICANA.....	59
II.2. LA STORIA NELLA CARATTERIZZAZIONE DEL PERSONAGGIO DEL SUPREMO.....	71
II.2.A IL SUPREMO E L’ILLUMINISMO: IL PARAGUAY COME RIVOLUZIONE STORICA.....	75
II.2.B. TRACCE DI MEDIOEVO: I COMUNEROS E I GESUITI.....	91
<b>III. “PEDRO PÁRAMO”.</b>	<b>113</b>
III.1. IL REFERENTE: IL MESSICO RIVOLUZIONARIO TRA UTOPIA LIBERALE E UTOPIA CONTADINA.....	113
III.2. EU-TOPIE RULFIANE.....	131
III.2.A. LA CITTÀ E LA TERRA.....	133
III.2.B. FIGURE DI PASSAGGIO: VERSO UN’UTOPIA DEL RACCONTO.....	149
<b>IV. “YO EL SUPREMO”</b>	<b>164</b>
IV.1. LA CRISI DELLA VISIONE E IL TRADIMENTO DELLA RIVOLUZIONE.....	165
IV.1.A. “COSA DE NO VER Y NO CREER”: TEVEGÓ COME METAFORA DELL’IRRAPPRESENTABILITÀ.....	182
IV.2. LA “QUIMERA” DEL LINGUAGGIO.....	188
<b>V. “PEDRO PÁRAMO”</b>	<b>198</b>
V.1. PEDRO PÁRAMO O L’ATTENZIONE PER LA FORMA.....	199
V.1.A. IL PARADOSSO COME STRATEGIA TESTUALE.....	200
V.1.B. LA TRAPPOLA DELLA SOGLIA.....	203
V.1.C. IL CORPO BUCATO.....	214
V.1.D. IL PESO DI UN AGGETTIVO.....	217
V.2. L’UTOPIA DELL’AMORE.....	225
<b>VI. LA CRISI DELLA REALTÀ COME POSSIBILITÀ NARRATIVA.</b>	<b>236</b>
VI.1. LA VERITÀ DELLA DISTANZA.....	236
VI.2. L’IMMAGINE E IL RACCONTO DELLA STORIA.....	244
VI.3. NAZIONI SENZA NAZIONE.....	250
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>254</b>



*A mia nonna Paola,  
seduta su una montagna di caramelle*



## Introduzione

In questo studio si propone un'accostamento tra *Pedro Páramo* (1955)<sup>1</sup> di Juan Rulfo (1918-1986)<sup>2</sup> e *Yo el Supremo* (1974)<sup>3</sup> di Augusto Roa Bastos (1917-2005). La nostra lettura si concentra in particolare sul rapporto tra Storia e narrazione letteraria, andando ad individuare alcune delle modalità attraverso le quali i due autori rappresentano e interpretano le utopie rivoluzionarie che hanno dominato due momenti chiave della storia dell'America Latina: la fase dell'indipendenza e la rivoluzione messicana del 1910.

Pur essendo coetanei, Rulfo e Roa Bastos hanno pubblicato il loro romanzo più significativo a vent'anni di distanza, i vent'anni cruciali della *nueva novela* latinoamericana.

Sul grado di novità espresso da *Pedro Páramo* la critica ha molto discusso, soprattutto negli anni immediatamente successivi alla sua pubblicazione. Di volta in volta l'accento è stato posto sul tema rurale, quindi sulla continuità con la tradizione, o sulla novità formale, in alcuni casi non pienamente compresa. Questa dibattito è comprensibile se si considera che, nella sua enfasi nazionalista, la cultura ufficiale messicana aveva fissato come canone narrativo quello del realismo ottocentesco, che rappresentò, durante gli anni '30 e '40, un riferimento

---

<sup>1</sup> Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, México: Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1955. Le citazioni del romanzo presenti in questo studio fanno riferimento all'edizione di *Pedro Páramo* inclusa in: Juan Rulfo, *Obra completa*, (a cura di Jorge Ruffinelli), 2 ed., Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 109-194. Ciascuna citazione verrà indicata con la sigla PP seguita dal numero di pagina.

<sup>2</sup> Sull'anno di nascita di Rulfo non c'è accordo: Sergio López Mena parla del 16 maggio 1917 (Cfr. Sergio López Mena, *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, México D.F.: UNAM, 1993, p. 38), mentre altri, come Milagros Ezquerro, spostano la nascita all'anno successivo (Cfr. Milagros Ezquerro, *Juan Rulfo*, Paris: L'Harmattan, 1986, p. 8). Anche sul luogo di nascita aleggia un mistero spesso alimentato dallo stesso Rulfo: San Gabriel, Sayula, o la *hacienda* di Apulco, di proprietà del nonno materno Carlos Vizcaíno. In ogni caso, sia l'atto di nascita che l'atto di battesimo indicano come luogo Sayula e come data il 16 maggio 1917. Per ulteriori dati relativi alla biografia dello scrittore e per una sintesi della sua storia familiare rinviamo all'articolo di Federico Mungúa Cardenas, "Antecedentes y datos biográficos de Juan Rulfo", in: Dante Medina (ed.), *Homenaje a Juan Rulfo*, Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara, 1989, pp. 323-341.

<sup>3</sup> Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1974. Le citazioni del romanzo presentate in questo studio fanno riferimento alla seguente edizione: Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, (a cura di Carlos Pacheco), Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986. Ciascuna citazione verrà indicata con la sigla YES seguita dal numero di pagina.

normativo per la narrativa rurale e, in parte, anche per quella urbana.<sup>4</sup> Tuttavia quando Rulfo inizia a scrivere, attorno al 1940, questa visione del romanzo va esaurendo rapidamente il suo prestigio letterario: già contestata dai *Contemporáneos*, che sostenevano la necessità di privilegiare il romanzo psicologico,<sup>5</sup> viene definitivamente consegnata al passato da opere come *El luto humano* (1943) di José Revueltas e *Al filo del agua* (1947) di Agustín Yañez.<sup>6</sup> Tenendo conto di ciò, il critico Jorge Zepeda considera *Pedro Páramo* il culmine di un processo di rinnovamento che investe la narrativa messicana nel suo complesso:

[*Pedro Páramo* non deve leggersi ndr] como un ejercicio inédito o inusitado en la literatura mexicana del siglo XX. Muy por el contrario [...] representó un éxito definitivo en la conciliación de innovación y tradición, por cuanto logró expresar temas que suelen considerarse intrínsecos a la identidad cultural y estética mexicana y apoyarse en estrategias narrativas modernas, además de consolidar la identificación de su estilo con las temáticas que frecuentaba.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Jorge Zepeda sottolinea questo aspetto: «la hegemonía del nacionalismo había establecido desde mediados de la década de los treinta un patrón para todo cuento o novela que tenía como escenario el campo mexicano. [...] Patrón extensivo a la temática urbana, y que censuraba en la teoría y en los hechos la utilización de técnicas narrativas como las que Mariano Azuela empleó en su trilogía novelística experimental». (Jorge Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo*, México: Fundación Juan Rulfo, 2005, p. 8). Questo modello ufficiale faceva riferimento appunto alle «concepciones más tradicionales del realismo decimonónico, un código de lectura que perduraba en el medio literario mexicano durante la década de los treinta y cuarenta, gracias a la forma en que concluyó la polémica nacionalista de 1932» (Ivi, p. 11).

<sup>5</sup> Ivi, p. 125. Nella sua analisi Dessau sottolinea come «... la expresión de la ontología del ser mexicano en la novela se remonta en lo conceptual a los *Contemporáneos*, y aun hasta el Ateneo de la Juventud. Sin embargo, como punto de partida puede considerarse la obra de Samuel Ramos, publicada en 1934, *Perfil del hombre y la cultura en México*. [...] Ramos define de esta manera la cultura mexicana que propugna: “Entendemos por cultura mexicana la cultura universal hecha nuestra, que viva con nosotros, que sea capaz de expresar nuestra alma.” Así, el carácter nacional mexicano es el tema de la novela, y al mismo tiempo su fundamento subjetivo, pues – según la teoría – una manera específicamente mexicana de ver las cosas caracteriza el aspecto formal de la novela.» (Ivi, pp. 447-448)

<sup>6</sup> Per una panoramica sintetica ma completa della narrativa messicana in riferimento a Pedro Páramo si veda il capitolo “Rulfo en la novelística mexicana” in: Marta Portal, *Rulfo: dinámica de la violencia*, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, AECI, 1990, pp. 11-29.

<sup>7</sup> Jorge Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo*, op. cit., p. 12.

Questo giudizio, che in apparenza tende a “normalizzare” *Pedro Páramo*, coglie a pieno l’eccezionalità di un autore che ha saputo riscattare i “tratti di presente” di una tradizione narrativa vicina alla catacresi.<sup>8</sup> Infatti, anche di fronte al progressivo esaurirsi del filone della *novela de la revolución*, Rulfo non cerca nuovo materiale narrativo, ma ripropone personaggi, temi e situazioni attraverso uno sguardo differente.

*Pedro Páramo* ebbe un impatto profondo sulla letteratura ispano-americana, al punto da diventare, nel giro di pochi anni, uno spartiacque e un riferimento obbligato per moltissimi autori contemporanei e successivi.<sup>9</sup>

Gabriel García Márquez, ad esempio, considera la scoperta del romanzo di Rulfo determinante per lo sviluppo della propria opera. Nel 1961, con «cinco libros clandestinos» già scritti, l’autore colombiano si sentiva «en un callejón sin salida, y estaba buscando por todos lados una brecha para escapar».<sup>10</sup> Fu la lettura di *Pedro Páramo* ad offrirgli quella via d’uscita, «el camino que buscaba»<sup>11</sup> per continuare a scrivere.

Augusto Roa Bastos, dal canto suo, considera Juan Rulfo e Jorge Luis Borges i due autori chiave della letteratura ispanoamericana del Novecento e afferma: «Delgada, transparente, fantasmal, la historia de *Pedro Páramo* llena, sin embargo, con sus murmullos de inframundo, todo este siglo de la novela

---

<sup>8</sup> Nel 1948 lo scrittore José Luis Martínez sintetizzava così la situazione della letteratura messicana: «... pueden encontrarse ... señales de un estado letárgico. Los impulsos y tendencias que animaron a la literatura mexicana en los años anteriores a 1940 han sido agotados y su vigencia ha concluido; ningún otro camino, ninguna otra empresa suficientemente incitantes han tomado su lugar; no han surgido personalidades literarias de fuerza creadora y, frente a esa escena cada vez más vacía, todos los elementos exteriores parecen confabulados cuando su actitud no es más que una consecuencia de aquella inercia.» (José Luis Martínez, “Situación de la literatura mexicana contemporánea”, citato in: Adalbert Dessau, *La novela de la revolución mexicana* (1967), op. cit., p. 124).

<sup>9</sup> Riferendosi in particolare al panorama letterario messicano, Manuel Durán arriva addirittura a «dividir la producción de cuentos y novelas publicadas en México en el siglo XX en dos grandes etapas [...] A.J.R., y [...] D.J.R., es decir, Antes de Juan Rulfo y Después de Juan Rulfo.» (Manuel Durán, “La obra de Juan Rulfo vista a través de Mircea Eliade” (1981), citato in: Norma Klahn, “La ficción de Juan Rulfo”, in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, (a cura di Claude Fell), 2° ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 523).

<sup>10</sup> Gabriel García Márquez, “Breves nostalgias sobre Juan Rulfo”, in: Federico Campbell, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México: Ediciones ERA, 2003, p. 450.

<sup>11</sup> Ivi, p. 452.



hispanoamericana».<sup>12</sup>

Dal punto di vista editoriale il romanzo può considerarsi una delle opere “ripescate” dal *boom* e poi incluse nei suoi cataloghi, come dimostra l’impennata delle tirature nelle edizioni del Fondo de Cultura Económica tra il 1969 e il 1977.<sup>13</sup> Questi furono, infatti, gli anni di massimo sviluppo dell’operazione commerciale, nota appunto con il nome di *boom*, attraverso la quale le multinazionali dell’editoria, che avevano monopolizzato il mercato mondiale, trasformarono i nomi di alcuni autori latinoamericani in un marchio.<sup>14</sup> Tra questi nomi finì anche Juan Rulfo che, tuttavia, non si piegò mai alle politiche del mercato e rimase, almeno al di fuori dall’area ispanofona, un autore di nicchia.<sup>15</sup> In ogni caso, l’inclusione di *Pedro Páramo* nel novero delle opere letterarie fondamentali del Novecento messicano e latinoamericano è un fatto, testimoniato dal costante interesse della critica e del mondo accademico dentro e fuori l’America Latina.

*Yo el Supremo* ha uno statuto decisamente meno canonico. Appare nel 1974, in un momento in cui la *nueva novela* ha assunto un ruolo centrale nel panorama letterario latinoamericano e mondiale. I titoli con cui “competere” ormai sono numerosi: basti pensare che proprio nel 1974 escono *El otoño del Patriarca* di Gabriel García Márquez e *El recurso del método* di Alejo Carpentier, che con *Yo*

---

<sup>12</sup> Augusto Roa Bastos, “El autor como lector de su obra” (1988), in: *Quimera. Revista de literatura*, Barcelona: n. 207/208, 2001, p. 95.

<sup>13</sup> Dalle 2.000 copie della prima edizione (FCE, collana “Letras Mexicanas”, 1955) la crescita è costante ma lenta fino al 1969, anno in cui la tiratura sale a 50.000 esemplari, per assestarsi a 100.000 tra il 1973 e il 1977 (FCE, collezione “Popular”). (Cfr. Jorge Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo*, op. cit., pp. 293-297).

<sup>14</sup> Per uno studio critico del *boom* si rimanda a Ángel Rama, “El boom en perspectiva”, in: Ángel Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980, 1980*, Bogotá: Procultura S.A., 1982, pp. 235-293.

<sup>15</sup> L’editoria italiana in particolare ha relegato *Pedro Páramo* nel limbo di cattive traduzioni e inadeguate politiche editoriali, al punto che le prime due edizioni (traduzione di Emilia Mancuso, Milano: Feltrinelli, 1960; traduzione di Francesca Perujo, Torino: Einaudi, 1977) passarono quasi inosservate. Sebbene i problemi relativi alla qualità della traduzione possano considerarsi superati dalla versione di Paolo Collo (Torino: Einaudi, 2004), il romanzo di Rulfo rimane ancora oggi fuori dal mercato di massa italiano. Sulla ricezione delle prime due edizioni di *Pedro Páramo* in Italia si veda lo studio di Barbara Destefanis, “Sulla (s)fortuna di Juan Rulfo e *Pedro Páramo* in Italia”, in: *Artifara*, n.1, (luglio-dicembre 2002), Sezione Scholastica, URL: <http://www.artifara.com/rivista1/testi/carpentier.asp> .

*el Supremo* costituiscono una sorta di trilogia.<sup>16</sup> Di fatto, i testi di Augusto Roa Bastos furono esclusi dal pantheon del *boom* sebbene, come ricorda lo stesso scrittore, ogni tanto qualcuno cercasse di assimilarli senza troppa convinzione alla «secta».<sup>17</sup> Ciò vale anche per *Yo el Supremo*, che non risponde se non in minima parte alle aspettative del lettore che l'editoria di massa aveva creato in quegli anni. Da un lato l'approccio concettuale alle questioni metaletterarie diluisce l'effetto accattivante del realismo magico, etichetta onnicomprensiva che assimila, nelle aspettative del lettore medio, tutta la narrativa latinoamericana al paradigma di *Cent'anni di solitudine* (1967), «la novela más popular y celebrada del siglo», come la definisce José Miguel Oviedo.<sup>18</sup> Dall'altro, la necessità di una conoscenza minima della storia del Paraguay rende il romanzo difficilmente accessibile per un lettore sprovvisto degli adeguati riferimenti culturali. Nonostante ciò la critica si interessa immediatamente a questo testo, alla luce del quale si avvia una rilettura di tutta l'opera di Roa Bastos precedente al 1974.<sup>19</sup> *Yo el Supremo* è stato definito anche un romanzo postmoderno. Tra i critici che sostengono questa tesi vi è Fernando de Toro, che afferma:

Esta obra [...] es una de las primeras novelas que rompe con el paradigma de la novelística llamada del *Boom*. Lo que intento señalar es que Roa Bastos rompe con este paradigma e inicia la postmodernidad literaria a nivel internacional al publicar *Yo el Supremo* [...]. La obra de Roa Bastos es contemporánea e incluso anterior al momento en que la discusión de la

---

<sup>16</sup> La critica ha sempre messo in stretta relazione questi tre romanzi sulla base della loro comune appartenenza alla “novela de la dictadura” e del trattamento “dall'interno” del personaggio del dittatore. Ricordiamo, tra gli studi più noti, il saggio di Mario Benedetti “El recurso del supremo patriarca” (in: Mario Benedetti, *El recurso del supremo patriarca*, México: Editorial Nueva Imagen, 1979) e quelli di Ángel Rama: “El dictador letrado de la revolución americana”, “Un culto racionalista en el desenfreno tropical” e “El patriarca solo dentro de un poema cíclico”, dedicati rispettivamente a *Yo el Supremo*, *El recurso del método* e *El otoño del Patriarca* (in: Ángel Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, op. cit., pp. 380-454).

<sup>17</sup> Tomás Eloy Martínez, “Roa Bastos. Una entrevista de Tomás Eloy Martínez” (1978), in: Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre* (1960), Barcelona: Mondadori Debolsillo, 2008, p. 23.

<sup>18</sup> José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Madrid: Alianza, 2004, p. 301.

<sup>19</sup> Per una sintesi del panorama critico relativo all'opera di Augusto Roa Bastos rimandiamo a: Alain Sicard, “A. Roa Bastos ante la crítica”, in: Alain Sicard - Fernando Moreno Turner, *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*, Poitiers: CRLA, 1992, pp. 25-40.

postmodernidad fue lanzada por *La condition postmoderne* de François Lyotard, publicada en 1979, a nivel internacional. Cuando esta discusión se inicia masivamente, *Yo el Supremo* ya estaba escrito y había echado las bases de la literatura posmoderna, que epistemológica y literariamente arranca con Jorge Luis Borges en los años cuarenta [...] Borges como iniciador de un nuevo paradigma y Roa Bastos como transformador del paradigma en ciencia normal más de dos décadas después.<sup>20</sup>

In questa sede non intendiamo affrontare la questione teorica sul se, quando e come si possa parlare di postmodernità. In ogni caso la lettura di de Toro tenta di dare ragione, seppure con una rigidità tassonomica discutibile, dell'originalità formale del romanzo di Roa Bastos. Un'originalità che era stata sottolineata già nel 1975 da Ángel Rama, uno dei più importanti studiosi della modernità latinoamericana:

[...] *Yo el Supremo* (1974) [...] es un monumento narrativo, una de esas invenciones fuera de la serie consabida de la novela a que estamos habituados, suerte de monstruo o animal mitológico de los que algunas – pocas – veces irrumpen en la literatura latinoamericana, la desbordan con su excepcionalidad algo aberrante y al tiempo dan la medida de sus potencialidades [...] Es un libro inclasificable [...]. La obra implica una revisión de la teoría de la novela [...] *Yo el Supremo* es una de las obras maestras narrativas que se cuentan en América Latina [...] y una avanzada en la búsqueda de nuevas formas que sean capaces de traducir la intrahistoria y las peculiaridades de una cultura viviente y popular.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Fernando De Toro, “Roa Bastos, Borges, Derrida: escritura y deconstrucción”, in: *Alter Texto*, n.1, Vol.1, 2003, pp. 10-11. URL: [www.uia.mx/campus/publicaciones/altertexto/pdf/detoro.pdf](http://www.uia.mx/campus/publicaciones/altertexto/pdf/detoro.pdf)

<sup>21</sup> Ángel Rama, “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, in: Ángel Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, op. cit., pp.188-189.

Rispetto alla lettura di De Toro, che in un certo senso raccoglie l'invito di Rama alla revisione della teoria del romanzo, quest'ultimo giudizio ha il merito di sottolineare l'eccentricità e l'inclassificabilità di *Yo el Supremo* che, a nostro avviso, si è mantenuta quasi intatta. Infatti, sebbene siano stati in una certa misura "addomesticati" dal tempo, *Pedro Páramo* e *Yo el Supremo* producono ancora oggi sul lettore un effetto di straniamento deliberatamente cercato dai due autori.<sup>22</sup> La nostra scelta di accostarli deriva in primo luogo proprio da questa comune resistenza alla classificazione, risultato di una ricerca formale attraverso la quale Rulfo e Roa Bastos tendono a radicalizzare l'ambivalenza del linguaggio, aprendo la strada ad una differente percezione della realtà.

Lo sperimentalismo formale, tuttavia, non è una prerogativa esclusiva di questi autori, ma caratterizza in diversa misura il romanzo latinoamericano a partire almeno dagli anni '40. Come sottolinea ancora Ángel Rama, la «tecnificación narrativa»:

Fue una incidencia básica y general que tocó a todas las parcialidades de la nueva narrativa y que por lo tanto puede verse como uno de los marcos definidores del movimiento y no simplemente como un rasgo de algunas de las estéticas en que se subdivide.<sup>23</sup>

Per quanto riguarda Rulfo e Roa Bastos la sperimentazione formale non è fine a se stessa, ma rappresenta il modo attraverso il quale lo scrittore dialoga con la realtà, cercando nuovi linguaggi che sappiano rappresentarla nel suo divenire storico; la scrittura e l'arte sono in grado di trasformare la realtà perché

---

<sup>22</sup> Lo "straniamento" come procedimento che determina il carattere artistico di un'opera è stato teorizzato da Viktor Sklovskij. Sebbene la pretesa, sottesa al saggio di Sklovskij, di definire astrattamente l'essenza dell'arte sia discutibile, alcune formulazioni del critico russo ci sembrano particolarmente attuali, soprattutto in rapporto all'estetica dei due autori di cui ci occupiamo: «Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come "visione" e non come "riconoscimento"; procedimento dell'arte è il procedimento dello "straniamento" degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione [...] l'arte è una maniera di "sentire" il divenire dell'oggetto, mentre il "già compiuto" non ha importanza nell'arte». (Viktor Sklovskij, "L'arte come procedimento" (1929), in: Tzvetan Todorov, *I formalisti russi*, Torino: Einaudi, 1968, p. 82).

<sup>23</sup> Ángel Rama, "La tecnificación narrativa", in: Ángel Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, op. cit., p. 296.

scardinano la prospettiva dalla quale abitualmente la si guarda. In particolare, in *Pedro Páramo* e *Yo el Supremo* la rivoluzione della forma serve per raccontare la storia (o la contro-storia, o la «intrahistoria») di una rivoluzione. Questo è il secondo elemento che ci ha spinto ad accostarli.

Come abbiamo detto, entrambi gli autori scelgono di costruire il loro romanzo attorno a due avvenimenti chiave della Storia dell'America Latina. La loro particolarità sta nel confrontarsi con questi snodi centrali della storia americana da una prospettiva marginale, eccentrica: il Paraguay di Gaspar Rodríguez de Francia, fondatore della prima República Independiente de América, e la campagna di Jalisco, distrutta dal fallimento rivoluzionario messicano. Due «isole» tradite dall'utopia della rivoluzione ed escluse da quella del progresso.

Paradossalmente, questi due mondi condannati al passato vengono scelti da due tra gli scrittori più rappresentativi della modernità letteraria del continente. È ancora ad Ángel Rama che si deve l'intuizione di questa affinità e la sua formulazione teorica: Juan Rulfo e Augusto Roa Bastos sono «acculturatori narrativi», «autores que tienden los puentes indispensables para rescatar las culturas regionales, apelando a las aportaciones que les llegan de la modernidad».<sup>24</sup> Dell'analisi di Rama, alla quale il nostro studio deve molto nella sua impostazione di fondo, ci sembra particolarmente importante l'immagine del *ponte*, l'idea di una distanza sulla quale Rulfo e Roa Bastos riescono a creare uno *spazio* capace di mettere in comunicazione due mondi apparentemente inconciliabili.

«La forma» diceva Michail Bachtin «è un confine elaborato esteticamente».<sup>25</sup> Nel cercare quell'unica forma che permettesse loro di raccontare la storia che avevano scelto, Rulfo e Roa Bastos lavorano in modo quasi ossessivo sui confini, sui limiti, dilatandoli fino a farne delle zone di passaggio, ciò che Walter Benjamin definiva con il termine «soglia»:

Bisogna distinguere in modo più netto la soglia dal confine. La

---

<sup>24</sup> Ángel Rama, «Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)», op. cit., p. 184.

<sup>25</sup> Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe* (1979), Einaudi: Torino, 1988, p. 82.

soglia è una *zona*, una zona di passaggio.<sup>26</sup>

L'elaborazione estetica del confine porta proprio alla soglia, all'apertura di uno spazio intermedio nel quale i vari elementi del testo vengono messi in relazione secondo logiche nuove. In *Pedro Páramo* e in *Yo el Supremo* la creazione di nuovi rapporti tra le cose non è un capriccio, ma una necessità estetica determinata, a nostro avviso, dal fatto di dover narrare la storia di due "epoche di transizione". Da questo punto di vista la nozione di "soglia" elaborata da Benjamin ci è sembrata particolarmente interessante: zona di passaggio che l'uomo attraversa nei momenti di crisi, essa è profondamente legata ai concetti di transizione, metamorfosi e rivoluzione, al punto che «soglia» (*Schwelle*) e «*passage*» sono per Benjamin sinonimi.

Questa idea della soglia arriva a configurarsi in Benjamin come un vero e proprio cronotopo a sé, in cui il tempo è « "tempo attuale", in cui sono sparse schegge di quello messianico»<sup>27</sup> e lo spazio è continuamente in divenire, «uno spazio libero a partire dal quale costruire nuove figure, mostrare nuovi punti di vista innovativi».<sup>28</sup> A questo cronotopo corrisponde una specifica «immagine dell'uomo»,<sup>29</sup> che Benjamin definisce «carattere distruttivo» (*Der destruktive*

---

<sup>26</sup> Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, (1982), vol. secondo, Torino: Einaudi, 2002, p. 936. Riguardo a questi temi segnaliamo, per quanto riguarda *Pedro Páramo*, il saggio di Carlos Blanco Aguinaga "Realidad y estilo de Juan Rulfo" (in: Federico Campbell, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, op. cit., pp. 19-43). Pubblicato nel 1955, questo scritto rimane una delle più lucide e suggestive interpretazioni dell'opera di Rulfo. Tra gli studi più recenti che si occupano del "tema della trasgressione del limite" ricordiamo in particolare quello di Anthony Stanton, "Estructuras antropológicas en *Pedro Páramo*" (in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, op. cit., pp. 953-975). Tra i vari saggi dedicati a Roa Bastos e che in varia misura si occupano di questi aspetti, ricordiamo quello di Gerardo Mario Goloboff, "La obra de Augusto Roa Bastos: nuevos caminos para la narrativa hispanoamericana" (in: Fernando Moreno Turner (ed.), *La obra de Augusto Roa Bastos. Revista de crítica literaria latinoamericana*, número monográfico, Lima: Latinoamericana Editores, 1984, pp. 23-33). Goloboff sottolinea in particolare il valore ideologico e rivoluzionario attribuito da Roa Bastos a "ciò che sta nel mezzo" e considera che *Yo el Supremo* «propone otros espacios (el del inconsciente, el del significante mismo) ... recupera la materialidad de esos espacios y la necesidad del trabajo sobre ellos en lo que concierne la literatura» (Ivi, p. 26).

<sup>27</sup> Walter Benjamin, "Tesi di filosofia della storia", in: Walter Benjamin, *Angelus Novus* (1962), Torino: Einaudi, 1995, p. 86.

<sup>28</sup> Maria Teresa Costa, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, op. cit., p. 30.

<sup>29</sup> «Il cronotopo come categoria della forma e del contenuto determina (in notevole misura) anche l'immagine dell'uomo nella letteratura, la quale è sempre essenzialmente cronotopica» (Michail Bachtin, *Estetica e romanzo* (1975), Torino: Einaudi, 2001, p. 232).

*Charakter*). Si tratta di una figura complessa, incarnazione di un atteggiamento rivoluzionario paradossale, che vive della tensione tra tradizione e rinnovamento:

Il carattere distruttivo sta nel fronte dei tradizionalisti. Mentre alcuni tramandano le cose rendendole intangibili e conservandole, altri tramandano le situazioni rendendole maneggevoli e liquidandole. Questi vengono chiamati i «distruttivi».<sup>30</sup>

Nel primo capitolo del nostro lavoro accenneremo alle affinità tra alcune delle formulazioni estetiche di Rulfo e Roa Bastos e il pensiero della soglia elaborato da Benjamin, pensiero che costituisce uno spunto critico eccezionale per comprendere la logica compositiva dei loro romanzi. Infatti, l'enfasi che l'autore tedesco pone sull'idea della transizione come chiave di lettura della modernità, fa del suo pensiero «un'imponente riflessione sulle caratteristiche dell'epoca moderna».<sup>31</sup> Di questa epoca sono figli sia Rulfo che Roa Bastos che, a nostro avviso, mostrano un'attenzione altrettanto significativa verso i momenti di passaggio, sia in termini storici che narrativi.

La prima parte del nostro lavoro è dedicata all'approfondimento del contesto storico e culturale a cui fanno riferimento le storie narrate nei due romanzi. In particolare abbiamo cercato di indagare in che modo Rulfo e Roa Bastos “mettono in scena” il rapporto problematico tra utopia e rivoluzione attraverso la rappresentazione letteraria di due “epoche di transizione”.

Nella seconda parte la lettura si concentra sui personaggi di Pedro Páramo e del Supremo Dictador, considerati come rappresentazioni di quella che Bachtin ha definito “l'immagine dell'uomo”. In entrambi i romanzi, infatti, ci si trova di fronte a personaggi la cui identità dipende dal rapporto, fallimentare, con la propria utopia personale. Questo fallimento individuale fa del *Dictador* e del

---

<sup>30</sup> Walter Benjamin, “Il carattere distruttivo” (1931), in: Walter Benjamin, *Opere complete IV. Scritti 1930-1931*, (a cura di Enrico Gianni e Hellmut Riediger), Torino: Einaudi, 2002, p. 522.

<sup>31</sup> Maria Teresa Costa, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, Macerata: Quodlibet, 2008, p.26.

*cacique* le figure nelle quali la crisi di un'epoca si manifesta nella forma più eclatante, attraverso una *percezione* della realtà non più capace di trasformarsi in *visione* del mondo.

Queste due parti sono precedute da un capitolo dedicato agli autori: un'incursione nel loro "pensiero", attraverso la quale non si pretende di offrire la sintesi esaustiva di riflessioni che, soprattutto ne caso di Juan Rulfo, non hanno mai avuto un carattere sistematico, ma piuttosto di mettere in luce alcuni aspetti che si sono rivelati interessanti per la nostra interpretazione dei loro romanzi e che, in molti casi, hanno contribuito a sostenerla.

Il tutto con una premessa indispensabile: l'opera letteraria ha una propria ideologia, che difficilmente riflette quella esplicita del suo autore. Anche nel caso in cui quest'ultimo si proponga di fare del suo testo un manifesto, esiste sempre una frattura tra il risultato e le intenzioni. Allo stesso modo il processo creativo che sta all'origine di un'opera è altro da ciò che l'autore ne dice a posteriori:

[...] l'artista non ha nulla da dire circa il processo della sua creazione: egli è tutto nel prodotto creato e non può che rimandarci alla sua opera [...] Quando, invece, l'artista si mette a parlare della sua creazione al di fuori dell'opera ormai pronta e in aggiunta ad essa, egli di solito sostituisce il suo effettivo rapporto creativo, che egli non ha vissuto nel suo intimo, ma che ha attuato nell'opera [...] con un rapporto nuovo e più ricettivo con l'opera già pronta.<sup>32</sup>

Questa opinione di Bachtin è condivisa dagli autori di cui ci occupiamo.

Rulfo sosteneva che lo scrittore parla attraverso il suo lavoro e si scherniva quando gli veniva chiesto di interpretare la propria opera, convinto del fatto che «si un escritor, quienquiera que sea, hace crítica literaria, acaba por ser destruido por esa misma crítica».<sup>33</sup> Roa Bastos, sebbene non sia mai stato reticente in fatto di critica e autocritica, avvisava il lettore di diffidare delle sue dichiarazioni,

---

<sup>32</sup> Michail Bachtin, *Estetica e romanzo* (1975), op. cit., p. 7.

<sup>33</sup> Juan Rulfo, "Situación actual de la novela contemporánea" (1965), in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, op. cit., p. 401.



soprattutto quando erano riferite alle sue opere:

Si de todas maneras un autor, Compilador o escriba, ensaya esta operación imposible habría que sospechar que está tratando consciente o inconscientemente de embaucar por partida doble: por lo que ha dicho *en* la novela, por lo que dice *de* ella; y finalmente por lo que *no* dice de ella.<sup>34</sup>

Tali dichiarazioni impongono cautela. Tuttavia ci è sembrato importante cercare di capire la posizione degli autori su alcune questioni che sono risultate significative per il nostro lavoro: il rapporto tra letteratura e rivoluzione, il ruolo dello scrittore all'interno della società, le scelte estetiche che da tutto ciò derivano.

---

<sup>34</sup> Augusto Roa Bastos, "Algunos núcleos generadores de un texto narrativo" (1977), in: *Escritura: teoría y crítica literaria*, Caracas: julio-septiembre de 1977, p. 168.

## I. Il mimetismo e la cicatrice.

### I.1. Juan Rulfo: il mimetismo.

«Jalisco es un estado rodeado de México por todas partes, menos por el mar...».<sup>35</sup> Così, nel 1964, Juan Rulfo apre un breve commento a *La tierra pródiga* (1960) di Agustín Yañez.<sup>36</sup> In questo scritto Rulfo non si occupa dello stile di Yañez, ma piuttosto dell'impatto sociale e culturale del suo romanzo.

Cuando Yañez recorre la región [Jalisco *n.d.r.*] con intenciones, no sólo de buscar una salida al mar sino de recuperar para el estado nuevas reservas, se produce el impacto con las fieras, a las que más tarde habrá de liquidar, no con la denuncia oficial, que nunca perdura; pero sí valiéndose de medios más eficaces, como los contenidos en *La Tierra Pródiga*.<sup>37</sup>

In questo passo Yañez appare come uno di quei «buscadores del paraíso» che Fernando Ainsa ha rintracciato quale presenza costante della letteratura e dell'immaginario latinoamericano.<sup>38</sup> Lo scrittore di Guadalajara cerca di oltrepassare i confini di un mondo ormai asfittico, di aprire nuove strade che permettano l'ingresso ad un nuovo tempo a cui già appartiene, nel bene e nel male, quel Messico che lo circonda da tutte le parti. Come in ogni impresa degna di questo nome l'eroe trova sulla sua strada i mostri. Rulfo usa un termine, «fiera», che evoca Dante, altro viaggiatore alle prese con il passaggio da un mondo ad un altro. Le fiere, in questo caso, sono i *caciques*. Su di loro e grazie a loro si regge il sistema “isolano” di Jalisco – e in generale del *campo* messicano

---

<sup>35</sup> Juan Rulfo, “La tierra pródiga” (1964), in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, op. cit., p. 376

<sup>36</sup> Agustín Yañez è uno dei primi scrittori messicani a servirsi in modo sistematico delle tecniche narrative sviluppate da dagli scrittori nordamericani, in particolare da W.Faulkner e J. Dos Passos. (Cfr. José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid: Alianza, 2004, pp. 503-506 e Juan José Doñán, “El milagro de Juan Rulfo”, in: Federico Campbell, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, op. cit., pp. 364-369).

<sup>37</sup> Juan Rulfo, “La tierra pródiga” (1964), op. cit., p. 376.

<sup>38</sup> Fernando Ainsa, *Identidad cultural de iberoamérica en su narrativa*, Madrid: Editorial Gredos, 1986, p.187.

– che la rivoluzione, prima armata e poi istituzionalizzata, non era riuscita ad eliminare:

Tocó pues a Yáñez abrir la brecha y, pacíficamente, hacer que se encararan los señores feudales de la costa, y de paso, desentrañar las trampas [de] que se valían para obtener el poder: leyes propias, papel moneda de circulación recurrente; agio y soborno; policía privada; enganche y asesinato; humillación ante el poderoso; hipocresía, mentira y escamoteo, y frente a esto, la amenaza solapada.<sup>39</sup>

Impietoso e sintetico come sempre, Rulfo stigmatizza il sistema del *caciquismo* ma anche, indirettamente, chi pretende di combatterlo attraverso «la denuncia oficial, que nunca perdura». La letteratura gli appare un mezzo più efficace per operare il cambiamento perché, a differenza della retorica ufficiale o delle dichiarazioni di intellettuali impegnati, può trasformare in profondità il mondo. Questa fiducia nella forza di rinnovamento della letteratura può spiegare, in parte, perché Juan Rulfo si sia sempre mantenuto al di fuori della scena politica messicana, nonostante l'evidente interesse per il destino collettivo del suo paese. Rulfo infatti rifiutò sempre di integrarsi nella categoria degli *intelectuales*, a cui tradizionalmente finivano con l'appartenere quasi tutti gli scrittori e artisti messicani. In Messico e, in generale, in tutta l'America Latina, l'intellettuale e l'artista ufficialmente riconosciuto come tale tende infatti a diventare una figura istituzionale, alla quale il potere affida ruoli di rappresentanza pubblica, spesso attraverso il conferimento di cariche diplomatiche. Questa familiarità con il potere politico – che in alcuni casi diventa complicità – suscitava in Rulfo una profonda diffidenza:

[...] yo soy muy elemental, porque le tengo mucho miedo a los intelectuales, por eso trato de evitarlos; cuando veo a un intelectual, le saco la vuelta, y considero que el escritor debe ser

---

<sup>39</sup> Juan Rulfo, “La tierra pródiga” (1964), op. cit., p. 377.

el menos intelectual de todos los pensadores, porque sus ideas y sus pensamientos son cosas muy personales que no tienen por qué influir en los demás; no debe tratar de influir en los demás ni hacer lo que él quiere que hagan los demás [...] <sup>40</sup>

La scelta di non cercare la ribalta, di tenere un basso profilo, è coerente con il suo stile personale, con il suo leggendario “laconismo”. Nonostante ciò Rulfo non assume un atteggiamento escapista: la sua è piuttosto un strategia alternativa per immergersi nella realtà storica. Riferendosi in particolare al ruolo dello scrittore infatti afferma:

Ante el triste panorama que nos ofrece el mundo, el antídoto no consiste en huir de él como de un condenado, sino en volvernos *miméticos*.<sup>41</sup>

Questo mimetismo è la chiave della sua scrittura e la cifra del suo *compromiso*. Scegliendo di mimetizzarsi Rulfo aderisce al mondo e insieme lo fugge; lo riproduce, ma nel farlo lo contraffà. Rifiuta l'esclusione radicale del «condenado», così come la totale assimilazione. Assume consapevolmente una posizione eccentrica, ambivalente, che incrina e disarticola il discorso ufficiale. Ecco allora che nell'ostentare la sua estraneità alla politica, finisce col dimostrare il contrario, ricorrendo ad un'ironia che recupera la maschera dell'ignoranza socratica.<sup>42</sup> Ecco un esempio di questa strategia comunicativa in una sua dichiarazione del 1974:

---

<sup>40</sup> Juan Rulfo, “El desafío de la creación” (1980), in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, op. cit., p. 390.

<sup>41</sup> Juan Rulfo, “Situación actual de la novela contemporánea” (1965), op. cit., p. 409, corsivo nostro.

<sup>42</sup> L'ironia di Rulfo è la chiave del suo discorso, letterario e non. La sua tendenza a mentire e a smentire per depistare l'ascoltatore impone di leggere le sue dichiarazioni con speciale cautela. In un'intervista lui stesso dichiara: «En Caracas estuve en la Universidad Central de Venezuela ante mil quinientos estudiantes con la condición de que hicieran preguntas previas. Y lo que respondí fue una serie de mentiras. Inventé...» (cfr. “Juan Rulfo: la literatura es una mentira que dice la verdad. Una conversación con Ernesto González Bermejo” (1979), in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, op. cit., p. 467). Solo in alcune occasioni i suoi intervistatori si rendevano conto di questa sua modalità di comunicazione e, comunque, ne rimanevano spiazzati. È il caso, ad esempio, di María Teresa Gómez Gleason: «Cuando platica, dice mentiras tan atroces que hacen reír, y luego las desmiente con desenfado. No sé si estará contando un hecho real o inventando

[...] el PRI no es un partido dogmático, es un partido de acomodamiento, donde se reúnen todos los que creen que no le tocó nada de la Revolución. Entonces van a PRI, pos a ver qué cosechan y de allí saltan a la política. Es la única forma de llegar a ser político en México, perteneciendo al PRI. Pero yo no sé como se maneja este partido, yo no soy del PRI. No, de política no entiendo mucho, de muchas cosas no entiendo nada, pero de política menos. Y el PRI es simplemente una agencia de empleos, ¿no? El que entra allí va a buscar trabajo, a buscar chamba, a ser senador, diputado, y hasta presidente de la república, que la dan. Pero no sé, no sé si es un partido dogmático – aquí dice que es dogmático – no creo, no tiene ningún dogma. Yo creo que ni ideas tiene. Son pura y vilmente políticos y acomodaticios. Y eso contesta esa pregunta.<sup>43</sup>

Ancora più corrosivo l'apparente candore con cui parla degli intellettuali messicani:

[...] pues, se han portado muy bien en los últimos años. Sobre todo desde el 68, cuando nos lanzamos a la calle contra el Gobierno [...] vi que era gente con la que se podía contar para luchar contra la injusticia, contra las malas leyes, contra la mala leche del Gobierno [...] contra el imperialismo [...] es gente, al menos ahorita, que está trabajando con mucha independencia; no aceptan la apertura democrática que ha establecido el actual Gobierno. En realidad, los intelectuales mexicanos están ahora colaborando con el Gobierno pero están muy independientes [...] aunque sabemos que [...] los intelectuales nunca resuelven nada pero, en fin, actualmente están, política y socialmente, asociados al Gobierno. Digo asociados en el sentido que no se

---

una historia» (María Teresa Gómez Gleason, “Juan Rulfo y el mundo de su próxima novela *La cordillera*”, in: Antonio Benítez Rojo (ed.), *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, La Habana: Casa de las Américas, 1969, p. 152.)

<sup>43</sup> “Juan Rulfo examina su narrativa” (1974), in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, op. cit., p. 459.

oponen. Antes [...] los intelectuales se encargaban de estarlos atacando constantemente. Ahora no, lo han dejado. En este régimen el intelectual se ha comportado, ha jalado parejo y ha entendido [...]<sup>44</sup>

Da queste dichiarazioni si capisce bene che proprio alla sua visione critica del panorama politico nazionale si deve la scelta di non prestare il proprio nome e la propria voce a questo o quel gruppo. Rulfo è però profondamente interessato alle dinamiche dei rapporti di potere.

Durante il silenzio creativo, che durerà dal 1955 fino alla sua morte, lo scrittore non smette mai di riflettere su questo aspetto da una prospettiva storico-antropologica. Appassionato lettore delle cronache coloniali, avrà la possibilità di approfondire la sua conoscenza della storia e delle culture del Messico lavorando dal 1963 al 1986 come direttore editoriale presso l'Instituto Nacional Indigenista.<sup>45</sup> Queste conoscenze rappresentano per Rulfo un ulteriore strumento per indagare il rapporto che intercorre tra storia e verità, identità e racconto, tradizione e modernità, questioni che stanno sullo sfondo della sua produzione letteraria.

Nel 1983 tiene una conferenza dal titolo "Donde quedó nuestra historia", nella quale formula alcune ipotesi sui movimenti delle popolazioni indigene nell'area occidentale, tra gli stati di Nayarit, Jalisco, Colima e Michoacán. Il suo scopo è smentire le ricostruzioni storiografiche sulle quali si basano i libri scolastici usati nello stato di Jalisco. Secondo Rulfo queste ricostruzioni, pur di non mettere in discussione l'egemonia culturale tradizionalmente attribuita a Toltecos, Zapotecos o Tarascos, tendono a sminuire o addirittura a negare l'originalità delle culture indigene sviluppatasi nell'occidente messicano, in particolare nell'attuale stato di Colima. Un tendenza ad uniformare il complesso panorama pre-ispanico che gli storici e, in generale, i soggetti istituzionali messicani avrebbero ereditato dallo sguardo europeo sull'America:

---

<sup>44</sup> Ivi, pp. 458-459.

<sup>45</sup> Cfr. Sergio López Mena, *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, op. cit., p. 77.

Los problemas de la identidad comienzan en ese punto: vistos desde Europa existen nada más “los indios”. Vistos desde dentro los aborígenes se saben tan distintos entre sí como pueden serlo noruegos y húngaros que, sin embargo, reciben la denominación común de “europeos” [...]. El dominio de Tenochtitlán sobrevivió a su muerte. En el espacio sagrado del poder se levantaron sobre las ruinas aztecas el Palacio Nacional y la Catedral. Los presidentes despachan en un lugar que fue el trono de Moctezuma, la casa de Cortés, la residencia de los virreyes y capitanes generales. La Nueva España al independizarse asumió el nombre de su capital.<sup>46</sup>

L'analisi dei processi storici permette a Rulfo di leggere criticamente le strategie messe in atto dalle élites messicane al fine di orientare l'immaginario collettivo e fissare in modo a loro conveniente i capisaldi dell'identità nazionale. In particolare lo scrittore contesta l'idea di un *mestizaje* in cui le differenze tra cultura spagnola e culture indigene confluirebbero “naturalmente”, andando a formare una nuova identità non conflittuale. Questa visione, che secondo Rulfo si affermò negli anni '50 attraverso «el proceso modernizador de la posguerra»,<sup>47</sup> risale almeno alla fine del XVIII secolo, quando la minoranza creola urbana capì l'utilità di far leva sul sincretismo religioso della popolazione rurale per mobilitarla nella lotta contro la Spagna.<sup>48</sup> Nel novecento post-rivoluzionario si tornò a spingere sul *mestizaje* come fondamento dell'identità nazionale, un'identità meticcia che vide consacrata la propria epopea nei cicli pittorici del muralismo. Rulfo respinge con decisione l'immagine aporetica – che Roland Barthes definirebbe “mitica” – fornita da questo discorso ufficiale:

Hoy sabemos que el mestizaje fue una estrategia criolla para unificar lo disperso, afirmar su dominio, llenar el vacío de poder dejado por los españoles. México en 1984 está poblado por una

---

<sup>46</sup> Juan Rulfo, “México y los mexicanos” (1986), in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, op. cit., p. 444.

<sup>47</sup> Ivi, p. 443.

<sup>48</sup> Per gli aspetti storici della questione rimandiamo al paragrafo III.1 “Il referente: il Messico rivoluzionario tra utopia liberale e utopia contadina”.

minoría que se ve a sí misma como criolla, y es más norteamericanizada que europeizada, y por inmensas mayorías predominantemente indígenas que, cuatro siglos después, aún sufren la derrota de 1521. Ya no están en los bosques ni en las montañas inaccesibles: los encontramos a toda hora en las calles de las ciudades.<sup>49</sup>

Nel considerare le problematiche socio-politiche del suo paese, Rulfo si confronta con la complessità di un *mestizaje* che ha portato a risultati assai lontani dall'ideale «raza cósmica» immaginata da José Vasconcelos ed esaltata dall'arte “ufficiale” del Messico post-rivoluzionario. Si può quindi concordare con Norma Klahn quando afferma:

En Rulfo la búsqueda de lo mexicano lo lleva a un cuestionamiento crítico de la historia. Al mitificar, al recrear desde la imaginación situaciones y personajes concretos, edifica símbolos y al darles ese realce demistifica los estereotipos nacionales y los triunfos de la revolución. Con Rulfo se pierde la visión épica de la Revolución.<sup>50</sup>

La visione epica è tradizionalmente considerata portatrice di una rappresentazione unitaria e compiuta di un passato che funziona come nucleo fondativo e legittimante dell'identità presente. Rifiutandosi di avallare la visione del Messico come utopia meticcia, Rulfo non nega affatto l'importanza delle culture indigene, al contrario la sottolinea, mostrando però come esse rimangono, almeno nei loro aspetti più profondi, irriducibili alle tendenze uniformanti del discorso ufficiale dell'élite *criolla*. Alla base di questa irriducibilità vi è una distanza tra le visioni del mondo creola e indigena, distanza che, secondo Rulfo, non può mai essere colmata del tutto:

---

<sup>49</sup> Juan Rulfo, “México y los mexicanos” (1986), op. cit., p. 443.

<sup>50</sup> Norma Klahn, “La ficción de Juan Rulfo”, op. cit., p. 527. Sull'opera di Rulfo come lettura critica della rivoluzione messicana si veda anche lo studio tematico di Silvia Lorente-Murphy, *Juan Rulfo. Realidad y mito de la revolución mexicana*, Madrid: Pliegos, 1988.



[...] es muy difícil entrar en su mentalidad. No, yo no tengo ningún personaje indígena ni he escrito sobre los indios jamás [...] los conozco mucho [...] pero su mentalidad es muy difícil de penetrar [...] lo único que se puede saber de ellos es lo que se ve, no cómo piensan [...] solamente siendo antropólogo se pueden explicar ciertas cosas que hacen. [...] pero tratándose de adivinar [...] sus motivaciones es muy difícil, porque es otro mundo, sobre todo debido al sincretismo religioso [...] creen estar adorando a la Virgen de Guadalupe y en realidad es la diosa Tzacatlipoca [...] los amansaron los conquistadores, después los curas, los frailes y [...] ahora son tan mansos que parecen borregos.<sup>51</sup>

Di fronte a questa alterità, l'idea del *mestizaje* come sintesi pacificata appare una costruzione ideologica, destinata ad occultare politiche di sfruttamento e oppressione rimaste inalterate nel tempo. Rulfo sceglie la via dell'osservazione antropologica, rinunciando alla pretesa di spiegare o assimilare ciò che non gli appartiene. Accetta e, allo stesso tempo, decide di mantenere una distanza: quando questa scompare, infatti, ciò che si ottiene è una deculturazione, che trasforma gli indigeni in «borregos».

Si vede quindi come Rulfo sia particolarmente interessato agli elementi che contribuiscono a costruire un'egemonia culturale all'interno della società. La letteratura e l'arte giocano in questo senso un ruolo di cui lo scrittore sottolinea continuamente l'importanza:

Si en la segunda mitad del siglo XIX, cuando surgen plenamente en la América hispana y portuguesa la literatura, la música, así como las artes plásticas propias, éstas se producen después de prolongada la lucha contra las corrientes parnasianas y simbolistas que impuso Francia en el ámbito universal, con las dos últimas etapas del romanticismo, muere al fin esa influencia que retrasó demasiado en nuestra América el proceso de

---

<sup>51</sup> “Juan Rulfo Examina su narrativa” (1974), op. cit., p. 455.

identidad nacional. Y esta búsqueda no es sino el retorno a nuestra propia lengua. A ese lenguaje heredado por nuestros antepasados íberos.<sup>52</sup>

Il giudizio negativo riservato alle correnti della cultura francese non è di carattere intrinseco, ma deriva dalla valutazione dell'influenza che queste ebbero sullo sviluppo culturale autonomo dell'America Latina.<sup>53</sup> Si tratta di una valutazione che mostra quanta importanza Rulfo attribuisse alle ricadute politiche della letteratura e dell'arte, largamente responsabili dell'immaginario attraverso il quale un popolo pensa se stesso.

La politica a cui Rulfo è interessato è dunque quella che Roland Barthes ha definito l'«insieme dei rapporti umani nella loro struttura reale, sociale, nel loro potere di fabbricazione del mondo».<sup>54</sup> L'uomo e la sua capacità di rappresentare se stesso e il proprio mondo sono appunto gli assi attorno ai quali ruota la sua letteratura, che Rulfo ha definito in una occasione «en cierto modo denunciadora de las lacras sociales».<sup>55</sup> Questo *modo* non era ovviamente quello della denuncia esplicita, ma quello della trasformazione dell'immaginario, della prospettiva sulla realtà.

Per capire meglio questo aspetto può essere utile fare riferimento ad una tappa significativa della “vita pubblica” dello scrittore di Jalisco.

Nel 1965 Rulfo partecipò alla creazione della *Comunidad de Escritores Latinoamericanos*, durante il Congresso del Terzo Mondo tenutosi a Genova. Dalle sue dichiarazioni di poco successive al congresso traspare un entusiasmo inconsueto:

---

<sup>52</sup> Juan Rulfo, “España en el corazón” (1983), in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, op. cit., p. 381.

<sup>53</sup> La cultura francese fu accolta come modello dai gruppi dominanti latinoamericani a partire dalla fine del XIX secolo. Questo legame con il potere economico e culturale sembra essere ciò che infastidiva maggiormente Rulfo. In questa direzione va ad esempio il giudizio critico pronunciato sulla generazione dei *Contemporáneos*, definita appunto «literariamente afrancesada» e tendenzialmente settaria: «negó la generación de escritores de la Revolución [...] y descalificó, más o menos, todas las tendencias anteriores [...] dominaron a todos los géneros, dejando fuera a quienes no escribieron como ellos». (“Panorama de la literatura mexicana: una conversación con Juan Rulfo” (1957), in: Jorge Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo*, op. cit., p. 319).

<sup>54</sup> Roland Barthes, *Miti d'oggi* (1957), Torino: Einaudi, 1993, p. 223.

<sup>55</sup> “Panoarama de la literatura mexicana: una conversación con Juan Rulfo” (1957), in: Jorge Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo*, op. cit., p. 321.

Allí se creó la Comunidad Latinoamericana de Escritores, mediante la cual la Latinoamérica se afianzó a la Comunidad Europea, a la Africana y a la Asiática en un movimiento que se llama del Tercer Mundo [...] es un movimiento “submarino” puede decirse, o “subterrestre”. Es un movimiento en el que se transmiten las opiniones y las ideas de Latinoamérica en forma directa, de tal manera que no puedan ser interceptadas por algún “radar”, que no topen con un obstáculo que las detenga, que las contenga. La transmisión de este pensamiento se está proyectando en Europa, y en Génova están representados casi todos los países latinoamericanos a través de delegados [...]. Europa ha buscado en ese Tercer Mundo un apoyo para conseguir una estabilidad que todavía no ha podido lograr debido a la actual situación de controversia imperialista de uno y otro lado. El Tercer Mundo no es una tercera fuerza militar, simplemente es un tercer mundo de ideas, de ideas que no pueden ser contenidas.<sup>56</sup>

Quello che maggiormente interessa Rulfo sono gli aspetti culturali del terzomondismo e il suo essere «un movimento “submarino” [...] o “subterrestre”». Per Rulfo il cambiamento passa dagli spazi meno visibili, inconsueti. La rivoluzione sta nella capacità di aprire nuovi canali di comunicazione, attraverso i quali far passare un’esperienza fino ad allora imbavagliata. Questa rivoluzione è tale proprio perché non si fonda sulla forza militare, ma sulle idee e sul pensiero, attraverso cui scrittori e artisti possono trasformare il mondo. In questo passo, però, Rulfo non si sofferma sulle idee di questa rivoluzione, ma sottolinea l’importanza del *modo* in cui vengono diffuse: non mediato, capace di sfuggire al controllo di chi detiene l’egemonia culturale. È dunque un movimento *mimetico*, capace di *farsi spazio* e infiltrarsi nel discorso ufficiale fino ad incrinarlo, perché le voci che ne fanno parte decidono

---

<sup>56</sup> Juan Rulfo, “Situación actual de la novela contemporánea” (1965), op. cit., pp. 401-402. Si veda anche: Juan Rulfo, “España en el corazón” (1983), op. cit., p. 382.

autonomamente quando e se manifestarsi o scomparire. Così facendo, rivendicano la maturità di scegliere le forme che vogliono assumere e si liberano della sudditanza culturale verso i modelli del primo mondo.

Questa dichiarazione di Rulfo rappresenta, a nostro giudizio, uno spunto estremamente interessante ai fini dell'interpretazione della sua opera letteraria. Quella che lo scrittore rileva è infatti una "forma di presenza mimetica", che richiede e crea spazi di espressione alternativi. L'importanza e la complessità del rapporto tra spazio e mimetismo, inteso come modalità di resistenza e di esistenza, è stato messo in evidenza con grande acume da Octavio Paz, che ha assimilato il mimetismo ad un tratto che egli considera distintivo del "carattere messicano", ovvero la dissimulazione:

[...] el que disimula no representa, sino que quiere hacerse invisible, pasar inadvertido – sin renunciar a su ser. [...] Quizás el disimulo nació durante la Colonia. [...] En su forma más radical el disimulo llega al mimetismo. El indio se funde con el paisaje [...] y se vuelve piedra, pirú, muro, silencio: espacio. [...] Defensa frente al exterior o fascinación ante la muerte, el mimetismo no consiste tanto en cambiar de naturaleza como de apariencia. [...] Extenderse, confundirse con el espacio, ser espacio, es una manera de rehusar las apariencias, pero también una manera de ser sólo Apariencia.<sup>57</sup>

Il discorso di Paz è molto complesso e ricco di implicazioni, così come lo è il romanzo di Rulfo. Nonostante le differenze rilevabili tra questi due autori, in particolare in rapporto al tema del *carácter mexicano*, l'accostamento tra i due ci sembra in questo caso particolarmente produttivo. A nostro giudizio, infatti, l'idea del mimetismo come trasformazione in spazio esprime il modo in cui, in *Pedro Páramo*, Rulfo salda la dimensione estetica a quella etica,<sup>58</sup> un aspetto sul

---

<sup>57</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (1950), op. cit., pp. 178-180.

<sup>58</sup> Juan Villoro, "Lección de arena", Federico Campbell, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, op. cit., p. 419.

quale torneremo nel capitolo conclusivo. Come ha detto bene Juan Villoro, «la forma del libro es su moral estricta».

Il passo di Rulfo che abbiamo citato è del 1965. Negli anni che seguiranno lo scrittore continuerà a partecipare alle iniziative culturali nate sulla scia del terzomondismo, anche se con minor entusiasmo.

Nel 1982, prende parte, insieme a moltissimi altri scrittori e artisti latinoamericani, al Festival delle Culture Mondiali di Berlino dal quale, dice, «estuvo ausente el concepto de Tercer Mundo, ya que las culturas, de cualquier procedencia, tienen la misma legitimidad».<sup>59</sup> Questa premessa mostra come, negli anni tra il 1965 e il 1982, il panorama ideologico latinoamericano e mondiale fosse mutato: il “Terzo Mondo” non è più un’alternativa politica e culturale, ma è diventato sinonimo di area sottosviluppata e dipendente. La rivoluzione, di nuovo, non ha dato i frutti sperati. Rulfo dunque si rallegra che il “concetto” sia assente dal Festival, poiché è diventato un ostacolo all’«ampliación del diálogo Norte-Sur».<sup>60</sup> Obiettivo “realistico” quest’ultimo, che non prevede mimetismi sottomarini e al quale, per essere espresso, basta il lessico asettico della diplomazia. Nonostante la disillusione, il legame tra cultura e trasformazione sociale rimane comunque il centro della riflessione di Rulfo, che a questo proposito non risparmia una critica mordace ed ironica ad alcune figure di spicco del panorama latinoamericano:

Al día siguiente, después de una brevísima intervención de Mario Vargas Llosa, entró a quitar el aburrimiento la música popular brasileña [...] Allí también hizo su aparición Emir Rodríguez Monegal, quien al igual que Vargas Llosa se desvaneció al día siguiente [...] Cisneros, este hombre se colaba por todas partes. Del único simposio que estuvo ausente fue cuando se trató de literatura y compromiso.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Juan Rulfo, “Berlín/Horizonte 82”, (1982), in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, op. cit., p. 417.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> Ivi. p. 419.

È evidente che il rapporto tra «literatura y compromiso» è, in questo caso, una discriminante nell'opinione che Rulfo ha dei suoi colleghi, un'opinione basata, in questa occasione, su considerazioni di carattere politico prima che estetico. Rulfo fa sua la distinzione tra *indignados* e *resignados* coniata da Darcy Ribeiro proprio durante il Festival del 1982 e ad essa ricorre di nuovo l'anno seguente, esprimendosi in termini inequivocabili:

A los *indignos* se les ha clasificado como «celestinos de Reagan» en varias publicaciones. En cambio, los *indignados*, que forman la mayoría, son aquellos que protestan contra la injusticia, la miseria y la marginación que viven nuestros pueblos.<sup>62</sup>

La posizione di Rulfo è quindi chiara, ma non è mai vincolata ad un partito o ad un'ideologia: il suo tratto fondamentale è l'indipendenza di giudizio e il rifiuto delle semplificazioni. È proprio grazie alla sua capacità di soddisfare quest'ultima esigenza che la letteratura è per lui lo strumento più efficace del cambiamento.

Quando Agustín Yañez trova il modo di «abrir la brecha» sulla realtà immaginandone una differente, si sta muovendo su un terreno totalmente politico, perché si confronta con la stessa alternativa messa sul tavolo da Darcy Ribeiro nel distinguere tra *indignados* e *resignados*: «la alternativa en que se debate el hombre de nuestros días: utopía o realidad; grito o silencio».<sup>63</sup> Nella tensione costante tra questi estremi prendono forma, come si vedrà, i personaggi di Rulfo. “Tensione” e non “scelta”, perché nel passaggio dal discorso socio-politico a quello letterario la logica dell'*aut aut* non funziona: i personaggi non possono e non devono contrabbandare l'ideologia dell'autore. Su questo punto Rulfo torna spesso ed è estremamente chiaro:

---

<sup>62</sup> Juan Rulfo, “España en el corazón” (1983), op. cit., pp. 382-383.

<sup>63</sup> Juan Rulfo, “Berlín/Horizonte 82”, (1982), op. cit., p. 420.

Yo dejo que los personajes funcionen por sí y no con mi inclusión, porque, entonces entro en la divagación del ensayo, en la elucubración; llega uno a meter sus propias ideas, se siente filósofo, en fin, y uno trata de hacer creer hasta en la ideología que tiene uno, su manera de pensar sobre la vida, o sobre el mundo, o sobre los seres humanos, cuál es el principio que movía a las acciones de los hombres. Cuando sucede eso, se vuelve uno ensaísta.<sup>64</sup>

Non è possibile quindi cercare nei personaggi rulfiani un portavoce dell'autore. Tuttavia mi sembra eccessivo sostenere, come ha fatto ad esempio Yvette Jiménez de Baez, che Rulfo insista nella «necesidad de alcanzar la “muerte del autor”, para objetivar el mundo de ficción en sus textos».<sup>65</sup> Quando egli dichiara di volersi eliminare dal testo intende, ci sembra, prendere le distanze dalla tendenza didattica della letteratura “di tesi” degli anni '30 e '40. Nella visione di Rulfo infatti il ruolo dell'artista non è quello di sostenere con la sua opera una visione data della realtà, non importa se vecchia o nuova, ma quello di aprire una strada, di trovare una fessura attraverso la quale far intravedere una possibilità di cambiamento. Un passaggio «submarino o subterrestre» che sfugga al discorso dominante. Proprio partendo da questa idea di arte lo scrittore di Jalisco giudica negativamente il muralismo degli anni '30, divenuto ai suoi occhi linguaggio ufficiale e autocelebrativo:

Yo creo que el arte es invención. No es copia de la Naturaleza. Estamos inventando si somos artistas. Así es que a partir de estos principios yo estuve contra esa pintura, el muralismo, siempre. ¿Por qué? Porque se refería única y exclusivamente, a la Revolución mexicana. Y era demagógica porque se suponía que estaba en defensa del proletario, del campesino y vemos que el campesinado sigue siendo igual... Yo no pretendo guiar, de

---

<sup>64</sup> Juan Rulfo, “El desafío de la creación” (1980), op. cit., p. 390.

<sup>65</sup> Yvette Jiménez de Baez, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 17.

ninguna manera a nadie. Yo propugno por la libertad, particularmente en el arte.<sup>66</sup>

Nell'opporre "invenzione" e "copia" Rulfo tocca una questione centrale dal punto di vista estetico; tuttavia le implicazioni sono politiche. È solo attraverso l'invenzione che, secondo Rulfo, si fa arte, perché solo immaginando ciò che non c'è si mantiene aperta la strada verso il cambiamento:

[...] creo yo que, precisamente, uno de los principios de la creación literaria es la invención, la imaginación. Somos mentirosos: todo escritor que crea es un mentiroso, la literatura es mentira; pero de esa mentira sale una recreación de la realidad: recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación. [...] se logra crear lo que uno puede decir, lo que, al final, parece que sucedió, o pudo haber sucedido, o pudo suceder pero nunca ha sucedido, entonces creo yo, que en esta cuestión de la creación es fundamental pensar en qué sabe uno, qué mentiras va a decir; pensar que si uno entra en la verdad, en la realidad de las cosas conocidas, en lo que uno ha visto y oído, está haciendo historia, reportaje [...] para mí lo primordial es la imaginación [...] la imaginación es infinita, no tiene límites, y *hay que romper donde se cierra el círculo; hay una puerta, puede haber una puerta de escape y por esa puerta hay que desembocar, hay que irse*. Así aparece otra cosa que se llama intuición: la intuición lo lleva a uno a pensar en *algo que no ha sucedido, pero que está sucediendo en la escritura*. Concretando, se trabaja con: imaginación, intuición y una aparente verdad.<sup>67</sup>

In questa breve sintesi del proprio rapporto con la creazione Rulfo esprime l'idea fondamentale della sua poetica, ovvero quella secondo cui «la letteratura es una

---

<sup>66</sup> Citato in: Norma Klahn, "La ficción de Juan Rulfo", op. cit., p. 527, nota 17.

<sup>67</sup> Juan Rulfo, "El desafío de la creación" (1980), op. cit., pp. 388-389.



mentira que dice la verdad»<sup>68</sup> e offre, a nostro giudizio, una descrizione di quel mimetismo che proponeva come unica strada per confrontarsi con il presente. Mimetizzarsi non significa solo stare immobile e confondersi con il mondo per sfuggire alla sua presa, ma anche muoversi in continuazione, spostarsi alla ricerca di uno spazio più simile a quello immaginato, nel quale sia possibile immaginarsi diversi. La consapevolezza di stare “mentendo” dà all’artista questa smisurata libertà, che gli permette di svincolarsi dai limiti, di «irse».

Nel mimetismo di Rulfo si coniugano così il movimento e l’immobilità, capaci entrambi di realizzare la spinta verso l’altrove. La *porta* è l’immagine del passaggio ad un mondo possibile e impossibile insieme, ad una dimensione che assume il tempo dell’utopia, che «parece que sucedió, o pudo haber sucedido, o pudo suceder pero nunca ha sucedido».

Questa spinta utopica è il tratto fondamentale dell’idea moderna di rivoluzione. Ecco allora che l’artista, se davvero tale, è sempre un rivoluzionario perché mimetizzandosi rifiuta non di prendere una posizione, ma di “farsi prendere” da una posizione.

In un’intervista, messo di fronte alla definizione di *Pedro Páramo* come «novela de negación», lo scrittore infatti ribatte:

No, en lo absoluto. Simplemente se niegan algunos valores que tradicionalmente se ha considerado válidos. En la novela están satirizados. Para mí en lo personal estos valores no lo son. Por ejemplo la cuestión de la creencia, de la fe. [...] Ahora, para cerrar esta plática, vuelvo al punto del posible negativismo de *Pedro Páramo*. No creo que sea negativo, sino más bien algo como lo contrario, poner en tela de juicio estas tradiciones nefastas, estas tendencias inhumanas que tienen como únicas consecuencias la crueldad y el sufrimiento.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> “Juan Rulfo: la literatura es una mentira que dice la verdad. Una conversación con Ernesto González Bermejo” (1979), op. cit., p. 466.

<sup>69</sup> Joseph Sommers, “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)” (1973), in: Federico Campbell, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, op. cit., pp. 520-521.

È innegabile che la critica contenuta in *Pedro Páramo* sia sbilanciata sulla *pars destruens*: non rappresenta il cambiamento, ma lo prepara; non offre risposte, ma mette in discussione ciò che è dato come immutabile. Secondo questa logica, tuttavia, anche il panorama negativo che emerge dalle narrazioni dei suoi personaggi non può considerarsi definitivo. L'indagine storica e antropologica, a cui Rulfo si dedicherà per tutta la vita, confermeranno il *caciquismo* come il risultato di un processo e non come un destino. Ben prima le sue opere, che ritraggono un Messico inchiodato ad un'asfissiante staticità, nascevano da una visione storica, e quindi dinamica, della realtà.

Questa tensione tra negativo e positivo, tra stasi e movimento avvicina in modo impressionante la visione di Rulfo a quella che Walter Benjamin attribuiva al «carattere distruttivo»:

Il carattere distruttivo non vede *alcunché di duraturo*. È proprio per questo che *scorge ovunque vie d'uscita*. Anche lì dove altri vanno a sbattere contro muri o montagne, lui intravede una via d'uscita. Tuttavia, proprio perché scorge ovunque una via d'uscita, deve anche sgomberarsi ovunque la strada. Non sempre con la forza bruta, talora anche con la raffinatezza. E poiché scorge vie d'uscita ovunque, *si trova sempre al bivio*: nessun attimo può sapere cosa porterà il successivo. *Riduce l'esistente in macerie non per amore delle macerie, ma della via d'uscita che le attraversa.*<sup>70</sup>

A Rulfo manca, va detto, la «concezione apollinea del distruttore», che Benjamin definisce «giovane e allegro», continuamente rinnovato dall'atto stesso del distruggere, del «creare spazio».<sup>71</sup> Tuttavia la spinta verso il nuovo, verso l'altrove, è comune ad entrambi. Entrambi sono interpreti di uno stato di crisi,

---

<sup>70</sup> Walter Benjamin, *Il carattere distruttivo* (1931), op. cit., p. 522, corsivo nostro.

<sup>71</sup> Ivi, p. 521. La luminosità apollinea di questa concezione è in realtà tutt'altro che tranquillizzante e la profonda armonia che il carattere distruttivo prova di fronte allo spettacolo di un mondo ripulito, semplificato, dall'atto di distruzione è l'altra faccia della disperazione. Il testo di Benjamin infatti si chiude con questa frase lapidaria: «Il carattere distruttivo non vive per il sentimento che la vita merita d'essere vissuta, ma perché non vale la pena di suicidarsi» (Ivi, p. 522).

entrambi vivono a cavallo tra un mondo morente, a cui ancora appartengono, e la necessità di un rinnovamento. Come il carattere distruttivo, Rulfo si incarica di mandare in pezzi il suo vecchio mondo, ma lo fa «non per amore delle macerie, ma della via d'uscita che le attraversa».<sup>72</sup> Come si è già detto, il trovarsi di fronte alla scelta tra «utopía o realidad; grito o silencio»<sup>73</sup> è ciò che determina, a nostro giudizio, la tensione dialettica che conferisce dinamismo al romanzo di Rulfo. Nella sua lettura del testo di Benjamin, Maria Teresa Costa rileva lo stesso aspetto:

[...] è proprio in questa fase di transizione fra il vecchio e il nuovo mondo che il carattere distruttivo «deve mostrare contemporaneamente le caratteristiche del tradizionalista e dell'iconoclasta», deve essere al tempo stesso becchino e levatrice e soprattutto riuscire a sopportare la «tensione essenziale» fra due mondi.<sup>74</sup>

Il dinamismo che deriva da questa tensione fa dell'arte uno strumento di cambiamento privilegiato rispetto alla politica o alla rivoluzione armata. La sua efficacia è però a lungo termine e non vi è, in Rulfo, nessuna pretesa salvifica o messianica.<sup>75</sup> Libero dall'urgenza dell'azione, allo scrittore spetta il compito di andare oltre i binarismi, dando conto delle ambivalenze della realtà e, quindi, di mantenere sempre aperta una porta verso il futuro.

Si è detto che Rulfo condivide con il carattere distruttivo la spinta verso il *nuovo*. Questo assume, nelle dichiarazioni dello scrittore, i tratti di una utopia testuale, «algo que no ha sucedido, pero que está sucediendo en la escritura»<sup>76</sup> grazie alla forza visionaria dell'immaginazione:

---

<sup>72</sup> Ibidem, corsivo nostro.

<sup>73</sup> Juan Rulfo, "Berlín/Horizonte 82", (1982), op. cit., p. 420.

<sup>74</sup> Maria Teresa Costa, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, op. cit., pp. 29-30.

<sup>75</sup> Riguardo a ciò vale la pena di puntualizzare che in Benjamin esiste invece una «dimensione messianica che influenza profondamente la sua opera, facendola ruotare attorno all'idea che nulla è irrimediabilmente perduto [...] il concetto di salvazione si incarna nell'immagine di carattere distruttivo (*destruktive Charakter*), figura dialettica che opera nello scarto tra distruzione e salvazione» (Ivi, p. 14).

<sup>76</sup> Juan Rulfo, "El desafío de la creación" (1980), op. cit., p. 389.

Aquellos que no saben de literatura creen que un libro refleja una historia real, que tiene que narrar hechos que ocurrieron, con personajes que existieron. Y se equivocan: *un libro es una realidad en sí, aunque mienta respecto a otra realidad.*<sup>77</sup>

Nel libro è quindi racchiusa la quota di novità che Rulfo sente di poter offrire. Per creare questa realtà, Rulfo dichiara di doversi disfare dell'altra realtà, ovvero degli aspetti autobiografici, dei ricordi, lasciando emergere quanto resta nella memoria dopo che l'oblio ha cancellato ciò che non è essenziale. «Lo que hago» dichiara Rulfo «es una transposición literaria de los hechos, de mi experiencia. La transposición no es una deformación sino el descubrimiento de formas especiales de sensibilidad».<sup>78</sup> Questa trasposizione non deve cadere nell'autobiografismo o all'aneddotica, che rappresenterebbero un forma di ripetizione del tutto insignificante. Per evitare che ciò accada, Rulfo sposta i fatti sullo stesso piano del pensiero, attribuendo ad entrambi un'identica discontinuità, che viene enfatizzata nel momento della scrittura. Questo procedimento letterario è in parte teorizzato dall'autore. Riferendosi all'opera di Dante Medina Rulfo infatti afferma:

Me da la impresión que estos son sueños difícilmente llevados a la escritura [...] si algunos cuentos de él resultan confusos, es porque nuestros *pensamientos* lo son; nuestras *ideas no van en secuencia*, sino *caminan a saltos*. El lector va que tener que trabajar mucho.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> “Juan Rulfo: la literatura es una mentira que dice la verdad. Una conversación con Ernesto González Bermejo” (1979), op. cit., p. 466.

<sup>78</sup> Martín Pescador, “8 distinguidos escritores mexicanos de nuestros días. 6: Juan Rulfo” (1957), in: Jorge Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo*, op. cit., p. 324. Un dettaglio interessante che mette in guardia dal prendere alla lettera le dichiarazioni di un autore: alcuni studi critici riportano questa frase con variante che non da poco ai fini della lettura critica: «Lo que hago es una transposición literaria de los hechos de mi *conciencia*. La transposición no es una deformación sino el descubrimiento de formas especiales de sensibilidad». Si veda ad esempio Norma Klhan, “La ficción de Juan Rulfo”, op cit., p. 528.

<sup>79</sup> Juan Rulfo, “Dante Medina” (1992), in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, op cit., p. 447, corsivo nostro.

Quasi le stesse parole vengono usate al momento di spiegare il processo creativo che applica ai suoi personaggi:

Yo primero empiezo imaginándome mi personaje. Tengo la idea exacta de cómo es ese personaje. Y entonces lo sigo. Sé que no me va a llevar *de ninguna manera en secuencia*, sino que a veces *va dar saltos*. Lo cual es natural, pues la vida de un hombre nunca es continua. Sobre todo si se trata de hechos. Lo *hechos humanos no siempre se dan en secuencia*.<sup>80</sup>

«Hechos» e «ideas» sono legati da una sorta di “legge di discontinuità” e questo forza il linguaggio letterario verso l’oscurità, il frammentarismo, verso una zona liminare. Questa discontinuità impone una selezione:

De modo que yo trato de evitar momentos muertos, en que no sucede nada. Doy el salto hasta el momento cuando al personaje le sucede algo, cuando se inicia una acción, y a él le toca accionar, recorrer los sucesos de su vida.<sup>81</sup>

Rulfo, come Benjamin, ricorre alla «*citabilità di alcuni gesti significanti*, prodottisi da un montaggio di materiali apparentemente diversi e contraddittori». <sup>82</sup> Questi gesti significati sono per Benjamin i superstiti della tradizione, ciò che ne sopravvive e che può servire per creare una nuova immagine del mondo.

L’assenza, ostentata e cercata da Rulfo attraverso l’autoeliminazione dalla vita pubblica come dai suoi testi, può essere considerata come una forma di presenza mimetica. Trasformare il suo testo in una enorme via d’uscita, in una costellazione di porte e gesti significanti, è la sua forma di rivoluzione:

---

<sup>80</sup> Joseph Sommers, “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”, op. cit., p. 519, corsivo nostro.

<sup>81</sup> Ibidem, corsivo nostro.

<sup>82</sup> Maria Teresa Costa, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, op. cit., p. 20.

La literatura que vale es la que abre caminos, que revoluciona a la literatura pasada [...] una literatura revolucionaria. Está revolucionando el lenguaje. Está revolucionando las ideas y al mismo tiempo el concepto que tienen de la vida.<sup>83</sup>

## ***1.2. Augusto Roa Bastos: la cicatrice.***

Augusto Roa Bastos ha scritto tutta la sua opera narrativa in esilio. In quell'isolamento forzato la scrittura è stata il mezzo che gli ha permesso di stabilire un nuovo equilibrio tra sé e un mondo divenuto improvvisamente estraneo. Questa condizione di estraneità viene messa a frutto volgendo lo sguardo al luogo del passato: il Paraguay. Tuttavia, il passato che coincide con il tempo biografico dello scrittore non può bastare: l'esilio impone a Roa Bastos di farsi carico della scrittura «en el ejercicio pleno de la libertad y la responsabilidad individuales con relación a la sociedad; libertad y responsabilidad sin las cuales todo arte se hace imposible».<sup>84</sup> Roa Bastos sembra pensare da subito ad un'opera che esprima una voce collettiva, ad «un libro que hace un pueblo» (YES, p. 383). Spinto da questa necessità, attraverso i suoi testi intraprende un viaggio nel tempo e nello spazio, che lo porta a costruire un affresco narrativo della società e della storia paraguaiana. I primi tentativi, dirà poi lo scrittore, non centrano l'obiettivo, perché il messaggio prevale sull'opera:

[...] yo vivía en el exilio, desarraigado y desgarrado, sintiendo la necesidad de asumir la voz de los paraguayos que no tenían voz. Creía en el valor del mensaje, en la fuerza de la novela como un revulsivo social. Ahora advierto que me había sometido a una alienación moral al permitir que lo ético prevaleciera sobre lo estético y al aceptar que ese concepto descalibrara mis obras. Cuando compuse *Yo El Supremo* había dejado ya de ser el cruzado de una literatura militante. Lo que quería entonces era trabajar desde adentro. Me había librado de

---

<sup>83</sup> Juan Rulfo, "Dante Medina" (1992), op cit., p. 447.

<sup>84</sup> Augusto Roa Bastos, "El autor como lector de su obra" (1988), op. cit., p. 90.

esa conciencia que parecía estar dictándome los infortunios de la colectividad, y podía dejar que esos infortunios fueran irradiados por la vida misma del texto.<sup>85</sup>

Con la stesura di *Yo el Supremo* comincia a prendere forma la «trilogía paraguaya», un progetto letterario che include anche *Hijo de hombre* (1960) e *El Fiscal* (1993). La coesione tra questi tre romanzi, intesi dallo scrittore come pezzi di un'unica grande narrazione, si realizza attraverso la costante riscrittura dei testi anche dopo la loro pubblicazione. Un procedimento che Roa Bastos ha definito «poética de las variaciones»:<sup>86</sup>

Un texto [...] no cristaliza de una vez para siempre ni vegeta con el sueño de las plantas. Un texto si es vivo, vive y se modifica. Lo varía y reinventa el lector en cada lectura. Si hay creación, esta es su ética. También el autor – como el lector – puede variar el texto indefinitamente sin hacerle perder su naturaleza originaria sino, por el contrario, enriqueciéndola con sutiles modificaciones. Si hay una imaginación verdaderamente libre y creativa, ésta es la poética de las variaciones. Esto hace posible la aventura de la metamorfosis de los libros éditos e inéditos en busca de su identidad, exactamente como lo hace el hombre a lo largo de su vida; este misterioso ajuste de dos

---

<sup>85</sup> Tomás Eloy Martínez, “Roa Bastos. Una entrevista con Tomás Eloy Martínez,” (1978), op. cit., p. 23.

<sup>86</sup> Roa Bastos nel 1982 rimette mano a *Hijo de hombre* (1960), primo libro della trilogia, al fine di accrescere e rendere significativi i legami, tematici e ideologici, con *Yo el Supremo* (1974). Quest'ultimo, a sua volta, viene rielaborato attraverso l'adattamento per il teatro dal titolo *Yo, el Supremo: pieza escénica en cuatro actos, prólogo y epílogo*, che Roa Bastos pubblica nel 1985. Nel 1989, infine, lo scrittore completa il romanzo *El Fiscal*, che rappresenta la terza parte della trilogia. Quest'ultimo è il frutto della totale riscrittura di un testo dal titolo *Un país detrás de la lluvia*, già terminato e poi cestinato dall'autore, che lo considerava inadeguato di fronte al nuovo panorama politico paraguaiano, completamente trasformato proprio nel 1989 dalla caduta del dittatore Alfredo Ströessner. Sul processo di riscrittura di *Hijo de hombre* e, in generale, sulla «poética de las variaciones» si veda: Boujema El Abkari, “«Poética de las variaciones» en la novela paraguaya”, in: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2006, URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/pvparagu.html>.

abstracciones: el fondo y la forma [...] la letra se subordina al espíritu, la escritura a la oralidad.<sup>87</sup>

Attraverso questa continua metamorfosi testuale, Roa Bastos tenta di riprodurre nella scrittura il processo che sta alla base della narrazione orale. Questo tentativo non è il frutto di un capriccio estetico, ma della necessità, resa più acuta dall'esilio, di mettere in relazione il proprio vissuto personale con l'esperienza collettiva della quale, in Paraguay, la tradizione orale è la principale depositaria. Da questo punto di vista l'esilio è per Roa Bastos una seconda nascita, violenta e non scelta come avviene per la nascita biologica, che impone una nuova relazione con il mondo:

En el alejamiento forzoso [...] aprendí a relativizar mi propia experiencia y a considerar el exilio como una mutación del concepto de realidad, que modificaba todo lo anterior y creaba una especie de segunda naturaleza [...]. El destierro forzoso o forzado, repentino e inesperado, es una especie de estado de "yecto" (de lanzamiento a la nada) o de derrelicción; estado en el que el adulto queda abandonado en tierra de nadie y acorralado por la nada como un feto recién nacido [...] Poco a poco entendí que debía convivir con esa *llaga* y *cicatrizarla* en mi interioridad...<sup>88</sup>

L'esilio, come la nascita, implica il trauma irreparabile del distacco, l'incontro-scontro con un universo sconosciuto ed ostile. A testimoniare questo trauma rimane una piaga, una ferita interiore. L'esiliato diventa, agli occhi dello scrittore, l'emblema di una condizione universale: quella dell'uomo nel momento stesso della sua venuta al mondo.

---

<sup>87</sup> Augusto Roa Bastos, "Nota del autor" (1982), in: Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre*, op. cit., pp. 34-35.

<sup>88</sup> Rubén Bareiro Saguier, *Augusto Roa Bastos. Caídas y resurrecciones de un pueblo*, Montevideo: Ediciones Trilce, 1989, pp. 141-142, corsivo nostro.



Attorno all'immagine della piaga, della cicatrice, ruota però anche una terza realtà, fondamentale per capire questo scrittore: quella storico-culturale della società paraguaiana.

El mundo de la cultura paraguaya – y por lo tanto su literatura – es pues un mundo sincrético, desequilibrado. [...] Las oposiciones cultura/naturaleza, tradición escrita/ tradición oral y la oposición central cultura dominante/cultura dominada funcionan *entre los ejes* del castellano y del guaraní que distorsionan las estructuras de expresión y comunicación [...]. El vacío de los “palos cruzados” del Génesis guaraní no se reabsorbe totalmente en el símbolo del sacrificio del Gólgota que los misioneros inculcaron en la mente y en el alma de los nativos [...] Estas sustituciones o hipóstasis dejan una *estría* en el cielo nocturno de la religión ancestral, una *fisura de origen*, una *cicatriz indeleble* en la materia del lenguaje a través del fenómeno de transculturación y sincretismo.<sup>89</sup>

Ricorrendo a quello che si potrebbe definire il “campo semantico del limite”, Roa Bastos rimarca gli aspetti conflittuali di un sincretismo in cui la situazione di bilinguismo produce conseguenze drammatiche. Lo scrittore arriva a parlare di «patología lingüística», poiché «la polaridad bilingüe – castellano/guaraní – no se da como una integración, sino como una escisión esquizofrénica no sólo en los niveles comunicacionales de la lengua hablada, sino también [...] en el lenguaje literario [...]».<sup>90</sup> Come Rulfo, Roa Bastos riconosce la conflittualità di un mondo meticcio che è ben lungi dall'essere la sintesi pacificata di due culture. A differenza di Rulfo, però, egli sente la necessità di incorporare il guaraní alla sua lingua letteraria e di includere nei suoi testi personaggi indigeni.<sup>91</sup> Ciò dipende

---

<sup>89</sup> Augusto Roa Bastos, “La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual” (1982), in: Fernando Moreno Turner. (ed.), *La obra de Augusto Roa Bastos. Revista de crítica literaria latinoamericana*, op. cit., pp. 15-16, corsivo nostro.

<sup>90</sup> David Maldavsky, “Reportaje y autocrítica” (1970), in: Alain Sicard – Fernando Moreno Turner, *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*, op. cit., p.17.

<sup>91</sup> Georg Bossong, che si è occupato delle differenti modalità di inclusione del guaraní nelle opere di Roa Bastos, ha sottolineato come questa scelta stilistica rifletta la funzione identitaria

dal fatto che, come la maggior parte dei suoi compatrioti, Roa Bastos è bilingue e conosce dall'interno le modalità espressive e comunicative della lingua indigena. Tuttavia la sua formazione, di tipo occidentale, è quella tradizionalmente riservata alla borghesia creola, la cui maggiore preoccupazione è sempre stata quella di conservare una presunta purezza culturale ed etnica.<sup>92</sup> La compresenza di queste due linee culturali arricchisce le sue potenzialità espressive, ma allo stesso tempo dà luogo ad un conflitto che riproduce, a livello individuale, quello vissuto dalla società paraguaiana. Inoltre, nello scrittore – qualunque scrittore paraguaiano, secondo l'opinione di Roa Bastos – questo conflitto si radicalizza. Scegliendo di comunicare attraverso la scrittura, un mezzo espressivo estraneo al guaraní, egli si allontana dall'unica tradizione letteraria del Paraguay, trasmessa solo oralmente e quasi unicamente nella lingua indigena. Questa letteratura «en estado de nacimiento permanente» costituisce infatti il vero patrimonio culturale del paese, mentre in castigliano «la literatura de ficción es despreciada, y de hecho no existe en el Paraguay como sistema de obras».<sup>93</sup> Per fare fronte a questa situazione, Roa Bastos arriva a teorizzare la «poética de las variaciones» che, come si è detto, tenta di mimare nel testo scritto ciò che le voci fanno nel racconto orale. L'ambizione è quindi quella di fare anche della sua opera una

---

che la lingua indigena svolge all'interno del Paraguay: «El guaraní no es una lengua tan menospreciada como lo sigue siendo, por ejemplo, el quechua en Perú [...]. No es lengua de una raza; se ha transformado en lengua de una nación que la considera como símbolo de su unidad y de su particularidad» (Georg Bossong, "Augusto Roa Bastos y la lengua guaraní. El escritor latinoamericano en un país bilingüe", in: Ludwig Schrader (ed.), *Augusto Roa Bastos. Actas del coloquio franco-alemán, Düsseldorf, 1-3 giugno 1982*, Tübingen: Max Niemeyer, 1984, p. 77). L'importanza identitaria attribuita al guaraní non elimina, in ogni caso, la situazione di diglossia denunciata da Roa Bastos e la conseguente tendenza alla schizofrenia linguistica. Sul ruolo del guaraní nell'opera dello scrittore paraguaiano si veda anche: Rubén Bareiro Saguier, "Estratos de la lengua guaraní en la escritura de Augusto Roa Bastos", in: Fernando Moreno Turner (ed.), *La obra de Augusto Roa Bastos. Revista de crítica literaria latinoamericana*, op. cit., pp. 35-45.

<sup>92</sup> In varie occasioni lo scrittore ha dichiarato di aver imparato il guaraní di nascosto dal padre, che aveva espressamente vietato ai suoi figli qualunque contatto con gli indigeni: «Uno de los prejuicios equivocado de mi padre fue vedarme el aprendizaje de la lengua indígena, de acuerdo con un viejo tabú de las familias burguesas en el Paraguay. Por supuesto lo primero que hice fue aprender el guaraní» (Tomás Eloy Martínez, "Roa Bastos. Una entrevista de Tomás Eloy Martínez" (1978), op. cit., p. 11).

<sup>93</sup> Augusto Roa Bastos, "El autor como lector de su obra" (1988), op. cit., p. 89. La critica considera Augusto Roa Bastos uno degli iniziatori della narrativa in prosa paraguaiana. Questa comincia a prendere piede solo alla fine degli anni '20 ed ha la sua opera fondativa in *Hombres, mujeres y fantoches* (1930), opera prima di Gabriel Casaccia (1907-1980). (Cfr. Victorio V. Suárez, *Proceso de la literatura paraguaya*, Asunción: Criterio Ediciones, 2006, p. 64).

letteratura «en estado de nacimiento permanente».<sup>94</sup> Progetto utopico, attraverso il quale ridefinire il rapporto patologico tra lingua dominata e lingua dominante; progetto paradossale, che cerca di dare alla scrittura il dinamismo della voce, sfidando tutta una tradizione che la considera uno strumento rigido.<sup>95</sup> A quest'ultima visione sembra richiamarsi anche Walter Benjamin, quando considera il romanzo la forma narrativa nella quale la separazione tra oralità e scrittura si fa più radicale:

Ciò che si lascia tramandare oralmente, il patrimonio dell'epica, è di altra natura da ciò che costituisce il fondo del romanzo. Il romanzo si distingue da tutte le altre forme di letteratura in prosa – fiaba, leggenda e anche dalla novella – per il fatto che non esce da una tradizione orale e non ritorna a confluire in essa.<sup>96</sup>

Se si accetta questo giudizio di Benjamin, il progetto di Roa Bastos appare votato al fallimento: chi sceglie di affidarsi al libro e alla scrittura, ovvero alla negazione dell'oralità, è l'ultimo a cui è concesso di cicatrizzare la piaga prodotta dal «dilingüismo» paraguaiano.<sup>97</sup> Nel momento in cui al narratore collettivo si sostituisce l'individuo la narrazione è destinata ad esaurirsi. Questa era l'opinione di Benjamin, secondo il quale l'individuo isolato, «luogo di nascita

---

<sup>94</sup> Augusto Roa Bastos, *Ibidem*.

<sup>95</sup> Alla base di questa interpretazione della scrittura vengono poste solitamente le considerazioni espresse da Platone nel *Fedro*. In questo dialogo, il filosofo crea una similitudine tra pittura e scrittura sulla base della fissità, un tratto che egli considera comune ad entrambe: «C'è un aspetto strano che in verità accomuna scrittura e pittura. Le immagini dipinte ti stanno davanti come se fossero vive, ma se chiedi loro qualcosa, tacciono solennemente. Lo stesso vale anche per i discorsi: potresti avere l'impressione che essi parlino, quasi abbiano la capacità di pensare, ma se chiedi loro qualcuno dei concetti che hanno espresso, con l'intenzione di comprenderlo, essi danno una sola risposta e sempre la stessa. Una volta che sia stato scritto poi, ogni discorso circola ovunque, allo stesso modo fra gli intenditori, come pure fra coloro con i quali non ha nulla a che fare, e non sa a chi deve parlare e a chi no, e se è maltrattato e offeso a torto, ha sempre bisogno dell'aiuto dell'autore, perché non è capace né di difendersi né di aiutarsi da solo. (275, d-e)» (Platone, *Fedro*, Milano: Mondadori, 1998, p. 125). La scrittura, quindi, si presta ai fraintendimenti più della parola orale e dunque il suo rapporto con la verità è più problematico.

<sup>96</sup> Walter Benjamin, "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov", in: Walter Benjamin, *Angelus Novus*, op. cit., p. 251.

<sup>97</sup> È Roa Bastos a parlare di «una colectividad bilingüe o di-lingüe, que posee una determinada cultura mestiza y por lo tanto sincrética» (Augusto Roa Bastos, "Algunos núcleos generadores de un texto narrativo" (1977), op. cit., p. 181).

del romanzo», non ha nessuna esperienza da comunicare alla collettività, perché «è egli stesso senza consiglio e non può darne ad altri. Scrivere un romanzo significa esasperare l'incommensurabile nella rappresentazione della vita umana». <sup>98</sup> Questa visione senza speranza è molto vicina a quella che Roa Bastos mette in bocca al personaggio del Supremo all'inizio del romanzo:

Ninguna historia puede ser contada. Ninguna historia que valga  
la pena ser contada. (YES, p. 10)

Queste parole si prestano ad essere lette come una resa all'impotenza del linguaggio e del narratore. Tuttavia il *Compilador*, ovvero la figura che si incarica della redazione del testo intitolato *Yo el Supremo*, riprende lo stesso concetto alla fine del romanzo, trasformandolo però in una constatazione, che assume il fallimento della scrittura come un punto di arrivo e insieme di partenza:

[...] la historia encerrada en estos *Apuntes* se reduce al  
hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha  
sido narrada. (YES, p. 383)

Roa Bastos, di cui il *Compilador* è la maschera principale, è quindi perfettamente consapevole del carattere paradossale, chimerico, della sua proposta letteraria: non pretende di superare in una sintesi pacificata lo scarto tra oralità e scrittura, tra collettivo e individuale, ma piuttosto di metterlo a nudo, trasformandolo in una zona di mediazione. Se il romanzo non può avere l'“integrità” dell'epica, se la ferita in esso non può essere sanata, allora assumerà la forma di una cicatrice e la narrazione sarà, per lo scrittore paraguaiano, due volte il racconto di un'assenza: quella di un paese al quale non può tornare e quella del suo patrimonio orale. Quest'ultimo svolge un ruolo centrale nel processo creativo: diventa «un discurso oral formulado aún, pero presente en la vertiente emocional y mítica del guaraní. En este discurso, este texto no escrito, subyace en el universo lingüístico bivalente hispano-guaraní, escindido entre la escritura y

---

<sup>98</sup> Walter Benjamin, “Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov”, op. cit., p. 251.

la oralidad. Es un texto en el que el escritor no piensa, pero que lo piensa a él». <sup>99</sup> L'emergere di questo testo non scritto risponde ad un meccanismo assai simile a quello che Proust definiva *mémoire involontaire*, grazie alla quale un ricordo che giace sepolto nell'oblio ricompare per diventare materia poetica. <sup>100</sup> Il «texto ausente», <sup>101</sup> come lo definisce Roa Bastos, si comporta allo stesso modo:

Como escritor que no puede trabajar la materia de lo imaginario sino a partir de la realidad, siempre creí que para escribir es necesario leer antes un texto no escrito, escuchar y oír antes los sonidos de un discurso oral informulado aún pero presente ya en los armónicos de la memoria. Contemplar, en suma, junto con la percepción auditiva, ese tejido de signos no precisamente alfabéticos sino fónicos y hasta visuales que forman un texto imaginario. <sup>102</sup>

Walter Benjamin, a sua volta profondamente influenzato da Proust, ha messo in rapporto questa concezione della memoria con le teorie freudiane sulla coscienza:

La proposizione fondamentale di Freud [...] è formulata nell'ipotesi che «la coscienza sorga al posto di un'impronta mnemonica». [...] La formula basilare di questa ipotesi è «che

---

<sup>99</sup> Augusto Roa Bastos, "Nota del autor" (1982), op. cit., p. 33.

<sup>100</sup> La teoria della memoria di Proust ha senza dubbio influito su quella espressa da Roa Bastos in *Yo el Supremo* attraverso il personaggio del *Dictador*, e sulla quale torneremo in seguito. Proust, in particolare, distingueva tra *mémoire volontaire*, razionale e quindi inutile ai fini della creazione letteraria, e *mémoire involontaire*, libera dal controllo della volontà e del tutto disinteressata a preservare i ricordi dall'oblio del tempo. (Cfr. Harald Weinrich, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna: Il Mulino, 1997, pp. 205-211).

<sup>101</sup> La nozione di «texto ausente» ricorre spesso nelle riflessioni teoriche di Roa Bastos. In particolare si rimanda a: Augusto Roa Bastos, "El texto ausente" (1999), in: *Coloquio internacional: "Augusto Roa Bastos. La obra posterior a Yo el Supremo"*, Poitiers: CRLA, 1999, pp. 9-16.

<sup>102</sup> Augusto Roa Bastos, "La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual" (1982), op. cit., p. 15. È interessante notare che Proust associava la vista alla *mémoire volontaire*, mentre legava la *mémoire involontaire* agli altri sensi, tradizionalmente considerati "inferiori". Al contrario, Roa Bastos affida a vista e udito il ruolo di "detonatori" della memoria, mantenendosi fedele in questo ad una concezione derivata dal pensiero classico, in particolare dalla mnemotecnica antica. La memoria che presiede l'atto di creazione rimane, per lo scrittore paraguaiano, una memoria "intellettuale".

presa di coscienza e persistenza di una traccia mnemonica sono reciprocamente incompatibili per lo stesso sistema». Residui mnemonici si presentano invece «spesso con la massima forza e tenacia quando il processo che li ha lasciati non è mai pervenuto alla coscienza». Tradotto nella terminologia proustiana: parte integrante della *mémoire involontaire* può diventare solo ciò che non è stato vissuto espressamente e consapevolmente, ciò che non è stato, insomma, un'«esperienza vissuta».<sup>103</sup>

Gli istanti, le immagini significanti di un'esperienza che l'individuo non ha saputo elaborare consapevolmente nel momento in cui la viveva, riaffiorano improvvisamente nel momento della scrittura. Questo processo non avviene impunemente, ma lascia nel testo individuale «una estría [...] una fisura de origen, una cicatriz»<sup>104</sup> che lo apre al testo collettivo.

L'immagine della cicatrice allora, da metafora della realtà paraguaiana, diventa per Roa Bastos anche “definizione” della scrittura. Riferendosi al racconto “Lucha hasta el alba”, che riconosce come l'antecedente più antico di *Yo el Supremo*,<sup>105</sup> egli infatti afferma:

Sentí por primera vez que la escritura era para mí los *bordes de una cicatriz* que guardaba intacta su *herida secreta e indeleble*.<sup>106</sup>

In realtà è difficile pensare ad una definizione più indefinita. Attraverso una scomposizione quasi ossessiva dell'immagine del confine, si passa dai bordi, alla cicatrice, alla ferita che a sua volta è insieme invisibile (*secreta*) e visibile

---

<sup>103</sup> Walter Benjamin, “Di alcuni motivi in Baudelaire”, in: Walter Benjamin, *Angelus Novus* (1962), op. cit., pp. 94-95.

<sup>104</sup> Augusto Roa Bastos, “La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual” (1982), op. cit., pp.15-16.

<sup>105</sup> Del rapporto tra *Yo el Supremo* e “Lucha hasta el alba” si è occupata Milagros Ezquerro nel suo articolo “El cuento último-primero de Augusto Roa Bastos”, (in: Fernando Moreno Turner (ed.), *La obra de Augusto Roa Bastos. Revista de crítica literaria latinoamericana*, op. cit., pp. 117-124) e nella sua “Introducción” (in: Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, Madrid: Cátedra, 1983, pp. 11-77).

<sup>106</sup> Augusto Roa Bastos, “Algunos núcleos generadores de un texto narrativo” (1977), op. cit., p. 173, corsivo nostro.

(*indeleble*). La scrittura diventa l'impossibilità stessa del confine, inteso come linea di demarcazione, come definizione dell'oggetto. È, al contrario, lo spazio creato dallo sfaldarsi dei contorni delle cose, è il tentativo di riempire un vuoto e insieme la sua dilatazione.

Retrodatando l'origine di questa idea di scrittura ai suoi tredici anni – epoca di “Lucha hasta el alba” – Roa Bastos la fa derivare non dall'esperienza dell'esilio, ma da quella degli effetti laceranti del bilinguismo ispano-guaraní. La ferita che la scrittura cerca di suturare è lo spazio, di separazione e di congiunzione insieme, prodotto dalla frizione tra due culture:

Estas *estrías* riverberan en la cultura y en la lengua mestizas; indican la presencia de ese texto ausente o por lo menos eclipsado que sigue subsistiendo sin embargo en la oralidad. Y es este elemento de la cultura oral el que provee la base de un equilibrio posible entre escritura y oralidad para los textos de imaginación [...]<sup>107</sup>

Il ruolo di ricucitura che Roa Bastos le affida, finisce per rendere la scrittura parte di quello stesso spazio liminare che l'ha resa necessaria e che essa contribuisce ad ampliare, fino a renderlo una realtà a sé stante, una zona di mediazione:

La función de la palabra es expresar, y expresar cosas significa una mediación, tratar de traducir la visión de una realidad que nunca es completa. Entonces la palabra tiene que estar cargada de una realidad que sea realidad en sí misma y no solamente copia de algo que se ve. Tiene que llevar dentro su carga significativa.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Augusto Roa Bastos, “La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual” (1982), op. cit., pp.15-16, corsivo nostro.

<sup>108</sup> Jorge Boccanera, “Augusto Roa Bastos: ‘Escribo en el lenguaje del exilio’”, in: *La prensa Literaria*, 7 maggio 2005, URL: <http://www.laprensa.com.ni/archivo/2005/mayo/07/literaria/comentario/>. L'esaltazione dell'immaginazione rispetto alla copia è, come si è visto, uno dei tratti fondamentali anche dell'estetica di Juan Rulfo.

Mediare tra la visione incompleta del singolo e la realtà del mondo fino a rendere il testo autonomo dal punto di vista del significato, difficilmente può essere considerato qualcosa di diverso da un atto di creazione. Eppure Roa Bastos rifiuta la nozione tradizionale di “creazione”. Questa presa di posizione appare profondamente influenzata dalla teoria marxista sul rapporto tra lavoro e capitale, secondo cui l’artista è parte del sistema capitalista che lo aliena e lo manipola come fa con qualunque altro produttore di beni di consumo. Egli ha quindi perso definitivamente lo statuto privilegiato che gli veniva attribuito in particolare dalla concezione ottocentesca di derivazione romantica. L’artista non è più un vate né un demiurgo; non crea, produce, e in quanto produttore la sua attività è semplicemente una tra le tante che il sistema capitalista sfrutta per trarne profitto. Non a caso Roa Bastos esprime la sua posizione attraverso le parole lapidarie di Karl Marx:

En cuanto a la situación del artista, [Marx, *ndr*] subrayó en los *Grundrisse*: “Su trabajo aparece tan poco productivo como el trabajo del impostor que produce engaños”<sup>109</sup>

L’artista non solo è declassato a semplice produttore, ma a produttore di cose inutili e, poiché nel mondo del capitale la categoria dell’utile non ha rivali, esserne esclusi non significa sfuggire al sistema, ma diventare i suoi paria. Una posizione tutt’altro che privilegiata, ma comunque una posizione eccentrica che, se vuole sopravvivere, lo scrittore deve imparare a sfruttare. Deve rinunciare all’«ingenuidad de querer desalienar el trabajo artístico» ed impegnarsi «en mostrar las contradicciones que hacen inevitables la alienación, los privilegios y el drenaje de la plusvalía en los circuitos de consumo establecidos por el microsistema de la producción capitalista».<sup>110</sup> L’unica opposizione possibile è quella dall’interno che, per Roa Bastos, consiste nel rinunciare all’illusione

---

<sup>109</sup> Augusto Roa Bastos, “Algunos núcleos generadores de un texto narrativo” (1977), op. cit., p. 186.

<sup>110</sup> *Ibidem*.



dell'onnipotenza demiurgica dell'Autore e nel sostituire quest'ultimo con l'artigiano-*Compilador*.

Nel definire questa nuova figura, Roa Bastos riconosce il suo debito con le avanguardie, in particolare con Marcel Duchamp.<sup>111</sup> Il *Compilador* non rivolge i suoi sforzi ad un altrove in cui tornare a creare liberamente, ma lavora tenacemente per sabotare un sistema da cui sa di non poter uscire. È, insomma, la coscienza critica del presente, a partire dalla quale Roa Bastos elabora la *pars construens* della propria visione. La funzione rivoluzionaria dell'artista non è più affidata al suo genio capace di novità radicali, ma alla sua intelligenza strategica, alla sua capacità di sfruttare le fragilità del sistema che ne limita la libertà creativa. Di questa condizione Roa Bastos fa un ritratto di particolare efficacia:

En la crisis del mundo contemporáneo no existe ya para el lenguaje un sólo espacio libre en que se pueda inventar libremente sin falsificar la imaginación de la realidad y la realidad de la imaginación. El escritor, el artista, este señor, este artesano medieval, está encerrado modernamente en la antigua “muralla china” de la ideología burguesa llegada a sus formas extremas de alienación y coacción: el imperialismo económico y político [...] el escritor [...] no puede hacer otra cosa que bombardear su encierro claustrofóbico con fragmentos de la propia muralla que empieza a rasquebrarse por las ondas sísmicas de la energía social en movimiento que busca nuevas salidas revolucionarias. En cuanto a la situación individual del narrador de ficciones, su papel no puede ser otro que el *actuar subversivamente dentro de los límites* de su actividad. Este *transgresor*, este *subversor*, sabe que no puede realizar la

---

<sup>111</sup> «“La palabra creación me produce pavor, – decía Marcel Duchamp –. En el fondo no creo en la función creadora del artista. Este es un hombre como cualquier otro, he aquí todo. La palabra “Arte” por el contrario me interesa mucho. En otros tiempos, a los artistas se les designaba con una palabra que yo prefiero; artesanos. Todos somos artesanos, en la vida civil, en la vida militar o en la vida artística. La palabra artista fue inventada cuando el pintor se transformó en un personaje en la sociedad monárquica primero, después en la sociedad actual, en cual es un señor...” He aquí expresada de una manera simple y directa la situación social, histórica e ideológica de este señor que pretende “crear”, es decir sacar cosas de la nada, de lo increado» (Ivi, p. 184).

destrucción material de la muralla. Su acto, su actitud, sólo pueden ser representacionales, es decir, simbólicos. No le quedan sino dos posibilidades: o enfrentar pasivamente la muralla, *aplastar la boca contra ella y hacer que su lenguaje se confunda con el silencio de la piedra, o comérsela*. [...] No puede anularla ni negarla, sino transformando su naturaleza por medio de las formas simbólicas. *No hay pues destrucción sino deconstrucción*. El único recurso posible para el autor de ficciones es *la apropiación del sistema* de signos codificados, petrificados en la cristalización ideológica de una civilización y de una cultura (la occidental y burguesa) llegadas al punto extremo de su sucesión histórica.<sup>112</sup>

In questo passo il ricorso al lessico del limite è abbondante e fa riferimento sia alla condizione dello scrittore, che all'epoca in cui vive. Così come questa è arrivata al «punto extremo de su sucesión histórica», allo stesso modo lo scrittore è alla fine di un percorso, schiacciato contro un muro rispetto al quale non può né avanzare né retrocedere. È diventato tutt'uno con esso e, nello sforzo di decostruirlo, fonde e confonde due materie estranee come la carne e la pietra, dando vita ad un'immagine conflittuale e quasi mostruosa. Il gioco intertestuale, di cui Roa Bastos si serve abbondantemente in *Yo el Supremo*, risponde precisamente a questo principio di mescolanza: attraverso la citazione e l'autocitazione esalta il montaggio di elementi eterogenei piuttosto che la loro originalità. La mediazione operata dallo scrittore attraverso la sua opera si traduce così in appropriazione e rielaborazione dell'esistente, in avvicinamento imperfetto di materiali, culture e lingue. Attraverso questo procedimento, il conflitto iniziale non viene assorbito e cancellato dalla scrittura, ma conservato e reso esplicito, perché è dal rapporto polemico tra ciò che è differente che nasce il dinamismo del testo, il suo carattere sovversivo. Ed è attraverso il *Compilador*, risposta alla crisi della funzione autoriale e del mondo che la glorificava, che la cicatrice della scrittura rivela pienamente il suo essere “zona di passaggio”:

---

<sup>112</sup> Ivi, pp. 184-185.

El Compilador [...] Ha excavado *un vacío que sin embargo está lleno de algo*. Más que convertir el real en palabras trata de que la palabra misma sea real: una realidad otra que no puede ser sino la que instauro su propia pertinencia como *mediación* entre lo real y lo imaginario. Busca ese *pasaje*, en apariencia imposible, del *Yo* al *Él*. La apertura hacia la obra colectiva, hacia el texto de escritura polifónica, no solamente polisémica, que recupere las fuentes de la oralidad sin anularse como escritura.<sup>113</sup>

Trovare il passaggio che metta in collegamento la dimensione individuale dell'Io (*Yo*) e quella collettiva dell'Altro (*Él*) è possibile solo a chi, come il *Compilador*, usa i frammenti dell'esistente:

Producto del robo y de la depredación en los predios privados de la literatura, el plagio se transforma así en una operación de rescate y devolución: rescate de elementos y formas de una riqueza común que se devuelve a sus destinatarios naturales.<sup>114</sup>

La ricchezza collettiva è la narrazione della storia, che Roa Bastos-*Compilador* vuole restituire ad un popolo sommerso da una «catastrofe di ricordi» a cui non sa dare un significato. Dalla traccia mnemonica – il cui emergere ha permesso la nascita del testo come mediazione tra individuo e collettività – è necessario approdare ad una presa di coscienza che permetta alla collettività di pensare se stessa, di diventare *popolo*:

La apertura hacia la obra colectiva, hacia el texto de escritura polifónica, no solamente polisémica, que recupere las fuentes de la oralidad sin anularse como escritura: “los libros que hacen los pueblos para que los particulares los lean”, reflexiona

---

<sup>113</sup> Ivi. p. 188.

<sup>114</sup> Ibidem.

obsesivamente El Supremo. [...] Y es fácil advertir en el enunciado [...] la significación que da Marx a la palabra “pueblo” en el sentido de la sociedad globalmente considerada en un estado evolucionado. Si la literatura es un hecho de la lengua y si la lengua es por su naturaleza de carácter social, la función del *Compilador* es entonces la de rescatar el sentido social de la literatura [...]<sup>115</sup>

Questa aspirazione, pur prendendo le mosse dalla demistificazione dell’Autore-Vate, tradisce la presenza di ciò che Fernando Ainsa ha chiamato «función utópica»<sup>116</sup> e sembra sottintendere un’escatologia rivoluzionaria nella quale la figura del *Compilador* mantiene, forse suo malgrado, tratti messianici. D’altro canto, riferendosi alla riscrittura che portò da *Un país detrás de la lluvia* a *El Fiscal*, Roa Bastos ha dichiarato che si trattava dell’«acto de fe de un escritor no profesional en la utopía de la escritura novelesca»,<sup>117</sup> mentre la critica ha rilevato come, per Roa Bastos, sembri non esistere soluzione di continuità tra utopia letteraria e utopie storico-politiche.<sup>118</sup>

La figura del *Compilador* permette quindi a Roa Bastos di trovare una maschera coerente con la sua visione del ruolo sociale dello scrittore; tuttavia questa maschera non riassume in una sintesi risolutiva la contraddizione ideologica attorno alla quale nasce il testo letterario. Infatti, mentre il *Compilador* continua a credere nella funzione sociale della letteratura e nella sua capacità di esprimere non solo una coscienza individuale, ma anche quella collettiva del *pueblo*, Roa Bastos considera questa convinzione come l’espressione della cattiva coscienza dello scrittore piccolo borghese. Cattiva coscienza da cui, del resto, egli stesso

---

<sup>115</sup> Ibidem.

<sup>116</sup> Fernando Ainsa opera una distinzione tra *modelo utópico* e *función utópica* «Este distingo metodológico nos parece fundamental, porque si el contenido de los modelos varía según épocas y circunstancias, la función utópica es permanente y acompaña los ritmos sincrónicos y diacrónicos de la historia como una constante que reaparece en las renovadas versiones de un mismo “principio de esperanza” esencial, lo que llamamos la “necesidad de la utopía” [...] función utópica que creemos inherente a la condición humana». (Fernando Ainsa, *De la Edad del Oro al El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 24).

<sup>117</sup> Augusto Roa Bastos, *El Fiscal*, Madrid: Alfaguara, 1993, p. 9.

<sup>118</sup> Alain Sicard, “A. Roa Bastos ante la crítica”, op. cit., p. 30.

non si considera immune:

Lo que me interesa más, desde el punto de vista autocrítico, es la confrontación de las dos ideologías: la de los personajes (como la pareja de fugitivos en *Hijo de hombre*), que representan a seres de la vida real, [...] los campesinos incultos y analfabetos [...] seres sin conciencia de clase, pero que de hecho pertenecen a una clase o capa social, la de los oprimidos y explotados, y la ideología del novelista pequeñoburgués que intenta en la literatura una vía de escape a su mala conciencia de clase, enmascarada – sinceramente o no – de progresismo, de humanitarismo, de “buena conciencia”, en fin, que se reabsorberá en sí misma, en su sentido negativo. Por lejos que vaya y que avance el novelista pequeñoburgués en relación con su conciencia de clase y la necesidad de una verdadera transformación revolucionaria de las fuerzas productivas, no saldrá de su negatividad [...] está anexado de hecho a las fuerzas de dominación [... e offre, ndr] la representación de *una experiencia que no es la suya* [...]. En otras palabras: engañado por la ilusión de un falso conocimiento, el novelista pequeñoburgués cree que el también ilusorio poder de la escritura (la palabra saturada de ideología burguesa) puede negar y anular el poder objetivo y real de las fuerzas de dominación y opresión [...] entre las ideologías verdaderas de los oprimidos y condenados de la tierra y del novelista que los narra literariamente, la identificación es imposible por fervoroso y sincero que sea e afán redentorista de este último.<sup>119</sup>

Il progetto letterario di Roa Bastos, incentrato come abbiamo visto sul tentativo di mediazione tra oralità e scrittura, appare ancora più utopico nel momento in cui lo scrittore viene dichiarato incapace di rappresentare l'esperienza delle classi popolari. In realtà, ciò in cui Roa Bastos non crede è l'identificazione totale tra

---

<sup>119</sup> Augusto Roa Bastos, “Algunos núcleos generadores de un texto narrativo” (1977), op. cit., pp. 174-175, corsivo mio.

scrittore e popolo, l'eliminazione della differenza. Dal punto di vista letterario, infatti, il *Compilador*-artigiano non vuole annullare la conflittualità ideologica del testo; al contrario tende a conservare una tensione costante tra le opposte ideologie che la determinano. Dal punto di vista strettamente politico, quindi, questa figura non svolge affatto una funzione di mediazione, ma di contrasto e smascheramento nei confronti di una egemonia culturale che Roa Bastos considera illegittima e che ha la pretesa di fondarsi proprio sulla perfetta coincidenza tra scrittore e popolo. Il bersaglio polemico sono in particolare i «mandarines de la “intelligentsia” que asumen de una manera bastarda el antiguo rol chamánico en el dominio espiritual de la tribu».<sup>120</sup> Alcuni autori della *nueva novela*, in particolare quelli ammessi al pantheon del *boom*, accettano il ruolo di «monstruos sagrados» o, nel peggiore dei casi, sostengono «los bastiones reaccionarios de la burguesía; a la defensa y exaltación del “desarrollismo” cultural y literario sobre los modelos de las culturas metropolitanas»,<sup>121</sup> rendendosi complici di un processo che, secondo Roa Bastos, è parte integrante della dominazione neocoloniale. La funzione salvifica che questi «chamanes» attribuiscono alla loro letteratura, finisce con il legittimare la rinuncia ad una prassi rivoluzionaria più concreta. Di questa concezione il *Compilador* vuole essere la negazione esplicita:

[...] resulta evidente que la función del *Compilador*, entre otras razones, se funda en la falta de fe en esta nueva escatología; de su desconfianza en el uso de la “palabra profética” por parte de los chamanes de la cultura cuyo prestigio brota no del instinto y de la conciencia racial sino de la mediación difusora de los intereses de lucro de la industria cultural. Estos chamanes proclaman con énfasis religioso que la Literatura (con mayúscula) salvará a América Latina. Ponen toda su fe ( su mala conciencia) en el poder liberador de la Palabra en una realidad sometida a poderes más contundentes. Palabra sagrada de vates

---

<sup>120</sup> Ivi, p. 187.

<sup>121</sup> Augusto Roa Bastos, “El texto cautivo” (1981), in: *Quimera. Revista de literatura*, Barcelona: abril 1982, n.18, p. 16.

y augures en contraposición a las tareas concretas de liberación que se dan ciertamente en la palabra en acto, en una praxis global de acción revolucionaria en todos los relacionamientos de historia y de la sociedad.<sup>122</sup>

Altrove la falsa coscienza di questi scrittori viene associata al fallimento di quella che Roa Bastos definisce «imaginación liberal»:

El mérito de la *imaginación liberal* ha sido sin duda la de asimilar los modelos de las culturas centrales y de instaurar en el espacio de la palabra alienada el mito facticio de la libertad. Pero [...] esta libertad ya no puede hacer frente a las compulsiones de la historia y se doblega ante ella inventando sus coartadas de la ficción autónoma y autosuficiente, la gratuidad del juego estético no ya alusivo, sino elusivo y evasivo. La naturaleza misma de lo imaginario, como tal poder autónomo para crear una realidad otra, diferente y hasta negadora de la realidad histórica, le confería en cierto modo este derecho – o más propiamente ilusión – convertido (a) en virtud. Engañada por la engañosa exaltación de esta vitalidad – que consideraba inmanente a la esencia de la escritura –, la nueva novela acuñó la fórmula: *la literatura salvará a Latinoamérica*.<sup>123</sup>

Attraverso la curiosa espressione «imaginación liberal», Roa Bastos riunisce in un unico oggetto poliedrico la sfera politica e quella artistico-letteraria.

Il liberalismo è, nel contesto latinoamericano, un'etichetta ambivalente e spesso ambigua che non definisce un "oggetto" preciso. Le posizioni espresse dai liberali nell'arco della vita indipendente delle repubbliche ispanoamericane, andavano da un debole riformismo ad una visione della società vicina a quella

---

<sup>122</sup> Augusto Roa Bastos, "Algunos núcleos generadores de un texto narrativo" (1977), op. cit., p. 187.

<sup>123</sup> Augusto Roa Bastos, "La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual" (1982), op. cit., p. 20.

del socialismo utopico. In generale, tutte queste definizioni raramente rispecchiavano in modo ortodosso i sistemi politico-filosofici elaborati dal pensiero europeo. I liberali divennero, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, il gruppo vincente della lotta politica che agitava più o meno tutte le neonate repubbliche americane. Nel contesto paraguaiano, la ricostruzione storiografica relativa al periodo compreso tra il 1810 e il 1870 toccò ai vincitori, ovvero ai liberali argentini, che distorsero e, in molti casi, falsificarono l'immagine del Paraguay precedente alla guerra della Triple Alleanza (1864-1870). La loro penna si accanì soprattutto contro la figura di Gaspar Rodríguez de Francia, dipinto come un despota sanguinario. Questa tradizione storiografica cominciò ad essere messa in discussione attorno agli anni '30 del novecento. Questa nuova lettura della storia cominciò a prevalere negli anni '40, con gli studi di Julio César Chávez, Cecilio Báez, Justo Pastor Benítez e Efraín Cardozo. La biografia del Doctor Francia scritta da Chávez è un degli intertesti a cui Roa Bastos ricorre più frequentemente nella stesura di *Yo el Supremo* e, indubbiamente, questa interpretazione, che restituisce al dittatore il suo ruolo di padre della patria, influì sull'elaborazione del romanzo e sulla caratterizzazione del personaggio.<sup>124</sup>

Nel parlare di “immaginazione liberale”, quindi, Roa Bastos critica la storiografia ufficiale – che assume i tratti della finzione letteraria<sup>125</sup> – e, allo stesso tempo, l'escapismo di certa letteratura, incapace di assumere una posizione attiva di fronte al fallimento del «mito facticio de la libertad» che, in teoria, continua a celebrare. Tuttavia, se il riferimento all'immaginazione scredata

---

<sup>124</sup> Cfr. Ángel Rama, “El dictador letrado en la revolución latinoamericana”, op. cit., p. 396. Sulla figura storica di José Gaspar Rodríguez Francia tra storiografia liberale e revisionismo storico si veda lo studio di George Fournial, “José Gaspar de Francia, el Robespierre de la independencia americana”, in: Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, *Seminario sobre Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos*, Poitiers: CRLA, 1976, pp. 7-25. Per una panoramica sugli studi storiografici relativi alla figura di Francia si rimanda invece a: Moisei Al'perovič Samuilovič, “La dictadura del Dr. Francia en la historiografía del siglo XX”, in: *Estudios Latinoamericanos*, n.5, 1979, pp. 86-96.

<sup>125</sup> «[...] tal “historiografía”, que se pretende documental y científica, es la forma más burda de ficción, de mistificación [...] la novela [...] Al menos osa decir su nombre; admite que no es más que una ficcionalización de la realidad. Solamente en este sentido puede decirse de ella que instaaura una realidad otra y una cierta autonomía de esta realidad de naturaleza estética.» (Cfr. Augusto Roa Bastos, “Algunos núcleos generadores de un texto narrativo” (1977) op. cit., p. 178).



l'oggettività ostentata dallo storicismo ottocentesco, allo stesso tempo attribuisce al pensiero liberale un potere visionario vicino a quello dell'arte. Il riferimento positivo al ruolo giocato in America Latina dagli ideali dell'Illuminismo e delle rivoluzioni francese e nordamericana è evidente. Prima di trasformarsi in etichetta dei vincitori, il liberalismo aveva svolto una funzione rivoluzionaria. Questa dimensione immaginativa deve essere recuperata e tradotta in prassi, evitando l'ubriacatura idealista di cui sono vittime e complici gli "sciamani" del *boom*.

**Prima parte**  
**“Epoche di transizione”**



## II. “Yo el Supremo”.

*La modernidad cargó el acento no en la realidad real de cada hombre sino en la realidad ideal de la sociedad y de la especie ... el tiempo humano cesa de girar en torno al sol de la eternidad y postula una perfección no fuera, sino dentro de la historia; la especie, no el individuo, es el sujeto de la nueva perfección, y la vía, que se le ofrece para realizarla no es la fusión con Dios, sino la participación en la acción terrestre, histórica.*

Octavio Paz<sup>126</sup>

### ***II.1. Il referente: José Gaspar Rodríguez de Francia nel quadro dell'indipendenza americana.***

José Gaspar Rodríguez de Francia y Velasco nasce ad Asunción il 7 gennaio del 1766 e muore il 20 settembre del 1840, nella stessa città. Imparentato con le più influenti famiglie del Paraguay,<sup>127</sup> inizia gli studi con i francescani e li prosegue, tra il 1771 e il 1785, nel Colegio Real di Montserrat, presso l'Università di Córdoba del Tucumán. La sua è una formazione privilegiata, destinata ai figli dell'oligarchia coloniale. Grazie ad essa Francia assimila i classici greco-latini e la scolastica, cardini della visione del mondo che la colonia aveva “esportato” nelle Americhe. Tuttavia, l'ambiente universitario di Córdoba è particolarmente effervescente e permette al giovane di venire a contatto anche con gli autori chiave dell'Illuminismo europeo, soprattutto gli enciclopedisti. Anche grazie ai loro argomenti Francia elaborerà il suo progetto politico repubblicano.

Il modello repubblicano, esposto in forma sistematica da Jean Jacques Rousseau nel *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1753) e nel *Contrat social* (1764), rappresentava in quegli anni l'alternativa offerta dal pensiero politico europeo alla monarchia parlamentare inglese.<sup>128</sup> Al di là delle differenze,

---

<sup>126</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, (1974), Barcelona: Seix Barral, 1993, pp. 52-53.

<sup>127</sup> La madre apparteneva a due delle più importanti famiglie di Asunción: i Velasco e gli Yegros. La nazionalità del padre, José Engracia García Rodríguez de Francia, è invece incerta. Attorno alla metà del XVIII secolo l'uomo arrivò in Paraguay dal Brasile come commerciante; successivamente svolse incarichi militari e nell'amministrazione civile nella Provincia del Paraguay.

<sup>128</sup> Cfr. José Luis Romero, “Prólogo” in: José Luis Romero (ed.), *Pensamiento político de la emancipación, 1790-1825*, Vol. I, Caracas: Biblioteca Ayacucho, (2°ed.) 1985, pp. XII-XIII.

entrambe queste forme istituzionali avevano in comune il principio della sovranità popolare – più o meno estesa – e la concezione laica dello Stato. Il passaggio dall'*ancien régime* alla modernità ruota, infatti, attorno all'idea di un potere politico che non vede più in Dio la propria origine né la propria legittimazione. Questo passaggio dal diritto divino alla sovranità popolare trova però grandi difficoltà ad affermarsi nell'America spagnola che, per tutto il XVIII secolo, recepisce il pensiero illuminista nei termini di un riformismo più o meno deciso, piuttosto che di una rivoluzione. La ricezione delle nuove idee era condizionata soprattutto dal persistere di tre elementi: i dogmi della Chiesa cattolica, la filosofia scolastica e la fedeltà politica alla monarchia iberica. Questi tre fattori rendevano particolarmente difficile scalzare una mentalità che vedeva nel trascendente la giustificazione della dimensione storico-politica. Per questo motivo il principio della laicità dello stato rimase in molti casi lettera morta, al punto che nella diffusione del nuovo pensiero generalmente si lasciavano da parte gli aspetti che potevano risultare contrari all'ortodossia cattolica. Nell'area rioplatense, ad esempio, Mariano Moreno fece tradurre il *Contrat social* di Rousseau, ma ne soppresse i passi relativi agli aspetti religiosi.<sup>129</sup>

Va detto, tuttavia, che non mancarono autori metropolitani che si incaricarono di diffondere gli aspetti meno destabilizzanti del nuovo pensiero. Nei loro testi davano spazio alla critica dei costumi, ma lo facevano in nome della purezza della dottrina cattolica (si pensi all'opera di Padre Feijóo). Applicavano il razionalismo cartesiano, ma solo in materia di scienza e senza toccare temi metafisici, come fecero ad esempio i Gesuiti per sostenere i propri progetti educativi, da molti considerati troppo progressisti. Venne rivalutato il lavoro manuale, tradizionalmente disprezzato dalla mentalità *hidalga* spagnola, ma senza accogliere il materialismo di Hobbes o Locke, pericoloso per i fondamenti della teologia e della filosofia scolastica.<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> Cfr. Ricardo Caillet-Bois, "El Río de la Plata, la Ilustración y la revolución francesa", in: *Etudes latino-américaines*, 1964, vol. 2, p. 60.

<sup>130</sup> Cfr. José Carlos Chiaramonte, "Prólogo" in: José Carlos Chiaramonte (ed.), *Pensamiento de la Ilustración. Economía y sociedad iberoamericana en el siglo XVIII*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979, pp. XIV-XV.

In America Latina gli scritti originali degli illuministi erano accessibili solo all'alto clero e ad un settore molto ristretto dell'*élite* coloniale, in grado di visitare direttamente l'Europa o di entrare in contatto con chi poteva farlo. La maggior parte degli intellettuali della colonia, influenzati dalla mediazione degli autori spagnoli, accolsero le nuove idee salvaguardando «su adhesión a los dogmas de la Iglesia o su fidelidad a la doctrina del origen divino del poder real».<sup>131</sup>

Gli Americani si mostrano invece più interessati agli aspetti economici del nuovo pensiero, ai quali i testi spagnoli dedicavano maggiore spazio. Questo interesse era legato alle prospettive economiche aperte dalle riforme borboniche, che facevano intravedere nuove opportunità di ricchezza. Anche su questo terreno però le opinioni erano discordanti, poiché la fine del protezionismo, auspicata da alcuni, ledeva gli interessi di altri. Nell'area del Vicereame del Río de la Plata, ad esempio, le riforme rinvigorirono il commercio e favorirono la creazione di ingenti fortune. Si consolidò così una borghesia commerciale ostile alla legislazione spagnola che vietava il commercio diretto con l'estero. Tuttavia una parte di questa borghesia, che aveva le proprie fonti di guadagno nei porti della madrepatria, difendeva il sistema del monopolio.<sup>132</sup> In generale si può comunque affermare che l'area rioplatense si mostrò particolarmente ricettiva verso le nuove correnti di pensiero, sebbene la loro penetrazione avvenisse anche qui in modo graduale.

Nel suo studio sulla storia del libro in Paraguay, Josefina Plá ha individuato il periodo tra il 1770 e il 1800 come quello durante il quale la mentalità collettiva cominciò a cambiare in seguito al diffondersi del pensiero illuminista.<sup>133</sup> I viaggiatori europei, particolarmente numerosi, svolsero in questo senso un ruolo centrale. Va detto, però, che anche le autorità coloniali fecero alcune concessioni ad autori "non ortodossi". Nel 1800 e nel 1802, ad esempio, vennero messe in

---

<sup>131</sup> Ivi, p. XVIII.

<sup>132</sup> Cfr. Ricardo Caillet-Bois, "El Río de la Plata, la Ilustración y la revolución francesa", op. cit., pp. 57-58.

<sup>133</sup> Cfr. Josefina Plá, "La cultura paraguaya y el libro", in: Josefina Plá, *Historia cultural. Vol I*, Asunción: RP Ediciones, 1992, Primera parte, Capítulo V: "El libro en la colonia luego de la expulsión de los Jesuitas y hasta la Independencia (1767-1811)". Edizione digitale a cura della Biblioteca Virtual del Paraguay, URL: <http://www.bvp.org.py/> .

scena ad Asunción opere di Voltaire e Racine. Si trattava probabilmente di testi di carattere burlesco, considerati non particolarmente sovversivi. Tuttavia, già in anni precedenti, nelle biblioteche private della città circolavano numerosi testi di carattere scientifico che facevano riferimento alle teorie più moderne, nonché scritti di Voltaire e copie del *Teatro critico* (1726-1739) di Padre Benito Gerónimo de Feijóo. Altro libro presente nei cataloghi delle biblioteche locali era una *Historia concisa de los Estados Unidos*, che dimostra la conoscenza, almeno da parte di una minoranza, dello sviluppo e dei principi della democrazia nordamericana. Non va dimenticato infine il ruolo svolto dalla stampa periodica che, a partire dai primi anni del XIX secolo, iniziò a diffondere informazioni su temi economici e politici, estendendola a settori tradizionalmente esclusi dalla cultura “alta”, come commercianti, artigiani e militari.

Tra le più fornite biblioteche del Paraguay repubblicano rientra quella personale di José Gaspar Rodríguez de Francia, ereditata dopo la morte del dittatore dal suo segretario Policarpo Patiño. Con tutta probabilità la maggior parte dei volumi che ne facevano parte furono acquisiti da Francia durante i suoi studi presso il collegio di Montserrat. Se così è – ipotesi per la quale propende Josefina Plá – risulta abbastanza facile ricostruire almeno in parte la formazione del futuro *Dictador Perpetuo*. Accanto a testi tradizionali su retorica e religione, la biblioteca includeva alcuni classici della tradizione greco-latina e numerosi testi scientifici, soprattutto di medicina, nonché opere di diritto e storia. Per quanto riguarda titoli rappresentativi del pensiero illuminista, la Plá fa notare come essi non compaiano nei cataloghi relativi alla biblioteca. Un’assenza per la quale la studiosa non offre spiegazioni definitive, ma che non considera motivo sufficiente per mettere in dubbio la conoscenza da parte del dittatore dei testi fondamentali dell’Illuminismo.<sup>134</sup> Non è dato sapere quindi fino a che punto

---

<sup>134</sup> «Lo que interesa señalar es que ni en la lista de Riquelme García ni en la de Patiño figura – y ello es muy digno de nota – ninguno de los libros profanos y de carácter entonces heterodoxo establecido por el *Index*, cuya existencia sin embargo en ella debemos considerar efectiva, dados los testimonios de viajeros como Robertson y Renger. Estos atestiguan que en la biblioteca de Francia figuraban libros de Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Rollin, Raynal, Volney, etc. Serían los libros que uno esperaría encontrar en la biblioteca del Dictador, por los datos que de su pensamiento tenemos, y por su misma formación en el Colegio de Monserrat, de cuya atmósfera – o sea el espíritu heterodoxo reinante en su alumnado – tenemos más de un testimonio. Dichos nombres habrían desaparecido en ambas listas que de esa biblioteca

arrivasse la sua conoscenza diretta di questi autori. Nonostante ciò è indubbio che, negli anni in cui Francia era studente, nell'ambiente universitario si operò una vera rivoluzione intellettuale, fondata sulla fede nella ragione come guida verso la verità:

En los centros universitarios americanos, los letrados empezaron a poner en tela de duda los cánones autoritarios aceptados hasta entonces en todas las armas del saber y a tratar de analizarlos mediante el empleo de métodos empíricos y racionales. [...] Un estudiante universitario que entendía el sistema de Newton y que creía en el principio de la soberanía popular estaba en posición de rechazar los argumentos absolutistas de la Corona y utilizar los de los “philosophes” y enciclopedistas.<sup>135</sup>

È quindi lecito affermare che Francia rientrasse nel numero di coloro che, nell'area rioplatense, erano maggiormente in contatto con le nuove idee. In particolare egli dimostrò, durante il suo governo, di aver ben chiara la novità fondamentale che caratterizzava la visione illuminista rispetto a quella dell'*ancien régime*: l'atteggiamento razionalista nei confronti della religione, che infatti il dittatore considerava in termini del tutto strumentali. Il Cattolicesimo continuò ad essere la religione ufficiale del Paraguay repubblicano, tuttavia Francia garantì la libertà di culto e il rispetto per le differenti fedi religiose; inoltre i sacerdoti dipendevano direttamente dallo stato, che pagava loro uno stipendio e copriva le spese del culto. I beni dei monasteri divennero di proprietà pubblica e tutti i religiosi dovettero giurare fedeltà alla Repubblica. Il Catechismo ufficiale venne sostituito dal *Catecismo Patrio Reformado*. In queste

---

conocemos. Sólo uno hemos podido comprobar en la lista de esa biblioteca: Voltaire, representado por el monumental Diccionario Político». (cfr. Ivi, Segunda parte, Capítulo II: “La biblioteca de Francia”). È evidente che le liste a cui fa riferimento la Plá non sono pienamente affidabili, non fosse altro per la menzione di un *Dizionario politico* monumentale attribuito a Voltaire e che Voltaire non ha mai scritto. A questo proposito l'ipotesi più probabile è che chi compilò il catalogo della biblioteca del dittatore non disponesse delle competenze adeguate, al punto da confondere la monumentale *Encyclopédie* (1751-1772), alla quale Voltaire collaborò, e il suo *Dictionnaire philosophique* (1764).

<sup>135</sup> Miguel Ángel Martín, “Influencia de la Ilustración en la Independencia americana”, in: *Lotería*, 1975, vol. 228, p. 36.



condizioni l'autorità della Chiesa di Roma sui religiosi paraguaiani divenne nulla, nella forma e nella sostanza. L'esercizio del potere non dipendeva più dall'autorità divina, ma neppure dall'appoggio di chi se ne faceva portavoce sulla terra. Queste scelte mostrano una decisa rottura con la tradizione scolastica, che aveva imperato nelle colonie fino a quel momento, a favore di una razionalizzazione e laicizzazione della vita pubblica.

Una volta terminati gli studi Francia si dedicò all'insegnamento, ma fu allontanato dalla cattedra di teologia del Real Colegio di San Carlos a Asunción a causa delle sue tendenze anticlericali. Esercitò allora la professione legale, nella quale si guadagnò la fama di "incorruttibile", lo stesso appellativo che, proprio in quegli anni, veniva attribuito a Maximilian Robespierre, particolarmente ammirato dal dittatore.<sup>136</sup>

Dopo un periodo di "vita dissipata", Francia si ritira nella sua tenuta di Ybyray, dedicandosi allo studio. A partire dal 1800 comincia a partecipare attivamente alla vita politica fino ad essere eletto, nel 1808, "Alcalde de primer voto" nel Cabildo di Asunción e, nel maggio dell'anno seguente, rappresentante del Paraguay presso la Giunta Centrale di Governo del Vicereame del Río de la Plata, che nel frattempo aveva rifiutato l'autorità di José Bonaparte e giurato fedeltà a Fernando VII.<sup>137</sup> È in questa veste che Francia, per la prima volta, si fa portabandiera dell'indipendenza paraguaiana. Il 24 giugno del 1810 infatti dichiara:

El Paraguay no es ni un patrimonio de España ni una provincia  
de Buenos Aires. El Paraguay es independiente. La única

---

<sup>136</sup> Gli storici Joel Colton e Robert Palmer tracciano un ritratto del rivoluzionario francese straordinariamente vicino all'immagine che la storiografia ha dato di Francia: «Robespierre è uno degli uomini più discussi e indecifrabili dell'età moderna. Gli amanti di una ordinata e stabile convivenza sociale lo condannano come un fanatico assetato di sangue; altri lo considerano un idealista, un visionario, un fervente patriota, che professava se non altro scopi e ideali democratici. Tutti concordano sulla sua onestà e integrità personale e sul suo zelo rivoluzionario. [...] Inaccessibile, a differenza di altri, a ogni forma di corruzione, e detto per questo l' "incorruttibile", era un fervido credente nell'importanza della "virtù"». (Robert Palmer - Joel Colton, *Storia del mondo moderno. Dalla rivoluzione francese alla prima guerra mondiale*, Roma: Editori Riuniti, 1985, p. 31).

<sup>137</sup> Per maggiori dettagli relativi a questa fase storica si rimanda a: Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina* (1969), 13 ed., Madrid: Alianza Editorial, 2000, in particolare al capitolo "La crisis de la independencia", pp. 78-134.

cuestión es cómo defender y salvaguardar nuestra independencia contra España, contra Lima, contra Buenos Aires y contra el Brasil.<sup>138</sup>

Francia dunque fa parte di quei politici e intellettuali latinoamericani che trassero dalle dottrine illuministe la conseguenza più radicale: la necessità dell'emancipazione dalla Spagna. Fu inoltre l'unico, insieme a José Artigas in Uruguay, che rivendicò l'indipendenza nazionale come priorità assoluta, opponendosi alle manovre messe in atto da Buenos Aires al fine di mantenere inalterata la propria supremazia economica e politica nell'area del Río de la Plata. Come alternativa a questo progetto annessionista portato avanti dalla ex capitale del Vicereame, già nel 1811 Francia proponeva una Confederazione di repubbliche indipendenti, in grado di opporsi ai progetti imperialisti di potenze come la Gran Bretagna e la Francia.

Tra il 17 e il 20 giugno del 1811 si tenne ad Asunción il Congresso che decretò, anche grazie al lavoro politico di Francia, l'incarceramento del Governatore spagnolo Bernardo Velasco e dei membri del Cabildo favorevoli alla sottomissione ad un'autorità esterna, fosse essa la corona spagnola o la Giunta di Buenos Aires. Lo stesso giorno venne istituita una Giunta di Governo e Francia fu nominato suo membro,<sup>139</sup> ma ben presto egli si ritirò dall'incarico a causa delle difficoltà nel far approvare le riforme sociali ed economiche che giudicava

---

<sup>138</sup> Citato in: Georges Fournial, "José Gaspar de Francia, el Robespierre de la Independencia americana", op. cit., p. 11.

<sup>139</sup> Formalmente la Giunta riconosceva l'unione con Buenos Aires, ma di fatto limitava drasticamente qualunque ingerenza da parte della ex capitale. Ecco cosa si legge nell'Atto di costituzione della Giunta di Governo (1811): «Lo sexto, que esta provincia, no sólo tenga amistad, buena armonía y correspondencia con la ciudad de Buenos Aires, y demás provincias confederadas sino que también sea una con ellas para el efecto de formar una sociedad en principios de justicia, equidad, y de igualdad, bajo las declaraciones siguientes: Primera: que mientras no se forme el congreso general, esta provincia se gobernará por sí misma; sin que la Exma. Junta de Buenos Aires pueda disponer y ejercer jurisdicción sobre su forma de gobierno, régimen, administración ni otra alguna causa correspondiente a esta misma provincia. [...] Lo undécimo, que queda suspendido por ahora todo reconocimiento de las Cortes, Concejo de regencia, y que toda otra representación de la autoridad suprema o superior de la nación en esta provincia, hasta la suprema decisión del congreso general que se halla próximo a celebrarse en Buenos Aires.» (Haydeé Miranda Bastidas - Hasdrúbal Becerra - David Ruiz Chataing (ed.), "Paraguay- Constitución de la Junta de Gobierno de 1811", in: Haydeé Miranda Bastidas - Hasdrúbal Becerra - David Ruiz Chataing (ed.), *La independencia de hispanoamérica. Declaraciones y actas*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005, pp. 79-81).

imprescindibili. Ritornò sulla scena politica definitivamente il 16 novembre del 1812, appoggiato da un massiccio movimento popolare; un anno dopo fu eletto, insieme a Fulgencio Yegros, Console della “Primera República del Sur en el Paraguay uno e indivisible”.

Nel 1814 un nuovo Congresso, costituito per la quasi totalità da contadini, lo elesse “Dictador Supremo de la República”.<sup>140</sup> Infine, il primo giugno del 1816, fu eletto “Dictador Perpetuo de la República”, incarico che mantenne fino alla morte.

Il termine “dittatore” va inteso, come ha spiegato anche Roa Bastos,<sup>141</sup> non come sinonimo di “tiranno”, ma secondo l’uso che ne veniva fatto nella Roma repubblicana, ovvero di condottiero e protettore della Repubblica in momenti di emergenza. In effetti, tra il 1812 e il 1816, i rivoluzionari americani erano stati sconfitti in numerose battaglie contro gli eserciti realisti e il raggiungimento dell’indipendenza era in pericolo. Nel 1814 la monarchia spagnola di Fernando VII aveva scelto di imboccare la via dell’assolutismo, in linea con i dettami della Santa Alleanza, e ciò portò ad una politica intransigente verso gli americani, che optarono per la “guerra a muerte”. Questa nuova congiuntura rafforzò lo spirito rivoluzionario e il sentimento nazionale, ma spinse anche al ripiegamento degli indipendentisti su posizioni più moderate, in alcuni casi decisamente conservatrici, soprattutto per ciò che riguardava l’esercizio della sovranità popolare.<sup>142</sup> La scelta di Francia di accentrare su di sé tutti i poteri rientra in

---

<sup>140</sup> «Se acordó: que el mando y gobierno de la provincia que hasta el presente ha estado en los dos cónsules quede reunido y concentrado en el ciudadano José Gaspar de Francia con el título de DICTADOR SUPREMO DE LA REPÚBLICA. Esta resolución fue tomada según el acta por “aclamación pública de la generalidad del Congreso, a excepción de uno u otro individuo disidente”. Un autor anota que en la elección del nuevo magistrado *las siete octavas partes de los votos campesinos favorecieron a Francia*». (Julio Cesar Chaves, *El supremo Dictador Francia* (1942), Madrid: Atlas, 1964, versione digitale a cura della Biblioteca Virtual del Paraguay, URL: <http://www.bvp.org.py/>, cap XIII, p. 6).

<sup>141</sup> «[...] fue dictador como lo fue Bolívar, en el sentido de la antigua legislación romana y de los principios de la Ilustración [...] un monje laico, insobornable y todopoderoso, celoso de su doctrina del pacto social encarnada en la hoy abandonada y ya incomprensible estructura política del estado nación». (Augusto Roa Bastos, “Hacia el pluralismo democrático en Paraguay” (1984), in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 408, junio 1984, p. 5).

<sup>142</sup> Va ricordato che anche in Europa e negli USA il principio della sovranità popolare non implicava necessariamente il suffragio universale (maschile). Questo era previsto dalla Costituzione francese del 1793, che però venne immediatamente sospesa e rimase inapplicata. Al suffragio universale, del resto, si opponevano con decisione le borghesie nazionali: «Tanto en Inglaterra como en Estados Unidos y en Francia, fueron los elementos burgueses los que se

questo nuovo quadro che, altrove, porta all'affermarsi di oligarchie politico-militari che concepiscono la rivoluzione in termini esclusivamente politico-istituzionali, senza una reale trasformazione nei rapporti socio-economici. La posizione di Francia è radicalmente diversa: ostile a qualunque forma di governo "aristocratico" o monarchico, opta per una soluzione che, nelle sue intenzioni, è la più adatta a salvaguardare gli interessi popolari, evitando il caos delle guerre civili. Il risultato è una repubblica indipendente, ricca e pacifica. Il prezzo però è alto: l'isolamento politico-economico e l'assolutismo.

La traiettoria politica di Francia rivela in particolare una costante preoccupazione teorica – che da un certo punto in poi sarà smentita dai fatti – per il rispetto assoluto della sovranità popolare e per la forma repubblicana dello stato, cardini della fondazione istituzionale del Paraguay indipendente. L'intransigenza con cui li difese mostra fino a che punto fosse radicata nella sua concezione politica l'idea di una rivoluzione non solo politico-istituzionale, ma anche socio-economica. Francia, a differenza di altri, non arrivò impreparato al momento di scegliere tra indipendenza o fedeltà alla corona spagnola: questa scelta forzata gli diede la possibilità di realizzare un progetto politico i cui principi gli erano già ben chiari. Al contrario, la maggior parte dei membri dell'*élite* creola si servirono delle teorie illuministe *a posteriori*, per legittimare una scelta guidata da interessi di tipo economico, che però non prevedevano una trasformazione dell'ordine sociale.<sup>143</sup>

L'Illuminismo ispano-americano aveva elaborato una sintesi delle teorie economiche europee al fine di applicarle alla realtà locale. Nonostante la

---

encargaron de estructurar los sistemas políticos que se crearon como consecuencia del éxito de sus respectivas revoluciones y que beneficiaban sus intereses. [...] Robespierre, quién pretendía imponer la democracia socioeconómica en Francia, aun si para ello fuese imprescindible la continuación del Reinado del Terror, es enviado a la guillotina por la reacción organizada y dirigida por la burguesía. Con la muerte de Robespierre desaparece toda posibilidad de imponer el sufragio universal en Francia [...]. Tampoco existía en Inglaterra ni en Estados Unidos.» (Miguel Ángel Martín, "Influencia de la Ilustración en la Independencia americana", op. cit., p. 27).

<sup>143</sup> «De pronto un vacío de poder, creado por la crisis española del 1808, obligó a decidir entre la sujeción a una autoridad inexistente y una independencia riesgosa, acerca de cuyos alcances se propusieron diversas variantes. Ese fue el momento en que adquirieron importancia los modelos políticos que se habían elaborado en Europa y en los Estados Unidos en las últimas décadas y de acuerdo con los cuales debería encararse en arduo problema de orientar el curso del proceso emancipador.» (José Luis Romero, "Prólogo", in: José Luis Romero (ed.), *Pensamiento político de la emancipación*, op. cit., p. XII).

diffusione delle teorie di fisiocratiche di Quesney, autore della voce “Grani” dell’ *Encyclopédie* (1751-1772) e del *The Wealth of Nations* (1776) di Adam Smith, furono le teorie dei neo-mercantilisti italiani ad apparire più adeguate alla situazione americana. Autori come Genovesi, Galiani e Filangeri accettavano le tendenze liberali dei fisiocratici e il ruolo centrale che questi attribuivano all’agricoltura; tuttavia, allo stesso tempo riservavano, come i mercantilisti spagnoli Jovellanos e Campomanes, un ruolo importante allo Stato nella gestione dell’economia.<sup>144</sup> Non escludevano quindi una certa dose di protezionismo, necessaria per salvaguardare alcuni settori della produzione americana – soprattutto agricola e tessile – dalla concorrenza europea. In ogni caso, le teorie economiche provenienti dall’Europa vennero usate come autorità per sostenere gli interessi di un’agricoltura e un allevamento destinati all’esportazione e resi particolarmente floridi dalle riforme borboniche avviate da Carlos III (1760-1788), soprattutto attraverso il *Reglamento de Comercio Libre* (1778). Questi interessi coincisero per lo più con quelli dell’oligarchia latifondista, le cui scelte politiche non erano sostenute da una riflessione teorica organica, ma dettate dalla preoccupazione per la difesa di interessi parziali e spesso momentanei. Questi ultimi, come evidenzia José Carlos Chiaramonte, trovavano nella “legge di natura” un’ottima legittimazione:

[...] la reivindicación del interés individual y el afán de lucro como dignos móviles de la acción humana y la concepción de que, por virtud de la armonía preestablecida y por medio del libre juego de las leyes naturales de la sociedad, tales móviles no sólo no entorpecerían sino que llevarían al logro del bienestar general.<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> È il caso di sottolineare che le teorie dei mercantilisti spagnoli si sviluppano all’interno di un pensiero del tutto opposto a quello degli Illuministi. Jovellanos, ancora nel 1809, dichiarava che «según el derecho público de España, la plenitud de la soberanía reside en el monarca, y que ninguna parte ni porción de ella existe ni puede existir en otra persona o cuerpo fuera de ella; [...] por consiguiente, es una herejía política decir que una nación cuya constitución es completamente monárquica, es soberana, o atribuirle las funciones de soberanía [...]» (Ivi, p. XV).

<sup>145</sup> José Carlos Chiaramonte, “Prólogo”, op. cit., p. XXV.

Francia si oppose fermamente a questa visione che si fondava sulla nozione, tipicamente illuminista, di “legge naturale” per istituire una perfetta equivalenza tra l’interesse individuale e quello collettivo. Il Dittatore infatti aveva un’idea dell’indipendenza che non coincideva con quella dell’oligarchia creola. Pur essendo favorevole in linea di principio al libero commercio e all’apertura delle rotte fluviali, capì rapidamente che ciò avrebbe portato ad una penetrazione imperialista di Brasile, Argentina e Gran Bretagna. Ma Francia non era disposto a barattare l’indipendenza politica del Paraguay con la dipendenza economica che il “moderno” sistema liberale prevedeva per le ex colonie spagnole. Questo lo portò a limitare drasticamente l’accesso di uomini, merci e capitali provenienti dall’estero e ad impostare una politica economica basata sull’autarchia. Allo scopo di difendere la Repubblica da nemici interni ed esterni, Francia abolì la proprietà privata della terra e dei mezzi di produzione mentre, dal punto di vista istituzionale, accentrò su di sé tutti i poteri, limitandosi ad organizzare un’efficiente macchina amministrativa che, in ogni settore, faceva capo alla sua persona. Per quanto riguarda la Costituzione, altro pilastro dello stato liberale, il Paraguay non ne ebbe alcuna fino al 1848, quando era presidente Carlos Antonio López.

È comprensibile che di fronte a questa politica gli storici liberali abbiano reagito imbastendo la *leyenda negra* del Doctor Francia, a partire dalla quale nel tempo si è andata costruendo un’immagine totalmente negativa. Per i fratelli Robertson, gli svizzeri Rengger e Longchamp, l’argentino Bartolomé Mitre e, in misura minore, Thomas Carlyle (solo per citare i più famosi) Francia era un tiranno incapace di accogliere la modernità politica. Una modernità che, dal loro punto di vista, equivaleva all’applicazione del modello liberale: divisione dei poteri, costituzione, proprietà privata e libero mercato.<sup>146</sup>

Insieme ad altre correnti di pensiero sorte durante il secolo dei lumi, il pensiero liberale si diffuse nell’America spagnola durante gli anni di gestazione

---

<sup>146</sup> All’origine del pensiero liberale vi sono le teorie elaborate da John Locke. Vale la pena di ricordare che nel *Secondo trattato sul governo* (1690) il filosofo inglese definiva tre “diritti naturali”: il diritto alla vita, alla libertà e alla proprietà. La centralità di quest’ultimo è ciò che caratterizza il pensiero liberale, che instaura l’equivalenza tra proprietà e libertà. (cfr. Wolfgang Rother, “Cittadinanza e diritti dell’uomo”, in: Gianni Paganini - Edoardo Tortarolo (eds.), *Illuminismo. Un vademecum*, Torino: Bollati Boringhieri, 2008, p. 49).

dell'indipendenza. Tuttavia, nel periodo che seguì alla disintegrazione dell'impero, funzionò come legittimazione ideologica alla penetrazione neo-coloniale. In nome del progresso e della libertà governi fantoccio agivano come intermediari subalterni degli interessi europei e, soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, nordamericani.

Nell'area rioplatense questa "modernità" venne imposta già dai primi anni dell'Ottocento a forza di invasioni militari e, più efficacemente, di prestiti usurari, che legarono i neonati governi indipendenti mani e piedi alle banche inglesi. Nonostante le resistenze di Francia e dei suoi successori Carlos Antonio López e Francisco Solano López, anche il Paraguay finì per rientrare nel nuovo ordine per effetto della Guerra de la Triple Alianza (1864-1870).

Nel 1864, spinti dalla Gran Bretagna e finanziati dalle sue banche, Brasile e il governo bonaerense delle Provincias Unidas del Río de la Plata invasero l'Uruguay e vi installarono un governo "amico". Scopo di questa manovra era l'invasione del Paraguay, il cui territorio avrebbe dovuto essere poi diviso tra i due aggressori. Il presidente paraguaiano Francisco Solano López, vedendosi accerchiato da potenze ostili, dichiarò guerra. Il conflitto portò allo sterminio della popolazione paraguaiana e, di conseguenza, alla distruzione di un paese che, fino a quel momento, era stato il più progredito e pacifico dell'America del Sud. Era, in particolare, l'unico a non avere alcun debito con l'estero e nonostante questo vantava un'economia fiorente, gestita in massima parte dallo stato. Come effetto della politica di Francia e dei suoi successori, il latifondo era stato sostituito da piccoli appezzamenti dati in concessione ai contadini dallo stato. Quest'ultimo era proprietario del 98% della terra. Nel 1865 funzionavano una linea ferroviaria e una telegrafica, entrambe di proprietà pubblica; l'industria, soprattutto tessile e siderurgica, era molto sviluppata, e il paese aveva una flotta mercantile che provvedeva al commercio con l'estero. Anche queste attività erano controllate dallo stato, che reinvestiva il *surplus* economico all'interno del paese.<sup>147</sup> Non è difficile capire perché il Paraguay rappresentasse una spina nel

---

<sup>147</sup> Cfr. Eduardo Galeano, *Le vene aperte dell'America Latina* (1970), Milano: Sperling&Kupfer, 1997, pp. 185-195. Sulle riforme attuate durante il governo di Francia si veda

fianco per gli interessi della Gran Bretagna in quell'area, oltre che una sfida aperta al predominio del suo modello politico-economico.

Uscita sconfitta dalla guerra, la Repubblica sprofondò in una situazione di dipendenza economica e politica dalla quale ancora oggi stenta ad uscire. La dipendenza culturale, conseguenza diretta della nuova situazione, si manifestò anche attraverso l'imposizione della "storia dei vincitori", che divenne l'unica verità ufficiale.<sup>148</sup> Ancora negli anni in cui Roa Bastos scriveva *Yo el Supremo*, l'istruzione universitaria paraguaiana era controllata dal capitale statunitense attraverso la mediazione del Brasile. In queste condizioni risultava particolarmente difficile l'affermarsi di una verità storica "paraguaiana".

La nazione che Roa Bastos ha in mente quando "inventa" il suo Supremo è quella che, negli stessi anni, Eduardo Galeano definiva «una colonia delle colonie».<sup>149</sup>

## ***II.2. La storia nella caratterizzazione del personaggio del Supremo.***

In varie occasioni, chiamato a chiarire la propria posizione in rapporto alla figura storica di José Gaspar Rodríguez de Francia, Augusto Roa Bastos ha dimostrato di aver accolto la prospettiva adottata da studiosi revisionisti come Julio César Chaves. Nell'introduzione alla prima edizione del suo *El Supremo Dictador* (1942) Chaves afferma: «El francismo y el antifrancismo carecen para nosotros de sentido»,<sup>150</sup> prendendo così le distanze dal binarismo ideologico che, soprattutto in Paraguay, ha sempre influito sui giudizi relativi al dittatore. Chaves

---

il saggio di Georges Fournial, "José Gaspar de Francia, el Robespierre de la Independencia americana", op. cit., pp. 7-26.

<sup>148</sup> A proposito di questa tradizione storiografica George Fournial afferma: «En su aplastante mayoría los muchos libros y escritos diversos publicados al respecto lo han sepultado bajo una pila de mentiras, inexactitudes, falsas calumnias e insultos groseros» (Georges Fournial, Ivi, p. 8). Dal canto suo Eduardo Galeano precisa che «Francia costituisce uno degli esempi più incredibili della bestialità della storia ufficiale. Le deformazioni imposte dal liberalismo non sono una prerogativa delle classi dominanti in America Latina: anche molti intellettuali di sinistra, abituati a guardare alla storia del loro paese con occhi altrui, condividono certi miti della destra e ne approvano le canonizzazioni e le scomuniche. Il *Canto General* di Pablo Neruda [...] è un chiaro esempio di questo disorientamento.» (Eduardo Galeano, Ivi, p. 207)

<sup>149</sup> Eduardo Galeano, Ivi, p. 193.

<sup>150</sup> Julio César Chaves, *El Supremo Dictador, Dr. Gaspar Rodríguez de Francia* (1942), op. cit., p. 11.



ammette l'impossibilità di stabilire con certezza *la* verità, tuttavia rivendica l'importanza dello studio diretto delle fonti documentali, un metodo rigoroso che non riconosce alla storiografia che lo ha preceduto:

[...] el más importante y el más original sin duda de los personajes de la historia nacional, era conocido por sus compatriotas a través de los escritos de dos ingleses y dos suizos y los comentarios de un tercer inglés; y citar a éste era la mayor prueba del dominio del tema francista en aquel tiempo de nuestra historiografía, felizmente y para siempre superado.<sup>151</sup>

Il testo di Chaves è una delle fonti a cui Roa Bastos ricorre più frequentemente per costruire la dimensione storico-politica del suo personaggio letterario, sebbene si serva anche dei testi canonici della tradizione storiografica liberale. La scelta di aprire il romanzo a tutte le voci che, negli anni, hanno contribuito a tracciare il profilo storico di José Gaspar Rodríguez de Francia ha come scopo evidente quello di delegittimare qualunque manicheismo ideologico. Roa Bastos rivaluta l'ambivalenza, la fluidità dei segni e delle interpretazioni.

Questo approccio, da una parte, influisce sulla ricezione del testo, obbligando il lettore alla riflessione critica; dall'altra, determina il trattamento dei materiali narrativi. Rispetto a questi ultimi l'aspetto più interessante, soprattutto per le sue ricadute epistemologiche, è a nostro giudizio la "messa in scena" del conflitto tra la logica dell'ambivalenza, verso la quale Roa Bastos sembra indirizzare le sue preferenze, e una logica più rigida fondata sui binarismi oppositivi.<sup>152</sup> Nel romanzo, è la figura del Supremo a costituire il "campo di battaglia" in cui il conflitto tra queste due logiche si fa esplicito. Egli diventa quindi un doppio di

---

<sup>151</sup> Ivi, pp. 3-4.

<sup>152</sup> Il riconoscimento della natura essenzialmente binaria del pensiero si accompagna, in Roa Bastos, alla tensione verso il superamento di quello stesso binarismo: «La dialéctica de la oposición. Siempre algo está en oposición con su extremo. El Bien y el Mal, el blanco y el negro. Yo trabajo mucho con estas ideas. Siempre concebir algo, pero inmediatamente también pensar en su opuesto como complemento. Entre los dos, un arco. Somos seres de naturaleza binaria» (Citato in: Eric Courthès, "Augusto Roa Bastos: hijo de la dualidad y maestro de la delegación de la escritura", Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université Paris X – Nanterre. URL: <http://usuarios.arnet.com.ar/yanasu/Courthes02.html>).

Roa Bastos e, attraverso di lui, lo scrittore può sviluppare una riflessione su questioni estetiche ed etiche, che convergono in un tema di fondamentale importanza: il rapporto tra parola e verità. Ciò è possibile perché il Supremo non è solo un personaggio, ma è anche una delle coscienze ordinatrici della narrazione. Svolge quindi anche una funzione autoriale.

Una delle caratteristiche fondamentali del meccanismo narrativo su cui si regge *Yo el Supremo* è, infatti, la “dispersione” della funzione autoriale. Oltre al Supremo e, ovviamente, all’autore reale Augusto Roa Bastos, essa viene assunta anche dal *Compilador*, al quale abbiamo già accennato. Inventato da Roa Bastos, il *Compilador* è una figura a metà strada tra lo storico e il copista, che riproduce e “monta” documenti che, in teoria, gli preesistono. Questi documenti sono attribuiti, spesso senza certezze, ad altre mani, tra le quali vi è appunto quella del Supremo. Il grosso del *corpus* testuale che compone il romanzo è costituito da tre scritti: la *Circular Perpetua*, il *Cuaderno Privado* e la *Libreta de Apuntes*. A questi si aggiungono vari testi minori: lettere private, documenti ufficiali, passi di opere storiografiche relative alla vita di Francia e alla condizione del Paraguay, una *Nota Final del Compilador* e una *Apendice*, che il *Compilador* include in quello che per ora ci limiteremo a definire “spazio paratestuale”. Da ultimo, integrano la narrazione principale anche il *Cuaderno de bitácora* e uno scritto dal titolo *Voz tutorial*.<sup>153</sup> Entrambi sono attribuibili al Supremo, che li scrive quando è ancora ragazzo e nei quali chiarisce i rapporti tra sé e la sua famiglia. Nel primo, in particolare, egli racconta un evento chiave della sua “autobiografia”: la rinascita dal fiume, che dice essere avvenuta quando aveva quattordici anni, e che ricalca nelle sue modalità generali lo schema della nascita dell’Eroe.<sup>154</sup> Il Supremo, però, è soprattutto l’autore del *Cuaderno Privado* e della *Circular Perpetua*. Il primo è una sorta di diario, che il personaggio definisce freddamente un «balance de cuentas» (YES, p. 40). Lo scrive personalmente ed è destinato a non essere letto se non da lui stesso. La seconda è un testo ufficiale,

---

<sup>153</sup> In questo elenco naturalmente non sono inclusi i numerosissimi testi incorporati nei discorsi dei personaggi e che vanno ad arricchire la dimensione intertestuale del romanzo, rendendo ancora più complessa la sua natura polifonica.

<sup>154</sup> Cfr. Milagros Ezquerro, “Introducción”, op. cit., pp. 57-59. A questo studio si rimanda per maggiori dettagli sull’organizzazione narrativa del romanzo e per una sintesi dei testi che lo compongono.

che il *Dictador* detta al suo segretario Policarpo Patiño. I destinatari sono i funzionari statali, ai quali il Supremo intende offrire quella che Milagros Ezquerro ha definito una «lección de Historia».<sup>155</sup> Roa Bastos affida prevalentemente a questo testo il compito di far emergere lo spessore storico del personaggio. Nella *Circular*, infatti, il Supremo tratteggia un autoritratto che vuole far passare come *la* verità sul proprio conto. Questa auto-rappresentazione si fonda totalmente sulla funzione politico-istituzionale che il Supremo ha “inventato” per se stesso nell’ambito della rivoluzione. La dimensione privata, con le sue debolezze, le sue ambivalenze, le riflessioni di carattere esistenziale, non vi trova spazio. Ripercorrendo la *Circular* è quindi possibile ricostruire non solo l’idea “positiva” che il personaggio ha di se stesso, ma anche le linee guida del suo progetto politico, nel quale risulta determinante l’influenza del pensiero illuminista.

La presenza di questa componente è coerente, come abbiamo visto, con la figura del Francia storico. Tuttavia, vale la pena di mettere in luce gli elementi salienti di una caratterizzazione che non è mera copia dell’esistente, ma il risultato di un “ritaglio”, di una scelta rappresentativa precisa rivendicata da Roa Bastos:

[...] prevalecen los elementos de la cultura del país Francia [...] Es probable que [...] el Compilador haya querido llenar el vacío ontológico del nombre correspondiente a la estructura pronominal Yo/El con los elementos catalizadores y semánticos extraídos, extrapolados de la historia y la cultura del país Francia: los filósofos del Siglo de las luces, la Revolución francesa (de cuyos principios teóricos, filosóficos y políticos el Doctor Francia fue el mejor interprete y expositor en la América del Sur, y en los hechos el dirigente político que supo aplicarlos con mayor eficacia pragmática a escala de las posibilidades concretas y objetivas de su época y su medio: la del pasaje de la

---

<sup>155</sup> Ivi, p. 53.

colonia e la emancipación en el Río de la Plata y el Paraguay).<sup>156</sup>

Enfatizzare determinati aspetti del pensiero illuminista nella creazione del personaggio letterario, integrandoli in particolare nell'immagine ufficiale e pubblica che questi dà di se stesso, significa offrire al lettore gli strumenti per capirne l'orizzonte simbolico. Inoltre, la valenza ontologica che Roa Bastos esplicitamente attribuisce agli elementi derivati dalla cultura francese, a partire dalla sinonimia tra il cognome – mai menzionato nel romanzo – del dittatore storico e il nome della nazione, mette in evidenza come l'identità individuale del personaggio dipenda strettamente dalla sua dimensione storico-politica.<sup>157</sup>

### ***II.2.a Il Supremo e l'Illuminismo: il Paraguay come rivoluzione storica.***

In *Yo el Supremo* il pensiero illuminista è la colonna che sostiene il progetto rivoluzionario del *Dictador*. Ma è anche qualcosa di più profondo: una visione del mondo e dell'uomo che promette di far uscire il Paraguay dal medioevo per portarlo nella modernità.

Ancora studente, ecco cosa ribatte Francia al direttore del Colegio de Montserrat che lo mette in guardia dalle seduzioni demoniache contenute nei libri dei *philosophes*:

Simplemente queremos saber lo nuevo, no seguir repitiendo como los las Patérmicas, la Summa, las sentencias de Pedro Lombardo. Todavía queréis destruir a Newton a fuerza de silogismos, y sólo podéis remendar vuestro bastión teológico en ruinas con otros viejos trozos de suela. Nosotros, en cambio, pensamos construir *todo nuevo* mediante albañiles como Rousseau, Montesquieu, Diderot, Voltaire, y otros tan buenos

---

<sup>156</sup> Augusto Roa Bastos, "Algunos núcleos generadores de un texto narrativo" (1977), op. cit., p. 179.

<sup>157</sup> A questo proposito il Supremo afferma: «El Supremo es aquel que lo es por su naturaleza. Nunca nos recuerda a otros salvo a la imagen del Estado, de la Nación, del pueblo de la Patria». (YES, p.53)

como ellos. Omnia mecum porto, reverendo padre, y si llevo todo lo mío conmigo, esas nuevas ideas forman parte de nuestra nueva naturaleza. No podréis confiscarlas, a menos que nos lavéis el cerebro con ácido muriático. (YES, p. 131)

La novità della visione che arriva dall'Europa rappresenta per il Supremo prima di tutto una rivoluzione individuale. «Omnia mecum porto», ovvero nell'uomo sono presenti, in potenza, tutte le facoltà necessarie a renderlo padrone di se stesso. Questa idea entusiasma il giovane Francia, che sin dall'inizio pensa ad una costruzione *ex novo* della società. La nozione di *novità* entra prepotentemente nel suo immaginario ed è così radicale da comportare addirittura l'idea di una «nueva naturaleza», sulla quale l'autorità tradizionale non ha più alcuna presa. Alle menti che hanno subito questa metamorfosi l'ordine coloniale fondato sulla scolastica appare come un «bastión teológico en ruinas», un relitto del passato destinato a scomparire.

Nel tratteggiare il suo personaggio Roa Bastos gli attribuisce quindi una delle convinzioni fondamentali dell'Illuminismo, ovvero la volontà di liberare l'uomo da qualunque forma di tutela divina. Questa libertà diventa possibile nel momento in cui si riconosce l'esistenza di una razionalità di cui tutti sono dotati per natura e in egual misura. Questa idea risale almeno a Descartes che, nel *suo Discorso sul Metodo* (1637) afferma:

[...] la capacità di giudicare correttamente e di distinguere il vero dal falso – in cui consiste appunto quello che viene comunemente chiamato buon senso, ovvero ragione – è per natura identica in tutti gli uomini [...].<sup>158</sup>

Tuttavia a Descartes non sfuggiva che questa razionalità «identica» produce effetti difforni in base al modo in cui ciascuno se ne serve. L'approssimarsi più o meno alla verità è una questione di *metodo*. L'affermazione teorica di una razionalità che renderebbe tutti gli uomini uguali, in particolare capaci di

---

<sup>158</sup> René Descartes, *Discorso sul metodo* (1637), a cura di Riccardo Campi, Erika Frigieri, Davide Monda, Siena: Barbera Editore, 2007, p. 8.

distinguere il vero dal falso, si scontra necessariamente con una realtà fatta di opinioni contrastanti.

Questo problematico rapporto tra pensiero astratto ed esperienza concreta attraversa tutta la riflessione del Secolo dei Lumi. Ciò su cui tutti gli autori sembrano concordare è però la trasmissibilità della conoscenza, resa possibile proprio dal terreno fertile offerto dall'intelletto di ciascun essere umano. Questo porta ad una sorta di compromesso: anche se il raggiungimento della verità attraverso le proprie sole forze è concesso a poche menti "illuminate", la conoscenza può essere portata a tutti attraverso l'insegnamento.<sup>159</sup> Da qui deriva l'insistenza degli Illuministi sulla democratizzazione dell'educazione, che deve mettere tutti gli individui in condizione di servirsi correttamente della propria ragione.

Nella sua *Circular Perpetua* il Supremo sembra condividere questo principio, quando dichiara che il contenuto del testo, che definisce «la letra», deve essere compreso «no con sangre sino por entendimiento» (YES, p. 326). Egli infatti assume il ruolo dell'insegnante e sottolinea più volte ed esplicitamente la funzione didattica del suo testo:

Como quien sabe todo lo que se ha de saber y más, les iré instruyendo sobre lo que deben hacer para seguir adelante. Con órdenes sí, mas también con los conocimientos que les faltan sobre el origen, sobre el destino de nuestra Nación. (YES, p. 28)

Sobre las relaciones de nuestra República con el Imperio; sobre sus tramposas maquinaciones, acechanzas, bellaquerías y perversiones, antes y después de nuestra Independencia, les instruiré más detalladamente en sucesivas vueltas de esta circular. (YES, p. 67)

---

<sup>159</sup> «L'insistenza sull'idea che il vero sapere sia, almeno parzialmente, comprensibile e comunicabile a tutti è uno degli aspetti che segnano in modo indelebile l'atto di nascita del pensiero moderno». (Chiara Giuntini, "Ragione e senso comune", in: Gianni Paganini - Edoardo Tortarolo, *Illuminismo. Un vedemecum*, op. cit., p. 209).

La validità dell'insegnamento offerto dal Supremo, la sua autorevolezza, si fondano sull'esperienza diretta:

Claro que estos hechos, por mejor decir fechorías, algunos de ustedes no los conocen sino de oídas; otros los tendrán olvidados, y los más no les dan el verdadero sentido que tienen. Simplemente, porque no han debido afrontarlos y resolverlos en su oportunidad, según me tocó hacerlo a mí. En las maduras de los beneficios alcanzados para todos por el Jefe Supremo, los subalternos se olvidan de las duras que a éste le tocó pasar. (YES, p. 266)

L'esperienza e l'osservazione sono in effetti i punti di partenza riconosciuti dal pensiero illuminista «per individuare le connessioni tra i fenomeni e ricondurli a un ordine sempre più completo, per quanto mai definitivo».<sup>160</sup> Ad esse tuttavia deve sommarsi sempre e comunque una certa dose di pensiero astratto, l'unico in grado di elaborare e interpretare correttamente l'esperienza.

Il Supremo accoglie a pieno questa concezione epistemologica e, nella *Circular*, mette l'accento sugli interventi attuati durante il suo governo per offrire ai paraguaiani gli strumenti necessari alla conoscenza della realtà. In particolare sottolinea come l'educazione pubblica sia stata estesa a tutti, eliminando l'analfabetismo e facendo in modo che ciascun cittadino sia in grado di svolgere un mestiere pratico, utile al bene collettivo. Ma non basta. Il dittatore si incarica personalmente dell'alfabetizzazione politica dei funzionari pubblici ancora prima di essere eletto "Supremo Dictador". È evidente che egli fa dipendere il successo della rivoluzione dalla diffusione del nuovo pensiero. Ripercorrendo gli anni fondativi della Repubblica, il Supremo fa riferimento ai conflitti tra lui e gli altri rappresentanti della Giunta di Asunción. Nel 1811, a motivo di questi conflitti, si allontana dalla capitale due volte e si ritira nella sua tenuta di Ybyray. Si tratta naturalmente di mosse strategiche, che sortiscono l'effetto desiderato: incapaci di gestire la situazione, gli altri membri della Giunta lo supplicano di ritornare. La

---

<sup>160</sup> Ivi, p. 212. In realtà, come avremo modo di vedere, il Supremo vuole far passare come definitivo l'ordine instaurato dal suo racconto.

goccia che aveva fatto traboccare il vaso dell'irritazione di Francia era stata, secondo quanto si legge nella *Circular*, la difficoltà nel far passare i contenuti politici del suo pensiero. Questa difficoltà è sintetizzata dal Supremo attraverso un aneddoto:

He agotado los medios y mi paciencia, sin embargo, tratando de instruirlos y rescatar a los menos malos para el mejor servicio de nuestra causa. Les he hablado en todos los tonos; he tratado de que leyeran por lo menos alguno que otro párrafo del Espíritu de las Leyes. Lea esto, estimado don Pedro Juan. No soy leyente, dijo el jefe del cuartel. Se lo voy a leer yo. Oiga, escuche esta idea de Montesquieu sobre el concepto de una república federativa: Si se debiese dar un modelo de una bella república pondría el ejemplo de Ligia. No sé dónde queda ese lugar, se desentiende el bayardo patán. No importa dónde se halle este país, don Pedro Juan. Lo importante es su régimen de gobierno basado en una asociación de ciudades o de estados en igualdad de soberanía y de derechos. Aquí tenemos una sola ciudad, se emperra. Sí, le digo, pero hay otras ciudades que nos quieren someter y esclavizar. No, señor, eso no, replica. Morir antes, que esclavos vivir. Bien, don Pedro Juan, me agrada oírle decir eso. Pero lo muy sabroso es que, como también lo dice Montesquieu, se puede vivir libres con poner orden en nuestra República. Tal vez mejor que en Ligia. Vea, doctor usted entiende de libros y de gente sabia. Por qué no se ocupa usted mismo de esas güevadas. Si cree conveniente, escríbale a ese señor Montesquién. Le podemos dar aquí un empleíto de secretario rentado de la Junta, para que nos ponga en orden los papeles. Imposible entendernos. Era pedir muelas al gallo. Pegué un nuevo portazo a la Junta y volví a la chacra. (YES, p. 144)

Quello che Francia tenta di spiegare in questa occasione è la necessità di unire le repubbliche indipendenti dell'America spagnola attraverso un sistema federativo. Un'idea che rappresenta il cardine della sua politica internazionale e che lo



ossessiona per tutto il romanzo. In questo caso egli si appoggia a Montesquieu, attraverso il quale tenta di rendere più chiaro e più autorevole il proprio discorso. Tentativo fallito, dato che tra lui e il capo della guarnigione Pedro Juan – emblema del funzionario medio a cui è destinata la *Circular* – c'è un abisso. Il militare non ha nessuna predisposizione all'astrazione e reagisce solo quando Francia gli sventola davanti lo spauracchio dell'invasione straniera. Ma si tratta di una reazione meccanica, priva di qualunque riflessione critica. Nel suo racconto il Supremo rende l'incomunicabilità di quel momento enfatizzando la comicità involontaria del suo interlocutore, che si ferma al senso immediato delle parole. Tuttavia la chiusura mentale del militare è uno schiaffo all'idea di razionalità che costituisce la premessa indispensabile della rivoluzione. Questa infatti può realizzarsi solo se gli individui sono in grado di ragionare correttamente attraverso l'acquisizione di competenze intellettuali adeguate; se ciò non avviene il progetto politico del Supremo è destinato al fallimento. Nonostante queste resistenze da parte di chi dovrebbe sostenerlo, nella *Circular* il dittatore tenta comunque di mostrare la validità e l'applicabilità del suo progetto politico e dell'idea dell'uomo da cui trae origine.

La logica con cui questo testo è scritto è quindi quella della persuasione. Se da una parte ciò può equivalere ad una mistificazione della realtà, dall'altra è innegabile che, nel momento della dettatura, il Supremo-autore in qualche modo cerchi di convincere anche se stesso, tentando di mettere in evidenza la profonda coerenza di un operato che, altrove, lui stesso considera esplicitamente un tradimento della rivoluzione. Questa coerenza è data dai principi, in nome dei quali è possibile anche giustificare eventuali errori:

Si a muchos los desvíos en la defensa de una causa justa los condenan, los principios, las proyecciones de esa causa contribuyen a rescatar aunque sea parcialmente a los errados que no son cerrados en el error. (YES, p. 68)

È possibile “tradire” i modelli pur di non tradirne lo spirito. Questo pragmatismo strategico – che altrove assume accenti ben più machiavellici – è il riflesso di una

mentalità empirica che il Supremo dimostra di possedere in tutto il romanzo. Non solo sperimenta personalmente nuove applicazioni per le conoscenze teoriche, inventando oggetti come i «tiestos-escucha» o la «pluma-recuerdo», che anticipano i registratori e il cinema, ma è anche architetto, sarto, stratega militare, allevatore, agricoltore, commerciante, artigiano... Nessun ambito dell'attività umana è indegno della sua attenzione. È una sorta di uomo universale che si occupa di ogni aspetto della realtà nella sua concretezza. Ed è proprio l'importanza data all'esperienza che sembra portarlo ad accettare i limiti imposti all'uomo dalla sua stessa ragione: essa lo libera dal peso di Dio, ma non lo rende onnipotente. Questo almeno è il concetto che sta alla base dell'empirismo settecentesco che il Supremo fa proprio. Nel suo sviluppo il romanzo si incaricherà di mostrare come, in realtà, questa tolleranza di fronte all'errore sia del tutto apparente, così come lo è la sua fedeltà ai fatti.

Per quanto riguarda la *Circular*, cioè il discorso ufficiale che stiamo prendendo in esame, la tolleranza scompare da subito verso chi è considerato nemico della rivoluzione, in particolare verso coloro che si limitano al ruolo di intellettuale e si servono del loro sapere come strumento per mantenere l'ingiustizia sociale. Un'atteggiamento che il dittatore attribuisce agli uomini di cultura del periodo coloniale, ma anche a coloro che pretendevano di guidare una rivoluzione di facciata:

Aquí en el Paraguay, antes de la Dictadura Perpetua, estábamos llenos de escribientes, de doctores, de hombres cultos, no de cultivadores, agricultores, hombres trabajadores, como debiera ser y ahora lo es. Aquellos cultos idiotas querían fundar el Areópago de las Letras, las Artes y las Ciencias. Les puse el pie encima. Se volvieron pasquineros, panfleteros. Los que pudieron salvar el pellejo, huyeron. Escaparon disfrazados de negros. Negros esclavos en las plantaciones de la calumnia. En el extranjero se hicieron peores aún. Renegados de su país, piensan en el Paraguay desde un punto de vista no paraguayo. Los que no lograron emigrar, viven migrando en la oscuridad de sus cubiles. Convulsionarios engreídos, viciosos, ineptos, no tienen

cabida en nuestra sociedad campesina. ¿Qué pueden significar aquí sus hazañas intelectuales? Aquí es más útil plantar mandioca o maíz, que entintar papeluchos sediciosos; más oportuno desbichar animales atacados por la garrapata, que garrapatear panfletos contra el decoro de la Patria, la soberanía de la República, la dignidad del Gobierno. Cuanto más cultos quieren ser, menos quieren ser paraguayos. (YES, p. 28)

Di quale cultura sta parlando il dittatore? Gli «areopagitas» (YES, p. 5) sono stati educati nelle stesse scuole frequentate dal Supremo; è storicamente dimostrato che alcuni di loro erano degli “illuminati” e conoscevano i testi dei *philosophes*. Tuttavia il dittatore scredita il loro sapere considerandolo inutile, persino antipatriottico. In questo senso il riferimento all’Areopago, l’organo politico dell’aristocrazia terriera dell’Atene pre-democratica, è significativo.<sup>161</sup> Non solo rimarca una concezione elitaria del sapere ma, riferito al contesto americano, ne denuncia implicitamente anche il carattere imitativo. Gli «oligarcones», definiti «cultos idiotas», sarebbero cioè il prodotto di una colonizzazione culturale di successo, ottenuta grazie all’addomesticamento del senso critico. Considerano i testi della cultura europea come *auctoritates* e non ne traggono alcunché di utile, né per la propria crescita personale né per il progresso del proprio paese. Il sapere è per loro uno *status symbol* che li rende più simili agli europei, differenziandoli dal volgo. Dominati da questo metodo di conoscenza «piensan en el Paraguay desde un punto de vista no paraguayo». Al contrario, il Supremo rivendica la capacità di rielaborare le teorie altrui in modo da adeguarle alla realtà americana. Questo vale per la filosofia come per il diritto e l’economia, che incorpora criticamente al proprio pensiero nel tentativo di giungere ad un’elaborazione originale. Questo aspetto rappresenta un elemento chiave della sua auto-rappresentazione di politico vincente e autenticamente americano:

---

<sup>161</sup> Insieme all’Arcontato, che da esso dipendeva, l’Areopago era un’istituzione politica sorta ad Atene dopo la fine della monarchia. Si trattava di un consiglio vitalizio, costituito da grandi proprietari terrieri (eupatridi) ed ex arconti, destinato a custodire le leggi. Fino alle riforme in senso democratico operate da Solone (VII sec a.C.) e poi proseguite da Clistene e Pericle (VI e V sec. a. C.), l’Areopago rimase il supremo amministratore della *polis*, espressione di un’oligarchia aristocratica basata sulla ricchezza data dalla proprietà della terra. (Cfr. Armando Saitta, *Civiltà del passato*, Vol I, Torino: Marietti, 1983, pp. 190-194).

El Paraguay está en condición más pingüe que cualquier otro país. Aquí todo es orden, subordinación, tranquilidad. Pero desde el momento que se pasan sus fronteras, como usted mismo lo ha podido comprobar, el estampido del cañón y el son de la discordia hieren los oídos. Todo es ruina y desolación allá; aquí, todo prosperidad, bienestar y orden. ¿De dónde nace todo esto? Pues, de que no hay hombre en América del Sur, fuera del que habla, que comprenda el carácter del pueblo y que sea capaz de gobernarlo de acuerdo con sus necesidades y aspiraciones. (YES, pp. 268-269) <sup>162</sup>

Al contrario i membri delle «Veinte familias» che compongono l'élite paraguaiana rendono sterile, quando non dannosa, la propria cultura, perché non hanno saputo sviluppare adeguatamente il pensiero critico. Il motivo di questa incapacità di ragionamento sta nell'influenza della scolastica, alla quale si riduce il loro orizzonte intellettuale:

En cuanto a los oligarcones ninguno de ellos ha leído una sola línea de Solón, Rousseau, Raynal, Montesquieu, Rollin, Voltaire, Condorcet, Diderot. [...] Ninguno de ellos ha leído una sola línea fuera del Paraguay Católico, del Año Cristiano, del Florilegio de los Santos, que a estas horas ya también estarán convertidos en naipes. Los oligarcones se quedan en éxtasis hojeando el Almanaque de las Personas Honradas de la Provincia, trepados a las ramas de sus genealogías. No quisieron comprender que hay ciertas situaciones desgraciadas en que no se puede conservar la libertad sino a costa de los más. Situaciones en las que el ciudadano no puede ser enteramente libre sin que el esclavo sea sumamente esclavo. Se negaron a aceptar que toda verdadera Revolución es un cambio de bienes.

---

<sup>162</sup> É bene notare che questo passo viene presentato come parte di una conversazione nelle *Cartas sobre le Paraguay* dell'inglese J.P. Roberrson. Si tratta quindi di parole citate da una fonte storiografica comunemente accettata ma che, nell'ambito del romanzo, "copre" la voce del Supremo.

De leyes. Cambio a fondo de toda sociedad. No mera lechada de cal sobre el desconchado sepulcro. Procedí procediendo. Puse el pie al paso del amo, del traficante, de la dorada canalla. De bruces cayeron del gozo al pozo. Nadie les alcanzó un palito de consuelo. (YES, p. 34)

Qui il Supremo arriva ad affermare che nessuno degli «oligarcones» ha mai letto i libri degli illuministi, né conosce la linea del pensiero occidentale di cui sono figli, sintetizzata dal nome di Solone. Come si è visto le teorie illuministe circolavano nell'area paraguaiana, soprattutto tra le classi privilegiate. Tuttavia, nella sua elaborazione letteraria, Roa Bastos sceglie di tracciare un linea di separazione netta tra il personaggio e la classe a cui appartiene. Questa linea rimarca non solo una differenza di orientamento politico, ma soprattutto una distanza intellettuale ed epistemologica. Dipingendoli come ignoranti, il Supremo sottolinea che lo scarto tra sé e loro è di natura qualitativa e non quantitativa, riguarda cioè la visione del mondo e dell'essere umano più che l'acquisizione di teorie e concetti. Nella *Circular* il dittatore si dipinge quindi come “un'altra specie d'uomo”, capace di inaugurare una nuova fase storica.

Dal punto di vista politico, citando i titoli dei testi che costituivano le letture dell'aristocrazia creola, il Supremo mostra come questa conservi un ostinato attaccamento ad un mondo che si giustifica come riflesso di un ordine trascendente. Di contro egli afferma la forza di una ragione capace di creare da sé il proprio ordine, senza tutele divine. Questa mancata separazione tra il piano divino e quello terreno ha profonde ripercussioni politiche. Durante gli scontri relativi alla forma istituzionale del nuovo Paraguay, i membri della Giunta accusano il Supremo di creare divisioni introducendo troppe novità. Ecco la sua risposta:

¿Por qué se han de avanzar en llamar autor de divisiones, de novedades, al que propone que esa Junta provisoria e inservible sea reemplazada por un verdadero Gobierno surgido de un Congreso General en el que estén representados todos los

ciudadanos? ¿Por qué han de tachar de subversivo a quien propone que las autoridades sean elegidas por asambleas ampliamente populares? [...]. Únicamente las autoridades dudosas e inciertas pueden causar división y no terminar con las que ocurran. Sólo los que temen ser juzgados temen los Congresos. Las novedades por tales nada tienen que no puedan ser canalizadas por los ciudadanos honrados en bien del país. Pues si de ellas hay malas, también las hay buenas y hasta muy buenas. ¿Acaso nuestra Revolución misma no fue una grande y aun la mayor de las novedades? También la más brillante. La más justa. La más necesaria de todas las novedades. (YES, pp. 141-142)

Qui la nozione di *novità* si salda esplicitamente a quella di *rivoluzione* che, nel pensiero del Supremo, acquisisce la sua accezione moderna, andando ad indicare un cambiamento radicale. Come sottolinea Octavio Paz, infatti:

[...] la modernidad comienza por cambiar el sentido de la palabra revolución. A la significación original – giro del mundo y de los astros – se yuxtapuso otra, que es ahora la más frecuente: ruptura violenta del orden antiguo y establecimiento de un orden social más justo y racional. La vuelta de los astros era una suerte de manifestación visible del tiempo circular; en su nueva acepción, la palabra revolución fue la expresión más perfecta y consumada del tiempo sucesivo, linel e irreversible.<sup>163</sup>

Le novità spaventano invece l'*élite* creola: ancora legata all'archetipo medievale cristiano, che relega perfezione e giustizia a dopo la morte, essa teme in particolare l'ingresso del popolo sulla scena politica, un evento che trasformerebbe una brezza riformista in una vera e propria tempesta rivoluzionaria. Anche sul piano politico, quindi, la differenza tra il Supremo e gli altri membri della Giunta non è quantitativa, ma qualitativa. Ecco allora che il

---

<sup>163</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, op. cit., p. 53.

dittatore arriva a definire i re «Terroristas por Derecho Divino» (YES, p. 74). Questa definizione, (contenuta in un passo che è forse più corretto attribuire gli *Apuntes*, cioè alla trascrizione delle conversazioni tra Patiño e il Supremo) si trova all'interno di un *excursus* del dittatore sulla costruzione della Casa de Gobierno. La tradizione la fa risalire ai Gesuiti, ma il Supremo precisa che a costruirla fu il governatore Morphi, quindi un'autorità civile. Nonostante ciò i materiali con cui fu edificata ne fanno una perfetta metafora del potere coloniale:

El equívoco del origen de la Casa de los Gobernadores como Casa de Ejercicios Espirituales, provino del hecho de haber sido construido el edificio con los materiales que figuraban en el inventario general o cuentas de bienes de los expulsos bajo el rótulo de Real Secuestro. Ves, Patiño, en ese tiempo los secuestradores eran los reyes. Terroristas por Derecho Divino. Los gobernadores Carlos Morphi, llamado el Irlandés y también el Desorejado a causa de la mosca; luego Agustín de Pinedo; luego Pedro Melo de Portugal; todos ellos la ocuparon en esta creencia, si bien no se dedicaron en ella exclusivamente a ejercicios espirituales para la salvación de sus almas. (YES, p. 74)

Con ironia il dittatore sottolinea come, per quanto radicato, l'attaccamento ad una concezione che faceva del re il rappresentante di Dio in terra servisse soprattutto a difendere un sistema che fondava la ricchezza e il potere di pochi sulla miseria di molti. A questo conservatorismo il Supremo oppone una rivoluzione radicale, fondata su un principio chiaro: «toda verdadera Revolución es un cambio de bienes. De leyes. Cambio a fondo de toda sociedad. No mera lechada de cal sobre el desconchado sepulcro» (YES, p.34). Il metodo è altrettanto chiaro. Le dichiarazioni di principio non servono se non a far sì che tutto cambi perché nulla cambi: la rivoluzione è invece prassi, traduzione dell'ideale in reale. Al *porteño* Echevarría, inviato del governo di Buenos Aires, rimprovera proprio il fatto di pensare alla rivoluzione come ad uno strumento nelle mani dei «girondinos de la

burguesía comercial portuaria» e degli intellettuali «alumbrados» (YES, p. 186), radicali a parole ma non nei fatti:

Somos hombres de ideas. Hemos de gobernar y establecer las leyes, según ya lo sabían los sabios legisladores de la antigüedad. Discúlpeme, doctor, pero el congreso de Buenos Aires o de Tucumán no pensará reunirse en la antigüedad. [...] nosotros los intelectuales «alumbrados», según lo proclama usted, hemos de establecer primero las instituciones a fin de que a su vez ellas hagan las leyes, eduquen a los hombres a ser hombres, no chacales agarradores de lo ajeno. Aplique usted su carácter insinuante, su espíritu sagaz, su conocimiento de los hombres, de las cosas, no para malbaratar nuestros designios sino para desbaratar las intrigas en que quieren enredarnos los enemigos de nuestra independencia. No es tener honor de buena opinión de nuestros pueblos el considerarlos nacidos para el sometimiento y la esclavitud sin fin. Contemple a este pueblo que nos ovaciona, que *todavía* cree en nosotros. ¿Cree usted que nos están rogando clamorosamente que los convirtamos otra vez en esclavos de una minoría de privilegiados para explotarlos en su particular beneficio como hasta aquí lo vinieron haciendo los amos extranjeros? (YES, pp. 188-189)

Nell'opposizione tra teoria e prassi il Supremo si esprime sempre a favore della seconda, suggerendo una visione in qualche modo flessibile della realtà. Ciò che conta è liberare il popolo dalla schiavitù imposta da «una minoría de privilegiados», da qualunque parte arrivino: in un certo senso il fine giustifica i mezzi. Dunque, se ai funzionari chiede un minimo di astrazione, dagli uomini colti il Supremo pretende che le dichiarazioni di principio non restino lettera morta e che si proceda ad una reale trasformazione della società, alla trasformazione degli individui in “uomini”.



In questo progetto è possibile vedere le tracce del pensiero di Jean Jacques Rousseau.<sup>164</sup>

Nel lessico del ginevrino l'“uomo” rappresenta la condizione più alta a cui può pervenire l'individuo moderno. Rousseau parla di “uomo naturale” riferendosi sia all'uomo che vive in un ipotetico stato di natura, sia a quello che vive nello stato di società. Questa sovrapposizione terminologica produce, come ha fatto notare Tzvetan Todorov,<sup>165</sup> una qualche confusione, ma aiuta a capire come l'uomo diventi un autentico essere sociale solo attraverso un percorso che lo porta a quella «nueva naturaleza» a cui fa cenno il Supremo. L'“uomo” per Rousseau è un essere capace di fondare il proprio rapporto con gli altri su ciò che in lui vi è di universale e che lo accomuna al resto dell'umanità. Questa capacità gli deriva dall'aver sviluppato la propria razionalità fino a diventare autonomo, libero da pregiudizi e in grado di convivere con i conflitti e le contraddizioni della società, pur mantenendo la propria identità individuale.<sup>166</sup>

Su queste basi ci sembra di poter affermare che, almeno nelle intenzioni, il progetto politico del Supremo punta alla creazione di uomini e non di semplici cittadini. Il “cittadino” di Rousseau infatti è il capo di guarnigione Pedro Juan, perfettamente inquadrato in una logica patriottica, ligio al dovere, ma del tutto incapace di un pensiero autonomo.

Rousseau sottolinea però un aspetto interessante del rapporto tra uomo e cittadino. Un buon cittadino non può essere tale se prima non impara a pensare autonomamente, se prima non si fa uomo. Tuttavia, nella realtà, queste due condizioni si danno in ordine inverso: «noi cominciamo propriamente a diventare uomini solo dopo essere stati cittadini».<sup>167</sup> Questo avviene, secondo Rousseau, perché il primo passo consiste nell'uscita dallo stato di natura attraverso il patto sociale:

---

<sup>164</sup>

<sup>165</sup> Cfr. Tzvetan Todorov, *Fragile felicità* (1985), Milano: SE Edizioni, 2002, pp. 25-26.

<sup>166</sup> «“Trovare una forma di associazione che difenda e protegga le persone e i beni degli associati sfruttando al massimo la forza comune, associazione nella quale ogni uomo, pur unendosi a tutti gli altri, non obbedisca che a se stesso e resti libero come prima”. Questo è il problema fondamentale di cui il *Contratto sociale* offre la soluzione.» (Jean Jacques Rousseau, *Il contratto sociale* (1761), a cura di Roberto Guiducci, Milano: BUR, 1982, p. 63).

<sup>167</sup> Ivi, p. 45.

[...] in luogo di distruggere l'uguaglianza naturale, il patto fondamentale mette un'uguaglianza morale e legale al posto di ciò che la natura aveva potuto stabilire come ineguaglianza tra gli uomini, sicché questi, pur potendo essere diseguali per forza o per intelligenza, diventano tutti uguali per accordo e per diritto.<sup>168</sup>

Rousseau dimostra qui una buona dose di realismo: invece di partire dal principio dell'uguaglianza naturale, ovvero da una condizione potenziale ma mai realizzata nella pratica, si confronta direttamente con la contingenza storica per cercare di arginare la disuguaglianza che la attraversa. Questo realismo sfocia, a tratti, in un cinismo machiavellico:

«Se è bene saper utilizzare gli uomini così come sono, molto meglio è renderli quali si ha bisogno che siano; l'autorità più assoluta è quella che penetra nell'intimo dell'uomo, e si esercita sulla volontà non meno che sulle sue azioni». [...] Se l'educazione è dunque condotta a buon fine gli allievi avranno appreso «a volere sempre e soltanto ciò che vuole la società».<sup>169</sup>

Così si fanno i cittadini. Questo cinismo, spesso rintracciabile anche nel discorso del Supremo, sembra però mancare nel momento in cui quest'ultimo fissa i principi e gli obiettivi della sua rivoluzione. Nella *Circular perpetua* in particolare, il discorso si regge su un'idea di popolo che esclude quella pessimistica implicita nelle considerazioni di Rousseau.<sup>170</sup> Il suo progetto è dunque attraversato da una fortissima spinta utopica e dalla fiducia nella perfettibilità dell'essere umano. Il nuovo Paraguay che Francia ha in mente è

---

<sup>168</sup> Ivi, p. 72.

<sup>169</sup> Jean Jacques Rousseau, *Économie politique*, citato in: Tzvetan Todorov, *Fragile felicità* (1985), op. cit., p. 36.

<sup>170</sup> Nel *Cuaderno privado*, dove prevale un tono più meditativo, questa visione emerge come un dato di fatto spesso scoraggiante. Ecco un esempio: «¡Ojo! Releer el Contra-Uno Parte primera: Prefaciones sobre la servidumbre voluntaria. El borrador se encuentra, probablemente, entre las páginas de El Espíritu de las Leyes o de El Príncipe. Tema: La capacidad de la inteligencia se limita a comprender lo que hay de sensible en los hechos. Cuando es preciso razonar, el pueblo no sabe más que andar a tientas en la obscuridad.» (YES, p. 55)

fondato sulla sovranità popolare; questa a sua volta presuppone l'esistenza di *uomini*, ovvero di cittadini politicamente consapevoli che vadano a formare «El hombre-pueblo, la gente-muchedumbre» dotata di un' «alma una/múltiple» (YES, p. 89) Il primo passo di questo progetto sta quindi nella rivoluzione individuale che il Supremo aveva sperimentato quando era studente. Eppure, nelle parole che rivolge a Echevarría, il dittatore mostra chiaramente come la creazione di «hombres que sean hombres» competa alle avanguardie intellettuali. Solo dopo che le menti illuminate avranno stabilito istituzioni e leggi sarà possibile educare i sudditi della colonia ad essere uomini liberi. Il paradosso è evidente: la rivoluzione individuale è il presupposto di quella politica, ma solo la rivoluzione politica può creare le condizioni necessarie a quella individuale. La rivoluzione è quindi opera di pochi o, al limite, di Uno solo. Il Supremo di Roa Bastos finirà col rimanere intrappolato in questo circolo vizioso, mettendo a nudo le aporie di un pensiero che dal XVIII secolo si sviluppa fino ad oggi.<sup>171</sup>

Nonostante ciò il Supremo ripropone continuamente nella *Circular* l'immagine di un *volgo* divenuto *popolo*, cioè soggetto politicamente consapevole. L'ostinazione con cui il Francia-autore insiste su questi aspetti suggerisce che qui stia la sostanza del suo testamento politico, a dispetto del fallimento che ha sperimentato sulla propria pelle e che Rousseau aveva già previsto:

«Obbligati a combattere la natura o le istituzioni sociali, bisogna decidersi se fare un uomo o un cittadino; poiché non si può fare uno e l'altro nello stesso tempo». «Le buone istituzioni sociali sono quelle che sanno meglio snaturare l'uomo» [...] «il

---

<sup>171</sup> Anche il pensiero di Jean Jacques Rousseau presenta aspetti contraddittori. Tzvetan Todorov ha mostrato come in realtà il ginevrino esplori strade differenti proponendo differenti modelli di organizzazione sociale e, di conseguenza, di uomo. Nel *Contratto Sociale* in particolare l'idea di *popolo* è tutt'altro che pessimistica. Il popolo è infatti considerato il «vero fondamento della società» (Jean Jacques Rousseau, *Il contratto sociale*, op. cit., p. 62) e l'atto che ne determina la costituzione è precedente all'«atto in base al quale un popolo elegge un re» (Ivi, p.61). Il popolo si costituisce come «persona pubblica» nel momento in cui «“Ciascuno di noi mette in comune la propria persona e ogni potere sotto la suprema direzione della volontà generale; e noi riceviamo ogni membro come parte indivisibile del tutto”. Immediatamente, in luogo della persona singola di ciascun contraente, questo atto di associazione produce un corpo morale collettivo, composto di tanti membri quanti sono gli aventi diritto al voto dell'assemblea, il quale proprio attraverso questo atto riceve la sua unità, il suo “io” comune, la sua vita e la sua volontà» (Ivi, p. 64).

legislatore che le vorrà entrambe, non otterrà né l'una né l'altra; questo accordo non si è mai visto e non si vedrà mai, perché è contrario alla natura, e non si possono attribuire due scopi alla stessa passione».<sup>172</sup>

Todorov sintetizza questa posizione affermando che «il successo del civismo è inversamente proporzionale a quello dell'“umanitarismo”».<sup>173</sup> Nonostante questa realtà gli si riveli tragicamente, il Supremo continua per la sua strada nel tentativo di mostrare, attraverso la *Circular Perpetua*, il successo del proprio progetto “umanistico”, fondato su una ragione naturale che non ammette smentite.

### ***II.2.b. Tracce di medioevo: i Comuneros e i Gesuiti.***

La ragione naturale così come il Supremo la intende aveva già fatto la sua comparsa in Paraguay con la Rivoluzione dei Comuneros (1721-1735), in particolare nella figura di José de Antequera y Castro. Inviato dall'Audiencia di Charcas per investigare sulla ribellione del Cabildo di Asunción contro il Governatore spagnolo Diego de los Reyes Balmaceda, Antequera prende le parti degli insorti e dichiara legittima la loro azione. Il Supremo rievoca questi eventi nelle primissime pagine della sua *Circular*, trattandoli come antecedenti della sua rivoluzione:

Les quema la sangre que haya asentado, de una vez para siempre, la causa de nuestra regeneración política en el sistema de la voluntad general. Les quema la sangre que haya restaurado el poder del Común en la ciudad, en las villas, en los pueblos; que haya continuado aquel movimiento, el primero verdaderamente revolucionario que estalló en estos Continentes, antes aún que en la inmensa patria de Washington, de Franklin,

---

<sup>172</sup> Jean Jacques Rousseau, *Émile e Lettres écrites de la montagne*, citato in: Tzvetan Todorov, *Fragile felicità* (1985), op. cit., pp. 28-29

<sup>173</sup> Ivi, p. 28.

de Jefferson; inclusive antes que la Revolución francesa. (YES, p. 27)

Il Supremo associa i Comuneros ai rivoluzionari nordamericani e francesi, figli indiscussi dell'Illuminismo. In effetti, già nel 1730, essi avevano costituito una Giunta Governativa ed eletto un Presidente della Provincia del Paraguay. La presenza di José de Antequera in particolare fornisce un contenuto politico più preciso e moderno alle rivendicazioni degli abitanti di Asunción. Antequera infatti aveva ricevuto la migliore educazione possibile ed era perfettamente aggiornato sui più recenti sviluppi del pensiero europeo. Questo aspetto è quello che il Supremo mette in evidenza nella sua *Circular*:

No se anduvo con muchas vueltas. La soberanía del Común es anterior a toda ley escrita, la autoridad del pueblo es superior a la del mismo rey, sentenció en el Cabildo de Asunción. [...] Los pueblos no abdicar su soberanía. El acto de delegarlo no implica en manera alguna el que renuncien a ejercerla cuando los gobiernos lesionan los preceptos de la razón natural, fuente de todas las leyes. Únicamente los pueblos que gustan de la opresión pueden ser oprimidos. Este pueblo no es de éstos. Su paciencia no es obediencia. Tampoco podéis esperar, señores opresores, que su paciencia sea eterna como la bienaventuranza que le prometéis para después de la muerte. El juez pesquisador vino no con la fe del carbonero que se santigua. Llegó, vio, pesquisó todo muy a fondo. Le sublevó lo que vio. La corrupción absolutista había acabado por infestar todo. Los gobernadores traficaban con sus cargos. La corte hacía manga ancha con los que le hacían la corte, a trueque de seguir recibiendo sus doblones. (YES, p. 29)

Come accade spesso con altri personaggi, Antequera è tratteggiato come un *alter ego* del Dittatore, un suo precursore che sostiene le ragioni dell'autonomia del Paraguay attraverso la nozione di sovranità popolare e ragione naturale. La scelta

di non inserire indicazioni grafiche che permettano di separare nettamente le parole di Antequera dal pensiero di Francia esaspera questa sovrapposizione. Che si tratti dell'uno o dell'altro, in ogni caso il dittatore ricorre alla figura di Antequera per ribadire una volta di più la funzione di controllo sociale esercitata da una religione che insegna al popolo ad essere docile e ad aspettarsi la felicità solo nell'altro mondo. Inoltre ad Antequera il Supremo attribuisce il suo stesso metodo nella ricerca della verità e della giustizia: l'osservazione diretta dei fatti. Questo gli vale numerosi nemici, che lo attaccano come viene attaccato il Supremo: «Blasfemias. Lamentaciones. Rogativas. Cabildeos. Conjuras. Libelos, sátiras, panfletos, caricaturas, pasquines, repitieron entonces lo que está ocurriendo hoy» (YES, p. 29).

Il dittatore fa quindi una scelta ideologica precisa nel trattare questa figura e gli eventi di cui fu protagonista. Del resto Antequera e i Comuneros hanno sempre rappresentato un capitolo dibattuto della storia paraguaiana. Gli storici, a seconda del loro orientamento personale, hanno giudicato diversamente quella rivoluzione: per alcuni costituì un passo eroico verso l'indipendenza e un capitolo fondamentale nello sviluppo del pensiero democratico ed egualitario in terra americana;<sup>174</sup> per altri rappresentò soprattutto il tentativo degli *encomenderos* di Asunción di liberarsi della concorrenza economica e politica delle *reducciones* gesuitiche, al fine di rafforzare il loro potere.<sup>175</sup>

In questa sede non ci compete esprimere un giudizio storico su questi eventi. Il mancato accordo tra gli studiosi rivela però qualcosa che per la nostra lettura del personaggio risulta particolarmente significativo: nella rivoluzione dei Comuneros, che il Supremo considera un antecedente diretto della propria, convivono la mentalità medievale e quella moderna. Il Supremo però evidenzia

---

<sup>174</sup> È il caso dello storico Viriato Díaz Pérez che, nel suo studio *La revolución comunera del Paraguay* (1930), sostiene la filiazione diretta del movimento *comunero* dalla tradizione autonomista spagnola, ed enfatizza la radice iberica di una mentalità che rappresentò un terreno fertile per la diffusione del principio di sovranità popolare elaborato nel corso XVIII. Il suo studio, per quanto attraversato da una certa partigianeria e da un sentimento filo-spagnolo evidente, rappresenta un utile strumento interpretativo di questa fase storica. (Cfr. Viriato Díaz Pérez, *La revolución comunera del Paraguay* (1930), Palma de Mallorca, 1973, edizione digitale a cura della Biblioteca Virtual del Paraguay, URL: <http://www.bvp.org.py/>).

<sup>175</sup> Questo aspetto, come vedremo in seguito, è sottolineato da Lucía Gálvez nel suo *Guaraníes y jesuitas. De la tierra sin mal al Paraíso*, Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

solo quest'ultima sottolineando, e forse forzando, le affinità tra la loro rivoluzione e la sua, che considera come il culmine del cammino di liberazione iniziato un secolo prima. Il dittatore dipinge gli eventi del 1721 come una rivoluzione popolare, finalizzata a porre fine alla corruzione della burocrazia spagnola e ad un sistema in cui «Los paquetes oligarcones de las villas empaquetaban carne de indio en las encomiendas» (YES, p. 29). Nel 1810 a questo riguardo nulla era cambiato secondo il Supremo:

Hasta que recibí el Gobierno, el don dividía aquí a la gente en don-amo / siervo-sin-don. Gente-persona / gente-muchedumbre. De un lado la holganza califaria del mayorazgo godó-criollo. Del otro, el esclavo colgado del clavo. El muerto-ser-continuamente-vivo: Peones, chacareros, balseros, caminadores del agua, del monte, gente de remo y yerba, hacheros, vaqueros, artesanos, caravaneros, montañeses. Esclavos armados una parte de ellos, debían defender los feudos de los kaloikagathói criollos. (YES, p. 33)

A fermare Antequera saranno le autorità coloniali, appoggiate dall'esercito di indigeni guaraníes creato dai Gesuiti. Questi combatterono i Comuneros per fedeltà verso il re di Spagna, ma anche per necessità: quelli infatti li avevano espulsi dai territori della Provincia del Paraguay il 7 agosto 1724. Il Supremo, rievocando in poche righe i quattordici anni di guerra, afferma che la sconfitta dei Comuneros riporta, con ritardo di secoli, il Medioevo nella provincia del Paraguay.<sup>176</sup> I colpevoli di questo regresso sono elencati chiaramente: «Los sarracenos de Buenos Aires, los padres del imperio jesuítico, los encomenderos godó-criollos» (YES, p. 32). Con questa affermazione il dittatore sottolinea il carattere moderno di quel movimento politico, confermando le affinità con il proprio pensiero. Tuttavia, questa vicinanza, che “modernizza” forse eccessivamente l'azione dei Comuneros, produce anche l'effetto di “invecchiare” il pensiero del Supremo, evidenziandone i tratti derivati dalla cultura giuridica

---

<sup>176</sup> «Con retardo de siglos la Edad Media entra a talar las selvas, los hombres, los derechos de la provincia del Paraguay» (YES, p. 32).

del medioevo iberico. La «mayor de las novedades» comincia a non sembrare più tanto nuova.

Nel suo studio sulla Rivoluzione dei Comuneros – uno dei primi studi sistematici sul tema – Viriato Díaz Pérez stabilisce una filiazione diretta tra la concezione politico-giuridica dei Comuneros paraguaiani e quella dei Comuneros spagnoli che, nel XVI secolo, si opposero all'assolutismo centralista di Carlos V.<sup>177</sup> Questi ultimi, sconfitti nel 1521 nella battaglia di Villar, erano l'espressione delle tendenze pluraliste e democratiche presenti nella Spagna medievale. Queste tendenze si traducevano in forme di associazione popolare di vario genere, spesso difficili da distinguere con chiarezza, tra cui vi erano appunto i Comunes. Díaz Pérez sottolinea che le accomunava «un sentimiento común de agrupación popular, democrática, de núcleo colectivo más o menos autónomo, y revestido de autoridad, privilegios y derechos, recabados de los distintos poderes, de la nobleza, de los mismos monarcas».<sup>178</sup> Questa autonomia e il carattere democratico della gestione del potere fa in modo che in Spagna, già nel XI secolo, i membri dei Comuni siano più cittadini che sudditi. Questa condizione fu assecondata dai monarchi spagnoli che, durante i secoli della Reconquista, avevano avuto bisogno non di servi della gleba, ma di soldati e coloni. D'altra parte, l'instabilità delle frontiere rendeva difficile l'instaurarsi di un feudalesimo e di una nobiltà forti, mentre favoriva lo sviluppo del potere civile e delle istituzioni locali, che potevano contare su un quadro giuridico che ne favoriva l'autonomia politica. Il carattere tendenzialmente democratico di queste istituzioni si accentuò a partire dal XII secolo, quando nelle Cortes, gli organi che riunivano i rappresentanti dei Comunes, vennero ammessi anche i membri del

---

<sup>177</sup> «La Revolución de los Comuneros Paraguayos fue, en cierto sentido, una protesta más, un lejano eco trágico de la secular, cruenta lucha entablada entre el absolutismo monárquico centralista y el antiguo régimen hispano de las autonomías locales; entre el poder absorbente y cesáreo implantado a sangre y fuego – repitámoslo siempre, por Carlos de Borgoña –, y el legendario autonomismo peninsular, ibérico; entre la voluntad omnímoda del *Imperator augustus* extranjero y la de las véteras instituciones populares hispanas, no resignadas a desaparecer, y que, si en el Nuevo Mundo revivieron mediante la Emancipación, en la Madre Patria tal vez resurjan cuando suene la hora.» (Viriato Díaz Pérez, *La revolución comunera del Paraguay* (1930), op. cit., parte seconda, cap. V).

<sup>178</sup> Ivi, parte prima, cap II.



popolo. Carlos Fuentes coglie a pieno il carattere anticipatorio di questa situazione:

[...] la Spagna è la prima nazione europea in cui ottiene la rappresentanza politica il popolo, le cui aspirazioni inascoltate avrebbero alimentato, nel 1789, l'esplosione rivoluzionaria in Francia. «Cos'è il terzo stato?» avrebbe chiesto allora l'abate Sieyès nel suo violento pamphlet; «Nulla». Ma nella Spagna medievale, il popolo era già *Qualcosa*.<sup>179</sup>

La peculiare situazione politica della penisola iberica determinò quindi esigenze differenti rispetto al resto d'Europa. Produsse anche, con il *mestizaje* tra ebrei, mori e discendenti delle antiche popolazioni iberiche, un clima di apertura, tolleranza religiosa, fermento culturale e scientifico che perdurò fino all'epoca dei re cattolici e che si ritrova nel pensiero dei Comuneros spagnoli.

Se è vero, come sostiene Díaz Pérez, che i Comuneros paraguaiani erano gli eredi di questa tradizione politica e giuridica, i motivi che spingono il Supremo a considerarli un antecedente della propria rivoluzione appaiono evidenti.

Tuttavia, per quanto avanzata, sia i Comuneros spagnoli che quelli paraguaiani esprimono una visione ancora medievale del potere, interna al sistema. Non a caso, ciò che i Comuneros spagnoli chiedevano era il ripristino dello stato di cose precedente all'insediamento di Carlos V, nel quale il re, forte della legittimazione divina, si faceva garante dei diritti dei Comunes e del popolo, limitando il potere della nobiltà.<sup>180</sup> Il diritto divino come fondamento della sovranità non era quindi messo in discussione. Allo stesso modo i Comuneros paraguaiani mettono in atto una ribellione in certo modo “prevista” dal sistema coloniale, come spiega José Luis Romero:

---

<sup>179</sup> Carlos Fuentes, *L'ingegnoso Don Chisciotte. Cervantes o la critica della lettura* (1976), Roma: Donzelli Editore, 2005, pp. 63-64.

<sup>180</sup> Questa idea del re come *primus inter pares* risale almeno al *Fuero Juzgo* visigoto, di cui Díaz Pérez cita un passo significativo risalente all'anno 653: «Faciendo derecho el rey, debe aver nomme de rey: et faciendo torto, pierde nomme de rey. Onde los antiguos dicen tal proverbio: rey serás, si fecieres derecho, et si non fecieres derecho, non serás rey...» (Viriato Díaz Pérez, *La revolución comunera del Paraguay* (1930), op. cit., parte prima, capitolo II).

Pudo ser rebelión de hecho la que desencadenaron los comuneros, tanto en el Paraguay como en Nueva Granada. Se los sometió a castigo, sin duda. Pero no produjo mayor alarma porque estaba movida por una ideología propia del sistema. La rebelión era contra los malos funcionarios, contra el incumplimiento de las leyes, contra la voluntad sagrada del rey que, sin duda, quería el bien de sus súbditos. Era una actitud derivada de esa veta política de tradición medieval que afloraba por entre la trama del orden absolutista de los Austrias [...] “Se acata pero no se cumple” fue norma castiza que fijaba los límites de la desobediencia dentro del sistema. Ya aunque pudiera costarle la cabeza al desobediente, podía morir como leal vasallo y buen cristiano.<sup>181</sup>

Questo aspetto della “rivoluzione” dei Comuneros rende problematico l'avvicinamento al progetto politico “illuminista” rivendicato dal Supremo nella *Circular*, in particolare se si considera che, al centro di quel progetto, sta l'eliminazione del principio secondo cui il potere temporale è emanazione di quello divino e il mondo, per usare ancora le parole di Carlos Fuentes, è «illusione e riflesso mediato di verità rivelate, eterne e preesistenti all'esperienza umana».<sup>182</sup> La ricostruzione storica del Supremo dà per scontato il superamento di questa concezione politica; tuttavia, pur scomparendo dal suo progetto positivo, la visione del mondo assolutistica e gerarchica su cui essa si fonda continua ad orientare la logica profonda del dittatore, finendo con il produrre all'interno del suo pensiero una contraddizione insuperabile, che esplose nel *Cuaderno privado*.

In realtà, il persistere di una mentalità assolutista traspare anche dalla *Circular perpetua*. Nei contenuti il Supremo si dipinge come un servitore della patria, a cui il popolo ha solo delegato la propria sovranità; tuttavia esistono numerosi indizi – che diventano sempre più numerosi ed espliciti con il progredire del testo

---

<sup>181</sup> José Luis Romero, “Prólogo”, in: José Luis Romero (ed.), *Pensamiento político de la emancipación (1790-1825)*, op. cit., p. XVI.

<sup>182</sup> Carlos Fuentes, *L'ingegnoso Don Chisciotte. Cervantes o la critica della lettura* (1976), op. cit., p. 33.

– che rivelano come il discorso sia dominato da una logica centripeta e, allo stesso tempo, da una visione escatologica della storia, che subordina il passato al presente del Paraguay rivoluzionario. Quest’ultimo è il punto di partenza del testo, ma ne è anche il punto d’arrivo, mentre il pensiero del Supremo e i principi che lo ispirano rappresentano un centro a cui tutto deve tendere. Questa chiave di lettura è offerta dallo stesso dittatore in forma di nota al proprio testo:

«Lean muy atentamente las anteriores entregas de esta circular-perpetua de modo de hallar un sentido continuo a cada vuelta. No se pongan en los bordes de la rueda, que son los que reciben los barquinazos, sino en el eje de mi pensamiento que está siempre fijo girando sobre sí mismo.» (*N. de El Supremo.*)  
(YES, p. 91)

Ci sembra particolarmente significativo che questa indicazione di lettura, così esplicita insieme così criptica, appaia in uno spazio paratestuale e costituisca la prima delle due note – le uniche tra le tante presenti nel romanzo – attribuibili con certezza al personaggio.

Il paratesto svolge un ruolo particolarmente importante ai fini dell’interpretazione del romanzo nel suo complesso: si configura come uno spazio-soglia attraverso il quale vengono messi in comunicazione i diversi livelli di lettura del testo, nonché le diverse figure che svolgono una qualche funzione autoriale.<sup>183</sup> In questo caso, ci sembra che questa nota possa essere interpretata come un punto di contatto tra l’ideologia ufficiale della *Circular* e il pensiero critico ed autocritico del *Cuaderno*. Attraverso la metafora della ruota e dell’asse – che riappare successivamente come immagine di un tempo non lineare, ma ciclico e immobile – il Supremo sta svelando una verità ben diversa da quella luminosa ed empirica rivendicata esplicitamente. Attraverso questa nota la

---

<sup>183</sup> A questo proposito ci limitiamo, per ora, a citare un’osservazione di Milagros Ezquerro: «La presencia de dos notas del Supremo es muy importante, pues bastan – y ésa es su función – para destruir la verosimilitud del sistema. Efectivamente, si las citas y las notas atribuidas al Compilador se integran perfectamente a la práctica corriente de las notas, las del Supremo no respetan las mismas convenciones: el como si el Supremo estuviese en el mismo plano de escritura que el Compilador, ya que sus notas ocupan un lugar idéntico» (Milagros Ezquerro, “Introducción”, op. cit., p. 56).

*Circular* si rivela, per un attimo, come un testo auto-ironico, che dice una cosa ma *anche* qualcos'altro.

Quest'auto-ironia, che presuppone una logica flessibile e libera dal principio di non contraddizione, è però relegata in una nota, in una soglia del testo che, per il momento, tende ad aggrapparsi alla propria univocità. L'emarginazione di un contro-discorso – che, poco a poco, diventerà sempre più invadente – rivela che all'origine della *Circular* vi è una logica dicotomica, secondo la quale il linguaggio deve funzionare come uno strumento trasparente e nulla deve interferire con l'interpretazione imposta dal Supremo. La concezione di verità propugnata dalla *Circular* si fonda sull'aderenza tra fatti e parole, come mostra questo passo sul gesuita Pedro Lozano (1697-1752), autore di una *Historia de las revoluciones del Paraguay* che il dittatore considera faziosa:<sup>184</sup>

Alcánzame el libro del teatino Lozano. Nada mejor que destacar la verdad de los hechos comparándola con las mentiras de la imaginación. Bien pérfida la de este otro majadero tonsurado. El más testarudo calumniador de José de Antequera. (YES, p. 31)

L'immaginazione è qui sinonimo di menzogna. In alcuni casi la falsità può derivare dalla mala fede, come avviene secondo il Supremo nel caso di Lozano;<sup>185</sup> si arriva però sempre all'errore quando un'immaginazione troppo fervida prende il sopravvento. Il Supremo si dipinge invece come autore di una ricostruzione *oggettiva*, che si fa carico di confutare le versioni false attraverso

---

<sup>184</sup> Non vi è certezza sulla data in cui fu composta l'opera di Lozano, anche se l'autore sembra volerla far risalire al 1735 laddove afferma che i fatti da lui riferiti si sono svolti «de catorce años a esta parte» (Pedro Lozano, *Historia de las revoluciones del Paraguay, 1721-1735*, Buenos Aires: Cabaut y Cía, 1905, edizione digitale a cura della Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, p.1. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=84&Ref=13709>). L'opera venne smarrita e fu ritrovata solo nel 1890 e due anni dopo una parte venne pubblicata ad opera di Enrique D. Parodi sulla *Revista del Paraguay*. Nonostante le vicissitudini del testo è possibile che il Supremo conoscesse l'opera di Lozano, il quale aveva insegnato presso l'Università di Córdoba dove lo stesso Francia avrebbe studiato anni dopo.

<sup>185</sup> Nel suo "Proemio" Lozano fondava la sua pratica storiografica su un'idea di verità selettiva: «aunque mi principal intento es sacar a luz la verdad con modestia, no podré decirla toda, acomodándome al dictamen de quien dijo que si bien el historiador ha de decir verdad en todo lo que refiere, no debe referir todo lo que es verdad» (Ibidem). L'idea della selezione è alla base anche della ricostruzione storica del Supremo che però la rivendica solo in un secondo tempo.

un metodo in cui, di nuovo, osservazione ed esperienza diretta costituiscono garanzie di verità.

Prima di tutto bisogna conoscere i fatti: questo è il primo livello di lettura della *Circular*. Ma non basta: ciò che conta è saperli interpretare e valutare nella giusta prospettiva. Il Supremo però, a dispetto della sua idea di ragione naturale, attribuisce unicamente a se stesso questa capacità e, perciò, si sente in diritto-dovere di imporre la sua *Circular* come testo normativo, attraverso cui leggere la storia collettiva e orientare la condotta individuale.<sup>186</sup> Anche là dove sembra auspicare un ruolo attivo da parte dei destinatari, questo non implica alcuna critica, bensì una semplice disposizione ricettiva: si devono limitare a leggere, rileggere e imparare a memoria, così da capire il vero senso che il Dittatore-autore vuole trasmettere.

Questa insistenza sull'univocità della lettura, sul «sentido continuo», tradisce in realtà la preoccupazione che il testo possa non essere così trasparente. Tuttavia il Supremo parla qui con la voce di chi crede – o vuole far credere – all'equivalenza tra parole e cose: la responsabilità di qualunque fraintendimento viene quindi scaricata sui lettori, la cui ignoranza e limitatezza rischiano di vanificare gli sforzi “didattici” del Dittatore.<sup>187</sup>

Esiste però un altro elemento che potrebbe interferire con l'univocità del significato proposto dal Supremo: «lo supuesto», che rischia di alterare «lo

---

<sup>186</sup> Sin dalle prime righe del romanzo il Dittatore si dipinge come l'unico lettore: «¿Qué libros va a haber aquí fuera de los míos! Hace mucho tiempo que los aristócratas de las veinte familias han convertido los suyos en naipes.» (YES, p. 4) e ribadisce questo concetto successivamente, dimostrando un'atteggiamento di superiorità rispetto al popolo di cui in teoria si dice il servitore: «La capacidad de la inteligencia se limita a comprender lo que hay de sensible en los hechos. Cuando es preciso razonar, el pueblo no sabe más que andar a tientas en la obscuridad.» (YES, p. 55). Non a caso nessuna di queste affermazioni appartiene alla *Circular Perpetua*.

<sup>187</sup> Secondo il critico Carlos Pacheco, questo emittente responsabile del discorso è «ese EL, que suele hacerse cargo del discurso [...] EL rodea y aísla al YO. No está fracturado como el YO, porque pretende ser invariable, unívoco. Su esfuerzo se orienta a autoimponerse como verdad absoluta, como criterio único. Dicta a Patiño su *Circular Perpetua*, esa cíclica repetición autojustificatoria, no autocrítica; esa afirmación absoluta de sí, de su doctrina y proyecto político-ideológico; esa reachura de la historia pasada, presente y futura.» (Carlos Pacheco, “*Yo el Supremo: la insurrección polifónica*”, in: Augusto Roa Bastos, *Yo El Supremo*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986, p. XXVI). A nostro avviso EL non è da considerarsi l'emittente-autore della *Circular*, ma solo il suo personaggio: a contruire il discorso è YO, il quale, proprio perché “fracturado” e problematico, cerca di autorappresentarsi come Uno attraverso il testo scritto.

puesto», la tentazione cioè da parte dei destinatari di elaborare un propria interpretazione che si allontani dalla lettera del testo:

Relean mis órdenes. Apréndanlas de memoria. No quiero que lo puesto sea estorbado por lo supuesto. Quiero que la letra les entre no con sangre sino por entendimiento. (YES, pp. 325-326)

In questo contesto l'«entendimiento» perde il suo carattere di conoscenza critica ed attiva per somigliare all'effetto di una fascinazione, esercitata attraverso un'abile uso della retorica. I funzionari devono considerare la *Circular* come la «letra», qualcosa di «puesto», di immobile e definitivo, che riflette pienamente le cose di cui parla. Non è il racconto della storia, ma l'origine della storia; non è passibile di giudizio poiché va intesa, da subito e per sempre, come vera. L'esperienza si trasforma così in privilegio del Supremo, determinando il monopolio del sapere e della verità. L'idea di verità storica che il dittatore/dettatore della *Circular* pretende di far valere risponde cioè ad una logica secondo la quale la staticità è «un predicato essenziale della verità»,<sup>188</sup> rispecchiando la natura di un pensiero «que está siempre fijo girando sobre sí mismo.» (YES, p. 91). Il senso è emanazione di un motore immobile, eternamente fedele a se stesso.

Anche se non si tiene conto dell'indicazione di lettura data in nota dal Supremo, è evidente che la “lezione di storia” contenuta nella *Circular* tradisce una mentalità ancora medievale, con l'unica differenza che al posto di Dio c'è El Supremo. Il risultato è comunque l'affermazione di una verità indiscutibile.

Michail Bachtin si è occupato del rapporto tra racconto e verità servendosi di una terminologia straordinariamente simile a quella a cui ricorre il Supremo:

Il *dato* [*dannoe*] e il *creato* [*sozdannoe*] nell'[enunciato] verbale. L'[enunciato] non è mai soltanto il riflesso e l'espressione di qualcosa di dato e di pronto che esiste fuori di

---

<sup>188</sup> Giovanni Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura? Fondamenti e problemi*, Torino: Einaudi, 2006, p. 391.

esso. Esso crea sempre qualcosa che prima non era mai esistito, qualcosa di assolutamente nuovo e irripetibile, qualcosa che, per di più, si riferisce sempre a un valore (alla verità, al bene, alla bellezza, ecc.)<sup>189</sup>

Bachtin mostra come ciò che il dittatore definiva «lo puesto» – il discorso scritto della *Circular* – è invece qualcosa di «creato» a partire da un «dato», da una realtà che in nessun caso coincide perfettamente con l'enunciato. Di conseguenza non è possibile una perfetta identità tra i fatti e la loro narrazione. Quest'ultima, per Bachtin, ha a che fare con la verità non perché è la verità, ma perché può essere sottoposta ad un giudizio di valore, cioè a critica. Secondo questa logica la verità non è eterna, ma appartiene al tempo storico e rappresenta, di volta in volta, solo una delle possibili articolazioni della realtà.

Nel rivolgersi ai suoi destinatari, il Supremo si dipinge invece come unico portavoce di una verità storica indiscutibile, che egli oppone alle menzogne della storiografia ufficiale. In quanto vero il suo testo diventa un punto fermo, «lo puesto», «la letra» che in questo discorso autocelebrativo riveste il ruolo di *auctoritas* incontestabile, ruolo che la scolastica medievale tradizionalmente attribuiva alla parola scritta. Questo uso della scrittura da parte del Supremo entra evidentemente in contraddizione con i principi teorici su cui si fonda la sua rivoluzione: il rifiuto del principio di autorità e l'acquisizione di un pensiero autonomo. Eppure la *Circular* è indiscutibilmente un testo autoritario, il Verbo di una divinità laica.

L'ambiguità rintracciabile nel suo discorso dipende dal fatto che il Supremo sovrappone due differenti ordini di fatti: il fatto *accettato* come vero, sul quale si fonda il racconto della storia come forma di autolegittimazione; e il fatto *provato* come vero, che sta alla base del moderno metodo storiografico. È evidente che, nel primo caso, l'aderenza tra ciò che è avvenuto e ciò che viene raccontato non è rilevante: conta quello in cui si crede e, di solito, si crede in virtù dell'autorità di

---

<sup>189</sup> Michail Bachtin, *Il problema del testo nella linguistica, nella filologia e nelle altre scienze umane* (1959-61), citato in: Tzvetan Todorov, *Michail Bachtin. Il principio dialogico* (1981), Torino: Einaudi, 1990, p. 72. Con «valore» Bachtin intende appunto qualcosa passibile di valutazione e di giudizio.

chi racconta. Nel secondo invece valgono solo le prove positive, ovvero documenti e testimonianze che ne attestino l'attendibilità. È quest'ultima, e solo quest'ultima, la prospettiva compatibile con la concezione politica ed epistemologica che il Supremo pone a fondamento esplicito del suo pensiero.

L'Illuminismo infatti è all'origine della moderna storiografia, che si sviluppa in conseguenza dell'elaborazione della critica come categoria filosofica. Quest'ultima trova la sua compiuta formalizzazione nella *Critica della ragion pura* (1781) di Emmanuel Kant che, a sua volta, raccoglie l'eredità di altri autori del XVII e XVIII secolo, in particolare di Pierre Bayle e di John Locke. Questi vedono la critica come esame libero e razionale, applicabile da parte dell'individuo a tutti i campi del sapere.<sup>190</sup> La riflessione di Bayle risulta fondamentale proprio per ciò che riguarda il rapporto tra ragione critica e storiografia. Nel suo *Dizionario storico-critico* (1697-1702) egli sostiene che lo storico deve avvicinarsi il più possibile ad «uno stoico che non è agitato da nessuna passione» e deve apparire «senza padre, senza madre, senza genealogia»,<sup>191</sup> intendendo con questo sottolineare la necessità dell'equidistanza per giungere alla verità dei fatti. Allo stesso modo, per Voltaire il critico – quindi anche lo storiografo – deve essere libero da pregiudizi e invidia.<sup>192</sup> Non solo, Voltaire sostiene che «i detentori del potere, a prescindere da una sua eventuale origine divina o umana, non devono avere alcuna influenza sul discorso che cerca di conoscere il vero: i due non appartengono allo stesso spazio».<sup>193</sup> Secondo l'*Encyclopédie*, infine, la critica si muove osservando la realtà attraverso il «dubbio metodico», così da fondare i propri giudizi sulla ragione e rendere giustizia alla verità: «distinguere la verità dall'opinione, il diritto dall'autorità, il dovere dall'interesse, la virtù dalla gloria stessa», portando l'uomo «alla

---

<sup>190</sup> Kant fa un passo avanti pensando la critica della ragione anche come critica *alla* ragione, ovvero come autocritica. Si pone quindi «su un piano diverso rispetto a quello dei suoi predecessori in quanto analizza le condizioni stesse di possibilità della conoscenza e, più in generale, il ruolo e la legittimità della ragione, piuttosto che operare una critica delle conoscenze effettivamente prodotte». (Lorenzo Bianchi, «Critica e libero pensiero», in: Gianni Paganini - Edoardo Tortatorlo, *Illuminismo. Un vademecum*, op. cit., p. 90).

<sup>191</sup> Pierre Bayle, *Dizionario storico-critico*, citato in: Ivi, p. 92.

<sup>192</sup> Cfr. Voltaire, *Dizionario filosofico* (1764), Milano: Opportunity Book, 1998, pp. 124-129.

<sup>193</sup> Tzvetan Todorov, *Lo spirito dell'Illuminismo*, Milano: Garzanti, 2007, p. 63.



condizione di cittadino».<sup>194</sup> Questa capacità di discernimento attribuita qui al “cittadino” è la stessa dell’*uomo* di Rousseau e del Supremo: l’esercizio della critica eleva allo stato più alto a cui può pervenire un individuo nella visione politico-sociale dell’Illuminismo, la stessa a cui fa riferimento il dittatore. Nonostante ciò quest’ultimo riserva questo esercizio solo a se stesso: lui solo «sabe todo lo que se ha de saber y más» (YES, p. 28), dato che nessun altro ha dovuto affrontare e risolvere gli eventi a cui si riferisce la *Circular* «en su oportunidad, según me tocó hacerlo a mí» (YES, p. 266). Il Dittatore è quindi un testimone, la cui partecipazione diretta funziona come garanzia dell’autenticità del racconto. Tuttavia è evidente che egli non è solo l’autore di un testo o il testimone di un fatto: ne è anche il protagonista e ciò impedisce che si diano le condizioni per quell’equidistanza che Bayle considerava indispensabile allo storico. E infatti il testo della *Circular* è zeppo di autodifese e del tutto privo, nella sua versione “autorizzata”, di autocritica. Il Supremo è un’interprete tutt’altro che imparziale, che non lascia spazio ad altre voci.

Deciso a ordinare la storia attorno ad un centro che coincide con la sua rivoluzione e con la sua persona, il *Dictador* pensa la sua *Circular* come un testo a senso unico. Il Paraguay del Supremo è cioè il punto che determina la prospettiva da cui la storia viene raccontata, ma anche quello verso cui la storia tende. È un futuro diventato presente, rispetto al quale un ulteriore futuro sembra non essere contemplato. Ecco cosa dice il Supremo nelle primissime pagine che detta al suo segretario:

Por ahora la posteridad no nos interesa a nosotros. La posteridad no se regala a nadie. Algún día retrocederá a buscarnos. Yo sólo obro lo que mucho mando. Yo sólo mando lo que mucho puedo. Mas como Gobernante Supremo también soy vuestro padre natural. Vuestro amigo. Vuestro compañero. Como quien sabe todo lo que se ha de saber y más, les iré instruyendo sobre lo que deben hacer para seguir adelante. Con órdenes sí, mas también

---

<sup>194</sup> Citato in: Lorenzo Bianchi, “Critica e libero pensiero”, op. cit., p. 94.

con los conocimientos que les faltan sobre el origen, sobre el destino de nuestra Nación.

Siempre hay tiempo para tener más tiempo. (YES, p. 28)

La storia è quindi un cerchio che si chiude: il destino è nell'origine, la fine è nell'inizio e il futuro non è altro che un ritorno ad un eterno presente. Una visione tutt'altro che lineare, che non sembra avere nulla a che fare con la moderna filosofia della storia, in particolare con quella progressiva dell'Illuminismo.<sup>195</sup> Eppure la *Circular* esprime anche una visione finalistica, che tende a stabilire dei rigidi nessi di causa-effetto tra gli avvenimenti, tutti rivolti ad un fine ultimo: il Paraguay repubblicano. Il presente di Francia. Non è quindi l'inizio a spiegare ciò che viene dopo, ma è la fine a determinare il senso di ciò che l'ha preceduta.

Questa escatologia laica avvicina pericolosamente il Supremo ad un altro dei suoi nemici storici: i Gesuiti. Punta avanzata dell'ortodossia cattolica, i Gesuiti erano stati i gelosi custodi dell'ordine coloniale almeno fino al 1767, anno in cui vennero espulsi dai domini della corona di Spagna. Nell'area rioplatense avevano fondato un vero e proprio impero, evangelizzando le popolazioni indigene ad ovest del fiume Paraguay. Le loro *reducciones* avevano un'organizzazione teocratica e rappresentavano una vera e propria potenza economica e militare. La loro tendenza ad occuparsi attivamente delle questioni terrene, spesso senza disdegnare di gestire un considerevole fetta del potere temporale, è ciò che fa dei Gesuiti i bersagli polemici del *Dictador*, nonché la causa di costanti scontri con la popolazione creola di Asunción durante il periodo coloniale. Uno dei momenti di maggiore scontro tra coloni e Gesuiti si ebbe durante la rivolta dei Comuneros, nella quale i religiosi si schierarono al fianco delle autorità spagnole.

---

<sup>195</sup> Il dittatore è esplicito su questo punto durante la *clase de escritura*: «He ahí el punto. Semilla de nuevos-huevos. La circunferencia de su círculo infinitesimal es un ángulo perpetuo. Las formas ascienden ordenadamente. De la más baja a la más alta. La forma más baja es angular, o sea la terrestre. La siguiente es la angular perpetua. Luego la espiral origen-medida de las formas circulares. En consecuencia se la llama la circular-perpetua: La Naturaleza enroscada en una espiral-perpetua. Ruedas que nunca se paran. Ejes que nunca se rompen. Así también la escritura. Negación simétrica de la naturaleza. Origen de la escritura: El Punto. Unidad pequeña.» (YES, pp. 52-53).

Nel suo studio sulle *reducciones* gesuitiche dell'area del Río de la Plata Lucía Gálvez individua due cause all'origine di questo conflitto. Una è l'aspirazione all'autonomia degli abitanti di Asunción, stanchi, come molti altri sudditi americani, di sottostare a funzionari spagnoli del tutto estranei alle problematiche locali e insensibili alle esigenze della popolazione americana. Gálvez individua però un'altra ragione, che considera fondamentale:

La sociedad de la que eran expresión los comuneros era una sociedad esencialmente agrario-capitalista, que pretendía desarrollarse a expensas de la fuerza de trabajo más débil, esto es, a través de las colectividades indígenas. La sustitución de la autoridad del rey y de los jesuitas por la de los criollos paraguayos del setecientos non habría significado ningún progreso social o económico para las comunidades guaraníes, sino, al contrario su servidumbre total.<sup>196</sup>

I Comuneros, secondo la Gálvez, accusavano il re di non tutelare abbastanza i loro interessi e di favorire le *reducciones* dei Gesuiti. Queste godevano effettivamente di un trattamento privilegiato in fatto di imposte e, per questo motivo, venivano considerate dagli *encomenderos* un concorrente sleale nella produzione e vendita dei prodotti agricoli. Inoltre, proteggendo e accogliendo gli indigeni, i Gesuiti sottraevano mano d'opera servile alle *encomiendas*.

Questo è un altro punto su cui la storiografia spesso è in disaccordo. Alcuni studiosi considerano l'organizzazione teocratica delle *reducciones* come una delle colonne portanti di quello che il Supremo definisce «bastión teológico»; altri invece sottolineano come la loro azione di evangelizzazione degli indigeni si fondasse su una concezione giuridica e filosofica particolarmente avanzata. Effettivamente i Gesuiti basavano la legittimità del loro operato non solo sui principi cristiani, ma anche sulle *Ordenanzas de Alfaro*, pubblicate a Asunción il 14 ottobre 1611. Questo testo riuniva 86 norme relative al trattamento da riservare agli indigeni. In particolare proibiva la schiavitù e regolamentava il

---

<sup>196</sup> Lucía Gálvez, *Guaraníes y jesuitas. De la tierra sin mal al Paraíso*, op. cit., pp. 294-295.

lavoro nelle *encomiendas*, vietando di pagare “l’ospitalità” dell’*encomendero* verso gli indigeni attraverso «servicios personales». Questa pratica, però, costituiva la base del sistema economico coloniale, nel quale i nativi erano schiavi di fatto. Infatti, il rapporto di reciprocità stabilito dal regime dell’*encomienda* – lavoro e ubbidienza degli indigeni in cambio di protezione ed evangelizzazione da parte dell’*encomendero* – esisteva solo sulla carta. I Gesuiti, invece, per convinzione ma forse anche per opportunità, «tomaron en seguida las banderas de la justicia social y predicaron constantemente en sus sermones la necesidad de terminar con el servicio personal».<sup>197</sup>

Secondo questa lettura, l’opposizione dei Comuneros nei confronti dei Gesuiti – elemento che agli occhi del Supremo accresce il prestigio dei rivoluzionari – non era determinata tanto dal rifiuto di un modello teocratico, incompatibile con l’idea di una ragione naturale libera dalla tutela divina, ma piuttosto dalla volontà di quelli che il Supremo definisce *oligarcones* di accrescere il proprio potere all’interno del sistema servo-padrone. La rivoluzione dei Comuneros, quindi, non sarebbe opera di un *popolo* così come lo intende il Supremo, ma espressione degli interessi di quella minoranza di proprietari terrieri che anche lui considera suoi nemici irriducibili. Il dittatore, infatti, vede nell’oligarchia terriera la traditrice della causa paraguaiana, sia sotto il regime coloniale che durante la fase indipendentista:

Los oligarcones querían seguir viviendo hasta el fin de los tiempos de la cría de su dinero y de sus vacas. Vivir haciendo el no hacer nada. Prole de los que traicionaron el levantamiento comunero. Aristócratas-iscariotes. Los que vendieron a Antequera por la maldición de los Treinta Dineros. Bando de los contrabandos. Bando de los escamoteadores de los derechos del Común. Bastardos de aquella región de encomenderos. Mancebos de la tierra y del garrote. Eupátridas que se autotitulaban patricios. [...] Difuntados o emparedados están. Pese a que los genes de la gens testarudos tarados engendran: La

---

<sup>197</sup> Ivi, p. 125.

gens godo-criolla reproduciéndose sin cesar en la cadena de los genes-iscariotes. Éstos han sido, continúan siendo los judiscariotes que pretenden erigirse en judiscatarios del Gobierno. Desde hace un siglo han traicionado la causa de nuestra Nación. Los que traicionan una vez traicionan siempre. Han tratado, seguirán tratando de venderla a los porteños, a los brasileños, al mejor postor europeo o americano. (YES, pp. 32-33)

Il Supremo istituisce un'equivalenza tra le autorità coloniali e, in generale, gli spagnoli che si opposero ai Comuneros e i creoli incapaci di difendere l'indipendenza del Paraguay nei primi anni del XIX secolo. Da una parte i sudditi che hanno bisogno di un potere superiore, dall'altra i cittadini capaci di governarsi da sé. In questa divisione dicotomica tra bene e male è evidente che i Gesuiti sono una delle facce del male. Eppure i Gesuiti organizzano le loro comunità missionarie secondo una forma molto simile a quella del Paraguay di Francia: abolizione della proprietà privata, lavoro collettivo, istruzione democratica, autosufficienza economica. Non solo: è ai Gesuiti che si deve la difesa della dottrina del regicidio, che deriva dalla stessa tradizione giuridica dei Comuneros. Eppure ad essi il Supremo non riconosce alcun merito e fa suoi alcuni degli argomenti che, attorno alla metà del Settecento, erano sostenuti dai detrattori della Compagnia: hanno costituito un impero nell'impero e addirittura «habían querido monarquizar su imperio comunista coronando al indio Nicolás Yapuguay bajo el nombre de Nicolás I, rey del Paraguay y emperador de los mamelucos» (YES, p. 30). Il Supremo calca la mano sull'anomalia di un ordine religioso che, oltre al potere spirituale, deteneva un enorme potere economico e politico, diventando una minaccia per la moderna idea dello stato.

Questo atteggiamento “contraddittorio” nei confronti dei Gesuiti è presente anche negli autori che il Supremo considera i suoi modelli filosofici e politici. A questo proposito è interessante leggere la voce “Gesuita” contenuta nell'*Encyclopédie* e redatta da D'Alembert. In questo testo, tra le tante accuse, ce n'è una quantomeno curiosa se si considera il peso che la nozione di sovranità popolare e la visione laica dello stato ebbero durante il Secolo dei Lumi. Ecco cosa scrive

D'Alembert appoggiandosi all'autorità delle *Assertions*, gli atti d'accusa contro i Gesuiti editi dal parlamento di Parigi nel 1762:

[i Gesuiti diffondono] un cumulo di opinioni che [...] attacca apertamente i principi più sacri, tende a distruggere la legge naturale, a render dubbiosa la fede degli uomini, a rompere ogni legame della società civile, autorizzando l'infrazione delle leggi; a soffocare negli uomini ogni sentimento di umanità, ad annientare l'autorità regale, a portare turbamento e desolazione negli imperi, con la dottrina del regicidio; a minare i fondamenti della rivelazione, e a sostituire al cristianesimo superstizioni di ogni specie.<sup>198</sup>

La critica di D'Alembert si trasforma, paradossalmente, in un sostegno al sistema sociale e politico fondato sulla monarchia per diritto divino, lo stesso di cui i Gesuiti erano parte integrante e strenui difensori. Egli, infatti, dichiara che la dottrina del tirannicidio, effettivamente sostenuta da alcuni esponenti della Compagnia di Gesù,<sup>199</sup> contravviene alla "legge naturale" in quanto rompe «ogni legame della società civile». Evidentemente qui ci si riferisce ad una società che trova la sua compattezza e il suo principio ordinatore proprio nell'autorità regia. È possibile credere che lo scopo di D'Alembert fosse quello di mettere in campo qualunque arma per screditare i Gesuiti, visti come una delle punte di diamante di un cattolicesimo troppo coinvolto in questioni legate al potere temporale.

---

<sup>198</sup> Paolo Casini (ed.), *Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri ordinato da Diderot e D'Alembert*, Roma: Laterza, 2003, pp. 449-450.

<sup>199</sup> «En la tradición política europea, la aparición del absolutismo había sido pareja a la formulación de la doctrina del tiranicidio. [...] La teoría había sido defendida en la Edad Media por Jean Petit [...]. Desarrollada luego al calor de los conflictos religiosos, era un correlato necesario de la doctrina del poder absoluto que no reconocía frenos institucionales a la autoridad regal. Suponía que era la voluntad de Dios la que armaba el brazo regicida y se valía de él para sancionar a quien usaba mal del poder que Dios mismo le había conferido. Era, pues, una doctrina coherente con el sistema trascendentalista. Fueron los jesuitas, por la pluma del padre Juan de Mariana, los que se hicieron portavoces de esa doctrina que, cualquiera fuera su validez y sus limitaciones, revelaba el sentimiento profundo que abrigaba la Compañía de Jesús de su responsabilidad en la custodia del sistema postridentino. Ese sentimiento fue el que inspiró su obra en Latinoamérica y explica su gravitación.» (José Luis Romero, "Prólogo", in: José Luis Romero, *Pensamiento político de la emancipación*, op. cit., pp. XVI-XVII).

Resta il fatto che non è facile conciliare questi argomenti con i punti fermi di quello che Tzvetan Todorov ha individuato come il “progetto” dell’Illuminismo. Pur sottolineando opportunamente che quello che solitamente si definisce “Illuminismo” è «un pensiero molteplice e non unico» (YES, p. 22), attraversato da continue polemiche e dal confronto tra posizioni divergenti che «hanno dato vita a scuole di pensiero che si scontrano ancora oggi» (YES, p. 10), Todorov enuclea tre idee comuni: «l’autonomia, la finalità umana delle nostre azioni e in ultimo l’universalità» (YES, p.10). Da queste derivano numerose conseguenze, tra le quali il rifiuto del principio di autorità, in particolare di quella religiosa. La critica in questo senso non riguarda il contenuto delle confessioni, ma l’ingerenza della religione nella gestione dello stato. La stessa prospettiva assunta dal Supremo e che rende comprensibili i suoi attacchi contro i Gesuiti. Non conta quale posizione assumano nei confronti nell’autorità regia: il loro ruolo non è quello di interferire nelle questioni civili e politiche. Tuttavia, ricorrere, come fa D’Alembert, ad una critica che chiama in causa il rispetto dell’«autorità regia» fondata sul diritto divino appare contraddittorio, soprattutto se si considera che la separazione tra temporale e spirituale conduce all’affermazione della sovranità popolare, secondo la quale «la fonte di ogni potere risiede nel popolo e nulla è superiore alla volontà generale».<sup>200</sup> In questo senso la dottrina del regicidio sostenuta dai Gesuiti appare molto più vicina alla visione illuminista di quanto non lo sia il rispetto per l’autorità monarchica espresso da D’Alembert.

Il testo dello scrittore francese ci interessa nella misura in cui è rappresentativo di un pensiero che non sempre è in grado di mantenere il rigore richiesto dalla Ragione sulla quale si fonda. Senza negare in alcun modo la portata rivoluzionaria della visione illuminista, è evidente che questi autori, come del resto sempre accade, non operano un taglio netto con ciò che li ha preceduti, ma spesso ricorrono per opportunità o per convinzione ad argomenti derivati dalla stessa tradizione che pretendono di distruggere. La stessa cosa avviene nel discorso del Supremo, che, come abbiamo visto, oscilla tra la modernità dei contenuti e una modalità narrativa che esprime una concezione ancora assolutistica del potere. La frizione che si produce tra queste due tendenze

---

<sup>200</sup> Tzvetan Todorov, *Lo spirito dell’Illuminismo*, op. cit., p.14.

produce effetti tragici, sia sul piano politico che su quello umano e individuale, espresso dal personaggio nel *Cuaderno Privado*. Infatti, se il pensiero illuminista è molteplice per il fatto di essere il prodotto di un panorama sociale e politico in continuo divenire, questa molteplicità dà origine ad una contraddizione insanabile nel momento in cui viene riproposta in una coscienza individuale. Il Supremo guarda a quel pensiero come modello ideale ma, allo stesso tempo, è ancora legato ad una visione dicotomica incapace di accettare le ambivalenze della realtà e i limiti di quella ragione umana che ha scelto come guida. Trasformando la Ragione, di cui si considera il depositario privilegiato, nel centro di un culto laico, il Supremo finisce con il portare su di sé le contraddizioni di un'epoca in continua trasformazione. Il risultato è una scissione tragica tra ideologia cosciente e quella che Roa Bastos ha definito una «*pasión de lo absoluto*» di derivazione ancora medievale.<sup>201</sup>

---

<sup>201</sup> Augusto Roa Bastos, “Discurso de recibimiento del Premio Cervantes” (1989). URL: <http://usuarios.lycos.es/precervantes/ceremonia/roa.html>





### III. “Pedro Páramo”.

*¡Ah, si nosotros pudiéramos hallar también una pura y duradera parcela de sustancia  
humana;  
un trozo de tierra fecunda que fuera nuestra entre el río y la roca!*

Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino* (1923)  
(traduzione di Juan Rulfo)<sup>202</sup>

#### ***III.1. Il referente: il Messico rivoluzionario tra utopia liberale e utopia contadina.***

Octavio Paz ha definito la guerra di indipendenza messicana del 1810 «una guerra de clases [...] una revolución agraria en gestación».<sup>203</sup> La rivoluzione del 1910 mantiene questo carattere, ma è una rivoluzione, per così dire, bifronte.

Francisco I. Madero, latifondista e *leader* del movimento rivoluzionario, aveva rappresentato un punto di riferimento grazie al quale settori medi urbani e *caudillos* rurali avevano trovato un accordo, che però fu solo momentaneo. Le aspirazioni di ciascun attore sociale erano infatti differenti. La media borghesia urbana, motore intellettuale della rivoluzione, chiedeva soprattutto una trasformazione politico-istituzionale, capace di dar vita ad uno stato moderno, fondato sui principi delle democrazie liberali. Questo progetto ne faceva l’erede dell’opera iniziata dai liberali messicani del XIX secolo, opera ciclicamente interrotta da guerre interne ed invasioni. Opera, infine, frustrata dalla dittatura del generale Porfirio Díaz (1877-1910).

Díaz fu l’artefice della vittoria di Puebla del 2 aprile 1867, che segnò il trionfo dell’esercito repubblicano, guidato dal presidente Benito Juárez, contro quello monarchico e conservatore, che sosteneva l’imperatore Massimiliano d’Asburgo. Da quel momento, seppure in una situazione di costante tensione interna, Juárez portò avanti il progetto di un Messico liberale, iniziato con Leyes de la Reforma

---

<sup>202</sup> Rainer María Rilke, “Duineser Elegien / Elegías de Duino. Versión de Juan Rulfo”, in: Víctor Jiménez – Alberto Vital – Jorge Zepeda, *Tríptico para Juan Rulfo*, México: Fundación Juan Rulfo, 2006, p. 119.

<sup>203</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, (1950), op. cit., p. 266.

del 1833 e, in parte, perseguito proprio dall'imperatore Massimiliano.<sup>204</sup> Dopo la morte di Juárez, avvenuta nel 1872, si scatenò la lotta tra gli aspiranti successori finché, il 23 novembre 1876, Díaz occupò militarmente Città del Messico e assunse la presidenza.

La politica del nuovo presidente liberale si rivelò però un vero e proprio ritorno al passato. Il suo motto "Orden y progreso" e il ricorso al positivismo come filosofia ufficiale dello stato, erano in realtà una maschera, dietro la quale si manteneva inalterato quello che Octavio Paz ha definito «un feudalésimo anacrónico e impío»:<sup>205</sup>

En apariencia Díaz gobierna inspirado por las ideas en boga: cree en el progreso, en la ciencia, en los milagros de la industria y del libre comercio. Sus ideales son los de la burguesía europea. [...] Los intelectuales descubren a Comte y Renan, Spencer y Darwin; los poetas imitan a los parnasianos y simbolistas franceses; la aristocracia mexicana es una clase urbana y civilizada. La otra cara de la medalla es muy distinta. Esos grandes señores amantes del progreso y la ciencia no son industriales ni hombres de empresa: son terratenientes enriquecidos por la compra de los bienes de la Iglesia o en los

---

<sup>204</sup> Massimiliano d'Asburgo divenne ufficialmente imperatore del Messico il 10 aprile 1864. La sua salita al trono era stata resa possibile dall'invasione delle truppe francesi nel gennaio del 1862, invasione voluta da Napoleone III che sognava la creazione di un "impero latino", al fine di contrastare l'espansione anglosassone, sia nordamericana che inglese, nel continente americano. L'imperatore ebbe il pieno sostegno dei conservatori messicani fino a quando non mostrò di voler organizzare l'Impero secondo il modello liberale. In particolare, Massimiliano conservò la libertà di culto e la nazionalizzazione dei beni ecclesiastici, rifiutando di cedere alle richieste del nunzio papale. Il 10 aprile 1865 promulgò lo Statuto dell'Impero, poi un codice civile e una legge agraria che restituiva le terre comunitarie ai villaggi indigeni e ripartiva altri lotti di terra tra coloro che ne erano privi. Nella sua legge sul lavoro approvò la giornata lavorativa di 10 ore, annullò i debiti superiori ai 10 pesos, proibiva i castighi corporali e limitava l'attività delle *tiendas de raya*. Favorì inoltre l'educazione, la ricerca scientifica, la costruzione di infrastrutture e l'attività bancaria. Questa politica, paradossalmente, era più in sintonia con i progetti dei repubblicani liberali guidati da Juárez, piuttosto che con la visione politico-economica dei settori conservatori messicani che, inizialmente, avevano appoggiato Massimiliano considerando la monarchia un baluardo contro il cambiamento. Non a caso alcune delle misure prese dal presidente Juárez dopo la vittoria di Puebla ratificano e portano avanti quelle avviate dall'Imperatore. (Cfr. Josefina Zoraida Vázquez, "De la independencia a la consolidación republicana", in: AA.VV. *Nueva historia mínima de México*, México: El Colegio de México, 2008, pp. 137-191).

<sup>205</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 273

negocios públicos del régimen. En sus haciendas los campesinos viven una vida de siervos, no muy distinta a la del período colonial.<sup>206</sup>

In questo Messico, controllato dai capitali stranieri e nel quale le disuguaglianze sociali si aggravano di giorno in giorno, si organizza un'opposizione politica che comprende un ventaglio molto ampio di posizioni.

Alcuni settori del cattolicesimo, ispirandosi all'enciclica papale *Rerum Novarum* (1891), denunciavano l'ingiustizia crescente e vedevano nella dottrina sociale della Chiesa l'unica soluzione. Da questo punto di vista rimproveravano a Díaz, che pure aveva adottato una politica conciliante con la Chiesa cattolica, di mantenere in vigore la Costituzione del 1857, intrisa di liberalismo anticlericale.

Opposta era la critica mossa dai circoli che si rifacevano all'ideologia liberale ottocentesca, esclusi dal nuovo governo.<sup>207</sup> Si trattava per lo più di uomini della classe media urbana, che accusavano Díaz di non applicare con il dovuto zelo i principi della Costituzione. Nel 1902, in occasione di una riunione della *Confederación de Círculos Liberales*, il Presidente fece incarcerare molti dei partecipanti. Da quel momento si avviò un processo di radicalizzazione politica, che portò alcuni su posizioni vicine a quelle anarchiche, come nel caso del "Programa del Partido Liberal y Manifiesto de la Nación" (1 luglio 1906) di Ricardo ed Enrique Flores Magón.<sup>208</sup>

Accanto alla classe media danneggiata dalle politiche porfiriste, ancora troppo legate agli interessi dei latifondisti, e alle masse rurali poco o nulla politicizzate, negli anni a cavallo tra XIX e XX secolo apparve sulla scena il proletariato

---

<sup>206</sup> Ibidem.

<sup>207</sup> «Ya para 1903 o 1904 el dominio de los "científicos" era patente. Los hombres que habían acompañado a Díaz en su ascenso al poder, liberales de trayectoria intelectual y militar, habían sido desplazados del gabinete.» (Josefina Zoraida Vásquez, "De la independencia a la consolidación republicana", op. cit., p. 202).

<sup>208</sup> «El programa está lleno de ideas renovadoras tanto políticas como sociales y económicas; en un programa inspirado en anhelos de honda transformación, de mejoramiento individual y colectivo en todos los campos, en todos los órdenes de la vida. [...] Esta influencia se advierte con claridad en la Constitución del 1917, de manera particular en el artículo 123, que legisla en materia de trabajo.» (Jesús Silva Herzog, *Breve historia de la revolución mexicana*, vol I, México: Fondo de Cultura Económica, 1972, pp. 67-69)

industriale che, tuttavia, esprimeva una realtà socio-economica ancora marginale in un Messico prevalentemente agricolo.

In un panorama politico-sociale così frammentato il movimento capeggiato da Francisco Madero finì per prevalere, incorporando anche molti quadri del regime porfirista. Questo movimento infatti, per quanto influenzato dal pensiero liberale, non espresse mai un'ideologia strutturata, né un programma preciso. Il suo motto “¡No reelección!” faceva leva sul desiderio generalizzato di cambiamento, contestando il diritto legale di Díaz a ricandidarsi per le elezioni presidenziali del 1910. Questa posizione captava lo scontento di vari settori sociali, consentendo a Madero di non identificarsi con nessuno di essi. L'incarceramento di Madero alla vigilia delle elezioni e la sua successiva fuga negli Stati Uniti portarono però al radicalizzarsi dello scontro politico. A quel punto l'apporto della popolazione rurale giocò un ruolo chiave. La media borghesia urbana, che costituiva la base originale del movimento maderista, non rispose alla chiamata alle armi prevista da Madero nel suo “Plan de San Luis” (5 ottobre 1910) per il giorno 20 novembre 1910. Risposero invece i settori popolari, soprattutto rurali, che da quel momento divennero determinanti:

Contra lo deseado por las autoridades gubernamentales, por el propio Madero y los otros líderes antireeleccionistas originales, los grupos populares se involucraron indefectiblemente en el proceso de cambio político; de hecho lo convirtieron en un proceso revolucionario. Los primeros tenían demandas políticas; los otros, reclamos sociales, básicamente agrarios.<sup>209</sup>

Le richieste politiche di coloro che si opponevano all'ennesima ricandidatura di Porfirio Díaz erano estranee alla mentalità della popolazione rurale e dei suoi *caudillos*, per i quali il dibattito teorico relativo alle forme dello stato e alle sue leggi era scarsamente comprensibile e, in ogni caso, del tutto irrilevante di fronte

---

<sup>209</sup> Javier Garciadiego, “La revolución”, in: AA.VV. *Nueva historia mínima de México*, op. cit., p. 231.

al problema della terra.<sup>210</sup> *Villistas* e, soprattutto, *zapatistas*, i due movimenti più importanti e strutturati della rivoluzione, chiedevano prima di tutto una riforma agraria che ridimensionasse lo strapotere degli *hacendados*, restituisse le terre comunitarie espropriate dalle Leyes de la Reforma e poi da Porfirio Díaz, e permettesse lo sviluppo della piccola proprietà.<sup>211</sup> Queste richieste vennero accolte da Madero nel suo “Plan de San Luis”, nel quale si legge:

Abusando de la ley de terrenos baldíos, numerosos pequeños propietarios, en su mayoría indígenas, han sido despojados de sus terrenos [...]. Siendo toda justicia restituir a sus antiguos poseedores los terrenos de que se les despojó de un modo tan arbitrario, se declaran sujetas a revisión tales disposiciones y fallos y se les exigirá a los que los adquirieron de un modo tan inmoral, o a sus herederos, que los restituyan a sus primitivos propietarios a quienes pagarán también una indemnización [...]<sup>212</sup>

La promessa di una maggiore equità nella distribuzione della terra fu determinante per garantirgli l'appoggio dei settori rurali nella fase di lotta armata. Tuttavia, una volta eletto presidente (6 novembre 1911), Madero si mostrò più preoccupato di rispettare scrupolosamente le forme legali dell'agire politico, piuttosto che di soddisfare le richieste dei suoi alleati. In particolare fece un passo indietro rispetto alla riforma agraria, mostrando di non capirne l'urgenza.

L'incomprensione delle ragioni e della mentalità della popolazione rurale (ma anche del proletariato industriale) da parte di Madero erano già emerse nel 1910, quando era candidato alla presidenza della Repubblica. Durante un discorso

---

<sup>210</sup> «En el caudillaje campesino se manifestaban el localismo y la ausencia de un sentido del Estado. No existía en la mentalidad campesina una idea muy clara sobre la racionalidad de los aparatos estatales que necesitaba la sociedad mexicana para modernizarse; en cambio, sí había una conciencia muy diáfana de lo que el Estado podía hacer para mejorar la injusta distribución de la tierra, que era, a fin de cuentas, el problema más presente en el ámbito rural.» (Francisco Entrena Durán, *México: del caudillismo al populismo estructural*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos - CSIC, senza data, p. 124).

<sup>211</sup> Cfr. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 286.

<sup>212</sup> Citato in: Jesús Silva Herzog, *Breve historia de la revolución mexicana*, vol I, op. cit., p. 163.

elettorale, rivolgendosi agli operai di una fabbrica tessile, si era infatti espresso in questi termini:

Del Gobierno no depende aumentaros el salario ni disminuir las horas de trabajo, y nosotros, que encarnamos vuestras aspiraciones, no venimos a ofreceros tal cosa, porque no es eso lo que vosotros deseáis; vosotros deseáis libertad, deseáis que os respeten vuestros derechos, que se os permita agruparos en sociedades poderosas a fin de que unidos podáis defender vuestros derechos; vosotros deseáis que haya libertad de emitir vuestro pensamiento a fin de que vuestros sufrimientos, puedan ilustraos, puedan enseñaros cuál es el camino que os llevará a vuestra felicidad ... vosotros no queréis pan, queréis únicamente libertad, porque la libertad os servirá para conquistar el pan.<sup>213</sup>

É evidente, come nota Jesús Silva Herzog, che per Madero lo Stato doveva provvedere solo a garantire la sicurezza dei cittadini, mentre sulle questioni economiche e sociali doveva seguire la politica del *laissez faire*.<sup>214</sup> Questa politica, ispirata al pensiero liberale classico, costituiva la spina dorsale di un progetto destinato a stabilire regole e principi, piuttosto che ad affrontare concretamente problemi economico-sociali endemici. La rivoluzione di Madero è prima di tutto di carattere formale, sebbene si fonda sul principio della «igualdad ante la ley de todos los mexicanos en tanto que seres humanos, que seres de razón».<sup>215</sup> Come era stato anche per José Gaspar Rodríguez de Francia, questo principio, sancito dai liberali messicani nel XIX secolo, porta a concepire la rivoluzione come creazione di *uomini* nuovi, sulla base della loro comune natura razionale. L'esaltazione del “nuovo”, che porta alla negazione della tradizione, è quindi uno dei suoi capisaldi: al passato si sostituisce il futuro, un futuro terreno. Tuttavia, questo egualitarismo si traduce di fatto in assimilazionismo: esiste una sola ragione e, dunque, un solo modello economico, politico e sociale che possa

---

<sup>213</sup> Citato in: Francisco Entrena Durán, *México: del caudillismo al populismo estructural*, op. cit., p. 114.

<sup>214</sup> Cfr. Jesús Silva Herzog, *Breve historia de la revolución mexicana*, vol I, op. cit., p.145.

<sup>215</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 270.

dirsi razionale. Tutto ciò che non rientra in questo modello viene considerato superato, legato ad un passato da cancellare in nome del progresso.

Per i liberali ottocenteschi il passato era rappresentato dalla religione, dall'eredità coloniale spagnola e dalla tradizione indigena. Di quest'ultima, in particolare, appariva loro assolutamente inaccettabile l'idea della proprietà comunitaria della terra, alla quale contrapponevano la proprietà privata come pilastro fondamentale dello stato liberale. Partendo da questa prospettiva, la Riforma liberale della metà del XIX secolo, che trova la sua espressione più compiuta nella Costituzione del 1857, pretendeva di cancellare le basi su cui fino a quel momento si era retta la società messicana. Una negazione consapevole e voluta, ma che la maggior parte della popolazione, ancora legata ad un ordine tradizionale, non capisce e non accetta. Come spiega Octavio Paz, il liberalismo fu, come il cattolicesimo secoli prima, l'ideologia utopica di «una minoría, aunque de formación intelectual francesa»,<sup>216</sup> incapace di offrire alle masse rurali un orizzonte simbolico in grado di dare un senso alla loro esistenza.

Il progetto politico-ideologico di Madero, erede di questa visione, poteva quindi soddisfare le aspettative della borghesia creola urbana, ma certamente non quelle dei settori popolari. In particolare, come abbiamo detto, esso non teneva nella giusta considerazione il problema della terra, dal quale erano dipesi gli squilibri sociali ed economici del paese fin dal periodo coloniale.

Verso la fine del XVII secolo, la sostituzione dell'*encomienda*<sup>217</sup> con l'*hacienda* fece della terra un bene privato e portò al rafforzamento di una casta di proprietari. Poco a poco il lavoro gratuito degli indigeni fu sostituito dal «peonaje por deudas»,<sup>218</sup> sistema altrettanto oppressivo nel quale il bracciante salariato era obbligato a comprare i beni di prima necessità presso la *tienda de raya*, lo spaccio interno all'*hacienda*. La sproporzione tra salari e prezzi portava ad un indebitamento tale da ricadere sulle generazioni successive, impedendo

---

<sup>216</sup> Ivi, p. 271.

<sup>217</sup> «Legalmente, la encomienda era un contrato de asignación oficial de las comunidades a un colonizador-encomendero privilegiado. Según dicho contrato, el indígena debería recibir catequización y tutela a cambio de la obligación de pagar un tributo y de trabajar gratuitamente en las tierras cedidas al encomendero». (Francisco Entrena Durán, *México: del caudillismo al populismo estructural*, op. cit., p. 40)

<sup>218</sup> Ivi, p. 42.



qualunque forma di mobilità sociale. La situazione era resa ancor più statica dalla mancanza di vie di comunicazione interne tra le varie regioni delle colonie spagnole. Ciò, insieme all'assenza di un mercato estero significativo, aveva dato origine ad un sistema di economie chiuse ed autoreferenziali, fondato su un latifondo che si perpetuava incontrastato in un regime di autosussistenza.<sup>219</sup> In questa situazione l'*hacendado* diventava onnipotente, poiché da lui dipendeva la vita economica di territori vastissimi e di intere comunità. Poco a poco il latifondo erose tutte le terre comuni, così come le piccole e medie proprietà, comprate a poco prezzo durante i ricorrenti periodi di carestia, che colpivano soprattutto i piccoli proprietari. In Messico questa situazione divenne insostenibile tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, al punto che Hidalgo e Morelos, iniziatori della guerra di indipendenza, inclusero tra i loro obiettivi principali la riduzione del latifondo e la restituzione delle terre comunitarie sottratte indebitamente dagli *hacendados*.<sup>220</sup>

Questa situazione, come si è detto, era ancora irrisolta alla vigilia della rivoluzione del 1910, tanto che “¡Tierra y libertad!” divenne il grido di battaglia degli zapatisti, così come del Partido Liberal Mexicano di Ricardo Flores Magón. Quest'ultimo, in particolare, stabiliva una relazione diretta tra il concetto di patria e la proprietà della terra e, insieme ad altri membri del partito, esercitò un'influenza diretta sul movimento zapatista.

Il *leader* contadino Emiliano Zapata, poco incline alle teorizzazioni politico ideologiche, traeva invece la sua forza e la sua motivazione da un modello comunitario rintracciabile nel passato indigeno. Quest'ultimo svolgeva un ruolo marcatamente utopico, costituiva cioè una mitica “età dell'oro”, che «prefigura y profetiza la nueva [edad] que el revolucionario se propone crear».<sup>221</sup> In quest'ottica, l'enfasi sul progresso e sulla modernità presente nei discorsi dei politici liberali risultava poco comprensibile. Inoltre gli “científicos”, come

---

<sup>219</sup> Per un approfondimento si rimanda allo studio di Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*, op. cit.

<sup>220</sup> Proprio queste richieste dei rivoluzionari spinsero i grandi proprietari e l'alto clero, il maggior latifondista americano, ad opporsi al progetto indipendentista, salvo poi farne la propria bandiera quando la monarchia spagnola cominciò a ridurne i privilegi. (cfr. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, op. cit., pp. 266-267).

<sup>221</sup> Ivi, p. 288.

venivano chiamati i tecnocrati che appoggiavano il presidente Díaz, erano l'unica immagine – negativa – del progresso che le masse rurali conoscevano. I liberali, da parte loro, contribuivano ad aggravare la frattura con i settori popolari negando del tutto il valore di un passato che costituiva il fondamento della loro identità. Per i contadini messicani, quindi, progresso e modernità non rappresentavano affatto le parole d'ordine di una spinta al cambiamento, ma una minaccia di aggressione. A questa opponevano un modello utopico comunitario, nel quale si fondevano in modo sincretico la religione cattolica e la cultura indigena, e che si esprimeva non con il lessico della *ratio* illuminista e liberale, ma attraverso un immaginario mitico-religioso, incentrato sulla terra come valore fondamentale.

A questa mentalità mitico-religiosa è riconducibile la visione del mondo espressa da tutti i personaggi di Juan Rulfo. Nell'opera dello scrittore, tuttavia, la componente indigena si dà come elemento “incosciente” della loro ideologia. Al contrario, la religione cattolica vi occupa un posto centrale e, allo stesso tempo, problematico, poiché funziona sia come fondamento dell'utopia, che come principale responsabile del suo fallimento. Un'ambivalenza che riflette il ruolo svolto dalla Chiesa cattolica nella storia messicana tra Ottocento e Novecento. Ci sembra dunque necessario fare riferimento ad alcuni aspetti della questione, ripercorrendo brevemente alcuni passaggi storici fondamentali.

Nel 1810 Padre Manuel Hidalgo, uomo colto e iniziatore della guerra che porterà all'indipendenza, fa capire chiaramente di essere contrario alla «libertad moral»<sup>222</sup> che il governo francese di José Bonaparte aveva introdotto nella Corte di Spagna a partire dal 1808. Nei suoi scritti, il sacerdote ritrae i francesi come i peggiori dei libertini, «impíos e irreligiosos»<sup>223</sup> sia nella condotta personale che in quella politica, e giustifica la sua rivolta contro il governo con la volontà di non sottomettersi ad un'autorità che considera illegittima e immorale. Dimostrazione di questa immoralità era, a suo giudizio, la drastica riduzione dei privilegi goduti dal clero fino a quel momento, alla quale egli si opponeva

---

<sup>222</sup> Juan Ortiz Escamilla, “El bajo clero mexicano durante la guerra civil del 1810”, in: Patricia Galeana (ed.), *El nacimiento de México*, op. cit., 1999, p.14.

<sup>223</sup> Ibidem.

fermamente. Quindi, diversamente da quello che accade in altre aree dell'America spagnola, l'indipendenza messicana non nasce ispirandosi al modello della Rivoluzione francese o nordamericana. Hidalgo agisce con lo scopo di salvaguardare i valori di un sistema politico-sociale frutto di tre secoli di dominazione coloniale. Tuttavia, egli si rende conto che, per riuscire nel suo intento, è necessario tentare una riforma dall'interno: si dichiara quindi a favore della libertà di commercio e di una libertà politica grazie alla quale «cada individuo fuera libre y dueño de su trabajo».<sup>224</sup> Chiede inoltre l'abolizione della schiavitù, misure per lo sviluppo dell'agricoltura, dell'industria – in particolare di quella mineraria – e condanna con decisione il sistematico saccheggio delle risorse americane portato avanti dagli spagnoli. Questo spirito riformista non intendeva però sovvertire in alcun modo la società tradizionale: mirava piuttosto a rafforzarla, per evitare che venisse cancellata dalla storia. Le lotte per l'indipendenza della Nueva España ebbero quindi un carattere particolarmente conservatore, soprattutto per quanto riguarda il ruolo della religione e della Chiesa cattolica nella vita sociale ed economica.

La fedeltà ad un mondo ancora tutto compreso nell'*ancien régime* si esprime chiaramente nella scelta dei simboli sotto i quali le due parti intrapresero la guerra: gli insorti si affidarono all'immagine della Virgen de Guadalupe, mentre i *realistas* a quella della Virgen de los Remedios. L'orizzonte simbolico offerto dalla religione cattolica restava per tutti un punto fermo, ribadito con forza anche nel 1821 dal "Plan de Iguala", nel quale la cessazione delle ostilità tra le due parti in lotta venne sancita sotto l'egida di tre "garanzie" fondamentali: *religión, unión, independencia*.<sup>225</sup> Dall'insistenza sul primo punto, l'unico che la maggioranza della popolazione non mise mai in discussione, nemmeno nelle successive guerre tra conservatori e liberali, si evince la differenza più evidente rispetto ai modelli rivoluzionari nordamericano e francese e, più in generale, rispetto al pensiero illuminista che li aveva ispirati:

---

<sup>224</sup> Ibidem.

<sup>225</sup> Héctor A. Díaz Zermeño, "Por 'un gobierno sabio y justo...'", in: Patricia Galeana (ed.), *El nacimiento de México*, op. cit., p. 74.

Los pueblos siguieron a los curas porque eran sus líderes naturales y porque creían que con su acción defendían la religión amenazada por los franceses ateos, al rey pues lo tenían preso, y que acabarían con el mal gobierno de la Ciudad de México impuesto por Napoleón.<sup>226</sup>

Per le masse popolari che presero le armi nel corso del XIX secolo, l'Impero e, successivamente, la República Federal de México avevano il loro fondamento legittimante nella religione cattolica. Ad essa, infatti, si richiamarono costantemente tutti i *caudillos* al momento di mobilitare le masse popolari. In particolare, la scelta della Virgen de Guadalupe da parte di Miguel Hidalgo metteva in gioco una simbologia potentissima, capace di attrarre i settori più poveri ed oppressi della popolazione. Gli indigeni che lo sostenevano si riconoscevano infatti nel culto di Tonantzin/Guadalupe,<sup>227</sup> centrale per capire le dinamiche che reggevano i rapporti di potere tra popolazione indigena e contadina e i settori creoli urbani.

L'apparizione della Vergine, assimilata alla dea indigena Tonantzin ("nostra madre"), all'indio Juan Diego aveva rappresentato per gli indigeni messicani un segno di riconoscimento identitario. La divinità si manifestava loro direttamente, senza più necessità di un mediatore europeo:

Es la identidad de todos los indios la que se fortalece al sentirse considerados por la Virgen a través de Juan Diego. De alguna forma, el nuevo mito produce cierta compensación tras las

---

<sup>226</sup> Juan Ortiz Escamilla, "El bajo clero mexicano durante la guerra civil del 1810", op. cit., p. 15.

<sup>227</sup> Hidalgo e Morelos poterono contare soprattutto sull'appoggio della popolazione indigena, che in quell'epoca costituiva il 60% della popolazione totale del Vicereame. La parte restante era composta per il 22% dalle *castas*, nate dalla fusione tra creoli, indigeni, neri, mulatti e meticci che costituivano probabilmente la parte più povera e discriminata della popolazione, dato che gli indigeni conservavano ancora le strutture corporative tradizionali e ai loro nobili era concesso di diventare commercianti e persino *hacendados*. Creoli e peninsulari insieme costituivano solo il 17,5% della popolazione. Il 5% dei creoli era proprietario di grandi fortune ma, per la maggior parte, si trattava di commercianti e di funzionari, che occupavano posti intermedi nell'esercito e nell'amministrazione o di membri del basso e medio clero. (Cfr. Josefina Zoraida Vásquez, "De la independencia a la consolidación republicana", op. cit., p. 139)

pérdidas simbólico-materiales sufridas a causa de la conquista española, la cual supuso la subversión de todo el universo religioso-cultural indígena, la destrucción de sus creencias y de sus dioses, así como la devastación de su orden político institucional.<sup>228</sup>

Attorno a questa Madre comune cominciò a strutturarsi, sin dalla fine del XVIII secolo, un'idea sincretica di "messicanità", che permise un'iniziale coesione sociale nel momento di lottare per l'emancipazione dalla Spagna. Questa coesione fu ostinatamente perseguita dai Gesuiti che, attraverso una capillare azione di rivalutazione del passato indigeno, favorirono un cattolicesimo sincretico, nel quale il desiderio di rivalsa di creoli e indigeni trovò un terreno di legittimazione comune.<sup>229</sup> Tuttavia, il culto della Virgen de Guadalupe tentava di mediare tra due immaginari che rimanevano profondamente differenti:

Para los indígenas, la guadalupana constituyó un medio de hacer frente a su nueva situación simbólico-cultural, a la vez que se reconciliaban con su alteridad. Para los criollos, el mito supuso una fórmula con la que legitimar un nacionalismo diferenciado de la España peninsular. Nacionalismo criollo emergente que para afirmarse necesitó redefinir e instrumentalizar para sí las raíces del pasado indígena.<sup>230</sup>

Il sincretismo religioso, fenomeno concreto a partire dal quale gli indigeni ristrutturano la propria identità collettiva e, quindi, la propria visione utopica, era invece usato dai *criollos* in modo strumentale, per sostenere l'idea di una messicanità meticcia in cui non si riconoscevano, ma che consideravano funzionale ai propri scopi.

---

<sup>228</sup> Francisco Entrena Durán, *México: Del caudillismo al populismo estructural*, op.cit., p. 75.

<sup>229</sup> Cfr. Rosa Evelia Almanza Montañez, "La independencia de México, una expresión del fin del colonialismo ibérico", in: Patricia Galeana (ed.), *El nacimiento de México*, op. cit., p. 72.

<sup>230</sup> Francisco Entrena Durán, *México: Del caudillismo al populismo estructural*, op. cit., pp.76-77.

Agli inizi del XIX secolo la nascente borghesia creola urbana si trovava infatti schiacciata tra lo strapotere dei latifondisti e l'invadenza crescente dei funzionari di una monarchia sempre più centralista e assolutista. Essa costituiva circa il venti per cento della popolazione, e ne facevano parte cittadini «letrados y conscientes de las desigualdades»<sup>231</sup> della società coloniale, disuguaglianze che essi vedevano concretizzarsi nella discriminazione di cui erano vittima da parte dell'élite spagnola, che riservava per sé l'accesso alle alte cariche pubbliche. Questa classe media, ancora allo stato embrionale e numericamente minoritaria, pensava se stessa come “criolla”, cioè bianca, e non accettava di essere esclusa dalla vita politica e dalla gestione del potere. Essa trovò allora nei principi guida dell'Illuminismo, e in particolare nel rifiuto dell'assolutismo, la legittimazione teorica della propria opposizione al centralismo borbonico. Dalle sue fila emersero gli uomini che avrebbero portato alla nascita del partito liberale messicano, al cui pensiero faranno riferimento, in modo più o meno radicale, sia Madero che Flores Magón.

Da subito, però, risultò evidente che il pensiero *ilustrado* non poteva attecchire nelle masse analfabete, senza l'appoggio delle quali, tuttavia, era impossibile liberarsi del dominio spagnolo. I Gesuiti furono tra i primi che si resero conto di questo problema. Una volta espulsi dai domini della corona spagnola, in Messico essi sostennero il sentimento di rivalsa diffuso nella nascente classe media, facendo circolare discorsi che si opponevano decisamente a quelli sostenuti da autori come Raynal, Paw e Buffon, i quali affermavano l'inferiorità delle popolazioni americane rispetto a quelle europee. Insisterono quindi sulla rivalutazione del passato indigeno, alimentando il culto della Virgen de Guadalupe, così da fornire un'orizzonte simbolico nel quale il «patriotismo criollo»<sup>232</sup> si conciliasse con le aspirazioni e la cultura della popolazione indigena, attraverso la mediazione del cattolicesimo. Una mediazione difficile se non impossibile, dato che i creoli vedevano nella presunta purezza del loro

---

<sup>231</sup> Rosa Evelia Almanza Montañez, “La independencia de México, una expresión del fin del colonialismo ibérico”, op. cit., p. 69.

<sup>232</sup> Ivi, p. 72.

sangue e nella formazione europea che avevano ricevuto il loro tratto più rilevante della loro identità.

Questo tentativo di coesione culturale ed ideologica si rivelò quindi poco efficace e proprio il fallimento del movimento rivoluzionario del 1810, guidato da Hidalgo e Morelos, mostrò quanto fosse profondo lo scollamento tra le varie componenti sociali ed etniche del paese. La mediazione della religione, infatti, non bastò a far sì che la borghesia creola urbana, intimorita dalla violenza degli insorti, sostenesse l'azione rivoluzionaria.

Il ricorso strumentale ed opportunistico che i creoli tendevano a fare della religione era favorito anche dal fatto che la Chiesa stessa si serviva della propria autorevolezza, nonché del proprio potere economico, per influenzare la vita politica del paese e mantenere intatti i propri privilegi.

Nel 1833 i liberali proposero le Leyes de Reforma, ispirate ai principi espressi da José Luis Mora nel suo *Discurso sobre la naturaleza y aplicación de las rentas de los bienes eclesiásticos*.<sup>233</sup> Mora puntava a ridimensionare il potere economico della Chiesa confiscandone i beni immobili e ripartendone i latifondi in piccole proprietà. Come era prevedibile il clero messicano reagì duramente, mobilitando buona parte della popolazione rurale e i settori conservatori dell'oligarchia creola. Le lotte intestine che ne seguirono segnarono così una battuta d'arresto nel primo vero tentativo di riforma agraria. La questione rimase così irrisolta e si ripropose nel 1855, anno in cui Santa Anna fu vinto nella Revolución de Ayutla. I liberali, di nuovo al potere, dichiararono la necessità di uscire definitivamente dal sistema dell'*hacienda* e di favorire la piccola e media proprietà privata:

[...] es preciso [...] que llegue la reforma, que se hagan pedazos las restricciones y los lazos de la servidumbre feudal, que caigan todos los monopolios y los despotismos, que sucumban los abusos y penetre en el corazón y en las venas de nuestras

---

<sup>233</sup> Cfr. A.F. Shulgovsky, "Romanticismo y positivismo en América Latina", in: *Latino América*, México: anno 1979, vol.12, pp. 27-55 e Leopoldo Zea, "El positivismo", op. cit.

institución política el fecundo elemento de la igualdad democrática, el poderoso elemento de la soberanía popular.<sup>234</sup>

Queste parole del deputato Ponciano Arriaga, membro dell'Assemblea Costituente che promulgò la Costituzione liberale del 1857, sottolineano la persistenza di un sistema socio-economico dal cui superamento dipendeva la nascita del nuovo Messico, fondato sulla sovranità popolare, la libertà, l'uguaglianza, e la proprietà privata. Tuttavia questi principi ispiratori non trovarono mai una reale applicazione. Al contrario, le riforme introdotte dai governi liberali produssero paradossalmente l'effetto opposto a quello voluto: le terre, questa volta, vennero davvero confiscate alla Chiesa, ma invece di essere redistribuite furono vendute ai pochi ricchi in grado di comprarle, così da incamerare beni liquidi per far fronte alle spese militari che lo Stato dovette sostenere contro la Chiesa stessa.<sup>235</sup> In questo modo le *haciendas* crebbero in numero ed estensione e, alle antiche famiglie di *hacendados* che rivendicavano la loro origine spagnola ed aristocratica, si aggiunsero i nuovi rappresentanti dell'élite liberale, le cui fortune erano state costruite prevalentemente attraverso l'attività commerciale.<sup>236</sup> Il Messico fece così il suo ingresso paradossale nell'economia capitalista, rafforzando il sistema del latifondo e facendo aumentare in modo esponenziale la massa di *peones* il cui salario divenne, di conseguenza, ancora più infimo.

Lo scollamento tra masse rurali e borghesia urbana si aggravò durante la dittatura di Díaz. L'ex generale comprendeva perfettamente la distanza tra l'ideologia liberale e la mentalità contadina e non tentò mai di colmarlo. Con il pragmatismo opportunistico che lo contraddistingueva, non alterò la tradizionale distribuzione del potere tra i diversi *caudillos* e *caciques-hacendados* locali, che sosteneva o combatteva in base alla necessità del momento. Díaz fu di fatto un «caudillos de los caudillos».<sup>237</sup>

---

<sup>234</sup> Citato in: Francisco Entrena Durán, *México: Del caudillismo al populismo estructural*, op. cit., p. 45.

<sup>235</sup> Cfr. Jesús Silva Herzog, *Breve historia de la revolución mexicana*, op. cit., cap.I, pp. 7-30.

<sup>236</sup> Cfr. José Luis Romero, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas* (1976), Buenos Aires: Siglo XXI, 2001, pp. 178-179.

<sup>237</sup> Francisco Entrena Durán, *México: Del caudillismo al populismo estructural*, op. cit., p. 93.



*Caciques* e *caudillos* svolgevano una funzione di coesione sociale che si era rafforzata con il vuoto di potere prodottosi dopo l'indipendenza dalla Spagna. La tendenza autarchica delle *haciendas* e la scarsissima penetrazione istituzionale ottenuta dai governi indipendenti avevano infatti spinto le comunità locali a cercare nella figura del *cacique* un riferimento carismatico, al punto che «las relaciones sociales de corte caciquil, establecidas entre el cacique-hacendado y sus “afamiliados”, vinieron a suplir, a nivel local, el vacío dejado por la desaparición del orden socio-político colonial».<sup>238</sup> L'autorità del *cacique* dentro i suoi territori era assoluta, e la *hacienda* costituiva un vero e proprio centro di potere politico, economico e anche religioso. Il *cacique* agiva infatti attraverso tre rappresentanti: l'amministratore, il “tendero” e il prete, grazie ai quali manteneva un controllo assoluto sulla comunità in cui era inserito. Questa figura oppressiva aveva però, come si è detto, anche una funzione di coesione sociale all'interno di gruppi che non trovavano nel discorso istituzionale un orizzonte simbolico soddisfacente. Lo scollamento tra l'ideologia nazionalista dell'élite urbana liberale e quella delle masse contadine accrebbe la tendenza di queste ultime a strutturare la propria identità sociale e politica attorno alla figura del *cacique-caudillo*, che «además de defender sus propios intereses políticos-económicos y los de los grupos privilegiados, desempeñaba una función eminentemente simbólico-integradora».<sup>239</sup> La diffidenza delle comunità rurali nei confronti del potere centrale diventava chiusura totale nel momento in cui si scontrava con l'anticlericalismo spesso estremo dei liberali, che mettevano in discussione il ruolo centrale della Chiesa nell'organizzazione della vita comunitaria. Questo attaccamento al cattolicesimo ed a suoi ministri è comprensibile se si considera che in moltissime aree del paese, segnate da una totale latitanza delle istituzioni centrali, il clero rappresentava l'unica forma di autorità strutturata.

Come si vede, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, la situazione delle aree rurali messicane era particolarmente complessa, quasi paradossale. Città e campagna forgiavano la propria idea di nazione, ancora in divenire in termini

---

<sup>238</sup> Ivi, p. 86.

<sup>239</sup> Ivi, p. 91.

istituzionali, sulla base di due differenti orizzonti d'aspettative. Per la popolazione rurale, schiava del lavoro salariato nelle *haciendas*, la priorità è la redistribuzione equa della terra. Ed è proprio la l'utopia della terra a spingere, tra il 1810 e il 1910, schiere di diseredati del tutto ignari dal dibattito politico-istituzionale, a partecipare a rivoluzioni e guerre civili. Nel 1910, in particolare, al seguito di *caudillos* locali che in molti casi si univano alla lotta per pura convenienza personale, contadini e *peones* presero le armi senza avere alcuna nozione delle idee politiche dei *leader* a cui facevano riferimento. Non a caso gli zapatisti, che rappresentavano l'espressione più chiara di questa utopia contadina, combattevano, come Hidalgo e Morelos, sotto l'insegna della Virgen de Guadalupe, simbolo del desiderio di recuperare le terre comunali e di ritornare ad un ordine tradizionale che andava assumendo i tratti del mito e al quale, invece, i liberali non attribuivano alcun valore. A questo proposito Entrena Durán afferma:

El campesino tradicional elabora su peculiar utopía de liberación a partir de elementos que le proporciona el universo simbólico-cultural en el que se desenvuelve su existencia. Utopía que está legitimada y funciona según unos paradigmas económicos-institucional-simbólicos cualitativamente distintos de los de la racionalidad política moderna, cuyo sentido de progreso – en el caso que nos ocupa las medidas desarrollistas del porfirismo – no sólo no supo hacerse comprender a los campesinos, sino que, incluso, supuso una amenaza de destrucción para su mundo. [...] En el ideal de orden social de una revolución esencialmente campesina – como lo era la mexicana – está presente la aspiración colectiva a una más equitativa distribución de la propiedad de la tierra. Dicho ideal contribuye a dignificar la lucha, a sublimar un enfrentamiento que, según muchos combatientes, es fratricida.<sup>240</sup>

---

<sup>240</sup> Francisco Entrena Durán, *México: Del caudillismo al populismo estructural*, op. cit., pp. 125-126.

Nell'ottica contadina il «tiempo nuevo» che deve seguire alla rivoluzione, consiste nel recupero del tempo delle origini, di un'Età dell'Oro. I paradigmi che legittimano la rivoluzione sono, per i *campesinos* messicani, di carattere mitico-religioso e non politico-istituzionale, come è invece per la popolazione urbana. Per quanto riguarda il Messico, quindi, non è possibile parlare di un'unica utopia rivoluzionaria, ma di modelli utopici differenti e, per molti aspetti, inconciliabili. Dal loro scontro uscì vincitrice l'élite *criolla* che, tuttavia, finì per svuotare di significato i principi del liberalismo e della democrazia, trasformandoli in *slogan* di una retorica sempre più populista. D'altro canto, l'incapacità dei *leader* contadini di uscire dal localismo delle loro posizioni e di elaborare un progetto politico-economico che riguardasse tutto il paese, trasformò l'utopia della terra in una chimera irrealizzabile.

Dopo la rivoluzione e soprattutto a partire dal 1929, quando inizia la fase di consolidamento istituzionale del “nuovo” Messico, la retorica ufficiale si incaricò di occultare il tradimento delle legittime aspirazioni espresse della popolazione rurale durante la fase rivoluzionaria. Esaltando l'eredità preispanica e ricorrendo di nuovo alla nozione di *mestizaje*, un'élite *criolla* che continuava a considerarsi bianca per sangue e per cultura, proseguì nell'elaborazione del discorso autolegittimante avviato nel XIX secolo, discorso che come abbiamo visto si fondava sull'immagine di un popolo unitario e coeso, ma che, in definitiva, serviva ad occultare una realtà nella quale alle minoranze indigene continuavano ad essere negati i diritti più elementari.<sup>241</sup>

---

<sup>241</sup> Come abbiamo già avuto modo di vedere, Juan Rulfo aveva perfettamente chiara la funzione strumentale di questa nozione di *mestizaje*. In ogni caso il ricorso ad essa come fondamento dell'identità nazionale messicana rimane una questione problematica, che merita una trattazione assai più approfondita di quella consentita dal nostro lavoro. In questa sede ci limitiamo a segnalare che l'idea del *mestizaje* viene ripresa in vari momenti e da personaggi con orientamenti politici radicalmente differenti. È il caso ad esempio di Justo Sierra (1848-1912) e José Vasconcelos (1882-1959). Il primo, intellettuale positivista e ministro del governo di Porfirio Díaz, disprezzava gli indigeni, che considerava poco più che animali domestici, ma anche i creoli, troppo conservatori e attaccati ai propri privilegi. Credeva invece che il meticciato potesse portare ad una razza superiore e che il *mestizo* fosse «el factor dinámico de nuestra historia» (Leopoldo Zea “El positivismo”, in: Leopoldo Zea (ed.), *Pensamiento positivista latinoamericano*, Vol. I, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980, p. XV). Vasconcelos, membro dell'Ateneo de la Juventud, profondamente critico verso il pensiero positivista e attivo oppositore di Porfirio Díaz, nonché ministro dell'istruzione durante la presidenza di Eulalio Gutiérrez e Álvaro Obregón, riprende la questione nel suo *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana* (1925), dove sostiene che l'America Latina sarà la culla di una nuova razza

### **III.2. Eu-topie rulfiane.**

La rivoluzione è il “rumore di fondo” della narrativa di Juan Rulfo, il *campo* il suo scenario, la terra l’ossessione dei suoi personaggi. Sebbene i riferimenti storici siano tutt’altro che ostentati, lo scrittore messicano ha costruito le sue opere con i materiali della *intrahistoria*, restituendo quella che, usando le parole di León Portilla, si può definire «visión de los vencidos». Questa espressione, che lo studioso riconduce alla prospettiva dei popoli amerindi in rapporto alla ricostruzione della storia coloniale, ci sembra particolarmente suggestiva. Rulfo, infatti, rappresenta personaggi che hanno un forte legame con le culture del Messico precolombiano. Sebbene nei suoi testi gli indigeni non siano mai i protagonisti della storia, le sue figure sono sempre inserite nell’ambito rurale e dunque vivono, più o meno consapevolmente, in una realtà fortemente sincretica. La loro esperienza appare profondamente inquadrata in un orizzonte mitico-simbolico dove cattolicesimo e miti indigeni si mescolano, dando vita ad una cosmovisione peculiare, caratterizzata da un profondo fatalismo e, insieme, da una forte spinta utopica. Questa caratterizzazione dei personaggi di Rulfo ci sembra significativa proprio perché, nelle regioni del Messico centro-occidentale che fanno da scenario alle sue opere, la conquista ispanica aveva determinato lo sterminio quasi totale delle popolazioni indigene. Come nota lo stesso Rulfo, ciò portò gli abitanti a considerarsi *criollos*, cioè bianchi, assumendo posizioni fortemente conservatrici:

Yo soy de una zona donde la conquista española fue demasiado ruda. Los conquistadores ahí no dejaron ser viviente. Entraron a saco, destruyeron la población indígena, y se establecieron. Toda la región fue colonizada nuevamente por agricultores españoles. Pero el hecho de haber exterminado a la población indígena les trajo una característica muy especial, esa actitud criolla que hasta cierto punto es reaccionaria, conservadoras de

---

umana destinata a diffondersi in tutto il mondo. (Cfr. José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana, 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid: Alianza, 2004, pp. 143-149).

sus intereses creados. Son intereses que ellos consideran inalienables. Era lo que ellos cobraron para haber participado en la conquista y en la población de la región. Entonces los hijos de los pobladores, sus descendientes, siempre se consideraron dueños absolutos. Se oponían a cualquier fuerza que pareciera amenazar su propiedad.<sup>242</sup>

Il fatto che Rulfo parli di «actitud criolla» è molto interessante, poiché pone la questione nei termini più corretti. Dal punto di vista etnico, infatti, il *criollo* non esiste, a dispetto del fatto che il *criollismo* pretenda di fondarsi su una presunta “limpieza de sangre” spagnolo. Non esiste neppure dal punto di vista strettamente culturale poiché, come abbiamo visto, gli elementi della cultura indigena sono parte integrante della visione del mondo messicana per effetto del sincretismo religioso, in particolare nelle aree rurali. Quello che esiste è allora un *atteggiamento* creolo, ovvero un’immagine di sé che determina una serie di comportamenti e che regola il rapporto con il mondo. Di questo atteggiamento fa parte il considerare il diverso, in particolare l’indigeno, come qualcosa di estraneo rispetto al quale sentirsi superiori. Da questo punto di vista Rulfo rappresenta senz’altro dei *criollos*.<sup>243</sup> Nonostante ciò, lo scrittore li caratterizza attraverso un immaginario del quale fanno parte indubbiamente molti elementi derivati dalla cultura indigena. In questa sede non tenteremo analizzare questo aspetto, molto complesso, della sua opera.<sup>244</sup> Quello che ci sembra interessante è,

---

<sup>242</sup> Joseph Sommers, “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)” (1973), op. cit., pp. 520-521.

<sup>243</sup> Gli indigeni appaiono qua e là nell’opera di Rulfo, ma sempre come una presenza ieratica, indecifrabile agli occhi dei personaggi che assumono la funzione di narratori e, dunque, agli occhi del lettore. Come abbiamo già visto, ciò avviene perché lo scrittore ritiene di non avere gli strumenti per rappresentare una realtà che considera troppo lontana da sé. In questo senso si sarebbe tentati di parlare di *criollismo* anche per quanto riguarda Rulfo; tuttavia è evidente che, nell’atteggiamento dello scrittore, sono del tutto assenti sia le componenti razziste, sia quelle paternaliste che normalmente caratterizzano il discorso *criollista* messicano e latinoamericano in generale.

<sup>244</sup> Questa presenza del substrato pre-ispánico in Rulfo è stata messa in luce da vari studi di carattere mitico-antropologico, tra i quali ci limitiamo a segnalare: Marie-Agnès Palaisi-Robert, “El rastro de Juan Preciado entre los mundos mestizos de Juan Rulfo”, in: Víctor Jiménez – Alberto Vital – Jorge Zepeda, *Tríptico para Juan Rulfo*, op. cit., pp. 403-422; Martin Lienhard, “El substrato arcaico en Pedro Páramo: Quetzalcóatl y Tláloc”, in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, op. cit., pp. 944-952. Tra coloro che hanno sottolineato l’importanza di questa lettura c’è, inoltre,

invece, la possibilità di considerare i suoi personaggi come i nuovi vinti, gli eredi di fatto delle popolazioni sconfitte dai *conquistadores*, a dispetto della distanza che apparentemente esiste tra loro e la popolazione indigena. Nella loro visione del mondo, pessimistica e fatalista, la terra conserva infatti un ruolo centrale, ma l'utopia collettiva ad essa associata perde progressivamente il suo carattere rivoluzionario, per diventare un'illusione individuale che conduce alla morte.<sup>245</sup>

Attraverso i suoi personaggi Rulfo offre quindi un'interpretazione lontana da quella del discorso nazionalista ufficiale che, all'epoca della stesura di *Pedro Páramo*, tendeva ancora a rappresentare la rivoluzione del 1910 come un'epopea nazionale e a dare un'immagine del mondo rurale stereotipata. Nell'opera di Rulfo, invece, questo spazio è un mondo con leggi proprie e, allo stesso tempo, l'emblema della condiziona marginale che i suoi personaggi occupano nella gerarchia sociale, economica e politica del Messico tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo.

### ***III.2.a. La città e la terra.***

L'opposizione città-campagna è, come noto, uno schema classico della riflessione sociologica, politica, economica e culturale elaborata dagli intellettuali americani, e si riflette anche nella narrativa latinoamericana sin dai suoi esordi. I valori associati a ciascuno dei due termini della dicotomia in realtà sono sempre stati instabili, segno di mutamenti ideologici determinati da una

---

Augusto Roa Bastos (Cfr. Augusto Roa Bastos, "Los trasterrados de Comala" (1981), in: *Caravelle- Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n. 37, 1981, pp. 105-115).

<sup>245</sup> Dal punto di vista storico la questione è molto complessa. Francisco Entrena Durán fa notare come in molti casi, la funzione utopica sintetizzata nel mitologema della terra si saldò, proprio nelle regioni centro-occidentali del Messico, a modelli sociali conservatori. «En el movimiento cristero, al igual que en el zapatista, se imbrican las motivaciones de índole agrarista y la defensa de la religión», motivazioni che egli ritrova anche nel movimento di matrice fascista chiamato "sinarquismo", sorto nel 1937. A questo proposito spiega che «El sinarquismo se extendió, aproximadamente, por los mismos territorios en los que había tenido lugar la contienda cristera, a su vez marco geográfico de la influencia zapatista y del levantamiento independentista de Hidalgo y Morelos – la mitad suroccidental de México – , zona en la que [...] se ha visto la enorme repercusión del universo simbólico religioso en los movimientos colectivos de reivindicación de la tierra. La motivación principal tal vez esté relacionada con el papel desempeñado allí, durante la Colonia, por el clero en la protección del indio y en el mantenimiento de sus comunidades». (Francisco Entrena Durán, *México: Del caudillismo al populismo estructural*, op. cit., p.197).

realtà ambivalente e in continua trasformazione.<sup>246</sup> Per l'argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), ad esempio, la campagna, la pampa, era il regno degli indigeni e dei *gauchos* e, dunque, il luogo di una barbarie americana destinata ad essere cancellata dall'immigrazione europea e dall'applicazione del modello economico-sociale statunitense. Cinquant'anni dopo, l'uruguayano José Enrique Rodó (1871-1917) vedeva invece proprio negli Stati Uniti l'incarnazione di una nuova barbarie, alla quale opponeva il retaggio spagnolo – disprezzato invece da Sarmiento – che ai suoi occhi faceva dell'America ispanica la vera erede della civiltà europea nata dall'Umanesimo.

Allo stesso modo, la città è stata considerata di volta in volta centro di irradiazione del progresso o, al contrario, organismo tentacolare ed alienante.

La contrapposizione tra città e campagna riflette, soprattutto a partire dalla fine del XVIII, una competizione tra differenti settori economici della società americana. Per tutta la fase espansiva della colonizzazione, le città erano state essenzialmente degli avamposti dai quali gli spagnoli partivano alla conquista del territorio circostante. Era quest'ultimo a costituire la vera ricchezza: terre coltivabili, miniere, pascoli, manodopera indigena a bassissimo costo, che facevano del *campo* il vero El Dorado americano. Una volta convintisi che nessuna città meravigliosa sarebbe comparsa a saziare la loro fame d'oro e ricchezze, gli spagnoli da *conquistadores* divennero *encomenderos* e la campagna si trasformò in quello che il Supremo, citando i testi dell'epoca coloniale, definisce il «Paradiso de Mahoma» (YES, p. 29). Le città barocche divennero «teatri della rappresentazione del potere»<sup>247</sup> istituzionale, ma il vero motore economico della colonia rimase il *campo*. Tuttavia, con lo sviluppo del commercio con la madrepatria, l'America vide crescere rapidamente alcuni dei suoi centri portuali e decadere, altrettanto rapidamente, molte città dell'interno. A partire da quel momento la città diventa lo spazio di un nuovo immaginario, dominato dalle idee di progresso e novità, nel quale fa la sua comparsa un nuovo

---

<sup>246</sup> Cfr. Rosalba Campra, *America Latina. L'identità e la maschera*, Roma: Editori Riuniti, 1982, p. 48.

<sup>247</sup> Pier Luigi Crovetto, «Appunti per una storia dell'iniquità americana», in: Pier Luigi Crovetto (ed.) *Storia di una iniquità*, Genova: Tilgher, 1981, p. 29.

attore sociale: la media borghesia, motore intellettuale delle guerre di emancipazione e, cento anni dopo, della Rivoluzione messicana.<sup>248</sup>

Il rapporto problematico tra la città e campagna attraversa tutta l'opera rulfiana.<sup>249</sup> Non si tratta di una relazione esibita, ma senza dubbio fondamentale per uno scrittore che aveva vissuto dolorosamente entrambe queste realtà.

Il primo romanzo di Rulfo, intitolato *El hijo del desaliento*, scritto nel 1940,<sup>250</sup> era una "novela urbana" modellata su un genere in auge in quegli anni. Rulfo era arrivato da poco a Città del Messico, che gli appariva estranea ed alienante, e cercava nella scrittura un rifugio dalla solitudine.<sup>251</sup> Una solitudine che i personaggi di questa prima opera già portano addosso come uno stigma.

Di questo romanzo è rimasto solo un frammento, intitolato "Un pedazo de noche", nel quale una giovane prostituta, un uomo e un bambino di pochi mesi costituiscono il paradigma di quella massa di diseredati che, immediatamente dopo la rivoluzione e poi ancora a partire dagli anni '30, affluiva verso la capitale alla ricerca di lavoro. Rulfo non dice nulla circa la provenienza di questi personaggi, ma verosimilmente si tratta di emigranti, come lo era lui. Per loro, dopo le devastazioni della rivoluzione (1910-1917), della "guerra cristera"

---

<sup>248</sup> Per un approfondimento generale di questi aspetti si vedano: José Luis Romero, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas* (1976), op. cit., e Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina* (1970), op. cit.

<sup>249</sup> Su questo tema si veda anche il saggio di Roberto García Bonilla "Juan Rulfo y la ciudad de México", in: Federico Campbell, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, op. cit., pp. 379-392.

<sup>250</sup> Sergio López Mena riporta il titolo "El hijo del desaliento", mentre altri parlano di "Los hijos del desaliento". Qui accogliamo la scelta di López Mena, che ha condotto uno studio approfondito sulla genesi dell'opera rulfiana e ha curato l'apparato filologico dell'edizione critica più recente dedicata a Rulfo. (Cfr. Sergio López Mena, *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, op. cit., e "Nota filológica preliminar" in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, op. cit., pp. XXXI-XLVI.)

<sup>251</sup> «Pero el hecho de que escribiera se debía precisamente a eso: parece que quería desahogarme por ese medio de la soledad que había vivido, no en la Ciudad de México, pero desde hace muchos años, desde que estuve en el orfanato. En realidad yo estaba solo en la ciudad, que era un ciudad pequeña, miserable. Burocrática. Yo no conocía a nadie, así que después de las horas del trabajo me quedaba a escribir. Precisamente como una especie de diálogo que hacía conmigo mismo. Algo así como querer platicar un poco. En mi soledad en que yo ... con quien vivía. Se puede decir: yo vivía con la soledad. El hombre está solo.» (Sergio López Mena, *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, op. cit., p. 45). Città del Messico è stata da subito un luogo informe agli occhi di Rulfo, che si sentirà sempre un estraneo: «Yo he vivido 40 años en la Ciudad de México, y a mí no me dice nada. Y además, ¿qué ciudad? ¿qué clase de ciudad?, ¿cuál de todas las Ciudades de México, de todos los Méxicos que hay?» (Ernesto González Bermejo, "Juan Rulfo: la literatura es una mentira que dice la verdad. Una conversación con Ernesto González Bermejo" (1979), op. cit., p. 468).



(1926-1929) e la delusione di fronte ad una riforma agraria eternamente rimandata, la città rappresentava l'ultima utopia. L'unica rimasta.<sup>252</sup> Ma la città non riesce mai, nel mondo creato da Rulfo, a mantenere le proprie promesse: non è mai un "buon luogo", ma solo un "non-luogo".

Le strade lungo cui si muovono i personaggi di "Un pedazo de noche" sono intrise di desolazione e solitudine, e nemmeno l'incontro tra un uomo e una donna riesce a rendere tollerabile l'esistenza. La famiglia archetipica, costituita dalla triade padre-madre-figlio, è evocata ed immediatamente svuotata di significato da queste tre figure che non riescono a stabilire alcun legame profondo tra loro.<sup>253</sup> Chiusi nella loro disperazione, i personaggi vagano senza trovare un luogo che li accolga e quando, alla fine, si fermano, è solo perché non hanno più la forza di camminare. Fermarsi non significa trovare il riposo, non segna il raggiungimento di una meta: è piuttosto un gesto di resa.

Me zafé de él. Abrí la puerta y busqué el primer cuarto desocupado. Me eché vestida sobre la cama, apreté los ojos y, aflojando el cuerpo, me fui quedando dormida. [...] Sentí que se sentaba al pie de la cama... Es el mismo que está sentado ahora al borde de mi cama, en silencio, con la cabeza entre las manos. Acaba de despegarse de las rejas de la ventana donde acostumbra pasar las noches esperando mi regreso. Me ha dicho muchas veces que no soy yo la que llega a estas horas, que

---

<sup>252</sup> Nel racconto "Paso del Norte" Rulfo fa riferimento esplicitamente anche ad un altro luogo a cui i contadini messicani guardavano – e guardano – come ad un'utopia: gli USA. Per quanto riguarda il nostro discorso anche il vicino nordamericano può essere considerato "città": con questo termine infatti intendiamo non solo la città fisica – Ciudad de México, Colima, Guadalajara, Sayula, Zapotlán... – ma in generale un luogo visto come spazio della modernità, del progresso e quindi della speranza. Tuttavia "Paso del Norte" è un racconto che, per linguaggio e tema, risulta eccentrico nel quadro della produzione rulfiana. Non a caso è il testo che più di tutti ha avuto una storia editoriale travagliata: inizialmente incluso nella raccolta *El Llano en llamas*, dopo aver subito numerose modifiche fu eliminato nell'edizione del 1970 (México, Fondo de Cultura Económica - Colección Popular). (Cfr. Sergio López Mena, "Nota filológica preliminar", op. cit., p. XXXVIII).

<sup>253</sup> Questa coppia per molti versi sembra prefigurare quella di Donis e sua sorella, figure cruciali di *Pedro Páramo*. A proposito di queste ultime Milagros Ezquerro fa notare che «Esa casa medio destruida que alberga a la pareja incestuosa, recuerda extrañamente ciertas representaciones pictóricas del pesebre» (Milagros Ezquerro, *Lecturas rulfianas*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2006, p. 66). Da questo punto di vista la coppia di "Un pedazo de noche" offre una simbologia più trasparente – forse persino didascalica – grazie alla presenza del bambino.

nunca acabaremos por encontrarnos: - ... o tal vez sí - dice -;  
quizás cuando te asegure bajo tierra el día que me toque  
enterrarte.<sup>254</sup>

Attraverso un'ellissi che copre un lasso di tempo indefinito, Rulfo sovrappone due momenti differenti che, nel condividere lo stesso spazio, si fanno identici, rivelando che nulla può cambiare. Il motivo tradizionale dell'incontro viene usato da Rulfo in modo non convenzionale: pur mantenendo la sua funzione di nodo dell'intreccio, esso non determina alcun cambiamento, alcuna svolta nella vita dei protagonisti.<sup>255</sup> Nemmeno il matrimonio, altro motivo tradizionale affine a quello dell'incontro, porta alla fine della loro solitudine; al contrario, la rende ancora più irrimediabile. Respinti dalla città, lontanissimi dall'amore, rimane loro solo la morte. La terra, l'utopia messicana per eccellenza, conserva qui il suo valore e insieme lo nega: non è più la materia su cui fondare la vita, ma lo spazio della morte, l'ultimo luogo in cui, forse, è possibile incontrarsi. Trovare se stessi nell'altro e trovare la terra sono una sola cosa, ma per i personaggi rulfiani questa ricerca di identità e di esistenza, viene costantemente frustrata.

Questo aspetto, come vedremo, emerge chiaramente anche in *Pedro Páramo*. Tuttavia, la nostra convinzione è che, nel romanzo, Rulfo voglia dare una nuova forma alla speranza – e all'utopia – in particolare attraverso i personaggi di Juan Preciado e Dorotea che, a modo loro, sfuggono al destino di silenzio che la morte riserva a tutti gli altri personaggi. Ma su questo torneremo.

Già nel suo primo testo, dunque, Rulfo dà alla terra quel carattere di segno ambivalente che svilupperà successivamente nei racconti de *El Llano en llamas* (1953) e in *Pedro Páramo* (1955).<sup>256</sup> Un'ambivalenza che possiamo sintetizzare ricorrendo ancora alle parole di Octavio Paz:

---

<sup>254</sup> Juan Rulfo, "Un pedazo de noche", in: Juan Rulfo, *Obra completa*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 202-203.

<sup>255</sup> Sul cronotopo dell'incontro si veda: Michail Bachtin, *Estetica e romanzo* (1975), op. cit., pp. 244-245.

<sup>256</sup> Sul significato ambivalente della "terra" nel romanzo di Rulfo si veda anche il saggio di Jaime Concha, "Pedro Páramo, un artefacto terrestre", in: Pol Popovic Karic – Fidel Chávez Pérez, (ed.), *Juan Rulfo. Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, México D.F.: Siglo XXI, 2007, pp. 63-76.

[...] una Madre. Como todas las madres, es entraña, reposo, regreso a los orígenes; y, asimismo, boca que devora, señora que mutila y castiga: madre terrible.<sup>257</sup>

Vale la pena di notare che Paz, in questo passo, non si riferisce alla terra, ma alla religione cattolica. La possibilità di applicare ad entrambe questa caratterizzazione ci sembra particolarmente significativa. Terra e religione sono, come abbiamo visto, i cardini dell'utopia di liberazione perseguita dai movimenti rivoluzionari di matrice rurale; allo stesso modo terra e religione si sovrappongono fino a divenire inscindibili nell'immaginario dei personaggi rulfiani. Nel Messico di Rulfo, dove la presenza indigena è stata schiacciata dalla violenza degli spagnoli, la funzione utopica svolta dal modello comunitario preispanico, incentrato sul mitologema della Terra Madre, viene notevolmente ridimensionata dal peso opprimente della religione, che riduce la terra ad una tomba che divora. La terra, mantenendo il suo valore di segno fluido, impone all'utopia di passare attraverso la morte, diventando distopia. È lo stesso Rulfo a suggerire questa chiave di lettura, quando, riferendosi a *Pedro Páramo*, dice:

[...] dentro de este confuso mundo, se supone que los únicos que regresan a la tierra (es una creencia muy popular) son las ánimas, las ánimas de aquellos muertos que murieron en el pecado. Y como era un pueblo en que casi todos morían en pecado, pues regresaban en su mayor parte. Habitaban nuevamente el pueblo, pero eran ánimas, no eran seres vivos.<sup>258</sup>

In questo caso la terra fa riferimento non alla tomba, ma al *pueblo*, contrapposto al cielo di chi muore senza peccato. Tuttavia, in *Pedro Páramo*, il ritorno a Comala è un motivo utopico importante, che qui viene svuotato dell'idea di rigenerazione che sottintende: a tornare alla terra di Comala non sono i vivi, ma i morti. Comala è un luogo svuotato e arido, una distopia alla quale tornano solo le

---

<sup>257</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 271.

<sup>258</sup> Joseph Sommers, "Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)" (1973), op. cit., p. 518.

anime ossessionate da un passato che non sanno abbandonare.<sup>259</sup> Rulfo costruisce una trappola spazio-temporale, che obbliga chi vi entra all'eterna ripetizione dell'identico. Le anime dei morti, infatti, possono sperare di redimersi e di uscire da questo luogo solo attraverso le preghiere che i vivi recitano per loro. Ma i vivi non hanno accesso a Comala e le anime sono costrette a sostare in eterno in quello che dovrebbe essere solo un luogo di passaggio.

Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren regresan por su cobija. (PP, p. 111)

Sin dalle prime battute del romanzo, Comala viene rappresentata come un'apertura attraverso l'immagine della bocca. Tuttavia, l'unica destinazione suggerita da questa immagine è l'inferno, e ciò rende ancora più tragica l'ossessione delle anime, che invece vagano per le strade cercando la via per il paradiso.

Jean Franco, sintetizzando le analisi di molti critici, ha affermato che *Pedro Páramo* «tiene una estructura basada en la búsqueda».<sup>260</sup> Jorge Ruffinelli ha fatto

---

<sup>259</sup> In questo caso, con “distopia” intendiamo «un atto di smascheramento rispetto agli scenari paradisiaci» (Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Roma: Meltemi, 2007, p. 15) ovvero l'immagine rovesciata e speculare di uno spazio utopico immaginato dai personaggi. Tuttavia lo smascheramento, fa notare Muzzioli, non si realizza precisamente attraverso la negazione simmetrica dell'utopia, poichè tra questa e la distopia «i rapporti sono spesso intrecciati e non di rado paradossalmente interscambiabili». In quest'ottica, il rovesciamento distopico servirebbe a dare nuova linfa alla “funzione utopica” elaborando un nuovo, paradossale, “modello utopico”: «... l'utopia ha solo da guadagnare dal passaggio sotto le forche caudine della messa in crisi, sotto la verifica “acida” di un possibile fallimento. [...] lo diceva già il nostro Calvino [...]: “come genere letterario l'utopia rivive solo come anti-utopia”» (Ivi, p. 16).

<sup>260</sup> Jean Franco, “El viaje al país de los muertos”, in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, op. cit., p. 869. Tra i tanti studi che hanno trattato questo aspetto segnaliamo il saggio ormai classico di Luis Harss, “Juan Rulfo o la pena sin nombre”, (in: Antonio Benítez Rojo, (ed.), *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, op. cit., pp. 9-39), che fa riferimento proprio alla ricerca del padre e dell'infanzia perduta da parte di Juan Preciado. Va detto che già György Lukács aveva individuato nella ricerca il “motore” del romanzo come genere narrativo. «L'epopea configura una totalità in sé conclusa, mentre il romanzo cerca di scoprire e ricostruire la celata totalità della vita per mezzo dell'atto figurativo. La struttura precostituita dell'oggetto – la ricerca essendo solo l'espressione soggettiva del fatto che l'inezienza oggettiva della vita quanto il suo rapporto ai soggetti non presenta elementi di trasparente armonia – fornisce la disposizione emotiva necessaria alla figurazione [...] la linea emotiva fondamentale del romanzo, cioè l'elemento da cui esso trae la sua forma, si obiettivizza come psicologia degli eroi romanzeschi:

notare, in particolare, che i personaggi di Rulfo possono essere divisi in due categorie: «los que se quedan para siempre en el lugar en donde nacieron, y los que se marchan de ese sitio, también para siempre».<sup>261</sup>

Stasi e movimento sono le due condizioni, opposte e complementari, dell'utopia. La prima fa riferimento ad un passato idealizzato, ad un tempo primordiale visto come età dell'oro a cui tornare; il secondo è la condizione necessaria per realizzare le utopie del futuro e/o dell'altrove.<sup>262</sup> Semplificando molto la questione, possiamo dire che al primo modello è riconducibile l'immaginario delle masse contadine messicane, mentre al secondo il progetto rivoluzionario della borghesia liberale. Tuttavia, come ha sottolineato bene Octavio Paz, «toda revolución tiende a establecer una edad mítica [...]. El “eterno retorno” es uno de los supuestos implícitos de casi toda teoría revolucionaria».<sup>263</sup> Questo carattere tendenzialmente regressivo della rivoluzione è quello che con più forza emerge in *Pedro Páramo*, che si configura come una critica all'idea che la rivoluzione porti necessariamente alla rottura drastica con il passato e all'affermarsi del progresso. Nulla di ciò appare nel romanzo, dove i rivoluzionari fanno la loro sporadica comparsa, portandosi dietro saccheggi e violenze. Dal punto di vista politico essi non hanno idee né progetti, come si evince dalla conversazione che intrattengono con il *cacique* Pedro quando arrivano alla sua *hacienda*:

- Como usted ve, nos hemos levantado en armas.
- Y?
- Y por eso es todo. Le parece poco?
- Pero por qué lo han hecho?
- Pos porque otros lo han hecho también. No lo sabe usted?  
Aguárdenos tantito a que nos lleguen instrucciones y entonces averiguaremos la causa. Por lo pronto ya estamos aquí. (PP, pp.174-175)

---

si tratta di individui votati essenzialmente alla ricerca». (György Lukács, *Teoria del romanzo* (1920), Milano: SE edizioni, 2004, p. 53).

<sup>261</sup> Jorge Ruffinelli, “Prólogo”, in: Juan Rulfo, *Obra completa*, op. cit., p. XXVIII.

<sup>262</sup> Cfr. Fernando Ainsa, *De la Edad del Oro al El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*, op. cit.

<sup>263</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, op.cit., pp. 287-288.

Rulfo non ignora, ovviamente, che a questa totale mancanza di consapevolezza politica si accompagna un profondo desiderio di cambiamento. Tuttavia, quando arriva ad esprimersi, quest'ultimo assume le forme di un discorso negativo, che individua nemici ma non è capace di alcuna progettualità. Nel romanzo se ne fa portavoce un altro rivoluzionario, Perseverancio:

- Yo sé la causa – dijo otro –. Y si quiere se la entero. Nos hemos rebelado contra el gobierno y contra ustedes porque ya estamos aburridos de soportarlos. Al gobierno por rastrero y a ustedes porque no son más que unos mondrigos bandidos y mantecosos ladrones. Y del señor gobierno ya no digo nada porque le vamos a decir a balazos lo que le queremos decir. (PP, p. 175)

Perseverancio, il cui nome fa trasparire l'ironia di Rulfo, è l'idealista, l'utopista del gruppo. Non a caso è lui a chiedere che a Pedro Paramo venga tolto «hasta el maíz que trae atorado en su cochino buche» (PP, p. 175). Il mais accumulato dal *cacique* è il simbolo della ricchezza prodotta dalla terra, un'immagine di utopica abbondanza e, allo stesso tempo, emblema delle ingiustizie che la rivoluzione vuole rettificare. Ma questo simbolo viene immediatamente svuotato del suo carattere utopico-rivoluzionario quando che i rivoluzionari chiedono a Pedro Páramo «veinte mil pesos» (PP, p. 175) per lasciarlo tranquillo, e il colore dorato del mais si trasforma in quello vile dell'oro.

Le continue scorrerie delle truppe attraverso le campagne sono l'unica forma di movimento attraverso cui si manifesta la rivoluzione, un movimento ripetitivo e casuale, che non porta con sé né giustizia né progresso.

Dal punto di vista individuale, la continua ricerca a cui sono votati i personaggi rulfiani non porta frutti migliori. Il loro cammino si riduce ad un'eterna ripetizione, che prende forma nel movimento ciclico degli astri. Attraverso di esso Rulfo riconduce l'idea di rivoluzione alla sua accezione tradizionale, abolendo di fatto il tempo lineare e progressivo che costituisce il presupposto

necessario dell'utopia rivoluzionaria liberale. In questo modo, anche quest'ultima viene espulsa dal campo delle possibilità riservate ai suoi personaggi.

Uno degli esempi più significativi in questo senso si dà nell'incontro tra l'eroe-narratore Juan Preciado e la "pareja edénica". La dimensione spazio-temporale di questo episodio è costruita per mezzo di un procedimento che Fabienne Bradu ha definito «eco estructural»<sup>264</sup>, cioè attraverso la riproposizione variata di alcuni elementi all'inizio di paragrafi successivi.

Por el techo abierto al cielo vi pasar parvadas de tordos, esos pájaros que vuelan al atardecer antes que la oscuridad les cierre los caminos. Luego, unas cuantas nubes ya desmenuzadas por el viento che viene a llevarse el día. Después salió la estrella de la tarde, y más tarde la luna. (PP, p. 144)

Ecco come inizia il frammento seguente:

Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz.

Las paredes reflejando el sol de la tarde. Mis pasos rebotando contra las piedras. El arriero que me decía: "¡Busque a doña Eduviges, si todavía vive!" (PP, p. 145)

Il ricorso a questa tecnica formulare, tipica dell'epica, viene usata da Rulfo per costruire una parodia dell'epopea di Juan Preciado e, in generale, di tutti i personaggi in cerca dell'utopia. L'impresa non viene mai portata a termine e i personaggi rimangono intrappolati in uno spazio intermedio, costretti ad esistere nella continua tensione tra gli estremi di un cammino che non ha fine. La speranza che li muoveva diventa così *ilusión*, che spinge a camminare e a

---

<sup>264</sup> «Varios fragmentos de *Pedro Páramo* están regidos por un fenómeno de eco estructural que consiste en repetir, al principio y al final del fragmento, una misma frase o su eco, es decir la misma frase con las alteraciones o variantes propias de la deformación ecóica.» (Fabienne Bradu, "Ecos de Páramo", in: Federico Campbell, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, op. cit., p. 220).

cercare, senza mai condurre alla meta desiderata. Questo è quello che accade appunto a Juan Preciado, immagine rovesciata dell'eroe epico.

[...] comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones.  
Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la  
esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido  
de mi madre. Por eso vine a Comala. (PP, p. 109)

Il romanzo di Rulfo si apre infatti con Juan che parte alla ricerca di suo padre, ma anche alla ricerca del Paradiso in terra descritto da sua madre. Nelle *rêveries* di Dolores Preciado, infatti, Comala è lo scenario di un idillio rurale, che si inserisce come un intruso in una narrazione scarna, nella quale prevale un paesaggio arido e senza vita.<sup>265</sup> In questi frammenti, invece, Rulfo cambia registro e si serve di un lirismo che riprende toni e immagini dell'idillio-pastorale, di cui Bachtin ha sintetizzato i tratti peculiari:

Qui si ha lo specifico tempo idilliaco ciclicizzato (ma non ciclico), che è l'unione del tempo naturale (ciclico) e del tempo quotidiano della vita convenzionalmente pastorale (in parte anche in senso più ampio agricola). Questo tempo possiede un certo ritmo semiciclico e si è saldato strettamente con un paesaggio idillico insulare specifico e particolareggiato. È un tempo denso e fragrante come un miele, un tempo di piccole scene amoroze e di effusioni liriche, un tempo che impregna un frammento, rigorosamente limitato e isolato e interamente stilizzato, di spazio naturale.<sup>266</sup>

---

<sup>265</sup> La maggior parte dei critici parla di *due* Comala: quella viva, rievocata dai personaggi, e quella morta, che costituisce il tempo della loro enunciazione. Allo stesso modo si possono separare la Comala edenica dei ricordi di Dolores e di Pedro Páramo da quella infernale che Juan Preciado trova al suo arrivo, successiva alla morte del *cacique*. In realtà nel romanzo viene rappresentata anche un'epoca "di transizione", una Comala "storica" governata da Pedro Páramo. Ci sembra quindi più corretta la proposta di coloro che parlano di *tre* Comala. In questo senso segnaliamo in particolare l'interpretazione di Domenico Cusato, che individua tre nuclei narrativi a cui fa corrispondere tre livelli temporali differenti (Cfr. Domenico Cusato, "El tercer tiempo", in: Domenico Antonio Cusato, *Dentro del laberinto. Estudios sobre Pedro Páramo*, Roma: Bulzoni, 1993, pp. 13-30).

<sup>266</sup> Michail Bachtin, *Estetica e romanzo* (1975), op. cit., p. 250.



Questa descrizione calza perfettamente alla Comala edenica che sopravvive nella memoria di Dolores, circondata da «*una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro*» (PP, p.110), nella quale si vede «*“subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada...”*» (PP, p.120). Anche il tempo fonde la ciclicità della natura e la ripetitività del quotidiano: «*El amanecer, la mañana, el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allá donde el aire cambia color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...”*» (PP, p. 148).

In queste parole c'è forse la rappresentazione più compiuta dell'utopia contadina della terra, attraverso la creazione di quel “paesaggio idillico insulare” a cui fa riferimento Bachtin. Comala, e questo è evidente in tutto il romanzo, è davvero un'isola, un luogo separato dal resto del mondo. Ma nelle parole di Dolores la separatezza non è isolamento: appare come positiva, è unicità. Il paesaggio, infatti, è costruito attraverso la ripetizione di pochi elementi, che finiscono per creare un microcosmo inconfondibile, familiare e paradisiaco allo stesso tempo. In questo caso, l'uso della *variatio* da parte di Rulfo traduce il carattere ossessivo della memoria di Dolores, che ha conservato solo quanto era funzionale alla sua utopia del ritorno. Stilizzando il linguaggio e la modalità di pensiero del suo personaggio, l'autore crea una frattura, accentuata dall'uso del corsivo e delle virgolette, tra questi frammenti e il resto del tessuto narrativo. In questo modo Rulfo sembra rimarcare una volta di più la distanza insuperabile che c'è tra la realtà e l'utopia, di cui proprio questi passi offrono la rappresentazione più classica presente nel romanzo. All'evocazione di ricchezza e abbondanza, si aggiunge infatti il legame strettissimo tra fertilità della terra e vitalità della comunità:

*«... Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, copeteadas de salitre, de mazorcas, de yerba de pará. Rechinan sus ruedas haciendo*

*vibrar las ventanas, despertando a la gente. Es la misma hora en que se abren los hornos y huele a pan recién horneado. Y de pronto puede tronar el cielo. Caer la lluvia. Puede venir la primavera. Allá te acostumbrarás a los 'derrepentes', mi hijo.»*  
(PP, p. 139)

Non si tratta certo della comunità indigena degli zapatisti, ma anche in questa versione creola del paradiso traspare dimensione collettiva forte. All'amore, elemento tipico dell'idillio, Dolores non fa menzione, ma sappiamo che in questa Comala edenica "Dolorita" è una ragazza che ancora crede nell'amore romantico. Sarà Pedro Páramo a distruggere le sue illusioni e ad esiliarla per sempre dal paradiso. Nonostante questa espulsione fisica, o forse proprio a causa di questa, Dolores rimane intrappolata dentro a Comala: la sua memoria gira ossessivamente attorno agli stessi luoghi, come se non li avesse mai lasciati. Il Paradiso forgiato dalla sua memoria si trasforma così nell'illusione che porterà suo figlio Juan ad intraprendere una ricerca fallimentare. Il ritorno alla Terra madre si rivela così impossibile anche dal punto di vista individuale.

Come abbiamo detto la città, insieme alla terra e alla tomba, è il terzo *altrove* che la narrativa di Rulfo evoca costantemente senza però mai mostrarla. "Un pedazo de noche" è l'unico testo in cui i personaggi si muovono *dentro* la città. Da quel momento, così come ha respinto lui, Rulfo respinge la città, la elide e ne fa un non-luogo, con il quale il *campo*, vero e unico scenario della sua narrativa, dialoga *in absentia*.

In *Pedro Paramo* la città viene evocata in varie occasioni. La sua esistenza come spazio di una geografia concreta è associata, di nuovo, alla figura di Dolores. Parlando della sua vita lontano da Comala, Juan Preciado infatti dice a Eduvigis:

Vivíamos en Colima arrimados a la tía Gertrudis que nos echaba en cara nuestra carga. "Porqué no te regresas con tu marido?" le decía a mi madre. (PP, pp. 119-120).

In un altro punto della narrazione Fulgor Sedano, l'amministratore della Media Luna, informa Pedro Páramo della situazione che si è venuta a creare con le sorelle Preciado e dice:

Tengo entendido que una de ellas, Matilde, se fue a vivir a la ciudad. No sé si a Guadalajara o a Colima. Y la Lola, quiero decir, doña Dolores, ha quedado como dueña de todo. (PP, p. 132)

La città viene chiamata per nome. Non è Città del Messico, troppo lontana ed estranea per questi personaggi, ma Colima o Guadalajara, rispettivamente capitali dello stato di Colima e di quello di Jalisco. È al confine tra questi due stati che Rulfo è nato e che si svolge l'azione di tutti i suoi personaggi. Tuttavia, nonostante si tratti di un'indicazione geografica precisa, per Fulgor questi nomi non sembrano fare riferimento ad una realtà concreta: Guadalajara o Colima non fa differenza nell'ottica autarchica della Media Luna. Questo svuotamento dello spazio urbano, vissuto come semplice nome, è un indizio di come la città esista per questi personaggi solo come *altrove*. Un *altrove* perso nel nulla o, come nelle parole di Juan, un *altrove* per nulla migliore del "qui" che perde immediatamente valore nel momento in cui viene raggiunto.

Dolores, a cui questi nomi sono legati, diventa così l'emblema dell'inutilità dello spostamento verso la città. Lascia Comala insieme al figlio ingannata dall'illusione di una vita migliore («quisiera ser zopilote para volar adonde vive mi hermana», PP, p. 120), ma ci rimane per orgoglio e necessità («acaso él ha enviado por mí? No me voy si él no me llama», PP, p. 121), respinta dal marito così come dalla sorella, per la quale lei e il figlio sono solo degli "arrimados", parenti poveri che vivono alle sue spalle.

Nel suo cammino Juan Preciado ripercorre in senso inverso i passi di sua madre. Ma questo cambio di direzione non è che il ribaltamento speculare di un viaggio che porta alla stessa meta. Infatti, tanto più chiara è il ricordo del paradiso da parte di Dolores, tanto più rapida è la disillusione a cui va incontro suo figlio. Una volta arrivato a Comala, egli si rende conto immediatamente di aver ricevuto

una «dirección mal dada» (PP, p. 113) e di non poter vedere con gli occhi di sua madre:

Yo imaginaba ver aquello a través de los ojos de mi madre [...].  
Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus  
ojos para ver [...] (PP, p. 110)

Attraverso la figura di Juan Preciado e il suo movimento di ritorno, Rulfo sancisce l'identità della città e della terra, facendo di entrambe delle utopie irraggiungibili negate dallo spazio distopico di Comala. La loro caratterizzazione nel romanzo, infatti, non dipende dalla presenza o meno di proprietà intrinseche che ne fanno luoghi positivi o negativi, ma solo dal vissuto individuale dei personaggi che si rapportano ad esse. Nel caso di Juan Preciado, Comala è utopica prima di essere raggiunta e distopica dopo; allo stesso modo, la città – intesa come altrove rispetto a Comala – è negativa finché ci vive, ma assume un carattere positivo non appena viene abbandonata. Quest'ultima inversione è evidente nel momento in cui Juan rievoca un momento del suo viaggio:

Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde. Cuando aún as paredes negras reflejan la luz amarilla del sol.

Al menos eso había visto en Sayula, todavía ayer, a esta misma hora. Y había visto también el vuelo de las palomas rompiendo el aire quieto, sacudiendo sus alas como si desprendieran del día. Volaban y caían sobre los tejados, mientras los gritos de los niños revolteaban y parecían teñirse de azul en el cielo del atardecer. (PP, p. 112)

Per la prima volta una città – Sayula – viene rappresentata attraverso immagini positive. Il movimento del vento e degli uccelli, la presenza dei bambini, la luce gialla del sole e l'azzurro del cielo: tutti questi elementi suggeriscono una vitalità che contrasta con l'oggi immobile e silenzioso di Comala. Sayula, legata

all'altrove e al passato, diventa per Juan oggetto di nostalgia, come Comala lo era stata per sua madre. Luis Ortega Galindo, commentando questo passo, afferma:

[...] el paisaje en Pedro Páramo tiene diversas funciones, y una de las más esenciales es presentar una dicotomía en el tiempo que encamina al hombre al pasado en busca de una felicidad que no halla en el presente o le hace huir hacia un lugar distinto del que pisa; por ello insistimos en el paisaje feliz de la otra orilla.<sup>267</sup>

Nel caso di Sayula la città, che continua a non avere un'identità precisa ma è come «todos los pueblos», si trasforma nell'immagine della vita che Juan perde arrivando a Comala. Un'immagine fatta di dettagli di poco conto, legati ad una quotidianità intima che evoca l'idillio di un'infanzia che durava «todavía ayer». Questo riferimento all'infanzia fa di questa immagine una prolessi di quelle evocate dal personaggio di Pedro Páramo quando, nel corso del romanzo, pensa ai suoi giochi di bambino insieme a Susana San Juan. In questo ricordo di Juan Preciado si sovrappongono così quelli della madre Dolores e quelli del padre. La triade padre-madre-figlio si ricompone virtualmente, ma senza che i suoi membri possano, come sempre, uscire dalla solitudine che li isola. Ciò che li lega, infatti, è la nostalgia per un passato che hanno perduto ma non condiviso e che imprigiona ciascuno di loro in un luogo e in un tempo da cui gli altri restano esclusi.

Che si tratti della città o del *campo*, l'utopia che Rulfo concede ai suoi personaggi è quindi sempre quella del passato: per loro «el espacio es [...] una vivencia *en el tiempo*»,<sup>268</sup> il frutto di una percezione del tutto soggettiva, nella quale l'utopia coincide sempre con ciò che hanno perduto.<sup>269</sup> In quest'ottica la

---

<sup>267</sup> Luis Ortega Galindo, *Expresión y sentido de Juan Rulfo*, Madrid: Porrúa Turanzas, 1984, p. 89.

<sup>268</sup> Marina Martín, "Espacio y metáfora en Juan Rulfo", in: K.M. Sibbald – R. De la Fuente – J. Díaz (eds.), *Ciudades vivas/ciudades muertas: espacios urbanos en la literatura y folklore hispánicos*, Valladolid: Universitas Castellae, 2000, p. 205.

<sup>269</sup> Milagros Ezquerro fa notare che il viaggio di Juan Preciado, «en cuanto viaje a los orígenes, no puede ser sino un viaje a contracorriente [...] el viaje iniciático que ha llevado al héroe hasta los orígenes míticos de la humanidad» (Milagros Ezquerro, *Lecturas rulfianas*, op. cit., p. 78).

rivoluzione non trova posto, se non come ennesima dimostrazione dell'impossibilità di cambiare. Inoltre, l'attaccamento dei personaggi, ormai morti, alla loro vita passata li priva non solo del futuro, ma anche del presente. Essi, cioè, non arrivano mai a pensarsi come altro da ciò che sono stati e, quindi, non acquisiscono la distanza necessaria per trasformare il proprio passato in storia. Infatti, anche quando si raccontano, le anime di Comala sembrano sempre intrappolate in un monologo destinato a ripetersi in eterno.

A Juan Preciado, però, Rulfo concede la compagnia di Dorotea e, con lei, una speranza.

### ***III.2.b. Figure di passaggio: verso un'utopia del racconto.***

Quando Eduviges Dyada, che per prima ospita Juan Preciado nella sua casa, gli racconta la propria storia, fa riferimento allo spopolamento di Comala. Poco a poco tutti se ne sono andati lasciando le loro cose, che ora giacciono accatastate nel suo corridoio:

Tenía todo dispuesto, según decía, haciendo que la siguiera por una larga serie de cuartos oscuros, al parecer desolados. Pero no; porque en cuanto me acostumbré a la oscuridad y al delgado hilo de luz que nos seguía, vi crecer sombras a ambos lados y sentí que íbamos caminando a través de un angosto pasillo entre bultos.

- ¿Qué es lo que hay aquí?

- Tiliches – me dijo ella –. Tengo la casa toda entilichada. La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron, y nadie ha regresado por ellos. (PP, pp. 113-114)

Più avanti appare un altro riferimento simile. Juan sta conversando con la sorella di Donis a proposito della scomparsa di quest'ultimo:

- De manera que siempre se fue? A pesar de usted?

- Sì. Y tal vez no regrese. Así comenzaron todos. Que voy a ir aquí, que voy a ir más allá. Hasta que se fueron alejando tanto, que mejor no volvieron. El siempre ha tratado de irse, y creo que ahora le ha llegado su turno. Quizás sin yo saberlo, me dejó con usted para que me cuidara. Vio su oportunidad. Eso del becerro cimarrón fue sólo un pretexto. Ya verá usted que no vuelve. (PP, p. 146)

In entrambi i casi chi parte lascia qualcosa da custodire, oggetti o persone, che finiscono per essere assimilati in un'unica categoria ontologica. Chi rimane diventa invece il custode di una memoria collettiva, come si evince anche dalle parole di Dolores: «*Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños se me enflaquecieron. Mi pueblo [...] como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos [...]*» (PP, p. 148). Juan, però, una volta giunto al villaggio non trova nulla di ciò che la madre gli aveva annunciato.

A Comala persone e oggetti diventano “tiliches”, cose di scarso valore, senza più legami con ciò che erano stati un tempo. La memoria di tutti diventa allora la nostalgia di alcuni; la storia collettiva si sbriciola in una costellazione di immagini, che restituiscono solo l'impressione fumosa di ciò che è stato, ma non il suo senso. Questa frammentazione del passato avviene attraverso la giustapposizione disordinata di oggetti e ricordi, che emergono dalla la voce di figure dai contorni non meno incerti. È il caso della stessa Eduviges, la cui descrizione – se di descrizione è possibile parlare – finisce con l'includerla nella stessa esistenza senza forma riservata ai «bultos» che occupano la sua casa:

Su cara se transparentaba como si no tuviera sangre, y sus manos estaban marchitas; marchitas y apretadas de arrugas. No se le veían los ojos. (PP, p. 118)

La dissoluzione delle forme è una chiara metafora della disgregazione del tessuto sociale causata nel mondo rurale dalle guerre e dalla povertà, che obbligano chi può ad andarsene, segnando la condanna a morte della comunità.

Allontanarsi, andare «más allá», come dice la sorella di Donis, diventa un gesto definitivo, per il quale non c'è ritorno né rimedio. Eppure poco a poco tutti se ne vanno, e chi non lo fa continua a desiderarlo. La strada e il viaggio, infatti, attraggono anche i personaggi che possono essere considerati “statici” all'interno del mondo narrativo rulfiano. Si pensi, ad esempio, al narratore-protagonista del racconto “La Cuesta de las Comadres”. Eternamente seduto davanti alla sua casa a fissare la strada che porta a Zapotlán, alla città, questo vecchio è uno spettatore a cui è concesso solamente guardare gli altri che se vanno, restando sempre fermo in un “aquí” senza tempo e senza luogo.<sup>270</sup> Ad un certo punto, tuttavia, l'uomo osa oltrepassare il confine: va in città per comprare un poncho. A seguito di questo viaggio il *cacique* di turno lo accusa di aver ucciso suo fratello per rubargli del denaro. L'accusa è falsa, ma non è questo che conta nell'economia del racconto. Il vecchio ha smesso di essere uno spettatore per diventare un attore e questo lo ha portato a trovarsi, necessariamente, nel posto sbagliato al momento sbagliato. La colpa, per la quale finisce con l'essere punito, è la stessa di tutte le creature rulfiane: essersi mosso ed aver voluto entrare nella storia. Rulfo infatti, come ha notato bene Juan Villoro, attraverso la sua opera «crea una alegoría sobre la expulsión de la Historia. Su territorio se transforma en un orden simbólico, una cartografía que parece más auténtica que su modelo».<sup>271</sup>

Nel suo dialogo con Juan Preciado, è Dorotea, destinataria del suo racconto, ad offrire la chiave di lettura di cosa significhi per i personaggi di Rulfo muoversi, andare a cercare la propria storia da un'altra parte:

- Mejor no hubieras salido de tu tierra. ¿Qué viniste a hacer aquí?

---

<sup>270</sup> L'immagine del vecchio seduto sulla soglia prefigura chiaramente quella del vecchio Pedro Páramo, inchiodato al suo *equipal* a fissare la strada che gli ha portato via Susana. Non a caso, questo motivo ricompare anche nel racconto “Luvina”, antecedente diretto di *Pedro Páramo*: «“Usted ha de pensar que le estoy dando la vuelta a una misma idea. Y así es, sí señor... Estar sentado en el umbral de la puerta, mirando la salida y la puesta del sol, subiendo y bajando la cabeza, hasta que acaban aflojándose los resortes y entonces todo se queda quieto, sin tiempo, como si se viviera siempre en la eternidad. Eso hacen allí los viejos.» (Juan Rulfo, “Luvina”, in: Juan Rulfo, *Obra completa*, op. cit., p. 65).

<sup>271</sup> Juan Villoro, “Lección de arena. *Pedro Páramo*”, in: Federico Campbell, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, op. cit., p. 416.



- Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión.
- ¿La ilusión? Eso cuesta caro. [...] (PP, p. 149)

Per quanto drammatica sia la situazione, «tu tierra» è l'unica certezza possibile; partire e cercare qualcos'altro porta alla rovina. Questa concezione negativa del movimento trova conferme in tutta l'opera di Rulfo, ma la sua interprete più lucida è, appunto, Dorotea.

Questo personaggio, a nostro parere, è decisamente eccezionale. Nonostante sia possibile includerla in categorie più ampie, come è stato fatto da alcuni studi di taglio semiotico-psicanalitico,<sup>272</sup> è innegabile che Dorotea ricopra una posizione chiave all'interno del romanzo. Dal punto di vista della narrazione: è la destinataria del racconto che Juan Preciado fa della sua venuta a Comala, funzione che non condivide con nessun altro personaggio. Dal punto di vista della storia: è la pazza del villaggio, ossessionata da un figlio che non ha mai avuto e che, fino alla morte, vive grazie alla carità di Pedro Páramo e suo figlio Miguel, per i quali agisce come mezzana. L'eccentricità conferitale da questi ruoli non è casuale, ma risponde, a nostro avviso, alla precisa volontà di Rulfo di fare di Dorotea una voce fuori dal coro, una coscienza critica capace di dare interpretare gli eventi che costituiscono il racconto.

Riferendosi al periodo successivo alla morte di Susana San Juan, quando ormai Pedro Páramo aveva abbandonato Comala al suo destino, la donna afferma:

Desde entonces la tierra se quedó baldía y como en ruinas. Daba pena verla llenándose de achaques con tanta plaga que la invadió en cuanto la dejaron sola. De allá para acá se consumió la gente; se desbandaron los hombres en busca de otros 'bebederos'. Recuerdo días en que Comala se llenó de 'adioses' y hasta nos parecía cosa alegre ir a despedir a los que se iban. Y

---

<sup>272</sup> Ci riferiamo in particolare alle analisi, interessanti ed accurate, di Milagros Ezquerro (*Lecturas rulfianas*, op. cit.) e di Cristina Fiellaga (*"Pedro Páramo": un pleito del alma. Lectura semiótico-psicoanalítica de la novela de Juan Rulfo*, Roma: Bulzoni, 1989). Questi studi, infatti, tendono a livellare le peculiarità dei vari personaggi raggruppandoli in categorie e funzioni. Si tratta, ovviamente, del risultato di una precisa scelta metodologica.

es que se iban con la intención de volver. Nos dejaban encargadas sus cosas y su familia. Luego algunos mandaban por la familia pero aunque no por sus cosas, y después parecieron olvidarse del pueblo y de nosotros, y hasta de sus cosas. Yo me quedé porque no tenía adonde ir. [...] Y ya cuando le faltaba poco para morir vinieron las guerras esas de los ‘cristeros’ y la tropa echó rialada con los pocos hombres que quedaban. (PP, p. 163)

Dorotea, rispetto agli altri personaggi che ne parlano, è colei che più di tutti offre una chiave di lettura dell’esodo da Comala, una lettura che mette in rapporto la fine di questo mondo (Comala, il passato, il *caciquismo*) e l’inconsistenza dell’altro (la città, il futuro, la rivoluzione). L’epoca a cui fa riferimento è indicata con insolita precisione, sia in rapporto alla vita di Pedro Páramo («ya cuando le faltaba poco para morir»), sia in termini di cronologia assoluta, attraverso la menzione delle «guerras esas de los ‘cristeros’». <sup>273</sup> Attraverso questi dettagli introdotti nel discorso di Dorotea, Rulfo ci permette di leggere l’abbandono da parte di Pedro Páramo del suo ruolo sociale ed economico come la metafora del crollo di un sistema, che si reggeva proprio sulla figura del *cacique-hacendado*. <sup>274</sup>

L’allegria che accompagna la partenza da Comala svanisce quando chi resta capisce che non ci sarà ritorno e che, come Pedro Páramo, tutte le forze vive

---

<sup>273</sup> Con *guerra cristera* si indica la fase di lotta armata che, tra la fine del 1926 e la metà del 1929, sconvolse soprattutto gli stati del Messico centro-occidentale. Il conflitto scoppiò a ragione delle misure prese dal governo del Presidente Plutarco Elías Calles (1924-1928), che limitavano pesantemente il raggio d’azione della Chiesa cattolica in ambito politico, sociale e culturale. A difesa della religione, ma soprattutto dei propri interessi spesso affini a quelli dell’istituzione ecclesiastica, si armarono i settori più conservatori della popolazione, tra i quali vi erano anche i *rancheros* degli stati di Jalisco e Colima, dove sono ambientate le vicende di *Pedro Páramo*. (Cfr. Javier Garciadiego, "La revolución", op. cit., pp. 258-261).

<sup>274</sup> Crollo che inizia nel momento in cui la rivoluzione, ormai terminata la fase armata, comincia ad istituzionalizzarsi, fino ad essere trasformata nel mito di fondazione sul quale si regge la retorica nazionalista. Questo processo è però lento e, per quanto riguarda le campagne, incompleto. Persino nella sua fase migliore, quella del cardenismo (1934-1940), i passi in avanti compiuti dal potere centrale attraverso la diffusione dell’istruzione pubblica e la redistribuzione della terra, non saranno sufficienti ad integrare davvero le aree rurali nel progetto nazionale. Dal *caudillismo* si passa a quello che Entrena Durán definisce «populismo estructural». Il romanzo di Rulfo offre un’istantanea della transizione tra queste due fasi della storia messicana, in cui il vecchio mondo muore e il nuovo non può nascere.

della comunità stanno si stanno esaurendo. La rivoluzione ha ucciso la campagna anziché di portarvi il progresso e la giustizia. La città verso la quale si dirige chi se ne va, d'altro canto, è un buco nero che solo attraverso la mediazione del mulattiere Abundio, incaricato di portare la corrispondenza, si lascia leggere nelle lettere di chi è partito.

Nella sua analisi di *Pedro Páramo*, Milagros Ezquerro ha incluso Abundio in una categoria di personaggi particolarmente interessante, che si aggiunge alle due già individuate da Ruffinelli: quella dei personaggi mediatori. La Ezquerro annovera tra essi Dolores Preciado, e poi Eduvigés, Damiana e Dorotea, le tre donne che accolgono Juan e gli danno informazioni sul passato. Infine Abundio, che Juan incontra a «“Los Encuentros”, donde se cruzaban varios caminos» (PP, p. 110) e che lo conduce a Comala. Tutti sono guide ed aiutanti dell'“eroe”, contribuiscono alla sua identificazione e lo introducono alla storia del villaggio.<sup>275</sup> Uno dei tratti più importanti di questi personaggi è il loro rapporto con il movimento. Abundio, in particolare, gode di una mobilità speciale: il suo è un viaggio ricorrente, quotidiano, legato al mestiere di mulattiere. Non resta né se ne va mai definitivamente.<sup>276</sup> A differenza dei personaggi statici o di quelli che partono per poi non tornare, la sua figura assume un chiaro valore di “passaggio” tra passato e presente, dentro e fuori, alto e basso. Grazie a lui questi estremi spazio-temporali rimangono in comunicazione tra loro e si mantengono reversibili:

El camino subía y bajaba; *sube y baja según se va o se viene.*

*Para el que va, sube; para el que viene baja.* (PP, p. 109)

L'unico personaggio a cui nel romanzo è dato di seguire entrambe le direzioni è proprio Abundio: per tutti gli altri esistono, come abbiamo visto, solo la partenza o il ritorno. La sua presenza e il suo viaggiare sono quindi il segno di un mondo

---

<sup>275</sup> Cfr. Milagros Ezquerro, *Lecturas rulfianas*, op. cit., pp. 72-76.

<sup>276</sup> La figura del mulattiere (*arriero*) appare anche in “Luvina”, dove svolge lo stesso ruolo di guida per i viaggiatori, di mediatore tra San Juan Luvina e il mondo che lo circonda. In questo caso, però, l'*arriero* ha paura di restare e scappa dal villaggio, come se non gli appartenesse: «[...] cuando llegué por primera vez a Luvina, el arriero que nos llevó no quiso dejar ni siquiera que descansaran las bestias. En cuanto nos puso en el suelo, se dio media vuelta: – “Yo me vuelvo – nos dijo. “Espera, ¿no vas a dejar sestear tus animales? Están muy aporreados. – Aquí se fregarían más – nos dijo –. Mejor me vuelvo.» (Juan Rulfo, “Luvina”, op. cit., p. 62).

aperto, nel quale Comala, per quanto isolata, mantiene una qualche forma di comunicazione con l'esterno. Non a caso, nel rappresentarlo, Rulfo fa riferimento ad una sola delle numerose merci che, con tutta probabilità, il mulattiere portava fuori e dentro Comala: la posta.

Era quien nos acarreaba el correo, y lo siguió haciendo todavía después que se quedó sordo. Me acuerdo del desventurado día que le sucedió su desgracia. Todos nos conmovimos porque todos lo queríamos. Nos llevaba y traía cartas. Nos contaba cómo andaban las cosas allá del otro lado del mundo, y seguramente a ellos les contaba cómo andábamos nosotros. Era un gran platicador. Después ya no, dejó de hablar. (PP, p. 118)

Questo passo è interessante perché, in esso, alla parola scritta viene esplicitamente attribuito il valore di “parola degli assenti”. Le lettere sono una presenza fittizia, una forma di comunicazione che, tuttavia, non sembra bastare nemmeno a se stessa. Il racconto, infatti, rimane affidato all'oralità: è Abundio ad ascoltare e a riferire, come se le lettere non venissero nemmeno aperte. Rulfo sembra dirci che la scrittura non è che un surrogato del racconto, una sua forma scarnificata e insufficiente.

Non a caso la sordità e il conseguente mutismo di Abundio determinano la fine delle comunicazioni con l'esterno. Il suo silenzio è una metafora dello stato di isolamento quasi autistico in cui Comala cade ad un certo punto della sua storia, ovvero da quando Pedro Páramo decide di farla morire. Con la morte del *cacique*, che coincide con la conclusione del romanzo, questo isolamento diventa definitivo e tutte le strade che la mettevano in comunicazione con il mondo si chiudono.<sup>277</sup> È a questo punto che Abundio perde il suo ruolo di guida e

---

<sup>277</sup> Alla fine del suo pellegrinare per le strade di una Comala già spettrale, Juan Preciado arriva alla casa di Donis e di sua sorella, amanti incestuosi e coppia edenica, unici abitanti rimasti nel villaggio. La loro casa è rappresentata come il punto da cui si dipartono varie strade: «Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene desde allá. Otro más que se enfila derecho a la sierra. Ese que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá – y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto –. Ese otro de por acá, que pasa por la Media Luna. Y hay otro más, que atraviesa toda la sierra y es el que va más lejos.» (PP, p. 142). Nonostante le numerose alternative che queste strade sembrano rappresentare,

mediatore. Non è più un personaggio di soglia, capace di aprire passaggi attraverso cui le voci degli altri personaggi possono transitare. Ora le parti si invertono ed è lui a seguire:

Y él los siguió.

Antes de entrar en el pueblo les pidió permiso. [...] regresó adonde estaban esperándolo. Se apoyó en los hombros de ellos, que lo levantaron a rastras, abriendo un surco en la tierra con la punta de los pies. (PP, p. 193)

La mediazione diventa impossibile, il passaggio tra il “dentro” e il “fuori”, tra “qui” e “là” che il mulattiere manteneva aperto, si chiude. Ad aprirsi è solo un solco, immagine ricorrente della narrativa rulfiana che segna la trasformazione della terra da materia dei sogni a tomba. Questa ferita sulla terra evoca infatti il passaggio dal mondo dei vivi a quello dei morti. Un passaggio che, all’inizio del romanzo, Juan Preciado aveva già compiuto senza rendersene conto, mentre camminava verso Comala, «el pueblo que se ve allá abajo» (PP, p. 109).

La trasformazione di Abundio da personaggio «movedizo»<sup>278</sup> a personaggio statico, addirittura incapace di camminare, ha quindi una chiara valenza allegorica, che rimanda all’esclusione di Comala dal tempo e dallo spazio della storia e, quindi, al destino tragico dei suoi abitanti. Non è casuale che una delle istantanee più efficaci della vita miserabile condotta dalla gente del *campo*, delle ingiustizie che patisce da sempre, passi proprio attraverso di lui:

Pensó en su mujer que estaba tendida en el catre, solita, allá en el patio de su casa, adonde él la había sacado para que se serenara y no se apestara pronto. La Cuca [...] La que le dio aquel hijito que se le murió apenas nacido, dizque porque ella estaba incapacitada; el mal de ojo y los fríos y la rescoldera y no sé cuántos males tenía su mujer, según le dijo el doctor que fue a

---

Donis e sua sorella rimangono inchiodati nella loro casa, una sorta di nuovo luogo di fondazione che esiste indipendentemente dal mondo esterno. Quelle strade sono dunque solo delle false alternative: da questa Comala nessuno se ne va e nessuno vi fa ritorno.

<sup>278</sup> Juan Villoro, “Lección de arena. *Pedro Páramo*», op. cit., p. 414.

verla ya a última hora, cuando tuvo que vender sus burros para traerlo hasta acá, por el cobro tan alto que le pidió. Y de nada había servido [...] (PP, p. 192)

Non appena diventano individui, con una vita inserita in dinamiche storiche, i personaggi di Rulfo vanno incontro alla propria rovina. Obbligato a vendere il suo asino, Abundio perde la possibilità di viaggiare e, di conseguenza, il suo ruolo nella comunità e nel romanzo. Non è più uno spazio vuoto che lascia passare le voci altrui, ma il protagonista della propria storia, che lo schiaccia con il peso dell'esistenza.

La vicenda di Abundio è tragica, ma non sorprendente: il personaggio condivide il destino del proprio ambiente. Privato della possibilità di muoversi e di agire, egli non ha più alcuna possibilità di partecipare allo sviluppo dell'intreccio, nel quale aveva svolto un ruolo determinante, né alle dinamiche sociali di Comala. Attraverso di lui Rulfo mette in scena una storia che non concede alcuna possibilità di riscatto.

Diversa è la situazione di Dorotea, altro personaggio mediatore alla cui eccezionalità abbiamo già fatto cenno. Anche lei compie un viaggio, *il* viaggio e, come Abundio, le è concesso di tornare:

Ése fue el otro sueño que tuve. Llegué al cielo y me asomé a ver si entre los ángeles reconocía la cara de mi hijo. Y nada. [...] otro de aquellos santos me empujó por los hombros y me enseñó la puerta de salida: 'Ve a descansar un poco más a la tierra, hija, y procura ser buena para que tu purgatorio sea menos largo'. (PP, p. 149)

Mentre tutti gli altri abitanti di Comala aspettano e si piegano alla mediazione cinica di padre Rentería, Dorotea, anche se solo in sogno, osa andare personalmente in Paradiso a cercare il figlio che crede perduto. Naturalmente si tratta di un viaggio fallimentare: il privilegio del ritorno, tratto che ne fa un essere di passaggio, una mediatrice tra due mondi, è per lei una condanna.

Espulsa dal paradiso del cielo, viene rimandata all'inferno della vita sulla terra, indicata ironicamente come un luogo di riposo. Ma la terra che le è destinata, anche in questo caso, è quella della tomba, l'unica a cui i personaggi di Rulfo hanno accesso. Tra gli ultimi a morire, Dorotea viene sepolta nella stessa fossa di Juan Preciado, anch'egli sepolto a Comala:

Soy algo que no estorba a nadie. Ya ves, ni siquiera le robé espacio a la tierra. Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos. Aquí en este rincón donde me tienes ahora. Sólo se me ocurre que debería ser yo la que te tuviera abrazado a ti. (PP, p. 150)

Dorotea, che per tutta la vita sogna di tenere tra le braccia un figlio, trova in questa sistemazione un'utopia rovesciata, nella quale è lei ad essere tenuta tra le braccia da chi, per età, potrebbe essere suo figlio. La tomba diventa così una nicchia accogliente e quanto di più simile a ciò che aveva cercato in vita. Il cielo, infatti, luogo di un'utopia assai più ambiziosa, è irraggiungibile e Dorotea, nella sua lucida follia, sembra essere l'unica nel romanzo ad averne davvero coscienza:

[...] el cielo está tan alto, y mis ojos tan sin mirada, que vivía contenta con saber dónde quedaba la tierra. Además le perdí todo mi interés desde que el padre Rentería me aseguró que jamás conocería la gloria. Que ni de lejos la vería... Fue cosa de mis pecados; per él no debía habérmelo dicho. Ya de por sí la vida se lleva con trabajos. Lo único que la hace a una mover los pies es la esperanza de que al morir la lleven a una de un lugar a otro; pero cuando a una le cierran una puerta y la que queda abierta es nomás la del infierno, más vale no haber nacido. [...] El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora. (PP, p. 153)

In questo passo sono racchiusi alcuni motivi importanti del romanzo: lo sguardo e la crisi della visione, le contrapposizioni cielo-terra e stasi-movimento.

La perdita della vista, per una visionaria come Dorotea, significa rassegnazione. Al cammino verso il cielo, si sostituisce l'immobilità della terra e per lei, come per Abundio, fermarsi vuol dire morire. Tuttavia, a differenza di ciò che accade all'*arriero*, Dorotea non subisce la morte, ma la rivendica come una scelta pur sapendo che non porta affatto al cielo.<sup>279</sup> Quando la sua anima le chiede di continuare a trascinarsi per la vita, con i suoi «ojos tristes que siempre miraron de reojo» (PP, p. 149) senza riuscire mai a vedere ciò che cercavano, Dorotea risponde risoluta: «Aquí se acaba mi camino [...] ya no me quedan fuerzas para más» (PP, p. 153), e la lascia andare.

Con la sua scelta Dorotea, che rappresenta la coscienza critica più lucida del romanzo e una delle maschere dietro a cui si mimetizza l'autore, si incarica di svelare – tra le altre cose – quanto la religione, con o senza storture, sia responsabile della tragedia di Comala. A Juan Preciado, che le chiede che ne è stato della sua anima, risponde:

- Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos que recen por ella. Tal vez me odie por el mal trato que le di; pero eso ya no me preocupa. He descansado del vicio de sus remordimientos. Me amargaba hasta lo poco que comía, y me hacía insoportables las noches llenándomelas de pensamientos intranquilos con figuras de condenados y cosas de esas. (PP, p. 153)

L'anima di Dorotea è probabilmente tra le tante che hanno finito per uccidere Juan Preciado, assediandolo con i loro *murmillos*, in cui ripetono ossessivamente «unas palabras casi vacías de ruido: “Ruega a Dios por nosotros”» (PP, p. 149). Queste anime in pena, obbligate a vagare in cerca di perdono, sono le figlie della

---

<sup>279</sup> Ben diverso è l'atteggiamento di Eduvigés, un'altra “mediatrice”, ancora aggrappata all'idea di una ricompensa nell'aldilà: «Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros: pero conozco cómo cortar las veredas. Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando El lo disponga» (PP, pp. 114-115).



tradizione sincretica messicana, nella quale si fondono miti precolombiani e cattolici.<sup>280</sup> Ma Dorotea riesce a liberarsi del peso dell'anima scegliendo di esistere solo nel proprio corpo. La sua caratterizzazione, infatti, ruota attorno ad un immaginario corporeo esibito, quasi scabroso, e all'importanza delle sensazioni come forma di conoscenza. Ecco alcuni esempi:

... nunca dejé de creer que fuera cierto; porque lo sentí entre mis brazos, tiernito, lleno de boca y de ojos y de manos; durante mucho tiempo conservé en mis dedos la impresión de sus ojos dormidos y el palpar de su corazón. Cómo no iba a pensar que aquello fuera verdad? (PP, p. 149)

Uno de aquellos santos se me acercó y, sin decirme nada, hundió una de sus manos en mi estómago como si la hubiera hundido en un montón de cera. Al sacarla me enseñó algo así como una cáscara de nuez: “Esto prueba lo que te demuestra”. “Tú sabes cómo hablan raro allá arriba; pero se les entiende. Les quise decir que aquello era sólo mi estómago engarrñado por las hambres y por el poco comer [...] (PP, p. 149)

Al sapere rivelato dalle sensazioni fisiche, gli angeli oppongono un sofisma del tutto astratto: la verità del potere, di chi decide i destini altrui, è una tautologia che può solo essere accettata. Ma Dorotea, a differenza degli altri personaggi del romanzo, vive la fisicità in modo totale; crede nel proprio corpo al punto da convincersi di aver tenuto tra le braccia un figlio. Per lei il corpo non è una colpa. O almeno non lo è più mentre parla con Juan Preciado nella tomba. Dopo la condanna senza appello che Padre Rentería le aveva inflitto quando era viva, Dorotea si arrende, smette di cercare il cielo con lo sguardo e si accontenta della terra. Ma la sua resa non è una sconfitta, è una liberazione dal peso della superstizione e del Paradiso: «El cielo [...] está aquí donde estoy ahora». (PP, p.

---

<sup>280</sup> Martin Lienhard afferma a questo proposito che «La situación espacial de Comala (época de Juan Preciado) presenta [...] una analogía clara con la del país de los muertos indígena: analogía estructural, no anecdótica.» (Martin Lienhard, “El substrato arcaico en Pedro Páramo: Quetzalcóatl y Tláloc”, op. cit., p. 943)

153). Rinunciando all'anima, Dorotea impedisce al potere altrui di fare presa su di lei. La religione come lei l'ha conosciuta è infatti solo potere, che esercita una funzione coercitiva attraverso il controllo dell'anima.

L'anima, secondo la dottrina cristiana, nasce fallibile e, per questo, può essere punita ma anche perdonata. Questa concezione, sulla quale si era fondata l'inclusione degli indigeni durante l'epoca coloniale, in *Pedro Páramo* viene cancellata da padre Rentería. Negando il perdono, il sacerdote annulla il valore più importante della religione cattolica e trasforma l'anima nel perno di un sistema di potere. Di quest'anima ha parlato Michel Foucault, distinguendola appunto da quella cristiana:

[l'anima] esiste [...] ha una realtà [...] viene prodotta in permanenza, intorno, alla superficie, all'interno del corpo, mediante il funzionamento di un potere che si esercita su coloro che vengono puniti [...]. Realtà storica di quest'anima, che, a differenza dell'anima rappresentata dalla teologia cristiana, non nasce fallibile e punibile, ma nasce piuttosto dalle procedure di punizione, di sorveglianza, di castigo, di costrizione. Quest'anima reale e incorporea, non è minimamente sostanza; è l'elemento dove si articolano gli effetti di un certo tipo di potere e il riferimento di un sapere, l'ingranaggio per mezzo del quale le relazioni di potere danno luogo a un sapere possibile, e il sapere rinnova e rinforza gli effetti del potere.<sup>281</sup>

In *Pedro Páramo* questa trasformazione dell'anima rappresenta, con tragica ironia, l'unico tratto di modernità che si fa breccia nel mondo rurale messicano. La religione mantiene intatto il suo ruolo di controllo sociale, ma lo fa restando al passo con i tempi: diventa parte di un potere disciplinare e abdica definitivamente alla sua missione spirituale e sociale.

Dorotea però rinuncia a quest'anima incorporea, che se ne va lasciando una ferita sanguinante che non si richiude mai del tutto. Nonostante questo la donna

---

<sup>281</sup> Michel Foucault, *Sorvegliare e punire* (1975), Torino: Einaudi, 1993, p. 33.

sopravvive; non letteralmente, ma come coscienza individuale scissa, disincantata e, quindi, moderna. Costretta ad accontentarsi di essere un corpo in una tomba, paradossalmente si libera del potere che la religione, come parte di un sistema disciplinare più ampio, mantiene su di lei. Nel contesto premoderno del mondo rulfiano, scegliere il corpo è sempre un atto di ribellione, perché non è una scelta prevista dal sistema.

El cuerpo en la novela queda ajeno a los diversos procesos de institucionales de “normalización” productiva. La “docilidad” de los cuerpos no es la docilidad moderna, basada en lo que Foucault llama una “anatomía política”, ese mecanismo de poder que explora, desarticula y recompone el cuerpo humano. No hay en *Pedro Páramo* análisis corporal sino coacción; no hay técnica sino sometimiento; no hay disciplina sino obediencia.<sup>282</sup>

A questa obbedienza sfuggono solo due donne: Susana San Juan, che vive solo del suo corpo e delle sue sensazioni senza sensi di colpa, e Dorotea, che sceglie il corpo per disperazione. Non è il corpo aperto e fecondo di madre che aveva sognato in vita; è un corpo morto, ma comunque capace di un'esistenza assai più autonoma di quella a cui sono condannate le anime. Piccolissima, stretta tra le braccia di Juan Preciado, Dorotea diventa il bambino che avrebbe voluto avere. La sua morte è una sorta di rinascita, attraverso la quale emerge l'unica coscienza libera di tutto il romanzo.

## **Seconda parte**

### **“La realtà in pezzi”**

---

<sup>282</sup> Luis Maldonado, “Deseo, cuerpo y desintegración del cuerpo en Pedro Páramo”, in: *La Habana elegante*, URL: <http://www.habanaelegante.com/Fall2003/Expresion.html> .



#### **IV. “Yo el Supremo”**

Bisogna dunque che chi ha intenzione di ingannare un altro,  
ma non di essere egli stesso vittima dell’inganno,  
distingua con esattezza la somiglianza e la diversità delle cose.

#### ***IV.1. La crisi della visione e il tradimento della rivoluzione.***

Il rapporto tra l'uomo e il suo mondo è il tema profondo della letteratura. Questo rapporto è sempre problematico, a dispetto delle soluzioni più o meno pacificate che ciascun'opera propone per i suoi personaggi. Nel suo saggio, intitolato significativamente "Il romanzo alla ricerca di sé stesso. Saggio di morfologia storica", Thomas Pavel afferma:

Come già l'epopea e la tragedia, il romanzo parla dei rapporti tra l'uomo e il suo mondo; ma mentre gli eroi dell'epopea appartenevano anima e corpo alle proprie città, e il destino di quelli della tragedia era deciso fin dall'inizio, il personaggio del romanzo si trova separato dal mondo circostante, e il suo destino ne raffigura la contingenza. Grazie a questa frattura tra protagonista e ambiente, il romanzo è il primo genere letterario a interrogarsi sulla genesi dell'individuo e sull'instaurazione di un ordine comune, e a porre, con ineguagliata acutezza, una questione assiologica decisiva: se l'ideale morale faccia parte o no dell'ordine del mondo.<sup>284</sup>

La frattura tra individuo e mondo è quindi, secondo Pavel, il tratto essenziale che distingue l'eroe romanzesco da quello dell'epopea e della tragedia. In questa interpretazione non è difficile scorgere l'influenza di György Lukács che, però, stabiliva tra romanzo ed epopea una relazione assai più complessa e ricca di implicazioni:

Il romanzo è l'epopea di un'epoca in cui la totalità estensiva della vita cessa di offrirsi alla percezione sensibile e la viva

---

<sup>283</sup> Platone, *Fedro*, a cura di Monica Tondelli, Milano: Mondadori, 1998, p.89

<sup>284</sup> Thomas Pavel, "Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica", in: Franco Moretti (ed.), *Il romanzo. Le forme* (vol II), Torino: Einaudi, 2002, p. 35.

immanenza del senso diventa problematica: un'epopea in cui, tuttavia, persiste la disposizione emotiva alla totalità.<sup>285</sup>

Questa definizione ha il merito di mettere in luce l'ambivalenza della forma romanzesca, che presenta elementi di rottura ma anche di continuità rispetto ai generi che l'hanno preceduta. Il romanzo, infatti, è per Lukács una forma epica particolare, in cui la totalità della vita non è più percepibile, mentre i soggetti che vivono quella vita continuano a “sentire” in termini di totalità. L'indagine di Lukács insiste su un periodo preciso – la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX – durante il quale, a suo giudizio, il romanzo conserva gli ultimi legami con l'epopea attraverso il *Bildungsroman*, ma è anche già altro con il «romanzo della disillusione».<sup>286</sup> Nelle pagine precedenti abbiamo cercato di mostrare come la caratterizzazione storico-filosofica del personaggio del Supremo lo collochi proprio nel pieno di questo momento di passaggio. La sua disposizione emotiva è ancora dominata dalla «pasi3n de lo absoluto» e quindi diretta verso una totalità, ma la modernità che già lo attraversa rende questa totalità impossibile da dominare e, per usare le parole di Walter Benjamin, fa di lui «un uomo derubato della propria esperienza»,<sup>287</sup> al quale il mondo non si offre più come oggetto di una visione d'insieme. Questa «discrepanza tra interiorità e mondo»,<sup>288</sup> tra la realtà percepita e gli strumenti emotivi ed epistemologici a disposizione per interpretarla, può essere considerato il tratto distintivo di un nuovo tipo di umano che, in veste di autore o di personaggio, trova nel romanzo il proprio spazio. A tale proposito ancora Benjamin afferma:

Il luogo di nascita del romanzo è l'individuo nel suo isolamento, che non è più in grado di esprimersi in forma esemplare sulle questioni di maggior peso e che lo riguardano più da vicino, è egli stesso senza consiglio e non può darne ad altri. Scrivere un romanzo significa esasperare l'incommensurabile nella

---

<sup>285</sup> Gy3rgey Lukács, *Teoria del romanzo* (1920), op. cit., p. 49.

<sup>286</sup> Ivi, p. 127.

<sup>287</sup> Walter Benjamin, “Di alcuni motivi in Baudelaire”, op. cit., p. 115.

<sup>288</sup> Gy3rgey Lukács, *Teoria del romanzo*, op. cit., p. 129.

rappresentazione della vita umana, [...] il romanzo attesta ed esprime il profondo disorientamento del vivente.<sup>289</sup>

Quando parla di “disorientamento” e “isolamento” Benjamin pensa alla condizione dello scrittore moderno, che considera defraudato del suo ruolo tradizionale di narratore dell’esperienza. Tuttavia queste considerazioni, così come quelle di Lukács, possono essere applicate anche ai personaggi nel momento in cui si assumono il compito di raccontare. Questo vale in modo particolare per il personaggio del Supremo che, come abbiamo visto, è un autore-narratore, rappresentato sempre nell’atto di produrre un testo.

L’isolamento del romanziere rilevato da Benjamin e, in particolare, l’«essere senza consiglio e non poterne dare ad altri», esprime una condizione del tutto opposta a quella che caratterizza il Supremo-eroe della *Circular Perpetua*. Tuttavia, è senz’altro vero che questa descrizione inquadra perfettamente il Supremo-personaggio del romanzo di Roa Bastos, ovvero l’autore della *Circular* e del *Cuaderno Privado*. Questi infatti ripiega sulla scrittura e sul racconto per ristabilire il legame con una realtà sulla quale non ha più alcun controllo e che, ai suoi occhi, finisce con l’assumere l’aspetto di un magma metamorfico.

Il tema dello sguardo è centrale in *Yo el Supremo* e va di pari passo con quello del rapporto tra parola e verità: la crisi della visione è la metafora della difficoltà a dare una forma ordinata alla realtà e a se stessi. Nella caratterizzazione del Supremo, questo si traduce nella riproposizione di alcuni motivi specifici: gli strumenti ottici e la finestra.

La finestra dello studio da cui il dittatore si affaccia per guardare il mondo, il cannocchiale, la lente di ingrandimento, che arriva a mostrare «Un cosmos vuelto del revés hacia lo infinitesimal» (YES, p. 46), il microscopio, sono usati dal Supremo ogni volta che ha necessità di capire, decifrare, interpretare e, quindi, dare ordine. Secondo Michele Cometa questi dispositivi sono indicativi di una forma di visione che fa riferimento ad un’episteme ben definita:

---

<sup>289</sup> Walter Benjamin, “Considerazioni sull’opera di Nicola Leskov”, op. cit., p. 251.



Occhio-studiolo-finestra-cannocchiale è la serie metonimica che ricorda e riassume l'evoluzione storica delle forme di *Rahmenschau*, cioè quel “guardare inquadrato” che August Lengen, in un saggio epocale, considera il regime scopico fondamentale del tardo Settecento illuminista. [...] una razionalizzazione del vedere che costituisce il naturale antidoto all'infinita digressione oculare provocata da un paesaggio senza confini [...], dell'arabesco (archetipo della visione romantica) o della massa informe della città che ormai si impone progressivamente allo sguardo moderno.<sup>290</sup>

Nel romanzo la presenza di questa “serie metonimica” conferma la collocazione del personaggio nell'ambito della cultura illuminista. In essa ragione ed esperienza tracciano i contorni di un sapere che, proprio per il fatto di essere limitato dal ritaglio che l'uomo è in grado di imporre alla realtà, sembra poter dare al mondo un ordine preciso e rassicurante. Questa quadrettatura dell'esistente è lo sviluppo della visione inaugurata dal Rinascimento con la scoperta della prospettiva: quando l'uomo si colloca al centro del mondo il suo sguardo acquista la legittimità sufficiente per determinare un panorama. Questa unitarietà della visione ha una delle sue metafore più significative nella «finestra sulla “historia”»<sup>291</sup> di Leon Battista Alberti, che esplicita il nesso strettissimo tra visione individuale e racconto della storia. Tuttavia, l'occhio rinascimentale trova ancora una guida certa nell'analogia “naturale” tra i differenti gradi degli esseri e, in ultimo, tra il mondo terreno e quello trascendente.<sup>292</sup> Fino al XVI secolo, infatti, il riferimento ad un ordine superiore rimane il presupposto necessario

---

<sup>290</sup> Michele Cometa, “Introduzione” in: E.T.A. Hoffmann, *La finestra d'angolo del cugino*, Venezia: Marsilio, 2008, pp. 10-11.

<sup>291</sup> Ivi, p.10.

<sup>292</sup> «Sino alla fine del XVI secolo, la somiglianza ha svolto una parte fondamentale nel sapere della cultura occidentale. È essa che ha guidato in gran parte l'esegesi e l'interpretazione dei testi; è essa che ha organizzato il gioco dei simboli, permesso la conoscenza delle cose visibili ed invisibili, regolato l'arte di rappresentarle. Il mondo si avvolgeva su se medesimo: la terra ripeteva il cielo, i volti si contemplavano nelle stelle [...]». Questa forma di interpretazione «Indica che esiste un grande mondo e che il suo perimetro traccia il limite di tutte le cose create; che dall'altro estremo esiste una creatura di privilegio che riproduce, nelle proprie ridotte dimensioni, l'ordine immenso del cielo, degli astri, dei monti, dei fiumi e delle tempeste; e che è entro i limiti effettivi di tale analogia costitutiva che si dispiega il gioco delle somiglianze». (Michel Foucault, *Le parole e le cose* (1966), Milano: Rizzoli, 2001, p. 31 e p. 45).

affinché l'uomo possa legittimamente considerarsi il «punto privilegiato [...] il centro in cui i rapporti convergono e trovano sostegno, e donde vengono nuovamente riflessi».<sup>293</sup> Rinunciare a questo ordine, ripetitivo ma certo, per affidarsi unicamente alla propria percezione, costituisce per l'uomo il più importante gesto della modernità, ma lo espone anche al rischio di essere sopraffatto dal caos. Quando questo gesto viene compiuto, e la proliferazione barocca minaccia di cancellare i confini tra realtà e illusione, la ragione illuminista promette di salvare l'uomo dall'infinità delle differenze. La finestra torna così ad essere un ritaglio verosimile della realtà.

Per il Supremo, la fiducia nella possibilità di dare ordine al mondo attraverso ragione ed esperienza si traduce nel tentativo di “messa in forma” della storia attraverso la *Circular perpetua*. La finestra, con la visione dall'alto che presuppone, permette ancora di dominare il mondo. Tuttavia, l'idea che la ragione umana possa costituire la cornice della realtà, dipende dall'accettazione dei limiti di quella stessa ragione. Un presupposto inammissibile nel delirio di onnipotenza del dittator: ciò che al suo sguardo appare verosimile deve essere anche vero; ciò che sa diventa «todo lo que se ha de saber y más» (YES, p. 28). Il razionalismo del Supremo è inficiato dall'incapacità di ammettere che «il cerchio che egli traccia attorno a ciò che, al modo di un mondo, ha selezionato e perfezionato, indica soltanto i confini del soggetto, e non già quelli di un cosmo che si mostri in sé completo».<sup>294</sup>

Non è casuale, quindi, che uno dei momenti in cui egli mostra e dimostra una totale padronanza di sé e del proprio ruolo istituzionale venga espresso nel romanzo attraverso il volo sui cavalli-mongolfiera insieme all'argentino Manuel Belgrano. Cioè attraverso lo sguardo dall'alto, la prospettiva che più di ogni altra crea l'illusione della visione totale:

Íbamos ya cabalgando entre las nubes en nuestros caballos mongolfieros. El mapa bermellón de la ciudad parecía aún más bermejo desde lo alto. El verde de los bosques más verdes. Las

---

<sup>293</sup> Ivi, pp. 36-37.

<sup>294</sup> György Lukács, *Teoria del romanzo* (1920), op. cit., p. 46.

palmeras más empenachadas y esbeltas, enanas, enanísimas. Las sombras de las hondonadas, más oscuras. Fuego líquido derramaba la caída del sol sobre la bahía, sobre el caserío apiñado en las lomadas. ¡Oh qué bello paisaje!, exclamó Belgrano aspirando aire a todo pulmón. (YES, p. 190)

La città è vista come una mappa o un paesaggio, immagini unitarie e compiute di uno spazio nel quale le cose sembrano acquisire un grado superiore di esistenza: i colori sono più intensi, e ciò che normalmente è grande e incombente diventa di dimensioni ridottissime, confermando il privilegio di chi guarda. Questo privilegio ottico è una chiara metafora del privilegio interpretativo che il Supremo detiene – o crede di detenere – sulla storia. Proprio durante questa cavalcata il dittatore infatti fa una disamina lucidissima della condizione neo-coloniale in cui sono cadute le repubbliche dell'area del Plata, ridotte dalla «dominación indirecta» degli inglesi ad una «independencia protegida» (YES, p. 192). A questa situazione, il Supremo reagisce ribadendo i principi sui quali si regge il suo progetto rivoluzionario e che ritrova anche nel pensiero di Belgrano:

Lector adicto de Montesquieu, de Rousseau, como lo soy yo, podemos coincidir con las ideas de estos maestros en el proyecto de realizar la libertad de nuestros pueblos. [...] No diré que el Contrato y los otros libros de avanzada encierren toda la sabiduría que nos hace falta para proceder con infalible tino y acierto. Ya es bastante que coincidamos en las principales ideas. Puntos de partida en la lucha por la independencia, libertad y prosperidad de nuestras patrias. Es con este espíritu con el que estoy redactando el borrador del tratado que hemos de firmar mañana. (YES, p. 192)

In queste pagine – probabilmente, ma non esplicitamente, parte della *Circular* – il dittatore riassume la fase più gloriosa della sua azione politica, quella in cui si fa portavoce dei principi rivoluzionari e dell'assoluta indipendenza del Paraguay di fronte alle pretese annessioniste delle Provincias Unidas del Río de la Plata. Il

Supremo-narratore ostenta la centralità del proprio ruolo e dichiara orgogliosamente: «el Norte de la revolución paraguaya es labrar la felicidad del suelo natal, o sepultarnos ente sus escombros» (YES, p. 185). Il volo è quindi la celebrazione di una spinta ideale che permette, quando non viene tradita, una pienezza identitaria assoluta, intesa dal personaggio sia rispetto all'identità nazionale che a quella individuale. Infatti, senza il ruolo che la rivoluzione gli offre il Supremo non esiste, ed è lui stesso ad affermarlo:

Vea, ilustre doctor, ni usted ni yo debemos oponernos a lo que está inscripto en la naturaleza de las cosas. Vea usted, contemple a este pueblo sencillo que ansia como todos la libertad, la felicidad, ¡cómo rebulle en el horno de su fervor! Esos seres reales, esos seres posibles nos interrogan, nos aclaman, nos reclaman, nos imponen su mandato inocente a nosotros que somos seres probables ya sin padres ni madres, montados orgullosamente en nuestras ideas que son ideas muertas si no las llevamos a vías de hecho. Ellos están vivos. Nos aplauden pero nos juzgan. Esperan su turno. Cierran el círculo por la vuelta. ¡Vea usted, doctor, contemple esas manos callosas, negras! ¡Se agitan quemadas por el sol completamente blancas! Quieren hacer de nosotros sus candiles. Procuran encendernos con su fervor. En medio de la luz no echamos más que sombra, no echamos más que humo. (YES, p. 188)

Questa affermazione mette a nudo il vuoto, la mancanza originaria che sta dietro all'esistenza individuale. Questo vuoto può essere colmato solo se l'individuo si integra nella dimensione collettiva, l'unica capace di trasformare la probabilità dell'essere in realtà.<sup>295</sup> La padronanza di sé e del mondo, che il Supremo sperimenta in questo momento, gli permette di ammettere questa verità senza

---

<sup>295</sup> È evidente che questo passo, come accade spesso nel romanzo, ha anche una forte valenza metaletteraria. Le parole del Supremo si possono leggere, infatti, come l'ammissione del proprio statuto di creatura di finzione, di "essere possibile". Trattandosi poi di una figura che costituisce l'*alter ego* dell'autore reale, si può anche pensare che, attraverso il suo personaggio, Roa Bastos abbia voluto ribadire una posizione spesso espressa in sede teorica, ovvero la convinzione che la letteratura trovi la sua ragione di essere solo nel legame strettissimo con la realtà storico-sociale.

dovertela sfuggire: è convinto di essere perfettamente in sintonia con quel popolo di cui è emanazione. Tuttavia, questa padronanza assume già i tratti del delirio di onnipotenza. Per spiegare l'incredibile fenomeno dei cavalli volanti, il dittatore decanta la sua scoperta del "foraggio termico", capace di far sollevare gli animali grazie ai gas intestinali. Questa invenzione, a suo dire, lo rende superiore ad Aristotele, Leonardo da Vinci e Giulio Cesare. La progressione è chiara: «Aristóteles [...] El Vinci [...] Julio César [...] Yo» (YES, pp. 189-190). Il Supremo pone se stesso all'apice di questa catena evolutiva dell'intelligenza umana, rappresentandosi come il padre di una nuova razza:

Yo, basado en el principio de que el calor no es otra cosa que una substancia levitante más sutil que el humo, fuente de energía de la materia, hice algo mejor que el estagirita y el florentino: En lugar de fabricar aparatos mecánicos y aerodinámicos, logré cultivar pasturas térmicas. Pienso mágicamente útil. Usinas de fuerzas naturales de incalculables posibilidades en el perfeccionamiento de los animales y el progreso de la genética humana. Construcción de la super raza por medio de la nutrición. Alfa y omega de los seres vivos. He aquí Eldorado de nuestra pobre condición real. (YES, p. 190)

Dopo questa auto-celebrazione inizia il volo che, a questo punto, si rivela una rappresentazione ironica e, per certi versi grottesca, del delirio di onnipotenza del Supremo, che si sente alfa e omega di un El Dorado personale.

Sebbene permetta di ridurre la vastità del reale ad una mappa unitaria, la visione dall'alto appare come una mistificazione, una manipolazione della realtà che non esprime uno sguardo collettivo, ma il delirio di una mente solitaria. La rivoluzione del Supremo, per quanto fondata su principi autenticamente rivoluzionari e sostenuta inizialmente dall'appoggio popolare, si dimostra poco a poco lo strumento attraverso il quale egli cerca di ottenere il «poder de nacer y morir por mí mismo [...] ser mi propio comentario» (YES, p. 26). Questa aspirazione equivale ad uno svuotamento del valore della sovranità popolare,

intesa come motore della rivoluzione, ma anche come origine dell'identità individuale. Il Supremo compie così un gesto di autonegazione.

La sovranità popolare, infatti, funziona come anello di congiunzione tra individuo e società, tra ciò che è mortale e finito e ciò che è eterno e infinito e per questo costituisce, nella concezione del Supremo, l'unico possibile sostituto del principio divino.

[...] atacaban al Supremo como a una sola persona sin tomarse el trabajo de distinguir entre Persona corpórea/ Figura impersonal. La una puede envejecer, finar. La otra es incesante, sin término. Emanación, imanación de la soberanía del pueblo, maestro de cien edades. (YES, p. 89)

Questa visione sembra ammettere la differenza fondamentale tra Yo e Él. In realtà, in quanto *Supremo Dictador*, il personaggio si identifica totalmente con Él, con le sue prerogative di eternità, e dunque si sente inattaccabile. Questa eternità, così come la possibilità per il Supremo di assumerla su di sé, derivano appunto dalla «soberanía del pueblo», che diventa la “congiuntura” tra le due facce del personaggio, nettamente distinte ma virtualmente ricomposte in una unità. Tuttavia, questa immagine di sé richiede un estremo equilibrio tra la dimensione pubblica e quella privata. Invece, una volta padrone del potere e divenuto unico arbitro del destino del suo paese, il dittatore comincia ad illudersi non di venire dal popolo, ma di *essere* il popolo.

Si el hombre común nunca habla consigo mismo, el Supremo Dictador habla siempre a los demás. Dirige su voz delante de sí para ser oído, escuchado, obedecido. Aunque parezca callado, silencioso, mudo, su silencio es de mando. Lo que significa que en El Supremo por lo menos hay dos. El Yo puede desdoblarse en un tercero activo que juzgue adecuadamente nuestra responsabilidad en relación al acto sobre el cual debemos decidir. (YES, p. 17)

In questa immagine autoritaria i “due” che costituiscono El Supremo, cioè Yo e Él, appaiono uniti a formare l’entità assoluta che detiene il potere. Tuttavia, in questo caso, il «tercero activo» non è più la «persona-muchedumbre» a cui, in teoria, spetta di giudicare chi la governa, ma è il prodotto dello sdoppiamento di «El Yo», quindi fa riferimento ad una componente del tutto individuale. Il popolo non è più l’elemento unificante della triade. Questo nuovo *terzo* non è però un antagonista, ma esprime caratteristiche positive che aggiungono pienezza all’identità del personaggio: giudizio, responsabilità, capacità decisionale e di azione. Cioè tutti i tratti che contraddistinguono l’eroe della *Circular perpetua*. Anche in questa rappresentazione ternaria, quindi, il dualismo Yo/Él viene tematizzato («en El Supremo por lo menos hay dos») per poi essere rappresentato come unione pacifica, al punto che anche graficamente i pronomi “Él” e “Yo” non sono immediatamente riconoscibili come distinti, ma appaiono camuffati nella sequenza articolo-pronome, che presuppone un referente unitario.<sup>296</sup>

In entrambi i passi, quindi, il personaggio si rappresenta come composto da tre elementi. “Yo-persona corpórea” e “El-figura impersonal” sono sempre riconoscibili, mentre “il terzo” cambia. In un caso è esterno al personaggio e costituisce l’origine e la legittimazione della sua identità pubblica, sulla quale si sostiene quella individuale. Nell’altro, invece, è un’entità non ben definita, che trae origine dalla figura duale «El Yo» e che, nell’esprimere un giudizio sugli atti del Supremo, compie un gesto chiaramente autoreferenziale. Anche se occultata dal tono autoritario del passo, questa chiusura del personaggio su se stesso produce un vuoto di legittimità, sia per quanto riguarda il ruolo politico, sia per quanto riguarda la determinazione di identità. Escludendo dal proprio discorso il popolo, il Supremo rimane solo di fronte a se stesso; da qui la *mise en abime* della sua figura che, in tutto il romanzo, non incontra che doppi.

Nel corso della narrazione il dittatore, nel tentativo di descriversi come un eroe da epopea, si attribuisce ben due palingenesi portate a termine grazie unicamente alla propria volontà. La prima avviene grazie al ritrovamento del cranio di uno

---

<sup>296</sup> «*El Yo* puede desdoblarse en un tercero activo...» (YES, p. 17, corsivo mio): in questa frase Roa Bastos ricorre al camuffamento del pronome “él”, un’operazione che avviene frequentemente e che compare già nel titolo del romanzo, con l’effetto di rendere ancora più incerto il confine tra le due facce del personaggio.

sconosciuto, avvenuto quando il personaggio ancora un ragazzino e assiste agli scavi per la costruzione della Casa Presidenziale. Il cranio, che richiama direttamente la tradizione alchemica, diventa una «casa-matriz» (YES, p. 134) nella quale il ragazzino tenta, attraverso la propria volontà, di accedere ad una nuova forma di esistenza. Un'esistenza totalmente intellettuale e razionale, che nega quella biologica della stirpe: «No quiero ser engendrado en vientre de mujer. Quiero nacer en pensamiento de hombre [...] Fuego primigenio [...] ¿No es de este modo como las criaturas salvajes con engendradas, sin necesidad de una madre? ¿Menos aún de un progenitor?» (YES, pp. 134-135). Venuto al mondo come individuo razionale, il futuro dittatore deve però prendere anche il suo posto nella comunità uccidendo, simbolicamente, il padre. Questo avviene attraverso la rinascita dal fiume, che propone gli elementi classici della nascita dell'eroe: la vittoria sulla tigre/mostro, l'elemento liquido, di nuovo la negazione di una genealogia.<sup>297</sup> Tradizionalmente, questo tipo di eroe trova il suo senso all'interno di una dimensione collettiva forte, senza la quale non esisterebbe. Si tratta della condizione alla quale il Supremo aspira, ma per la quale, nel suo caso, non esistono più le condizioni. La rinascita dal fiume rappresenta certamente un rito di passaggio che permette al personaggio di entrare nell'età adulta, ma questo ingresso segna anche una condizione di irrimediabile isolamento. La rottura con l'infanzia viene vissuta come caduta rispetto ad uno stato di natura che è necessario abbandonare ma che rimane, nonostante tutto, l'unica forma autentica di esistenza:

¿Nacía? Nacía. Para siempre extraviado del verdadero lugar, se quejaron mis primeros vagidos. ¿Lo encontraré alguna vez? Lo encontrarás, sí, en el mismo lugar de la pérdida, dijo la casparrosa voz del río. (YES, p. 252)

Il Supremo si dimostra, di nuovo, vicino alle posizioni di Rousseau, in particolare a quelle più conservatrici e nostalgiche che vedono nella vita sociale

---

<sup>297</sup> Il personaggio, riferendosi all'epoca che precede questa palingenesi, afferma «no tengo padre ni madre, y ni siquiera he nacido todavía» (YES, p. 240).



una versione inautentica dell'esistenza umana. Segnato da questa visione, nonostante i suoi sforzi il dittatore non trova nella dimensione sociale la pienezza necessaria a sostenere la sua esistenza, che diventa così totalmente autoreferenziale. Ecco allora che l'affermazione di un "terzo giudicante" diverso dal popolo serve a coprire una sorta di vuoto ontologico, che il Supremo stesso lascia intravedere quando, senza alcun preavviso, afferma:

En mis tiempos era un buen ventrílocuo. Ahora ni siquiera puedo imitar mi voz. (YES, p. 17).

Con l'immagine del ventriloquo il Supremo rivela che tutta la sua auto-rappresentazione si regge su una finzione di cui, almeno in questo punto, egli appare perfettamente consapevole: ogni voce non è che una maschera dietro alla quale c'è solo un "Yo" che finge un'esistenza che gli manca.

Questa finzione è l'unica cosa che gli rimane. Incapace di credere fino in fondo nel popolo e dopo aver rifiutato l'ordine divino del cosmo, il Supremo si ritrova solo di fronte alla vastità del reale.

La semejanza es siempre menos perfecta que la diferencia.  
Diríase que la naturaleza se impuso no repetir sus obras,  
haciéndolas siempre distintas» (YES, p. 204).

Con queste parole il dittatore mostra che la «congiuntura»<sup>298</sup> tra le cose si è persa e che le analogie, necessarie per dare un ordine al mondo, devono essere imposte arbitrariamente dallo sguardo individuale. Anche se non è più garantita dall'appartenenza ad un ordine in cui occupa una posizione di privilegio, la centralità del soggetto deve essere mantenuta a costo di essere imposta dal soggetto stesso. Diventare la propria origine è quindi, non un privilegio ma una necessità, anche quando si tratta di un palese inganno. La volontà/necessità di

---

<sup>298</sup> Foucault considera la struttura ternaria propria del sistema dei segni occidentale dallo stoicismo al rinascimento e spiega il suo funzionamento grazie all'esistenza della «congiuntura» offerta dalla somiglianza, che «costituisce tanto la forma dei segni quanto il loro contenuto» e fa sì che «i tre distinti elementi di tale distribuzione si risolvano in una figura unica» (Michel Foucault, *Le parole e le cose* (1966), op. cit., p. 57).

esistere solo a partire da se stesso, dunque, è nel Supremo una degenerazione della libertà data all'uomo dalla ragione illuminista: da emanazione del popolo, che lo individua rendendolo parte del mondo, egli diventa origine di una realtà che lo rinchioda nei recinti del proprio pensiero.

L'altra faccia del delirio di onnipotenza è quindi una profonda solitudine, che non basta a se stessa e finisce per generare i propri fantasmi:

Yo debo cuidarme de ser engañado por el delirio de las semejanzas. Todos se calman pensando que son un solo individuo. Difícil ser constantemente el mismo hombre. Lo mismo no es siempre lo mismo. YO no soy siempre YO. El único que no cambia es ÉL. Se sostiene en lo invariable. Está ahí en el estado de los seres superlunares. Si cierro los ojos, continúo viéndolo repetido al infinito en los anillos del espejo cóncavo. (Tengo que buscar mis apuntes sobre este asunto de almastronomía.) No es una cuestión de párpados solamente. Si a veces ÉL me mira sucede entonces que mi cama se levanta y boga al capricho de los remolinos, y YO acostado en ella viéndolo todo desde muy alto o desde muy abajo, hasta que todo desaparece en el punto, en el lugar de la ausencia. Sólo ÉL permanece sin perder un ápice de su forma, de su dimensión; más vale creciendo-acreciéndose de sí propio. (YES, pp. 39-40)

Qui non è più la differenza a confonderlo, ma il delirio delle somiglianze: in preda ad un caos in cui tutto ha perso i propri confini, il personaggio si dibatte costantemente tra la fiducia nella ricomposizione unitaria di un'identità scissa e il delirio prodotto da quella scissione. Tuttavia, più la narrazione procede, più ci si rende conto che il Supremo appartiene ad un mondo in cui non esistono più le condizioni necessarie a ripristinare l'unità perduta. Le somiglianze non unificano più la realtà e, là dove appaiono, trasformano il mondo in un labirinto di specchi. L'uomo non è più un punto privilegiato che riflette la realtà e la rende visibile, ma il luogo dell'assenza che la inghiotte; é «un lugar que ha perdido su propio lugar». Yo e Él sono due entità definitivamente inconciliabili: l'una mortale e

l'altra eterna, invariabile; l'eternità del corpo collettivo «maestro de cien edades» (YES, p.89) non è più sufficiente a dare un significato all'esistenza dell'individuo, che ormai si muove in totale solitudine. Lo sguardo di Él rivela un'alterità assoluta e minacciosa, mentre Yo è condannato ad una prospettiva decentrata e duplice, quindi fluttuante. Che guardi «desde muy alto o desde muy abajo» il suo sguardo ha perso la capacità di dare una forma stabile alla realtà. Esiste un episodio nel quale la cecità del Supremo diventa la metafora della sua condizione esistenziale, un episodio in cui, non a caso, il personaggio cade da cavallo, ribaltando l'immagine trionfale del volo.

A mi turno me revuelco en el barro en busca de no sé qué cosa perdida. Perdido en dos por la concusión de la caída. Me encontré en el caso de quien ya no puede decir Yo porque no está solo, sintiéndose más solo que nunca en esas dos mitades, sin saber a cuál de ellas pertenece. Sensación de haber llegado hasta ahí empujado, engañado, arrojado como un desecho, encadenado al charco. En ese momento, bajo el Diluvio, sólo atinaba a golpear el barro con manotazos de ciego. (YES, p.47)

Questo passo fa parte della serie di frammenti dedicati ad un episodio cruciale, rispetto al quale, nonostante la mancanza di linearità dell'intera narrazione, è possibile parlare di *prima* e *dopo* nell'esistenza del personaggio.

Circa un mese prima della sua morte, durante una notte di tempesta, il dittatore cade da cavallo e si ritrova immerso nel fango, da cui fatica a liberarsi. Quando finalmente ci riesce si scopre senza voce e nessuno lo riconosce, neppure le guardie della Casa de Gobierno. A provocare la caduta sembra essere stata l'apparizione di un misterioso personaggio, nel quale il dittatore crede di riconoscere il gesuita Pedro Lozano. Storicamente questo non è possibile, poiché Lozano era morto molti anni prima. Eppure, nonostante Patiño gli faccia notare che non c'era nessun prete in quel momento e in quel luogo, il Supremo nel suo racconto insiste sul fatto di aver *visto*:

Si he de dar razón al testimonio de mis sentidos debo escribir que esa tarde vi a Pedro Lozano en el cura que me cortó el paso [...] Ahora lo distingo claramente en el fulgor de los refucilos. Se le ven hasta los poros de la piel [...] (YES, pp. 46-47)

Nonostante ciò, mentre si dibatte nel fango, il Supremo si sente come un cieco, prende cioè coscienza della sua incapacità di vedere. La fallacia della vista in realtà è già insinuata nei dubbi che attraversano la sua ricostruzione dell'episodio: dice di aver visto Pedro Lozano nel prete che gli ha tagliato la strada, ma non garantisce che fosse davvero lui, e neppure sembra certo di potersi fidare dei propri sensi. Tutto l'episodio, compresi i momenti che precedono la caduta, viene descritto come se si trattasse di un'allucinazione, in cui le cose, le luci, i colori continuano a mutare per effetto della distanza e spesso contravvenendo le leggi di natura.<sup>299</sup> L'instabilità del reale è dunque antecedente alla caduta, ma solo nel momento in cui essa avviene il Supremo misura l'insufficienza delle proprie forze. Cadendo sperimenta con chiarezza la scissione tra Yo e Él, la definitiva separazione dell'individuo sia dalla dimensione collettiva (Él rappresenta la funzione sociale di Yo, l'emanazione della sovranità popolare), sia da qualunque principio originario a cui il singolo possa fare riferimento per fondare la propria identità. A questo proposito Fernando Moreno afferma:

La caída del caballo se conecta [...] directamente con el momento en que se produce la separación entre una conciencia individual y una conciencia colectiva, una separación entre el personaje concreto, encarnación del poder que la persona muchedumbre ha delegado en él, y ese EL imperecedero del cual

---

<sup>299</sup> «Lo que de lejos parecía la tapa dorada de un libro es en realidad el copón de oro que guarda la forma consagrada [...] el extremo del látigo viboreando entre las ráfagas se engancha al fruste del copón arrancándolo de las manos del clérigo. Lo veo arrastrarse en su busca por el fango. Lo extraño es que la sobrepelliz no pierde su blancura» (YES, p. 47). L'alterazione percettiva, in particolare riferita ai colori, riprende il procedimento usato nel passo del volo a cavallo ribaltandone gli effetti. Se allora il cromatismo eccessivo del panorama era segno di una vitalità che derivava dal senso di controllo sulla realtà sperimentato dal dittatore, in questo caso, invece, la realtà inganna il personaggio, che non riesce neppure a dominare l'apparenza delle cose.

el individuo no es sino la representación transitoria. [...] en el instante en el que el YO individual pretende substituirse al EL innumerable de la persona muchedumbre, al pueblo que, en definitiva, es el verdadero actor de la historia, en ese momento el Yo se encuentra a la merced de la absurdidad metafísica, a la merced de la soledad y del desconcierto.<sup>300</sup>

Moreno fa notare che questa scissione non è solo di carattere metafisico: essa è anche la metafora del tradimento politico compiuto dal Supremo nel momento in cui si sotituisce la popolo come “principio originario”. Il delirio delle somiglianze (in questo caso tra sé e il popolo) l’ha allucinato al punto da trasformarlo nell’opposto di ciò che avrebbe voluto essere. La caduta, quindi, è anche il segno del fallimento del progetto politico del Supremo. L’idea di dare al mondo un ordine perfetto e compiuto, a partire dalla volontà demiurgica di un unico individuo è infatti incompatibile con i principi a cui quell’ordine diceva di ispirarsi: uguaglianza, sovranità, libertà. Una volta traditi questi ultimi, l’immagine di sé che il Supremo tenta di dare nella *Circular*, dove Yo e Él dovrebbero diventare Uno grazie alla mediazione della sovranità popolare, diventa un’utopia. Questo eroe epico, in realtà, non è che il personaggio di una narrazione che si rivela sempre meno aderente ai fatti e sempre più frutto di quell’immaginazione che, proprio nella *Circular*, viene considerata causa di errore. Non è un caso, allora, che la caduta sia dovuta alla comparsa di Pedro Lozano: infatti, proprio contrapponendosi a lui e al suo libro il Supremo aveva potuto affermare una concezione della verità come *adeguamento* che ora è possibile leggere in chiave ironica.

A questo punto, è possibile affermare che il “regime scopico” che Roa Bastos assegna al suo personaggio, e che presupporrebbe uno sguardo ancora capace di mettere ordine nella realtà grazie alla visione dall’alto e all’“inquadratura” attraverso strumenti ottici, funziona come una sua inversione paradossale ed ironica. Dalla sua finestra il Supremo vede esseri fantastici, che non hanno alcun

---

<sup>300</sup> Fernando Moreno Turner, “La noche triste de «El Supremo»”, in: Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, *Textos sobre el texto. Segundo seminario sobre Yo el Supremo*, Poitiers: CRLA, 1980, p. 29.

legame con la realtà dell'esperienza; persino figure storiche, come il brasiliano Correia da Camara, sotto il suo sguardo assumono tratti mostruosi, trasformandosi in creature mitologiche.<sup>301</sup> La finestra diventa poco a poco uno specchio, nel quale il personaggio vede solo le allucinazioni della sua mente o, addirittura, l'immagine deformata di se stesso, un'immagine di morte, una parodia della condizione di dominio e controllo che lo sguardo dall'alto presuppone:

[...] la obscena figura en cera de lechiguana, amanecida ante las ventanas de la Casa de Gobierno, remedando mi imagen decapitada. La cabeza descansando sobre el vientre. Inmenso cigarro a guisa de falo, encajado en la boca. [...] El fuego hizo estallar el cartucho del fusil que portaba en bandolera; el proyectil se incrustó en el marco de la ventana desde la cual yo me hallaba presenciando la parodia de mi inhumación. (YES, p.147)

Il confine tra realtà e immaginazione diventa sempre più labile e, dalla sua finestra, il dittatore non riesce a vedere nulla che non sia riferibile a se stesso. al punto che, nel momento in cui cerca il mondo reale abitato da uomini reali, gli si presenta solo il nulla:

Encañono el catalejo, el telescopio, a través de las ventanas. Nada. Ni una sombra. Las casas manchan de blanco la obscuridad. Vía láctea levantada por mí entre los árboles. Más blanca que la nube de nuestra galaxia entre las nubes. Los gritos de los centinelas llegan desde otro mundo. (YES, p. 149)

---

<sup>301</sup> «Desde mi ventana lo estudio. Animal desconocido: León por delante, hormiga por detrás, las partes pudendas al revés. Leopardo, más pardo que leo. Forma humana ilusoria. Sin embargo, su más asombrosa particularidad consiste en que cuando le da el sol, en vez de proyectar la sombra de su figura bestial, proyecta la de un ser humano. Por el catalejo observo a ese engendro que el Imperio me envía como mensajero. Pegada a la boca, una fija sonrisa de esmalte. Fosforilea un diente de oro. Peluca platinada hasta el hombro. Ojos entrecerrados, escrutan su alrededor con la cautelosa duplicidad del mulato. Es de los que primero ven el grano de arena. Luego la casa. El portugués-brasileño, este maula, viene queriendo construir una casa en la arena, aunque todavía no vino. O tal vez ya llegó y se fue de regreso. No. Está ahí, puesto que lo veo. Reanímase el pasado en el portaobjeto del lente-recuerdo.» (YES, p. 175)

L'osservazione dall'alto è diventata inefficace e nemmeno l'uso di strumenti rende più leggibile la realtà. La finestra non è più il luogo da cui discende l'autorità del padre della patria, ma lo squarcio su un mondo nel quale il personaggio è solo uno spettatore. Escluso dall'azione il Supremo è estromesso anche dal tempo e precipita nel dubbio, nell'incertezza su cosa sia reale e cosa non lo sia.

***IV.1.a. “Cosa de no ver y no creer”: Tevegó come metafora dell'irrepresentabilità.***

Nelle pagine iniziali del romanzo, prima che inizi la dettatura della *Circular*, Patiño riferisce al Supremo di una sua visita alla colonia penale di Tevegó. Qui il dittatore confina tutti coloro che, per qualche motivo sono espulsi dal corpo sociale. Si tratta di criminali comuni, «ladrones, vagos, malentretendidos, prostitutas», ma anche di prigionieri politici, in particolare dei «conspiradores que se salvaron del fusilamiento del año 21» e invasori stranieri, «los primeros correntinos que mandé capturar en sus invasiones al Apipé, a Yasyretá, a Santa Ana, a Candelaria». Questo luogo reale viene descritto da Patiño con tratti che lo avvicinano ad una distopia fantastica, in particolare per quanto riguarda i suoi abitanti:

Allá lejos no se sabe si es gente o piedra. Lúnico que si son gentes están ahí sin moverse. Negros, pardos, mulatos, hombres, mujeres, chicos, todos cenizos, cenizos-tanimbulos, cómo explicarle, Señor, no del color de su piedra-aerolito que es negra y no refleja la luz, sino más bien de esa piedra arenisca de las barrancas cuando hay mucha seca o de esos piedrones que ruedan por las faldas de los cerros. (YES, p. 15)

E ancora:

Cuesta mucho ver que los bultos no son piedra sino gente [...] ya no son más gente tampoco, si uno ha de desconfiar de lo que ve. Bultos nomás. No se mueven, Señor; al menos no se mueven con movimiento de gente, y si por un casual me equivoco, su movimiento ha de ser más lento que el de la tortuga. [...] Porque esos bultos al fin y al cabo no viven como cristianos. Deben tener otra clase de vivimiento. Gatean parados en el mismo lugar. Se ve que no pueden levantar las manos, el espinazo, la cabeza. Han echado raíces en el suelo. (YES, p. 17)

La caratteristica più evidente di questi esseri mostruosi è la fissità, che li rende simili a pietre, o ad alberi che hanno affondato le loro radici nel suolo. Dalla condizione umana sono decaduti a quella vegetale, persino minerale. La perdita della libertà dovuta alla detenzione li riporta alla terra, ma questo ritorno non implica una palingenesi o una rinascita: equivale piuttosto alla perdita assoluta di qualunque capacità o possibilità di movimento. La terra qui richiama il “basso” e il “pesante”, due tratti che nel romanzo sono associati a “Yo” ed hanno sempre valenza negativa; “alto” e “leggero” sono invece positivi e associati a “Él”. Non a caso Patiño precisa che il colore di questi esseri è diverso da quello della «piedra-aerolito», emblema del movimento inafferrabile del cosmo e che il Supremo include tra le «estrellas errantes», definendolo «bólide migrante» (YES, p. 85).<sup>302</sup>

---

<sup>302</sup> Il motivo della pietra ha numerose implicazioni nel romanzo e rimanda ad una simbologia molto complessa, su cui ora non ci è possibile insistere. Sul tema rimandiamo al saggio di Eva Golluscio de Montoya, “Presencia y significación de La Piedra en *Yo el Supremo*”, in: *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n. 29, Toulouse: 1977, pp. 89-95. Sulla lettura, ormai classica, di Tevegó come allegoria della pietrificazione del linguaggio si vedano i seguenti saggi: Alain Sicard, “L’imposture du texte”, in: *Hommage a Robert Jemmes*, Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 1994, pp. 1133-1143 e Gabriel Saad, “El episodio de Tevegó como «fábula interna» de la novela”, in: Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, *Textos sobre el texto. Segundo seminario sobre Yo el Supremo*, op. cit., pp. 61-77. Gabriel Saad in particolare vede in Tevegó l’immagine dell’America Latina negli anni in cui Roa Bastos scriveva il romanzo: «Los prisioneros del Tevegó han perdido, pues, el habla, es decir la palabra, el derecho a expresarse en libertad. Tevegó podría ser, por lo tanto, el nombre común del Paraguay de hoy, de Chile, de Argentina, Bolivia, Uruguay, y de todos los demás pueblos hispanoamericanos, encerrados en un aire duro como una plancha y a los que se le ha impuesto la pérdida de la palabra.» (Gabriel Saad, Ivi, p. 66)



La stessa sorte tocca al funzionario Francisco Alarcón, che si azzarda ad entrare nello spazio di Tevegó, convinto che ciò che si vede da fuori sia solo una messa in scena dei detenuti, «hijos-del-diablo» che, secondo lui, «no son, sino que se hacen» (YES, p. 18). Quando esce è irriconoscibile:

[...] hombre joven entró y salió hombre viejo de unos ochenta años por lo menos; sin pelo, sin ropa, mudo, enchiquecido más que un enano, doblado por la mitad, colgándole el cuero lleno de arrugas, piel escamosa, uñas de lagarto. (YES, p. 18)

Questo invecchiamento repentino finisce per ucciderlo, riportandolo definitivamente alla terra. Ma la sua è una morte progressiva, che prima di compiersi trasforma il corpo, portandolo poco a poco verso l'immobilità: non può più parlare perché le sue labbra sono diventate di pietra, così come la sua pelle «que se iba poniendo cada vez más caliente que piedra de horno» (YES, p. 19); non può camminare perché è ridotto a stare «en el suelo en cuatro patas como los de allá» (YES, p. 19). Il giorno dopo muore «más viejo que un lagarto» e viene sepolto «en un cajón de criatura» (YES, p. 19). Questa immagine duplice di “vecchio-bambino” richiama le figure grottesche che Bachtin interpretava come simboli di rigenerazione, nell'ambito di una cosmovisione in cui la morte dell'individuo non era una fine, ma una tappa nella vita del corpo universale.<sup>303</sup> In questo caso, però, il corpo grottesco di Alarcón prefigura una rinascita immediatamente negata dal processo di pietrificazione.

Il fatto che il ritorno alla terra non si inserisca in un ciclo di rigenerazione è ancora più evidente in rapporto agli abitanti di Tevegó, pietrificati in un eterno stato di non-vita e non-morte: «Nada más que estar ahí sin vivir ni morir, sin esperar nada, hundiéndose cada vez un poco más en la tierra pelada» (YES, p. 17). Per la comunità di Tevegó questa condizione liminare è uno stato

---

<sup>303</sup> «Il corpo universale che cresce ed è continuamente trionfante si sente, nel cosmo, come fosse a casa propria. [...] neanche la morte gli fa paura: la morte dell'individuo è soltanto un momento della vita trionfante del popolo e dell'umanità, un momento indispensabile per il loro rinnovamento e il loro perfezionamento» (Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, (1965), Torino: Einaudi, 1995, p. 374).

permanente, mentre Alarcón la attraversa per poi superarla durante la sua agonia.<sup>304</sup> Al contrario di ciò che avviene nella cosmovisione popolare tradizionale, qui il corpo individuale si avvia verso una mutazione palingenetica – che comunque rimane incompiuta – mentre il corpo collettivo appare condannato e senza speranza. Infatti, una volta uscito dallo spazio di Tevegó, Alarcón rientra nel tempo, mentre nella colonia tutto sembra essersi fermato rispetto ad un “prima” in cui ancora esisteva la vita.<sup>305</sup> Così come il tempo, anche lo spazio si chiude: i raggi del sole non vi penetrano, trasformando la colonia in un buco nero che inghiotte la luce. Questo «lugar que se había llevado su lugar a otro lugar» (YES, p. 15) è una forma di assenza, ma anche un mondo *altro* nel quale spazio e tempo sono regolati da leggi diverse:

Al pueblo-penitenciario del Tevegó no se puede entrar, Excelencia. [...] Digo nomás que no se puede entrar *ahora*. No porque no se pueda sino porque se tarda. [...]. Entrar allí no es entrar, Señor. No hay alambrados, empalizadas, defensas de abatisses ni zanjones. Nada más que la tierra ceniza y piedras. Piedras chatas, peladas, hasta de un jeme, marcando la línea donde se acaba el verde del espartillar y los pirizales. Del otro lado de esta marca, todo ceniza-tanimbú. Hasta la luz. Luz quemada que larga su ceniza en el aire y ahí se queda quieta, pesada-liviana, sin subir ni bajar. (YES, p. 15)

Il confine che divide il mondo che Patiño conosce dallo spazio di Tevegó è marcato da un cambio di colore e materia: dal verde dell'erba al grigio delle pietre. Questo confine non interrompe la continuità spaziale, ma quella temporale. Infatti, nel riferirsi all'ingresso di Alarcón nello spazio di Tevegó, Patiño dice: «Para mí que entró y salió. Para los otros también. Un decir, yendo-viniendo. Ni el gargajo que escarró se había secado cuando volvió» (YES, p. 19).

---

<sup>304</sup> Mentre lo riportano a casa Patiño dice: «El muerto venía vivo con nosotros» (YES, p. 18).

<sup>305</sup> Quando Alarcón afferma che gli abitanti di Tevegó in realtà non sono morti, la guida locale gli risponde: «Eso era antes» (YES, p. 19).

Gabriel Saad sostiene la trasformazione di Alarcón in un bambino-vecchio «ha hecho carne la condensación temporal de Tevegó»,<sup>306</sup> interpretando il personaggio come una sintesi tra due mondi. Questa sintesi implica però anche uno sdoppiamento, una frattura nell'integrità individuale che è anche una perdita di identità:

Don José Gervasio Artigas midió el espacio que va de los dedos de una mano a la otra, que es la misma distancia que hay de pies a cabeza. Pero encontró que la hilada correspondía a dos hombres diferentes. [...] Este no es mi amigo don Francisco Alarcón, dijo. (YES, p. 19)

Il personaggio di Alarcón diventa una soglia, «el mismo y otro hombre, es decir un yo y un él, un yo/él», nel quale si sovrappongono il tempo della Storia e il non-tempo o tempo-altro della mitologia.<sup>307</sup> Questo essere di passaggio, che compie il movimento più estremo e radicale che si possa immaginare, finisce per diventare una pietra immobile e muta. Il mondo a cui ha avuto accesso lo ha contagiato con la sua fissità mortale, come se il movimento, il superamento dei confini portasse necessariamente l'individuo a perdersi e morire. Questo aspetto ci sembra particolarmente interessante se si considera che Alarcón è uno dei tanti doppi del Supremo. A spingere l'uomo infatti è la curiosità, la volontà di vedere, di verificare con i propri occhi cosa ci sia dentro a Tevegó. Nel farlo egli ignora il monito della guida che lo accompagna, portavoce di una saggezza antica, che conosce la pazienza:

Hay que tener paciencia, dijo el baqueano [...] Para ver hay que tener paciencia. Hay que mirar y esperar meses, años, si no más. Hay que esperar para ver. (YES, p. 18)

Alarcón invece si affida ad un'idea della conoscenza che crede all'immediatezza, alla trasparenza di una realtà che si può toccare con mano. Per lui il mondo è uno

---

<sup>306</sup> Gabriel Saad, "El episodio de Tevegó como 'fabula interna' de la novela", op. cit., p. 67.

<sup>307</sup> Ivi, p. 70.

e la ottimistica fede nei propri codici interpretativi gli fa commettere una vera e propria *ubris*: si sposta dal luogo e dal tempo a cui appartiene. Con questo gesto Alarcón non solo perde se stesso, ma introduce nel mondo da cui proviene un elemento di disordine, che mette in crisi anche le certezze di chi lo circonda. Patiño, che era con lui, continua infatti a sostenere la verità di ciò a cui ha assistito per il fatto di aver *visto*, di esserne stato *testimone*, ma allo stesso tempo non è più sicuro di potersi fidare dei propri sensi:

Lo que ha sucedido con el pueblo del Tevegó es cierto, Señor. Aunque mientan los pasquines, *eso* es cierto. ¡Cosa de no ver y no creer ni viendo con mis ojos! Yo tampoco quise creer hasta que por su orden Señor, fuimos a investigar el caso [...] Sólo después de un largo rato, forzando mucho lo ojos, vimos la población sembrada en el campo. A oscuras todavía porque los rayos del sol no entraban en ese lugar que se había llevado su lugar a otro lugar, por decirlo con sus palabras, Señor. No hay otro modo de explicar esa cosa muy extraña que allí se había formado, sin que se pueda saber lo que pasa. ¡Lástima no haber tenido en ese momento su antejo de ver-lejos! Su aparato-estrellero. Aunque pensándolo bien, tal vez para ver eso no hubiera funcionado. [...] Después vimos *eso*. Capaz nomás que creíamos que veíamos. Porque le digo, Señor, cosa es de ver y no creer. (YES, p. 15)

La verità è qui una mescolanza di vista e credenza, di prova e fede. Di fronte alla messa in discussione delle leggi della natura l'esperienza non è più un punto fermo, ma scaraventa l'individuo in un caos di segni e immagini per i quali si sono perduti i codici interpretativi. Perduta la trasparenza della visione, il segretario pensa di ricorrere agli strumenti ottici del Supremo che, significativamente, vengono subito dichiarati inefficaci di fronte a «esa cosa muy extraña», troppo *altra* per poter essere compresa. La conseguenza di questa inaccessibilità visiva è l'impossibilità di dire, di raccontare.

Il balbettio di Patiño è un'anticipazione dell'afasia a cui il Supremo va incontro alla fine del romanzo e che deriva dall'insufficienza del linguaggio di fronte alla realtà. Il segretario perde la qualità di narratore che il dittatore gli attribuisce, ironicamente, definendolo «miliunanochero» (YES, p. 16); allo stesso modo, su scala ben maggiore, il *Dictador* diventerà «afónico, afásico, en catarrosa mudez agravada por la humedad» (YES, p. 374). Un destino che significa la totale cancellazione dal mondo, ma anche dalla memoria. Infatti, nella cosmogonia guaraní, che influenza profondamente la letteratura di Roa Bastos, la parola è la prima cosa creata, l'origine di tutto. Quando l'uomo muore la sua anima mortale continua a vagare sulla terra, mentre quella divina si reincarna. Quest'ultima coincide con la facoltà del linguaggio, al punto che:

La voz que fluye por los huesos es le habla ne la cual se manifiesta [...] el alma divina del hombre y al mismo tiempo su eternidad. Sobrevivimos en el habla de nuestros hijos. El logos no puede morirse. He aquí el fundamento mismo de la filosofía guaraní.<sup>308</sup>

Persa la facoltà di raccontare, l'unica che gli concede un supplemento di esistenza anche dopo la morte fisica, il dittatore finisce per svanire nel nulla, divorato dai vermi. L'afasia, unita al motivo ricorrente della scomparsa delle spoglie del dittatore, rappresenta nel romanzo un'ennesima negazione delle pretese di eternità del personaggio.

#### ***IV.2. La “quimera” del linguaggio.***

Come abbiamo già avuto modo di notare, Walter Benjamin ha riflettuto sul tramonto dell'arte di narrare. A suo giudizio, la sostituzione dell'oralità con la scrittura, della voce con il libro, è l'atto attraverso il quale il romanziere si ritrae dall'esperienza, abdicando al suo ruolo di narratore:

---

<sup>308</sup> Georg Bossong, “Augusto Roa Bastos y la lengua guaraní. El escritor latinoamericano en un país bilingüe”, op. cit., p. 85.

Il narratore prende ciò che narra dall'esperienza – dalla propria o da quella che gli è stata riferita – ; e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia. Il romanziere si è tirato in disparte.<sup>309</sup>

Negazione della percezione sensibile come via di conoscenza; negazione della possibilità di raccontare; negazione dell'esperienza come fonte di legittimazione del racconto: tutto questo viene imputato alla scrittura.

Per il Supremo che, attraverso una “letra” in grado di trasmettere e fissare sapere ed esperienza, pretende di definire se stesso e di ordinare il proprio mondo, nulla di tutto questo è accettabile. La scrittura come gabbia, che isola l'individuo e gli impedisce di comunicare, non è prevista dalla versione ufficiale del suo pensiero. A quest'ultimo, tuttavia, fa da contraltare la visione espressa – prevalentemente – nel *Cuaderno Privado*:

¿Quién puede asegurarme que no esté yo en el instante en que vivir es errar solo? Ese instante en que efectivamente, como lo ha dicho mi amanuense, uno muere y todo continúa sin que nada al parecer haya sucedido o cambiado. Al principio no escribía; únicamente dictaba. Después olvidaba lo que había dictado. Ahora debo dictar/escribir; anotar lo en alguna parte. Es el único modo que tengo de comprobar que existo aún. Aunque estar enterrado en las letras ¿no es acaso la más completa manera de morir? ¿No? ¿Sí? ¿Y entonces? No. Rotundamente no. Demacrada voluntad de la chochez. La vieja vida burbujea pensamientos de viejo. Se escribe cuando ya no se puede obrar. Escribir fementiras verdades. Renunciar al beneficio del olvido. Cavar el pozo que uno mismo es. Arrancar del fondo lo que a fuerza de tanto tiempo allí está sepultado. Sí, pero ¿estoy seguro de arrancar lo que es o lo que no es? No sé, no sé. Hacer titánicamente lo insignificante es también una manera de obrar. (YES, p. 40).

---

<sup>309</sup> Walter Benjamin, “Conversazioni sull'opera di Nicola Lescov”, op. cit., p. 251.

In queste parole del Supremo la scrittura mostra un altro volto: è un surrogato patetico dell'azione, un tentativo insignificante di vincere la morte. Schiacciato da questa visione negativa, che ribalta completamente quella su cui si fonda l'ideologia della *Circular Perpetua*, il personaggio sposta le sue mire utopiche su un'altro oggetto: una parola che sia la cosa. Così appare formulata la questione dal Supremo in uno dei passaggi più importanti del romanzo:

Las formas desaparecen, las palabras quedan, para significar lo imposible. Ninguna historia puede ser contada. Ninguna historia que valga la pena ser contada. Mas el verdadero lenguaje no nació todavía. Los animales se comunican entre ellos, sin palabras, mejor que nosotros, ufanos de haberlas inventado con la materia prima de lo quimérico. Sin fundamento. Ninguna relación con la vida. ¿Sabes tú Patiño, lo que es la vida, lo que es la muerte? No; no lo sabes. Nadie lo sabe. No se ha sabido nunca si la vida es lo que se vive o lo que se muere. No se sabrá jamás. Además, sería inútil saberlo, admitido que es inútil lo imposible. Tendría que haber en nuestro lenguaje palabras que tengan voz. Espacio libre. Su propia memoria. Palabras que subsistan solas, que lleven el lugar consigo. Un lugar. Su lugar. Su propia materia. Un espacio donde esa palabra suceda igual que un hecho. Como el lenguaje de ciertos animales, de ciertas aves, de algunos insectos muy antiguos. ¿Pero existe lo que no hay?  
(YES, p.10)

La forma appare qui come qualcosa di instabile e perituro: non è possibile elaborarne alcuna che sia compiuta e definitiva, capace di rendere tutto lo spettro dei potenziali significati. La scrittura, forma per eccellenza, impone invece la fissazione di un significato condannandolo alla catacresi. Ciò che crea, di conseguenza, non è che un surrogato della realtà.

Il Supremo che parla qui sembra contraddire totalmente quello rappresentato nella *Circular*; in realtà queste due voci stanno tra loro in un rapporto

paradossale, ironico. Infatti, se si presta attenzione alle parole del Supremo, ci si accorge che il «verdadero lenguaje» risponde allo stesso criterio di verità della scrittura. Ad esso si richiede la trasparenza che il segno scritto non ha saputo offrire e, in più, gli si chiede non di essere “segno”, ma di *sucederle* «igual que un hecho». La verità che il Supremo cerca, quindi, è ancora *adeguamento* ai fatti, coincidenza perfetta: finché non sarà stato trovato un linguaggio in grado di esprimerla «ninguna historia puede ser contada». Il dittatore, infatti, non è in grado “storia” un racconto che non annulli la distanza tra il linguaggio che rappresenta e l’oggetto rappresentato. Identità totale o totale separazione: queste sono le uniche alternative che la sua logica riesce a concepire. Il rapporto ambivalente tra io e altro, tra Yo e El, tende sempre ad essere rimosso.

Questa logica separativa, tuttavia, finisce col portare il personaggio a scontrarsi costantemente con la stessa contraddizione. Di fronte al problema insuperabile di una parola che non riesce ad essere la realtà, il Supremo decide allora di invertire i termini della questione: sarà la realtà ad esistere solo nella parola. Consapevole del fatto che la sua *Circular Perpetua* non potrà mai essere totalmente vera secondo un criterio di oggettività, egli decide di costruire il suo racconto su un’altra idea di verità:

Puedo permitirme de mezclar los hechos sin confundirlos. Ahorro tiempo, papel, tinta, fastidio de andar consultando almanagues, calendarios, polvorientos anaquelarios. Yo no escribo la historia. La hago. Puedo rehacerla según mi voluntad, ajustando, reforzando, enriqueciendo su sentido y verdad. En la historia escrita por publicanos y fariseos, éstos invierten sus embustes a interés contrapuesto. La fechas por ellos son sagradas. Sobre todo cuando son erróneas. [...] En cuanto a esta circular-perpetua, el orden de las fechas no altera el producto de los fechos. (YES, p. 173)

Ammettere di aver alterato l’ordine dei fatti affermando, allo stesso tempo, che ciò arricchisce la storia di «sentido y verdad», significa per il Supremo uscire



dalla logica che regge sia la sua idea iniziale di scrittura, sia quella di «verdadero lenguaje». Ciò che secondo un criterio storicista verrebbe giudicato falso, diventa vero secondo un'altra logica. La parola scritta tende ora alla mobilità e alla vitalità di quella orale; raccontare diventa, così, di nuovo azione: diventa creazione.

Questa nuova visione del linguaggio e del racconto, rompendo i nessi con il tempo lineare e stabilendo il primato dell'interpretazione soggettiva, porta il Supremo verso la parola profetica e poetica, legata ad una nozione di verità, l'*aletheia*, che «non è una “verità” di tipo storico [...] ma è sempre connessa a certe funzioni sociali; è inseparabile da determinati tipi di uomini, dalle loro qualità proprie».<sup>310</sup> Questo slittamento accresce, se possibile, le tendenze del personaggio a pensarsi come un essere supremo, in possesso di facoltà divinatorie capaci di mostrargli ciò che per altri è nascosto e ciò lo spinge, nella sfera politica, su posizioni decisamente conservatrici e assolutistiche. Dopo aver iniziato la sua rivoluzione sotto l'egida del *nuovo*, promettendo di far entrare il Paraguay nel tempo della storia, il dittatore finisce con il ripiegare su un'idea del Paraguay nella quale dominano il tempo ciclico del mito e uno spazio insulare:

A veces los más depravados libertinos cumplen sin quererlo una función de higiene pública. Este noble degenerado, preso en la Bastilla, reflejó en su utopía de la imaginaria isla de Tamoraé a la isla revolucionaria del Paraguay, ejemplar realidad que ustedes calumniaron.

Sin duda el Supremo alude a la narración sadiana *La isla de Tamoé* [...] la alteración del nombre de la isla imaginaria de Tamoé por el de Tamoraé, es un error de *El Supremo*, inconsciente, o quizás deliberado. El vocablo *tamoraé* significa, en guaraní, aproximadamente: ojalá-así-sea. En sentido figurado: Isla o Tierra de la Promesa (N.del C.). (YES, p. 106)

---

<sup>310</sup> Sulla nozione di verità legata alla parola profetica si veda: Marcel Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica* (1967), Bari: Laterza, 2008, p. 32. L'analisi di Detienne è molto complessa e fa riferimento ad una realtà storico-geografica precisa; in questa sede, quindi, ci limitiamo a servirci in modo semplificato, forse semplicistico, del suo lavoro. Tuttavia, i rapporti tra parola e verità che emergono da *Yo el Supremo* sono indubbiamente influenzati dal pensiero greco e questa relazione meriterebbe di essere approfondita.

Questo passo, così come molti altri, fa emergere l'immaginario utopico al quale fa riferimento il Supremo nella fase che potremmo definire "istituzionale" della sua rivoluzione. Pur non parlando mai di "utopia" né di "paradiso" ma, al contrario, respingendo questi termini ogni volta che qualcuno li usa per definire il Paraguay,<sup>311</sup> il dittatore di fatto rappresenta il suo paese come un'utopia realizzata e se stesso come una sorta di «re di giustizia»,<sup>312</sup> che detiene la verità sulla base del dominio che esercita sul linguaggio e, dunque, sulla realtà.

Octavio Paz propone un'interpretazione suggestiva della relazione che si instaura tra linguaggio e rivoluzione quando entrambi sono intesi come "movimento di ritorno", considerandola un tratto distintivo del pensiero romantico:

Si la poesía ha sido el primer lenguaje de los hombres – o si el lenguaje es en su esencia una operación poética que consiste en ver al mundo como un tejido de símbolos y de relaciones entre esos símbolos – cada sociedad está edificada sobre un poema; si la revolución de la edad moderna consiste en el movimiento de regreso de la sociedad a su origen, al pacto primordial de los iguales, esa revolución se confunde con la poesía.<sup>313</sup>

---

<sup>311</sup> L'utopia secondo il Supremo è qualcosa di irreali, che non ha nulla a che fare con la rivoluzione né con la storia. Il personaggio esprime una posizione che avrà grande fortuna e che era abbastanza diffusa anche all'epoca in cui fu scritto il romanzo. Fernando Ainsa la riassume così: «Todo planteo que no sea "razonable" se identifica con el signo de lo ilusorio, porque la utopía ha pasado a ser sinónimo de prospección de lo imposible, sueño o quimera, proyecto desmesurado que, aun cuando pueda ser teóricamente positivo, resulta siempre irrealizable, en todo caso ingenuo.» (Fernando Ainsa, *De la Edad del Oro al El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*, op. cit., p. 7)

<sup>312</sup> «Nel pensiero arcaico si possono distinguere tre ambiti – poesia, mantica e giustizia – corrispondenti a tre funzioni sociali dove la parola ha ricoperto un ruolo importante prima di divenire una realtà autonoma, prima che nella filosofia e nella sofistica si elaborasse una problematica del linguaggio. Indubbiamente in epoca antica le interferenze tra questi tre campi sono multiple, in quanto poeti ed indovini hanno in comune un medesimo dono di veggenza, in quanto indovini e re di giustizia dispongono di un identico potere e ricorrono alle medesime tecniche. Ma tutti e tre – il poeta, l'indovino, il re di giustizia – si affermano come maestri della parola, di una parola che si definisce attraverso una stessa concezione dell'Aletheia.» (Marcel Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, op. cit., pp. 32-33).

<sup>313</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo* (1974), op. cit., p. 91.

Ritorno alla poesia, al linguaggio originario, come ritorno ad un mondo armonico, precedente all'ingiustizia della storia e all'artificio della civiltà: questa è la Rivoluzione per i poeti romantici. Un'idea di rivoluzione ben diversa da quella ottimisticamente rivolta al futuro con la quale il Settecento aveva inaugurato la modernità. Un'idea che, nonostante la sua iniziale fede in una ragione progressiva, è diventata anche quella del Supremo. Il personaggio, quindi, è autore di un controdiscorso che spezza la presunta unità del suo pensiero.

Questo costante movimento dialettico tra posizione opposte, dà conto della scissione che si è operata nella sua coscienza individuale. Tuttavia, se si trattasse di semplice opposizione, il personaggio sarebbe attraversato da una frattura netta e rappresentato da due voci perfettamente distinte. Invece, il Cuaderno e la Circular, ovvero i due testi ai quali possono essere ricondotte le due voci del Supremo, si presentano frammentati e spesso sovrapposti. In alcuni casi addirittura indistinguibili, a causa della presenza degli Apuntes, un terzo testo nel quale Patiño raccoglie gli "scarti" della *Circular*, ovvero le riflessioni poco ortodosse fatte dal Supremo durante la dettatura e che non devono comparire nella versione ufficiale del testo. La continuità tra testi differenti, così come la frammentazione di ciascuno di essi, fa in modo che, nel romanzo, il discorso del Supremo subisca continue scissioni e riaggiustamenti, che fanno dell'ironia la nota dominante di un pensiero che, dal razionalismo illuminista, scivola verso una concezione tutta romantica del linguaggio e del mondo.

Questa metamorfosi che, come abbiamo visto porta il Supremo verso un autoritarismo sempre più conservatore, in ogni caso non ne fa solo, come direbbe Lukács, «un esponente del principio del male, ovvero della pura e semplice assenza dell'idea».<sup>314</sup> Al contrario, la disillusione mette in moto un'ironia complessa, capace di autocritica molto più del razionalismo cristallino dal quale era partito. Le idee sono tutt'altro che assenti nel discorso frammentato e spesso delirante del personaggio, ma seguono il principio formulato da Friederich Schlegel, secondo il quale:

---

<sup>314</sup> Geörgy Lukács, *Teoria del romanzo* (1920), op. cit. p. 99.

Un'idea è un concetto compiuto sino all'ironia, una sintesi assoluta di antitesi assolute, l'alternanza continuamente autogenerantesi du due pensieri in conflitto.<sup>315</sup>

È sulla base di questa logica, a nostro parere, che si devono leggere il “racconto” che il Supremo fa di se stesso attraverso e la rappresentazione che di lui dà Roa Bastos nello spazio del romanzo. Ossessionato dal raggiungimento di una totalità assoluta, ma consapevole del fatto che non esiste nulla di davvero unitario, il Supremo è una figura tragica, ma sempre capace di guardare lucidamente al microscopio la propria tragedia.

Anche quando si confronta con il più grande degli interrogativi, «lo que es la vida, lo que es la muerte», egli si serve al meglio di un'ironia capace, attraverso l'autocritica, di fare della sua finitezza il punto di partenza per una riflessione sull'esistenza. L'immagine cruciale attraverso cui viene messo in atto questo procedimento è, in questo caso, quella della *quimera*.

La critica più feroce che il Supremo muove al linguaggio umano è, come abbiamo visto, quella di essere senza fondamento, inventato «con la materia prima de lo quimérico» (YES, p. 10). Nel paragrafo che precede questa affermazione, e che appartiene allo stesso frammento, appare il primo riferimento, prolettico e lacunoso, all'episodio della “caduta da cavallo” che verrà chiarito poco a poco nel corso della narrazione. Questo evento, di cui abbiamo già parlato, è di uno di quelli che Bachtin definirebbe “compienti”: lo sdoppiamento permette al personaggio di acquisire una posizione di extralocalità rispetto a se stesso e lo mette in condizione, da quel momento, di diventare giudice della propria esistenza e autore della propria storia. Per il Supremo vedersi dal di fuori significa, soprattutto, vedere il proprio tradimento nei confronti dei principi a cui aveva ispirato il suo agire politico. Di fronte a questa presa di coscienza egli è sopraffatto dal senso di impotenza e dal dubbio, che deriva dalla perdita di solidità dei propri valori:

---

<sup>315</sup> Friedrich Schlegel, *Frammenti critici e poetici* (1797-1801), a cura di Michele Cometa, Torino: Einaudi, 1998, p. 45).

Mas siempre supe qué hacer cuando debía obrar. Que yo recuerde, esta es la peor ocasión. Si una quimera bamboleándose en el vacío, puede comer segundas intenciones, según lo decía el compadre Rabelais, bien comido estoy. La quimera ha ocupado el lugar de mi persona. Tiendo a ser «lo quimérico». Broma famosa que llevará mi nombre. Busca la palabra «quimera» en el diccionario, Patiño. *Idea falsa, desvarío, falsa imaginación* dice, Excelencia. Esto voy siendo en la realidad y en el papel. También dice, Señor: *Monstruo fabuloso que tenía cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón*. Dicen que eso fui. Agrega el diccionario todavía, Excelencia: *Nombre de un pez y de una mariposa. Pendencia. Riña*. Todo eso fui, y nada de eso. el diccionario es un osario de palabras vacías. (YES, p. 10)

Nel momento in cui si separa da se stesso, il Supremo diventa cosciente di essere senza fondamento e sperimenta un'identificazione tragica perché parziale: *tende* ad essere chimera. Non lo è del tutto, poiché la chimera ha solo preso il suo posto, ma non è nemmeno altro. Come se non bastasse, la chimera non è che una parola, che tenta di dare forma a quanto di più informe, eterogeneo ed illusorio si possa immaginare. L'ironia qui è feroce: il soggetto viene definito – da sé e dagli altri – come qualcosa di indefinibile, mutevole, addirittura contraddittorio (il mostro e la farfalla) il cui unico fondamento è il dizionario, «un osario de palabras vacías». Ma un mucchio di ossa senza voce è anche l'immagine del Supremo con cui si chiude il romanzo. Egli quindi non è che un'illusione che vive di se stessa.

L'autoironia del Supremo ha però conseguenze ancora più radicali, perché mette in discussione non solo il fondamento della sua individualità, ma anche di quella che, poche righe dopo, gli appare come l'ultima speranza, ovvero l'esistenza di un nocciolo originario rintracciabile nel linguaggio.

Il Supremo infatti dice: «La quimera ha ocupado el lugar de mi persona». Se consideriamo l'oculatezza con cui il dittatore sceglie le parole, la scelta del termine “persona” non può passare inosservata. In latino *persona* indicava la maschera usata nelle rappresentazioni teatrali, era quindi un'immagine

stereotipata, fittizia, non riferibile ad alcun individuo reale, bensì ad un tipo. La chimera, emblema dell'illusione, si sostituisce dunque ad un'altra illusione, non ad una pienezza originaria. L'apparente opposizione tra *quimera*/illusione e *persona*/realtà, ne nasconde dunque un'altra, più ricca di implicazioni: quella tra la fissità della maschera e l'ambivalenza del mostro. La chimera non è la persona né il suo contrario: è anche *un'altra* cosa. Attraverso l'ironia il dittatore finalmente si confronta con una forma di alterità che non risponde ad una logica di opposizioni simmetriche, ma ad una paradossale.

Se presa "alla lettera", tuttavia, l'opposizione "persona" / "chimera" costituisce un'autocritica anche sul piano politico. La "persona" assume significato solo di fronte ad un pubblico che ne riconosce il ruolo. Allo stesso modo, il popolo che lo aveva eletto democraticamente sulla base di un sistema di valori e principi condivisi, aveva dato un ruolo al Supremo, rendendolo "persona". Nel momento in cui tradisce la sovranità popolare e l'interesse comune per inseguire il proprio personale delirio di onnipotenza, il dittatore mina alla base il fondamento del proprio ruolo politico e, con esso, la propria identità come soggetto. Con Bachtin si potrebbe dire che, fondando la sua visione del mondo sulla categoria "dell'io" e non su quella "dell'altro", il Supremo va incontro al fallimento creativo: perverte il proprio progetto politico-utopico e si ritrova incapace di giustificare la propria esistenza.

## V. “Pedro Páramo”

*... Está vacío  
mi pecho, destrozado está y vacío  
en donde estaba el corazón. Ya es hora  
de empezar a morir. La noche es buena  
para decir adiós. La luz estorba  
y la palabra humana. El universo  
habla mejor que el hombre...*

José Martí<sup>316</sup>

---

<sup>316</sup> José Martí, “Dos patrias”, in: José Martí, *Obra literaria*, (a cura di Cintio Vitier), Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 85.

### **V.1. Pedro Páramo o l'attenzione per la forma.**

Rulfo fa riferimento ad un universo letterario, prima ancora che sociale e geografico, che il pubblico messicano del 1955 conosce bene, tuttavia lo rappresenta attraverso tecniche narrative che costringono il lettore ad uscire da percorsi interpretativi ormai consolidati. L'attenzione per la forma si traduce, prima di tutto, in attenzione per il linguaggio, per le parole. Dagli studi fatti sulle varie versioni dei testi rulfiani si nota che le varianti, più o meno numerose a seconda dei testi, non sono quasi mai di carattere strutturale: si tratta di sostituzioni, soppressioni o aggiunte di singole parole o di brevi frasi. In molti casi Rulfo elimina un termine e lo sostituisce con un sinonimo, che offra una sfaccettatura in grado di rispecchiare, sul piano semantico, la complessità della narrazione. Lo scrittore non si accontenta mai di fare ricorso ad un codice in cui la relazione tra significato e significante sia rigida o predeterminata dall'uso, cerca piuttosto l'ambivalenza che anche il lettore può cogliere se si sofferma, come lo stesso Rulfo fece scrivendo e riscrivendo i suoi testi, sulle parole. Questo atteggiamento verso il linguaggio è alla base dell'importanza dell'opera rulfiana nel contesto letterario messicano, perché gli permette di riprendere, per superarla, una tradizione letteraria che aveva ormai perso la sua forza evocativa, trasformandosi in *cliché* e in maniera.

Il rapporto dinamico di Rulfo con la produzione letteratura precedente è evidente se si prende in considerazione il personaggio di Pedro Páramo. Quest'ultimo appartiene, come è stato notato da molti, alla folta schiera di *caciques* onnipotenti, "dueños de vidas y haciendas", dal cui potere dipende la vita e la morte degli uomini e delle donne che vivono sulle sue terre. L'opportunismo, la crudeltà, l'arbitrio che lo caratterizzano sono tutti elementi che si ritrovano, sebbene sullo sfondo, già nella figura di Don Mónico in *Los de abajo* (1916), di Mariano Azuela, romanzo matrice del filone sulla rivoluzione.<sup>317</sup>

Se ci si attiene ad un lettura strettamente tematica, l'unico tratto originale che presenta la figura di Pedro Páramo è, forse, il suo amore romantico per Susana

---

<sup>317</sup> Cfr. Mariano Azuela, *Los de abajo. Novela de la revolución mexicana* (1916), México: Fondo de Cultura Económica, 2007.



San Juan, nel quale, tuttavia, compaiono tutti i principali *cliché* del romanzo sentimentale (donna angelicata, amore impossibile, idealizzazione dell'oggetto amato). Tuttavia, in *Pedro Páramo* gli archetipi del *macho* e della donna-angelo, perfettamente riconoscibili, vengono radicalmente invalidati dal punto di vista ideologico. La messa in discussione 'dall'interno' degli stereotipi della propria cultura è uno dei risultati che Rulfo si proponeva di ottenere, una sorta di *pars construens* del suo romanzo, così spesso considerato pessimista, rassegnato, addirittura reazionario. Egli raggiunge questo obiettivo rimaneggiando figure canoniche della tradizione letteraria, dando loro nuova vita attraverso la ricerca lessicale, sintattica e semantica. Rulfo arriva così a rivitalizzare il romanzo e la lingua letteraria e ad aprire, forse, uno spiraglio di futuro su un Messico che, ai suoi occhi, si presenta in stato necrotico.

Per capire, come ci accingiamo a fare, in che modo questa rielaborazione demistificante operi sul personaggio di Pedro Páramo è necessario, quindi, mettere in evidenza alcuni aspetti formali. In particolare, cercheremo di evidenziare come il paradosso e l'ironia, intese come figure in grado di rendere l'ambivalenza della realtà, demistifichino e svuotino l'autorità monolitica del *cacique*. L'ambivalenza prende però anche la forma del tragico, andando a mettere a nudo la frattura interiore del personaggio, nonché la crisi che si insinua nella sua relazione con il mondo esterno. Quest'ultimo aspetto è particolarmente significativo, perchè mostra lo scollamento progressivo tra l'individuo e un mondo nel quale il suo ruolo sociale e il suo potere perde progressivamente terreno, portandolo a ripiegare su una dimensione totalmente contemplativa e individualista. Questo ambito di crisi prende forma anche in alcuni motivi ricorrenti che si possono rintracciare nella rappresentazione di molte altre figure. Di particolare importanza ci è sembrato il motivo dell'*agujero* in rapporto alla dimensione corporea dei personaggi, e quello della soglia.

### ***V.1.a. Il paradosso come strategia testuale.***

Sin dal titolo l'attenzione del lettore viene indirizzata verso la figura del *cacique*, creando un orizzonte di aspettative che però viene deluso. Nelle pagine che seguono, infatti, il lettore non trova un protagonista roccioso e monolitico: l'immagine di Pedro Páramo è frammentata, la sua presenza sparpagliata in una miriade di ricordi propri e altrui. Questa relazione anomala tra titolo e testo può essere spiegata banalmente con il fatto che le pagine consegnate da Rulfo alla casa editrice e poi pubblicate erano considerate dallo scrittore una semplice bozza, per quanto in avanzato stato di elaborazione. Si può supporre, quindi, che il titolo non fosse definitivo.<sup>318</sup> Tuttavia questa ipotesi, anche se credibile, cancellerebbe del tutto il valore di un'indicazione paratestuale che, volutamente o meno, anticipa la strategia complessiva del romanzo, tutta fondata sul ribaltamento paradossale dei segni e sul costante slittamento dei significati. La strategia testuale di *Pedro Páramo*, così come avviene in *Yo el Supremo*, passa attraverso l'ironia. In alcuni casi essa si manifesta come tropo, così come l'ha intesa Quintiliano nel suo *Institutio oratoria*:

En este género de la alegoría, aquella en que se entiende lo contrario de lo que sugieren las palabras se denomina *ironia* (en latín *illusio*): lo que la hace comprensible es: o bien el tono de la enunciación, o la persona que se sirve de ella, o la naturaleza del asunto; puesto que, si hay desacuerdo entre uno de esos

---

<sup>318</sup> Sergio López Mena riassume così la vicenda: «Mientras Rulfo leía para sus compañeros del Centro Mexicano de Escritores su prospecto de novela, los editores del Fondo de Cultura Económica le pidieron el texto de la misma. Rulfo les entregó un borrador pues creía que sólo deseaban formarse una idea acerca de la obra para apartarle sitio en la colección Letras Mexicanas. Para sorpresa de Rulfo, en 1955 ya estaba su novela en las librerías, con el título *Pedro Páramo*, que es el que tiene el texto entregado al Fondo». (Sergio López Mena, *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, op. cit., p. 75). Il critico spiega che esiste un altro manoscritto del romanzo depositato presso il Centro Mexicano de Escritores che riporta il titolo *Los murmullos* e che presenta alcune varianti rispetto a quello pubblicato nel 1955. Di queste varianti Rulfo si servì per realizzare alcune modifiche nell'edizione del 1980 (FCE, colección Tezontle). Tuttavia López Mena precisa: «... un minucioso análisis de las variantes lleva a concluir que si bien algunas palabras del texto del Centro, que lleva por título *Los murmullos*, pasaron a la edición del 1980, lo cierto es que ésta más bien sigue la edición del 1955, con modificaciones» (Ivi, p. 76).

elementos y las palabras, está claro que el orador quiere dar a entender otra cosa que la que dice.<sup>319</sup>

Questa forma di ironia appare spesso nel romanzo di Rulfo.<sup>320</sup> Ci sembra tuttavia più interessante considerare l'ironia come figura di pensiero, cioè come strategia testuale che non implica un rovesciamento speculare del significato, secondo la logica dei contrari, ma che produce una scissione interna all'oggetto e così lo ridefinisce. Esso rimane se stesso ma diventa *anche* qualcos'altro. Allo stesso tempo il senso complessivo si costruisce per slittamenti, che non presuppongono una progressione lineare, un superamento di ciò che viene *prima* da parte di ciò che viene *dopo*. Al contrario, il senso si articola per accumulazione: tutto rimane come in sospeso e continua a circolare nello spazio del testo. Privato della progressione del tempo lineare, il romanzo si trasforma così in un oggetto paradossale, nel quale i confini che separano le cose diventano fluttuanti ed intermittenti. *Pedro Páramo*, come Comala, è una "alcancia" di cose, voci, immagini che, condividendo lo stesso spazio testuale, finiscono per modificarsi a vicenda "passandosi" una serie di tratti semantici. Questa alterazione reciproca deriva dalla creazione di distanze e vicinanze inconsuete, che impongono al lettore di guardare le cose in modo nuovo. L'estrema abilità con cui Rulfo si serve di questo procedimento appare ancora più notevole se si considera che lo scrittore si serve di un numero ristretto di campi semantici, sia per quanto riguarda la vita materiale che quella emotiva e spirituale; il suo linguaggio è la rielaborazione letteraria di un mondo fatto di poche cose e di relazioni quasi invariabili. Mentre, in *Yo el Supremo*, Roa Bastos si serve della varietà così come della variazione, Rulfo ricorre solo a quest'ultima. La *variatio* – di cui mostreremo alcuni esempi in relazione al personaggio di Pedro Páramo – si produce non solo attraverso la ripetizione di motivi ricorrenti che, di volta in

---

<sup>319</sup> Citato e tradotto da Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema, 1994, p. 54.

<sup>320</sup> Ne è un esempio la conversazione tra gli uomini che hanno portato al cimitero la bara di Miguel Páramo. Uno di loro in particolare dice: «– A mí me dolió mucho ese muerto – dijo Terencio Lubianes –. Todavía traigo adoloridos los hombros» (PP, p. 127). Su quest'uso dell'ironia che sconfinava nell'umor nero si veda il saggio di Jaime Estrada, "Los planos narrativos y el sentido del humor en *Pedro Páramo*", in: Dante Medina, (ed.), *Homenaje a Juan Rulfo*, op. cit., pp. 95-99.

volta, subiscono impercettibili ma significative alterazioni per effetto di un avvicinamento inconsueto a *qualcos'altro*, ma anche grazie alla creazione di una distanza tra oggetti che, normalmente, condividerebbero lo stesso spazio senza frizioni. L'effetto di questa strategia compositiva è la ridefinizione della realtà: i rapporti consueti tra le cose e le persone perdono terreno, si svuotano di significato e vengono sostituiti da altre forme di relazione, che recuperano però solo una parte della realtà di partenza. Attraverso la messa in risalto di alcuni aspetti specifici (tratti semantici, immagini, oggetti...) Rulfo sposta la messa a fuoco: molto di quello che servirebbe per interpretare il romanzo risulta sfocato o, addirittura, rimane escluso dal campo visivo, mentre vengono portati in primo piano e caricati di senso elementi che, altrimenti, sarebbero scarsamente percepibili.<sup>321</sup> Questa deformazione della prospettiva è alla base del procedimento che Rulfo impiega anche nella creazione del personaggio di Pedro Páramo.

### ***V.1.b. La trappola della soglia.***

Il tratto più rilevante del personaggio di Pedro Páramo è stato messo in luce da Carlos Blanco Aguina pochi mesi dopo la pubblicazione del romanzo:

[...] en Comala, hay una sola presencia cargada a la vez de individualidad y de personalidad, de vida hacia fuera y de vida interior: Pedro Páramo, el cacique.<sup>322</sup>

---

<sup>321</sup> Questa tendenza all'occultamento e alla dissimulazione non è solo un procedimento, ma fa parte della logica dell'ironia intesa come figura di pensiero. Ecco cosa dice, di nuovo, Quintiliano: «[...] el tropo es más explícito, pues, aunque se diga otra cosa que la que se piensa, el sentido no es fingido: en efecto, casi todo el contexto es claro [...]. Por el contrario, en la forma figurada de la ironía, toda intención está encubierta, siendo el disfraz más aparente que expreso. En el tropo la oposición es sólo verbal; en la figura, el pensamiento y a veces toda la exposición de la causa están en oposición con el lenguaje y el tono de voz adoptados». (Citato e tradotto da: Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, op. cit., pp. 56-57)

<sup>322</sup> Carlos Blanco Aguina, "Realidad y estilo de Juan Rulfo", op. cit., pp. 36-37.

Questo dualismo ne fa non solo l'immagine di uomo più rilevante e complessa del romanzo, ma anche la figura che presenta maggiori analogie con quella del Supremo che, come abbiamo visto, è costruito attorno al dualismo tra il "fuori" della dimensione politica e il "dentro" di quella privata. Da questa prima dicotomia, come abbiamo avuto modo di vedere, ne derivava una seconda, quella che oppone fatti e immaginazione. Questa è presente anche nel personaggio di Pedro Páramo al quale, però, Rulfo non concede nessuno strumento intellettuale che gli permetta di guardarsi dall'esterno e di autorappresentarsi. Il conflitto tra uomo e mondo, in *Yo el Supremo*, può esplicitarsi attraverso la dicotomia fatti/immaginazione grazie alla dimensione metaletteraria che Roa Bastos introduce nel suo romanzo. Nel testo di Rulfo, invece, l'aspetto metaletterario arretra fino a diventare invisibile, e questo fa sì che in primo piano emerga un'altra dicotomia: quella tra pensiero e azione, che affronta il rapporto problematico tra individuo e mondo, mantenendo però il personaggio su un piano più tradizionale, che esclude le implicazioni legate alla narrazione e alla rappresentazione. Pedro Páramo, a differenza del Supremo, non immagina se stesso per poi fare di quell'immagine una forma di autolegittimazione da usare nel rapporto con l'esterno, e nemmeno si preoccupa di come gli altri lo vedono: vive come se non avesse bisogno di riconoscersi nello sguardo dell'altro. La mancanza di questo riconoscimento porta all'incapacità di vedere il confine che lo separa dall'altro da sé. Questa condizione, lo abbiamo visto, si dà anche nel Supremo, che elimina il problema dei limiti individuali chiudendosi progressivamente in un *Yo* ipertrofico. Al contrario, Pedro Páramo afferma se stesso attraverso un movimento di costante e violenta espansione verso l'esterno, che Blanco Aguinaga sintetizza così:

Pedro Páramo es el único personaje porque para crearse a sí mismo en la historia ha aplastado a los demás, los ha reducido a rumores, a ecos de su presencia que, como un símbolo del

destino ineludible hacia la muerte, se levanta desde las primeras páginas.<sup>323</sup>

Attraverso l'azione, che implica la distruzione di ciò che lo circonda, Pedro crea se stesso. Nel romanzo la violenza del *cacique* ha una spiegazione a livello della storia. Suo padre Lucas Páramo muore durante un matrimonio, colpito da un proiettile che probabilmente non era diretto a lui. Pedro decide di ignorare il "dettaglio" della casualità e si vendica, facendo assassinare un po' per volta tutti coloro che erano presenti alle nozze. L'accanimento sistematico e insieme irrazionale (nessuno sa chi sia l'assassino) con cui persegue la sua vendetta è stato interpretato in chiave edipica da Milagros Ezquerro:

Si el amor a la madre sólo puede tener como corolario el odio al padre y el deseo de su muerte, el advenimiento real de esta muerte puede acarrear un sentimiento de culpabilidad en el hijo, que se atribuye la responsabilidad de esta muerte, a causa del deseo que tenía de que ocurriera: de ahí la violencia de la reacción de castigar a todo presunto culpable, violencia proporcional a la intensidad del deseo de muerte. Pero se puede pensar también que el hijo, con el asesinato del padre, se sienta frustrado de su propia venganza filial, y que quiera castigar a quien haya osado tomar su lugar en el acto que le correspondía.<sup>324</sup>

Questa lettura apre un varco verso un'interpretazione del personaggio legata al mito dell'eroe, che nasce non da genitori naturali, ma per filiazione divina o autogenesi.<sup>325</sup> La morte di Lucas, in effetti, permette a Pedro di diventare padrone del proprio destino, liberandosi della presenza ingombrante di un padre che lo aveva sempre considerato un incapace. Il vuoto di potere aperto da questa

---

<sup>323</sup> Ibidem.

<sup>324</sup> Milagros Ezquerro, *Lecturas rulfianas*, op. cit., p. 82.

<sup>325</sup> La stessa Ezquerro ricorre a questo modello mitico, ma in riferimento al rapporto tra Pedro Páramo e Juan Preciado. (Cfr. Ivi, pp. 71-72). Ricordiamo che lo stesso archetipo appare anche nella caratterizzazione del Supremo.

morte gli permette di ripartire da zero e ricreare il mondo *ex novo*, secondo le sue proprie leggi.

Come avviene per il Supremo, Pedro Páramo è autore di se stesso ed opera, nella sua comunità, una autentica rivoluzione. Ciò che lo differenzia dal personaggio di Roa Bastos è però la totale assenza di una spinta ideale, di un progetto destinato a far progredire la comunità. Pedro è, da subito, solo il demiurgo di se stesso: la sua palingenesi, infatti, porta con sé la distruzione di tutto ciò che lo circonda, che viene vissuto come un limite, un ostacolo insopportabile per la sua volontà. In lui non esiste alcuna mistica che lo spinga a pensarsi come un eroe da epopea;<sup>326</sup> il pragmatismo opportunistico che ne guida l'azione non è mai rivolto ad un progetto di società, ma solo al soddisfacimento dei suoi desideri individuali. Questa totale indifferenza per la condizione degli uomini e delle donne che vivono nel suo mondo lo porta a considerarli oggetti, più o meno funzionali ai suoi scopi. Gli altri sono comparse in una tragedia di cui lui è il centro immobile, chiuso nella Media Luna dalla quale non esce mai. Infatti, nonostante la logica espansiva e invasiva che regge il personaggio, Pedro non fa nulla personalmente: la sua azione sul mondo passa attraverso l'intermediazione di Fulgor Sedano o del *Tilcuate*. Entrambi queste figure sono importanti, perché costituiscono il tramite attraverso cui il mondo esterno e la storia entrano in contatto con il *cacique*.

Il raggio di azione del *Tilcuate* è il più vasto tra quelli concessi ai personaggi di Comala: dietro indicazione di Pedro Páramo si mette a capo di un gruppo di rivoluzionari e terrorizza tutta la regione, facendo in modo che la Media Luna estenda il suo potere su uno spazio ancora più ampio. Attraverso di lui Pedro Páramo non condiziona più solo la storia di Comala, ma anche la Storia della rivoluzione.

Fulgor Sedano, invece, si muove nell'ambito dello spazio "quotidiano".<sup>327</sup> La sua mediazione permette al *cacique* di entrare nelle storie private dei personaggi, a

---

<sup>326</sup> A questo proposito Luis Harss ha affermato: «Rulfo no cuenta una historia: capta la esencia de una experiencia, *Pedro Páramo* no es épica sino elegía». (Luis Harss, "Juan Rulfo o la pena sin nombre", op. cit., p. 35)

<sup>327</sup> Fulgor Sedano muore però per mano dei rivoluzionari. La fine di questo personaggio "domestico" è la metafora del modo in cui i grandi eventi entrano nella vita della popolazione

cui Rulfo dà nome e cognome. Il suo “ambito” è quello che potremmo chiamare *intrahistoria*. La mediazione di Fulgor ha però anche un’alto campo d’azione: il racconto. È dai ricordi di questo personaggio che il lettore ricostruisce la traiettoria politica e sociale di Pedro, che passa da figlio incapace a padre-padrone. Fulgor, con i suoi commenti, illumina la trasformazione repentina che Pedro subisce agli occhi di chi lo conosceva. Attribuendogli questa funzione narrativo-informativa, Rulfo fa dell’amministratore il mediatore tra i due stati “ontologici” di Pedro Páramo, tra il figlio e il *cacique*. Vediamo come.

Fulgor Sedano si presenta sulla soglia della Media Luna tre volte che, in realtà, sono una sola. Nel costruire questo complicato gioco di ripetizioni e variazioni Rulfo si serve di prolessi e analessi che immobilizzano il tempo. Per la creazione di questo particolare “cronotopo della soglia” Rulfo assume la prospettiva dell’amministratore e fa in modo che i dettagli dei vari incontri mettano in moto un procedimento di *variatio*, grazie al quale la ripetizione non porta alla creazione di una realtà più stabile, ma ad un continuo mutamento che, tuttavia, non presuppone alcun dinamismo temporale.

*Tocó con el mango del cicote la puerta de la casa de Pedro Páramo. Pensó en la primera vez que lo había hecho, dos semanas atrás. Esperó un buen rato del mismo modo que tuvo que esperar aquella vez. Miró también, como lo hizo la otra vez, el moño negro que colgaba del dintel de la puerta. Pero no comentó consigo mismo: “¡Vaya! Los han encimado. El primero está ya descolorido, el último relumbra como si fuera de seda; aunque no es más que un trapo teñido”. La primera vez estuvo esperando hasta llenarse con la idea de que quizá la casa estuviera deshabitada. Y ya se iba cuando apareció la figura de Pedro Páramo.*

– Pasa, Fulgor.

*Era la segunda ocasión que se veían. La primera nada más él lo vio; porque el Pedrito estaba recién nacido. Y esta. Casi se podía*

---

rurale: quasi per caso, portando la morte senza che le vittime capiscano davvero cosa è loro accaduto.



*decir que era la primera vez. Y resultó que le hablaba como a un igual. (PP, p. 131, corsivo nostro)*

*Tocó nuevamente con el mango del cicote, nada más por insistir, ya que sabía que no abrirían hasta que se le antojara a Pedro Páramo. Dijo mirando hacia el dintel de la puerta: “Se ven bonitos esos moños negros, lo que sea de cada quien.” (PP, p. 135, corsivo nostro)*

La presenza dei due fiocchi neri sulla porta della Media Luna è l'unico riferimento cronologico concreto: il primo, quello scolorito, ricorda la morte del padre; il secondo quella della madre. La prima volta, in termini di intreccio, in cui Fulgor si reca da Pedro Páramo, entrambi i genitori di quest'ultimo sono morti. La rottura con genitori si è consumata e Pedro è padrone della sua vita, nonché dei beni, ipotecati, di famiglia. Dalla differenza cromatica tra i due drappi intuiamo anche che è trascorso un certo tempo tra la morte di Lucas Páramo e quella di sua moglie, dunque il Pedro che Fulgor incontra ha già avuto modo di assimilare la morte di suo padre, anche se non di superarla, come si deduce dal fatto che il primo drappo non è mai stato tolto. Nonostante questo, Pedro è un uomo nuovo che lascia sconcertato il vecchio amministratore:

- Por qué no te sientas?
- Prefiero estar de pie, Pedro.
- Como tú quieras. Pero no se te olvide el “don”.
- «¿Quién era aquel muchacho para hablarle así? Ni su padre Don Lucas se había atrevido a hacerlo. Y de pronto éste, que jamás se había parado en la Media Luna, ni conocía de oídas el trabajo, le hablaba como a un gañán. ¡Vaya, pues!» (PP, pp. 132-132)

Che la trasformazione di Pedro sia da considerarsi, dal punto di vista mitico-simbolico, come una palingenesi, una nuova nascita resa possibile dalla morte dei genitori, traspare chiaramente dal parallelismo tra la prima visita di Fulgor a

Pedro adulto e *l'altra* prima visita, quella alla Media Luna in occasione della nascita di «Pedrito». I due avvenimenti diventano uno solo, grazie all'uso abilissimo da parte di Rulfo degli indicatori spazio-temporali: la ripetizione ossessiva di “primera vez, segunda vez, aquella vez, la primera ocasión ...” ottiene l'effetto di sbriciolare la successione lineare e di fare della porta della casa della Media Luna una vera e propria soglia spazio-temporale, nella quale gli eventi si sovrappongono perché stanno sempre avvenendo. Fulgor Sedano e la porta sono i tratti comuni che fanno di questi tre episodi uno solo, la cui funzione è quella di convalidare le due nascite di Pedro, una biologica e una per azione della pura volontà individuale.

Come il Supremo, Pedro aspira a nascere e morire per sua scelta; tuttavia, finché l'autorità paterna funziona come limite, la sua volontà si manifesta attraverso un atteggiamento essenzialmente passivo: la dissimulazione.<sup>328</sup> Il rifiuto di instaurare un qualsiasi rapporto con il padre smette però di essere una scelta nel momento in cui Lucas viene ucciso e strappato alla famiglia. Si tratta, a dispetto delle incomprensioni tra i due, del momento in cui per Pedro il mondo integro ed edenico dell'infanzia si spezza per sempre. In quest'ottica, la vendetta indiscriminata (che si ripeterà anni dopo, per la morte della donna amata) è l'espressione del dolore e, insieme, il tentativo di cancellarlo; è ad un tempo ripetizione e negazione di quella prima morte:

Vino a su memoria la muerte de su padre [...] en aquel entonces la puerta estaba abierta y traslucía el color gris de un cielo hecho de ceniza, triste [...] Y una mujer conteniendo el llanto, recostada contra la puerta. Una madre de la que ya se había olvidado y olvidado muchas veces, diciéndole: “Han matado a tu padre!”. Con aquella voz deshecha, sólo unida por el hilo del sollozo.

Nunca quiso revivir ese recuerdo porque le traía otros, como di rompiera un costal repleto y luego quisiera contener el grano. La muerte de su padre que arrastró otras muertes y en

---

<sup>328</sup> Come è noto, Octavio Paz vede nella dissimulazione un tratto del *carácter mexicano*. (Cfr. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, op. cit., pp. 164-181).

cada una de ellas estaba siempre la imagen de la cara despedazada; roto un ojo, mirando vengativo el otro. Y otro y otro más, hasta que la había borrado del recuerdo cuando ya no hubo nadie que se la recordara. (PP, pp. 153-154)

In un'unica immagine da incubo che rappresenta, in fondo, anche lo stesso Pedro Páramo, diviso tra il dolore della perdita e il desiderio di vendetta, sono racchiuse le morti di cui vive il personaggio. La mostruosità di questo viso scisso in due è ciò che Pedro tenta disperatamente di cancellare con la sua mattanza, ma proprio per questo non riesce mai ad allontanare definitivamente quell'immagine: è condannato a dimenticare molte volte, perché è condannato a ricordare da dove viene e a rivivere ogni volta il dolore della perdita.<sup>329</sup>

«Vivimos rompiendo nuestro mundo a cada rato» (PP, p. 172) dice ad un certo punto l'avvocato Gerardo Trujillo al *cacique*. Questa "lezione" è la chiave di lettura del romanzo, ad ogni livello. Per il personaggio di Pedro Páramo questa rottura si traduce nell'immagine violentemente frammentata del padre morto, immagine replicata da "otras muertes", che egli non dispensa mai con le proprie mani, ma che trasformano la sua esistenza in un incubo che si ripete in eterno.<sup>330</sup>

Ancor di più determinante è però l'immagine della madre. È lei che annuncia a Pedro la morte del padre; è a lei, quindi, che spetta il compito di far passare il figlio dall'infanzia idilliaca alla realtà della vita adulta. Ma questo passaggio non le riesce.

Esistono alcune costanti nell'iconografia di questa madre, che compare varie volte nel romanzo attraverso i ricordi del figlio. In un caso la sua presenza è associata alla figura di Susana. Mentre ricorda i momenti felici passati insieme a quest'ultima, il piccolo Pedro viene continuamente interrotto dalla voce della

---

<sup>329</sup> Più o meno nello stesso periodo Susana lascia Comala: altro evento che pone fine ad un'infanzia edenica che, da quel momento, Pedro cercherà sempre di recuperare.

<sup>330</sup> In questa immagine confluiscono anche le tante vittime della furia di Pedro Páramo. Una di esse infatti, con la sua voce anonima, si rappresenta dopo aver subito la violenza del *cacique* attraverso una variante di quell'immagine: «Él no tuvo intención de matarme. Me dejó cojo, como ustedes ven, y manco si ustedes quieren. Pero no me mató. Dicen que se me torció un ojo desde entonces por la mala impresión» (PP, p. 162, corsivo nostro).

donna, che gli ordina di *fare* delle cose, mentre lui vorrebbe solo rimanere a *pensare* a Susana:

Alzó la vista y miró a su madre en la puerta.

- Por qué estás tardando tanto en salir? Qué haces aquí?

- Estoy pensando.

- Y no puedes hacerlo en otra parte? Es dañoso pasar mucho tiempo en el excusado. Además, debías ocuparte de algo.

Por qué no vas con la abuela a desgranar maíz? (PP, p. 116)

Questa presenza disturbante riappare in altre occasioni, distogliendolo sempre dal pensiero di Susana:

- Por qué no has ido a rezar el rosario? Estamos en el novenario de tu abuelo.

Allí estaba su madre en el umbral de la puerta, con una vela en la mano. Su sombra corrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada.

- Me siento triste - dijo.

Entonces ella se dio vuelta. Apagó la llama de la vela. Cerró la puerta y abrió sus sollozos, que se siguieron oyendo confundidos con la lluvia.

El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo. (PP, pp. 117-118)

Alla richiesta di fare qualcosa e allo stare sulla porta, sulla soglia, si aggiungono qui altri dettagli che diventeranno ricorrenti nel ritratto della madre: il pianto, assimilato alla pioggia, la tristezza e la frammentazione dell'immagine, in questo caso dell'ombra. E la morte.

La morte del nonno è evidentemente la prima significativa nella vita di Pedro, e Rulfo, attraverso la presenza della madre, fa in modo che essa venga assimilata a quella di Lucas Páramo. Non a caso, proprio qui troviamo la frase

che più esplicitamente sintetizza la dimensione temporale del romanzo: l'orologio, emblema del tempo lineare e dei cambiamenti che porta con sé, impazzisce e condensa le ore in un unico momento dalla durata indefinibile. A partire da ora, ci sta dicendo Rulfo, quella madre sarà sempre la stessa, intrappolata in quel momento sempre ripetuto, sulla soglia tra la vita e la morte, tra passato e presente. E con lei rimane intrappolato anche Pedro.

Il momento in cui quest'ultimo viene a sapere della morte del padre occupa un intero frammento, in cui tutti i motivi legati all'iconografia della madre trovano il loro massimo sviluppo. La pioggia crea l'atmosfera di tristezza, ma anche di introspezione; una voce per due volte intima a qualcuno di svegliarsi. Questo qualcuno è Pedro, ma per almeno metà del frammento gli viene negata qualunque dimensione individuale, sospeso tra il sonno e la veglia, in cui la coscienza di esistere appare indebolita:

“¡Despierta!, le dicen.

Reconoce el sonido de la voz. Trata de adivinar quién es; pero el cuerpo se afloja y cae adormecido, aplastado por el peso del sueño. Unas manos estiran las cobijas prendiéndose de ellas, y debajo de su calor el cuerpo se esconde buscando la paz.

“¡Despiértate!, vuelven a decir.

La voz sacude los hombros. Hace enderezar el cuerpo. Entreabre los ojos. Se oyen las gotas de agua que caen de la destiladera sobre el cántaro raso. Se oyen pasos que se arrastran... Y el llanto. Entonces oyó el llanto. Eso lo despertó [...]

Se levantó despacio y vio la cara de una mujer recostada contra el marco de la puerta oscurecida todavía por la noche, sollozando. (PP, pp. 123-124)

L'aggiunta del pronome personale enclitico dopo il secondo imperativo («Despiértate») è l'inizio di un processo di individuazione che si compie per mezzo della voce. Sia questa che il dormiente, però, sono spersonalizzati per

effetto degli articoli indefiniti e, ancor di più, attraverso il trattamento dei corpi. Quello della madre appare solo in parte, attraverso «unas manos» e una faccia che non bastano ad identificarla. Il corpo di Pedro, invece, è quello di un automa, del tutto privo di individualità: «los hombros, el cuerpo, los ojos» non sembrano appartenere a nessuno e appaiono guidati dall'esterno. Rulfo seleziona le parti anatomiche, inserendo tra di esse una distanza che deforma e frammenta l'insieme del corpo. Dal punto di vista letterale, questa visione frammentata è l'effetto della condizione di passaggio tra il sonno e la veglia in cui si trova il personaggio. Questo stato è spiegabile attraverso una situazione oggettiva e, dunque, può essere superato: non appena tocca terra con i piedi Pedro riconosce la madre. Eppure, nonostante sia ormai sveglio, sprofonda immediatamente in un'altra soglia spazio-temporale, in una dimensione onirica dalla quale non saprà più uscire:

- Tu padre ha muerto - le dijo

[...]

Por la puerta se veía el amanecer en el cielo. [...] Afuera en el patio, los pasos, como de gente que ronda. Ruidos callados. Y aquí, aquella mujer, de pie en el umbral; su cuerpo impidiendo la llegada del día; dejando asomar, a través de sus brazos, retazos de cielo, y debajo de sus pies regueros de luz; una luz asperjada como si el suelo debajo de ella estuviera anegado en lágrimas. Y después el sollozo. Otra vez el llanto suave pero agudo, y la pena haciendo retorcer su cuerpo.

- Han matado a tu padre.

- Ya ti quién te mató madre? (PP, p. 124)

Come abbiamo già detto, la presenza della madre sulla soglia fa riferimento al suo ruolo di mediatrice. In realtà, la sua figura ostruisce il passaggio, diventa un confine invalicabile tra “afuera” e “adentro”, tra il mondo e la dimensione interiore. Se, fino ad ora, il mondo esterno era potuto apparire a Pedro attraverso

un vetro appannato senza perdere la propria integrità,<sup>331</sup> adesso questo si disfa in rivoli («regueros») e ritagli («retazos») e non verrà mai più ricomposto. Da questo momento non esisterà per Pedro nessun'altra modalità di visione se non quella del frammento.

### ***V.1.c. Il corpo bucato.***

La tensione costante tra dimensione interiore ed esteriore che caratterizza la figura di Pedro lo rende diverso da tutti gli altri personaggi, non solo passivi nei confronti del mondo circostante, ma anche svuotati interiormente:

La figura de Pedro Páramo se levanta en la novela contra la difusa presencia de los demás que, negados en su vida hacia fuera, en su participación en la historia se ven reducidos por la mano experta del Rulfo al papel de ecos, de ambiente, de naturaleza casi. [...] Su vida *hacia afuera* se reduce así a estar siempre pendientes de Pedro Páramo: son sus creaciones. En cuanto a su vida *hacia adentro*, sólo les ha quedado en ella ese “rencor vivo” pero silencioso, inexpresivo, que les hace todos iguales en exterioridad, ese rencor inexpresivo que Rulfo ve en la realidad mexicana.<sup>332</sup>

Le espressioni “hacia afuera” e “hacia adentro”, attorno alle quali Blanco Aguinaga struttura la sua lettura, mettono l'accento sulla dimensione spaziale che, come abbiamo già visto, è un elemento fondamentale sia per la caratterizzazione dei personaggi che per la rappresentazione del loro mondo. In questo caso, però, i due termini non definiscono i limiti di uno spazio, più o meno simbolico, ma trasformano il personaggio stesso in un confine a partire dal quale lo spazio viene suddiviso. In termini concreti ciò che segna il confine tra il dentro e il fuori dell'uomo è il suo corpo.

---

<sup>331</sup> «[...] cuando despertó sólo se oía una llovizna callada. Los vidrios de la ventana estaban opacos, y del otro lado las gotas resbalaban en hilos gruesos como de lágrimas» (PP, p. 117).

<sup>332</sup> Carlos Blanco Aguinaga, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, op. cit., pp. 36-37.

In *Pedro Páramo* il corpo, come abbiamo già visto, è un motivo fondamentale nella rappresentazione, al punto che il critico Luis Maldonado ha potuto individuare un «catálogo del cuerpo», formato da termini «inevitables en cualquier narración que trate de seres humanos (ojos, manos, rostro, cabeza)», ma anche da parole che anatomizzano il corpo e creano «un lenguaje fisiológico que se exterioriza en metonimias de corporalidades enfermas o violentadas».<sup>333</sup> Nella sua analisi, Maldonado mette bene in luce come i corpi, da quello «lleno de agujeros» (PP, p.111) della fotografia di Dolores Preciado a quelli menomati delle vittime di Pedro, subiscano un processo di frammentazione, presentandosi «en conflicto con su propia unicidad imaginaria».<sup>334</sup> Il carattere immaginario di questa unicità è un punto fondamentale da mettere in luce, in particolare se si considera *Pedro Páramo* nel confronto con *Yo el Supremo*.

Come abbiamo già visto nel caso del Supremo, il soggetto tenta costantemente di realizzare la propria unicità nell'unità fisica. *Yo* individuale e *Él* collettivo devono essere Uno per poter rispondere ad un'immagine ideale. Ma non è un caso se il titolo del romanzo non è “Yo soy el Supremo”, ma “Yo el Supremo”, con l'eliminazione della copula che farebbe equivalere l'identità del personaggio ad un'unità senza residui. Questa unità, che non può realizzarsi sul piano dei fatti, del corpo fisico o dell'azione, viene allora cercata dal Supremo nella rappresentazione. L'Uno, nella vita *hacia afuera* come in quella *hacia adentro*, è un'ideale che si rivela un'illusione; un'idea che, per sopravvivere, deve diventare finzione e non uscire mai dalla dimensione dell'immaginazione.

Lo stesso avviene per i personaggi di Rulfo, nei quali l'individuo cerca se stesso nell'unità con la terra. Sul piano simbolico, infatti, la fusione con la terra equivale all'integrazione del soggetto nella dimensione collettiva del mondo rurale. Questa integrazione, in un ambito storicamente e culturalmente escluso dalla modernità come è quello di Comala, costituisce l'unica forma di esistenza dell'individuo. Ma, come abbiamo visto, Rulfo nega la realizzazione di questo desiderio, trasformandolo in una utopia che può essere raggiunta solo in forma

---

<sup>333</sup> Luis Maldonado, “Deseo, cuerpo y desintegración en Pedro Páramo”, URL: <http://www.habanaelegante.com/Fall2003/Expresion.html>

<sup>334</sup> Ibidem.



letterale e, dunque, ironica: nella terra della tomba. Il caso più evidente e, insieme, il più atipico è quello di Dorotea. Intrecciando nella fossa il suo corpo a quello di Juan Preciado, la donna è l'unica che nell'unione con la terra trova davvero una forma di condivisione. Bachtin fa notare bene come questa concezione aperta del corpo implichi una relazione dinamica del soggetto con il mondo:

*Il corpo grottesco [...] è un corpo in divenire. Non è mai dato né definito: si costruisce e si crea continuamente, ed è esso stesso che costruisce e crea un altro corpo; inoltre questo corpo inghiotte il mondo ed è inghiottito da quest'ultimo.*<sup>335</sup>

La reciproca appartenenza tra corpo e mondo si manifesta, nel caso di Dorotea, attraverso “l'ingresso attivo” nel corpo e nel racconto di Juan Preciado che così, da monologo sconnesso, può diventare davvero la storia del “corpo universale” di Comala. Rulfo, quindi, riesce a concepire la rinascita e la comunicazione solo sul piano della narrazione. Per tutti gli altri personaggi, che restano voci del racconto senza mai diventare coscienze narrative, la terra della tomba – e dunque il motivo dell'*agujero*, del buco, ossessivamente presente in tutta la narrativa di Rulfo – rappresenta la metafora del disfacimento dell'identità individuale.

I corpi bucati, così come la terra sulla quale continuamente vengono tracciati “surcos”, rendono inservibili le determinazioni di “dentro” e “fuori”, così come quelle di “sotto” e “sopra”.<sup>336</sup> Solco, buco e tomba sono varianti di un cronotopo ambivalente che distrugge, invece di fissare il limite tra vita e morte. Tutti i personaggi di Rulfo sono intrappolati in questa condizione “di mezzo” e le figure che abbiamo definito “mediatori” hanno la funzione di rendere esplicito ciò che negli altri è spesso poco visibile: la condanna ad un movimento oscillante (del corpo o della memoria) destinato a non portare mai da nessuna parte.

---

<sup>335</sup> Michail, Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, (1965), op. cit., p. 347.

<sup>336</sup> Marina Martín ha fatto notare che in Pedro Páramo «“Dentro” y “afuera”, “externo” e “interno” se presentan como una dicotomía falaz [...] *Pedro Páramo* cuestiona hábilmente esta diferenciación epistemológica.» (Marina Martín, “Espacio y metáfora en Juan Rulfo”, op. cit., p. 205).

### *V.1.d. Il peso di un aggettivo.*

I buchi e i solchi sbriciolano quelli che, dal punto di vista della percezione sensibile, rappresentano i confini più solidi dell'esistenza. Il corpo, così come la terra su cui esso cammina, sono fatti del mondo fisico, senza i quali la coscienza rischia di espandersi fino a disperdersi. Il corpo di Pedro, a dispetto della sua centralità nella storia, appare solo alla fine del romanzo, quando nel momento della morte viene "mostrato" mentre va in frantumi. Prima di quel momento Rulfo non dà alcuna descrizione del suo personaggio. Nulla di eclatante, in verità, dato che la descrizione è un procedimento che, in rapporto a tutte le realtà fisiche, il romanzo sacrifica a favore dell'evocazione.<sup>337</sup> Questa tendenza è rilevabile nell'uso, riferito a Pedro Páramo, dell'aggettivo «enorme» (PP, p. 154 e p. 175). Rulfo si serve cioè, anche se in forma minima, di un procedimento descrittivo – l'aggettivazione – che, nella scrittura così come nella teoria, giudicava negativamente. È indubbio quindi che questo aggettivo non sia stato scelto a caso da Rulfo. Si tratta dell'unico tratto fisico relativo al suo personaggio principale e sappiamo bene che le scelte lessicali e, in generale, stilistiche dello scrittore sono sempre frutto di un lungo lavoro di limatura: ogni parola, ogni segno di interpunzione contribuisce a dare peso e densità al testo.<sup>338</sup> In particolare, proprio a proposito del processo di aggettivazione, Rulfo ha dichiarato:

---

<sup>337</sup> Questo aspetto della scrittura rulfiana è ormai un dato incontrovertibile, sarebbe quindi impossibile dare conto di tutte le voci che vi hanno fatto riferimento. Ci limitiamo a riproporre le parole di Octavio Paz, tra i primi a sottolineare questo aspetto dello stile di Rulfo: «Juan Rulfo es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen – no una descripción – de nuestro paisaje» (Citato in: Enrique Pupo-Walker "La creación de personajes en *Pedro Páramo*: notas sobre una tradición", in: *Annali: sezione romanza*, Napoli: 14, 1, 1972, p. 101).

<sup>338</sup> Il metodo di lavoro di Rulfo prevedeva continue limature e revisioni del suo lavoro, che continuavano anche anni dopo la pubblicazione. Se si confrontano le varie versioni dei testi si nota che la maggior parte delle correzioni riguardano dettagli minuti: l'uso di un termine o di un suo sinonimo; la presenza o meno di una virgola, la scelta di un tempo verbale. Nel caso di Pedro Páramo López Mena rileva che l'autore rielaborò il testo «a lo largo de más de veinticinco años» (Sergio López Mena, *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, op. cit., p. 127) e che «las variantes más notorias que el lector encuentra [...] se agrupan en frases sustantivas, adjetivos, pronombres, construcciones oracionales y frases adverbiales» (Ivi, p. 126).

En cuanto a la forma, al estilo... pues sí, traté efectivamente de ejecutar un estilo, de hacer una especie de experimento; tratar de evitar la retórica, matar al adjetivo, pelearme con el adjetivo [...].<sup>339</sup>

E ancora:

Yo utilicé primero un lenguaje muy retórico; en la novela esa de la soledad yo usaba mucho la retórica, y tratando de defenderme de eso, del adjetivismo – usaba muchos adjetivos – empecé a odiar el adjetivo. Pensé que el sustantivo era la sustancia. Entonces, intentando evitar los adjetivos, me puse a escribir los cuentos. La novela ya tenía construida la cabeza, pero no encontraba la forma de desarrollarla.<sup>340</sup>

A partire da queste dichiarazioni e, ovviamente, dalla lettura del romanzo che le conferma a pieno, ci sembra interessante approcciare il personaggio proprio partendo dall'unico aggettivo che gli si riferisce. In particolare crediamo si possa attribuire a questo aggettivo una «funzione cognitiva».<sup>341</sup> L'aggettivo cioè non è un ornamento dell'oggetto a cui è riferito, ma è il tratto semantico condiviso che innesca il processo metaforico, inteso come un'intersezione tra due significati capace di “ridescrivere” il personaggio. Attraverso questo aggettivo, ci sembra, emerge bene la dimensione ironica e paradossale del personaggio, emblematica della logica attraverso la quale Rulfo costruisce la sua storia.

“Enorme” fa riferimento ad un ambito visivo, eppure più che descrivere suggerisce. Il suo valore metaforico, infatti, supera di gran lunga quello descrittivo, facendone il punto d'appoggio di un'immagine paradossale, in cui tutto quello che potrebbe funzionare da proprietà definitoria del personaggio contribuisce in realtà a rendere più labili ed incerti i confini della sua esistenza.

In termini metaforici “enorme” rimanda immediatamente alla presenza incombente ed occlusiva del *cacique* che opprime la comunità di Comala. Anche

---

<sup>339</sup> “Juan Rulfo examina su narrativa” (1974), op. cit., p. 458.

<sup>340</sup> Sylvia Fuentes, “Juan Rulfo. Inframundo”, in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, op. cit., p. 474.

<sup>341</sup> Giovanni Bottiroli, *Cos'è la teoria della letteratura? Fondamenti e problemi*, op. cit., p. 289

volendo riferire l'aggettivo al solo ambito corporeo, mantenendo cioè la sua accezione letterale-descrittiva, esso suggerisce un'imponenza fisica coerente con il carattere e con il nome. Allo stesso tempo, però, questo termine insinua una certa indeterminatezza, quasi una mancanza di forma. "Enorme" infatti si dice di una cosa, più o meno concreta, ma difficilmente di una persona. È proprio questo avvicinamento della dimensione del soggetto a quella dell'oggetto, dell'essere all'ente, l'effetto più rilevante del processo di metaforizzazione innescato da questo aggettivo. Esso, infatti, sposta la figura di Pedro in un ambito semantico differente e lo trasforma *anche* in qualcos'altro: il corpo enorme perde in parte la sua umanità, entra in una dimensione ontologicamente incerta che lo avvicina alle cose, più che alle persone.<sup>342</sup> Per valutare questo aspetto è necessario considerare l'aggettivo nel contesto in cui viene impiegato.

La sua prima apparizione avviene nel momento in cui il *cacique* si trova di fronte "qualcosa" che poi scopre essere il cadavere del figlio Miguel, morto cadendo da cavallo.

Allí estaba él, *enorme*, mirando la maniobra de meter un *bulto* envuelto en costales viejos, amarrado con sicuas de coyunda como si lo hubieran amortajado.

[...]

—¿Qué le hicieron?— gritó.

Esperaba oír: «Lo han matado.» Y ya estaba previniendo su furia, haciendo bolas duras de rencor; pero oyó las palabras suaves de Fulgor Sedano que le decían: - Nadie le hizo nada. Él solo encontró la muerte.

[...] «Parece más grande de lo que era», dijo en secreto Fulgor Sedano.

---

<sup>342</sup> Enrique Pupo Walker ha rilevato questa tendenza allo slittamento ontologico in direzione della "cosa" come tratto generale della rappresentazione del mondo rulfiano: «La tensión poética es indudablemente la fuerza motriz de la novela. Y es esa tensión la que impone sobre el relato una perspectiva analógica de cariz metafórico, que explica la constante fusión del hombre y el medio ambiente en la novela. Y a la postre esa es la forma del quehacer poético que llega a borrar límites ontológicos que pueden separar al hombre de los elementos inorgánicos». (Ivi, pp. 101-102).

Pedro Páramo se había quedado sin expresión ninguna, como ido. Por encima de él sus pensamientos se seguían uno a otros sin darse alcance ni juntarse. Al fin dijo:

–Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar pronto. (PP, p. 154, corsivo nostro)

Di fronte al cadavere del figlio Pedro dice tra sé: «estoy comenzando a pagar». Il riferimento ai crimini commessi contro la comunità di Comala è evidente. In questa occasione Rulfo rappresenta il suo *cacique* come una sorta di Lucifero che, una volta sfidate le leggi divine e umane, non ha nessuna alternativa se non quella di continuare nella sua caduta. Una caduta dignitosa e tragica, perché consapevole. Pedro ha scelto le parte che vuole giocare e sa di dover continuare il suo gioco fino alla fine. Questo gioco lo ha portato ad accumulare un potere *enorme*, le cui conseguenze però pesano come un macigno.

In questo contesto quindi l'aggettivo "enorme" va a rappresentare l'altra faccia del *cacique* onnipotente: l'uomo schiacciato dal peso del suo potere e pietrificato dal dolore. Dietro al *cacique* comincia a intravedersi l'uomo, e l'unità monolitica di un personaggio tutto esteriore si spezza. Questa frattura, che dà profondità e spessore al personaggio salvandolo dall'essere una pura allegoria del potere, è racchiusa in questa immagine:

Pedro Páramo se había quedado sin expresión ninguna, como ido. Por encima de él sus pensamientos se seguían uno a otros sin darse alcance ni juntarse. (PP, p. 154)

Il corpo, in particolare il viso, è inespressivo, come quello di un idolo di pietra dalla volontà imperscrutabile. Ma a questa impressione (Rulfo non descrive ma suggerisce) di fissità assoluta segue immediatamente il movimento. «Iba muy lejos» (PP. P. 117), tanto che le voci altrui non lo possono raggiungere, si dice ad un certo punto di Pedro bambino. Ora, dopo tanto tempo, quel bambino meditativo e sempre sfuggente riaffiora attraverso il movimento incessante del pensiero. Come un fiume carsico il suo pensiero attraversa tutto il romanzo ed

emerge nella serie delle *rêveries*, soliloqui in cui Pedro rivive l'amore per Susana San Juan.<sup>343</sup> Nel passo che stiamo analizzando, invece, il pensiero di Pedro si traduce, anche se in forma condensata ed ellittica, in una frase detta ad altri, una frase che, senza spiegarlo, svela un mondo interiore che nessuno conosce. Il corpo, ciò che di lui è accessibile dall'esterno, è mostrato da Rulfo del tutto separato dal pensiero. Come le anime dei morti il pensiero ha una vita autonoma. Ma a differenza delle anime, ossessionate dalla colpa e alla sola ricerca della salvezza, e a differenza del corpo enorme, il pensiero di Pedro è discontinuo, mutevole ed inquieto. Ed è in questa inquietudine che Pedro esiste per se stesso, in queste immagini indefinibili ed eteree come un gioco del vento.

Questo passaggio è particolarmente suggestivo dal punto di vista delle scelte lessicali.

Il sostantivo “bulto” – anticipato poco prima dall'espressione “algo pesado” (PP, p. 153) – e l'aggettivo “enorme” appaiono nella stessa frase, come uno di fronte all'altro. L'aggettivo, racchiuso dalle virgole, è in una posizione privilegiata che lo mette in risalto e che allo stesso tempo lo isola, come isolata è la figura di Pedro in questo momento. Se le virgole funzionano da confine, definendo almeno in termini grafico-spaziali l'aggettivo, il sostantivo è invece prepotentemente senza contorno. Banalmente perché un *bulto* è qualcosa che non si sa cosa sia, ma anche perché Rulfo fa in modo che gli si riferiscano due frasi comparative, una direttamente, l'altra solo dal punto di vista intuitivo, che accrescono il clima di indefinitezza in cui è inserito.<sup>344</sup>

Rumor de voces. Arrastrar de pisadas *como si cargaran con algo pesado*. Ruidos vagos. (PP, p.153, corsivo nostro)

---

<sup>343</sup> Cfr. infra, V.2. *L'utopia dell'amore*, pp. 225-234.

<sup>344</sup> Luis Ortega Galindo ha studiato l'uso delle frasi comparative “como si + subjuntivo” all'interno dell'opera di Rulfo. Il critico attribuisce a questa struttura due funzioni: una descrittiva e una congetturale. In particolare include la seconda delle frasi a cui facciamo riferimento nella funzione descrittiva. Funzione che tuttavia risponde alla strategia testuale generale di Rulfo, come annota opportunamente il critico: «Con muchísima frecuencia [...] este uso de la fórmula “como si + subjuntivo” no sólo suplanta la realidad expresada por la subordinante, sino que, como ya dijimos, viene a ser la verdadera realidad, realidad que Rulfo enmascara o pretende enmascarar tras el subjuntivo irreal». (Luis Ortega Galindo, *Expresión y sentido de Juan Rulfo*, op. cit., p. 152)

[...] un *bulto* envuelto en costales viejos, amarrado con sicuas de coyunda *como si lo hubieran amortajado*. (PP, p.153, corsivo nostro)

Queste similitudini, lungi dal precisare cosa sia ciò che Pedro si trova di fronte, rendono ancora più incerta la sua natura. Ma c'è un altro elemento fondamentale: esse richiamano sia il motivo del peso che quello della morte. Il primo rientra nella sfera di significati legata a "enorme": un corpo enorme, un potere enorme, entrambi pesanti da sostenere. In un certo senso, quel qualcosa di pesante è un riferimento esplicito alla pena, alla sofferenza del *cacique*. Dal peso si passa alla morte, attraverso un'associazione soggettiva che risponde al meccanismo della memoria involontaria. Il racconto infatti prosegue con un flash-back sulla morte di Lucas Páramo.<sup>345</sup>

La seconda comparativa riprende l'ambito della morte attraverso il termine «amortajado», portandolo sul piano della sua materialità, in particolare dei rituali che la accompagnano e che ne permettono l'elaborazione da parte dei vivi, come l'avvolgere il cadavere nel sudario. Ma da questa dimensione collettiva della morte Pedro è escluso: per lui esiste solo il rancore oppure, come in questo caso, un dolore sordo che sopporta come un castigo e che lo consuma dentro.

Anche in questo caso, infatti, l'unico colpevole della morte di Miguel è lo stesso Pedro Páramo, per l'indulgenza con cui ha cresciuto il figlio, per l'incapacità di disciplinarne l'impeto autodistruttivo. La morte di Miguel è un castigo per il passato, la sua eterna ripetizione e l'anticipazione del futuro. Cresciuto a immagine e somiglianza del padre, Miguel è Pedro, l'unico che possa, in tutto il romanzo, essere considerato un suo doppio. Entrambi vivono violando limiti e cominciano violando il più importante, quello dell'autorità paterna. Non a caso il ragazzo cade da cavallo saltando un muro di confine fatto costruire proprio dal padre. Ma, mentre Pedro ha successo, Miguel muore. La sua morte prefigura quindi quella di suo padre e nel *bulto* del suo cadavere Pedro vede se stesso, quello che è stato e quello che sarà: non solo il *cacique* onnipotente che viene

---

<sup>345</sup> Cfr. pp. 209-210 del presente capitolo.

raccontato a Juan Preciado, ma un uomo caduto, segnato da un destino tragico.<sup>346</sup>

È qui, a nostro giudizio, che la dimensione tragica dell'esistenza comincia ad emergere come una parte importante del personaggio attraverso la sua frase.

Alla tragedia Rulfo affianca però l'ironia, figura di scissione che traduce la crisi individuale del personaggio, ma che permette anche di guardarlo senza farne una vittima.

L'ironia prevale rispetto alla tragedia nel secondo frammento in cui Pedro Páramo è presentato come "enorme". Qui si fa riferimento al periodo che segue il ritorno di Susana San Juan a Comala. Siamo nel pieno della rivoluzione e Pedro è costretto ad arginare il pericolo che incombe sulle sue terre e, allo stesso tempo, ad assistere impotente ai deliri erotici della donna che ama e dalla quale non sarà mai ricambiato. Disperato, l'uomo tenta di cancellare la frustrazione con altre donne:

Los campos estaban negros. Sin embargo, lo conocía tan bien, que vio cuándo el cuerpo enorme de Pedro Páramo se columpiaba sobre la ventana de la chacha Margarita.

- ¡Ah, qué don Pedro! – dijo Damiana -. No se le quita lo gatero. Lo que no entiendo es por qué le gusta hacer las cosas tan a escondidas; con habérmelo avisado yo le hubiera dicho a la Margarita que el patrón la necesitaba para esta noche, y él no hubiera tenido no la molestia de levantarse de su cama. (PP, p. 181)

In questo caso, il racconto è orchestrato dalla voce del narratore anonimo, ma lo sguardo che ci restituisce l'immagine di Pedro Páramo è quello di Damiana Cisneros, la governante della Media Luna. Qui "enorme" è riferito esplicitamente al corpo, tuttavia c'è ben poco di statuario in questa figura. Prima di tutto

---

<sup>346</sup> La sovrapposizione tra le figure dei padri e quelle dei figli è stata notata da Cristina Fiellaga (cfr. Cristina Fiellaga, *"Pedro Páramo": un pleito del alma. Lectura semiótico-psicoanalítica de la novela de Juan Rulfo*, op. cit., p. 239). In questo caso la si può dedurre dal parallelismo tra la morte di Lucas Páramo e quella di Miguel, che sembrano avvenire nello stesso momento («Vino hasta su memoria la muerte de su padre, también en un amanecer como éste», PP, p. 153).



prevale, di nuovo, un'impressione di indeterminatezza: Damiana vede Pedro non perché la vista glielo consenta, ma perché «lo conocía tan bien». Nel definire «enorme» il corpo del *cacique*, sostituisce alla realtà un'immagine della memoria, un'impressione soggettiva. Proprio per l'indeterminatezza con cui viene presentato attraverso il filtro dell'immaginazione/memoria di Damiana, il corpo di Pedro è quello che Bachtin definisce «un confine elaborato esteticamente»<sup>347</sup>, ovvero *compiuto*, in modo magistrale da una coscienza autoriale esterna al personaggio. Adottando la prospettiva di Damiana, il narratore anonimo (e Rulfo attraverso di lui) è libero di far sconfinare l'ironia nella comicità.

L'enorme Pedro Páramo appare sproporzionato, sembra incapace di mantenere l'equilibrio sul davanzale della finestra: ricorrendo al verbo “columpiar” Rulfo ci propone un'immagine tradizionalmente comica, attraverso la quale opera un ribassamento grottesco del personaggio, dalla sua dimensione monolitica di uomo di potere a quella di amante maldestro. Questo effetto comico-grottesco è accresciuto dal commento di Damiana, che svaluta del tutto il gesto “eroico” che il *macho* Pedro compie per conquistare la sua dama. Ma l'ironia di Rulfo, anche quando diventa comicità, non è mai semplice divertimento: Pedro Páramo è un personaggio tragico proprio perché sa di dover vivere in equilibrio precario sull'esistenza. Non è casuale che questo episodio venga riferito al periodo in cui inizia il suo declino. Con la consueta intelligenza riesce a gestire i rivoluzionari, che in questa fase minacciano la sua egemonia su Comala. Quello che non gli riesce altrettanto bene è affrontare la disillusione provocata dall'impossibilità di vivere il suo amore per Susana nel momento in cui sembrava finalmente raggiunto. In questo contesto la “conquista” della *chacha* Margarita appare un tentativo di rivitalizzare un potere, sessuale e politico, che va esaurendosi. L'episodio si conclude nel frammento seguente, dopo due lunghe digressioni, nelle quali Dorotea ricorda la sua notte “d'amore” mancata con Pedro di tanti anni prima, e il *cacique* indica al Tilcuate la strategia da seguire con i rivoluzionari.

---

<sup>347</sup> Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe* (1979), op.cit., p. 82.

Cuando vio los cocuyos cruzando otra vez su luces, se dio cuenta de que todos los hombres se habían ido. Quedaba él, solo, como un tronco duro comenzando a desgajarse por dentro.

Pensó en Susana San Juan. Pensó en la muchachita con la que acababa de dormir apenas un rato. Aquel pequeño cuerpo azorado y tembloroso que parecía iba a echar fuera su corazón por la boca. «Puñadito de carne», le dijo. Y se había abrazado a ella tratando de convertirla en la carne de Susana San Juan. «Una mujer que no era de este mundo» (PP, p. 183)

Il pragmatismo e la violenza che guidano la sua azione di *cacique* non servono a nulla in questo caso: il pensiero, il desiderio non può farsi carne, e continua a fluttuare fuori dal corpo, come un alito di vento inafferrabile. E così Pedro torna a se stesso, torna a pensare a Susana, al suo *altrove* che, come accade a tutti i personaggi di Rulfo, rimarrà sempre irraggiungibile.

## ***V.2. L'utopia dell'amore.***

Susana San Juan e Pedro Páramo non arrivano mai ad incontrarsi davvero. Si può dire che, come coppia, rientrano nel paradigma del “desencuentro” inaugurato da “Un pedazo de noche”. Tuttavia, si tratta di due figure complementari. L'inquietudine, l'incapacità di sottostare ai dettami sociali incarnati dall'autorità paterna porta alla follia in un caso e al delirio di onnipotenza nell'altro. Susana sfugge al potere, non solo paterno ma in generale maschile, e alla morale comune attraverso la pazzia. Pedro, invece, sfugge al controllo del padre e alle norme sociali cambiando le regole, creando la sua propria legge e imponendola agli altri. Ma ciò che ne fa davvero un essere inquieto, è l'amore, il pensiero dell'amore. Attraverso di esso Pedro rimane sempre sfuggente, quasi invisibile agli altri, anche dopo la morte del padre. Se la madre lo intrappola nell'istante della perdita, Susana gli si presenta infatti come una via di fuga. «Iba muy lejos» (PP, p.117) dice di lui il narratore anonimo in uno dei primi frammenti che

lo ritraggono bambino e questa rimane la sua condizione esistenziale fino alla morte. Pedro *va* anche “muy lejos” non solo in termini di ambizione e potere, che in lui è pura volontà, ma soprattutto con il pensiero.

«Estoy pensando» (PP, p. 116): questa è la prima cosa concreta che dice di se stesso nel romanzo. È nel pensiero che sta l'identità di Pedro Páramo, quantomeno l'unica identità che riconosce a se stesso e che non si frantuma con la morte del madre. Non è nella terra, nel potere, nelle conquiste amorose e nemmeno nella vendetta che trova il proprio senso, ma nella ricerca di Susana, perché «cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana» (PP, p. 117).

La centralità di Susana San Juan come unico scopo dell'esistenza del personaggio è confermata da lui stesso molte pagine dopo, quando svela finalmente qualcosa di sé, in un frammento che costituisce una vera e propria zona di intersezione tra la dimensione del potere e quella dell'amore:

Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir, de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, e deseo de ti. [...] Sentí que se abría el cielo. Tuve ánimo de correr hacia ti. De rodearte de alegría. De llorar. Y lloré, Susana, cuando supe que al fin regresarías. (PP, pp. 164-165)

Questo è l'unico, tra i passi che compongono la serie delle *rêveries* relative a Susana San Juan, in cui Rulfo non mette in bocca al suo personaggio un linguaggio da elegia amorosa, o da lirica petrarchesca.<sup>348</sup> Qui il ricordo è anche narrazione, ricostruzione di una vita e del suo senso in poche righe. Qui Pedro si umanizza, mostrandosi cosciente delle proprie azioni: diventa un individuo mosso da una passione privata e non più solo l'archetipo del *cacique* e del *macho*. Ma, come sempre succede ai personaggi rulfiani quando si

---

<sup>348</sup> Quella di Pedro Páramo è l'unica voce che Juan e Dorotea non odono mai mormorare dalla loro tomba. Eppure Pedro Páramo fa sentire il suo *murmullo* quando rivive il suo amore per Susana San Juan. Si tratta di passi segnalati da virgolette che accompagnano la figura di Pedro dall'inizio alla fine, con un movimento circolare. È una circolarità che si dà, all'interno della serie, grazie alla ripetizione variata di immagini costanti, che riaffiorano ossessivamente alla memoria.

“umanizzano”, quando vanno alla ricerca delle proprie *ilusiones* e osano sperare che il cielo gli si apra, anche lui si perde.

L'incontro con Susana, anche se solo immaginato, fa intravedere l'uomo e immediatamente ne segna la fine.

Il “desencuentro” amoroso è senza dubbio il più tragico tra quelli messi in scena dalla narrativa rulfiana. Mentre quello tra padre e figlio nega la possibilità di trovare se stessi nel passato, quello tra uomo e donna cancella anche la speranza nel futuro. Come accade per i personaggi di “Un pedazo de noche” o per Donís e sua sorella, Pedro e Susana passano ore nella stessa stanza senza mai riuscire a comunicare. Questa situazione poco a poco distrugge Pedro Páramo che rimane “solo, como un tronco duro comenzando a desgarrarse por dentro” (PP, p. 178). La disillusione però non tocca solo l'ambito privato, ma anche il ruolo sociale di *cacique*:

Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres. Unos dicen que porque ya estaba cansado, otros que porque le agarró la desilusión; lo cierto es que echó fuera a la gente y se sentó en su equipal, cara al camino. (PP, p. 149)

La sua staticità e il suo isolamento diventano assoluti, alla Media Luna, così come nelle sue terre, non c'è più posto per nessuno. L'ultimo suo gesto è incrociare le braccia e lasciar morire la comunità. Con questo gesto, che è la negazione dell'azione, Pedro si consegna interamente ad una dimensione contemplativa dell'esistenza che però, a questo punto, non ha più nulla da offrirgli se non la morte. Egli ne è perfettamente consapevole, eppure sceglie di definire se stesso ancora in rapporto a Susana San Juan, come sempre e nonostante tutto:

Pedro Páramo estaba sentado en un viejo equipal, junto a la

puerta grande de la Media Luna, poco antes de que se fuera la última sombra de la noche. Estaba solo, quizás desde hacía tres horas. No dormía. Se había olvidado del sueño y del tiempo: “Los viejos dormimos poco, casi nunca. A veces apenas si dormitamos; pero sin dejar de pensar. Eso es lo único que nos queda por hacer”. Después añadió en voz alta: “No tarda ya. No tarda” (PP, pp. 189-190)

Mentre aspetta la morte, l'unico evento che ancora manca per chiudere la sua esistenza e liberarlo dal tormento del ricordo, Pedro continua, ostinatamente, ad essere ciò che era sempre stato per se stesso: un uomo che pensa. *Pensar e hacer*, che fino a questo momento avevano caratterizzato le due facce del personaggio permettendogli di stare in equilibrio sul mondo, ora diventano la stessa cosa: il pensiero è l'unica forma di esistenza sulla quale Pedro può e vuole ancora contare. L'unica alla quale abbia mai davvero dato importanza. La realizzazione del suo amore si è frustrata a contatto con la realtà: l'unico essere che davvero desidera è l'unico ad essere del tutto indifferente a qualunque seduzione, minaccia o violenza. Susana è inaccessibile e, quindi, il suo rapporto con lei può passare solo dall'immaginazione. Nel momento in cui la donna muore, questo pensiero si rivolge necessariamente al passato, diventa nostalgia di una vita mai cominciata e che non riesce a finire. Susana è, palesemente, l'utopia di Pedro Páramo e persino il suo nome lo dimostra.

San Juan infatti appare anche nel nome del villaggio che dà il titolo al racconto “Luvina”.

‘Usted va a ir a San Juan Luvina’.

“En esa época yo tenía mis fuerzas. Estaba cargado de ideas ... Usted sabe que a todos nos infunden ideas. Y uno va con esta plasta encima para plasmarla en todas partes. Pero en Luvina no quajó eso. Hice el experimento y se deshizo...”

“San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre.

Pero aquello es el purgatorio”<sup>349</sup>

Il narratore del racconto stabilisce qui un’analogia tipica dell’immaginario rulfiano. L’ideale, in questo caso legato ad un’idea che fa chiaramente riferimento ad un progetto politico progressista, viene proiettato nello spazio del pueblo che è anche spazio celeste e, dunque, paradiso. Questa associazione, favorita dal nome del santo presente nel toponimo, è la sintesi di immagini che traducono tutta una visione del mondo. L’immaginario cattolico, a cui fanno riferimento sia “cielo” che “San Juan”, traduce le aspirazioni utopiche profonde dei personaggi rulfiani. In questo caso, ad esso si salda quello dell’utopia rivoluzionaria, attraverso il riferimento alle “ideas” e alla professione di insegnante del personaggio, probabilmente inviato al campo durante una campagna di alfabetizzazione disposta dal governo. Ma è un’unione effimera. Paradiso e progresso, le due utopie opposte e complementari del Messico rivoluzionario, si confondono in una, unite da ciò che più le accomuna: il fallimento.

Per Pedro, dicevamo, Susana è l’utopia, ma si tratta di un’utopia del tutto privata, estranea alla terra e relegata nel cielo, e il cielo è senz’altro il motivo portante dei ricordi che la riguardano. All’inizio è un cielo terreno, nel quale volano gli aquiloni e soffia il vento. Progressivamente, però, diventa un’astrazione, uno spazio lontano e vuoto in cui Susana è sempre più sfuggente:

A centenas de metros, encima de todas las nubes, más mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras. (PP, p. 116)

L’impossibilità di vedere, la crisi della visione, torna come motivo fondamentale associato al personaggio di Pedro. La madre e il padre erano due immagini frammentate, mentre Susana diventa poco a poco invisibile, fino a scomparire.

---

<sup>349</sup> Juan Rulfo, “Luvina”, op. cit., p. 60.

Nel suo caso sembra conservarsi un'unità di fondo, ma è un'unità che deriva dal fatto che questa donna è, agli occhi di Pedro, del tutto incorporea. Non è di questo mondo e questo, anche se la rende inaccessibile, per lo meno la salva dal disfacimento. Consolazione da poco, ma pur sempre una consolazione per qualcuno che, di fronte all'impossibilità di avere il corpo dell'amata, decide che Susana «le serviría para irse de la vida alumbrándose con aquella imagen que borraría todos los recuerdos» (PP, p. 173). Pedro chiede all'amore di riuscire dove la vendetta ha fallito: chiede di chiudere con il passato, di uscire da quella soglia in cui è rimasto intrappolato insieme alla madre. Ma Susana porterà la sua luce con sé, lasciando Pedro senza vista, inchiodato alla porta:

Yo aquí, junto a la puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra. (PP, p. 190)

Il cielo che sperava si sarebbe aperto con il ritorno di Susana, metafora di una felicità terrena, diventa definitivamente un'utopia celeste:

“Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan.” (PP, p. 193)

Nel momento della morte di Pedro, Susana è il cielo: il suo corpo non va in pezzi ma svanisce dolcemente, diventando trasparente. L'insistenza sul campo semantico della vista, in realtà, sancisce proprio la sua inefficacia: gli occhi si perdono, la luna filtra attraverso il volto e Susana diventa pura luce e, dunque, invisibile allo sguardo di Pedro che, in un processo contrario, sprofonda nella terra:

Quiso levantar su mano para aclarar la imagen; pero sus piernas la retuvieron como si fuera de piedra, Quiso levantar la otra mano y fue cayendo despacio, de lado, hasta quedar apoyada en el suelo como un mulete deteniendo su hombro deshuesado.

“Esta es mi muerte”, dijo.

El sol se fue volteando sobre las cosas y les devolvió su forma. La tierra en ruinas estaba frente a él, vacía. El calor caldeaba su cuerpo. Sus ojos apenas se movían; saltaban de un recuerdo a otro, desdibujando el presente. De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo y el aire de la vida.

[...]

Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedra. (PP, pp. 193-194)

Rulfo sancisce la definitiva separazione tra Susana e Pedro, radicalizzando l'opposizione tra i campi semantici e lessicali impiegati per caratterizzarli. Se Susana è la luna, il cielo, l'acqua, la luce umida delle stelle, Pedro è il calore bruciante del sole, è il peso della terra, la sua aridità che contagia le ossa e le sbriciola. Susana è immobile nel firmamento, mentre Pedro nemmeno nell'istante che precede la fine riesce a fermare gli occhi della sua mente, che «saltaban de un recuerdo a otro, desdibujando el presente». Il suo desiderio, fino alla fine, è *irse*: «- Voy para allá. Ya voy» (PP, p. 194) sono le sue ultime parole. Ma il suo altrove è lontano da Susana. Come per tutti gli altri, è la terra arida della morte.

In questa donna idealizzata fino a farne un angelo del paradiso, a cui Pedro non può nemmeno rivolgere lo sguardo o la parola, è evidente l'influsso di una tradizione di lirica amorosa che affonda le sue radici nel culto della Vergine. Questa caratterizzazione, così eccentrica nello stile generale di Rulfo così come nel linguaggio con cui Pedro Páramo si rivolge generalmente a chi lo circonda, aiuta a capire quanto Susana sia la metafora dell'assoluto, l'incarnazione di una forza superiore nella quale l'uomo trova la propria giustificazione. Pedro nomina



persino la Divina Provvidenza e Dio, rendendo ancora più esplicita la relazione. L'amore che occupa i pensieri di Pedro è quindi qualcosa di assolutamente astratto, immateriale ed etereo, del tutto estraneo al mondo di corpi sofferenti, violenza e morte che lo circonda e che lui ha contribuito a creare. Anche se mostra di non credere in nulla se non in se stesso, è evidente che il bene per Pedro ha ancora gli abiti di cui lo ha vestito la religione. Non solo: nonostante la continua infrazione del limite attraverso la quale esercita il suo potere sugli altri, la sua visione del mondo rimane manichea, strutturata attorno alle opposizioni cielo/terra, luce/buio, bene/male. Una visione che, come accade per il Supremo, ne fa un personaggio tormentato e destinato al fallimento, perché incapace di vivere una realtà che non risponde alle sue aspettative.

Poiché la totale fusione con l'amato è impossibile nella realtà, il pensiero diventa la realtà. L'unica in cui perdura la speranza del paradiso, ma che di fatto condanna alla totale esclusione dal mondo, al punto che Pedro arriva a non sapere più cosa sia o no reale:

Así pensaba Pedro Páramo, fija la vista en Susana Sal Juan, siguiendo cada uno de sus movimientos. ¿Qué sucedería si ella también se apagara cuando se apagara la llama de aquella débil luz con que él la veía? (PP, p. 171)

L'esistenza delle cose è sempre più incerta e Susana sembra assai più concreta e stabile nella memoria di Pedro, piuttosto che nella realtà fisica. Questa scissione tra realtà e immaginazione arriva, nel caso di Pedro Páramo, ad un estremo paradossale alla fine del romanzo.

Gli ultimi due soliloqui che compongono le *rêveries* del personaggio (PP, p. 188 e p. 194) sono da considerare come una sola unità, poiché appartengono ad un'unica "sessione di memoria" interrotta dall'arrivo di Abundio che uccide Pedro Páramo. Si tratta, ovviamente, di un'interruzione cruciale dal punto di vista della storia che, tuttavia, appare insignificante per il flusso di coscienza del personaggio, che dopo l'aggressione subita «volvió al lugar donde había dejado sus pensamientos» (PP; p. 193). Il piano della storia, nel quale il personaggio è

morto, risulta così sfalsato rispetto a quello della narrazione, nella quale i pensieri di Pedro continuano a fluire.

Se confrontiamo questi frammenti con il primo della serie du Susana, appare evidente che il verbo “pensar” è il filo rosso che permette di entrare nel mondo chiuso di Pedro innamorato.

Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada vez que respiraba suspiraba, y *cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana.* (PP, p.75, corsivo nostro)

Ecco cosa dice invece Pedro nel finale:

Los viejos dormimos poco, casi nunca. A veces a penas dormitamos; *pero sin dejar de pensar. Eso es lo único que me queda por hacer.*» (PP, p. 188, corsivo nostro)

Pensare è esistenza e azione, e pensare è pensare a Susana. L'ossessione di Pedro Páramo è alienante a tal punto che lo separa, nel momento in cui vi si abbandona, non solo dal mondo e dagli uomini, ma anche da se stesso. Dopo la morte di Susana, la sua volontà si esaurisce in un ultimo atto che è in realtà l'emblema della non-azione: Comala muore perché il *cacique* non ne ha più bisogno; tutti sono diventati inutili perché non c'è più alcuno scopo se non la vendetta. Morta Susana l'unico desiderio che rimane a Pedro è il «deseo de ti», un desiderio, che nel mondo dei corpi si è rivelato impossibile da soddisfare. E così Pedro sacrifica i corpi di Comala e rinuncia al suo, lo trasforma definitivamente in un contenitore per il pensiero. E il pensiero, unica forma di esistenza in cui il vecchio caudillo ancora si riconosce, fluisce in un mondo talmente altro rispetto a quello dei fatti da non poter essere interrotto nemmeno dalla morte.

## Conclusione



## **VI. La crisi della realtà come possibilità narrativa.**

### ***VI.1. La verità della distanza.***

Quando è ancora un bambino, Rulfo sperimenta sulla propria pelle la violenza della guerra *cristera* (1926-1929), nella quale i poteri forti della repubblica si contendono l'egemonia del paese, scatenando un'ennesima guerra civile nella quale il popolo viene usato come carne da cannone. Negli anni della maturità, lo scrittore ha modo di constatare quanto la retorica nazionalista strida con la totale esclusione della maggior parte della popolazione, in particolare di quella indigena, dai diritti fondamentali.

Roa Bastos, nel 1947, è costretto all'esilio dall'insediarsi in Paraguay di una dittatura che, nel 1952, sarà seguita da un'altra ancora più odiosa: quella di Alfredo Ströessner. Questo dittatore filonazista farà del suo paese un cimitero, ne svenderà le risorse naturali e si piegherà agli interessi neocoloniali nordamericani, "offrendo" il Paraguay come centro strategico per l'attuazione del "Plan Cóndor".

Anche se non è mai stato ufficialmente un esiliato, Rulfo ha sempre considerato la sua vita a Città del Messico una sorta di esilio. Lo stesso esilio a cui erano costrette le masse di diseredati che fuggivano dalle campagne, escluse da un processo di modernizzazione che in Messico, a partire dagli anni '40, aveva assunto la forma di una crescita urbana abnorme e disordinata.

Sia Rulfo che Roa Bastos, quindi, scrivono di un mondo che conoscono profondamente, ma che hanno abbandonato e che rappresentano attraverso il filtro della nostalgia.

A proposito di Juan Rulfo, lo scrittore messicano Daniel Sada ha affermato:

Él no podía escribir sobre la ciudad porque su inmediatez lo asaltaba, él necesitaba como esa cosa nostálgica, un poco mítica de los pueblos, cierta distancia de las cosas para calibrarlas con

mayor eficacia. Él decía que podía escribir en la ciudad sin regresar al pueblo, desde la nostalgia podía hablar.<sup>350</sup>

Per quanto riguarda Roa Bastos, è stato lui stesso a sottolineare più volte l'importanza che la distanza dai luoghi e dai fatti ha avuto nello sviluppo della sua letteratura:

Toda mi obra prácticamente la escribí afuera [...] El Exilio fue una enorme aventura [...] donde aparecieron otras luces, y también fue otra forma de soledad [...] recordando como me impuse a mi mismo la disciplina de escribir suelo decir que soy un escritor surgido por la imposición del exilio. Mi libertad entonces era un encierro, pero escribir me hacía acercarme infinitamente a mi país [...] la literatura cumplió un papel muy importante ante esa necesidad de mantener la comunicación [...] Paraguay, país castigado.<sup>351</sup>

Questa distanza, condivisa da entrambi gli autori, porta alla selezione, alla creazione di una prospettiva. Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, Rulfo e Roa Bastos nei loro romanzi fanno della crisi della visione un motivo e, insieme, uno strumento di rappresentazione della crisi epistemologica, politica e sociale che caratterizza due fasi storiche di transizione. Questa crisi, restituita attraverso la mediazione dello sguardo individuale, conduce alla rappresentazione di una realtà frammentata e instabile, che fluttua davanti agli occhi dei personaggi incapaci di dare un significato a ciò che vedono. Questa “estetica del frammento”, evidente a tutti i livelli in entrambi i romanzi e che abbiamo tentato di esemplificare almeno nei suoi tratti essenziali, traduce la prospettiva che i due scrittori si sono formati attraverso la distanza. Una distanza che è geografica, ma anche temporale e che implica necessariamente la dimenticanza e quindi la selezione e la rielaborazione.

---

<sup>350</sup> Víctor Jiménez, “Juan Rulfo: la escritura y la preservación del enigma. Conversación con Daniel Sada”, in: V. Jiménez – A. Vital – J. Zepeda, *Tríptico para Juan Rulfo*, op. cit., p. 314.

<sup>351</sup> Stella Calloni, “Augusto Roa Bastos: ‘Soy un narrador surgido por la imposición del exilio’”, in: *La Jornada*, México, 23 settembre 2004. URL: <http://www.nuestraamerica.info/leer.hlvs/3783>.

L'oblio è un tema centrale di *Yo el Supremo* ed è proprio il personaggio del dittatore a teorizzarne la funzione gnoseologica: grazie ad esso la realtà viene depurata dell'inessenziale e dunque diventa rappresentabile. Infatti, come dice riferendosi a Patiño, «El exceso de memoria le hace ignorar el sentido de los hechos.» (YES, p.16), perché la memoria non è che ripetizione fine a se stessa, incapace di interpretazione:

¿Sabes tú qué es la memoria? Estómago del alma, dijo erróneamente alguien. Aunque en nombrar las cosas nunca hay un primero. No hay más que infinidad de repetidores. Solo se inventan nuevos errores. Memoria de uno solo no sirve para nada. [...] saben qué cosa es la memoria? Ni tú ni ellos lo saben. Los que lo saben no tienen memoria. Los memoriones son casi siempre antidotados imbéciles. A más de malvados embaucadores. O algo peor todavía. Emplean su memoria en el daño ajeno, mas no saben hacerlo ni siquiera en el propio bien. No pueden compararse con el gato escaldado. Memoria del loro, de la vaca, del burro. No la memoria-sentido, memoria-juicio dueña de una robusta imaginación capaz de engendrar por sí misma los acontecimientos. Los hechos sucedidos cambian continuamente. El hombre de buena memoria no recuerda nada porque no olvida nada. (YES, pp. 5-6)

Quella espressa qui è una concezione paradossale della memoria, in linea con lo stile discorsivo del Supremo. Questo passo appare nelle primissime pagine del romanzo, e sintetizza una “teoria della memoria” che si sviluppa in forma non lineare, ma attraverso la riproposizione variata dell'immagine di partenza – quella dell'“estómago del alma” – glossata qua e là da alcuni passaggi più concettuali. Teoria paradossale dicevamo, nella quale memoria e oblio si scambiano costantemente le attribuzioni, diventando ambivalenti. Il Supremo infatti non oppone memoria e non-memoria, ma cerca di affermare un'altra forma di memoria che, alla maniera della memoria involontaria di Proust, «no

recuerda nada porque no olvida nada». Una memoria che si fa guidare dall'immaginazione piuttosto che dalla ripetizione, una memoria creativa.

Come abbiamo visto, il personaggio sembra contraddire questa teoria nella stesura della *Circular perpetua*, dove l'immaginazione viene considerata fallace. In realtà, anche quel testo è frutto di una memoria immaginativa e selettiva, ma il dittatore pretende che esso venga accettato come vero in senso assoluto. La contraddizione dunque si presenta tra la concezione di verità sottesa alla «memoria-sentido, memoria-juicio dueña de una robusta imaginación capaz de engendrar por sí misma los acontecimientos» (YES, p.6) di cui si serve il Supremo, e quella che invece deriva dalla fedeltà ai fatti, sulla base della quale egli chiede ai destinatari della *Circular* di fondare la loro lettura. Due pesi e due misure, insomma.

La memoria-immaginazione è quella dello scrittore e dell'artista, e in generale di chiunque racconti una storia. È quella di Rulfo e Roa Bastos, che scrivono attraverso la distanza e la nostalgia, ed offrono una rappresentazione che solo in minima parte è ripetizione di fatti. Si capisce allora perchè essi si servano di espressioni quasi identiche per “definire” la verità paradossale della letteratura.

Roa Bastos, come spesso accade nel suo caso, riprende in sede teorica le parole del suo romanzo, rivelandone una volta di più la dimensione metaletteraria:

Creo que la literatura, como toda actividad artística, se basa en la *mentira creativa*. La mentira creativa constituye el límite último de la metáfora, y en toda obra literaria se suele dar una aleación entre verdad y mentira. El arte es a la vez imitación y superación de la realidad; el verdadero artista viene a ser la toma de conciencia de una realidad determinada, toma de conciencia que se dirige al alumbramiento de formas de lo inconsciente. En el espacio que se abre entre esa toma de conciencia de la realidad y la forja de elementos del inconsciente es donde reside el reto para el artista, y aquí es donde éste tiene que dar un salto dialéctico y creativo [...] [Crear algo nuevo] es básico para el trabajo creativo. Ciertamente es que resulta muy difícil crear algo nuevo [...] En la literatura todo está ya dicho casi desde el



comienzo de la escritura, no hay plagios, y apenas cabe cometer otra empresa que la de encontrar variantes de lo ya escrito antes por otros.<sup>352</sup>

Juan Rulfo, da parte sua, non esplicita mai la dimensione filosofica dell'opera all'interno dell'opera stessa. Eppure tale dimensione indubbiamente esiste e, come avviene in *Yo el Supremo*, tocca il rapporto problematico tra parola, verità e memoria. E infatti, lo scrittore messicano esprime una posizione “teorica” quasi identica a quella di Roa Bastos:

Una mentira. La literatura es *una mentira que dice la verdad*. Hay que ser mentiroso para hacer literatura, ésa ha sido siempre mi teoría. Ahora que, hay una diferencia importante entre mentira y falsedad. Cuando se falsean los hechos se nota inmediatamente lo artificioso de la situación. Pero cuando se está recreando una realidad en base a mentiras, cuando se reinventa un pueblo, es muy distinto.<sup>353</sup>

Il nodo problematico che i due autori mettono in evidenza in queste dichiarazioni è quello della verità della letteratura che, per entrambi, non è copia ma rivelazione. Questa visione emerge anche e soprattutto attraverso le loro opere. Infatti, se si considera la verità in termini di *adequatio*, ovvero di equivalenza tra cose e parole, la rappresentazione piena di vuoti e alterazioni spazio-temporali di *Pedro Páramo* e di *Yo el Supremo* non può che essere considerata falsa. Se invece si ragiona in termini di svelamento, appare evidente che la logica che regge la narrazione della storia nei due romanzi è quella della “menzogna creativa” che entrambi gli autori sostengono apertamente. Tuttavia, ciò che rende i romanzi più interessanti delle dichiarazioni teoriche dei loro autori, è proprio il fatto che in essi viene messo in scena – in modi differenti – il conflitto tra queste due concezioni.

---

<sup>352</sup> <sup>352</sup> Juan Manuel González, “Roa Bastos: «La literatura se basa en la mentira creativa in: *Delibros: revista del libro*, Madrid: n. 132, año 13, mayo 2000, p. 70, corsivo nostro.

<sup>353</sup>“Juan Rulfo: la literatura es una mentira que dice la verdad. Una conversación con Ernesto González Bermejo” (1979), op. cit., p. 466, corsivo nostro.

Comala, così come la figura di Pedro Páramo, costituiscono un mosaico a cui mancano moltissimi pezzi. Quelli che sono presenti sono visibili come attraverso un sogno, un vetro appannato o un velo di pioggia, che ne sfumano i contorni e ne alterano i colori, spenti sui toni del grigio o, al contrario, caricati di una forza tale da renderli abbaglianti. In ogni caso, tutto ciò che viene rappresentato nel romanzo passa attraverso il filtro di una memoria – di molte memorie, in realtà – per le quali l'unica verità è quella della prospettiva individuale. Ciò non offre alcuna garanzia che la rappresentazione si adegui alla realtà. Un problema tanto più spinoso quando la realtà privata del personaggio si incrocia con quella collettiva della Storia.

Sull'incursione "piratesca" nei testi della storiografia e, dunque, in una tradizione che si è incaricata di fissare "la verità storica", non ci sembra necessario insistere per quanto riguarda *Yo el Supremo*. Il caso di *Pedro Páramo* è invece più sottile. Abbiamo accennato, nei capitoli precedenti, al fatto che la relazione del romanzo con la Storia non è esibita, ma dissimulata. Juan Rulfo mimetizza la presenza dei grandi processi storici, in particolare quelli messi a fuoco dalla rivoluzione e dalla guerra *cristera*, dietro ai loro effetti sociali, culturali ed economici. I pochi riferimenti espliciti ad avvenimenti rintracciabili nei libri di storia appaiono, di nuovo, in forma di dettagli evocativi, mai attraverso descrizioni o narrazioni discorsive. Con il suo stile minimale, la sua tendenza alla sottrazione e alla sintesi, Rulfo segue però la stessa logica rappresentativa che Roa Bastos porta avanti attraverso l'estrazione e la proliferazione barocca. Entrambi, infatti, scelgono di non cercare una verità che coincida con la realtà, ma che sia lo svelamento di un senso. Possibilmente di un nuovo senso, capace di articolarsi attraverso il recupero di ciò che il passato e la tradizione non hanno ancora reso catacresi. La verità sottesa ai loro romanzi non è l'*adequatio* della scolastica e della *ratio*, ma l'*aletheia* della filosofia greca:

Per indicare la verità i Greci usavano il termine ἀληθεια (aletheia), che deriva dal verbo λανθάνειν e significa "essere o restare nascosto". L'alfa privativo di aletheia va inteso

attivamente, come uno strappare e un lottare, e non come una mancanza.<sup>354</sup>

Lo svelamento di questa forma di verità, che rischia sempre di sfuggire alla rappresentazione, passa necessariamente attraverso un'interpretazione e, dunque, attraverso una rielaborazione della realtà. Rielaborazione che in *Pedro Páramo* e *Yo el Supremo* favorita e imposta da un mondo in crisi, che non si offre più nella forma del panorama circoscritto dell'episteme classica, ma che investe l'individuo con un eccesso di informazioni, immagini e interpretazioni impossibili da far convivere senza contraddizione.

Come abbiamo detto, però, *Pedro Páramo* e *Yo el Supremo* mettono in scena un conflitto. Ecco allora che il tentativo di superare la contraddizione attraverso una sintesi pacificata, che restituisca alla realtà confini precisi, viene affidato ai personaggi di Juan Preciado e del Supremo. Entrambi cercano l'equivalenza delle parole con le cose, ma entrambi falliscono. Dal punto di vista della storia, intesi come individui fittizi ma rappresentativi di una dimensione esistenziale, vengono sopraffatti dal caos di una realtà che sfugge all'unico ordine che essi conoscono. Cadono cioè in quello che Giovanni Bottirolì definisce il «confusivo».<sup>355</sup> Gli strumenti epistemologici ed emotivi che Rulfo e Roa Bastos concedono ai loro personaggi, infatti, non li mettono in condizione di elaborare un ordine alternativo a quello che va in pezzi davanti ai loro occhi. La speranza è delusa, l'utopia negata e la storia non può essere raccontata, ma solo subita. Il racconto infatti presuppone sempre, in diversa misura, una distanza che consente quella che Bachtin ha definito "eccedenza di visione". Questa distanza, però, diventa impossibile nel magma caotico in cui i personaggi si trovano immersi. Questo stare dentro alle cose fa sì che si perda anche la linearità temporale che, seppure in forma minima, è necessaria al racconto della storia intesa come progressione. Così il tempo di Juan Preciado si contrae (Rulfo usa il verbo *encoger*), sovrapponendo luoghi ed eventi in una rivoluzione che è eterna ripetizione. Tuttavia, insieme al tempo storico, anche il tempo ciclico rappresentato dal

---

<sup>354</sup> Giovanni Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura? Fondamenti e problemi*, op. cit., p. 368.

<sup>355</sup> Ivi, p. 256.

movimento degli astri, nel quale si mantiene un legame tra uomo e realtà esterna, finisce per diventare del tutto insignificante per la coscienza individuale dei personaggi, per i quali esiste solo la durata del tempo interiore. Lo stesso avviene in *Yo el Supremo*, dove il dittatore parla di «mi tiempo sin tiempo» (YES, p. 64) e aggiunge «YO/ÉL tenemos nuestro buen tiempo, nuestro mal tiempo adentro. No dependemos del cambio de los vientos, de las estaciones ni de las fases lunares» (YES, p. 103).

A questa interiorizzazione della realtà i personaggi sono costretti dal fatto di trovarsi nel pieno di una crisi dalla quale non possono prendere le distanze e, dunque, di cui non riescono a vedere la fine. L'unica scelta che hanno è subirne gli effetti o tentare di arginarla. Ma, in quest'ultimo caso, gli strumenti che hanno a disposizione sono inadeguati. La loro logica, i loro punti di riferimento culturali e simbolici sono omologhi al mondo che sta crollando e crollano con esso. Il tentativo, utopico, di ristabilire un ordine ed un senso attraverso il ritorno a ciò che si è perso o che non è mai esistito – la Comala edenica, l'amore o il linguaggio – segna tragicamente i personaggi dei romanzi, e viene abbandonato dai due autori come una strada senza uscita, sia dal punto di vista estetico che gnoseologico.

In *Pedro Páramo* e *Yo el Supremo*, l'ordine e il senso sono quindi utopie, chimere sul piano che Genette definisce della storia.<sup>356</sup> Non così invece su quello della narrazione, dove chi racconta – l'autore reale – possiede una distanza che i personaggi-narratori non possono avere. Una distanza che ha anche risvolti drammatici, ma che permette la creazione di una prospettiva sostanzialmente diversa da quella unitaria che è andata in frantumi. Questa prospettiva rende di nuovo possibile il racconto della storia, non come ripetizione del passato, ma attraverso il suo riutilizzo. Roa Bastos e Rulfo, cioè, accettano di condividere con i loro personaggi la crisi epistemologica ed esistenziale che li investe in un mondo in perenne cambiamento, ma cercano di sviluppare le potenzialità che questo mette in moto.

---

<sup>356</sup> Per maggiore chiarezza riproponiamo la distinzione terminologica, ormai classica, operata Genette: «Propongo [...] di chiamare *storia* il significato o contenuto narrativo [...], *racconto* propriamente detto il significante enunciato, discorso o testo narrativo stesso, e *narrazione* l'atto narrativo produttore e, per estensione, l'insieme della situazione reale o fittizia in cui esso si colloca». (Gérard Genette, *Figure III*, (1972), Torino: Einaudi, 2006, p. 75.)

## *VI.2. L'immagine e il racconto della storia.*

All'inizio del nostro lavoro ci eravamo appoggiati, limitandoci a qualche cenno, al pensiero di Walter Benjamin, eccezionale interprete della modernità occidentale. Arrivati a questo punto, è il momento di riprendere il filo di quel discorso, ripartendo dalle sue "Tesi di filosofia della storia". In questi frammenti Benjamin condensa una concezione della storia e, soprattutto, del *racconto* della storia che ci può dare una chiave eccezionale per capire la saldatura tra dimensione etica ed estetica nei due romanzi che abbiamo preso in esame. Ecco cosa si legge nel frammento numero 6:

La tradizione degli oppressi ci insegna che lo «stato di emergenza» in cui viviamo è la regola. Dobbiamo giungere ad un concetto di storia che corrisponda a questo fatto. Avremo allora di fronte, come nostro compito, la creazione del vero stato di emergenza [...] Lo stupore perché le cose che viviamo sono «ancora» possibili nel ventesimo secolo è tutt'altro che filosofico. Non è all'inizio di nessuna conoscenza, se non di quella che l'idea di storia da cui proviene non sta pi in piedi.<sup>357</sup>

L'idea di storia che Benjamin dichiara ormai impraticabile è quella che considera il progresso come legge storica. La stessa legge è alla base della concezione della narrazione come discorso che si regge sulla linearità cronologica. Respingendo l'idea della storia lineare e progressiva, sostenuta dallo storicismo illuminista e poi portata avanti, in diverso modo, dal pensiero liberale e dal positivismo, Benjamin invalida anche la concezione lineare del racconto. Il filosofo, cioè, sta respingendo i capisaldi dell'ideologia delle élite che guidarono il processo di fondazione delle repubbliche indipendenti americane, e che hanno elaborato il discorso nazionalista. Quelle, cioè, che hanno scritto la Storia.

La posizione di Benjamin è ovviamente dettata da ragioni complesse, che in questa sede non tenteremo nemmeno di sfiorare. Tuttavia, pur nella sua

---

<sup>357</sup> Walter Benjamin, "Tesi di filosofia della storia", op. cit., p. 79.

specificità storico-culturale, la sua proposta filosofica e gnoseologica ci sembra in perfetta sintonia con quella che attraversa i romanzi di Rulfo e Roa Bastos. Messo di fronte al fatto che «lo «stato di emergenza» in cui viviamo è la regola», Benjamin respinge l'immobilità della tradizione, che fa del passato un'ipoteca sul futuro, rischiando di trasformarlo in eterna ripetizione. Ecco allora che diventa necessario riappropriarsi di ciò che è stato, non per glorificarlo o respingerlo, ma per risignificarlo in funzione di una nuova visione del presente:

Articolare storicamente il passato non significa conoscerlo «come propriamente è stato». Significa impadronirsi di un ricordo come esso balena nell'istante di un pericolo. [...] Il pericolo sovrasta tanto il patrimonio della tradizione quanto coloro che lo rievocano. Esso è lo stesso per entrambi: di ridursi a strumento della classe dominante. In ogni epoca bisogna cercare di strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla. Il Messia non viene solo come renditore, ma come vincitore dell'Anticristo. Solo quello *storico* ha il dono di accendere nel passato la favilla della speranza, che è penetrato dall'idea che *anche i morti* non saranno al sicuro dal nemico, se egli vince. E questo nemico non ha smesso di vincere.<sup>358</sup>

Impadronirsi di un ricordo nell'istante del pericolo. Quali parole potrebbero descrivere meglio la condizione di Juan Preciado che, vagando terrorizzato, si imbatte nei ritagli di memoria dei fantasmi di Comala? Allo stesso modo, l'idea che “articolare storicamente il passato non significa conoscerlo «come propriamente è stato»”, è la traduzione perfetta della concezione seguita dal Supremo nella *Circular* come nel *Cuaderno*.<sup>359</sup> Concezione che, dal punto di vista

---

<sup>358</sup> Ivi, pp. 77-78.

<sup>359</sup> «Puedo permitirme el lujo de mezclar los hechos sin confundirlos. Ahorro tiempo, papel, tinta, fastidio de andar consultando almanaques, calendarios, polvorientos anaquelarios. Yo no escribo la historia. La hago. Puedo rehacerla según mi voluntad, ajustando, reforzando, enriqueciendo su sentido y verdad. [...] En cuanto a esta circular-perpetua, el orden de las fechas no altera el producto de los fechos» (YES, p. 173). Poche pagine dopo, nel *Cuaderno privado* appare l'altra faccia di questa instabilità dei fatti, che determina quella della scrittura: «Yo soy el árbitro. Puedo decir la cosa. Fragar los hechos. Inventar acontecimientos. [...] Nos vamos

individuale, lo porta prima al delirio di onnipotenza e, poi, alla crisi dell'identità, fino a costringerlo ad affermare, lui che vive di parole, che «Decir, escribir, algo no tiene algún sentido» (YES, p.180).

Al contrario i buchi, le alterazioni attorno ai quali si costruisce questa idea del racconto e della storia non sono, per Benjamin come per Rulfo e Roa Bastos, delle aporie che rendono insensato, e quindi falso, ciò che viene rappresentato. Al contrario il racconto, soggettivo, frammentato, magmatico, diventa egli stesso verità nel momento in cui svela nuovi risvolti del presente attraverso l'interpretazione del passato.<sup>360</sup> Nel pensiero di Benjamin la chiave di questo svelamento sta nell' "immagine dialettica" (*dialektisches Bild*), un frammento di realtà che funziona come «il *medium* di una forma di conoscenza che prende congedo dal procedere argomentativo, che vedeva nel concetto lo strumento con cui produrre pensiero».<sup>361</sup>

Le immagini e hanno lo stesso valore nei romanzi di Rulfo e Roa Bastos. Il primo, in particolare, depura il suo romanzo da qualunque tendenza argomentativa, presentando una costellazione di immagini la cui densità deriva dalla qualità onirica del ricordo. La scelta di un linguaggio fortemente figurale implica, lo abbiamo già visto, l'attribuzione di un ruolo gnoseologico forte agli elementi attraverso cui l'immagine è costruita.

La stessa funzione conoscitiva è attribuita all'immagine in *Yo el Supremo*. Roa Bastos, però, a differenza di Rulfo si muove esplicitamente su due livelli, ai quali accede grazie all'ambivalenza e alla scissione del discorso del suo personaggio. Da una parte realizza una narrazione per immagini, riscattandole dal passato e dal futuro attraverso il processo di memoria involontaria, o di flusso di coscienza, del Supremo. Dall'altra, sempre attraverso la stessa voce, concede spazio ad un discorso che funziona come glossa al testo:

---

deslizando en un tiempo que rueda también sobre una llanta rota. Los dos carruajes ruedan juntos a la inversa. La mitad hacia adelante, la mitad hacia atrás. Se separan. Se rozan. Rechinan los ejes. Se alejan. El tiempo está lleno de grietas. Hace agua por todas partes. Escena sin pausa. Por momento tengo la sensación de estar viendo todo esto desde siempre.» (YES, p. 175).

<sup>360</sup> Roa Bastos ha dichiarato in proposito: «Respecto a la memoria, he de decirle que para mí el perder la memoria colectiva es perderlo todo, pues el presente no existe, y sólo se toca el pasado, gracias a la memoria». Juan Manuel González, "Roa Bastos: «La literatura se basa en la mentira creativa»", op. cit., p. 70.

<sup>361</sup> Maria Teresa Costa, op. cit., pp. 47-48.

Retomar la visión de lo que ya ha sucedido. Puede también que nada haya sucedido realmente salvo en esta escritura-imagen que va tejiendo sus alucinaciones sobre el papel. Lo que es enteramente visible nunca es visto enteramente. Siempre ofrece alguna otra cosa que exige aún ser mirada. (YES, pp. 175-176)

Attraverso la “escritura-imagen” viene alla luce una realtà alternativa. Il Supremo, incapace di accettare l’instabilità del reale, considera questa proliferazione di immagini disordinate come il frutto della propria volontà assoluta, oppure come un’allucinazione destabilizzante. Tuttavia, una prospettiva flessibile, che consideri la realtà come un tutto nel quale ogni elemento è in rapporto polemico con tutti gli altri, la “escritura-imagen” diventa immagine dialettica, capace mettere in rapporto passato, presente e futuro offrendo sempre «alguna otra cosa que exige aún ser mirada».

Le differenze tra i due romanzi dunque sono notevoli e rinviano ad una differenza di stile, che in Roa Bastos si manifesta in una tendenza all’*estrazione*, mentre Rulfo tende alla *sottrazione*. Questa differenza di stile corrisponde ad una differenza di atteggiamento che, una volta di più, crediamo di poter spiegare attraverso le parole suggestive di Octavio Paz. Riferendosi alla reazione degli artisti romantici, di fronte alla crisi di valori originata dallo scontro della ragione critica con la religione e la tradizione, Paz spiega:

La ambigüedad romántica tiene dos modos, en el sentido musical de la palabra: uno se llama ironía y consiste en insertar dentro del orden de la objetividad la negación de la subjetividad; el otro se llama angustia y consiste en dejar caer, en la plenitud del ser, una gota de nada. La ironía revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad. La angustia nos muestra que la existencia está vacía, que la vida es muerte, que el cielo es un desierto: la quiebra de la religión.<sup>362</sup>

---

<sup>362</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo* (1974), op. cit., p. 73.



Da questa riflessione emerge a nostro parere il nesso profondo che lega *Yo el Supremo* e *Pedro Páramo*, un nesso che si crea attraverso le differenze come attraverso le analogie. Ci sembra infatti di poter dire che Roa Bastos sceglie di porre l'accento su quello che Paz definisce il "paradosso intellettuale" dell'ironia, mentre Rulfo sul "paradosso poetico" dell'immagine.<sup>363</sup> Ma è una questione di enfasi, e il prevalere di uno di questi "modi" non esclude la presenza dell'altro. Ironia e paradosso infatti, come abbiamo visto, sono la chiave di volta della concezione estetica che sta dietro ad entrambi questi romanzi, che ne fanno un'autentica strategia testuale. L'ironia diventa, così, espressione dell'angustia che attanaglia la ragione quando si spinge fino a vedere il proprio rovescio, in un mondo in cui Dio non trova più posto. Ma è anche la forma di una narrazione/ricostruzione alternativa della storia. Ciò è possibile perché, sia Rulfo che Roa Bastos, si servono dell'ironia "complessa", la stessa che proprio i Romantici recuperano dalla tradizione socratica, restituendole il suo valore di strumento conoscitivo.<sup>364</sup>

Ecco allora che il valore dell'immagine deriva dalla sua duplicità, dal suo ironico significare sempre *anche* altro, «attraverso la coesistenza di poli dialettici, che non vengono superati nella sintesi (*Aufhebung*), ma si trovano a coesistere nell'immobilità».<sup>365</sup> In *Pedro Páramo* e in *Yo el Supremo*, questa immobilità è il prodotto della rottura del tempo lineare della narrazione e della conseguente spazializzazione del racconto. Quando il tempo si ferma, lo spazio si muove. L'insieme di queste immagini, immobilizzate nella tensione tra passato e presente, realizza un tutto spaziale, nel quale le immagini, le parole, i suoni

---

<sup>363</sup> «La muerte de Dios abre las puertas a la contingencia y la sinrazón. La respuesta es doble: la ironía, el humor, la paradoja intelectual; también la angustia, la paradoja poética, la imagen». (Ivi, p. 74).

<sup>364</sup> «A partir del romanticismo [...] recobra su vena más genuina, paradójica y relativista, emergente desde el momento en que el artista se plantea las contradicciones inherentes a su actividad creadora. La ingenuidad de creer en el éxito de una empresa mimética de representación literaria (o plástica, musical, etc...) del mundo, es atacada de raíz, lo que hace saltar a un primer plano todo el entramado de convenciones y recursos contingentes de que está hecha la escritura y que dejan una huella indeleble en el proceso de dar forma a una determinada realidad. Consecuentemente, la ironía romántica señala el tránsito «de una creación inconsciente a una consciencia creativa», y, por la misma razón, inaugura una compleja dinámica cuyos términos son lo finito y lo infinito, la objetividad y la subjetividad: -el Absoluto y las cosas, como escribía Novalis». (Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, op. cit., p. 68).

<sup>365</sup> Maria Teresa Costa, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, op. cit., p. 49.

instaurano nuove relazioni, che il lettore può esplorare solo muovendosi in più direzioni all'interno del testo. La loro immobilità è quindi, di nuovo, paradossale. Abbiamo già rilevato che, dal punto di vista retorico, questa dimensione polemica dei romanzi è ottenuta prevalentemente attraverso l'uso della *variatio*. Riproposte e ricombinate, immagini e parole diventano la materia duttile di una rielaborazione che è costante spostamento del senso. Dal punto di vista della narrazione, invece, il valore dell'immagine deriva dalla sua decontestualizzazione, ottenuta spesso attraverso il procedimento dell'analessi, della prolessi e, nel caso di *Yo el Supremo*, anche dell'anacronismo. Quest'ultimo procedimento, in particolare, porta il testo verso quella che Giovanni Bottirolì definisce una "logica metonimica", che funziona attraverso la giustapposizione di oggetti incompatibili in uno spazio testuale comune. Questa logica tuttavia si realizza anche in senso inverso, ovvero avvicinando nello stesso spazio oggetti compatibili, ma presentati come estranei, "innaturalmente" separati l'uno dall'altro.<sup>366</sup>

Lo spazio è quindi la coordinata dominante di questa forma di rappresentazione e di narrazione, che procede per vicinanze e interruzioni inconsuete, che alterano i rapporti tra le cose. Grazie a questi procedimenti le immagini, e con esse la realtà che vi è rappresentata, escono dalla "tradizione" a cui appartengono e acquistano un nuovo valore, determinato dalla nuova visione d'insieme in cui sono comprese. Visione frammentaria e caotica, come abbiamo già detto ma che, nel mostrare il crollo di una concezione unitaria della realtà e del soggetto, instaura nuovi legami e nuove relazioni. In quest'ottica le nostalgie dei personaggi rulfiani, così come il susseguirsi allucinato dei ricordi del Supremo, smettono di essere soltanto l'espressione di una coscienza individuale incapace di uscire dalla propria crisi, e diventano i pezzi di una nuova visione problematica, caotica, ma capace di far intravedere una nuova forma di memoria collettiva.

---

<sup>366</sup>Cfr. Giovanni Bottirolì, *Retorica della creatività. Per l'interpretazione e la produzione di testi*, Torino: Paravia, 1987, in particolare il paragrafo "Un modello quadripartito", pp. 43-61

### ***VI.3. Nazioni senza nazione.***

Il 1810 e il 1910 sono le date che la storiografia ha fissato come inizio delle due rivoluzioni che *Yo el Supremo* e *Pedro Páramo* ci “raccontano”. Il secolo che le separa non era bastato a far sì che in America Latina dalle ceneri della colonia nascessero delle nazioni, ma solo delle repubbliche.

Lo storico Benedict Anderson ha sostenuto il ruolo pionieristico svolto dalle ex-colonie spagnole nell’ambito della nascita dello stato nazionale moderno. Tuttavia, pur partendo dalla premessa corretta che «lungi dal cercare di “introdurre le classi subalterne alla vita politica”, il motivo chiave che spinse inizialmente all’indipendenza da Madrid, [...] fu più la paura di una mobilitazione politica dei ceti inferiori: vale a dire una sollevazione di indios e schiavi negri»,<sup>367</sup> Anderson conclude: «E però erano movimenti d’indipendenza nazionale».<sup>368</sup> A sostegno di questa conclusione lo studioso accenna alle dichiarazioni di San Martín riguardo necessità di riconoscere gli indios come cittadini e peruviani, e a quelle di Bolívar contro la schiavitù. Anderson ritiene cioè che le dichiarazioni di principio o di intenzione equivalgano all’effettivo riconoscimento, da parte delle élite creole del 1810, di un soggetto nazionale che includesse *tutti* gli americani, indios compresi. Questa posizione ci sembra quantomeno discutibile.

É indubbio, e lo abbiamo già sostenuto, che l’ugualitarismo della rivoluzione francese e di parte del pensiero illuminista alla base del quale sta la nozione di sovranità popolare e, dunque, l’idea di nazione, abbia svolto un ruolo determinante nella trasformazione politica, intellettuale e culturale di alcuni settori della società latinoamericana sin dalla metà del Settecento. Tuttavia abbiamo visto, attraverso lo studio del personaggio del *Supremo*, quanto ambivalente potesse essere la posizione delle avanguardie intellettuali americane, persino nel caso di una figura come quella di Francia, che aveva trasformato la sovranità popolare nell’oggetto di un culto quasi religioso. Allo stesso modo abbiamo visto che i liberali messicani, figli della stessa tradizione, si servirono in

---

<sup>367</sup> Benedict Anderson, *Comunità immaginate* (1991), Roma: Manifestolibri, 2000, p. 72.

<sup>368</sup> Ivi, p. 72.

modo ambiguo e, spesso, volutamente strumentale della nozione di *mestizaje*, usata per manipolare le masse rurali nei periodi di conflitto e, dopo la rivoluzione, come perno del mito di fondazione di uno stato che, nei fatti, non aveva mai smesso di discriminare gli indigeni, escludendoli dai diritti fondamentali. In questo senso l'enfasi nazionalista che ha caratterizzato, in diversa misura, la retorica dei vari governi latinoamericani dal 1810 fino ad oggi, appare spesso come una sorta di compensazione per l'assenza di un progetto in cui le parole "nazione" e "sovranità popolare" non servano solo da copertura ideologica per il rafforzamento di interessi di casta.

In Messico, proprio durante l'anno del *centenario*, mentre tutto il continente celebrava l'inizio del processo di emancipazione dalla Spagna come atto di nascita delle nuove nazioni americane, scoppia una rivoluzione che dimostra che quel processo non si è concluso. Il passato che il governo di Porfirio Díaz - così come gli altri governi del continente - aveva imbrigliato in una liturgia politica che avrebbe dovuto renderlo fruibile come mito autolegittimante, si rivela storia presente.

Non è più la Spagna a dover essere combattuta, e neppure l'esercito di un governo straniero desideroso di prenderne il posto, come era avvenuto nella prima metà del XIX secolo. Adesso lo scontro è tutto americano, come lo era stato nella fase della "patria boba", quando ad uccidersi erano stati i membri delle diverse fazioni che aspiravano a guidare le nuove repubbliche indipendenti. La rivoluzione messicana, pur essendo un evento eccezionale nel contesto latinoamericano, è quindi come la punta di un iceberg: la manifestazione più eclatante di uno scontro che non era mai terminato e che, negli altri paesi del continente, assumeva forme meno appariscenti ma non meno drammatiche.

Infatti, i problemi emersi nella fase di definizione di quelle che avrebbero dovuto essere le nuove nazioni indipendenti non erano mai stati risolti. I paesi dell'America latina continuavano ad essere dominati da oligarchie creole che, nel definirsi così, si consideravano le legittime eredi degli spagnoli che avevano contribuito a cacciare dal continente. Continuavano a guardare all'America con gli occhi dell'Europa, così come gli *oligarcones* paraguaiani del 1810 guardavano al Paraguay «desde un punto de vista no paraguayo».

La classe dominante del Messico di Porfirio Díaz, in particolare, aveva assunto il positivismo come filosofia ufficioso del regime, attingendo a quello che viene definito “darwinismo sociale” per giustificare l’esclusione della maggior parte della popolazione dalla vita politica, così come dallo sviluppo socio-economico e dai diritti fondamentali. Questa ideologia pretestuosa faceva comodo agli *científicos* così come ai poteri forti stranieri, a cui Díaz permise di sfruttare uomini e risorse senza che questo portasse alcun beneficio reale alla *nazione*. Ad arricchirsi fu, di nuovo, una minoranza di privilegiati.

Questa situazione, con ovvie varianti, si ripropone costantemente nei primi cento anni di vita indipendente del continente. Solo il Paraguay di Francia fa eccezione. Il sistema politico ed economico instaurato dal *Dictador Perpetuo* rappresenta un’anomalia nel panorama della prima metà dell’Ottocento. Tuttavia, come ha notato lucidamente Augusto Roa Bastos, l’instaurazione e la difesa di un sistema politico-economico che garantisse la pace e rendesse l’indipendenza del Paraguay reale e non solo formale - come invece avveniva in quegli anni nelle altre repubbliche americane - ha richiesto un prezzo altissimo: l’impiantarsi del germe dell’assolutismo. Il dispotismo illuminato di Francia, infatti, rappresenta l’altra faccia di un processo di formazione nazionale fallimentare. Un fallimento che deriva dall’aver escluso dalla nazione la Nazione stessa: il popolo. Nonostante i richiami alla sovranità popolare e alla giustizia sociale, fatti dai settori dominanti dei vari paesi, il popolo americano - in particolare la sua componente indigena - è sempre stato ignorato oppure usato in modo strumentale da chi lo ha governato. Quando invece ha realmente partecipato al processo di fondazione istituzionale della repubblica, come nel caso del Paraguay, il tradimento è stato successivo.

Tutta la storia dell’America Latina gira intorno a questa contraddizione: fondate, in teoria, sull’idea che la sovranità deriva dal popolo e non da Dio, le repubbliche latinoamericane escludono di fatto il popolo dalla vita politica e, in molti casi, anche dai diritti fondamentali.

Juan Rulfo e Augusto Roa Bastos vivono sulla loro pelle gli effetti di questo “difetto di nascita” e, attraverso i loro romanzi, entrano con forza in queste problematiche.



## BIBLIOGRAFIA

### Opere consultate di Juan Rulfo

#### **Romanzi**

*Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1955.

Edizioni consultate:

*Pedro Páramo*, in: Juan Rulfo, *Obra completa* (a cura di Jorge Ruffinelli), 2a ed., Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 109-194.

*Pedro Páramo*, in: Juan Rulfo, *Toda la obra* (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. 177-307.

*Pedro Páramo* (a cura di José Carlos González Boixo), Madrid: Cátedra, 1995.

#### **Racconti**

*El Llano en llamas*, México: Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas, 1953.

Edizioni consultate:

*El Llano en llamas*, in: Juan Rulfo, *Obra completa* (a cura di Jorge Ruffinelli), 2a ed., Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 3-105.

*El Llano en llamas*, in: Juan Rulfo, *Toda la obra* (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. 3-175.

“Un pedazo de noche”, in: *Revista Mexicana de Literatura* (nueva época, num. 3), sept. 1959.

Edizione consultata:

“Un pedazo de noche”, in: Juan Rulfo, *Obra completa* (a cura di Jorge Ruffinelli), 2a ed., Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 197-203.

“Un pedazo de noche”, in: Juan Rulfo, *Toda la obra* (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. 311-316.

“La vida no es my seria en sus cosas”, in: *América*, n. 40, 30 de junio de 1945.

Edizione consultata:

“La vida no es muy seria en sus cosas”, in: Juan Rulfo, *Obra completa* (a cura di Jorge Ruffinelli), 2a ed., Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 210-212.

“La vida no es my seria en sus cosas”, in: Juan Rulfo, *Toda la obra* (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. 317-319.

#### **Testi per il cinema**

*La fórmula secreta. El despojo*, in: *La cultura de México*, n.19187, 24 de marzo de 1976.

Edizioni consultate:

*La fórmula secreta*, in: Juan Rulfo, *Obra completa* (a cura di Jorge Ruffinelli), 2a ed., Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 204-207.

*La fórmula secreta*, in: Juan Rulfo, *Toda la obra* (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. 359-364.

*El despojo*, in: Juan Rulfo, *Obra completa* (a cura di Jorge Ruffinelli), 2a ed., Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 207-209.

*El despojo*, in: Juan Rulfo, *Toda la obra* (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. 365-368.

*El gallo de oro*, México: Ediciones ERA, 1980.

Edizioni consultate:

*El gallo de oro y otros textos para el cine*, in: Juan Rulfo, *Toda la obra* (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. 323-358.

### **Opere complete**

*Obra completa*, (a cura di Jorge Ruffinelli), 2a ed., Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

*Toda la obra* (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996.

### **Traduzioni**

*Pedro Páramo*, (traduzione di Paolo Collo) Torino: Einaudi, 2004.

### **Articoli, saggi, prologhi.**

“La tierra pródiga” (1964), in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. 376-378.

“Situación actual de la novela contemporánea” (1965), in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. 401-409.

“El desafío de la creación” (1980), in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. 388-390.

“Berlín/Horizonte 82”, (1982), in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. 417-420.

“España en el corazón” (1983), in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. 381-383.



“México y los mexicanos” (1986) in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. 443-445.

“Buenos días España”(1988), in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 446.

“Dante Medina” (1992), in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 447.

## **Interviste**

“Panorama de la literatura mexicana: una conversación con Juan Rulfo” (1957), in: Jorge Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo*, México: Fundación Juan Rulfo, 2005, pp. 318-322.

Pescador, Martín, “8 distinguidos escritores mexicanos de nuestros días. 6: Juan Rulfo” (1957), in: Jorge Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo*, México: Fundación Juan Rulfo, 2005, pp. 323-325.

Sommers, Joseph, “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)” (1973), in: Federico Campbell (ed.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México: Ediciones ERA, 2003, pp. 517-521.

“Juan Rulfo examina su narrativa” (1974), in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. 451-461.

“Juan Rulfo: la literatura es una mentira que dice la verdad. Una conversación con Ernesto González Bermejo” ” (1979), in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. 462-470.

Fuentes, Sylvia, “Juan Rulfo. Inframundo” (1985), in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. 470-477.

Merino, José Luis, *¡Estos diez! Entrevistas con: Davis Alfaro Siqueiros, Juan Benet, Julio Caro Baroja, Lui de Pablo, Antonio Fernández Alba, Carlos Fuentes, Jaime Jil de Biedma, Jorge Oteiza, Juan Rulfo y Fernando Savater*, Madrid: Ediciones Hiperión, 2000, pp.181-192.

## **Opere consultate di Augusto Roa Bastos**

### **Romanzi**

*Hijo de hombre*, Buenos Aires: Losada, 1960.

Edizione consultata:

*Hijo de hombre*, Barcelona: Mondadori Debolsillo, 2008.

*Yo el Supremo*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.

Edizioni consultate:

*Yo el Supremo*, (a cura di Milagros Ezquerro), Madrid: Cátedra, 1983.

*Yo el Supremo*, (a cura di Carlos Pacheco), Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.

*El fiscal*, Madrid: Alfaguara, 1993.

## **Racconti**

*El trueno entre las hojas*, Buenos Aires: Losada, 1953.

Edizione consultata:

*El trueno entre las hojas*, Buenos Aires: Losada, 1997.

## **Tesi per il teatro**

*Yo, el Supremo: pieza escénica en cuatro actos, prólogo y epílogo*, in: “Estudios Paraguayos”, Asunción: Vol. XIII, n. 1-2, diciembre 1985, pp. 113-196.

Edizione consultata:

*Obras teatrales de Augusto Roa Bastos: Yo el supremo; La tierra sin mal*, Asunción: El Lector, 1998.

## **Traduzioni**

*Io il Supremo*, (traduzione di Stefano Bossi), Milano: Feltrinelli, 1978.

## **Articoli, saggi, prologhi.**

“Algunos núcleos generadores de un texto narrativo” (1977), in: *Escritura: teoría y crítica literaria*, Caracas: julio-septiembre de 1977, pp. 167-193.

“El texto cautivo” (1981), in: *Quimera. Revista de literatura*, Barcelona: abril 1982, n.18, pp. 13-18.

“Los trasterrados de Comala” (1981), in: *Caravelle- Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n. 37, 1981, pp. 105-115.

“La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual” (1982), in: Fernando Moreno Turner (ed.), *La obra de Augusto Roa Bastos. Revista de crítica literaria latinoamericana*, número monográfico, Lima: Latinoamericana Editores, 1984, pp. 7-21.

“Nota del autor” (1982), in: Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre* (1960), Barcelona: Mondadori Debolsillo, 2008, pp. 33-35.

“Hacia el pluralismo democrático en Paraguay” (1984), in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid: n. 408, junio 1984, pp. 5-17.

“El autor como lector de su obra” (1988), in: *Quimera. Revista de literatura*, Barcelona: n. 207/208, 2001, pp. 87-95.

“Discurso de recibimiento del Premio Cervantes” (1989).

URL: <http://usuarios.lycos.es/precervantes/ceremonia/roa.html>

“El texto ausente” (1999), in: Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, *Coloquio internacional: “Augusto Roa Bastos. La obra posterior a Yo el Supremo”*, Poitiers: CRLA, 1999, pp. 9-16.

### **Interviste**

Boccanera, Jorge, “Augusto Roa Bastos: ‘Escribo en el lenguaje del exilio’”, in: *La prensa Literaria*, 7 de mayo de 2005.

URL: <http://www.laprensa.com.ni/archivo/2005/mayo/07/literaria/comentario/>

Calloni, Stella, “Augusto Roa Bastos: ‘Soy un narrador surgido por la imposición del exilio’”, in: *La Jornada*, México: 23 de septiembre de 2004.

URL: <http://www.nuestraamerica.info/leer.hlvs/3783>

Eloy Martínez, Tomás, “Roa Bastos. Una entrevista de Tomás Eloy Martínez” (1978), in: Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre*, Barcelona: Mondadori Debolsillo, 2008, pp. 9-25.

Gac-Artigas, Priscilla, “Sábato y Roa Bastos, contra viento y marea”, in: *Clarín/El País*, 19 de julio de 1998.

URL: <http://bluehawk.monmouth.edu/~pgacarti/sabatoroabastos.htm>

Girón, Luis Antonio, “Entrevista exclusiva con o escritor Augusto Roa Bastos”, in: *Época*, n. 270, julio 2003.

URL: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR58955-5856,00.html>

González, Juan Manuel, “Roa Bastos: «La literatura se basa en la mentira creativa»”, in: *Delibros: revista del libro*, Madrid: n. 132, año 13, mayo 2000, pp.70-71.

Maldavsky, David, “Reportaje y autocrítica” (1970), in: Alain Sicard - Fernando Moreno Turner, *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*, Poitiers: CRLA, 1992, pp. 15-24.

### **Bibliografía crítica sull’opera di Juan Rulfo**

#### **Studi monografici**

Cusato, Domenico Antonio, *Dentro del laberinto. Estudios sobre Pedro Páramo*, Roma: Bulzoni, 1993.

Ezquerro, Milagros, *Lecturas rulfianas*, Guadalajara: Editorial Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades - Universidad de Guadalajara, 2006.

Ezquerro, Milagros, *Juan Rulfo*, Paris: L’Harmattan, 1986.

Fiellaga, Cristina, “*Pedro Páramo*”: *un pleito del alma. Lectura semiótico-psicoanalítica de la novela de Juan Rulfo*, Roma: Bulzoni, 1989.

Jiménez de Baez, Yvette, *Juan Rulfo: del paramo a la esperanza: una lectura crítica de su obra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Jurado Valencia, Fabio, *Pedro Páramo de Juan Rulfo. Murmullos, susurros y silencios*, Bogotá: Común Presencia Editores, 2005.

López Mena, Sergio, *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, México D.F.: UNAM, 1993.

Lorente-Murphy, Silvia, *Juan Rulfo. Realidad y mito de la revolución mexicana*, Madrid: Pliegos, 1988.

Ortega Galindo, Luis, *Expresión y sentido de Juan Rulfo*, Madrid: Porrúa Turanzas S.A., 1984.

Portal, Marta, *Rulfo: dinámica de la violencia*, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, AECE, 1990.

Zepeda, Jorge, *La recepción inicial de Pedro Páramo*, México: Fundación Juan Rulfo, 2005.

### **Volumi collettivi**

Benítez Rojo, Antonio (ed.), *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, La Habana: Casa de las Américas, 1995.

Campbell, Federico (ed.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México: Ediciones ERA, 2003.

Jiménez, V. - Vital, A. - Zepeda, J. (eds.), *Tríptico para Juan Rulfo*, México: Fundación Juan Rulfo, 2006.

Medina, Dante (ed.), *Homenaje a Juan Rulfo*, Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara, 1989.

Popovic Karic, Pol e Chávez Pérez, Fidel (eds.), *Juan Rulfo. Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, México D.F.: Siglo XXI, 2007.

### **Articoli e saggi**

Alatorre, Antonio, “La persona de Juan Rulfo”, *Literatura mexicana*, X. 1-2 (99. 1-2), pp. 225-247.

Blanco Aguinaga, Carlos, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, in: Federico Campbell (ed.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México: Ediciones ERA, 2003, pp. 19-43.

Bradú, Fabienne, “Ecos de Páramo”, in: Federico Campbell (ed.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México: Ediciones ERA, 2003, pp. 215-241.

Carlos, Alberto J., “Pedro Páramo y San Gabriel”, Centro Virtual Cervantes.  
URL: [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih\\_06\\_1\\_039.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_039.pdf).

Concha, Jaime “*Pedro Páramo*, un artefacto terrestre”, in: Pol Popovic Karic - Fidel Chávez Pérez (eds.), *Juan Rulfo. Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, México D.F.: Siglo XXI, 2007, pp. 63-76.

Destefanis, Barbara, “Sulla (s)fortuna di Juan Rulfo e Pedro Páramo in Italia”, *Artifara*, n.1, (luglio-dicembre 2002), Sezione Scholastica.

URL: <http://www.artifara.com/rivista1/testi/carpentier.asp>

Domínguez Puente, Carlos, “La estructura del silencio y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo”, *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, Madrid: n. 2/3, 1980, pp. 55-60.

Doñán, Juan José, “El milagro de Juan Rulfo”, in: Federico Campbell (ed.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México: Ediciones ERA, 2003, pp. 364-369.

Estrada, Jaime, “Los planos narrativos y el sentido del humor en *Pedro Páramo*”, in: Dante Medina (ed.), *Homenaje a Juan Rulfo*, Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara, 1989., pp. 95-99.

Franco, Jean, “El viaje al país de los muertos”, in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. 865-876.

García Bonilla, Roberto “Juan Rulfo y la ciudad de México”, in: Federico Campbell (ed.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México: Ediciones ERA, 2003, pp. 379-392.

García Márquez, Gabriel, “Breves nostalgias sobre Juan Rulfo”, in: Federico Campbell (ed.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México: Ediciones ERA, 2003, pp. 449-453.

Gómez Gleason, María Teresa, “Juan Rulfo y el mundo de su próxima novela *La cordillera*”, in: Antonio Benítez Rojo (ed.), *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, La Habana: Casa de las Américas, 1969, pp. 150-154.

González Boixo, José Carlos “Introducción”, in: Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, a cura di José Carlos González Boixo, Madrid: Cátedra, 1995, pp. 11-47.

Harss, Luis “Juan Rulfo o la pena sin nombre”, in: Antonio Benítez Rojo, (ed.), *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo, Rulfo*, La Habana: Casa de las Américas, 1995, pp. 9-39.

Klahn, Norma, “La ficción de Juan Rulfo”, in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. 521-529.

Jiménez, Víctor “Juan Rulfo: la escritura y la preservación del enigma. Conversación con Daniel Sada”, in: Víctor Jiménez - Alberto Vital - Jorge Zepeda, (eds.), *Tríptico para Juan Rulfo*, , México: Fundación Juan Rulfo, 2006, 305-325.

Lienhard, Martin, “El substrato arcaico en Pedro Páramo: Quetzalcóatl y Tláloc”, in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. 944-952.

López Mena, Sergio, “Nota filológica preliminar” in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. XXXI-XLVI.

Luraschi, Ilse Adriana, "Narradores en la obra de Juan Rulfo: estudio de sus funciones y efectos", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid: n. 308, 1976, pp. 5-29.

Maldonado, Luis, "Deseo, cuerpo y desintegración en Pedro Páramo", in: *La Habana elegante*.

URL: <http://www.habanaelegante.com/Fall2003/Expresion.html>

Martin, Gerald, "Vista panorámica de obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio", in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. 573-647.

Martín, Marina, "Espacio y metáfora en Juan Rulfo", in: K.M. Sibbald - R. De la Fuente - J. Díaz (eds.), *Ciudades vivas/ciudades muertas: espacios urbanos en la literatura y folklore hispánicos*, Valladolid: Universitas Castellae, 2000, pp. 199-216.

Mungúa Cardenas, Federico, "Antecedentes y datos biográficos de Juan Rulfo", in: Dante Medina (ed.), *Homenaje a Juan Rulfo*, Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara, 1989, pp. 323-341.

Palaisi-Robert, Marie-Agnès, "El rastro de Juan Preciado entre los mundos mestizos de Juan Rulfo", in: Víctor Jiménez - Alberto Vital - Jorge Zepeda (eds.), *Tríptico para Juan Rulfo*, México: Fundación Juan Rulfo, 2006, pp. 403-422.

Pupo Walker, Enrique, "La creación de personajes en *Pedro Páramo*: notas sobre una tradición", *Annali: sezione romanza*, Napoli: 14, 1, 1972, pp. 97-105.

Ruffinelli, Jorge, "Prólogo", in: Juan Rulfo, *Obra completa* (a cura di Jorge Ruffinelli), 2a ed., Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. IX-XXXVIII.

Sacoto Salamea, Antonio, "El personaje y las máscaras mexicanas en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo", *Razón y fábula*, Bogotá: n. 31, enero-marzo 1973, pp. 91-101.

Stanton, Anthony, "Estructuras antropológicas en *Pedro Páramo*", in: Juan Rulfo, *Toda la obra*, (a cura di Claude Fell), 2a ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, pp. 953-975.

Villoro, Juan "Lección de arena. *Pedro Páramo*", in: Federico Campbell (ed.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, , México: Ediciones ERA, 2003, pp. 409-420.

## **Bibliografía crítica sull'opera di Augusto Roa Bastos**

### **Studi monografici**

Bareiro Saguier, Rubén, *Augusto Roa Bastos. Caídas y resurrecciones de un pueblo*, Montevideo: Ediciones Trilce, 1989.

Calviño, Julio, *Historia, ideología y mito en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Madrid: Editorial Ayuso, 1987.

Courthès, Eric, *Lo transtextual en Roa Bastos*, Asunción: CEDAUC, 2006.

Foster, David William, *Augusto Roa Bastos*, Boston: Twayne, 1978.

Michel-Nagy, Eva, *La búsqueda de la palabra real en la obra de Augusto Roa Bastos: el testimoniar de la ficción*, Lausanne: Sociedad suiza de estudios hispánicos, 1993.

Stellini Cristina, *Escrituras y lecturas: «Yo el Supremo»*, Roma: Bulzoni, 1992.

### **Studi collettivi**

Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers (ed.), *Seminario sobre Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos*, Poitiers: CRLA, 1976.

Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers (ed.), *Textos sobre el texto. Segundo seminario sobre Yo el Supremo*, Poitiers: CRLA, 1980.

Moreno Turner, Fernando (ed.), *La obra de Augusto Roa Bastos. Revista de crítica literaria latinoamericana*, número monográfico, Lima: Latinoamericana Editores, 1984.

Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers (ed.), *Coloquio internacional: "Augusto Roa Bastos. La obra posterior a Yo el Supremo"*, Poitiers: CRLA, 1999.

Rodríguez Alcalá de González Oddone, Beatriz (ed.), *Comentarios sobre Yo El Supremo*, Asunción: Ediciones Club del Libro, n.1, 1975.

Schrader, Ludwig (ed.), *Augusto Roa Bastos. Actas del coloquio franco-alemán, Düsseldorf, 1-3 giugno 1982*, Tübingen: Max Niemeyer, 1984.

Sicard, Alain e Moreno Turner, Fernando (eds.), *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*, Poitiers: CRLA, 1992.

### **Articoli e saggi**

Andreu, Jean L., "Aventurisme, sadisme et révolution. Notes sur un personnage de *Yo el Supremo*", *Caravelle- Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, Toulouse: n° 27, 1976, pp. 11-20.

Bacarisse, Salvador, "La filosofía de la historia del compilador de *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos", *Revista iberoamericana*, vol 51, n. 130-131, 1985, pp. 249-259.

Bareiro Saguier, Rubén, "Estratos de la lengua guaraní en la escritura de Augusto Roa Bastos", in: Fernando Moreno Turner (ed.), *La obra de Augusto Roa Bastos. Revista de crítica literaria latinoamericana*, op. cit., pp. 35-45.

Benedetti, Mario, "El recurso del supremo patriarca", in: Mario Benedetti, *El recurso del supremo patriarca*, México: Editorial Nueva Imagen, 1979, pp. 11-31.

Bossong, Georg, "Augusto Roa Bastos y la lengua guaraní. El escritor latinoamericano en un país bilingüe", in: Ludwig Schrader (ed.), *Augusto Roa Bastos. Actas del coloquio franco-alemán, Düsseldorf, 1-3 giugno 1982*, Tübingen: Max Niemeyer, 1984, pp. 77-87.

Courthès, Eric, "Augusto Roa Bastos: hijo de la dualidad y maestro de la delegación de la escritura", Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université Paris X – Nanterre.

URL: <http://usuarios.arnet.com.ar/yanasu/Courthes02.html>

De Toro, Fernando, "Roa Bastos, Borges, Derrida: escritura y deconstrucción", *Alter Texto*, n.1, Vol.1, 2003.

URL: [www.uia.mx/campus/publicaciones/altertexto/pdf/detoro.pdf](http://www.uia.mx/campus/publicaciones/altertexto/pdf/detoro.pdf)

El Abkari, Boujema, "Poética de las variaciones" en la novela paraguaya", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/pvparagu.html>

Ezquerro, Milagros, "El cuento último-primero de Augusto Roa Bastos", in: Fernando Moreno Turner (ed.), *La obra de Augusto Roa Bastos. Revista de crítica literaria latinoamericana*, número monográfico, Lima: Latinoamericana Editores, 1984, pp. 117-124

Ezquerro, Milagros, "Introducción", in: Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, Madrid: Cátedra, 1983, pp. 11-77.

Fuentes, Carlos, "Augusto Roa Bastos: il potere dell'immaginazione", in: Carlos Fuentes, *Geografía del romanzo* (1993), Milano: Il Saggiatore, 2006, pp. 71-79.

Geisler, Eberhard, "Lenguaje, verdad, historia. La novela de Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo* como réplica a Rousseau", *Iberoromania*, Tübingen, anno 1998, n° 48, pp. 77-96.

Golluscio de Montoya, Eva, "Presencia y significación de la piedra en *Yo el Supremo*", *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n. 29, Toulouse: 1977, pp. 89-95.

Goloboff, Mario "La obra de Augusto Roa Bastos: nuevos caminos para la narrativa hispanoamericana", in: Fernando Moreno Turner (ed.), *La obra de Augusto Roa Bastos. Revista de crítica literaria latinoamericana*, número monográfico, Lima: Latinoamericana Editores, 1984, pp. 23-33.

Moreno Turner, Fernando, "La noche triste de «El Supremo»", in: Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers (ed.), *Textos sobre el texto. Segundo seminario sobre Yo el Supremo*, Poitiers: CRLA, 1980, pp. 25-45.

Pacheco, Carlos, "*Yo el Supremo*: la insurrección polifónica", in: Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986, pp. IX-LIII.

Rama, Ángel, "El dictador letrado de la revolución americana", in: Ángel Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Bogotá: Procultura S.A., 1982, pp. 380-419.



Saad, Gabriel “El episodio de Tevegó como «fábula interna» de la novela”, in: Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers (ed.), *Textos sobre el texto. Segundo seminario sobre Yo el Supremo*, Poitiers: CRLA, 1980, pp. 61-77.

Sicard, Alain, “A. Roa Bastos ante la crítica”, in: Alain Sicard - Fernando Moreno Turner (eds.), *En torno a Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*, Poitiers: CRLA, 1992, pp. 25-40.

Sicard, Alain, “L’imposture du texte”, in: *Hommage a Robert Jemmes*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 1133-1143.

Tedio, Guillermo, “Historia, ficción, poder y lenguaje en *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/yosuprem.html>.

Veiga, Rui, “Roa Bastos: a ditadura de Stroessner em Gaspar Francia”, *LLJournal*, Vol. I, n.1, 2006.

URL:

<http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/viewPDFInterstitial/veiga/51>.

### **Critica letteraria e teoria della letteratura**

Ainsa, Fernando, *Identidad cultural de iberoamérica en su narrativa*, Madrid: Editorial Gredos, 1986.

—, *De la Edad del Oro al El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Bachtin, Michail, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, (1965), Torino: Einaudi, 1995

—, *Estetica e romanzo* (1975), Einaudi: Torino, 2001.

—, *L’autore e l’eroe* (1979), Einaudi: Torino, 1988.

Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

Barthes, Roland, *Miti d’oggi* (1957), Torino: Einaudi, 1993.

Benjamin, Walter, “Il carattere distruttivo” (1931), in: Walter Benjamin, *Opere complete IV. Scritti 1930-1931* (a cura di Enrico Gianni e Hellmut Riediger), Torino: Einaudi, 2002, pp. 521-522.

—, *Angelus Novus* (1962), Torino: Einaudi, 1995.

—, “Di alcuni motivi in Baudelaire”, in: Walter Benjamin, *Angelus Novus* (1962), Torino: Einaudi, 1995, pp. 89-130.

—, “Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nicola Leskov”, in: Walter Benjamin, *Angelus Novus* (1962), Torino: Einaudi, 1995, pp. 247-274.

—, “Tesi di filosofia della storia”, in: Walter Benjamin, *Angelus Novus* (1962), Torino: Einaudi, 1995, pp. 75-86.

- , *I passages di Parigi* (1982), 2 vol., Torino: Einaudi, 2002.
- Blanco Aguinaga, Carlos, *Sobre el Modernismo, desde la periferia*, Granada: Comares, 1998.
- Bottiroli Giovanni, *Retorica della creatività. Per l'interpretazione e la produzione di testi*, Torino: Paravia, 1987.
- , *Che cos'è la teoria della letteratura? Fondamenti e problemi*, Torino: Einaudi, 2006.
- Campra, Rosalba, *America Latina. L'identità e la maschera*, Roma: Editori Riuniti, 1982.
- Cometa, Michele, "Introduzione" in: Schlegel, Friedrich, *Frammenti critici e poetici*, Torino: Einaudi, 1998, pp. IX-XXXVII.
- , "Introduzione" in: E.T.A. Hoffmann, *La finestra d'angolo del cugino*, Venezia: Marsilio, 2008.
- Costa, Maria Teresa, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, Macerata: Quodlibet, 2008.
- Detienne, Marcel, *I maestri di verità nella Grecia arcaica* (1967), Bari: Laterza, 2008.
- Foucault, Michel, *Le parole e le cose* (1966), Milano: BUR, 2001.
- , *Sorvegliare e punire* (1975), Torino: Einaudi, 1993.
- Fuentes, Carlos, *L'ingegnoso Don Chisciotte. Cervantes o la critica della lettura* (1976), Roma: Donzelli Editore, 2005.
- Fusillo Massimo, "Fra e epica e romanzo", in: Franco Moretti (ed.), *Il romanzo. Le forme* Vol II, Torino: Einaudi, 2002, pp. 5-34.
- Genette, Gérard, *Figure III*, (1972), Torino: Einaudi, 2006.
- , *Soglie. Dintorni del testo* (1987), Torino: Einaudi, 1989.
- Lukács, Geörgy, *Teoria del romanzo* (1920), Milano: SE edizioni, 2004.
- Muzzioli, Francesco, *Scritture della catastrofe*, Roma: Meltemi, 2007.
- Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del Romanticismo al Modernismo*, Madrid: Alianza, 2005.
- , *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid: Alianza, 2004.
- , *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Madrid: Alianza, 2004.
- Pavel, Thomas, "Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica", in: Franco Moretti (ed.), *Il romanzo II. Le forme*, Torino: Einaudi, 2002, pp. 35-62.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad* (1950), Madrid: Cátedra, 2004.
- , *El arco y la lira* (1956), México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

—, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia* (1974), Barcelona: Seix Barral, 1993.

Rama, Ángel, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Bogotá: Procultura S.A., 1982.

—, “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, in: Ángel Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Bogotá: Procultura S.A., 1982, pp. 99-202.

—, “El boom en perspectiva”, in: Ángel Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Bogotá: Procultura S.A., 1982, pp. 235-293.

—, “El patriarca solo dentro de un poema cíclico”, in: Ángel Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Bogotá: Procultura S.A., 1982, pp. 435-454.

—, “La tecnificación narrativa”, in: Ángel Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Bogotá: Procultura S.A., 1982, pp. 294-360.

—, “Un culto racionalista en el desenfreno tropical”, in: Ángel Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Bogotá: Procultura S.A., 1982, pp. 420-434.

Sklovskij, Viktor, “L’arte come procedimento” (1929), in: Tzvetan Todorov, *I formalisti russi*, Torino: Einaudi, 1968, pp. 73-94.

Todorov, Tzvetan, *Poetica della prosa. Le leggi del racconto* (1971), Roma-Napoli: Edizioni Theoria, 1989.

—, *Michail Bachtin. Il principio dialogico* (1981), Torino: Einaudi, 1990.

—, *Fragile felicità* (1985), Milano: SE Edizioni, 2002.

—, *Lo spirito dell’Illuminismo*, Milano: Garzanti, 2007.

Weinrich, Harald, *Lete. Arte e critica dell’oblio*, Bologna: Il Mulino, 1997.

### **Inquadramento storico-culturale**

AA.VV., *Nueva historia mínima de México*, México: El Colegio de México, 2004.

Almanza Montañez, Rosa Evelia, “La independencia de México, una expresión del fin del colonialismo ibérico”, in: Patricia Galeana (ed.), *El nacimiento de México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 68-73.

Anderson, Benedict, *Comunità immaginate* (1991), Roma: Manifestolibri, 2000.

Bianchi, Lorenzo, “Critica e libero pensiero”, in: Gianni Paganini - Edoardo Tortatorlo, *Illuminismo. Un vademecum*, Torino: Bollati Boringhieri, 2008, pp. 88-102.

Caillet-Bois, Ricardo, “El Río de la Plata, la Ilustración y la revolución francesa”, in: *Etudes latino-américaines*, 1964, vol. 2, pp. 53-62.

Casini, Paolo (ed.), *Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri ordinato da Diderot e D'Alembert*, Roma: Laterza, 2003.

Chávez, Julio César, *El Supremo Dictador, Dr. Gaspar Rodríguez de Francia* (1942) Madrid: Atlas, 1964, edizione digitale a cura della Biblioteca Virtula del Paraguay.

URL: <http://www.bvp.org.py/>.

Chiaramonte, José Carlos (ed.), *Pensamiento de la Ilustración. Economía y sociedad iberoamericana en el siglo XVIII*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

—, “Prólogo”, in: José Carlos Chiaramonte, *Pensamiento de la Ilustración. Economía y sociedad iberoamericana en el siglo XVIII*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979, pp. IX-XXXIX.

Crovetto, Pier Luigi, “Appunti per una storia dell'iniquità americana”, in: Pier Luigi Crovetto (ed.) *Storia di una iniquità*, Genova: Tilgher, 1981, pp. 9-54.

Dessau, Adalbert, *La novela de la revolución mexicana* (1967), México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Díaz Pérez, Viriato, *La revolución comunera del Paraguay* (1930), Palma de Mallorca, 1973, edizione digitale a cura della Biblioteca Virtual del Paraguay.

URL: <http://www.bvp.org.py/>.

Díaz Zermeno, Héctor A., “Por ‘un gobierno sabio y justo...’”, in: Patricia Galeana (ed.), *El nacimiento de México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 74-80.

Eliade, Mircea, *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione* (1949), Roma: Edizioni Borla, 1999.

Entrena Durán, Francisco, *México: Del caudillismo al populismo estructural*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos - CSIC, senza data.

Fournial, George, “José Gaspar de Francia, el Robespierre de la independencia americana”, in: Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, *Seminario sobre Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos*, Poitiers: CRLA, 1976, pp. 7-25.

Galeana, Patricia (ed.), *El nacimiento de México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Galeano, Eduardo, *Le vene aperte dell'America Latina* (1970), Milano: Sperling&Kupfer, 1997.

Gálvez, Lucía, *Guaraníes y jesuitas. De la tierra sin mal al Paraíso*, Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

Garciadiego, Javier, “La revolución”, in: AA.VV. *Nueva historia mínima de México*, México: El Colegio de México, 2004, pp. 225-261.

Gilard, Jacques, “El debate identitario en la Colombia de los años 1940-1959”, in: Fabio Rodríguez Amaya (ed.), *Plumas y pinceles I. La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano la pormediar del siglo XX*, pp. 45-57.

Giuntini, Chiara, “Ragione e senso comune”, in: Gianni Paganini - Edoardo Tortarolo, *Illuminismo. Un vedemecum*, , Torino: Bollati Boringhieri, 2008, pp. 208- 220.

Halperin Donghi, Tulio, *História contemporánea de América Latina* (1969), 13 ed., Madrid: Alianza, 2000.

Lozano, Pedro, *Historia de las revoluciones del Paraguay, 1721-1735*, Buenos Aires: Cabaut y Cía, 1905, edizione digitale a cura della Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

URL: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=84&Ref=13709>

Martin, Miguel Ángel, “Influencia de la Ilustración en la Independencia americana”, in: *Lotería*, vol. 228, 1975, pp. 26-37.

Miranda Bastidas, Haydeé – Becerra, Hasdrúbal - Ruiz Chataing, David (ed.), “Paraguay - Constitución de la Junta de Gobierno de 1811”, in: Haydeé Miranda Bastidas - Hasdrúbal Becerra - David Ruiz Chataing (ed.), *La independencia de hispanoamérica. Declaraciones y actas*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005, pp. 76-83.

Ortiz Escamilla, Juan, “El bajo clero mexicano durante la guerra civil del 1810”, in: Patricia Galeana (ed.), *El nacimiento de México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 11-19.

Paganini, Gianni - Tortarolo, Edoardo (eds.), *Illuminismo. Un vedemecum*, Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

Palmer, Robert - Colton, Joel, *Storia del mondo moderno. Dalla rivoluzione francese alla prima guerra mondiale*, Roma: Editori Riuniti, 1985.

Plá, Josefina, “La cultura paraguaya y el libro”, in: Josefina Plá, *Historia cultural. Vol I*, Asunción: RP Ediciones, 1992, edizione digitale a cura della Biblioteca Virtual del Paraguay.

URL: <http://www.bvp.org.py/>

Rigual, Miguel, *Historia del Paraguay*, Asunción: El Lector, 2002.

Romero, José Luis, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas* (1976) Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

— (ed.), *Pensamiento político de la emancipación (1790-1825)*, 2a ed., Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, 2 vv.

—, “Prólogo”, in: José Luis Romero (ed.), *Pensamiento político de la emancipación (1790-1825)*, Vol. I, 2a ed., Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. IX-XXXVIII.

—, (ed.), *Pensamiento conservador (1815-1898)*, 2a ed., Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.

—, “El pensamiento conservador latinoamericano en el siglo XIX”, in: José Luis Romero (ed.), *Pensamiento conservador (1815-1898)*, 2a ed., Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986, pp. IX-XXXVIII.

Rother, Wolfgang, “Cittadinanza e diritti dell’uomo”, in: Gianni Paganini - Edoardo Tortarolo (eds.), *Illuminismo. Un vademecum*, Torino: Bollati Boringhieri, 2008, pp. 46-58.

Saitta, Armando, *Civiltà del passato*, Vol I, Torino: Marietti, 1983.

Samuilovič, Moisei Al’peróvič, “La dictadura del Dr. Francia en la historiografía del siglo XX”, in: *Estudios Latinoamericanos*, n. 5, 1979, pp. 86-96.

Shulgovsky, A. F., “Romanticismo y positivismo en América Latina”, in: *Latino América*, México: vol.12, 1979, pp. 27-55.

Silva Herzog, Jesús, *Breve historia de la revolución mexicana*, vol I – II (1960), México: Fondo de Cultura Económica, (2° ed.) 1985.

Suárez, Victorio V., *Proceso de la literatura paraguaya*, Asunción: Criterio Ediciones, 2006.

Vásquez, José Antonio, *El doctor Francia visto y oído por sus contemporáneos*, Buenos Aires: EUDEBA, 1975.

Vásquez, Josefina Zoraida, “De la independencia a la consolidación republicana”, in: AA.VV. *Nueva historia mínima de México*, México: El Colegio de México, 2008, pp. 137-191.

Leopoldo Zea (ed.), *Pensamiento positivista latinoamericano*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980, 2 vv.

—, “El Positivismo”, in: Leopoldo Zea (ed.) *Pensamiento positivista latinoamericano*, Vol. I, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980, pp. IX-LII.

### **Altre opere consultate**

Azuela, Mariano, *Los de abajo. Novela de la revolución mexicana* (1916), México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Descartes, René, *Discorso sul metodo* (1637), a cura di Riccardo Campi, Erika Frigieri, Davide Monda, Siena: Barbera Editore, 2007.

Martí, José, *Obra literaria*, (a cura di Cintio Vitier), Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989.

Moro, Tommaso, *Utopia* (1516), a cura di Tommaso Fiore, Roma-Bari: Laterza, 1981.

Platone, *Fedro*, a cura di Monica Tondelli, Milano: Mondadori, 1998.

Rilke, Rainer María, “Duineser Elegien / Elegías de Duino. Versión de Juan Rulfo”, in: Víctor Jiménez - Alberto Vital - Jorge Zepeda (eds.), *Tríptico para Juan Rulfo*, México: Fundación Juan Rulfo, 2006, pp. 94-215.

Rousseau, Jean Jacques, *Il contratto sociale* (1761), a cura di Roberto Guiducci, Milano: BUR, 1982.

Schlegel, Friedrich, *Frammenti critici e poetici* (1797-1801), a cura di Michele Cometa, Torino: Einaudi, 1998.

## **Ringraziamenti**

Le persone che sono responsabili, nel bene o nel male, del fatto che io sia riuscita a realizzare questa tesi sono tante.

In particolare i miei ringraziamenti vanno al Prof. Erminio Corti e al Prof. Fabio Rodríguez Amaya, che mi hanno sostenuta e guidata in questo difficile lavoro.

Ringrazio anche tutti i docenti che in questi tre anni hanno animato la Scuola di Dottorato, in particolare la Prof.ssa Angela Locatelli e il Prof. Mario Corona, per i loro consigli preziosi.

Un grazie anche a tutti i dottorandi e già dottori che hanno condiviso con me un tratto di questo percorso; so che non se la prenderanno se riservo un abbraccio particolare alla Dott.ssa Francesca Camurati.

Un grazie, infine, alla Sig.ra Nicoletta Foresti per la sua competenza e disponibilità.