



SOMMARIO

POTERE E IDENTITÀ NELLE AMERICHE ROMANZE

ROBERTO FRANCAVILLA, ANNA GIAUFRET, MICHELE PORCIELLO
INTRODUZIONE

ANNE TRÉPANIÉ
DEUX SOCIÉTÉS POST-NATIONALES DISTINCTES? LE QUÉBEC, LE CANADA ET LEUR(S)
CAPITALE(S) NATIONALE(S)

LUCA FAZZINI
DALLA SCHIAVITÙ ALLA MARGINALITÀ: IL RAZZISMO IN BRASILE COME PARADIGMA DEL
POTERE, UNA PROSPETTIVA LETTERARIA

GIOVANNA MINARDI
FAITE DE CRONWELL JARA: UNA OBRA DE RESISTENCIA

GIUSEPPE GATTI
PODERES DE LA TECNOLOGÍA POSTELEVISIVA EN LA ESCRITURA CONTEMPORÁNEA:
ZAPPING, TRANSFORMISMO Y MUTACIÓN EN CARACTERES BLANCOS, DE CARLOS LABBÉ

GIOVANNI BAIOCCHETTI
RICOSTRUZIONI IDENTITARIE DOPO UN TRAUMA COLLETTIVO. IL CASO DEL TERREMOTO DI
OAXACA

DOSSIER CARTONERO

GERARDO ALFONSO
UN CANZONIERE PER L'AVANA
Traduzione di Giulia Montecchi in collaborazione con Irina Bajini

NANCY ALONSO
L'AVANA: LA CITTÀ CHE CI ABITA
Traduzione di Alberto Croce, Roberta Lorenzi e Alessia Zanetti in collaborazione con Rosa Maria Grillo



NANCY ALONSO

STORIA DI UNA BUCA

Traduzione di Chiara Bussolini, Martina Gemelli e Giulia Gusmaroli in collaborazione con Rosa Maria Grillo

LUISA CAMPUZANO

L'AVANA: GIUBILO E FUGA

Traduzione di Ludovica Bernardo, Carlotta Croci e Andrea Palumbo in collaborazione con Rosa Maria Grillo

JOSEFINA DE DIEGO

IL REGNO DEL NONNO

Traduzione di Valeria Contessa, Mariateresa Sanfile, Francesca Startari, Stella Volpini e Riccardo Zappaterra

ELISEO DIEGO

IL PRIMO DISCORSO E ALTRE POESIE

Traduzioni di Francesca Bressan, Isabella De Bernardi ed Emanuela Pisani in collaborazione con Antonella Cancellier e Francesca Gambardella

GIORGIO OLDRINI

LA GUERRA DE LOS POBRES

Traducido por Fausto Nagua en colaboración con Mylene Fernández y Michela Lamagra

GIORGIO OLDRINI

¡MALDITA PELOTA!

Traducido por Elizabeth Delgado y Génesis Montiel en colaboración con Mylene Fernández

MYLENE FERNÁNDEZ PINTADO

GERUNDI NELLA PIOGGIA

Traduzione di Michela Lamagra in collaborazione con l'autrice

ABEL PRIETO

IL PRIMO DELLA PRIMA CORRIERA

Traduzione di Francesca Buzzi e Alessandro Gorla in collaborazione con Irina Bajini

MIRTA YÁÑEZ

L'HOTEL E ALTRE POESIE

Traduzione di Francesca Gambardella in collaborazione con Antonella Cancellier, Francesca Bressan, Isabella De Bernardi ed Emanuela Pisani

POTERE E IDENTITÀ NELLE AMERICHE ROMANZE



Immagine: Gerd Altmann da Pixabay



INTRODUZIONE

ROBERTO FRANCAVILLA, ANNA GIAUFRET, MICHELE PORCIELLO

Questo numero di *Criando* vuole affrontare la questione del rapporto tra potere e identità in diverse aree delle Americhe romanze, con un focus su alcuni esempi che si concentrano sul confine tra storia, società, letteratura, antropologia e comunicazione, nelle aree lusofona (Brasile), ispanofona (Cile, Perù, Messico) e francofona (Québec), con l'aggiunta di un corposo dossier tematico su Cuba, che, apparentemente slegato dalla tematica del numero, la tocca inevitabilmente. Questa presentazione di aspetti della dinamica tra identità e potere nelle società "latine" del continente americano può portare ad alcune interessanti riflessioni e a rilevare alcune tematiche comuni ad aree geograficamente distanti e anche segnate da una storia (coloniale o semi-coloniale) molto diversa.

Nel suo contributo sul Québec, Anne Trépanier analizza la simbologia e il "racconto storico" attraverso i quali le due capitali nazionali del Canada (Ottawa) e del Québec (Québec) mettono in atto *performance* identitarie che puntano a rendere visibile la nazione, all'interno di un difficile gioco di negoziazione delle identità multiple del Canada e del Québec, società caratterizzate da tensioni tra i due gruppi fondatori (Inglese e Francesi), le popolazioni autoctone e le numerose comunità che sono il risultato di una forte immigrazione. Trépanier, dopo un'attenta analisi della simbologia proposta da alcuni edifici e rappresentazioni simboliche, auspica il ricorso alla metafora del mobile di Calder, che può permettere di sfuggire alla monodimensionalità della narrazione.

Dal canto suo, Luca Fazzini opera un'indagine intorno al conflitto sociale in Brasile, alle sue rappresentazioni e al complesso rapporto fra potere e soggettività subalterne partendo da un assioma, ormai storicizzato, secondo cui la retorica della cosiddetta «democrazia razziale» e la pretesa di ergersi a paradigma del racconto della società brasiliana non sarebbero altro se non fragili miti della modernità, puntualmente decostruiti e posti in crisi dall'analisi di alcune questioni fondamentali: la segregazione etnico-raziale, il genocidio gli indios, il sessismo, l'emarginazione sociale (soprattutto urbana). Fazzini si muove in una dimensione soprattutto letteraria, concentrando la sua disamina su exempla quali le cronache di Lima Barreto e l'opera di Cidinha da Silva, mettendo in risalto le sopravvivenze, radicate e impermeabili, di esperienze legate al passato coloniale e allo sfruttamento dell'ambiente.

Il potere burlato, quello dei potenti e degli oppressori, è quello proposto da Minardi. E lo fa attraverso *Faite*, l'ultimo romanzo dello scrittore peruviano Cronwell Jara, dove vengono descritte tutte le contraddizioni economiche, politiche e sociali delle *barriadas*. Rappresentante della Generación de los 80, Cronwell Jara contribuisce a creare la "nueva narrativa urbana" che, proprio in quegli anni, sfocia nella "narrativa neoandina". Una nuova narrativa che segna il superamento di quella indigenista e neoindigenista. Il lavoro di Minardi contribuisce a colmare un vuoto



perché, nonostante la qualità della sua produzione, Cronwell Jara, come giustamente ricorda la stessa Minardi, non ha ancora ricevuto la meritata attenzione.

Attraverso l'analisi dell'opera *Caractères blancs* (2011), dello scrittore, sceneggiatore cileno Carlos Labbé, Gatti riflette sul potere che ha assunto la tecnologia nel determinare la creazione di un'opera letteraria, arrivando a modificarne anche il linguaggio. Le pratiche tecnologiche trasferite al campo letterario hanno determinato, scrive Gatti, la letteraturizzazione dello zapping televisivo. Un'operazione che ha avuto diverse conseguenze: sui generi letterari, sul cambio delle voci del testo, sugli scenari, sul genere dei protagonisti e sul tempo del racconto.

Zapping televisivo, chiarisce Gatti, che non significa semplicemente cambio di canale, ma un nuovo modo di relazionarsi tra spettatore/lettore e apparato tecnologico.

Di natura più specificamente sociologica (in dialogo con un'ampia disamina di natura storica e culturale) è il contributo che Baiocchetti dedica alle nefaste conseguenze che i terremoti verificatisi nel settembre del 2017 nel sud del Messico hanno avuto non soltanto dal punto di vista delle perdite umane ma soprattutto sul fragile rapporto fra patrimonio "etnico", tradizione e valori identitari da una parte e riconversione egemonica degli spazi operata dall'autorità politica dall'altra. Assumendo come paradigma la regione di Oaxaca, tra le più colpite, Baiocchetti ricostruisce le strategie adottate dal governo centrale che, proponendo modelli urbanistici e abitativi svincolati da ogni matrice identitaria propria della cultura zapoteca e, di conseguenza, da ogni specificità architettonica locale, hanno compromesso l'ipotesi di partecipazione da parte degli abitanti e la natura collettiva della ricostruzione.

Il numero è arricchito da un dossier su Cuba, che raccoglie una serie di testi di autori cubani, soprattutto avanesi, scritti per ricordare i 500 anni della fondazione dell'Avana, con l'eccezione di quello di Giorgio Oldrini, che visse all'Avana per dieci anni come corrispondente della testata giornalistica dell'Unità. Pubblicati originariamente su *La Gaceta de Cuba* (gennaio-febbraio 2019), i racconti sono stati tradotti dagli studenti che hanno partecipato al II seminario estivo CRIAR di traduzione letteraria per l'editoria indipendente, che si è svolto a Gargnano, Palazzo Feltrinelli, nel settembre del 2019. Al seminario hanno partecipato, come docenti Irina Bajini, Antonella Cancellier, Rosa Maria Grillo, Giovanna Minardi, Mylene Fernández Pintado.

In conclusione, possiamo vedere diversi *files rouges* che attraversano i contributi di questo numero: l'intervento del potere sullo spazio, attraverso la loro riconversione dopo eventi traumatici quali i terremoti, o la scenarizzazione di simboli identitari che rappresentano il "récit national"; il rapporto fra potere e identità, soprattutto nel caso di identità subalterne, come quella del Québec o delle sue minoranze all'interno del Canada o dei gruppi marginali in Brasile; le diverse forme di sovversione e derisione del potere (anche quello della tecnologia) messe in atto dalla letteratura. Ci pare insomma che una visione delle culture "latine" americane su scala continentale, da Nord a Sud (o da Sud a Nord) possa fornire interessanti spunti di riflessione.



DEUX SOCIÉTÉS POST-NATIONALES DISTINCTES? LE QUÉBEC, LE CANADA ET LEUR(S) CAPITALE(S) NATIONALE(S)

ANNE TRÉPANIÉRI
UNIVERSITÉ CARLETON

La devise du Canada *A mari usque ad mare* et la devise du Québec *Je me souviens*, sont des expressions qui représentent une performance identitaire conforme aux réalités politiques du Canada et du Québec. Ces deux devises sont des signes soigneusement élaborés. La première devise traite de l'espace, l'autre du temps. Chacune des capitales nationales investit la géographie ou la mémoire historique comme lieu essentiel de l'identité du groupe qu'elle représente. Elles orientent la vision et l'étendue de la définition de la nation conçue pour le Canada et pour le Québec en tant que pays pour l'un, en tant que province pour l'autre, en tant que *nation* pour les deux et surtout en tant que communautés imaginées concurrentes.

Ottawa a été nommée capitale du Canada-uni en 1857, dix ans avant la Confédération, à l'époque où le Canada ne comptait que deux provinces dans l'Amérique du Nord britannique: le Canada-Est (le Québec) et le Canada-Ouest (l'Ontario). Bien qu'étant actuellement l'une des dix provinces du Canada, le Québec porte aussi le statut de nation, officiellement depuis 2006, mais comme les Acadiens, les Métis et d'autres peuples, les Québécois se considèrent comme une nation depuis fort longtemps¹. L'existence de deux capitales nationales au Canada aujourd'hui est inextricablement liée à son évolution géopolitique.

Cet article explorera comment les nations du Québec et du Canada sont articulées à travers leurs capitales nationales contemporaines. Ces dernières performant dans l'espace public une idée de la nation, un récit identitaire qui comprend aussi celui de l'intégration des immigrants. En quoi les nations québécoise et canadienne sont-elles (encore) distinctes? En explorant leurs capitales Québec et Ottawa nous verrons qu'elles entrent toutes deux dans une définition post-nationale de leur société en faisant une large place à la langue partagée comme lieu de pouvoir et d'identité. En effet, alors que la culture et l'histoire communes laissent de plus en plus de terrain au vivre-ensemble, la paix sociale s'organise de façon différente au Québec et au Canada.

Je proposerai quelques réflexions sur les deux stratégies distinctes d'intégration des immigrants mises en place le Canada et par le Québec, soit le multiculturalisme dans

¹ «L'assimilation des francophones progresse à un rythme affolant au Canada. Ceux-ci représentaient 30 % de la population canadienne en 1951 ; en 2018, ils ne représentaient plus que 20 %. Les taux d'assimilation sont de 44,7 % en Ontario, de 57 % au Manitoba, de 75,4 % en Saskatchewan, de 70,7 % en Alberta, de 74,1 % en Colombie-Britannique, de 11,9 % au Nouveau-Brunswick, de 53,8 % à l'Île-du-Prince-Édouard, de 50,3 % en Nouvelle-Écosse et de 68,4 % à Terre-Neuve. Ainsi, le fait que le Nouveau-Brunswick soit devenu officiellement bilingue en 1969 n'a pas changé la situation, pas plus que l'adoption de la Loi sur les langues officielles la même année ». Source: Centre d'études sur les francophones en Amérique du nord (CEFAN). Statistiques mises à jour le 4 octobre 2019: http://www.axl.cefan.ulaval.ca/amnord/cnd_antifranco.htm.



un cadre bilingue pour le Canada et l'interculturalisme en français pour le Québec. Ces deux politiques contribuent à éroder le bagage historique et culturel de la langue dans son contexte d'enracinement sur le territoire afin de devenir principalement un outil de communication et de participation citoyenne. La langue abandonne ainsi ses velléités de domination culturelle tout en participant à la tension politique du pays entre une majorité anglophone constante et une minorité francophone de plus en plus diversifiée sur son territoire contribuant à célébrer un pays à deux capitales nationales.

LA LANGUE

Le Canada est-il bilingue? Qui regarde une carte des langues les plus parlées au Canada voit clairement que la majorité des espaces de ce pays, le deuxième plus grand pour sa superficie, est occupée par l'anglais comme langue maternelle à plus de 60% et que ce n'est qu'au Québec et dans une portion du Nouveau-Brunswick, où la population parle le français comme langue maternelle dans une proportion de plus de 60%.

En effet, outre l'anglais, le français, les langues autochtones et les langues immigrantes, les Canadiens, les Canadiens-français, les Québécois et les Autochtones (c'est-à-dire les Premières nations, les Inuits et les Métis) sont des groupes aux identités nationales contemporaines et concurrentes, qui s'animent dans une société multiculturelle, interculturelle ou internationale. Une centaine de langues immigrantes sont parlées, une soixantaine de langues autochtones, mais seulement deux langues sont officielles dont une - l'anglais - domine largement. Le rapport récent de Statistiques Canada (2016) révèle que les trois langues immigrantes les plus parlées au Canada sont le cantonais, le mandarin et le pendjabi; mais au Québec les langues immigrées les plus parlées sont l'arabe, l'espagnol et l'italien. Dans ce contexte, les francophones du Canada sont des acteurs langagiers minoritaires. Alors que les bassins historiques des locuteurs du français sont l'Acadie et le Québec, il y a maintenant des minorités de la langue officielle française d'un océan à l'autre, une minorité anglophone au Québec et une francophonie nord-américaine historique, puis une francophonie internationale et immigrante récente qui vient nourrir et enrichir les francophonies canadiennes (minoritaires) et québécoise (majoritaire). Le résultat est un État canadien qui protège la diversité linguistique et ethnique. On peut même dire avec Donna Patrick que la reconnaissance de catégories identitaires définies par la langue et l'origine régionales a encouragé l'ancrage d'un phénomène qu'on pourrait appeler les identités à traits d'union². Aussi, les identités sociales et nationales, voire les identités régionales, ethniques et racialisées recoupent-elles la notion citoyenne du pan-canadianisme: Franco-Canadiens, Afro-Canadien, Sino-Canadien, Arabo-Canadien, Italo-canadiens, ou, par transposition sur le territoire de la province majoritairement francophone, Anglo-Québécois!

La difficulté de saisir l'identité canadienne n'est peut-être nulle part plus évidente que dans l'existence particulière de deux capitales nationales distinctes à l'intérieur des frontières canadiennes où deux sociétés se côtoient, traversées, comme toutes les communautés mixtes contemporaines, par des discours essentialistes, haineux ou cosmopolites, dans l'une ou l'autre langue officielle. La capitale nationale est un lieu sédimenté; le national est seulement l'une des multiples dimensions d'une ville

² Voir Donna Patrick, «Canada», dans Joshua Fishman et Ofelia Garcia (eds), *Handbook of Language and Ethnic Identity* (deuxième édition) Oxford, Presses de l'université d'Oxford, 2010, p. 286-301.



vivante et complexe, où les individus ayant une identité nationale en commun ont aussi des allégeances multiples à l'espace dans lequel ils vivent. La langue parlée au Canada et au Québec est aussi un espace stratifié.

Je vais encadrer mon propos par une étude de signes choisis, de symboles et des récits historiques en particulier, qui animent chaque capitale nationale et lui insufflent un sens dans l'espace public de chaque ville. En particulier, je mettrai en évidence les parallèles entre leurs édifices parlementaires et je conclurai en présentant deux mises en abîme de la nation qui favorisent la création de communautés imaginées : un spectacle projeté sur le bâtiment du parlement à Ottawa et une fresque en trompe-l'œil dans le vieux Québec, ramenant la « langue majoritaire » à une quantité de miroirs pour le Canada et à un bassin de références historiques pour le Québec.

LES CAPITALES NATIONALES DU CANADA

Les géographes, les historiens et les théoriciens de l'urbanisme ont conçu les capitales nationales comme des systèmes symboliques chargés de pouvoir, où une histoire nationale prend racine pour renforcer le pouvoir politique, national lui aussi. De ce point de vue, l'existence de deux capitales nationales distinctes dans un pays est une véritable curiosité qui témoigne d'un dualisme identitaire persistant qui, avec et malgré les changements de la composition démographique du Canada, continue d'influencer son paysage politique et culturel et sa marque internationale.

La région de la capitale nationale du Canada compte le Parlement, la Cour suprême, l'édifice accueillant la bibliothèque et les archives nationales du Canada et de nombreux musées qui façonnent la compréhension actuelle du Canada : le Musée de la guerre, la Musée des Beaux-Arts du Canada et le Musée canadien de l'histoire qui dévoile depuis le 150^e anniversaire de la Confédération une nouvelle exposition permanente sur l'histoire sur Canada; une histoire dorénavant axée sur les valeurs canadiennes contemporaines en général et les droits individuels en particulier. Aussi, un étage du musée est-il consacré aux premiers peuples, à leurs récits traditionnels, ceux de la colonisation et aux enjeux contemporains. De même, la ville de Québec compte une assemblée nationale avec une façade ornée, une bibliothèque et des archives nationales et plusieurs musées, y compris un musée des Beaux-arts et un musée des civilisations où se déroule une exposition permanente interprétant et représentant une histoire du Québec sur la ligne du temps et une exposition sur les nations autochtones du Québec dans une salle distincte. Alors que la région de la capitale nationale du Canada prétend représenter tout ce qu'est le Canada contemporain, au plan des droits de la personne, des innovations, de la diversité de ses régions et de sa population, la région de la capitale nationale du Québec met l'accent sur des expressions de l'histoire qui furent tour à tour canadienne, canadienne-française et québécoise.

UN PEU D'HISTOIRE ET BEAUCOUP DE GÉOGRAPHIE

La ville de Québec a tenu le titre de capitale de l'Amérique du Nord française à l'époque de la Nouvelle-France puis a été la capitale du Canada-Uni, partageant cette distinction entre 1851-55 et 1859-65 avec Kingston (1841-44), Montréal (1844-49) et Toronto (1849- 51, 1855-59). Ce n'est qu'en 1857 qu'Ottawa a été choisie et en 1866 qu'elle entre au service du Canada en tant que capitale nationale, après des rêves et



des jalousies considérables entre les anciennes capitales. En 1867, les villes d'Ottawa et de Québec construisent leurs propres édifices parlementaires.

Chaque capitale tire une valeur symbolique d'un angle de vue différent sur le déroulement des relations historiques franco-anglaises au Canada entre les Canadiens-Français et les Canadiens-Anglais, puis entre Canadiens-Anglais et les Québécois et enfin entre les minorités canadiennes-françaises et acadienne. Ce n'est vraiment qu'entre les deux guerres mondiales, que les Canadiens-Français ont commencé à s'appeler comme tels et ont laissé tomber le terme Canadiens pour se désigner parce qu'il a été récupéré par les Autres, les *Canadians*³. Ce n'est qu'après la Révolution tranquille au Québec - dans les années 1960 - que le terme Québécois est apparu et s'est imposé, à un moment où l'identité du groupe national Canadien-Français s'est territorialisé pour contrer sa minorisation dans l'espace du Canada actuel, développé par d'importantes vagues d'immigration. Ainsi, on peut dire que le Canada d'aujourd'hui a phagocyté des expressions historiques. Les anciens Canadiens n'existent plus, les *Canadians* sont arrivés; et les Canadiens-Français décrivent et vivent une réalité qui n'englobe plus le Québec.

Au cours de la Révolution tranquille, de nombreux Canadiens-Français n'étaient pas prêts à abandonner complètement leur identité culturelle en échange d'une identité québécoise, plus politique celle-là. Beaucoup d'entre eux étaient encore liés à la mémoire d'un passé où leurs ancêtres et leurs parents avaient contribué à la construction de la colonie à fort prix. C'est au milieu de cet état d'engagement précoce à la réalisation d'une nation québécoise que l'idée de Pierre Elliot Trudeau a émergé: l'idée de faire officiellement du Canada un pays bilingue mais multiculturel. La politique du multiculturalisme a permis de redessiner une identité canadienne qui n'était pas enracinée dans l'histoire mais plutôt sur la géographie exceptionnelle du Canada et la diversité des origines des citoyens. L'idée d'un Canada multiculturel résonnait avec le pourcentage élevé de Canadiens qui s'identifiaient comme ayant des origines ethniques et culturelles distinctes. Bien qu'elle comprenne une politique de bilinguisme officiel, elle n'a pas privilégié les Canadiens-Français sur le plan culturel dans la mosaïque canadienne qu'elle a approuvée.

En réaction à la politique multiculturaliste de 1971, le Québec s'est imposé comme le berceau de l'Amérique française, parrainant des historiens pour en faire son histoire et broser son récit et soutenant la plus importante campagne d'archéologie et de préservation du patrimoine jamais subventionnée au Canada afin d'enraciner son identité sur un territoire spécifique, celui du Québec. Simultanément à un travail de

³ Qui est Canadien? Les premiers Canadiens furent des descendants des colons Français nés au Canada pendant la période de la Nouvelle-France. L'ethnonyme *Canadien* y est apparu vers 1680 dans la correspondance de Marie de l'Incarnation. Les Canadiens, aussi nommés les Anciens Canadiens, sont un groupe aux coutumes françaises adaptées au territoire canadien. Après la Conquête du Canada par les Anglais, la population locale demeure canadienne. Il n'y aura pour ainsi dire plus de Français au Canada, les élites étant reparties en France. La majorité de la population locale d'origine européenne est dorénavant canadienne, de tradition catholique et française. Les Britanniques sont faussement appelés les Anglais par l'historiographie de langue française. En réalité, le nouveau groupe dominant compte des Écossais, des Irlandais, des Anglais, mais avant le XIXe siècle, la nation n'est pas une catégorie primordiale: il y a surtout des Catholiques et des Protestants, des riches et des pauvres, des soldats en garnison, des marchands ou des colons... Longtemps après les Rébellions des Patriotes de 1837-1838 et l'union forcée des Canadas, période pendant laquelle on a maintenu les termes Canadiens et British, autour de la Confédération, on a le développement des expressions Canadiens-Français et Canadiens-Anglais pour distinguer les deux groupes en présence. On a aussi un terme pour distinguer les colons protestants entre eux; ceux qui venaient des 13 colonies pour émigrer au Canada et rester fidèles à la Couronne britannique, les Loyalistes, et ceux qui s'étaient installés avant eux. Voir *Histoire d'un mot: l'ethnonyme Canadien de 1535 à 1691*, Septentrion, coll. « Les Cahiers du Septentrion », no 5, 1995, par Gervais Carpin.



distinction des Canadiens-Français hors-Québec, le Québec s'est distingué du Canada, preuves matérielles et nouveaux récits d'histoire anciennes à l'appui.

DES LIEUX DE POUVOIR ET DE MÉMOIRE

À Québec, la façade de l'hôtel du parlement est un hommage aux héros du premier Canada: les explorateurs, les religieuses et les premiers ministres sont à mi-chemin entre le peuple et les allégories, se dressant sur la pelouse entourant les bâtiments de la Promenade des Premiers ministres. Pour sa part, la colline parlementaire d'Ottawa reflète la même puissance spatiale, dressée sur le bord de la falaise, enracinée sur le territoire anishnabe, faisant face à la province de Québec.

Les édifices parlementaires réaffirment par leur architecture et leur ornementation leur fonction représentative. Les façades ornées contribuent largement à créer un récit symbolique et historique pour la nation. Puisqu'ils ne sont pas conçus pour être admirés isolément, les éléments de la façade constituent un récit, un programme iconographique qui renforce des thèmes importants et surtout, les relie de manière cohérente. En tant que temple de la démocratie, du peuple, de la nation et pour protéger les délibérations d'une assemblée élue, on peut lire le parlement comme on lirait le portail sculpté d'une cathédrale gothique, une mise en abîme d'un récit complexe, foisonnant, mais toujours le même, chaque parabole renvoyant au chemin du Christ et au parcours du chrétien vers la rédemption. Contrairement à la cathédrale, construite en forme de croix autour de l'autel sacré et du tabernacle, les édifices parlementaires sont construits autour d'un espace carré sur une acropole. Ses quatre murs forment le cœur respirant, le jardin de guérison de la démocratie, ou le point aveugle de la nation, c'est selon.

LA VIEILLE CAPITALE

Comme le portail de la cathédrale, le récit de la statuaire sur la façade de l'Assemblée nationale du Québec prépare le public pour les récits plus complexes et les rituels sacrés qui prennent place à l'intérieur, car ils fonctionnent en utilisant la même narration: les personnages archétypaux, la structure d'un récit et la ligne événementielle, téléologique. Eugène-Étienne Taché, architecte du parlement, est bien connu pour avoir sculpté sur l'entrée monumentale une devise digne d'orner la boîte de Pandore: *Je me souviens*. En entrant dans la Confédération, la province de Québec avait la responsabilité de se rappeler ce qu'elle était avant de devenir une province en suivant un adage commun: il fallait que ses citoyens présents et futurs sachent d'où ils venaient pour faire face à l'avenir. Il fut rapidement convenu que les trois ordres de pouvoir devaient être représentés sur la façade de l'Assemblée nationale; fondateurs, religieux et militaires, grandes personnalités (Cartier, Champlain, Maisonneuve), membres influents du clergé (Laval, Brébeuf, Marquette, Olier) et grands capitaines (Frontenac, Wolfe, Lévis, Montcalm). Entre les niches, les principaux gouverneurs du régime français sont équilibrés avec les «plus sympathiques gouverneurs du régime britannique à notre nationalité»⁴. Les explorateurs d'une plus grande Amérique française comblent aussi les vides (Iberville, Jolliet, Lasalle, Boucher, Nicolet, Beaujeu, Hertel et La Vérendrye). Ainsi la façade de l'Assemblée

⁴ Cette assertion attribuée à l'architecte du parlement est racontée par les guides-interprètes de la façade. Je l'ai entendue plusieurs fois entre 2010 et 2015 lors de voyages scolaires effectués les mois de mai.



nationale, construite entre 1883 et 1886 selon les plans de Taché, révèle comme un panthéon de héros passés et des figures à retenir.

À travers nombre de symboles français, le récit de la façade est soutenu par la philosophie romantique de la conservation des traditions et de l'utilisation d'allégories pour représenter des principes et des idées. Il présente des morceaux choisis: ce qu'il faut retenir du passé tout en répondant à un vif désir d'histoire, d'allégorie, de culture et de mémoire, vraiment très à la mode au milieu du XIXe siècle, où l'histoire comme récit devient un genre littéraire propre et distinct.

Deux groupes d'allégories décorent l'avant-corps: la poésie et l'histoire d'un côté, incarnant l'œuvre de François-Xavier Garneau, sont équilibrées par la Religion et la Patrie, d'autre part, par laquelle l'iconographie catholique est associée à un thème laïque et héroïque. Champlain et Maisonneuve équilibrent la structure; l'un fut le fondateur de la ville de Québec en 1608, le premier établissement permanent français en Amérique, l'autre Maisonneuve, fondateur officiel de Ville-Marie en 1642, qui deviendra Montréal. Plus loin, les mères de la nation, représentantes de l'Église, sont aussi célébrées en tant qu'éducatrices et vecteurs de la sédentarisation des Autochtones.

L'œuvre maîtresse du sculpteur Louis-Philippe Hébert, est sans doute la Famille autochtone, debout sur un bloc comme sur une île, devant la façade, n'ayant pas de place dans le récit. Les Autochtones apparaissent surtout comme des personnages idéalisés et non portraituretés, ils ne portent pas de nom. La sculpture s'intitule *Halte dans la forêt*. Ses personnages sont littéralement figés dans le temps, pétrifiés. L'omission de Donnacona, Tessouat, Anadabijoux, des chefs autochtones dont l'histoire coloniale a pourtant gardé la trace écrite, perpétue l'absence de représentation monumentale jusqu'à ce jour. Les deux religieuses, Marie de l'Incarnation et Marguerite Bourgeoys, ont été ajoutées en 1964, au beau milieu de la Révolution tranquille, à un moment où la religion était officiellement révoquée du discours national d'identification, renforçant cette idée de la célébration du passé, l'idée d'un catalogue de souvenir et non de sa continuation dans le présent.

Lieu de pouvoir, lieu de conservation, lieu de mémoire: l'Assemblée nationale est aussi un lieu de réconciliation symbolique. Son système parlementaire rappelle en effet les spectres qui auraient dévorés la nation canadienne sans l'intervention britannique. La révolution américaine aurait-elle assimilé les Canadiens à la langue anglaise?⁵

Au milieu de la façade, s'élève une tour centrale de 30 mètres. Longtemps le point plus haut de la ville, elle est dédiée à Jacques Cartier, le célèbre explorateur qui ayant planté sa Croix à Gaspé en 1534, avait fait croire aux Autochtones que ce n'était qu'un point de repère, celui-là même qui croyant nommer la terre avait désigné un village, donnant le nom du Canada à cette région du monde.

⁵ L'Acte de Québec (1774) est venu révoquer la Proclamation royale (1763), rétablir les anciennes lois françaises après dix ans de régime militaire. L'Acte de Québec, négocié par le Gouverneur Carleton, permettait aux Canadiens-français le droit de conserver leur langue, leur droit civil et leur religion catholique. Ce fut une stratégie politique -surnommée «la barrière de la langue» dans l'historiographie populaire - afin de nourrir la loyauté des nouveaux sujets britanniques catholiques d'origine française. Si ces Canadiens libéraux avaient rejoint la révolution américaine, on peut en effet penser qu'ils auraient gagné une indépendance politique mais qu'ils auraient perdu leur langue. Pour une explication détaillée de cette loi et de ses conséquences, voir: «Acte de Québec (1774)», Encyclopédie du parlementarisme québécois, Assemblée nationale du Québec, 10 juillet 2017.



OTTAWA

La colline parlementaire à Ottawa est perchée sur une colline et recule sur une falaise surplombant la rivière des Outaouais. Le complexe comprend un bloc central, un édifice à l'est et à l'ouest qui encadrent ensemble une étendue d'herbe qui fait face à une rue passante. Une clôture en fer forgé encercle l'enceinte et une allée vaste et spectaculaire mène de la porte d'entrée sud de la rue Wellington à l'entrée du bloc central qui est aussi la base de la tour de l'édifice parlementaire. Les bâtiments sont d'inspiration anglaise et écossaise, des lions et des feuilles d'érables entremêlées sont sculptés dans la pierre. L'eau d'une fontaine coule à l'extrémité sud de la grande allée, au centre de laquelle brûle une flamme depuis 1966. Sur chacun des douze côtés de la fontaine se trouve un bouclier en bronze avec les armoiries provinciales ou territoriales, chacun marquant la date de l'adhésion de la province ou du territoire à la Confédération.

La grande pelouse devant le parlement sert de parc public et de lieu de commémoration. Le grand terrain est habité par 14 statues en bronze qui ont été installées entre 1885 et 1992. La moitié d'entre elles commémorent des anciens premiers ministres (dont John A. Macdonald, Alexander Mackenzie, Wilfrid Laurier, Robert Borden, William Lyon Mackenzie King, John Diefenbaker et Lester B. Pearson). On retrouve également les «cinq Pères de la Confédération» (George-Étienne Cartier, Robert Baldwin, Louis-Hippolyte Lafontaine, George Brown et Thomas D'Arcy McGee). La reine Victoria et la reine Elizabeth II y sont également consacrées. En l'an 2000, la Fondation Famous 5 a fait don de cinq statues commémorant chacune des femmes à qui on peut attribuer la déclaration légale du droit de vote des femmes (Emily Murphy, Irene Parlby, Nellie McClung, Louise McKinney et Henrietta Edwards). On y trouve aussi une chaise vide, qui est destinée à ajouter une composante interactive au paysage commémoratif. Ces statues et monuments peuplent la pelouse, comme une invitation aux citoyens à rejoindre la foule de personnages notoires. Selon le ministère des Travaux publics et des Services gouvernementaux, ces monuments «projetent un sentiment de dignité et renforcent l'importance symbolique de la Colline du Parlement»⁶. Un récit du Canada est projeté sur sa façade les soirs d'été. Il fait une grande place aux Canadiens contemporains de toutes les origines. Qu'il s'intitule *Mosaïka* ou *Lumières du Nord* (plutôt que «aurores boréales», ce qu'une traduction plus littérale de «Northern lights» proposerait), il s'agit des histoires qui constituent l'identité des Canadiens d'aujourd'hui, mais pas de l'histoire avec un grand H à proprement parler, ce qui contribue à sa projection de récit vrai et à sa réception de récit authentique.

DEUX IDENTITÉS MISES EN ABÎME

Québec et Ottawa, chacune depuis leur acropole (*acro-polis*, au-dessus de la ville) sites de pouvoir dans la démocratie, juchées sur une falaise, dominant les cours d'eau et les quartiers ouvriers. Elles offrent une référence à leur nation, une tour de l'horloge, un point de repère, un lieu de rassemblement, un répertoire de symboles. La capitale nationale et les signes qui la composent visent à incarner quelque chose de «l'essentiel» de la nation, dans chacune de ses parties elle souhaite exprimer le « tout » national. Aussi, la capitale nationale rend-elle la nation visible en impliquant le local

⁶ Pour cette citation et le point de vue du Ministère sur le rôle des édifices patrimoniaux, voir http://www.parkscanadahistory.com/park_summaries/on-f.htm



dans une performance du national. La capitale nationale relie la ville physique à la nation imaginaire, impliquant dans l'espace une expression synecdotique de la nation, rendant le Canada ou le Québec visible, tangible et reconnaissable.

Bien que la Confédération ait été largement comprise et promue comme un mécanisme historique pour le partenariat entre les Canadiens-français et les Canadiens-anglais, elle a aussi inévitablement vu les Canadiens-Français passer à une minorité plus réduite de la Fédération sous le nom de la province de Québec⁷. La promesse de la Confédération n'avait pas été tenue. Dans les années 1960, les Canadiens-français étaient sous-représentés dans des postes d'importance, la langue française n'était pas utilisée dans les institutions canadiennes et il n'existait pas de mécanismes formels pour promouvoir leur langue et leur culture. C'est dans ce contexte que des voix se sont levées pour exhorter le changement. La Révolution tranquille commençait et les Québécois, dans une période de refondation de leur identité, étaient de plus en plus enclins à se définir eux-mêmes comme appartenant à une « nation » plutôt qu'à une « race » ou à une « nationalité ». Dans cette période, une grande commission d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme a voyagé à travers le Canada afin de faire un véritable état des lieux et proposer des solutions⁸.

LE PASSÉ AU PRÉSENT À QUÉBEC

Au Québec, la définition romantique gravite autour de la notion d'un passé précieux en jeu dans le présent, par la magie du souvenir: *Je me souviens*. Le «Je» collectif est un mystère. La phrase appelle tous les citoyens du Québec à participer à la mémoire collective, la mémoire étant le seul présent du passé. Le défi du Québec est d'ouvrir le passé aux nombreuses histoires de son peuple. Nombre d'historiens contemporains écrivent à ce propos. En effet, le groupe historique québécois est un peu plus que «la nation comme culture» et est devenue une société ouverte quoique différente de celle du reste du Canada. Plusieurs politiques dont celle de la langue officielle et celle de l'intégration des immigrants ont contribué à façonner une société distincte.

Pour la ville de Québec, la ville surfe sur sa représentation en tant que porte d'entrée vers le Canada et le berceau d'une nation. C'est en ce sens que la ville joue sa carte la plus sûre de plateforme d'identification nationale. Ses récits de fondation sont suffisamment nombreux et recherchés pour témoigner du rapport entre la fondation de la ville et celle d'un peuple distinct, à la mémoire historique nourrie depuis 400 ans, par plusieurs récits qui, encore une fois, comme autant de mises en abîme, racontent la fondation, l'épreuve, la résilience, la survivance et la fierté de la différence.

⁷ Rappelons avec notre correcteur d'épreuves, que cette conception du «pacte entre les peuples» a surtout été véhiculée du côté canadien-français. Du côté canadien-anglais, le Canada a d'abord été conçu comme une entité politique anglo-protestante au sein de l'empire britannique et un projet politique mis au service du développement du réseau ferroviaire et de l'économie coloniale de l'Amérique du Nord britannique.

⁸ Il s'agit de la Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme, dont le rapport final compte cinq volumes, plus connue sous le terme de «B and B commission» en langue anglaise, et de Commission Laurendeau-Dunton en français. Pendant la Révolution tranquille, le Québec s'est développé une place distincte sur la scène internationale en ouvrant une première Délégation générale du Québec à Paris en 1961, à Londres en 1962, en établissant une présence officielle en Allemagne et dans le reste de l'Europe - et le plus favorablement dans des régions distinctes comme Barcelone - et en Asie. En 1976, le premier gouvernement du Parti québécois (PQ) a été élu au Québec avec le charismatique René Lévesque, qui avait joué un rôle majeur dans l'approbation du concept des « Maîtres chez nous » lors de la Révolution tranquille quand, en tant que ministre des Ressources naturelles, il avait travaillé en faveur de la nationalisation de l'hydroélectricité.



En partant de la Haute ville, les promeneurs passent devant le Grand Théâtre de Québec, puis devant le bureau du ministre des Relations Internationales. Ils sont naturellement invités à suivre la courbe des murs et à parcourir le parc de la Francophonie, où nichent des milliers de pigeons, forçant l'imagination de la correspondance et la connexion au vaste monde de la francophonie. Ensuite, face à la caserne militaire du château des fortifications, derrière laquelle se cache le complexe de la citadelle, la promenade se poursuit jusqu'au «Bunker», qui représente l'architecture brutaliste de la Révolution tranquille avec son nouveau ciment comme signe d'une fondation nouvelle et solide. L'Assemblée nationale se tient fièrement sur la Grande-Allée. La porte de Saint-Louis avec ses tourelles et son balcon laissent passer des calèches, renforçant la performance historique de l'espace. Debout devant la porte de Saint-Louis, on peut voir la Croix du Sacrifice, érigée en souvenir des soldats tués pendant la Première Guerre mondiale, lieu où une cérémonie commémorative a lieu tous les 11 novembre, jour du Souvenir. Ce site marque également l'entrée de la Citadelle, abritant le Régiment Royal 22 e dont la devise, comme celle de Québec, est *Je me souviens*.

Une statue de l'auteur presque sanctifié de l'*Histoire du Canada* (1845-1848), François-Xavier Garneau, se trouve de l'autre côté de la rue. Ces monuments à la mémoire et à l'histoire parlent de l'importance de la transmission et de la conservation de la culture transmise à travers l'histoire, la protection des trésors du passé et le maintien du rôle de foyer de l'identité de la ville, berceau de la distinction nationale et culturelle. La capitale nationale du Québec narre toute cette histoire dans ces lieux, à commencer par ses murs, qui imposent à l'esprit l'idée de forteresse, mais aussi l'idée de préservation d'une culture comme un trésor.

OTTAWA PORT D'ATTACHE

Alors que la distinction québécoise du reste du Canada est inscrite dans la nation exprimée par Québec, la capitale canadienne d'Ottawa-Gatineau projette une image nationale qui repose sur l'inclusion explicite du Québec et paradoxalement, un refus obstiné d'adopter le bilinguisme. Ottawa a été choisie à l'origine comme capitale du Canada pour son caractère de ville frontalière et son emplacement à la frontière entre les deux provinces de l'ancien Canada-uni, servant des intérêts militaires et commerciaux. De la rive québécoise, la Colline parlementaire d'Ottawa s'ouvre sur un bel espace romantique où les éléments naturels rencontrent la civilisation, la Tour de la Paix étant le point le plus important. Les bâtiments du Parlement apparaissent comme une dentelle d'inspiration gothique qui décorent et encadrent les bords de la falaise d'un pont à l'autre. Deux autres clochers captent l'attention du spectateur: la structure en verre de la *National Gallery* et le clocher de la cathédrale Notre-Dame. Le paysage est spectaculaire, une corniche ornée surplombant une falaise plongeante aux eaux de la rivière des Outaouais. Dans la performance de la capitale nationale canadienne, l'espace et le paysage sont les liens les plus solides entre les Canadiens et leurs concitoyens et leurs institutions. Le complexe du Parlement est pensé et construit comme le cœur de la nation.

La représentation de la démocratie canadienne est renforcée par le spectacle son et lumière projetée sur l'édifice du parlement; comme on l'a vu, il n'y a pas un seul narrateur, mais plutôt une compilation de points de vue convergents; chacun est Canadien, peu importe sa culture d'origine. Cette projection est devenue l'histoire du Canada dans le sens de *story*. La performance d'un Canada démocratique et diversifié



est peut-être plus évidente par le fait qu'elle est projetée sur la façade des édifices du Parlement, incarnation structurelle de la représentation démocratique. Dans l'ensemble, ce récit, quoique superficiel - et à cause de cela - permet de légitimer l'union et la diversité canadiennes. Pour reprendre les mots du matériel promotionnel de la Commission de la capitale nationale pour cette production: «le spectacle parle de l'existence d'une mosaïque en constante évolution qui est le produit d'une «conversation» historique entre diverses communautés», dont les identités minoritaires comme les Canadiens-français et les Autochtones seraient parties prenantes.

LA FRESQUE DES QUÉBÉCOIS, À QUÉBEC

Dans la mesure où la façade parlementaire québécoise sert de bible séculaire illustrée pour la capitale du XIXe siècle, la *Fresque des Québécois* sert de capsule temporelle, invitant les passants à entrer dans l'univers symbolique d'une peinture en trompe-l'œil. Le paysage est présenté dans un triptyque architectural, les bâtiments réels des rues latérales se fondent dans la peinture qui représente une vue imaginaire mais réaliste de la ville. La fresque est effectivement un projet national qui réitère les symboles à base de la nation québécoise dans un trompe-l'œil peint à la porte de la Place-Royale, berceau bien préservé et restauré de la nation québécoise.

La base de la fresque commence à la rue escarpée sur la Côte de la Montagne, où une bibliothèque est peinte montrant de précieux livres nationaux, des romans primés et des histoires du Québec. Samuel de Champlain se tient lui-même au centre de l'image sur la rue, sur des galets peints de même nature que ceux qui couvrent la vraie rue, invitant le public à pénétrer dans sa ville imaginaire. Sur la gauche, un escalier grouille de gens d'époques différentes: Louis Jolliet - grand explorateur du Mississipi - et deux ouvriers anonymes. Derrière lui, Alphonse Desjardins, créateur des Caisses Populaires, le système financier coopératif emblématique qui a été un premier acte de foi pour donner crédit à l'épargne populaire publique. Les enfants jouant au hockey et une mère et un bébé dans une poussette passent devant deux religieuses bien connues du début du XIXe siècle Marie Fitzbackm, première supérieure des Soeurs du Bon-Pasteur et Marcelle Mallet supérieure-fondatrice du Soeur de la charité de Québec, représentant leurs institutions marchant bras dessus bras dessous pour l'éducation et les services sociaux pour les femmes: le seul filet de sécurité sociale existant avant la Révolution tranquille. A droite de Champlain, sous la porte, lord Dufferin, champion de la reconstruction des fortifications de la ville et Félix Leclerc, de l'île d'Orléans, père des chansonniers. Jean Talon, intendant du roi chargé d'augmenter la population de la colonie avec les Filles du Roy et Frontenac, fier gouverneur du Québec pendant l'âge d'or de la Nouvelle-France, observent la scène par les fenêtres des quartiers vivants, au deuxième étage d'un immeuble. Jacques Cartier se tient dans la fenêtre ouverte de l'étage, contemplant la réalisation de son rêve d'une présence française permanente à Québec. De l'autre côté du triptyque est l'historien Garneau, debout comme un orateur sur le balcon, avec Papineau, leader des Rebellions, fouettant la foule avec leurs discours patriotiques passionnés. Une autre fenêtre s'ouvre sur Thais Lacoste-Frémon et au-dessus de la bibliothèque, François de Laval. Au-dessus se trouve Marie Guyart (Marie de l'incarnation), supérieure des Ursulines et Catherine de Longpré, supérieure des Hospitalières, première présence religieuse au Québec.

Le point de fuite de l'image est un pont sur lequel un jeune couple se tient en s'embrassant, ode au présent et à l'avenir de leur amour, devant le fond, marquant



une célébration de l'architecture urbaine typiquement québécoise héritée de la Nouvelle-France. L'image offre une transition verticale à travers les quatre saisons de bas en haut, représentant un cycle, mais aussi une temporalité humaine plus qu'une historicité chronologique. La Fresque invoque une temporalité itérative qui joue sur l'interaction des passants avec le paysage historique intégré dans la peinture. Les signes d'un passé national sont intégrés pour se fondre harmonieusement dans le paysage urbain. Les lignes entre le passé et le présent sont floues, appelant les passants à entrer physiquement dans l'imaginaire historique de la capitale nationale.

Alors que les édifices du Parlement canadien sont animés d'un récit séduisant qui construit une définition politique fondée sur la valeur, une nation canadienne définie en fonction des relations culturelles qu'elle englobe, la *Fresque de Québécois* anime Place-Royale avec un récit séduisant qui définit la nation historiquement d'abord, en appelant le spectateur à assimiler la nation politique par une expérience immersive du passé symbolique dans le présent physique. Comme Louise Perry l'a si éloquemment placée dans un roman d'espionnage: «Le Québec est comme une chaloupe. Il aime aller de l'avant en regardant en arrière»⁹.

CONCLUSION

En examinant plusieurs sites de l'expression de l'identité nationale, ce que j'ai appelé des performances identitaires, j'ai tenté de remettre en question l'équilibre des tensions au cœur de la renégociation de l'espace identitaire au Canada dans les deux capitales nationales, tensions qui constituent le récit de soi de la nation canadienne et de la nation québécoise.

Dans quel pays reconnaît-on d'avoir érigé les édifices parlementaires sur un territoire ancestral autochtone non-cédé? A chaque intervention publique, qu'elle soit politique, académique, économique ou culturelle, on s'attend maintenant à entendre déclarer une reconnaissance du privilège du conférencier à tenir des activités profitables depuis des centaines d'années sur des territoires autochtones (souvent, qualifiés de «non-cédés»)¹⁰. S'en suit une reconnaissance de l'antériorité identitaire du lieu, l'énonciation du nom et la langue traditionnelle du peuple qui en aurait normalement joui et hérité et un remerciement à la population autochtone de pouvoir poursuivre les activités sur ces terres¹¹. Ottawa est la grande championne de la reconnaissance symbolique des Autochtones; leur présence est réelle, leur valeur ajoutée dans tous les lieux de la capitale nationale de tous les Canadiens aussi. Mais parallèlement à ces reconnaissances symboliques aux effets limités, le gouvernement fédéral continue à défendre des politiques souvent défavorables aux populations autochtones.

Puisque la compréhension de l'identité d'une nation est périlleuse, je pense que les tensions narratives constituant la formation de l'identité sont mieux conceptualisées lorsqu'elles sont transportées par la métaphore, en inventant leur ressemblance avec la quête de l'équilibre dans un mobile, comme ceux de Calder¹². En débattant cette métaphore, on retrouve une autre image; plate, sombre, ressemblant aux mots

⁹ Louise Perry, *Bury your dead*, Toronto, Minotaur, 2010.

¹⁰ En l'absence de traité attestant de la cession du territoire à une force coloniale.

¹¹ Cette pratique a été instaurée à la suite des recommandations issues de la Commission vérité et réconciliation avec les peuples autochtones qui en compte 94.

¹² Cette métaphore est née dans le bureau de l'historien du Québec contemporain Jocelyn Létourneau, qui fut mon directeur de thèse.



imprimés sur une feuille de papier, ressemblant à un récit et appelant une interprétation, comme l'ombre que le mobile produit sur le sol. La performance de l'identité est organisée et intentionnelle, alors que la formation de l'identité et le sentiment d'appartenance ne le sont pas. Ces deux derniers dépendent de l'efficacité du système de création de sens qui produit une plateforme d'identification et offre l'espace pour mieux définir la nation. Il existe de nombreuses façons dans les capitales de créer un simulacre, une ombre qui permette au public de connecter à la complexité d'une identité et qui déjoue les rapports de force traditionnels. Je pense aux musées, aux paysages culturels, à l'organisation urbaine. Les métaphores comme outils poétiques font partie du langage interculturel qui nous aide à échapper à l'unidimensionnalité des représentations que nous étudions, ouvrant un espace pour attraper une lumière, étudier des ombres, des projections et faciliter une réflexion sur l'idée de nation telle que performée dans les capitales.



DALLA SCHIAVITÙ ALLA MARGINALITÀ: IL RAZZISMO IN BRASILE COME PARADIGMA DEL POTERE, UNA PROSPETTIVA LETTERARIA

LUCA FAZZINI

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO

In Brasile marzo è il mese delle piogge, degli acquazzoni torrenziali che spazzano via il caldo torrido dell'estate tropicale e accompagnano un autunno più mite. “São as águas de março fechando o verão, a promessa de vida no seu coração”, scrive il poeta e compositore Tom Jobim, nella celebre canzone *Águas de Março*, del 1972. L'arrivo delle piogge porta con sé la promessa della vita, una promessa che in alcune regioni, secche e aride, non è solo una metafora poetica ma il segno di una realtà feroce. Quando le acque di marzo si presentano in ritardo, oppure sono scarse, gli animali muoiono e le persone sono costrette ad abbandonare le proprie terre per emigrare verso luoghi più verdi. È la storia del *sertão* brasiliano raccontata nelle pagine di *Vidas Secas* (1938), di Graciliano Ramos, nelle poesie di João Cabral de Melo Neto, e nelle musiche di Luiz Gonzaga. Nelle grandi città invece, con il mese di marzo e l'estate alle spalle, si ritorna alla *routine* quotidiana, scandita da giornate sempre più corte e da una leggera brezza fresca che si alza dal mare.

Il marzo 2019, oltre alle solite aspettative di acqua e fresco, è stato accompagnato dall'evento che, come afferma Roberto Da Matta, “ridefinisce il mondo sociale brasiliano” (1997, 140)¹: il carnevale. Momento catartico dell'estate, il carnevale è senza dubbio la festa più attesa per milioni di brasiliani, “una festa speciale ma anche un disordine, una confusione, un casino. Un momento in cui regole, routine e procedimenti vengono modificati, mentre regna la libera espressione dei sentimenti e delle emozioni, quando tutti possono manifestarsi individualmente”² (Da Matta 1997, 161).

L'inizio dell'anno, con l'insediarsi di un governo francamente ostile a qualunque forma di manifestazione culturale popolare, aveva confermato la svolta autoritaria iniziata nel 2016 con il processo di *Impeachment* nei confronti dell'ex *presidenta* Dilma Rousseff. Svolta autoritaria legittimata dal voto nelle elezioni di ottobre 2018, che ha effettivamente messo un punto finale alla serie di politiche di inclusione sociale inaugurate agli inizi del secolo dai governi del *Partido dos Trabalhadores* (PT).

In tale scenario autoritario e oscurantista, fortemente incentivato da un governo elitista, allineato alle politiche *trumpiane* di Washington e nemico dichiarato di tutte quelle tradizioni culturali endogene, afrobrasiliane e indigene, l'attesa del carnevale alimentava una doppia aspettativa. Alla sovversione caratteristica del momento

¹ “Redefine o mundo social brasileiro” (Da Matta 1997, 140). Le traduzioni dal portoghese e dall'inglese riportate di seguito sono tutte ad opera dell'autore.

² “Uma festa especial e também uma trapalhada, uma confusão, uma bagunça. Um momento em que as regras, rotinas e procedimentos são modificados, reinando a livre expressão dos sentimentos e das emoções, quando todos se podem manifestar individualmente.” (Da Matta 1997, 161)



carnevalesco, si aggiungeva l'urgenza politica di esaltare i riti, i costumi e gli eroi tradizionali della cultura popolare. Una maniera per costruire, durante i quattro giorni del carnevale e sfruttandone la potenza simbolica, una narrativa opposta a quella del potere che, attraverso la sua complessa macchina mediatica, articolava e riorganizzava la secolare lotta contro i poveri e contro le culture subalterne. Una lotta inaugurata dal colonialismo e dalla schiavitù e proseguita senza soluzione di continuità nel periodo post-abolizione. Un conflitto di tipo identitario, le cui armi consistono nell'attivare (o riattivare) le pratiche razziste consolidate nel passato, declinate ora in base alle contingenze del momento.

Come da tradizione, tale urgenza politica è stata affidata al Samba, danza e genere musicale strettamente legato all'universo afro-brasiliano - nonostante alcune divergenze riguardanti il significato, l'origine etimologica della parola Samba è certamente Bantu (Lopes e Simas, 2015) -, storicamente veicolo di resistenza culturale. La sfilata delle tradizionali Scuole di Samba, momento centrale del carnevale di Rio de Janeiro, divenne dunque un palco dal quale, sfruttando l'ampissima visibilità nazionale ed internazionale dell'evento, gridare al Brasile intero la storia dei suoi eroi popolari e delle sue tradizioni, massacrate dall'occupazione coloniale, da quattro secoli di violenza schiavista e dalla persistenza di tali dinamiche nella contemporaneità.

Appena come esempio, contro tale svolta autoritaria del potere in Brasile, la Scuola di Samba Paraíso de Tuiuti, fondata nel 1952 nella favela conosciuta come Morro do Tuiuti, nell'area centrale di Rio de Janeiro -zona storicamente abitata da migranti provenienti dalla regione Nord-est del Brasile -, propose un *Samba-enredo*³ dal titolo *O salvador da Pátria* che, nel raccontare la storia del *Bode loiô*, celebre figura folkloristica dello Stato del Ceará, rende omaggio, tra le righe e tramite metafore e allusioni continue, all'ex presidente Luiz Ignazio Lula da Silva, emigrante *nordestino*⁴ come lo stesso *Bode loiô*, eletto presidente e successivamente costretto agli arresti in totale assenza di prove.

Così come Paraíso de Tuiuti, è dalla stessa urgenza politica che nasce il samba campione del carnevale 2019, *Histórias para ninar gente grande*, della Estação Primeira da Mangueira, una delle Scuole di Samba più antiche di tutto il Brasile, situata nella Favela da Mangueira, Zona Nord di Rio de Janeiro. Il tema scelto è esplicitamente polemico: raccontare una storia del Brasile in cui i protagonisti non siano gli "eroi" portoghesi (Pedro Álvares Cabral, Dom Pedro II, la Principessa Isabel - tra i tanti), ma tutte quelle figure che si opposero, nei secoli, all'occupazione coloniale. Figure marginali nei libri di storia, quando non completamente assenti. L'intento del Samba è chiaro:

Brasile, mio *nego* lasciami raccontare
La storia che la storia non racconta
Il contrario dello stesso luogo
È nella lotta che noi ci troviamo

Brasile, mio *dengo*
La Mangueira è arrivata

³ Tipo di Samba creato sulla base di una specifica tematica (enredo) scelta dalla Scuola di Samba per il carnevale.

⁴ Con l'aggettivo *nordestino* ci si riferisce, in Brasile, agli abitanti della macroregione amministrativa del Nord-Est, che comprende gli Stati del Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia. Terra arida e a lungo prostrata dalla povertà, il Nord-Est è una regione di emigrazione. Da lì parte ogni anno un enorme contingente umano diretto nelle capitali del Sud e del Sud-Est, alla ricerca di migliori condizioni di vita. Tali flussi, così come l'associazione automatica tra Nord-Est e povertà hanno dato all'aggettivo *nordestino* un tono dispregiativo.



Con i versi che il libro ha cancellato
Dal 1500 sono più le invasioni che le scoperte
C'è del sangue scuro e calpestato
Dietro all'eroe incorniciato
Donne, Tamoios⁵ e mulatti
Io voglio il paese che non è nel ritratto⁶

Il Brasile acclamato nei versi della Manguera è il Brasile delle donne, delle popolazioni amerindie sterminate durante l'occupazione coloniale e degli africani e afro-discendenti trascinati in America lungo le rotte sanguinose del traffico transatlantico. Individui privati di qualsivoglia dignità umana, venduti come merce economica nei porti della costa, incatenati, violentati e obbligati al lavoro coatto nelle piantagioni di caffè e nelle *fazendas* dell'entroterra. È necessario sottolineare che nonostante il traffico di esseri umani fosse vietato, in Brasile, già tra il 1850 (Legge Eusébio de Queiroz) e il 1854 (Legge Nabuco de Araújo), la schiavitù persiste invece fino al 13 maggio 1888, quando la proclamazione della Legge Imperiale n.° 3.353, conosciuta come *Lei Áurea*, ne decreta formalmente la fine. Per comprendere l'estensione e l'impatto del fenomeno sia a livello economico sia demografico, basti pensare che, come riporta Luiz Felipe de Alencastro nel suo *O Trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul* (2000), tra tutti gli africani schiavizzati durante più di tre secoli di sfruttamento coloniale, il 43,6% – più di cinque milioni di esseri umani – sia sbarcato in Brasile. L'estensione territoriale, da sola, non è sufficiente per giustificare l'alto numero di persone rese schiave. La ragione è, invece, strettamente economica: la prossimità della costa brasiliana al continente africano rendeva il costo degli schiavi molto più economico rispetto alle realtà dell'America Centrale e del Nord. In determinate condizioni, come in caso di malattia o di eccessiva prostrazione fisica, lasciar morire i più deboli per poi sostituirli con dei nuovi arrivi anziché curarli era indubbiamente il cammino meno costoso. Ugualmente, in caso di ribellione, il basso costo degli individui schiavizzati non lasciava remore riguardo alla punizione, che prevedeva la pena di morte. Citando Abdias Nascimento:

Le piantagioni brasiliane erano, in grado considerevole, più densamente popolate da schiavi rispetto alle loro controparti nell'America inglese; questi erano talmente economici che era più facile e meno costoso sostituirli con degli altri quando malati, che curarli e alimentarli in maniera corretta. In Brasile una forza manuale di oltre duecento schiavi in una sola *fazenda* era un fatto comune, mentre negli Stati Uniti più di cento schiavi riuniti in una sola tenuta costituivano un'eccezione. Le condizioni di vita degli schiavi in Brasile erano quindi meno curate rispetto agli Stati Uniti, dove la sostituzione degli schiavi richiedeva relativamente più denaro. Il trattamento negligente e gli abusi di cui erano vittima causarono un alto tasso di mortalità infantile tra la popolazione schiava. A Rio de Janeiro [...], la mortalità infantile raggiungeva l'88%. La facile

⁵ Popolazione amerindia che abitava nella regione Guanabara (litorale dello stato di Rio de Janeiro) fino al secolo XVI.

⁶ “Brasil, meu nego deixa eu te contar/A história que a história não conta/ O avesso do mesmo lugar/Na luta é que a gente se encontra/Brasil, meu denço/A Manguera chegou/Com versos que o livro apagou/Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento/Tem sangue retinto pisado/Atrás do herói emoldurado/Mulheres, Tamoios, mulatos/Eu quero um país que não está no retrato” (Manguera, 2019).



acquisizione di nuovi schiavi significava che le classi dirigenti non sprecavano tempo o denaro per la salute dei loro prigionieri. (Nascimento 2016, 70)⁷

La morte, l'uso della morte come strumento per disciplinare e controllare la popolazione, ma anche per sbarazzarsi di tutti quegli individui deboli, anziani e malati, considerati come inutili ed indesiderati diventa dunque uno strumento essenziale per pensare le dinamiche del potere in un paese in cui la schiavitù si è protratta più a lungo che in qualsiasi altra realtà atlantica, coinvolgendo un contingente umano impensabile nei paesi vicini. Un lavoro di morte che, come afferma Florestan Fernandes, supera le frontiere cronologiche della schiavitù estendendosi fino ai giorni nostri: "l'abolizione, da sola, non pose fine al genocidio, anzi lo aggravò; essa stessa lo intensificò nelle aree di vitalità economica, dove la mano d'opera schiava possedeva ancora una certa utilità" (Fernandes 2016, 20).⁸

Tale continuità appare in maniera evidente anche nei versi del Samba campione del carnevale 2019, quando nell'esaltare personalità indigene e africane legate alla resistenza e alla lotta contro il colonialismo e lo Schiavismo, la Mangureira menziona anche attivisti per i diritti civili e figure di spicco dell'arte e della cultura afro-brasiliana contemporanea, come a voler evidenziare la continuità non solo delle pratiche razziste, ma anche delle forme di resistenza:

Brasile, il tuo nome è Dandara⁹
 E il tuo viso è di Cariri
 Non è venuta dal cielo
 Né dalle mani di Isabel
 La libertà è un Drago nel mare di Aracati

⁷ "As plantações brasileiras foram, em grau considerável, mais densamente povoadas de escravos do que sua contraparte na América inglesa; tão barato se conseguia escravos que mais fácil e econômico era substituí-los por outros quando imprestáveis, do que cuidá-los e alimentá-los de forma adequada. No Brasil uma força braçal de de mais de duzentos escravos numa só fazenda era fato comum, enquanto nos Estados Unidos mais de cem escravos reunidos numa única propriedade era exceção. As condições de vida dos escravos no Brasil eram por isso menos cuidadas do que nos Estados Unidos, onde a substituição do escravo requeria relativamente mais dinheiro. O tratamento descuidado e os abusos de que eram vítimas provocaram uma alta taxa de mortalidade infantil entre a população escrava. No Rio de Janeiro [...] a mortalidade infantil se elevava a uma taxa de 88%. A fácil aquisição de novos escravos significava que as classes governantes não perdiam tempo nem dinheiro com a saúde dos seus cativos." (Nascimento, 2016, 70)

⁸ "A abolição, por si mesma, não pôs fim, mas agravou o genocídio; ela própria intensificou-o nas áreas de vitalidade econômica, onde a mão de obra escrava ainda possuía utilidade" (Fernandes 2016, 20).

⁹ Dandara fu una guerriera africana o afro-discendente (non si conosce il luogo di nascita) schiavizzata, leader nelle battaglie di Palmares, moglie di Zumbi dos Palmares. Una volta catturata, si suicidò gettandosi da un dirupo per non essere nuovamente schiavizzata. Le altre figure citate sono, in ordine: Cariri, una confederazione creata da popoli amerindi che occupavano una grande area del Nord-Est, con l'intento di resistere alla colonizzazione portoghese; Isabel è la Principessa Isabel do Brasil, erede al trono e conosciuta come abolizionista; Drago del Mare di Aracati è il soprannome di Francisco José do Nascimento, marinaio che riuscì ad ottenere l'abolizione della schiavitù nello Stato del Ceará quattro anni prima della Lei Áurea; Caboclos è il termine con cui ci si riferisce agli individui meticci, figli di indios ed europei. Nello Stato di Bahia ottennero l'indipendenza dal Portogallo il 2 luglio 1823; Maria Felipa, conosciuta come "l'eroina nera dell'indipendenza" fu leader di un gruppo di 40 donne che affrontarono i soldati portoghesi durante le lotte per l'indipendenza dello Stato di Bahia; Luíza Mahin fu una ex-schiava che ebbe un ruolo fondamentale nelle rivolte degli africani e afro-discendenti nello Stato di Bahia. È la madre del poeta e abolizionista Luís Gama; Marielle Franco è un'attivista per i diritti civili, ex-assessora al comune di Rio de Janeiro, barbaramente assassinata da un gruppo paramilitare nel 2018; Malês è il termine usato per indicare gli schiavi mussulmani che, durante il XIX secolo, si resero protagonisti di una serie di rivolte.



Salve Caboclos di luglio
Chi fu d'acciaio negli anni di piombo
Brasile è arrivato il momento
Di ascoltare le Marie, Mahins, Marielle, Malês¹⁰

Riprendendo la proposta lanciata dalla Scuola di Samba Estação Primeira da Mangueira, a partire da una prospettiva letteraria, il presente articolo vuole pensare le dinamiche del potere nel Brasile contemporaneo mettendo in luce alcune continuità rispetto all'epoca coloniale e schiavista. Sottolineandola persistenza di determinate logiche che fanno dell'individuo ieri schiavizzato il marginalizzato di oggi, un soggetto privo di qualsiasi diritto, escluso dal dibattito democratico e socialmente invisibile.

Nel tracciare questa linea continua che attraversa la storia del Brasile, il presente scritto interroga due momenti in particolare: il periodo a cavallo tra il XIX e il XX secolo, segnato da accadimenti di particolare rilievo nella storia del paese - l'abolizione della schiavitù (1888), la proclamazione della repubblica (1889), e la commemorazione dei 100 anni d'Indipendenza (1922) -, momento in cui il regime schiavista allora vigente deve adeguarsi ai cambiamenti imposti dalla politica, e i primi anni del XXI secolo, ovvero l'attualità segnata dalla persistenza delle stesse dinamiche razziste. Decisiva, a tal proposito, sarà la lettura di testi appartenenti a due autori afro-discendenti, due figure che possono essere pensate all'interno di quella che Luiz Silva Cuti definisce "letteratura negro-brasiliana" (2010, p. 36): Lima Barreto (1881-1922) e Cidinha da Silva (1967 -).

Uno scrittore e una scrittrice che, nonostante le significative differenze, hanno fatto della prosa breve - produzioni che oscillano tra il racconto breve e la cronaca letteraria - un dispositivo con il quale denunciare le dinamiche del potere in una società etnicamente segregata, in cui la razza si impone come elemento differenziale che divide coloro ai quali vengono concessi i pieni diritti civili e di cittadinanza, da chi invece viene considerato alla stregua di un oggetto la cui utilità si misura in termini di forza lavoro. A tale scopo, le produzioni letterarie dei tre autori citati saranno qui considerate alla luce del paradigma indiziario di Carlo Ginzburg (2000), ovvero come tracce, indizi, tramite i quali risalire a delle realtà complesse - nello specifico, il razzismo come base per pensare l'azione del potere in Brasile. Si rimanda dunque ad altre occasioni e ad altri testi un'analisi prettamente letteraria delle opere menzionate di seguito. Un'analisi ugualmente stimolante, che permette di interrogare prospettive e limiti della letteratura dinanzi alle violenze quotidiane.

CITTADINI DI TERZA CLASSE: LA REPUBBLICA E LA SUA CAPITALE SPEZZATA

Con i saggi riuniti nel volume *Race, Nation and Class: Ambiguous Identities* (1991), Étienne Balibar e Immanuel Wallerstein interrogano i vincoli ed i legami tra capitalismo, formazione degli Stati Nazionali e razzismo, inteso sia come pratica discriminatoria, sia come un dispositivo, più o meno istituzionalizzato, capace di organizzare e regolare la vita sociale. Secondo gli autori, il sistema capitalista si basa su di una contraddizione intrinseca. Se da un lato fa dell'universalismo e del mondo senza frontiere la sua base ideologica, con l'intento di massimizzare le prospettive di lucro, dall'altro ha bisogno di mantenere parte della popolazione in condizioni precarie, "to minimize the costs of production (hence the costs of labour-power)" (Balibar e Wallerstein 1991, 33) e di ridurre

¹⁰ Brasil, o teu nome é Dandara/ E a tua cara é de Cariri/ Não veio do céu/ Nem das mãos de Isabel/ A liberdade é um dragão no mar de Aracati./ Salve os caboclos de julho/ Quem foi de aço nos anos de chumbo/ Brasil, chegou a vez/ De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês. (Mangueira 2019)



i disordini sociali e politici affinché l'instabilità della produzione e dei mercati non comprometta i processi di creazione di plus-valore. Come dimostrano gli autori, la meritocrazia, da molti considerata una logica capace di garantire stabilità politica, si dimostra estremamente debole:

While privilege earned by inheritance has long been at least marginally acceptable to the oppressed on the basis of mystical or fatalistic beliefs in an eternal order, which belief at least offers them the comfort of certainty, privilege earned because one is possibly smarter and certainly better educated than someone else is extremely difficult to swallow, except by the few who are basically scrambling up the ladder. Nobody who is not a yuppie loves or admires a yuppie. Princes at least may seem to be kindly father figures. A yuppie is nothing but an over privileged sibling. The meritocratic system is politically one of the least stable systems. And it is precisely because of this political fragility that racism and sexism enter the picture (Wallerstein, 1991, 32)

Il razzismo e il sessismo, così come altre strategie di subalternizzazione, funzionerebbero dunque nella misura in cui consentirebbero una sorta di "etnicizzazione" (*ethnicization*) della forza lavoro (*work force*) in grado di mantenere e perpetuare le stesse gerarchie occupazionali e remunerative, inibendo l'ascesa economica e finanziaria di tutti coloro considerati *outsider*. Per Balibar e Wallerstein ogni contesto particolare avrebbe le sue caratteristiche e le sue dinamiche di socializzazione attraverso le quali il razzismo e il sessismo vengono introiettati nel corpo sociale, così come molteplici forme di resistenza ad essi. Tale prospettiva sarebbe in linea con le riflessioni sul razzismo espresse, partendo da un punto di vista storiografico, da Francisco Bethencourt nel suo studio di carattere diacronico *Racismos: das cruzadas ao século XX* (2013).

Contro una certa visione "immanentista" che considera il razzismo parte integrante della condizione umana, tanto la prospettiva "relazionale" di Bethencourt (2013) - che vede nella pratica in questione un modo di organizzare gerarchicamente interi gruppi etnico-razziali in base ad obiettivi concreti - tanto quella marxista di Balibar e Wallerstein (1991), che collega la pratica alle relazioni di produzione, evidenziano una certa flessibilità sia nell'azione dei fenomeni discriminatori che nella costruzione del bersaglio, del nemico interno.

L'esperienza coloniale e schiavista, nonostante le divergenze tra i modelli iberici, francesi e inglesi e tra i vari contesti in cui furono effettivamente implementate le azioni di sfruttamento, costituirono così un terreno fertile per il consolidarsi nella contemporaneità delle pratiche razziste istituzionalizzate su scala globale:

That is to say, racism has always combined claims based on continuity with the past (genetic and/or social) with a present-orientated flexibility in defining the exact boundaries of these reified entities we call races or ethno-national-religious groupings. The flexibility of claiming a link with the boundaries of the past combined with the constant redrawing of these boundaries in the present takes the form of the creation and constant re-creation of racial and/or ethno-national-religious groups or communities. (Wallerstein, 1991, 34)

Nel contesto brasiliano, i primi anni del XX secolo rappresentano il momento in cui le pratiche razziste del sistema schiavista subiscono una profonda metamorfosi per adeguarsi alle nuove contingenze, mantenendo tuttavia inalterato il carattere discriminatorio. In tal senso, è interessante la lettura del sociologo Florestan Fernandes, che nel suo studio dal



titolo *A integração do negro na sociedade de classe* (1978), analizza l'inserzione subalterna dell'afro-discendente nel Brasile moderno e la sua marginalizzazione sociale come diretta conseguenza del sistema anteriormente vigente:

Il coinvolgimento immediato nei processi di crescita economica e sviluppo socio-culturale dipendeva da risorse materiali e morali. [...] Come ex agenti del lavoro schiavo e del tipo di lavoro manuale libero praticato nella società di casta, il nero e il mulatto sono entrati in questi processi con svantaggi insormontabili. Le conseguenze sociopatiche della disorganizzazione sociale imperante nell'"ambiente nero", o dell'integrazione deficitaria nella vita urbana, hanno contribuito ad aggravare il peso distruttivo di questi svantaggi, annichilendo [...] anche le disposizioni individuali più solide e oneste [...]. (Fernandes 1978, 247)¹¹

Come per Fernandes, anche secondo Clóvis Moura (1983) l'esperienza della schiavitù è fondamentale per pensare l'inserzione subalterna degli afro-discendenti all'interno del mercato del lavoro nel periodo post-abolizione. In "Escravidismo, colonialismo, imperialismo e razzismo" (1983), l'autore sottolinea come oltre alle avversità materiali esistenti, erano presenti anche ragioni di carattere simbolico che partecipavano al perpetuarsi delle disuguaglianze, dal momento che erano capaci di bloccare la mobilità verticale dell'afro-discendente:

Il nero è posto alla base del sistema di sfruttamento economico e trasformato nel simbolo negativo di questo tipo di società. La forza di questo simbolo, trasformato in un tipo ideale, blocca in modo traumatico le possibilità del nero, già di per sé insufficiente per i limiti strutturali del modello di capitalismo dipendente. L'efficacia del simbolo si rafforza in questo caso: da un lato c'è il riattivarsi di tutta una simbologia della schiavitù e, dall'altro, vengono creati nuovi stereotipi per impedire ai neri di entrare nel mercato del lavoro su un piano di parità, competendo con altre etnie. Tutto ciò affinché il simbolo imposto dal colonizzatore e riformulato dalle classi dirigenti capitaliste continui ad essere rappresentativo dell'uomo bianco. (Moura, 1983, 134)¹²

Parallelamente, l'intervento e l'azione del potere in Brasile nei primi anni del XX secolo, anziché attenuare l'ampissimo divario esistente tra una minoranza ricca, alfabetizzata, culturalmente europea e una enorme parcella della popolazione povera,

¹¹ "O envolvimento imediato nos processos de crescimento econômico e de desenvolvimento sócio-cultural dependia de recursos materiais e morais. [...] Como ex-agentes do trabalho escravo e do tipo de trabalho manual livre que se praticava na sociedade de casta, o negro e o mulato ingressaram nesse processo com desvantagens insuperáveis. As consequências sociopáticas da desorganização social imperante no "meio negro" ou da integração deficiente à vida urbana concorreram para agravar o peso destrutivo dessas desvantagens, aniquilando [...] as disposições individuais mais sólidas e honestas [...]." (Fernandes 1978, 247)

¹² "O negro é colocado na base do sistema de exploração econômica e transformado no símbolo negativo desse tipo de sociedade. A força desse símbolo, transformado em idealtipo, vem, portanto, bloquear traumáticamente as possibilidades do Negro, já por si insuficientes em face das limitações estruturais do modelo de capitalismo dependente. A eficiência do símbolo reforça-se no caso: de um lado há a refuncionalização de toda a simbologia da escravidão, e, de outro, criam-se novos estereótipos para impedir que o negro entre, em pé de igualdade, no mercado de trabalho competindo com outras etnias. Tudo isto para que o símbolo imposto pelo colonizador e reformulado pelas classes dominantes capitalistas continue como sendo representativo do homem branco." (Moura 1983, 134)



semianalfabeta e direttamente o indirettamente segnata dal passato schiavista, consolida tale divario tramite interventi legislativi e investimenti economici mirati a favorire gli interessi di pochi, segregando e relegando ai margini il resto della popolazione. Creando dunque diverse forme di cittadinanza e di partecipazione alla vita pubblica. Analizzare questi processi è fondamentale per pensare la stretta relazione tra razzismo e potere in Brasile, dal momento che non si tratta appena di una eredità del passato coloniale e schiavista ancor oggi visibile nel quotidiano, ma di tutta una serie di dinamiche e di processi implementati nel post-abolizione con lo scopo di preservare un certo *status quo*, mantenendo inalterato il rapporto di egemonia e subalternità preesistente.

Tali dinamiche investono ogni spazio della vita sociale, dalla cultura - con la criminalizzazione e stigmatizzazione di manifestazioni artistiche e religiose afrobrasiliane quali il Samba, la Capoeira, il Candomblé e l'Umbanda -, alla salute (Werneck e Mendonça e White 2006), passando ovviamente per il sistema penale (Flauzina 2017). Esse si traducono in segregazione spaziale, con la creazione di veri e propri territori di eccezione in cui l'ordine giuridico è sistematicamente sospeso - come nelle periferie e nelle favelas delle grandi città, o nelle riserve indigene presenti nel paese - e in una feroce politica della morte perpetrata dagli agenti dello Stato, o con la connivenza di quest'ultimi.

In tal senso, l'esperienza personale e il contributo letterario di Lima Barreto, autore oggi considerato un classico della letteratura brasiliana, permettono di pensare e di ricostruire parte delle azioni del potere in quello che era, all'epoca, il principale scenario politico del Paese: la città di Rio de Janeiro, sede della famiglia reale durante la monarchia, capitale del Brasile agli albori della Repubblica. Teatro, nei primissimi anni del XX secolo, di una immensa e monumentale serie di riforme urbanistiche attentamente documentate da Lima Barreto, volte a creare una "città spezzata", riprendendo la definizione del giornalista Zuenir Ventura (1994).

Afonso Henriques de Lima Barreto, conosciuto come Lima Barreto, nasce il 13 maggio 1881, nello stesso giorno in cui, sette anni più tardi, verrà decretata l'abolizione della schiavitù. Al di là di questa mera coincidenza cronologica, la storia della famiglia Barreto di fatto tange quella della schiavitù ed è da essa segnata. La madre dello scrittore, Dona Amália, nasce infatti nel 1862 nella casa del Dott. Manuel Feliciano Pereira de Carvalho - secondo quanto riferito da Lilia Moritz Schwarcz (2017), padre biologico di Amália, nonostante non abbia mai riconosciuto la paternità -, figlia di Geraldina Leocádia, schiava affrancata, e nipote di Maria da Conceição, anch'essa schiavizzata a servizio dei Pereira de Carvalho. Nonostante l'abolizione, il contesto discriminatorio di cui furono vittima le donne della famiglia Barreto colpirà anche lo stesso scrittore, come testimoniano i suoi appunti e le sue annotazioni pubblicate postume nel volume dal titolo *Diário Íntimo*:

Stavo camminando lungo il corridoio, qui del Ministero, quando un soldato si avvicinò chiedendomi se fossi un fattorino. Ora, visto che era la terza volta, la cosa mi ferì abbastanza la vanità, e fu necessario molto sangue freddo per non smentirlo con asprezza. [...] Perché allora queste persone continuano a volermi fattorino, perché? Perché ... ciò che è vero per la razza bianca non è esteso al resto; io, mulatto o nero, come vi pare, sono condannato ad essere preso sempre per un fattorino. Tuttavia, non mi preoccupa, la mia vita sarà sempre piena di questo disgusto e ciò mi renderà grande. (Barreto 1969, 52)¹³

¹³ "la eu pelo corredor afora, daqui do Ministério, e um soldado dirigiu-se a mim, inquirindo-me se era contínuo. Ora, sendo a terceira vez, a coisa feriu-me um tanto a vaidade, e foi preciso tomar-me de muito sangue frio para que não desmentisse com azedume. [...] Porque então essa gente continua a me querer contínuo, por quê? Porque... o que é verdade na raça branca, não é extensivo ao resto; eu, mulato ou negro,



Per la società brasiliana dell'epoca - così come per quella di oggi - un individuo "mulatto o nero" in determinati luoghi poteva essere soltanto un fattorino, un lavoratore manuale, qualcuno che si trovasse lì per caso. Sicuramente non un intellettuale o una figura di spicco del mondo della cultura. L'esclusione sociale sarà di fatto condizione costante nella vita dello scrittore carioca, che conoscerà più di una volta gli angusti corridoi degli ospedali psichiatrici. Ad essa farà da contrappunto l'esclusione dal circolo intellettuale e letterario, una condizione marginale che, nonostante i gravissimi problemi, anche finanziari, da essa determinati, garantirà allo scrittore totale indipendenza critica e creativa:

Dal primo libro pubblicato da Lima Barreto, si stabilì un conflitto definitivo tra la sua produzione letteraria e i detentori del potere culturale nella *città letterata*, capitale della Repubblica Vecchia. [...] Dinanzi alla difficoltà di pubblicare romanzi e racconti che continua a scrivere, Lima Barreto vede nella stampa la maniera di veicolare i suoi scritti. Oltre ai principali quotidiani, lavorerà su riviste, pubblicazioni anti-regime, associazioni politico-corporative e in periodici di piccola tiratura, spesso *bloccati* dalla censura. Questa collaborazione costante con la piccola stampa definirà il profilo di gran parte della sua produzione letteraria: le cronache.¹⁴ (Resende 2016, 17)

È proprio grazie alla collaborazione con la stampa indipendente che, attraverso le forme della cronaca letteraria, Lima Barreto offre un ritratto della città di Rio de Janeiro in quella che fu l'epoca delle grandi demolizioni, il momento in cui il potere municipale, con impeto modernizzante, distrugge e ridisegna i suoi spazi, delineando quelle geografie dell'esclusione ancora oggi presenti nella città - geografie pensate attraverso l'opposizione dicotomica tra centro e periferia, tra "morro e asfalto".

Con l'occhio attento del cronista e la conoscenza dettagliata delle vie cittadine tipica del *flâneur* modernista, Lima Barreto percorre l'allora Distretto Federale riportandone i cambiamenti, commentando con tono spesso ironico e sempre critico l'azione dell'amministrazione e gli interessi privati nascosti dietro determinate scelte. Cronache come "O convento", pubblicata nel 1911 sulla *Gazeta da tarde*, nella quale Barreto commenta la demolizione del Convento de Ajuda, destinato a far spazio ad un lussuoso hotel, oppure come "A revolta do mar", del 1921, denunciano l'avidità e la sete di ricchezza di un'élite locale disposta a tutto pur di accumulare capitale. Un'élite formata da "uomini educati negli oscuri meandri della City londinese, o negli uffici dei banchieri di Wall Street, dove si fomenta la miseria dei popoli"¹⁵ (Barreto 2017, 147), come scriverà lo stesso autore nel testo menzionato, completamente indifferente alle sorti della popolazione carioca.

como queiram, estou condenado a ser sempre tomado por contínuo. Entretanto, não me agasto, minha vida será sempre cheia desse desgosto e ele far-me-á grande." (Barreto 1969, 52)

¹⁴ "Desde o primeiro livro publicado por Lima Barreto, estabeleceu-se um conflito definitivo entre a sua produção literária e os detentores do poder cultural na cidade letrada, capital da República Velha. [...] Diante das dificuldades de edição dos romances e contos que segue escrevendo, Lima Barreto busca na imprensa a forma de veiculação da sua escrita. Apartado dos grandes jornais, atuará em revistas, publicações de oposição ao regime, de associações de cunho político-corporativo, em periódicos de pequena circulação, frequentemente empastelados pela censura. Essa colaboração constante na pequena imprensa será definidora do perfil de grande parte da sua produção literária: as crônicas." (Resende 2016, 17)

¹⁵ "Homens educados nos cafundós escusos da City londrina, ou nos gabinetes dos banqueiros de Wall Street, onde se fomenta a miséria dos povos [...]." (Barreto 2017, 147)



Indifferenza denunciata con ugual veemenza in numerosi altri scritti. È il caso di “Uma coisa puxa a outra... II”, sempre del 1911, e “A biblioteca”, testo pubblicato nel *Correio da noite* il 13 gennaio 1915. In entrambi i casi Barreto commenta la costruzione di sontuosi edifici pubblici e luoghi di cultura destinati, teoricamente, all’intera popolazione carioca: il Teatro Municipale e la Biblioteca Nazionale. La tesi del cronista è che ci si trovi dinanzi a grandiosi investimenti di denaro pubblico in infrastrutture che però non contemplan le classi popolari: “in che modo lo Stato vuole che i malvestiti, i tristi, quelli che non hanno libri costosi, gli straccioni [...] avanzino su scalinate sontuose, per consultare un’opera rara che nel maneggiarla, per dirlo come si fa per strada, si ha la sensazione di pregare la donna del suo amore? La vecchia biblioteca era migliore, più accessibile” (Barreto 2017, 43)¹⁶.

Se da un lato si assiste alla costruzione o alla ristrutturazione di lussuosi edifici, dall’altro lato esiste l’esigenza da parte del potere pubblico di allontanare dal centro della città tutti coloro che di fatto vivevano le sue strade. Considerato luogo pericoloso e poco salutare, il centro di Rio de Janeiro fu, durante molto tempo, abitato dalle classi popolari, la cui sussistenza veniva garantita dalla possibilità di trovare lavori occasionali al porto o nel vivace commercio della zona – commercio che includeva anche quello degli esseri umani. Alla necessità di modernizzare l’area centrale corrispondeva dunque l’urgenza di espellere parte della popolazione che in essa risiedeva, occupando abitazioni collettive vecchie e fatiscenti, conosciute come *cortiços*. La presenza di tali individui e di certe costruzioni popolari veniva di fatto considerata come una piaga, un segnale di ritardo nello sviluppo urbano, in contrasto con l’urgenza moderna di progresso. L’ideologia igienista difesa dalle autorità, che vedevano negli spazi occupati dalle classi subalterne possibili focolai di epidemie, si articolava perfettamente alle esigenze del capitale, che pretendeva fare della metropoli brasiliana una vetrina: “la Rio de Janeiro all’inizio della Repubblica, così come tutto il Brasile, ricercava la modernizzazione dell’economia attirando nuovi capitali [...]. Nel farlo, esisteva la necessità di adeguare gli spazi pubblici alle necessità del capitale” (Campos 2012, 67)¹⁷.

Come nel caso della Parigi di Haussmann, “l’artista demolitore” che tra il 1853 e il 1870 fu responsabile della riformulazione urbanistica della capitale francese determinata da Napoleone III, la violenza fu un elemento necessario per costruire una nuova città sulle macerie della vecchia. “La Rio de Janeiro delle cronache di Lima Barreto è la città dei contrasti, delle rivolte, delle rovine sotto il vento del progresso”¹⁸ (Resende 2016, 90), scrive Beatriz Resende nel suo studio dal titolo *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. La paura era di fatto l’affetto dominante. Paura che il potere aveva dell’enorme contingente di afro-discendenti che, prima schiavizzati, si liberavano poco a poco delle catene, finendo per ingrossare le fila di quelli che, già dalla fine del XIX secolo, iniziarono ad essere considerati come una “classe pericolosa”, denominazione usata per riferirsi a tutti quegli individui privi di un impiego stabile, basata sull’associazione diretta tra povertà e criminalità, come afferma lo storico Sidney Chalhoub in *Cidade Febril: cortiços e epidemias na corte imperial* (1996).

¹⁶ “Como é que o Estado quer que os malvestidos, os tristes, os que não têm livros caros, os maltrapilhos [...] avancem por escadarias sontuosas, para consultar uma obra rara, cujo manuseio, num dizer aí das ruas, tem a sensação de estar pregando a mulher do seu amor? A velha biblioteca era melhor, mais acessível [...]” (Barreto 2017, 43)

¹⁷ “O Rio de Janeiro, no início da República, assim como todo o Brasil, buscava a modernização da economia atraindo novos capitais [...]. Para tanto, havia a necessidade de adequação do espaço às necessidades do capital.” (Campos 2012, 67)

¹⁸ “O Rio de Janeiro das crônicas de Lima Barreto é a cidade dos contrastes, das revoltas, das ruínas sob o vento do progresso [...]” (Resende 2016, 90)



Data la rilevanza attribuita al lavoro, il colore della pelle svolgeva un ruolo centrale nel delineare i contorni della così detta “classe pericolosa”, visto che, secondo il geografo Andreilino Campos (2012), nel periodo post-abolizione gli afro-discendenti componevano il gruppo maggiormente escluso dal mondo del lavoro. Gruppo che appunto lasciava in apprensione la classe dominante:

Una delle maggiori preoccupazioni sia dello Stato che del signore di schiavi era quella relativa all'autonomia di gruppi sempre più significativi di neri liberi o ancora schiavi in relazione alle norme economiche del periodo. [...] Rio de Janeiro [...] concentrava un gran numero di schiavi urbani. Questi rimanevano liberi, una parte del tempo, per vendere o affittare i loro servizi in cambio di un *Jornal* –corrispondente al salario giornaliero di un lavoratore – con il quale pagavano i loro padroni. L'eccedenza veniva spesso utilizzata per affittare o subaffittare stanze in locande o case popolari, smettendo così di dipendere dai loro padroni per quanto riguardava l'alloggio. Va inoltre sottolineato il fatto che gli schiavi in fuga o liberi delle tenute vicine alla Corte, come Jacarepaguá, Irajá, Tijuca e persino Iguaçú [...], lasciavano le autorità della Corte in grande apprensione. Per diversi motivi, la fuga nell'area centrale o periurbana della città aveva un senso. Le grandi concentrazioni di neri nell'area centrale non permettevano di identificarli né come schiavi né come uomini liberi.¹⁹(Campos 2012, 54-55)

Dalle espulsioni coatte degli abitanti dei *cortiços* del centro urbano sorgeranno così le prime favelas, arrampicate nelle colline dell'area centrale della città. È il caso del Morro da Providência, anticamente conosciuto come Morro da Favela, situato nella zona portuaria della città e che riceverà un enorme contingente di individui sfrattati dalle abitazioni del centro urbano. Zone marginalizzate nell'economia urbana, prive di servizi pubblici funzionali ed efficienti. Il razzismo sottostante l'organizzazione spaziale dell'antica capitale del Paese impone di fatto la costruzione di due città divise. Lontane dal centro, o arrampicate in geografie ostili quali quelle delle colline che strangolano la città, periferie e favelas si costituiscono come spazi dell'esclusione, luoghi lontani dai fasti e dalle frenesie repubblicane. “Ci resta il carnevale”, scrive Lima Barreto, “[...] I sobborghi non si divertono più. La vita è costosa e le apprensioni tante da non permettere piaceri semplici e delicati, dolci diversioni familiari, equilibrate e placide. Ci vogliono rumore, botti, stanchezza, per dimenticare, per battere l'oscurità che, intorno alla nostra vita, diventa più densa giorno dopo giorno, accompagnando *pari passu* le sontuosità repubblicane.”²⁰ (Barreto 2017, 175)

¹⁹ “Uma das maiores preocupações, tanto do Estado quanto do senhor de escravos, era a relativa à autonomia de grupos cada vez mais significativos, adquirida por negros libertos ou ainda escravos em relação às normas econômicas do período. [...] O Rio de Janeiro [...] concentrava grande número de escravos urbanos. Eles permaneciam livres, parte do tempo, para vender ou alugar seus serviços em troca de um jornal – correspondente ao salário diário de um trabalhador com o qual pagavam seus senhores. O que sobrava era utilizado, muitas vezes, para alugarem ou sublocarem quartos em estalagem ou cortiços, deixando, assim, de dependerem dos seus senhores para lhes proverem moradias. Há de ser contabilizado também que os negros escravos fugidos ou forros de fazendas próximas à Corte, como as de Jacarepaguá, Irajá, Tijuca e, até mesmo, de Iguaçú [...], deixaram grandes preocupações às autoridades da Corte. Por motivos diferentes, a fuga para a área central ou periurbana da cidade sentida. As grandes concentrações de negros, na área central, não permitiam que pudessem ser identificados, sejam como escravos, sejam como libertos.” (Campos 2012, 54-55)

²⁰ “Resta-nos o carnaval; [...] O subúrbio não se diverte mais. A vida é cara e as aprensões muitas, não permitindo prazeres simples e suaves, doces diversões familiares, equilibradas e plácidas. Precisa-se de



Manifestazione popolare nonché veicolo di resistenza culturale afro-discendente, il carnevale con le sue Scuole di Samba è strettamente legato alle geografie dell'esclusione. "L'espansione geografica dei quartieri proletari ridisegnò la geografia della cultura popolare, particolarmente quella del samba"²¹ (Porto-Gonçalves e da Silva 2016, 74) affermano Carlos Walter Porto-Gonçalves e Rodrigo Torquato da Silva nell'articolo "Da lógica do favor à lógica do pavor: um ensaio sobre a geografia da violência na cidade do Rio de Janeiro", prima di elencare i nomi delle Scuole di Samba sparse nelle periferie di Rio de Janeiro. Tali manifestazioni culturali spazialmente localizzate rendono nitidi i confini tra un centro urbano costruito sul modello europeo della Parigi modernista, e i suoi margini, privi di servizi, pensati per raccogliere e stipare tutti quei corpi indesiderati.

Nella sua cronaca dal titolo "O prefeito e o povo", pubblicata nella rivista *Careta* il 15 gennaio 1921, Lima Barreto denuncia appunto l'intento del potere di dividere e separare la città: "si veda bene come la principale preoccupazione dell'attuale governatore di Rio de Janeiro sia dividerla in due città: una sarà europea e l'altra, indigena"²² (BARRETO 2017, 137). Più avanti, riprendendo il tono ironico e leggero che caratterizza le collaborazioni di Lima Barreto con giornali e riviste della sua epoca, si legge:

municipalità di tutto il mondo costruiscono case popolari; la nostra, costruendo hotel *chics*, si aspetta che, guardando l'esempio, gli abitanti della Favela o di Salgueiro modifichino lo stile delle loro baracche. [...] Il Signor Sampaio si è preoccupato molto anche con il piano di viabilità generale della città. Chi vuole, può andare comodamente in auto dall'Avenida a Angra dos Reis, passando per Botafogo e Copacabana; ma nessuno sarà capace di andare a cavallo da Jacaré a Irajá.²³ (Barreto 2017, 139)

Le logiche sottostanti l'istaurazione di una città divisa sono di fatto le stesse che accompagnano l'esperienza coloniale e schiavista. Le radici possono essere facilmente rintracciabili nelle teorie razzialiste dei secoli XVIII e XIX che, nell'organizzare e gerarchizzare le caratteristiche fisiche dei popoli, trasformarono in scienza antichi pregiudizi di natura etnica:

I sistemi di classificazione erano naturalmente basati su stereotipi associati ai diversi tipi di esseri umani; portavano con sé la presunzione di una rigorosa catalogazione della natura che influiva sul modo gerarchico in cui venivano descritte le varietà di esseri umani. [...] Teschi vennero raccolti e misurati; scheletri confrontati; e si stabilì una gerarchia di differenze tra gli esseri umani [...]. In questo contesto, il termine "razza" acquisì uno *status* scientifico che contribuì a riassumere le differenze.²⁴ (Bethencourt 2018, 343)

ruído, de zambumba, de cansaço, para esquecer, para espancar as trevas que, em torno da nossa vida, mais densas se fazem, dia por dia, acompanhando pari passu as suntuosidades republicanas." (Barreto 2017, 175)

²¹ "A expansão geográfica dos bairros proletários foi redesenhando a geografia da cultura popular, particularmente a do samba". (Porto-Gonçalves e da Silva 2016, 74)

²² "Vê-se bem que a principal preocupação do atual governador do Rio de Janeiro é dividi-lo em duas cidades: uma será europeia e a outra, indígena" (Barreto 2017, 137)

²³ "Municipalidades de todo o mundo constroem casas populares; a nossa, construindo hotéis chics, espera que, à vista do exemplo, os habitantes da Favela e do Salgueiro modifiquem o estilo das suas barracas. [...] O Senhor Sampaio também tem se preocupado muito com o plano de viação geral da cidade. Quem quiser, pode ir comodamente de automóvel da Avenida a Angra dos Reis, passando por Botafogo e Copacabana; mas ninguém será capaz de ir a cavalo do Jacaré a Irajá." (Barreto 2017, 139)

²⁴ "Os sistemas de classificação baseavam-se naturalmente em estereótipos associados aos diferentes tipos de seres humanos; traziam consigo a presunção de uma catalogação rigorosa da natureza que afetava o modo



La mescolanza etnica e razziale iniziò ad essere considerata un fattore negativo per l'evoluzione umana, e per questo diventava necessario dividere la popolazione. È possibile riscontrare l'influenza di queste teorie razzialiste in numerosi autori brasiliani, teorie che stanno effettivamente alla base della continua reificazione e subalternizzazione dell'afro-discendente e dell'amerindio nei discorsi sull'identità azionale. Appena come esempio, in *Minha Formação*, di Joaquim Nabuco, e in particolare nel capitolo IV, "Atração pelo mundo", si legge:

Noi, brasiliani, e lo stesso si può dire degli altri popoli americani, apparteniamo all'America per il sedimento nuovo, fluttuante, del nostro spirito, e all'Europa per i suoi strati consolidati. Basta avere un po' di cultura ed inizia il predominio di quest'ultima sull'altra. La nostra immaginazione non può smettere di essere europea, ossia, di essere umana; [...] Tutti i paesaggi del Nuovo Mondo, dall'Amazzonia alla Pampa argentina, non valgono per me un pezzo della Via Appia. (Nabuco 1998, 12)²⁵

Mentre Nabuco esaltava i paesaggi e l'immaginazione europea, in *História da literatura brasileira* - in particolare nei capitoli dedicati alla descrizione etnografica e delle razze che costituiscono il popolo brasiliano -, Sílvio Romero afferma che "il Brasile non deve contare seriamente sugli indios e sui neri come elementi di una civilizzazione futura, neanche estendendo loro i benefici dell'insegnamento primario. Le future generazioni del Brasile, se si approfitterà la colonizzazione tedesca, costituiranno un popolo misto di brasiliani propriamente detti, portoghesi e tedeschi"²⁶ (Romero 1888, 67).

Le riforme urbane che edificarono, all'inizio del XX secolo, la Rio de Janeiro che conosciamo oggi sono figlie di questa visione di mondo e di società. Frutto delle classificazioni e delle gerarchie razziali che modellarono la modernità coloniale e schiavista dell'occidente. È da tali teorie che nasce la necessità di costruire una città divisa, spezzata, che escluda dai luoghi mondani e di potere tutti coloro il cui corpo - il colore della pelle, ma anche i riti, le tradizioni - era visto come simbolo di degrado, di degenerazione e di barbarie.

POLITICA DI MORTE: DALLA SEGREGAZIONE ALL'OMICIDIO.

La Rio de Janeiro raccontata da Lima Barreto nei suoi romanzi e nelle sue cronache è in tutto e per tutto una città diversa rispetto a quella che possiamo conoscere nelle pagine di alcuni autori a lui contemporanei, tra i quali il poeta e giornalista Olavo Bilac (1865-1918) e, in parte, Machado de Assis (1839-1908). La Rio de Janeiro di Lima Barreto è una città

hierárquico segundo o qual as variedades de seres humanos eram descritas. [...] Recolheram-se e mediram-se crânios; compararam-se esqueletos; e estabeleceu-se uma hierarquia de diferenças entre seres humanos [...]. Nesse contexto, o termo "raça" adquiriu um status científico que contribuiu para resumir as diferenças." (Bethencourt 2018, 343)

²⁵ "Nós, brasileiros, o mesmo pode-se dizer dos outros povos americanos, pertencemos à América pelo sedimento novo, flutuante, do nosso espírito, e à Europa, por suas camadas estratificadas. Desde que temos a menor cultura, começa o domínio destas sobre aquele. A nossa imaginação não pode deixar de ser européia, isto é, de ser humana; [...] As paisagens todas do Novo Mundo, a floresta amazônica ou as pampas argentinas, não valem para mim um trecho da Via Ápia [...]." (NABUCO, 1998, 12)

²⁶ "O Brasil não deve contar seriamente com os índios e negros como elementos de uma civilização futura, ainda que estenda até eles os benefícios do ensino primário. As futuras gerações do Brasil, se for aproveitada a colonização alemã, constituirão um povo misto de brasileiros propriamente ditos, portugueses e alemães." (Romero 1888, 67).



totale, in cui area centrale e area periferica convivono in profondo attrito, accompagnando i passi di un autore che abita, egli stesso, nel sobborgo di Todos os Santos e che tutti i giorni, in treno, si dirige verso il centro cittadino per poi perdersi nelle sue strade e nei suoi vicoli. Lima Barreto diventa dunque l'unico portavoce di tutti coloro che non hanno spazio né rappresentazione possibile nel Brasile febbrile, ansioso di raggiungere quella modernità europea tanto ambita. Come afferma Beatriz Resende nel suo testo già menzionato:

Presentandosi lui stesso come un rappresentante delle classi subalterne, spostandosi nello spazio della città, tra i sobborghi in cui vive, con i quali non riesce ad identificarsi nella sua vita intima e personale, e il centro città occupato dai gestori di questa cultura che rifiuta, Lima Barreto si presenta come il trasformatore del discorso dei senza parola in un discorso pubblico²⁷ (Resende 2016, 20)

Quasi un secolo dopo la morte di colui che potrebbe essere definito come il maggior interprete della modernità carioca – per lo meno dei suoi lati più oscuri e perversi – Cidinha da Silva raccoglie in un certo senso l'eredità di Lima Barreto per imporsi come una delle voci più contundenti tra tutti coloro che fanno della letteratura un'arma di denuncia. Se Lima Barreto racconta il momento in cui il potere pubblico inizia ad implementare tutta una serie di riforme volte a costruire due città, con Cidinha da Silva si è dinanzi ad una scrittrice che interroga gli effetti eclatanti di tali politiche. La prospettiva non è più quella esclusivamente carioca di un autore che fa di Rio de Janeiro la sua patria letteraria, bensì nazionale. Nei suoi testi, definiti da Marcos Antônio Alexandre come un ibrido a cavallo tra la cronaca e il racconto breve (2018), la scrittrice, nata a Belo Horizonte nel 1967, presenta di fatto una molteplicità di geografie, coinvolgendo diverse realtà brasiliane.

Così come Lima Barreto, che manteneva costanti contatti con le riviste dell'epoca, una parte importante del contributo critico e letterario di Cidinha è figlio della collaborazione dell'autrice con testate giornalistiche, siti e blog²⁸. La stessa autrice partecipa dell'Organizzazione Non Governativa *GELEDÉS - Instituto da Mulher Negra*, organizzazione impegnata nella lotta contro il razzismo e il sessismo di cui fu addirittura presidente. L'interesse per tutte quelle identità considerate come subalterne nel Brasile contemporaneo, così come la lotta contro il razzismo, sono di fatto elementi costanti nelle pagine di una scrittrice che, attivista per i diritti civili, fa della letteratura uno spazio politicamente impegnato, nel quale contestare la narrativa dominante. La realtà quotidiana, con i suoi contorni violenti, fornisce il punto di partenza dal quale, alla stregua di Lima Barreto, Cidinha da Silva tesse le sue critiche in forma di cronaca. Critiche sempre pungenti, mosse dall'urgenza di combattere la persistenza delle dinamiche colonialiste e schiaviste nel Brasile contemporaneo, spesso tradotte in una politica genocida che fa del corpo nero un vero e proprio bersaglio.

Di fatti, secondo quanto riportato dall'*Atlas da violência 2018*, pubblicazione annuale dell'Istituto di Ricerca Economica Applicata (IPEA) in collaborazione con il Forum Brasiliano di Sicurezza Pubblica (FBSP), il numero di giovani afro-discendenti assassinati si presenta come allarmante nonché in costante crescita. Tali dati sono di per sé spaventosi e, quando

²⁷ “Apresentando-se ele mesmo como um representante das classes subalternas, movendo-se no espaço da cidade, entre o subúrbio onde mora, do qual se ressentia por não conseguir uma identificação em sua vida íntima, pessoal, e o centro da cidade ocupado pelos gerentes desta cultura que recusa, Lima Barreto apresenta-se como transformador do discurso dos sem-fala numa fala pública.” (Resende 2016, 20)

²⁸ Cidinha da Silva gestisce il blog personale Blog da Cidinha: <http://cidinhadasilva.blogspot.com/>. Ultimo accesso: 07/09/2019.



comparati con il numero delle vittime non afro-discendenti, mostrano come coesistano nel paese due realtà parallele, divise da frontiere rigidissime che rispondono a criteri di tipo etnico-razziali:

Una delle principali sfaccettature della disuguaglianza razziale in Brasile è l'alta concentrazione di omicidi tra la popolazione nera. Quando calcolata all'interno di gruppi di popolazione neri [...] e non neri [...], i tassi di omicidi rivelano l'entità della disuguaglianza. È come se, in relazione alla violenza letale, neri e non neri vivessero in paesi completamente diversi. Nel 2016, ad esempio, il tasso di omicidi di individui neri è stato due volte e mezzo superiore a quello dei non neri (16,0% contro il 40,2%). In un decennio, tra il 2006 e il 2016, il tasso di omicidi relativo agli individui neri è aumentato del 23,1%. Nello stesso periodo, il tasso tra i non neri è diminuito del 6,8%.²⁹(Atlas da violência 2018, 40)

Il coinvolgimento diretto del potere in molti di questi omicidi - la polizia brasiliana è tra le più letali al mondo - dimostra come dietro tali numeri risieda una chiara scelta politica: la costante eliminazione di tutti quei corpi indesiderati come unico, possibile, piano di sicurezza pubblica. L'analogia con l'epoca schiavista è ancora una volta chiara ed evidente: il contatto tra il potere e una determinata parcella della popolazione si dà sempre attraverso la violenza e la morte.

È in questo contesto che Cidinha da Silva pubblica, nel 2019, la raccolta di cronache dal titolo *#Parem de nos matar!*. L'uso di un hashtag come titolo, oltre che rimandare al mondo delle reti sociali, funge sia da aggregatore tematico - nonostante la pluralità di argomenti trattati gli scritti riuniti nel volume hanno tutti la lotta contro il genocidio della popolazione giovane e nera come denominatore comune -, sia come una vera e propria campagna in favore della vita di tutte quelle esistenze precarie nel Brasile di oggi. In tal senso, il proprio oggetto libro funzionerebbe come un veicolo di lotta e di militanza: esposto nelle librerie brasiliane, nelle vetrine o in apposite sezioni, letto in autobus, in metro oppure in spiaggia, prim'ancora delle sue pagine è la stessa copertina che grida il messaggio, "smettetela di ucciderci!".

Con i testi che compongono la collettanea, Cidinha da Silva affronta e discute i più svariati temi dell'attualità brasiliana, mescolati a situazioni puntuali del quotidiano urbano. Nonostante l'organizzazione non segua una logica prettamente tematica è possibile constatare l'esistenza di alcuni nuclei, tutti volti a discutere le varie forme attraverso le quali il razzismo agisce in seno alla popolazione. Tra questi, il carnevale merita certamente una menzione, dato il numero di cronache che muovono da accadimenti e situazioni ad esso relazionati. La cronaca dal titolo "A menina dos olhos de Oyá *exuzilhou* o racismo religioso na avenida", titolo che rimanda al *Samba-enredo* della EstaçãoPrimeira da Mangueira del carnevale 2016, è un eccellente esempio per pensare la scrittura di Cidinha. Prendendo come spunto una situazione specifica, ovvero la sfilata della Scuola di Samba che nel 2016 rese popolare il soprannome "Menina dosolhos de Oyá", dato alla

²⁹ Uma das principais facetas da desigualdade racial no Brasil é a forte concentração de homicídios na população negra. Quando calculadas dentro de grupos populacionais de negros (pretos e pardos) e não negros (brancos, amarelos e indígenas), as taxas de homicídio revelam a magnitude da desigualdade. É como se, em relação à violência letal, negros e não negros vivessem em países completamente distintos. Em 2016, por exemplo, a taxa de homicídios de negros foi duas vezes e meia superior à de não negros (16,0% contra 40,2%). Em um período de uma década, entre 2006 e 2016, a taxa de homicídios de negros cresceu 23,1%. No mesmo período, a taxa entre os não negros teve uma redução de 6,8%. (Atlas da violência 2018, 40)



cantante Maria Betânia dalla sua *lyalorixá*³⁰, la scrittrice da un lato costruisce una critica veemente contro l'intolleranza religiosa di cui sono oggetto le religioni di matrice africana, mentre dall'altro lato accompagna il lettore all'interno di altre epistemologie, altre cosmogonie:

Bethânia, emozionata alla fine della sfilata dei campioni, come risposta intelligente a un'ulteriore domanda stupida, ha pregato affinché *lansã* non ci dimenticasse mai, perché senza di lei non si cammina! Perché *lansã* è movimento. L'espressione più pura e paradossale del movimento. È la signora dei venti, delle tempeste, dei fulmini e dei tuoni. Del cambiamento. Della trasformazione. Dell'instabilità. Per questo senza di lei non si cammina.³¹ (Silva 2019, 181)

In altri testi, frequenti all'interno dell'opera, il legame tra azione del potere e razzismo strutturante si impone senza dubbio come tematica centrale. In "Política de confinamento X direito à cidade" l'autrice discute la politica di segregazione spaziale nella città di San Paolo dinanzi alle nuove iniziative di inclusione sociale realizzate dal comune durante il mandato dell'ex-sindaco Fernando Haddad (*Partido dos Trabalhadores*). In altri scritti, invece, l'azione omicida del potere si impone come questione centrale. È il caso, tra i tanti, delle cronache "Mais um na lista dos incontáveis invisíveis" e "Quando a execução sumária é legitimada como gol de placa no campeonato de extermínio da juventude negra". Nel primo testo qui menzionata l'autrice si domanda perché non fosse riuscita a scrivere nulla davanti all'omicidio di Herinaldo dos Santos, bambino di 11 anni abbattuto a sangue freddo dalla Polizia Militare carioca durante un'operazione nella favela di Caju, nella zona portuaria di Rio de Janeiro. Il bambino, che correva tranquillo nei pressi di casa, sarebbe stato confuso con un criminale, secondo quanto racconta la Polizia. Scrive Cidinha:

Perché non ho scritto dell'omicidio di Herinaldo de Santana? Perché non ho la forza di piangere la morte di un altro ragazzo dalla favela. Della squadra di coloro che muiono da sempre mentre corrono liberi per le strade della loro casa [...]. Ma scrivo ora perché, con l'avvento dei social network, vediamo i volti dei morti. La penna sul tavolo fissa impotente la scena. Non è un videogioco la cosa. La gola si secca. Il ragazzo è morto. Capiamo che è impossibile riavviare la partita e accettiamo che potremmo essere anche noi Herinaldo, soggetti al prossimo proiettile spaventato.³² (2019, 101)

Nel secondo testo citato, l'omicidio perpetrato dalla polizia fugge qualunque possibilità di errore. Si tratta di una vera e propria strage coscientemente orchestrata per annientare la vita di giovani ragazzi afro-discendenti. Nelle prime pagine Cidinhada Silva narra la

³⁰ La *lyalorixá* è la sacerdotessa di un *terreiro*, spazio destinato al culto nelle religioni afro-brasiliane.

³¹ "Bethânia, emocionada ao final do desfile das campeãs, em resposta inteligente a mais uma pergunta tola, rogou para que *lansã* nunca nos esqueça, pois sem ela não se anda! Pois *lansã* é movimento. A mais pura e paradoxal expressão de movimento. É a senhora dos ventos, das tempestades, dos raios e trovões. Da mudança. Da transformação. Da impermanência. Por isso, semelhança se anda." (Da Silva 2019, 181)

³² "Por que não escrevi sobre o assassinato de Herinaldo de Santana? Porque não tenho força para lamentar a morte de mais um menino da favela. Do time dos que morrem desde sempre quando correm livres pelas ruas de casa[...]. Mas escrevo agora porque, com o advento das redes sociais, vemos os rostos dos mortos. A caneta sobre a mesa mirava a cena, impotente. Não era videogame, a parada. A garganta secou. O menino está morto. Compreendemos que não dá para recomeçar o jogo e aceitamos que também somos Herinaldo, sujeitos à próxima bala assustada." (2019, 101)



dinamica dei fatti, “Dodici ragazzini e uomini giustiziati dalla polizia baiana con dei colpi d’arma da fuoco alla nuca. C’erano i segni della tortura, con braccia rotte e occhi infossati”³³ (2019, 131). L’ultima pagina invece racconta lo sfogo della stessa scrittrice, mostrando l’impossibilità di rimanere indifferenti dinanzi alla barbarie:

Nessuno, nessuno è cittadino! Il sapore del sangue delle vittime raggiungerà la bocca e gli occhi dei sostenitori della strage solo quando gli spari mieteranno la vita dei ragazzi cresciuti nelle loro famiglie e comunità, quelli che hanno visto crescere, portare la pizza alla loro ragazza, o che sono stati vinti dalla dipendenza chimica o dalla pressione ostensiva e ostentativa dello spaccio. Ragazzi cari, che si sono trasformati in corpi neri stesi a terra, bersagli della necropolitica razzista che festeggia l’uccisione come fosse un gol da cineteca che eternizza poliziotti-marcatori nei quartieri popolari e indifesi, che non possono e non devono essere resi ufficiali come negli stadi di calcio.³⁴ (Silva 2019, 133)

Lo sfogo di Cidinha da Silva denuncia un modello di organizzazione della sicurezza che di fatto colloca in grandissima vulnerabilità la popolazione nera, povera e periferica che abita ai margini delle metropoli brasiliane, soggetta all’uso arbitrario della forza da parte della Polizia Militare. La stessa popolazione che, all’inizio del XX secolo, è stata spinta verso aree urbane marginali dallo stesso potere che si incarica oggi di ucciderla. Il nome della propria corporazione, Polizia Militare, è di per sé sintomatico del ruolo ambiguo conferitogli, a metà tra il campo di attuazione caratteristico dello stato di diritto – di tutela e protezione dei cittadini, compito che spetta alla polizia – e quello tipico dello Stato d’eccezione, ovvero l’uso della forza come unico strumento per la risoluzione dei conflitti. Funzione, quest’ultima, strettamente militare.

Nell’articolo “Por que tem sido tão difícil mudar as polícias?”, l’antropologo Luiz Eduardo Soares, dopo aver sottolineato la continuità nell’autoritarismo e nell’uso della forza tra il modello di polizia durante la Dittatura Militare (1964-1985) e l’attualità, mette in evidenza le conseguenze psicoculturali di tale posizione ambigua all’interno del sistema giuridico, occupata dalla Polizia Militare. Scrive Soares:

Un ibrido psicoculturale che fa sì che molti professionisti tendano a oscillare tra due assi gravitazionali, dal punto di vista assiologici: da un lato il repertorio bellico, che valorizza l’eroismo, la lealtà, il coraggio fisico, il confronto; dall’altro, il codice di servizio pubblico, che valorizza i diritti e il rispetto della cittadinanza, nonché la fedeltà alla Costituzione e la competenza nella promozione di risultati compatibili con la democrazia.³⁵(Soares 2015, 31)

³³ “Doze meninos e homens negros executados pela polícia baiana com tiros na nuca. Havia marcas de tortura, como braços quebrados e olhos afundados.” (Silva 2019, 131)

³⁴ “Ninguém, ninguém é cidadão! E o gosto do sangue das vítimas só chegará à boca e aos olhos dos apoiadores das chacinas quando os tiros ceifarem a vida dos meninos criados por suas famílias e comunidades, aqueles que viram crescer, que levaram pizzas para a namorada, que foram vencidos pela dependência química ou pela pressão ostensiva da ostentação do tráfico. Meninos queridos, que se transformaram em corpos negros estendidos no chão, alvo da necropolítica racista que legitima a matança como gols de placa que eternizam policiais-artilheiros nos bairros populares e desprotegidos, que não podem e não devem ser oficializados como estádios de futebol.” (Silva 2019, 133)

³⁵ “Um híbrido psicocultural que faz com que muitos profissionais tendam a oscilar entre dois eixos gravitacionais do ponto de vista axiológico: de um lado, o repertório bélico, que valoriza o heroísmo, a lealdade, a coragem física, o confronto; de outro, o código do serviço público, que valoriza os direitos e o



Tale duplicità, doppia funzione, doppia coscienza intrinseca nel proprio nome della corporazione, che oscilla tra lo Stato democratico di diritto e lo Stato d'eccezione, si manifesta in maniera eclatante in due diverse tipologie di abordaggio e intervento, due condotte differenti strettamente vincolate al luogo e allo spazio in cui attua la Polizia Militare: da una parte i quartieri più ricercati, della classe media o media-alta (*o asfalto*); dall'altro lato le periferie urbane e le favelas (*os morros*). Quest'ultime considerate come territori del "nemico", che devono essere occupati e conquistati: "corporazioni militari tendono a stimolare culture influenzate dalla violenza, la cui base è l'idea che la sicurezza implichi la guerra contro il «nemico». Frequentemente la figura del «nemico» viene proiettata sui giovani neri e poveri"³⁶ (Soares 2015, 30).

A partire da tali dinamiche è possibile leggere l'altissima percentuale di giovani neri morti ogni anno in Brasile, il numero di morti causato dalle operazioni militari, e il bassissimo tasso di omicidi risolti dalla giustizia. Percentuale ancor minore se si considerino esclusivamente i casi di omicidio che coinvolgono direttamente la polizia.

Come la figura dell'*Homo Sacer* nel diritto romano, un uomo in attesa del giudizio divino, un uomo sacrificabile senza che si debba risponderne davanti alla legge - condizione questa figlia di una pena attribuita a tutti quegli individui la cui condotta collocherebbe in rischio la *pax deorum*, l'alleanza e l'amicizia tra le divinità e la *civitas*-, afro-discendenti, poveri, e periferici possono dunque essere uccisi senza che l'assassino debba poi pagare per il delitto commesso. Secondo questa logica, tali esistenze rappresenterebbero una minaccia per la società, per la *pax deorum*, in cui le divinità venerate dal modello borghese etnocentrico dominante sono il capitale e l'accumulazione di plus-valore nelle mani di pochi.

Così come durante la schiavitù, il contatto tra il potere e l'Altro si dà attraverso la violenza. Il razzismo è in tal senso funzionale poiché permetterebbe al potere di esercitare la funzione omicida al fine di combattere una presunta minaccia. Tuttavia, per sostenere tale frammentazione dello spazio e della popolazione-divisa tra chi può morire e tutti coloro la cui vita deve essere preservata -, per farla diventare socialmente accettabile, è necessario rendere invisibili tutti quegli individui senza diritti, e costruire un discorso che giustifichi lo Stato di eccezione.

Nell'articolo "Os mecanismos midiáticos que livram a cara dos crimes das polícias militares no Brasil" (2015) Laura Capriglione sottolinea l'importanza del ruolo svolto dai *mass media* e mette in evidenza alcuni elementi che partecipano alla frammentazione razzista dello spazio urbano e della popolazione. Due di questi si riferiscono direttamente alle condizioni di *Homo Sacer* e all'uso indiscriminato della violenza contro la "vita nuda" (Agamben 2005), contro i corpi senza diritti. La manipolazione della narrazione: "dotata di un enorme ufficio stampa, la polizia militare e il segretariato di sicurezza pubblica fabbricano le loro «verità» contro le famiglie povere, non assistite e disperate per il dolore e la paura"³⁷ (Capriglione, 2015, 58); e la colpevolizzazione della vittima che, estratta da qualsiasi contesto affettivo e familiare e indipendentemente dalla presenza o meno di precedenti penali, viene ridotta alla condizione di "criminale assoluto, il più delle volte la

respeito à cidadania, assim como a fidelidade à Constituição e a competência na promoção de resultados compatíveis com a democracia." (Soares 2015, 31)

³⁶ "Corporações militares tendem a ensinar culturas afetas à violência, cujo eixo é a ideia de que segurança implica guerra contra o "inimigo". Não raro essa figura é projetada sobre o jovem pobre e negro." (Soares 2015)

³⁷ "Dotada de uma imensa assessoria de imprensa, a Polícia Militar e a Secretaria de Segurança Pública fabricam suas «verdades» contra famílias pobres, desassistidas e desesperadas pela dor e pelo medo." (Capriglione 2015, 58)



persona uccisa non possiede neanche un nome”³⁸(Capriglione, 2015, 58). Le vittime sono dunque completamente invisibili, senza mezzi, senza risorse, non hanno voce nel campo e nel dibattito democratico. Privati di umanità, sono solo oggetti alla deriva.

In tale scenario, gli scritti di Cidinha da Silva rispondono ad una doppia urgenza. Come nelle cronache di Lima Barreto di inizio '900, i testi della scrittrice di Minas Gerais permettono di decostruire e ripensare la narrativa dominante, che fa del Brasile il paese della democrazia razziale e dell'incontro pacifico tra alterità, mostrandone il lato sanguinario e violento di tale incontro. Dall'altro lato, dinanzi all'invisibilità sociale e politica di determinati gruppi etnico-razziali, con la scrittura l'autrice riesce a dar voce agli ultimi, che guadagnano un nome e un volto, contro le fredde statistiche divulgate dai giornali e dai bollettini della polizia. Per concludere, leggere Lima Barreto e Cidinha da Silva, “ascoltare le Marie, Mahins, Marielle e Malês”, riprendendo i versi del Samba campione del carnevale 2019 citati nell'introduzione a queste pagine, significa dunque ampliare il dibattito democratico attraverso l'inclusione di quei corpi condannati da sempre all'invisibilità – alla schiavitù prima, e alla marginalità poi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AAVV. 2018. *Atlas da violência 2018*. Rio de Janeiro: IPEA/FBSP.
- Agamben, Giorgio. 2005. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- Alencastro, Luiz Felipe de. 2000. *O trado dos viventes: formação do Brasil no Atlântico sul*. San Paolo: Companhia das Letras.
- Alexandre, Marcos Antônio, 2018. O homem azul do deserto: as múltiplas vozes enunciativas de Cidinha da Silva. Silva, Cidinha da. *O homem azul do deserto*: 9-15. Rio de Janeiro: Malê.
- Balibar, Étienne e Wallerstein, Immanuel. 1991. *Race, Nation and Class: Ambiguous Identities*. Londra/New York: Verso.
- Barreto, Lima. 1969. *Diário íntimo*. Rio de Janeiro: Brasiliense.
- Barreto, Lima. 2017. *Lima Barreto: cronista do Rio*. Resende, Beatriz (Org.). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Bethencourt, Francisco. 2018. *Racismos: das cruzadas ao século XX*. São Paulo: Companhia das letras.
- Campos, Andreilino. 2012. *Do quilombo à favela: a produção do “espaço criminalizado” no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Capriglione, Laura, 2015. Os mecanismos midiáticos que livram a cara dos crimes das polícias militares no Brasil. AAVV. *A violência policial no Brasil e os desafios para sua superação*: 56-60. San Paolo: Boitempo.
- Chalhoub, Sidney. 1996. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. San Paolo: Companhia das letras.
- Cuti, Luiz Silva. 2010. *Literatura negro-brasileira*. San Paolo: Selo Negro.

³⁸ “Bandido absoluto, na maior parte das vezes, nem nome o morto possui nos registros.” (Capriglione, 2015, 58).



- Da Matta, Roberto. 1997. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Fernandes, Florestan. 1979. *A integração do negro na sociedade de classe*. San Paolo: Ática.
- Fernandes, Florestan, 2016. Prefácio à edição brasileira. Nascimento, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*: 17-21. San Paolo: Perspectiva.
- Flauzina, Ana Luiza Pinheiro. 2017. *Corpo negro caído no chão: o sistema penal e o projeto genocida do Estado brasileiro*. Brasília: Brado Negro.
- Ginzburg, Carlo. 2000. *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*. Torino: Einaudi.
- Lopes, Nei e Simas, Luiz Antonio. 2015. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- Moura, Clóvis. 1983. Escravidão, colonialismo, imperialismo e racismo. *Afro-Ásia* (14): 1-14.
- Nabuco, Joaquim. 1998. *Minha Formação*. Brasília: Senado Federal.
- Nascimento, Abdias. 2016. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. San Paolo: Perspectiva.
- Porto-Gonçalves, Carlos Walter e Silva, Rodrigo Torquato da, 2016. Da lógica do favor à lógica do pavor: um ensaio sobre a geografia da violência na cidade do Rio de Janeiro. Fernandes, Ana. Rolnik, Raquel. *Cidades*: 69-103. Rio de Janeiro: Funarte.
- Resende, Beatriz. 2016. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em Fragmentos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Romero, Sílvio. 1888. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: B.L. Garnier.
- Schwarcz, Lilia Moritz. 2017. *Lima Barreto: triste visionário*. San Paolo: Companhia das Letras.
- Silva, Cidinha da. 2019. *#Parem de nos matar!*. San Paolo: Pólen.
- Soares, Luiz Eduardo, 2015. Por que tem sido tão difícil mudar as polícias?. AAVV. *A violência policial no Brasil e os desafios para sua superação*: 27-33. São Paulo: Boitempo.
- Ventura, Zuenir. 1994. *Cidade partida*. San Paolo: Companhia das Letras.
- Werneck, Jurema. Mendonça, Maisa. White, Evelyn C. 2006. *O livro da saúde das mulheres negras. Nossos passos vêm de longe*: 188-199. Rio de Janeiro: Pallas/Criola.



FAITE DE CRONWELL JARA: UNA OBRA DE RESISTENCIA

GIOVANNA MINARDI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

1. INTRODUCCIÓN

La imagen de la literatura peruana en el contexto de las letras latinoamericanas es curiosamente ambigua. Por un lado, pertenece, sin duda alguna, a una de las literaturas que más han contribuido al desarrollo cultural del continente, con autores de la talla de José Carlos Mariátegui, César Vallejo, Ciro Alegría, José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro, entre otros. Igualmente, la crítica literaria latinoamericana cuenta con académicos peruanos de primera línea, como Alberto Escobar, Antonio Cornejo Polar, Julio Ortega, José Miguel Oviedo, etc. Sin embargo, la literatura peruana es relativamente poco conocida fuera del país, aunque quiero señalar unos trabajos más o menos recientes sobre las letras peruanas de la segunda mitad del siglo XX que se han publicado fuera del Perú: el número 64 de la revista *Casa de las Américas* (1971) titulada *Literatura peruana hoy*; la *Historia de la literatura peruana* de Higgins (1987); *Literatura peruana hoy: crisis y creación*, de Kohut Karl, Morales José y Rose Sonia (1998), entre otros. En Italia, en concreto, son muy pocos los escritores que gozan de cierta fama - Mario Vargas Llosa, los ya desaparecidos José María Arguedas y Manuel Scorza -, aunque últimamente se han traducido algunos textos de Julio Ramón Ribeyro, Oswaldo Reynoso, Santiago Roncagliolo, Jaime Bayly, Braulio Muñoz, entre otros¹.

Dentro de este marco, la voz de Cronwell Jara es una de las tantas que aún merece ser leída y estudiada con mucho más ahínco fuera (y dentro) de las fronteras nacionales; Nuria Vilanova, en 1999, lo definía un autor del “desborde literario”, aunque en su obra desarrolla los objetivos literarios del grupo “Narración”, que, a partir de los años 70, ponía el énfasis en la dimensión social de la realidad percibida desde una perspectiva popular².

Cronwell Jara es una de las voces más representativas, maduras y profundas de la Generación de los 80. Él es uno de los representantes de los sectores humildes emergentes que han tenido acceso a una formación académica e intelectual durante la década de los 80, y quiere hacer una ‘nueva narrativa urbana’, basada en la conflictiva realidad de las barriadas. La narrativa urbana que se había desarrollado en el marco de los procesos de modernización social que se generan a partir de los 50, desemboca, en los 80, en una “narrativa neoandina” que contiene y supera la narrativa indigenista y neoindigenista y

¹ De Ribeyro: *I genietti della domenica, Solo per fumatori e Scritti apolidi* (La nuova frontiera, 2011, 2013 e 2015, respectivamente); de Reynoso: *Niente miracoli a ottobre e Gli innocenti* (Sur, 2015, 2016, respectivamente); de Roncagliolo: *Crescere è un mestiere triste* (Keller, 2007), *I delitti della settimana santa* (Garzanti, 2008), *Pudore* (Garzanti, 2009); de Muñoz: *Quaderni peruviani* (Gorée, 2010), etc.

² Hay que decir que en 2019 Cronwell Jara ha sido galardonado con el Premio Casa de la Literatura peruana por su “sobresaliente capacidad para representar la experiencia del migrante en nuestro país a través de un lenguaje que interpela y trastoca al lector”.



cuyas características, entre otras, atisban en ‘abrazar’ el mundo rural y el contexto urbano, y no solo el de Lima, sino también el de ciudades más o menos grandes de la sierra, aunque desde una perspectiva principalmente urbana, y mestiza. Sin embargo, Jara no escribe solo narrativa urbana, después de *Montacerdos*, su primera obra, de 1981, publica el libro de cuentos *Las huellas del puma* (1986), cuyo escenario es la sierra de Piura, entablando cierto diálogo con el cuento indigenista. Para Augusto Tamayo Vargas, por ejemplo, Jara “desciende de las vetas del indigenismo” (Tamayo Vargas, 1992: 945). De *Las huellas del puma* (1986) el cuento más conocido es “Hueso duro”, donde entre otras cosas el protagonista se llama Celedonio (parecido al cerdo Celedonio de *Montacerdos*) y se narran enfrentamientos y rivalidades violentas, hereditarias y familiares, con un lenguaje que echa manos a muchos localismos. Con este libro se afirma definitivamente la destreza de cuentista de Jara³. En 1989 publica *Patíbulo para un caballo*, novela que causó un revuelo de admiración y donde retoma el universo dramático y violento de las barriadas de Lima. Aquí la ambientación y los personajes de *Montacerdos* ven una evolución y un desarrollo significativos, siendo *Montacerdos* el ‘padre’ de *Patíbulo para un caballo*⁴. En 1987 aparece un libro de cuentos infantiles, *El asno que voló a la luna*, donde, sin dejar el ambiente campesino, Jara desarrolla el universo mágico de los niños, con la presencia de la moraleja final, a manera de fábula. En 1990 sale el libro de cuentos *Baba Osáim, cimarrón, ora por la santa muerte*, un texto de literatura antiesclavista negra, tratándose temas de los esclavos negros en la época de la colonia. Escribe James Higgins que *Las huellas del puma* y *Baba Osáim, cimarrón, ora por la santa muerte* “recrean el pasado para privilegiar una historia de resistencia popular a los abusos y la injusticia del orden social imperante y así forjar una mitología destinada a convalidar y alentar a los grupos subalternos del presente en su lucha por abrirse un espacio en la sociedad nacional” (Higgins, 2006: 367). José Morales Saravia (con él concuerda César Toro Montalvo, 2004) sostiene que Jara hace uso de los tópicos del realismo mágico, insertándose su escritura dentro de una tradición literaria ‘nacional’ codificada, aunque con temas y perspectivas más ‘modernas’- como el tratamiento de lo erótico y el recurso al humor -, y en sus textos se describe la realidad desde la forma de sentir y percibir el mundo de los personajes⁵. Es decir, Jara asume el discurso étnico, pero yendo también más allá de él. Siempre en 1990 se publica el libro de cuentos *Don Rómulo Ramírez, cazador de cóndores*, otras narraciones real-maravillosas; además, el libro contiene una poética titulada “La fascinación de escribir un cuento”. En 2003 aparece la novela *Cabeza de nube y las trampas del destierro*, donde se observa cierto regreso al realismo, no exento, sin embargo, de matices real-maravillosos⁶.

³ Manuel Baquerizo concluye el prólogo del libro con estas palabras: “entretenido y divertido libro, el más significativo probablemente de la narrativa peruana contemporánea” (en Jara 2002: 16).

⁴ Con la publicación de *Faite* me parece que Jara ha creado una especie de trilogía cuyo hilo rojo es la representación literaria del mundo infrahumano e infernal y solidario (a veces) de las barriadas de Lima.

⁵ Escribe Morales Saravia: “Jara echa manos de todos los tópicos ofrecidos por la tradición de la ‘literatura de la tierra’ en sus diferentes variantes y crea, a base de ellos, textos perfectos que evocan permanentemente en el lector - más allá de lo magnífico y original de las propias historias narradas - otros textos, sean éstos de Ciro Alegria, José María Arguedas, López Albújar” (en Kohut, 1998: 125). Manuel Baquerizo, en cambio, escribe: “La humanidad que Cronwell Jara describe es muy distinta a la de Ciro Alegria, José María Arguedas y otros escritores. Sus personajes son [...] parleros, locuaces, agudos, humoristas, alegres y reidores. [...] Jara es lo más opuesto al escritor académico, culto y refinado: su narrativa no es otra cosa que la expresión viva y orgánica de la cultura del pueblo” (en Jara 2002: 8).

⁶ Jara ha publicado también, entre otros: el cuento “Agnus Dei” (1994), donde celebra el retorno triunfal de la religiosidad prehispánica; la recopilación de tradiciones orales *Las ranas embajadoras de la lluvia. Cuatro aproximaciones a la Isla Taquile* (en coedición con Cecilia Granadino, 1995); los poemarios: *Colina de los helechos* (1992) y *Manifiesto del ocio* (2007).



La obra de Jara, como ya he dicho, está estrechamente relacionada con la realidad social en la que ésa se inserta, pero, al mismo tiempo, sus textos van más allá de toda literatura de realismo social, de denuncia; Jara quiere experimentar con nuevos elementos, con técnicas alternativas, en busca de una identidad propia⁷.

2. UNA LECTURA DE FAITE

Faite, su última novela, confirma el tono eminentemente oral y popular de sus textos. El argumento de la novela podría resumirse en estas pocas palabras: es la historia de Faite, cuyo nombre verdadero no conocemos, un hombre que se rasura hasta nunca acabar esperando el retorno de un amor perdido, pero también viendo que su barrio se derrumba, su país se acaba; con él vive un sobrino adolescente, quien es la voz narradora de la historia. Éste sabe de las carencias y cualidades de Faite, en un primer momento, lo critica pero termina acompañándolo en sus sueños al lado de una granja de animales hablantes e imperfectos, llenos de filosofía tan barata como la del personaje que los alienta.

Faite, del inglés *fighter*, en el Perú tiene muchos significados: “1) matón, persona que hace alarde de valentía e intimidad a los demás; 2) ladrón de alto vuelo, de prestigio ganado entre los delincuentes por su trayectoria y valentía; 3) [referido a una persona] guapo, valiente, decidido; 4) [referido a los animales] que tiene mucha fuerza o resistencia; 5) [referido a una cosa] que es de buena calidad” (Calvo Pérez, 2016: 418). Sin embargo, el Faite de Jara solo utiliza la fuerza cuando es necesario y su carácter decidido y valiente es en buena parte apariencia, él puede orinarse ante la presencia del peligro y disimularlo.

Todo pasa en la calle Retablitos, una calle que se va desmoronando poco a poco, a fuerza de temblores en el arenal. Su nombre es sintomático, como bien señala Crisanto Pérez:

por un lado, la novela podría entenderse como un retablo de las maravillas; por otro, también podría entenderse como un retablo ayacuchano, lo cual encerraría toda una percepción sobre la literatura: al abrir el libro, se procede a abrir las puertas de un retablo donde lo fantástico tiene cabida; con su lectura asistimos así al reverso de la mirada alucinada del sobrino, gracias al cual conocemos la poliédrica personalidad de Faite, el peso de su figura en torno a la cual gravita todo el universo ficcional y la propia evolución del dueño de los ojos con los que accedemos a ese mundo (Pérez, 2017: 8).

Y es más: el centro de la novela es la casa, la vieja y destartalada casa de Faite, de la que él casi nunca sale. En una entrevista, aún inédita, que le he hecho, Jara me explica la ‘razón personal’ que ha motivado la génesis de este texto: su propia casa un día se le derrumbó y él solo la reconstruyó poco a poco (pero Faite no reconstruye su casa, más bien se deja morir en/con ella).

Faite es un hombre polifacético: es poeta, autor de la oda “Manifiesto del cerdo, una oda Panegérica en Do menor para clavecín barroco” (Jara, 2016: 52); amigo de poetas - se

⁷ A la pregunta si se considera o no escritor andino. Jara contesta con estas palabras, muy elocuentes: “¿Quién no es andino en este país? Si soy peruano o latinoamericano, antes que todo soy andino, andino en cuanto peruano. Sin embargo, ser un escritor andino no me hace un buen o malo escritor, así como no hay temas buenos y temas malos. Solo hay buena o mala literatura” (Jara, 2006: 47-48).



cita expresamente a Hildebrando Pérez Grande⁸, amigo literario y humano del novelista -; entrenador de gallos de pelea; ejecutor de música barroca europea a un clavecín imaginario; admirador de la música barroca andina, junto al padre Rafael; fiel amante, que mantiene el espíritu templado en la espera del regreso de su amada Mary Luna.

En *Faite* destaca en seguida la presencia de los animales. Faite vive en una casa con la puerta de hojalata, está rodeado de animales, que para él son como los hombres; le dice a su sobrino: “¿no tienen hambre y sueños como nosotros?” (Jara 2016: 99). Su admiración por los gallos va más allá de entrenarlos a pelear a navaja, él los considera los animales más sabios, llegando a indentificarse con éstos: “Yo soy un gallo [...] Son geniales matemáticos, maestros y sacerdotes místicos. Nadie más religioso ni más dueño de tantos secretos y conocimientos holísticos como un gallo y su ciencia de navaja” (Jara, 2016: 109. La cursiva es del texto: a veces ésta se utiliza cuando habla Faite). El gallo se le asocia, simbólicamente, al fuego, al sol, al renacer; representa el símbolo del alba y del despertar, de la actividad, de la supervisión, del control, y, al mismo tiempo, del aproximarse de la muerte, y justamente todo eso quiere ser y hacer Faite: un hombre independiente, decidido a ser sí mismo, pero que, en el fondo, se deja arrastrar por la muerte.

Se entabla una relación de sinergia perfecta entre el protagonista - una especie de Yococo (el protagonista de *Montacerdos*) no deforme ni enfermo, pero, sí, raro - y los animales, una relación tan fuerte que, gracias a todos ellos, él llega a ser un “Faite bien faite”. Para Faite el animal no es solo un ‘ser sensible’, sino es casi una persona, tiene una subjetividad propia, como se puede ver ya en los nombre que tienen sus dos cerdos - Apolonio y Misántropo (a quienes, además, se les llama “Sir”) -, sus dos gallos - Arquímedes y Euclides -, y sus gallinas, Rosita y Juanita. La palabra constituye una de las discriminantes más persuasivas entre mundo humano y no humano: si en efecto el lenguaje verbal es considerado el instrumento de comunicación primario y exclusivo, la distancia hombre-animal se hace abismal. Jara en *Faite* llega a cuestionar el lenguaje verbal, para afirmar otro tipo de comunicación que coloca al hombre y al animal en un territorio común, en una relación de proximidad. Sin negar la peculiaridad y las enormes potencialidades del lenguaje humano (Faite es poeta también, como ya he señalado), la novela plantea, sutilmente, la posibilidad de admitir que el animal también puede tener su propio mundo de afectos y emociones. Los cerdos, las gallinas, los patos aquí hablan y, aunque no son muchos los momentos en que expresan su elocuencia, son momentos de gran relieve, de alta tragedia: cuando las chozas se desmoronan, o cuando el sobrino se entera de que Faite probablemente era su padre. Esta igualación de hombre y animales domésticos forma parte, por supuesto, de la trayectoria existencial de Jara; como él mismo me explica:

En *Montacerdos*, *Faite* y *Patíbulo para un caballo* no veo mucha diferencia entre el ser humano y los animales. No podemos vivir sin ellos ni ellos sin nosotros. Somos hijos de la misma energía cósmica, somos microscópicas, insignificante partículas de este planeta. Entonces, ¿por qué olvidar los animales y hacer creer que el hombre es superior? [...] el hombre es el imbécil

⁸ Es un reconocido poeta peruano. Considerado como una de los principales representantes de la Generación del 60’ en la poesía peruana junto a Marco Martos, Javier Heraud y Antonio Cisneros, entre otros. Sus poemas han sido traducidos al inglés, francés, alemán y portugués. Actualmente se desempeña como profesor principal de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya de Lima..



que se autodestruye y destruye el planeta, por avidez. [...] Si fuera un poco más sencillo y modesto que el mono, si no tuviera ambiciones y no acumulase capitales de manera irracional, criminal, se acercaría más al mono, al cerdo feliz en su charco, sería más natural. [...] Este acercamiento a los animales [...] se debe también porque he dado mis primeros pasos en el patio de casa, en Piura, aprendiendo a caminar entre cerdos, gallos, pollitos, conejos y fantasmas (Minardi, 2015: 40-41).

Nuestro escritor en la lucha por la sobrevivencia acerca el hombre y el animal a partir de las nociones de ‘precariedad’ de los márgenes del cuerpo y vulnerabilidad; ambos comparten el mismo destino: los animales, al igual que los habitantes de la calle, están preocupados por el peligro inminente de sus casas, porque saben que son muy muy precarias.

En el texto, además, hay animales que vehiculan, simbolizan el sufrimiento, la condena a la explotación de los submarginales, la lucha entre seres humanos, tal como se puede ver en los gemidos de un cerdo condenado a morir que a ratos aparece a lo largo de la diegesis o en el episodio de la muerte del chivillo que Faite había adiestrado para que le trajera objetos robados por parte de un halcón, respectivamente.

Este amor por los animales, además, se relaciona con la evidente simpatía por las antiguas culturas peruanas que siente Jara, que expresa a través de palabras puestas en la boca de Faite. Después de decirle a su sobrino que padre Rafael no cree y es un mujeriego, Faite se ‘lanza’ en un ‘panegírico’ del panteísmo y la religión de los Incas:

Mi Biblia es la Naturaleza [...]. Muy sabios eran los Ingas. Ignorantes y depredadores eran y son aquellos que trajeron la Santa Inquisición, castradora y creadora de zombis y Frankenstein que se arrodillan ante el dios extranjero, odiando su religión original y verdadera. Olvidando a la suya, más valiosa (Jara, 2016: 73).

Se me ocurre a la memoria el pensamiento de José María Arguedas, quien, en “La soledad cósmica en la poesía quechua” habla de la ruptura del mundo prehispánico producida por la invasión española que provoca una profunda crisis debida a la imposición de una cultura ajena, foránea que desintegra casi la cultura local, indígena, precolombina; el escritor habla de “hundimiento de un mundo dolorosamente formado en varios siglos”, y se pregunta: “¿qué se ofrece en cambio, en cuanto valor, en cuanto espíritu, heredad y formas de expresión?” (Arguedas, 1963: 24). Ciertamente, no es fácil destruir la política colonial que, como nos hace reflexionar Jara, todavía se sigue perpetuando en este mundo, ajeno para los habitantes de la ‘periferia’. Estamos ante un acto de resiliencia, entendida como forma de ajuste frente a las adversidades socio-económicas y culturales, aunque se trata de un ‘ajuste’ a nivel ideal, individual.

En *Faite* me parece detectar unas menciones indirectas, tal vez no concientes, a Julio Ramón Ribeyro. Faite, entre afeitada y afeitada (las referencias a su costumbre de afeitarse frente al espejo varias veces al día son constantes, desde el incipit de la novela: “Faite se afeitaba frente al espejo” (que contiene cierta aliteración poética; Jara, 2016: 11), prepara unas alas semejantes a las de *Santiago el pajarero* de Ribeyro (además, emplea la denominación que le da Ribeyro, y no la de Palma), donde, desarrollando en clave brechtiana la tradición peruana de Ricardo Palma *Santiago el volador*, los sueños, los vuelos del protagonista tendrán un abrupto aterrizaje en la realidad. *Faite*, como *Montacerdos*, se cierra con una imagen de vuelo, dice el narrador a propósito de Faite cuando éste se derrumba con toda su choza: “Algo que se elevaba y elevaba, batiendo el



viento con sus potentes y enormes alas, cada vez con más fuerza y más bríos. ¿O era un revuelo de gansos enormes y felices que se disparaban y partían hacia el sur, hacia la Patagonia albiceleste o hacia el remoto infinito” (Jara, 2016: 157). El sobrino sufre una especie de conversión existencial: de verle solo como su tío, un ‘alucinado que ha perdido todo contacto con la realidad’, ahora lo considera “Más que un Sol. Más que un dios” (Jara, 2016: 155); es la gran energía cósmica que marca su toma de conciencia, su ‘crecimiento cognitivo’ simbolizado por la pepa de palta que antes él había aplastado provocándole una triste reflexión sobre la indiferencia, las injusticias de la sociedad - “¿El mundo no será acaso como esta pepa de palta que yo hago rodar y pateo ahora? [...] ¿Para qué sirve vivir si mi casa queda al borde de este despeñadero que todo lo traga? (Jara, 2016: 36) - y con la que ahora se identifica, sintiéndose él ‘aplastado’ por su (ex)mala conciencia, su incapacidad de soñar, de rebelarse a la gris realidad, aunque sea solo a nivel ideal.

Cierta mención a Ribeyro, aunque con connotaciones diversas, me parece verla, además, en las afeitadas de Faite, que él considera un acto sagrado, casi un ritual religioso. La novela *Los geniecillos dominicales* de Ribeyro termina con las siguientes palabras: “«Ludo Totem desaparece», pensó [...] Su reflejo le pareció ridículo, de mal gusto. En el acto tiró el revólver sobre la cama y cogiendo su máquina de afeitar se rasuró en seco, heroicamente, el bigote” (Ribeyro, 1983: 243). Ludo Totem lleva adelante una existencia acomodada, pero insignificante, hecha de apariencias e hipocresías, y cuando se da cuenta de eso decide suicidarse, pero su fragilidad interior se lo impide, así como lo connota el hecho de dejar el revólver para acudir al simple acto cotidiano de afeitarse ante el espejo, objeto que, entre sus diferentes simbologías, contiene la de ilusión, mentira, imagen invertida de la realidad. En cambio, Faite vive en condiciones de extrema pobreza y precariedad, sabe que su casa es un chiquero que terminará desmoronándose como las de sus vecinos, pero no quiere hacerse ninguna ilusión de cambio ni mentirse a sí mismo, él decide alejarse de la realidad y refugiarse en su mundo de ensueño: “¡Aquí están mis verdaderas alas! ¡Poesía y meditación!” (Jara, 2016: 48). Es decir, a diferencia de Ludo Totem, él no quiere aparentar algo o alguien que no es para conseguir un ‘reconocimiento social’, a él le importa vencer sus propios miedos, como cuando grita y entra en panico delante del león del circo que aparece en la puerta de su choza o teme que su querida Mary Luna nunca más volverá; él está al borde del abismo - social y existencial - y se agarra a todas sus fuerzas interiores - encarnadas en la máquina de afeitar, las alas, el clavecín imaginario - declarándose ya, en el fondo, un ‘vencido’. Son los demás que lo consideran ‘un vencedor’ por su estoicismo, entendido como alto grado de independencia ante el mundo exterior. Ludo Totem y Faite son ambos unos ‘perdedores’, en el sentido de que no luchan contra la sociedad burguesa hipócrita o las injusticias sociales, respectivamente; sin embargo, el protagonista de Ribeyro es una especie de cobarde, de conformista social, mientras que el de Jara es un ser decidido, aunque decidido a ‘no vivir o vivir en su dimensión ilusoria’.

En *Faite* la conexión entre lo fantástico y lo real se establece a partir de dos nexos: el circo - que también nos podría recordar al Ribeyro del cuento “Fénix”, aunque aquí no se trata de un espacio de explotación y violencia, sino más bien de ensoñación, de ‘liviandad’ - y la droga. Casi a comienzos de la novela leemos que en la calle Retablitos se instala el “Circo Cebollita y Perejil” (¡nombre inusual e irónico para un circo! Cebollita y perejil son dos elementos muy cotidianos, ‘bajos’ que chocan son las ‘maravillas’ que propone el circo), donde conviven la Mujer tarántula, las gallinas de los huevos de oro, la niña invisible que leía el pensamiento y doblaba cucharas, el hombre que había nacido con alas. Todos ellos se convertirán en víctimas del león que, al escaparse del circo, siembra el pánico en el barrio. Faite se enfrenta, casi de manera involuntaria, a la bestia: como siempre que se encuentre en una situación complicada, él toma su cuchilla y procede a



afeitarse, con calma y serenidad. Al abrir la puerta de lata de su choza, el estruendo producido por su roce en el suelo asusta al león, que huye despavorido. El mismo narrador lo explica: “Al león le parecería ¡el ser más aterrador y descomunal! En este mundo incomprendible. ¡La puerta y su rugido de latón eran las fauces de algo más monstruoso que el mismo león” (Jara, 2016: 63). Sin embargo, para todos Faite había demostrado ser un verdadero faite: “la calle Retablitos quedó asombrada [...] ¡Viva Faite” (Jara, 2016: 63-64), y de ahí su figura comienza a engrandecerse, a adquirir dimensiones épicas a ojos de su sobrino y de toda la vecindad, y el circo, tal como había aparecido de la nada, de repente desaparece dejando un halo de misterio en su marcha: “Y desaparecieron sus sobrevivientes como si se les hubiese llevado un oscuro mal viento de plumas entre hilachas de fantasmas humillados y vencidos” (Jara, 2016: 66). Es decir, los momentos de ilusión, de narración fantástica no duran mucho, siempre es vigente la dualidad realidad-no realidad, aunque hay que decir que la presencia del circo es muy importante para el desarrollo de la diegesis, y no es casualidad que a éste el narrador le dedique varias páginas. Por lo que se refiere a la droga, el hecho de fumar - “y fuma que fuma” (Jara 2016: 56) - acompaña sobre todo los momentos de amor entre Faite y Mary Luna, como si se quisiera subrayar lo efímero, lo ilusorio que será este amor.

El narrador de *Faite* es un narrador autodiegético que permite reducir la distancia entre el que narra y la materia narrada dominando así la perspectiva de la intimidad del sujeto, y es una voz desdoblada que mezcla visión infantil y reflexión madura. Estamos ante un relato retrospectivo narrado desde el recuerdo infantil del ahora yo adulto sobrino de Faite, que extrañamente no tiene nombre, como si fuera una especie de ‘voz mítica’, fuera de toda colocación temporal y espacial. En efecto, éste tarda en comprender la grandeza de Faite: “Tocó [Faite] como un ser divino [...] (esto lo digo, años después, de viejo, no cuando fui niño)” (Jara, 2016: 20). Aquí, a comienzos de la novela, se explicita el tiempo de la enunciación, que es el del recuerdo de algo que pasó cuando él tenía doce años (como nos dice en la página cincuenta) y la evolución de su percepción de la figura de su tío. El narrador tiende a subrayar como inicialmente él no comprendía la fama de sabio y brujo que Faite tenía en la calle Retablitos: “Faite, para mí, más era un fanfa con faltriqueras” (Jara 2016: 77), lo consideraba “un loco de remate” (Jara, 2016: 97), vivir con él era una especie de condena a la que lo habían castigado sus padres y la abuela cuando lo dejaron en Retablitos para que tuviera que comer. Una vez que Faite impone su voluntad, su sobrino comenzará a percibir todo lo trágico que sucede desde la suficiencia de quien cree que nada malo le pueda pasar, a pesar de que toda la calle está desmoronándose, llegando a querer ser como él - “Y soñar y volar, alado, como Faite. Ser libre y tener por Biblia y sabiduría los caminos del Tuky Onqoy” (Jara, 2016: 156) -, a quien ahora considera un “semidiós, ídolo, padre y amigo” (Jara, 2016: 157). Es decir, el ‘poder’ de Faite, su deseo de soñar y ser libre se apoderan también del sobrino, plasman su voluntad tejiendo una realidad mítica que le gana a la triste realidad objetiva (semidiós, ídolo). Finalmente, hay que decir que el autor se sirve de la técnica de la mirada infantil para dar una visión dramática, alucinada y caótica, y a la vez asumir una actitud pícaro, atrevida, hilarante.

Faite es en el fondo una novela de amor. Faite le ama profundamente a Mary Luna, con quien convive durante una temporada y - recuerda el narrador - cuando el esposo de ella va a la choza de Faite para reclamarle a su mujer, Faite pelea con él, en un cuerpo a cuerpo que ve vencedor al primero, quien le grita: “La polaca [Mary Luna] [...] tiene dueño, patín. ¡Es mía!” (Jara, 2016: 84). El suyo es un amor posesivo, extremo, como extremos son todos sus sentimientos; también en el campo del amor, Faite no quiere resignarse ante la realidad del abandono de Mary Luna y evita el amor, ‘real’, de la gitana Raquel, quien, en cambio, está muy enamorada de él. Una vez que la rechaza de manera



definitiva, aun sintiéndose muy triste y vaciado porque la polaca no regresa habiendo quedado embarazada del hijo de su jefe, empieza el declive de su casa y del propio Faite, desmoralizado tras la lectura de las cartas que recibe de la polaca.

En *Faite*, como ya he dicho, el protagonista está estrictamente vinculado a su casa, que él considera un templo y dice de ella: “esta casa tiene espiritualidad” (Jara, 2016: 99), a pesar de estar conciente de que es un chiquero que está a punto de desmoronarse como las demás chozas. La identificación de Faite con la casa (y con los animales que la habitan) no es meramente arquitectónica. Como sostiene Gaston Bachelard, “la casa es el cuerpo de imágenes que dan al hombre razón o ilusiones de estabilidad [...] la casa es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad” (Bachelard, 2000: 48), por lo que Faite es a la casa lo mismo que la casa a Faite, creando una unidad que resulta imposible de separar. La casa es la imagen misma del universo, y en nuestro caso es la imagen de la falta de miedo de Faite, de su fuerte fe en sí mismo, en sus fuerzas interiores, mentales. Al sobrino, incrédulo y lleno de miedos, le responde: “Te dije que esta casa no cederá. No caerá.[...] Solo tenemos que ser firmes, mentalizar, ser como un roble y sostenerla” (Jara, 2016: 94). Estas palabras corroboran el pensamiento de Bachelard: la casa es el símbolo del mundo interior y los movimientos que se hacen dentro de ella simbolizan el elevarse o el estancarse de nuestro desarrollo psíquico. En el caso de nuestro protagonista, él casi siempre aparece parado delante del espejo afeitándose, casi nunca abandona su choza, es decir, el narrador esboza un personaje casi ‘mítico’, que no está sometido a cambios, ni ‘hacia arriba’ ni ‘hacia abajo’, él está profundamente ‘asentado’ en su mente.

No vacila tampoco cuando tiene que enfrentarse en duelo al esposo de Mary Luna, quien llama a sus ‘matones’ para que le vengan de la ofensa que ha sufrido. El sobrino, que entiende lo crucial y peligroso de la pelea al verlo nervioso por primera vez en su vida, quisiera rezar, pero le resulta imposible, pues para él no hay más dios que Faite, “más Dios que Dios” (Jara, 2016: 112). La consumación de Faite como héroe ha sido alcanzada, aunque aún falta el momento culminante, cuando la casa se desmorona al fin. Faite le pide a su sobrino que le compre el periódico y otra cuchilla para su navaja de afeitar. Al salir el narrador, la casa se desmorona. Son los gallos y los cuyes quienes le dicen al final que Faite no era su tío sino su padre. Según Pérez, este

conocimiento de la paternidad por parte del narrador, real o metafórica, no es sino la consumación de su proceso de aprendizaje. Si bien el universo creado por Faite en *Retablitos* se ha desmoronado en la arena, el narrador ha dejado de pensar que es una especie de pepa de palta que todo el mundo patea y que rueda y rueda por el suelo, como aducía al comienzo de la novela; ahora es el hijo de Faite, al que ha llegado a tener como su dios (Pérez, 2017: 17).

Faite sería pues, para el crítico peruano y con el que concuerdo, un *bildungsroman*.

En *Faite* se vislumbra una percepción pesimista de la vida; la periferia urbana explota en toda su maldad, fealdad, atribuidas a la fatalidad de la historia - hay un momento en que Faite les acusa a los Estados Unidos de haber “creado” el destino de Latinoamérica (Jara, 2016: 125) -, y, si por momentos él parece levantar el ánimo de su sobrino, asimismo le hará ver que solo se puede ser feliz en sueños: “sueña muchacho, pero ¡aquí, en tierra! Soñar es bueno. Nadie te quitará el derecho de tratar de ser feliz” (Jara, 2016: 115). El escritor echa mano de su actitud risueña frente a la vida y su humor para urdir un relato desaforado, jocoso casi, carnavalesco que sin embargo contiene una sutil pero incisiva crítica social. En la entrevista inédita me declara: “Me considero un pesimista-optimista; cínico ante mis tragedias (otros se hubiesen suicidado, yo hago obras, resiliencia, de mis



miserias); sé lograr burlarme de mí mismo, y esa actitud me provoca risa; y la risa me salva”.

La droga es el otro camino del sueño. En su delirio bajo los efectos de la droga que le proporciona Raquel, el sobrino sueña con su tío primero volando con dos enormes alas y luego posarse sobre la palma de su mano, reducido ahora al tamaño de una mosca azul que preanuncia la desgracia de su próxima muerte. Faite le despierta y le reprocha a Raquel por haberle dado la droga al chico, a quien dice que no tiene que vivir en su burbuja de jabón, es decir, dicho con otras palabras, no hay que vivir en el autoengaño, hay que asumir el horizonte del desengaño para desafiar la realidad con los sueños, sí, pero ‘naturales’, no artificiales. Hay que decir que Faite también tomaba drogas, como ya he dicho, pero solo cuando hacía el amor con Mary Luna, en cambio la gitana Raquel, narcotizada por la droga, quiere convencerle al sobrino que pueden volar subidos a un par de cerdos hasta Montacerdos, “el País del Nunca Jamás” (Jara, 2016: 129). Éste, finalmente, a pesar del reproche de su tío, se deja involucrar en la dimensión onírica, le monta a Sir Apolonio y vuela a Montacerdos; el siguiente fragmento, muy significativo, parece ser un ‘resumen’ de *Montacerdos*:

Una niña perseguía a su madre, el hermano montaba un cerdo como cabalgar un caballo viejo y garrapatoso, la madre llevaba entre cartones y costales una casa en hombros; parecían seguir en un sueño de pesadilla a un niño de talla descomunal, alto como una colina soberbia o un caballo de Troya, rodeado de niños (Jara, 2016: 131).

Jara esboza una línea ideal entre las dos novelas, una especie de intratextualidad, aunque ahora el barrio de Montacerdos, con todas sus crueldades, adquiere otras connotaciones: “Faite era feliz en Retablitos porque Retablitos era más cierto y más fantástico que Montacerdos. [...] *No veo ilusiones aquí en Montacerdos.* [...] Todo ahí [en el chiquero de Faite] se sostiene en ilusión y fantasía” (Jara, 2016: 132-33. La cursiva es mía). Es la apoteosis del desengaño y la ilusión a la vez, nada puede el ser humano contra las negatividades de la realidad, solo le quedan el acto de soñar... y de contar. Si la Maruja ya crecida, en *Patíbulo para un caballo*, regresa a Montacerdos para hacer un estudio sociológico del barrio, de las condiciones de vida de sus habitantes, al sobrino de *Faite* todo eso deja definitivamente de interesarle, y la realidad objetiva se convierte en sueño para él, en su Realidad mental, herencia de la enseñanza de Faite.

El sobrino se niega a abandonarle a su suerte al tío o padre, quien hasta el último momento de la catástrofe final - “el mismo Faite vio la catástrofe. [...] Como se hundían palos y esteras [...] de un lado a otro, desde sus raíces” (Jara, 2016: 149-50) - queda imperturbable, indiferente, siguiendo afeitándose: “no miraba el caos. Miraba el espejo” (Jara, 2016: 150). Es la apoteosis del pesimismo, como lo corrobora también la desaparición de Sir Misántropo, mientras que Sir Apolonio escapa hacia la calle (él no quiere ser ningún ‘mártir’ de su propia elección de no querer darle la cara a la realidad, como Faite). Nuestro protagonista idealmente expresa toda su falta de fe en la humanidad, en la posibilidad de conyunturas socio-económicas mejores, y cuando desaparece, el sobrino lo ve volando con sus potentes y enormes alas, siendo “el Faite más faite”. El narrador se deja manipular o engañar por él: “[su figura] lejos de desvanecerse como su casa, queda engrandecida desde el recuerdo de lo que ha sido ese universo donde una vez siquiera, entre afeitada y afeitada, todo fue posible” (Pérez, 2017: 18-19).

El final de la novela es, como afirma Dimas Arrieta Espinoza, “un final alucinante, mágico, sugiriendo un Faite dotado de alas - como sus gallos o sus gansos -, es una provocadora alusión-ilusión, de un Faite que adiestró a su sobrino para que lo amen hasta



el delirio, en la eternidad” (Arrieta Espinoza, 2017: 55). En *Faite*, así como en buena parte de la escritura de Jara, además del referente real cotidiano, priman la creación, la imaginación y la originalidad. El elemento configurador de la realidad que el autor más utiliza es la exageración, la hipérbole, con una intención evidentemente transgresora. Jara se burla de todo el mundo, principalmente de los poderosos y opresores, lo real coexiste con lo irreal, lo posible con lo imposible, sin que los textos pierden nunca el contacto con la vida.

3. CONCLUSIÓN

Faite retoma *topoi* literarios ya presentes en *Montaceros*: el mundo infernal de las barriadas, el problema de la falta de vivienda, la violencia y la crueldad del ser humano, el anhelo de salvación gracias al acto de contar, a la palabra escrita, reduciendo algunos de ellos - la dimensión social, por ejemplo - y ampliando otros, como la importancia de los animales y la ‘locura’ del protagonista. En *Faite* los animales hablan, piensan, están presentes desde la primera página y cierran la narración, en un *unicum* con *Faite*; dicho con otros términos, ellos vehiculan el mensaje del autor, que, en mi opinión, va en este sentido: la literatura es su salvación, su ‘religión’; ella no sabe y no quiere explicar - como se proponen en cambio la ciencia y la política -, pero es capaz de hacer alusiones y vislumbrar nuevos posibles caminos de cambio. Y cuando lo hace, bajo la mirada sorprendida del escritor y del lector, se verifica la ‘epifanía del animal’, el primer paso hacia una relación sin jerarquías que, tal vez, en el futuro se pueda contar. Porque para Jara, solo con la palabra es posible intentar un desplazamiento del punto de vista, una ‘decentración cognitiva’ capaz de inventar palabras con las cuales alejarse de la supuesta centralidad del *sapiens* y meter en el centro otras figuras. Es a través del lenguaje que nuestro autor busca innovaciones expresivas, asaltos polémicos y frontales a los límites de la condición humana; la palabra, la literatura puede ser un camino de encuentro donde se realice lo que Jara auspica: ‘una epifanía antiespecista’. No es casualidad que en *Montaceros* y *Faite*, aunque de manera más ‘restringida’, se trate de una tensión no solo entre animales humanos y no humanos sino también entre hombre y hombre. Ante la fealdad y brutalidad de la realidad, las creaciones literarias de *Montaceros* y *Faite* se erigen a ética y poética ciudadana, a formas de resistencia, capaces de tomar conciencia de la violencia en sus múltiples expresiones y en sus múltiples registros literarios y estilísticos. Y quiero terminar con unas palabras del mismo Jara, que, a pesar de todo, son palabras de esperanza y buen auspicio: “Escribo porque, después de todo, creo que los hombres y mujeres algún día podremos ser más justos y más buenos” (Jara, 2014: s/p). Ojalá esto se realice...



BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARGUEDAS, J. M. (noviembre 1962 - febrero 1963): «La soledad cósmica en la poesía quechua», *Casa de las Américas*, 15-16, 20-27
- ARRIETA ESPINOZA, D. (noviembre 2017): «Historia de la ternura en el *Faite* de Cronwell Jara» *Sietevientos*, 32, 50-55
- BACHELARD, G. (2000): *Poética del espacio* (trad. esp.), México, FCE
- BAQUERIZO, M. (2002): «Cronwell Jara y sus cuentos», en Jara Crowell, *Las huellas del puma*, San Marcos, Lima, 7-16
- CALVO PÉREZ, J. (2016): *Diccionario de peruanismos*, Lima, Academia Peruana de la Lengua
- HIGGINS, J. (2006): *Historia de la literatura peruana*, Lima, Ed. Universitaria, 366-69
- JARA, C. (2002): *Las huellas del puma*, Lima, San Marcos
- JARA, C. (marzo 2014): www.manifiestodelocio.blogspot.com [fecha acceso: 27.8.2019]
- JARA, C. (2106): *Faite*, Lima, Ed. Arcángel San Miguel
- KOHUT, K. / MORALES SARAVIA, J. / ROSE, S, (eds.) (1998): *Literatura peruana hoy: crisis y creación*, Frankfurt, Vervuert Verlag
- MINARDI, G. (agosto 2015): «Entrevista a Cronwell Jara», *Hispanamérica*, 131, 37-45
- PÉREZ, Crisanto (noviembre 2017): «No uno sino muchos *Faites*», *Sietevientos*, 32, 7-19
- RIBEYRO, J. R. (1983): *Los geniecillos dominicales*, Barcelona, Tusquets
- RIBEYRO, J. R. (1994): *Cuentos completos*, Madrid, Aguilar
- TAMAYO VARGAS, A. (1992): *Historia de la literatura peruana*, vol. III, Lima, Peisa, 945
- TORO MONTALVO, C. (2004): *Diccionario general de la letras peruanas*, Lima, San Marcos, 362-63
- VILANOVA, N. (1999): «La ficción de los marginados: Cronwell Jara y el efecto de los cambios sociales en la narrativa reciente», *Voz y escritura*, 8-9, 123-144.



PODERES DE LA TECNOLOGÍA POSTELEVISIVA EN LA ESCRITURA CONTEMPORÁNEA: ZAPPING, TRANSFORMISMO Y MUTACIÓN EN CARACTERES BLANCOS, DE CARLOS LABBÉ

GIUSEPPE GATTI

UNIVERSITÀ GUGLIELMO MARCONI DI ROMA

1. DEL “CAMBIO DE CANAL” TELEVISIVO A LA MUTACIÓN EN LO LITERARIO

A lo largo de los últimos cuarenta años, dos parecen haber sido las modalidades esenciales gracias a las cuales la literatura ha introducido en sus páginas el elemento tecnológico y ha generado nuevos sentidos a través de las distintas formas de relación establecidas con la iconosfera mediática de la contemporaneidad. Una primera forma remite a aquellas narrativas cuyo rasgo dominante reside en la inserción del elemento tecnológico como factor clave para el desarrollo de la trama y la construcción del hilo narrativo. Pensemos en una novela como *Sueños digitales* (2000), del boliviano Edmundo Paz Soldán, en que el trabajo del protagonista -hombre experto en el tratamiento digital de imágenes- plantea una serie de reflexiones premonitorias acerca de la creación de nuevos mundos a través de la manipulación de los ya existentes; o en la novela *Nefando* (2017), de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda, en que el *plot* narrativo se construye alrededor de la actividad de creación de un videojuego siniestro y morboso cuyo nombre da el título a la novela; o también en *El exilio según Nicolas* (2004), del uruguayo Gabriel Peveroni, en que el dominio de las nuevas tecnologías informáticas le permite al joven protagonista crear desde su propio apartamento un juego virtual en el que involucra a otros participantes con los que interactúa a través de la construcción de *subjetividades-simulacro*. Por otro lado, crece en la literatura contemporánea el número de narraciones en las que existe una interferencia más o menos evidente de algún componente de la tecnología contemporánea, hasta llegar a los casos extremos en que el soporte mismo del texto literario es un soporte tecnológico. Parece muy representativa de esta segunda tipología la novela ‘multimedia’ *Tierra de extracción*, del narrador peruano afincado en Venezuela Doménico Chiappe, un texto al que Daniel Mesa Gancedo atribuye el calificativo de novela ‘hipermedia’, puesto que “a la combinación de texto, imagen y sonido (que definirían lo multimedia) se añade, además, la interactividad” (Mesa Gancedo 2013, 225).

En ambos casos queda patente que la tecnología en la era digital conlleva un cambio en el lenguaje literario: implica para el escritor la búsqueda de un lenguaje capaz de redefinir las posibilidades expresivas de la ficción a partir de la inclusión en el quehacer literario de las formas de interacción que se establecen entre el ser humano y la tecnología. La interferencia de lo tecnológico en estas *narrativas mediáticas* puede, en suma, resumirse en la existencia de textos

cuyo fin estético es la inserción de la tecnología como elemento determinante de las tramas, las situaciones, la estructura o la configuración textual de dichas narrativas. O [en la existencia de textos] que, de un modo u otro, ven afectadas



estas categorías literarias por la injerencia, fricción, interferencia o reducción de algún componente tecnológico en sus formas o funciones. Y también aquellas que se desarrollan integralmente en un formato o soporte tecnológico (Ferré 2013, 93-94).

Si se restringe el alcance cronológico de las presentes reflexiones a los primeros cuatro lustros del nuevo siglo se puede comprobar cómo la literatura producida en las dos últimas décadas en la América hispana no se aleja de esta tendencia: las nuevas promociones muestran casos notables tanto de textos literarios caracterizados por la introducción del elemento tecnológico en la composición temática del relato, como ejemplos de introducción de relatos y novelas en la tecnología, es decir, casos en los que se interviene en la tecnología televisiva, cibernética, fotográfica o cinematográfica con los recursos que ofrece la narrativa puramente literaria. Limitando el alcance de nuestra reflexión panorámica al ámbito cultural chileno (marco geográfico al que pertenece Carlos Labbé, nuestro autor) cabe observar cómo la experimentación literaria interactúa con la tecnología en la búsqueda de una retórica que permita un diálogo estético entre el texto literario y el amplio marco de las variantes informáticas actuales (videojuegos, ciberespacio, *blogs*, etc.). Son tan variadas las formas de esta interacción en la narrativa chilena contemporánea que se va desde la inclusión de motivos mediáticos en el texto hasta una revisión paródica de esos mismos temas, de tal modo que es posible detectar “la utilización ya no sólo de los lenguajes y contenidos de los mass media, sino también una reproblematicación de sus relaciones con la tradición literaria, ya sea desde la parodia o la ruptura irónica” (Amaro Castro 2018, 272). En la operación de rastreo del uso de los lenguajes mediáticos en el marco literario parece emblemático el caso de la narradora chilena Nona Fernández: en mayo de 2016 ve la luz su novela *La dimensión desconocida* que se hace merecedora del premio sor Juana Inés de la Cruz y cuyo título establece un diálogo explícito y declarado con el mundo de la cinematografía, al proceder de la película estadounidense homónima, *La dimensión desconocida (Twilight Zone: The Movie)* dirigida en 1983 por John Landis, Joe Dante, George Miller y Steven Spielberg. Tres años antes, la misma Fernández había publicado una novela breve, *Spaces invaders*, cuyo título remite a uno de los videojuegos de mayor éxito producidos por la japonesa Atari en la década del ochenta; es la misma autora quien se ocupa de introducir el mundo de los pequeños invasores galácticos en su narrativa, al subrayar cómo la informática se crea un lugar en su obra a través de “las balas verde fosforescente de los cañones terrícolas [que] avanzaban rápidamente por la pantalla hasta alcanzar a algún alienígena. Los marcianitos bajaban en bloque, en un cuadrado perfecto, lanzando sus propios proyectiles, moviendo sus tentáculos de pulpo o calamar, pero siempre terminaban explotando” (Fernández 2017, 184).

A partir de estas premisas, en las páginas que siguen nuestro objetivo consistirá en un análisis que, sin ninguna pretensión de exhaustividad, se propone estudiar los efectos de la inserción de la tecnología como factor de poder, es decir, como elemento determinante de la configuración textual y de la lógica conceptual de una obra literaria. Conscientes de que muchos y muy valiosos son los ensayos críticos que ya han abordado con lúcida inteligencia el tema (Daniel Escandell: *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera*, de 2014; Fernando Sáez Vacas: *Más allá de Internet: la Red universal digital*, de 2004; Manfred Osten: *La memoria robada. Los sistemas digitales y la destrucción de la cultura de recuerdo*, de 2008; Julio Ortega y Juan Francisco Ferré: *Mutantes. Narrativa española de última generación*, de 2007, entre muchos otros), limitaremos el alcance de nuestro enfoque a las consecuencias sobre los contenidos y la significación del texto literario de una cierta práctica puntual de interacción entre el hombre y la tecnología, la del *zapping*,



sobre la que volveremos en breve. La evidencia empírica ha demostrado cómo los nuevos modos de relación entre literatura e iconosfera mediática han generado un cambio significativo en la reconfiguración del texto de ficción: se trata de un cambio que afecta tanto la forma del relato como su contenido y que refleja una mutación en la manera de estructurar tanto el hilo narrativo como la consistencia y la coherencia identitaria de los personajes ficticiales.

El acercamiento más tradicional a este tipo de análisis se ha centrado en el *efecto-velocidad*, y ha demostrado cómo las mutaciones que marcan la nueva narrativa en castellano parecen ser el efecto de la traslación al quehacer literario de las dinámicas de aceleración de los intercambios virtuales y de la velocidad con la que la información se transfiere entre usuarios, en una etapa de la historia del hombre como la actual en que el aumento de la intensidad y de la velocidad de la comunicación comprimen las coordenadas espaciotemporales y convierten al mundo en un espacio líquido en términos baumanianos. Sin embargo, al rasgo de la velocidad -herencia innegable de la traslación de los modelos tecnológicos a la literatura- se añaden otros aspectos relacionados con el sistema espaciotemporal de la contemporaneidad, a saber: la *fluidez*, la *continuidad* y la *búsqueda de lo visual*. En el plano sociocultural, la circulación de la información se construye sobre la base de un flujo ininterrumpido de datos (*continuidad*) que lleva, por un lado, a la intensificación y agilización de la comunicación (*fluidez*) y, por otro, a la consolidación de una nueva forma de conocimiento, que ahora se hace mucho más fragmentario. La velocidad de los intercambios y la dificultad de acceder a un conocimiento completo del flujo informativo contribuyen a que

las realidades se [vuelvan] -tanto psicológica como físicamente, a través de su desmaterialización tecnológica- líquidas o continuas de forma progresiva. Los conceptos rectores de nuestro tiempo son los de *flujo*, *comunicación* y *circulación*, todos ellos atinentes a una estructura fluida y continua, que puede trasladarse rápidamente de un punto a otro del globo, deslizando de un hombre a otro, de una rama artística a una científica y viceversa. La fragmentación del conocimiento, la nueva estructura de este (más parecida a un *meme* cultural repetible de modo mecánico y simple que a un sólido inamovible), favorecen la circulación de las ideas y el flujo constante de información (Mora 2012, 98).

Insistir en que la fluidez de los intercambios y el desarrollo continuo de las tecnologías de uso cotidiano están incorporándose en los modelos narrativos contemporáneos significa observar, en realidad, cómo ya desde hace más de cincuenta años la narrativa hispánica ha ido incluyendo en sus páginas tanto elementos y temas procedentes de las novedades tecnológicas como modalidades de representación ficcional que absorben de las herramientas de comunicación de masas. En las dos últimas décadas, sin embargo, el aumento de la velocidad de las dinámicas de globalización y el rápido desarrollo de las nuevas tecnologías han tenido un impacto tan evidente en la producción literaria al punto que, en el momento de la identificación de los rasgos más sobresalientes de la nueva narrativa en español, es imposible descuidar aspectos como:

- a) la gran velocidad que los narradores imprimen al día de hoy a sus historias;
- b) la existencia de una interconexión tanto de las tramas como de los personajes dentro del mismo relato, como si los nuevos narradores quisieran representar “la ansiedad de la literatura actual por interrelacionarlo todo, del mismo modo que la información se encuentra ligada en la Red” (Noguerol Jiménez 2013a, 25);
- c) la búsqueda de una visualidad atractiva que a menudo lleva a los escritores a utilizar elementos gráficos en sus libros;



d) la propensión a construir capítulos muy numerosos y muy breves, ofreciendo al lector una obra fragmentada que hace difícil calificar los textos como recopilación de cuentos integrados o como novela.

El estudio de la representación literaria de formas de transformación y de mutación llevadas a cabo por los personajes ficcionales representa el objetivo de nuestro análisis. Nuestra atención se centrará en la obra del escritor, guionista y editor chileno Carlos Labbé (1977) que con la publicación de *Caracteres blancos*, en 2011, se estrena en la frecuentación de un género literario que ha ido adquiriendo más solidez en las últimas cuatro décadas: el del cuento breve, que casi linda con la microficción¹. Se trata de un ‘territorio narrativo’ que no solo ha sido por tradición un espacio fértil para la elaboración de alegorías políticas, sino que ha cohabitado a menudo con la estructura formal del cuento intercalado².

2. LA PANTALLA SE VUELVE PÁGINA, Y VICEVERSA

En el estudio de *Caracteres blancos* nos proponemos, en particular, examinar de qué manera el ejercicio del *zapping* ejerce su poder sobre el texto escrito, o sea, de qué modo puede utilizarse como una herramienta literaria. Cabe aclarar de entrada que el uso del término *zapping* que se hará en estas páginas no hace referencia sólo al cambio de canal televisivo, ni a su inmediato antecedente histórico, el cambio de estación radiofónica, sino también a las nuevas modalidades de interacción entre el espectador y el aparato tecnológico: nuevas formas de interacción que surgen en la década final del siglo XX, cuando se afirma la televisión multicanal, cuando los avances en la programación de los videojuegos permiten a los usuarios interactuar con nuevos modelos de tiempos y espacios virtuales, y cuando las posibilidades de interacción se multiplican y se hacen más fluidas gracias al desarrollo de Internet. Este conjunto de factores determina, en una primera instancia, un cambio en los paradigmas de lectura y en las formas de acercamiento al texto (literario y no sólo) por parte del público, tanto en lo que se refiere a los soportes de lectura utilizados (el tránsito del libro en papel al *e-book*), como en las expectativas acerca de la construcción del texto y el desenvolverse del hilo narrativo (sobre todo en términos de una muy mayor rapidez en la evolución de la trama).

¹ Carlos Labbé nace en Santiago de Chile en 1977. Su primera novela, *Libro de plumas*, se publica en la capital chilena por las Ediciones B, en 2004. Tres años más tarde ve la luz la novela *Navidad y matanza* por la editorial española Periférica. Es esa misma editorial la que se ocupa de la publicación de su tercera novela, *Locuela*, en 2009. Ya antes de 2011, fecha de publicación del volumen que se analiza en estas páginas, las tres novelas habían consagrado a Labbé como a uno de los narradores jóvenes más representativos de la promoción de los escritores chilenos nacidos en la década del setenta del siglo XX. Una generación en la cual es posible incluir, sin ninguna pretensión de exhaustividad, a autores como Alejandra Costamagna (1970), Lina Meruane (1970), Andrea Jeftanovic (1970), Rafael Gumucio (1970), Nona Fernández (1971), Álvaro Bisama (1975), Alejandro Zambra (1975), Isabel M. Bustos (1977), Diego Zúñiga (1987), Matías Celedón (1981), Rodrigo Olavarría (1979), Alia Trabucco (1983), Gonzalo Maier (1981) y Esteban Catalán (1984).

² Desde el punto de vista cronológico, es interesante observar cómo el género del microrrelato en el ámbito hispanoamericano, si bien presenta algunos precursores de renombre ya en las décadas de los veinte y treinta del siglo pasado (Oliverio Girondo, Raúl González Tuñón o Roberto Arlt), se afirma en el continente sudamericano en los años cincuenta y sesenta, gracias a autores como Marco Denevi y Julio Cortázar: se trata de narradores que Nogueroles define “autores cultos, universalistas y reacios a las fronteras genéricas que, conscientes de abrir caminos en el campo de la literatura, constituyen la tríada capitolina de la nueva categoría textual” (Nogueroles Jiménez 2008, 172).



En un segundo momento, los cambios en el *cronotopos* de las nuevas tecnologías comienzan a afectar también la fase de creación del texto: la posibilidad de ‘cambiar de canal’ en su acepción más amplia (es decir, *salir de* y *entrar a* un cierto espacio virtual; acceder a intercambios más o menos fugaces con individuos alejados en el espacio; modificar instantáneamente los escenarios y los contenidos que aparecen en la pantalla, etc.) se transfiere a la escritura. El traslado al campo literario de estas actitudes genera un resultado que es significativo para nuestro enfoque: en la actualidad, existe una serie de procesos que funcionan como una suerte de *literaturización* del cambio de canal televisivo y que se refleja sobre todo en:

- a) los cambios de géneros literarios dentro de la misma obra;
- b) la mutación de las voces novelescas;
- c) la sustitución improvisa de los escenarios de representación;
- d) las inversiones del género sexual de los protagonistas;
- e) la desestructuración de orden lineal del tiempo.

La huella de los códigos de cambios televisivos en la narrativa en lengua española resulta clave sobre todo porque remite a una condición de mutación sin solución de continuidad y porque dialoga con la idea de una ‘narración visual’, como si el lenguaje derivado de lo televisivo pudiese trasladarse a una hoja en blanco en que la estructura efrástica del texto compagina con la velocidad de la emisión y la continuidad ininterrumpida del programa televisivo. Al analizar la novela *El llanto* de César Aira, Jesús Montoya Juárez subraya precisamente la marca que la televisión deja en la estructura novelesca del escritor argentino y afirma que

la adopción de los mecanismos constructivos del *continuum* televisivo se postula en la novela, combinándose la escritura automática y la posproducción posmoderna, como alegoría del cambio de idea que apuntala la poética de Aira pero, pensamos, a la vez, como la expresión de una utopía efrástica, la de apresar el otro semiótico, el *lenguaje otro* de la televisión, cifrando en ese intento una cierta *presentatividad* visual del presente (Montoya Juárez 2013, 160).

El impacto de la televisión (como *continuum* y como lenguaje que permite la fuga hacia lo visual) y sobre todo de las nuevas posibilidades que proporciona la Red agilizan el *zapping* puesto que vuelven natural para el sujeto-utilizador, en el plano de la realidad diaria, el cambio de identidad, de historia personal, de tradiciones, hábitos, voz y creencias³. A su vez, esta mutación constante se refleja en el ejercicio literario: las nuevas hornadas de escritores llevan a cabo en todos los planos, tal como recuerda Jorge Carrión cuando insiste en que “el cambio instantáneo de canal va a devenir un paralelismo de otros cambios: del país, de idioma, de voz, de géneros. La televisión, Windows e Internet van a dibujar gran parte de las coordenadas principales que necesitamos para entender la literatura contemporánea. [...] La literatura es tiempo pautado en palabras, por tanto,

³ En el marco de la narrativa chilena contemporánea, la ya mencionada novela *La dimensión desconocida*, de Nona Fernández, juega con dos aspectos que se relacionan con nuestro enfoque: por una parte, la voz encargada de la narración dice explícitamente que “se imagina algo”, revelando asimismo su presencia autorial en el texto. En realidad, con esta herramienta no logra sino deficcionalizar el texto, sus palabras devienen no menos sino más fidedignas, hasta más “reales”. Lo más relevante para nuestro estudio, sin embargo, reside en que en *La dimensión desconocida* se cruzan dos dimensiones que pueden verse como propias de la cultura de *zapping*: la absoluta libertad de quienes cambian de registros, escenarios, décadas como si cambiaran de canal, y el cautiverio de la misma voz narrativa que no puede liberarse de su obsesión por acceder al misterio de quien es capaz de torturar y matar, tal como un adicto no puede dejar de mirar la pantalla.



realidad gráfica mutante” (Carrión 2013, 63). En la narrativa en español de los últimos veinte años, el *zapping* se hace manifiesto precisamente en las áreas que identifica Carrión, es decir, en los cambios súbitos de tiempo, espacio, de la voz que narra y del género sexual de los protagonistas. Ahora bien, en esta literatura mutante y tecnológica también el receptor desempeña un papel relevante: a causa de estas transformaciones que acontecen en el plano textual, para que el relato siga preservando su coherencia se hace necesario que el lector se encargue del ‘cambio de canal’, o sea, se convierta en un *lectoespectador*. La colaboración del lector no consiste en introducirse en el texto, sino en ser capaz de seguir, sin perderse, la escritura no lineal, regida por el principio de la mutación que vuelve fluido el texto.

El sentido se encuentra disperso, y quien lee debe saber seguir el deslizamiento de un espacio a otro, de una sexualidad a otra, de una temporalidad a otra, de una voz a otra, según un modelo de lectura por el que “el lector debe surcar elementos fluidos, continuos, que encuentran su sentido no en un lugar preciso, sino más exactamente en su capacidad de atravesar lugares diversos sin perder su esencia” (Mora 2012, 104). El atravesar los lugares distintos al que alude Vicente Luis Mora forma parte de los desplazamientos temporales dentro del hilo narrativo, de los inesperados cambios de escenarios, de la ambigüedad sexual expresada a través del tránsito de un género a otro en el mismo texto, y todos juntos crean una verdadera *literatura de la transmutación*, en la que el cambio se da a través de estrategias que actúan en el plano de la sintaxis y de la gramática textual y que generan precisamente el cambio de canal. De ahí que sea viable afirmar que “la literatura mutante persigue la migración dimensional. En cierto momento, un modo sintáctico y gramatical se revela como un transbordador interdimensional. Cuando nos damos cuenta, estamos en otra galaxia” (Carrión 2013, 64). ¿En qué términos se hace visible el ‘cambio de galaxia’ en *Caracteres blancos*? En primer lugar, en una estructura variable del volumen, apoyado en la alternancia entre la forma de novela breve fragmentada y un conjunto de relatos (también breves) intercalados en el texto. Dedicaremos un apartado al examen de la conexión entre la estructura fractal del texto y su composición por fragmentos.

Por ahora importa señalar cómo la relación que se establece entre el fragmentarismo en la composición del texto literario y la cultura del ‘cambio de canal’ heredada del intercambio con la televisión queda patente en el momento en que se considera el mensaje televisivo como un conjunto de *inputs* informativos desorganizados que necesitan de una labor de reconstrucción y de recolección. El punto de partida de esta mutación que otorga coherencia vendría a ser el hecho de que “la televisión se da en forma de fragmentos, de ruinas. El *zapping* deviene el instrumento de recolección, que permitirá que las voces reconstruyan lo extraviado” (Carrión 2013, 68). Lo que acontece en el plano literario es que el *zapping* se refleja en la escritura en un doble plano, o sea, la acción dramática se desdobra y sigue dos recorridos paralelos: así ocurre en *Caracteres blancos*, un texto que se construye a partir de dos planos diegéticos, uno de los cuales (el de la novela fragmentada) representa el marco dentro del que se desarrollan las historias narradas en el segundo plano. El primer nivel podría verse como una novela construida por fragmentos: en ella, un hombre y una mujer, ambos sin nombres ni señas de identificación, toman la elección de huir de la ciudad (una urbe que tampoco muestra rasgos que permitan colocarla en una topografía dada) y se dirigen hacia el desierto⁴. No llevan

⁴ La elección por parte de los dos personajes de huir del espacio urbano es un elemento de la trama que no solo le permite a Labbé recuperar una cierta tendencia arraigada en la tradición literaria nacional del siglo XIX, sino que remite también a una inclinación natural del hecho literario a lo largo de la historia, puesto que la narrativa de los espacios abiertos es la primera en ver la luz, en la literatura universal (piénsese en los espacios que sirven de escenario tanto a los mitos como a los relatos épicos). Patricio Manns sostiene la



consigo nada más que dos botellas de agua y un cuaderno cuyas páginas están escritas en caracteres blancos. La que se presenta como una huida de la civilización urbana se hace manifiesta en el momento en que el personaje masculino

cierra los ojos porque no quiere ver otra vez el reflejo de esos carteles idénticos en el techo, en el suelo, en las paredes, detrás de los asientos, en la ropa de la gente, en sus cuellos, donde sea que mire. Entonces ella le toma la mano, lo empuja sin que se pongan de acuerdo fuera de ese tren, de esa estación, de ese andén, de ese bus, de ese terminal, de ese hostel donde duermen, de ese camino de tierra que nadie usa ya, de ese riachuelo lejano donde empieza el cerro, el valle inhabitado, la vegetación descomunal, el desierto sin nombre donde por fin están solos, ella, él, dos botellones de agua apenas y el cuaderno donde habían escrito con tinta blanca los episodios (Labbé 2011, 14-15).

En la soledad del desierto, bajo el sol inclemente, transcurren sus días en ayunas, leyéndose el uno al otro unos cuentos, o capítulos, o episodios, que han escrito en las páginas del cuaderno. Los relatos que se narran mutuamente representan, en su conjunto, el segundo plano de la diégesis. Se trata de cuentos breves o microcuentos, según se los quiera ver. Cada cierto número de relatos breves, narrados por los dos protagonistas, la lectura del hombre o de la mujer se interrumpe y el lector se ve obligado a volver al primer plano de la diégesis, es decir, regresa a la estructura de la novela fragmentada y se encuentra con apartados del libro titulados respectivamente “primer día de ayuno”, “segundo día de ayuno”, y así seguido hasta el séptimo día. Cuando el salto se da de los minirrelatos a la novela breve, el lector retorna a los apartados en los que se describen las peripecias de los dos tráfugas entre las rocas y las dunas de arena. La estructura que Labbé otorga a su libro viene a ser, así, la de una colección de breves cuentos intercalados que se incluyen dentro de una estructura textual (el armazón de los siete días-capítulos en el desierto) que van tejiendo una novela mínima protagonizada por los dos transterrados voluntarios.

En una composición de este tipo destacan dos de los elementos más llamativos de las narraciones contemporáneas, a saber, la propensión a la estructura fractal del texto y el formato breve (o hiperbreve) de los distintos capítulos. La presencia conjunta de estos dos rasgos en *Caracteres blancos* debe leerse, a nuestro juicio, como una elección nuevamente deudora de la fricción dialéctica entre lo literario y la tecnología: la complejidad en discernir si un cierto texto debe entenderse como una novela o como una colección de cuentos integrados depende de su relación con formatos breves pertenecientes a la esfera de los soportes tecnológicos, es decir, “con el triunfo reciente de formatos como la minificción, los cuentitos -relatos desarrollados a partir de la plataforma *twitter* y popularizados por Cristina Rivera Garza- o la narrativa SMS. Estas técnicas de montaje [...] desarman la concepción lineal de tiempo y espacio [...] y potencian los frecuentes momentos líricos integrados en las obras” (Noguerol Jiménez 2013a, 22). No en vano, a propósito de la que Noguerol Jiménez define como ‘técnica de montaje’, en la nota que cierra el volumen Labbé recuerda cómo la estructura definitiva del libro surgió a partir de

primacía del espacio abierto frente al entorno cerrado de la urbe y afirma que “contrariamente a la ciudad y al templo, al castillo y al campo amurallado, a la idea del recinto protector, el espacio abierto y sus atributos no nace: ha estado siempre allí. El espacio abierto es anterior a la novela, que precisamente se inicia describiéndolo, y describiendo al hombre que lo recorre, lo habita y lo trasciende, como lo vemos, por ejemplo, desde las primigenias sagas de Islandia, antecesoras directas de la novela moderna, pasando por el Quijote” (Manns 2002, 199).



la reelaboración e inclusión -dentro de un marco narrativo creado a *posteriori*- de una serie de breves relatos que habían sido publicados en revistas entre 2004 y 2008. El material del que disponía al principio el autor consistía en un conjunto de cuentos temáticamente autónomos para los que hacía falta una interrelación que creara una propuesta narrativa coherente, según un modelo consolidado de enmarcación de piezas aisladas, tal como Dunn y Morris sostienen: “the composite novel is a literary work composed by shorter texts that -though individually complete and autonomous- are interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles” (Dunn y Morris 1995, 2). El principio lógico en el que Labbé se apoya para darle coherencia formal y temática a *Caracteres blancos* reside en convertir esas piezas textuales aisladas en un *coherent whole*, o sea, en ubicar dentro de la historia de los dos transfugas los relatos que ellos mismos se van contando. De este modo, cuando los dos protagonistas se convierten en narradores de esas piezas breves intercaladas entre un día de ayuno y el siguiente, actúan como un ‘principio organizador’ del texto y crean un marco discursivo capaz de darle cohesión a los breves relatos escritos en tinta blanca. Comienza, a esta altura, a surgir un conjunto de preguntas que ponen en relación el texto de Labbé con ciertos pasos bíblicos, empezando por la extensión en el tiempo de la fuga: ¿por qué son siete los días? Las inquietudes siguen, pues ¿a qué se debe la elección del desierto?; y también, ¿existe la posibilidad de una lectura interpretativa que remita a las figuras de Adán y Eva que crean su propio mundo? Se retomará este planteamiento en el desenlace; ahora, importa completar nuestras observaciones sobre la estructura formal del texto y su existencia como resultado del poder del *zapping*.

La práctica diaria y la lectura habitual de textos de rasgos parecidos a los incluidos en *Caracteres blancos* han demostrado cómo la pertenencia al género de la narrativa breve o ultrabreve resulta independiente tanto de valores cuantitativos (número de caracteres utilizados), como de la unidad estructural y lógica (coherencia y homogeneidad temáticas); esto implica que son otros los elementos que regulan la construcción de un microrrelato, a saber: la *unidad*, la *concisión* (o condensación, que se apoya en el uso reiterado de recursos como la elipsis y el mensaje polisémico) y la *intensidad*. A la luz de las exigencias de concisión que también nos apremian, se centrará la atención en este tercer elemento, por ser el más ligado a nuestro enfoque. La *intensidad* conlleva la necesidad para el emisor de establecer una conexión empática con el receptor: tal como había afirmado Mora al subrayar la capacidad del lector/espectador de ‘atravesar lugares diversos’, el lector se ve obligado a darles un sentido -con su esfuerzo interpretativo- a los huecos de indeterminación del relato. El microrrelato (y así los textos de Labbé) vendrían a ser una creación literaria *in-tensa* por dos razones: en primer lugar, porque necesitan del lector para que la operación del *zapping* siga guardando la lógica conceptual del texto aún dentro de los cambios del género, del formato, del espaciotiempo de referencia, de la voz del narrador y del género sexual de los seres involucrados. Y es una creación literaria *in-tensa* también porque los cambios que acontecen en el plano de la estructura textual (el pasaje del relato marco, o sea, de la novela mínima a los relatos enmarcados) conllevan un cierto grado de indefinición, de ocultamiento de datos, y es precisamente lo que “se silencia, lo que se sugiere o presupone, la ‘materia oscura’, [lo que] tiene un peso mayor que lo que se dice o se muestra; el lector debe obtener, mediante inferencias o recurriendo a su enciclopedia cognitiva, la información que se le ha sustraído” (Ródenas de Moya 2010, 190-191). En este punto, en el esfuerzo interpretativo que se exige al lector para llenar los espacios de indeterminación del relato, la colaboración del destinatario del relato se vuelve indispensable puesto que seguir la ficción en su tráfico de género, formato, coordenadas espaciotemporales y voces implica entrar en su gramática mutante y confirma



que “el hilo conductor, quien asegura la coherencia del relato, es el lectoespectador” (Carrión 2013, 63).

3. FORMAS DE MUTACIÓN EN EL PLANO TEXTUAL

Afirmar que las distintas mutaciones que acontecen en el texto (en su forma, en el género, en la secuencia temporal de los hechos narrados, en la sexualidad de los personajes y en los espacios físicos de referencia) son el reflejo de la pulsión polisémica que caracteriza la literatura contemporánea en español, obliga a reflexionar sobre las ideologías que subyacen a un texto narrativo contemporáneo: la nueva polisemia literaria ya no presenta las mismas connotaciones ideológico-políticas que tuvo en los años del *boom* hispanoamericano, que se extendió a la época del *postboom*, y que marcó también, en la orilla atlántica europea, las formas de escribir en la época de la transición española. Frente a la carga política de los textos literarios de aquellos años, se observa ahora una cierta inclinación hacia el *travestismo*, entendido en los términos de una *mutación constante del texto* con el objetivo de subvertir el orden aristotélico de las tres unidades que han regido la estructura textual desde la antigüedad clásica. En la edad contemporánea, polisemia y travestismo conviven, y marcan una época

posfeminista y *posqueer*, [en que] la literatura asume un carnaval después del carnaval. Afterpop. En ella se ha diluido la carga política explícita que definió a los movimientos de los años 60 y 70 (que fueron el contexto de Sarduy, Goytisolo, Puig, etc.) [...] Se ha normalizado la interacción con todo tipo de géneros: textuales, audiovisuales, sexuales. Por eso el travestismo es una de las figuras recurrentes de ciertas literaturas mutantes, porque es una forma de trabajar en la polisemia (Carrión 2013, 66).

En efecto, formas de travestismo genérico y sexual se pueden apreciar en *Caracteres blancos*: por una parte, tal como ya se dijo, el texto normaliza la interacción entre dos (sub)géneros como la novela fragmentada y el cuento entrelazado, enmarcado en una estructura que es precisamente el armazón del hilo narrativo novelesco. Por otra parte, en la obra de Labbé el travestismo se hace explícito tanto en el plano de la mutación sexual, como en el de la identidad. No se trata, no está de más aclararlo, de unos cambios en la sexualidad o en la estructura identitaria dirigidos a la creación de un espacio textual lúdico, como un juego ritual carnavalesco; ni tampoco se trata de celebrar ninguna adicción al disfraz y a la máscara por parte de los personajes (motivo, en cambio, muy presente en la narrativa de escritores chilenos como José Donoso primero, y de Pedro Lemebel después). Por el contrario, cuando se plantean unas mutaciones de géneros de ciertas figuras de la ficción, estas alteraciones acontecen como actos de desestructuración de la identidad monolítica del ser: tienen lugar tanto en el plano de los relatos-marco, como en el de los cuentos embarcados y ponen de relieve una inclinación por parte del autor hacia la difuminación de toda certeza relacionada con la integridad y la unidad del sujeto.



3.1. DE ENTREMEZCLA DE GÉNEROS: RELATOS BREVES DENTRO DE UNA TRAMA FRAGMENTADA

La estructura formal de *Caracteres blancos* justifica la inclusión de la obra en la tendencia generalizada en las letras castellanas contemporáneas hacia la composición de obras fragmentadas, cuyo proyecto lógico y cuyo hilo narrativo no se perciben de inmediato, sino que pueden atraparse sólo una vez terminado el proceso de lectura. El *iter* de creación de una novela de este tipo vendría a ser el resultado de la redacción de distintos fragmentos que, solo en apariencia, guardan una autonomía y una individualidad ajenas a la idea de conjunto. La difusión que esta tendencia ha adquirido en los contextos culturales hispanófonos es subrayada por Lauro Zavala, quien se concentra en la fractalidad de la escritura y subraya como en la tradición hispanoamericana “no sólo existen magníficos textos que merecen ser estudiados [...], sino que además existe una producción literaria relacionada con la serialización y la fragmentación en la que se plantean problemas de una riqueza literaria que está ausente en otras lenguas” (Zavala 2004, 6). Tan frecuente parece esta inclinación hacia nuevas formas de escritura centradas en la fragmentación, que resulta natural plantearse incluso una operación de revisión conceptual que relativice los cánones literarios tradicionales. En particular, cabría reflexionar sobre si al día de hoy lo verdaderamente experimental no consistiría acaso en la redacción de un texto de ficción en el que no estén presentes los rasgos de la fractalidad, de la fragmentación y de la inconclusión, como efectos de la búsqueda de la brevedad y la intensidad. El quiebre con respecto a las normas de redacción de la novela tradicional y la consiguiente alteración de sus expectativas de lectura deben leerse desde la perspectiva de la evolución histórica del quehacer literario, como la consecuencia de una modalidad discursiva que, en el ámbito cultural latinoamericano, había sido deudora del mensaje vanguardista, que veía en la aceleración imparable de los procesos históricos una disgregación de la complejidad del discurso y una progresiva fragmentación de los mensajes. La respuesta literaria ante la imposibilidad de lograr una visión totalmente abarcadora del mundo se había manifestado, después del primer estallido rupturista de las vanguardias históricas, mediante una renovación de los modelos de fragmentación en la década de los sesenta (pensemos en el la aparición casi simultánea de novelas como *Rayuela*, 1963, de Julio Cortázar, *Tres tristes tigres*, 1965, de Guillermo Cabrera Infante y *Museo de la Novela de la Eterna (primera novela buena)*, 1967, de Macedonio Fernández). Si en la década del sesenta del siglo pasado aquellas novedosas propuestas narrativas, además de asumir una deuda creadora con las vanguardias, habían surgido para ofrecer una respuesta desde lo literario a los cambios sociales y culturales que los países latinoamericanos estaban experimentando en aquella década (el inicial entusiasmo por el éxito de la revolución cubana y el posterior desencanto; los conflictivos procesos relacionados con el crecimiento urbano incontrolado; la progresiva y rápida internacionalización de la economía que iba agrandando la brecha entre los países industrializados y los exportadores de mano de obra barata y de manufacturas de baja tecnología, etc.), al día de hoy, los autores que frecuentan la brevedad, la fragmentación y la inconclusión ya no buscan establecer una relación tan estrecha entre la escritura y las dinámicas sociopolíticas, históricas y económicas de su propio presente: el escritor contemporáneo se tambalea entre la melancólica aceptación de la estrechez forzada de sus horizontes y la esperanza oculta de que el cultivo del fragmento le permita abarcar lo total. Es esta la hipótesis que plantea Francisca Noguerol Jiménez cuando sostiene que

los autores que practican un arte de distancias cortas lo hacen por una mezcla de escepticismo, melancolía y ambición a partes iguales. Escepticismo de lograr



una visión holística del mundo -de ahí la melancolía que los atenaza- pero, ambición, asimismo, por llegar lo más cerca posible de la misma, reconociendo que el fragmento y la grieta que este provoca en el pensamiento se acercan mucho más a la visión de la totalidad [...] que los discursos característicos de la aprehensión del mundo occidental, signada por la taxonomización, las dicotomías y el antropocentrismo (Noguerol Jimenéz 2019, 36).

En la estructura conceptual en que se apoya el hilo narrativo de *Caracteres blancos*, debería entenderse la fragmentación textual como un ‘proceso necesario’ para la construcción de una *obra-mosaico*, es decir, un texto conceptualmente complejo, cuya coherencia final acaba siendo el resultado de una suma de elementos lógicamente relacionados entre sí, pero desconectados estructuralmente. En esta composición, la anécdota mínima y el detalle apenas esbozado son suficientes para alcanzar la comprensión del mensaje del autor, y esto coloca el volumen de Labbé en el papel de modelo de una forma de escribir desarrollada “atendiendo a la materia -en múltiples ocasiones encarnada en objetos pequeños- y derrocando las explicaciones en favor de las anécdotas, subrayando las grietas y las borraduras expresivas, y practicando el arte de la inconclusión” (Noguerol Jimenéz 2019, 36). La presencia del sustantivo ‘grieta’ remite a los quiebres que resultan de los cambios de canal en la estructura textual: la presentación gráfica del índice de *Caracteres blancos* ilustra, a nuestro parecer, la voluntad de subrayar la presencia de esa estructura articulada en dos niveles distintos a la que se ha aludido en el apartado anterior. Esta distinción se hace manifiesta gracias al uso de las letras mayúsculas en el caso de los días-capítulos pertenecientes al primer plano de la diégesis.

PRIMER DÍA DE AYUNO, 11
La anfibiología, 17
Vida breve, 23
Capítulos de una novela interrumpida, 35
SEGUNDO DÍA DE AYUNO, 43
Espíritu de escalera, 49
Memorándum, 55
TERCER DÍA DE AYUNO, 63
Variaciones del bosque, 67
CUARTO DÍA DE AYUNO, 71
El propietario de todo, 77
Danza y cadencia de la decadencia, 81
QUINTO DÍA DE AYUNO, 85
Nueve fábulas automáticas, 93
SEXTO DÍA DE AYUNO, 113
Un progreso pitagórico, 119
De las aguas abisales, 129
La fortaleza, 137
SÉPTIMO DÍA DE AYUNO, 151

El cambio de canal que plantea Labbé en el plano estructural -es decir, un texto híbrido que se compone de una suma de fragmentos textuales independientes y a su vez dotados, cada uno, de un sentido propio, si bien enmarcados en una estructura novelesca- representa una modalidad discursiva de fragmentación que adquiere un carácter subversivo en la medida en que se considera la escritura breve y fragmentaria “ya no como un género, sino como microformas que revelan una concepción del mundo” (Noguerol Jimenéz 2019,



35). En este sentido, el fragmento, la brevedad y los saltos de canal no sólo desbaratan la secuencialidad lógica en la que se basaba el orden expositivo de la novela tradicional, sino que guardan también un poder de deslegitimación del narrador en el sentido de que van a afectar la idea misma de comprensión total, como recuerda Juan Armando Epple: “Es una estética que subvierte la concepción tradicional de la novela como un orden secuencialmente lógico, deroga la noción de totalidad comprensiva, o la ilusión de totalidad, y con ello la confianza en la potestad del narrador” (Epple 2000, 2). Veamos de qué manera y en qué medida los ‘saltos de canal’ en el texto de Labbé intervienen también en la disgregación de la posibilidad de la comprensión total.

3.2. DE SEXUALIDADES AMBIGUAS: LOS “CAMBIOS DE CANAL” EN EL NIVEL DEL RELATO MARCO

La primera transformación que acontece en el plano del relato-marco es la que tiene lugar ante los ojos de la mujer; ya entrados ambos personajes en el quinto día de ayuno, la joven se aparta de su pareja y de repente, al ver desdibujarse en la lejanía la figura del hombre,

tuvo ganas de detenerse para oír, para mirar quién hacía esos ruidos alrededor suyo, aunque inmediatamente forzaba la vista y veía en lontananza la figura desnuda, vaporosa, espejada de él que seguía mirándola de pie, muy lejos. [...] La sed estaba de regreso, decidía volver en busca de él, pero entonces la figura desnuda dejaba de entreverse en el horizonte y a su lado ahora él venía caminando, paso a paso, de vuelta. Por un momento solamente: *cuando lo miró a los ojos estaba distinto*. Siguió caminando sin levantar la vista -no dejó que él la tocara cuando estiraba su mano hacia ella. [...] Y cuando él habló con palabras *supo que era un impostor*. [...]. El cuerpo bronceado del impostor se puso delante de ella para impedirle seguir, ahora sonreía con crueldad. -Si vienes conmigo, haré que estas rocas se conviertan en agua. Y el pan. Con los ojos cerrados, corrió tan rápido como pudo, hasta que estuvo lejos, sola (Labbé 2011, 88-89).

El trasborde a “otra galaxia” al que aludía Carrión, es decir, el tránsito que hace que los cambios acontezcan de forma sutil, casi imperceptibles, se realiza aquí mediante la transformación de la mujer en otro sujeto: un ser tentador, de sonrisa cruel (tentación, promesas engañosas y desierto se combinan en una asociación nada casual). La segunda transformación que tiene lugar frente a la protagonista, siempre en el plano del relato-marco, es la que marca un cambio en el género sexual del impostor. Este tipo de cambio es uno de los que caracteriza con más incidencia la etapa del *zapping* literario en la contemporaneidad: su ejemplo quizás más acabado y paradigmático es el que ofrece Mario Bellatin en *El gran vidrio* (2007) donde el personaje principal va cambiando de sexo, convirtiéndose sin solución de continuidad en su propia hija adoptiva. En el texto de Labbé, la mujer

se puso de pie para caminar de regreso pero la interrumpió el ruido, la voz del impostor que ahora venía desde la boca de otra mujer desnuda, perfumada y de pelo muy largo que había aparecido a su lado. -Así que te gusta correr. Te propongo una carrera hasta donde está él, y luego veamos si prefiere el sexo contigo o conmigo. [...]. Y la impostora empezó a correr. Ella, en cambio, se



quedó ahí sin reaccionar. Solo esperó que la figura se perdiera entre las dunas lejanas y más allá, para seguir paso a paso sin detenerse en silencio, sola de nuevo (Labbé 2011, 88-89).

El momento del tránsito de lo masculino a lo femenino se coloca en el instante en que el impostor comienza a hablar con voz de mujer: obsérvese como se trata de un pasaje de género que se mantiene en el orden de lo difuminado, en el que -sin embargo- del cuerpo vestido se pasa sin solución de continuidad a la desnudez integral. Este pasaje no solo desintegra en el lector la percepción de una sexualidad única y definida, sino que ilumina la carga de erotismo presente en la desnudez y en la sensualidad coqueta del perfume y confirma la presencia de un mensaje que dialoga con la exegesis bíblica. La fuerza erótica de la nueva Eva tentadora que ha surgido de la mutación se hace manifiesta en el desafío sexual que se pone en juego al enfrentar las artes amatorias de las dos mujeres.

Un 'cambio de canal' muy parecido a los que tienen lugar ante la mirada del personaje femenino se da también frente a la figura masculina del relato marco. El hombre se enfrenta a una forma diferente de travestismo que, en este caso, borra las distancias entre lo vegetal y lo humano:

Sintió su boca nuevamente, la saliva que fluía y también una voz que le hablaba a través del oído: - Mira esa fruta. Si la comes podrías ser tú de nuevo. No morirías. Volverías a tener la fuerza suficiente para ir en busca de ella a través de las dunas, y luego saldrían de aquí. Él percibió que sobre el tronco del árbol se deslizaba un ser desconocido, una forma viva y alargada que rápidamente se escondía de él apenas se dejaba ver. Pero su voz se escuchaba con claridad. - Pídemela y te la daré. Come. (Labbé 2011, 117).

El tronco del árbol es la superficie por la que se desliza el ser desconocido que acaba de materializarse frente al hombre (aquí reside el primer cambio de canal: de la nada de las dunas surge una forma viva cuya presencia el lector debe aceptar). Pero, este tronco es sobre todo el origen de la tentación: así como, en el episodio de la mujer, el elemento tentador surge del tránsito de la sexualidad masculina a la femenina, del mismo modo, ahora, es el árbol la entidad de donde brota la manzana alegórica del pecado, que se le ofrece al protagonista como alimento salvífico. En este mundo que remite casi textualmente a lo bíblico, en que se dan cambios de sensibilidad, de percepción y de epísteme, el segundo cambio de canal presente en la cita se hace explícito en la inversión de género del sujeto por seducir: esta vez, la manzana del pecado es ofrecida a un hombre. De nuevo, se desestructuran las identidades genéricas monolíticas y lo que importa es que solo es suficiente pedir la manzana: el ser desconocido se la entregará al ser humano -con independencia de su pertenencia genérica- a cambio de su rendición.

3.3. DE IDENTIDADES CAMBIANTES: LA TRANSFORMACIÓN EN EL PLANO DE LOS RELATOS ENMARCADOS

Pasemos ahora a examinar casos de cambio de canal en el ámbito de los cuentos que los dos protagonistas se narran (ya se ha observado cómo este mismo salto de la armazón novelesca a los cuentos-episodios es también parte del *zapping*). En el cuaderno escrito con tinta blanca, uno de los relatos más extensos es el que se compone, a su vez, de nueve microrrelatos reunidos bajo el rótulo común de "Nueve fábulas automáticas", numeradas de 1 a 9, sin otro subtítulo. En el primer microrrelato se narra la historia de un robot azul y gris de latón de cuyo interior una voz metálica cuenta, a su vez, varios relatos: en uno se



describe la infancia de un niño bávaro que se dedicó a la construcción de una serie de autómatas con el objetivo de que sus robots ayudaran a sus padres en las tareas del campo. En otro, temáticamente relacionado con el anterior, se narran las peripecias de otro niño del pueblo que, al verse maltratado por su madrastra, se las ingenió para que ésta cayera en un pozo y para que se culpara a los autómatas del accidente. De este modo los dos protagonistas, el niño bávaro y el niño maltratado, acaban convergiendo hacia una misma trama en la cual la gente del pueblo incendia la casa de los autómatas; estos, cobrando vida en medio de las llamas, logran salvar a la familia de granjeros. En este punto, hay un salto en la estructura textual que expulsa al lector del mundo de las historias narradas por el robot de latón y lo coloca en un plano diegético más externo en el cual una niña les pide a sus padres que le compren aquel robot fabulador; cuando el encargado de la tienda se niega a vender el objeto explicando que no se trata de un juguete en venta, la niña “volvió triste al hogar, se durmió y olvidó el robot, hasta que, treina y cinco años más tarde, ciega de ira por no encontrar a su vástago para mandarlo en busca de agua, fue ella misma y encontró la muerte en el fondo del pozo” (Labbé 2011, 93-94).

El ‘cambio de canal’, aquí, es un tránsito que propone al lector un nuevo modelo de temporalidad, incorporando los traslados cronológicos como un ejercicio que el lectoespectador asume como natural: las posibilidades expresivas del relato se ensanchan a partir de un distinto manejo del tiempo. Se va desde los saltos temporales que desplazan al personaje de la ficción de un espacio-tiempo a otro (del mismo modo que el telespectador se mueve de un canal a otro y de una transmisión a otra), hasta abruptos avances en las coordenadas cronológicas que quiebran lo lineal de la narración textual⁵.

En el segundo de los nueve microrrelatos reunidos bajo el título de “Nueve fábulas automáticas”, se narra de un hombre, Alfons Klinge, desplazándose desde Washington a New Haven para recibir un doctorado *honoris causa* por el valioso aporte a los estudios fenomenológicos que sus publicaciones habían significado. De repente, como consecuencia de una insuficiencia cardíaca, el filósofo renuncia a su carrera académica y opta por conducir una vida monástica recluyéndose en un departamento de Detroit. Años después, el hombre muere de un accidente vascular mientras estaba durmiendo: es encontrado solo y desnudo en un departamento completamente vacío, sin cuadros, sin libros, sin herramienta alguna para comunicarse con el mundo afuera. Solo se encuentra en el suelo una nota escrita en alemán:

Desde los cinco años vengo soñando lo mismo. Quiero besar a Uma, pero el barco en el que viajamos está diseñado de manera tal que, cada vez que me dispongo a descender las escaleras hacia la piscina de vapor donde ella tomó un baño, los escalones, el suelo, los muros, las vigas, las tablas y la cubierta *comienzan a moverse, a inclinarse y levantarse*, a cambiar de lugar [...] *a cambiar de color, de forma*, [...] ampliarse y cruzarse para que yo quede en la misma posición en la que he realizado todo el viaje: arriba, en lo más alto del barco. Reflexiono que las *transformaciones del barco* son tan armónicas y

⁵ Este gesto de incorporar como códigos del discurso literario las sintaxis procedentes de la conciencia mediática es el mismo que se observa en la novela *El ingenio maligno* (2014) del escritor costarricense Rafael Ángel Herra. En el texto el manejo del transcurrir del tiempo crea una fractura entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia: “El hombre aguarda junto al río. La espera es larga, absurda, íntima. Lo acompañan los gritos de la selva. El río transcurre a sus pies anunciándose con un rumor sordo. Pasan las estaciones. Envejece. No ha hablado con nadie” (Herra 2014, 26). Así como la protagonista del cuento de Labbé cae en el mismo pozo al que había ido a buscar a su ahijado, en el relato de Herra la mutación que acontece en el cuerpo de su protagonista se muestra como un proceso que condensa la temporalidad.



funcionales que parecen formar parte de un ser vivo, de un organismo. Palpo con mis dedos el suelo y lo siento caliente, contemplo sus poros, los vellos de los muros, el sudor del palo mayor. Me doy cuenta de que estoy dentro de mi propio cuerpo (Labbé 2011, 96-97).

Lo que se plantea en el fragmento citado es un cambio radical no solo en el modelo de entender la temporalidad (“todo el viaje” remite a una extensión temporal sin límites), sino también en los códigos de representación de la mutación en los rasgos identitarios y de la consistencia material del cuerpo. En el texto, sin solución de continuidad se da un progresivo deslizamiento de la naturaleza inanimada del barco hasta las funciones orgánicas de un cuerpo: en el momento en que el navío se vuelve un organismo viviente que tiene vello, que suda y siente el calor de su propia piel, se hace patente que la transformación del hombre es también la conversión del texto literario en una forma de exploración del cuerpo; es decir, “los textos han ido dejando de ser ángeles asexuados para convertirse en dinámica erótica, en inquisidores de los cuerpos, en máquinas sexuales ellos mismos” (Carrión 213, 64). La exploración del cuerpo que el texto literario plantea hace que la ficción se vuelva una herramienta inquisidora de los cuerpos, vale decir, hace que se reafirme en su rol de literatura mutante que -como sostenía Carrión- “persigue la migración dimensional”. Esta escritura del cambio lleva a una forma de mutación que no afecta solo los rasgos sexuales sino también los de la identidad de los personajes: el protagonista de la ficción -al volverse múltiple y mutante (el barco se vuelve hombre)- genera, en efecto, una indefinición de la identidad⁶.

4. BREVE REFLEXIÓN DE CIERRE

A la luz del análisis que se ha planteado en las páginas anteriores, parecería acertado afirmar que el texto de Labbé se coloca en una clara posición de ruptura con respecto de las exigencias estéticas imperantes en Chile todavía en los años que marcaron el cambio de siglo: si a finales de los años noventa la crítica oficial todavía plantea la necesidad de “una narrativa lineal, aproblemática y desexualizada, que adhiera a los *-ismos* en boga, ya asimilados por el orden vigente, y desdramatice la realidad a su antojo” (Collyer 2002, 180), la prosa de Labbé demuestra estar buscando una estructura narrativa capaz de alejarse de lo lineal, de lo simple, para hundirse en la demolición de la trama única y abrazar en cambio “la sucia, inármonica realidad de cada día” (Collyer 2002, 181).

Sin embargo, pese a la evidente busca de una forma de relato que se sustrae a lo lineal, sería una simplificación excesiva afirmar que la producción narrativa de las últimas dos décadas se limita a reproducir textos que incluyen en su propio discurso “las gramáticas provenientes de los otros semióticos de la literatura: hoy la televisión, la fotografía digital, la serie de interfaces culturales o el hipermedia” (Montoya Juárez 2013, 142). ¿Debería acaso entenderse la fragmentación presente en la estructura textual de *Caracteres blancos* como el reflejo de la complejidad y de la (¿excesiva?) variedad de los mecanismos

⁶ Esta forma de indefinición de la identidad es la que cultiva -entre otros- la narradora boliviana Liliana Colanzi, que refleja el correlato de la circulación del tiempo y del cuerpo en el espacio de la ficción en un relato mutante como “Charco”; en el texto, la autora persigue la migración dimensional de la identidad del protagonista, un joven que se ve poseído por el impulso asesino de un indio metaco que poco a poco se fue metiendo en su cerebro: “¿Quién sos? ¿Qué querés? ¿Por que? te has alojado en mi, le hablé. [...]. También quiso saber: ¿quien sos vos? Ya no hay más vos ni yo, de aquí en adelante somos una sola voluntad, dije” (Colanzi 2016, 84).



socioculturales de relaciones y de creación de la cultura que caracterizan nuestro *modus vivendi* en la contemporaneidad, y que regulan la interacción entre escritura y tecnología? ¿Deberían acaso entenderse los cambios de canal súbitos que marcan la estructura de *Caracteres blancos* como el resultado filtrado del *giro visual* que caracteriza la producción y la fruición cultural en la edad contemporánea? Si bien es cierto que las “transformaciones intermediales de la literatura moderna generan zonas particulares de reflexión y resistencia frente a nuestra cultura audiovisual y transmedial, caracterizada por un *giro pictorial* basado en la reproductibilidad y programabilidad masiva de las imágenes técnicas: fotografía, cine, televisión, internet” (Bongers 2018, 106), no nos parece prudente asumir posturas categóricas. Lo que importa aquí es señalar cómo el fragmentarismo y la velocidad del cambio en la creación artística (y literaria en particular) no pueden leerse únicamente desde el sesgo de una nostalgia apocalíptica por un “pasado mejor”, o sea, solo como el reflejo en el plano literario de la desestructuración del sistema-mundo precedente, unitario, coherente y cerrado. Nos parece que debería desecharse la idea de que los términos ‘fragmentario’, ‘mutante’ y ‘fractal’ sean solo adjetivos derivados de una añoranza por el orden vigente en una etapa anterior de la historia social del hombre, es decir, la época de la *prefragmentación*. Al contrario, todo tipo de ‘cambio de canal’, tanto en la estructura mutante que el texto adquiere, como en las demás manifestaciones de transformismo analizadas, debería interpretarse como el efecto, en el plano de la escritura, de una nueva clase de orden organizado según modelos conceptuales, temporales y estéticos diferentes: es decir, un orden que remite a un sistema complejo, multiforme y dinámico como el actual, y sobre todo ya no fundado en la existencia de una temporalidad lineal.

Se trata, entonces, de ofrecer una lectura del presente que pone de relieve el esfuerzo del escritor por conocer las relaciones que existen entre los objetos, no ya tomados como partes aisladas sino como un conjunto. Sin embargo, estas relaciones no llevan a la identificación de un conjunto organizado, sino que muestran una realidad fragmentada precisamente porque la conexión entre las partes no se da en el plano de la temporalidad, tal como subraya Agustín Fernández Mallo, en su análisis planteado desde la perspectiva del creador:

No se trata de que el jarrón se haya roto y ahora estemos pegando aquellas piezas del jarrón bajo otro orden, sino que se trata de una *nueva clase de orden* no establecido necesariamente en la temporalidad que hasta mediados del siglo XX organizaba no sólo la historia sino las costumbres y, por lo tanto, la estructura estética, política y moral de las sociedades occidentalizadas y de sus obras. En efecto, quienes elaboramos las así llamadas “obras fragmentadas”, por lo general no tenemos conciencia de crear desde un mundo roto, sino desde un mundo que en forma de sistema complejo y perfectamente coherente se presenta ante nuestros ojos. [...]. Tras haber estudiado los objetos como partes, como sistemas aislados, queremos conocer sus relaciones a través de modelos topológicos, y esas relaciones nos hacen ver las cosas de manera aparentemente fragmentada porque las ligazones no suelen darse en plano temporal (Fernández Mallo 2018, 20).

En fin, la desestructuración de la linealidad temporal conduce a: a) la metamorfosis del texto; b) la difuminación del género (tanto en el plano de su pertenencia a una cierta forma narrativa como en el plano de la transmigración sexual); c) la indefinición de las coordenadas espaciales. Los tres aspectos son el reflejo de la incorporación a lo literario de un ‘nuevo modelo narrativo’: el que procede de las tecnologías de uso diario, a partir



del *zapping* televisivo, hasta llegar a las más sofisticadas modalidades de interacción entre el ser humano y la tecnología del siglo XXI. La nueva posibilidad que los avances tecnológicos le ofrecen al escritor remiten a una conciencia mediática en continuo movimiento, donde el tránsito permanente recrea las condiciones de un escenario teatral hiperpoblado; de ahí que dos operaciones como “cambiar con desparpajo de canal, de género, de ámbito, y narrar con naturalidad ese cambio en el propio texto que estamos leyendo, como si se tratara de una representación teatral” (Carrión 2013, 70) deben leerse, en su conjunto, como una doble operación de metamorfosis ya inseparable de una cierta forma de escribir ficción en la literatura contemporánea. Metamorfosis puede ser también reescritura, modificación de un hipotexto: lo demuestra *Caracteres blancos*, que no solo recupera y reescribe historias bíblicas, sino que en su ejercicio de remitir a ciertos símbolos superpone los cuarenta días de la cuaresma y los siete días de la creación del mundo. Y esto acontece en un universo contemporáneo, ‘sin Dios’, donde, a través de las nuevas tecnologías, el hombre solo puede crear sus mundos (pensemos en Facebook, por ejemplo), ‘cambiar de canal’: estar en todas partes casi al mismo tiempo, sin encontrar asidero concreto en ninguna.



BIBLIOGRAFÍA

- Bongers, Wolfgang. 2018. "Tránsitos intermediales: las imágenes del cine y la televisión en *Mantra*". *Cuadernos de literatura*, Vol, XXII, número 44, julio-diciembre 2018: 101-122.
- Carrión, Jorge. 2013. "Zapping de géneros. Una lectura hispánica". En Jesús Montoya Juárez / Ángel Esteban (eds.) *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*: 61-71. Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Colanzi, Liliana. 2016. *Nuestro mundo muerto*. Ciudad de México, Almadía Ediciones.
- Collyer, Jaime. 2002. "Escribir en Chile hoy: la nueva censura". En Karl Kohut / José Morales Saravia (eds.) *Literatura chilena hoy. La difícil transición*: 177-183. Frankfurt - Madrid, Iberoamericana - Vervuert.
- Dunn, Maggie y Ann Morris. 1995. *The Composite Novel. The short story cycle in transition*. New York: Twayne Publishers.
- Epple, Juan Armando. 2000. "Novela fragmentada y micro-relato". *El cuento en Red*, Núm. 1.
- Fernández Nona. 2017. *La dimensión desconocida*. Barcelona: Penguin Random House Grupo editorial.
- Fernández Baggio, Agustín. 2018. "Hacia donde realmente se dirigía el ángel de la historia. (Ideas para una realismo complejo)". En Lia Ogno (ed.) *Nueva literatura / nuevo realismo. Caminos de la literatura española actual*: 11-24. Firenze: Editoriale Le Lettere.
- Ferré, Juan Francisco. 2013. "Taxonomías transatlánticas: lo hipertextual y lo mediático en la narrativa en español del siglo XXI". En Jesús Montoya Juárez / Ángel Esteban (eds.) *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*: 73-118. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Herra, Rafael Ángel. 2014. *El ingenio maligno*. San José de Costa Rica: Editorial UCR.
- Labbé, Carlos. 2011. *Caracteres blancos*. Cáceres: Editorial Periférica.
- Manns, Patricio. 2002. "Chile: por una narrativa de los espacios abiertos". En Karl Kohut y José Morales Saravia (eds.) *Literatura chilena hoy. La difícil transición*: 199-204. Madrid: Iberoamericana - Vervuert.
- Mesa Gancedo, Daniel. 2013. "Prospecciones en *Tierra de extracción*". En Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.) *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*: 225-268. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Montoya Juárez, Jesús. 2013. "Más allá de la nostalgia: remediación televisiva en *El llanto de César Aira*". En Jesús Montoya Juárez / Ángel Esteban (eds.) *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*: 141-169. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Mora, Vicente Luis. 2012. *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona, Seix Barral.



- Noguerol Jiménez, Francisca. 2008. “Minificción argentina, éxtasis de la brevedad”. En R. Brasca, L. Valenzuela, S. Bianchi (eds.) *La pluma y el bisturí* - Actas del 1er. Encuentro Nacional de Microficción: 168-179. Buenos Aires, Catálogos.
- Noguerol, Jiménez, Francisca. 2013a. “Barroco frío: simulacro, ciencias, realismo histórico y fractalidad en la última narrativa en español”. En Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.) *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*: 17-31. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Noguerol, Jiménez, Francisca. 2013b. “En defensa de las ruinas: densidad de la escritura corta”. En María Martínez Deyros y Carmen Morán Rodríguez (eds.) *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispanico*: 35-47. Berlin: Peter Lang.
- Ródenas de Moya, Daniel. 2010. “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo”. En David Roas (ed.) *Poética del microrrelato*. Madrid: Arco/Libros: 190-191.
- Zavala, Lauro. 2004. “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”. En *Revista de literatura*, Vol 66, Número 131: 5-22.



RICOSTRUZIONI IDENTITARIE DOPO UN TRAUMA COLLETTIVO. IL CASO DEL TERREMOTO DI OAXACA

GIOVANNI BAIOCCHETTI

CRIAR

Una popolazione colpita da un evento naturale dalle conseguenze catastrofiche perde, in pochi istanti, i propri punti di riferimento materiali: la casa, la scuola, il posto dove comprare il pane, la strada, i luoghi di aggregazione e ricreazione. Anche chi esce fisicamente indenne da una simile esperienza, rimane segnato dalla perdita di quelli che l'antropologo Remotti definisce "luoghi sociali in cui si scambiano parole, gesti, suoni" (1996, 15); d'altronde, "il pensiero umano è [...] sia sociale sia pubblico [...] e il suo habitat naturale è il cortile di casa, il mercato e la piazza principale della città (Geertz 1998, 86), e l'uomo è un animale biologicamente incompleto, "che si completa e si rifinisce attraverso la cultura" (*idem*, 92). Come osserva Alessandra Micalizzi a proposito di un terremoto:

Si è trattata di una circostanza improvvisa, devastante, che ha coinvolto una comunità intera e soprattutto che ha determinato la brusca e improvvisa separazione da molte cose, sia personali - come la propria casa - che simboliche - come ad esempio alcuni luoghi della città. Eventi come questi mettono in discussione il senso ontologico della nostra presenza nel mondo e costringono i superstiti a un lavoro autoriflessivo continuo e traumatico intorno al senso della propria esistenza e della propria appartenenza culturale (Micalizzi 2012, 147).

Si tratta dunque di situazioni che prevedono un intenso processo di attività cognitiva di rimemorazione a livello comunitario (*ibidem*); per memoria collettiva si intende "un insieme di immagini del passato che un gruppo sociale conserva e riconosce come elementi significativi della propria storia. Frutto di una selezione, più o meno volontaria, questa memoria è un fattore essenziale dell'identità del gruppo [...]" (Jedlowski 2001, 61).

Per identità del gruppo nel caso analizzato in questo articolo non si vuole intendere la negazione dell'alterità, quanto piuttosto "una qualche forma o brandello di identità [che], specialmente in un contesto di distruzione delle forme precedenti, è davvero irrinunciabile" (Remotti 1996, 57), o ancora un "bisogno fondamentale, determinante, ossessivo [...] nei contesti o nei momenti di distruzione" (*idem*, 59), tenendo presente che i "processi di formazione dell'identità sono anche processi di trasformazione, di alterazione" (*idem*, 63) e nella consapevolezza dell'invenzione della tradizione come teorizzata, tra gli altri, da Julian Barnes (Nünning 2001).

Tali concetti trovano incarnazione nelle recenti vicende della ricostruzione dei centri abitati del golfo di Tehuantepec, nello stato di Oaxaca, nel Messico meridionale, colpito da



una serie di scosse di terremoto nel settembre del 2018¹ che hanno fatto registrare un centinaio di vittime ed importanti danni al il patrimonio edilizio locale.

A tre settimane di distanza dalla prima scossa distruttiva il governo centrale ha presentato un massiccio piano di demolizione degli edifici e ha previsto un successivo trasferimento di 120.000 pesos a nucleo familiare per la ricostruzione delle loro abitazioni. Tuttavia, secondo un folto gruppo di associazioni locali, degli abitanti e di alcuni giornali della regione, le modalità con cui sono state perpetrate tali demolizioni non erano trasparenti. Maria Guixhooba De Gyves Mendoza, promotrice culturale del collettivo *Bibani, reconstruyendo con identidad*², afferma che:

[...] pasaron a revisar las casas y les ponían un folio, nada más que esta revisión no fue hecha por personas capacitadas, ni hubo un dictamen técnico acerca de cual era la situación real de la casa y que es lo que se podía hacer con ellas. Más bien pasaban y en muchos de los casos siquiera entraron y vieron algunas casas medio dañadas y las dieron, la mayoría, con pérdida total [que] implicaba la pierdida total de las viviendas³.

Di "demolición de viviendas a discreción" e di "falta de conciencia en demoliciones e "atenta contra el patrimonio del Istmo" riferiscono anche, rispettivamente, *Los Ángeles Press* (Lizárraga 2017) e *NVI Noticias* (Mendoza 2018). Anche *Istmo Press*, agenzia di stampa locale, riguardo alla zona di Asunción Ixtaltepec riferisce che: "sin previo dictamen de especialistas como arquitectos o ingenieros civiles, las autoridades [...] derribaron cientos de viviendas en las primeras horas del 8 de septiembre" (Manzo 2017). Il timore che ha improvvisamente pervaso abitanti, giornalisti, professionisti di vario tipo, tutti residenti nell'Istmo di Tehuantepec, era quello di perdere il patrimonio architettonico della zona, tipico della cultura zapoteca.

È dal I secolo a. C. che gli zapotечи vivono nella parte meridionale dell'attuale regione di Oaxaca, quella maggiormente colpita dal sisma del 2017; un'area questa che prima della Conquista fu territorio di incontro e scontro tra diverse etnie, che spesso si contendevano i confini dei loro possedimenti. Secondo il sociologo Villagómez Velázquez (2012):

Para los grupos indígenas del istmo oaxaqueño, la lengua y el territorio representan dos de los componentes más importantes en la construcción de la identidad étnica, en el sentido de la forma en que cada grupo ha hecho lo necesario para recortar extensiones territoriales y demarcar sus fronteras étnicas con los otros grupos.

Gli zapotечи riuscirono a preservare e perpetrare la propria cultura più di altre civiltà precolombiane in virtù di un loro accordo con i *conquistadores*, frutto della rivalità con i vicini aztechi e mixtechi. Tale alleanza permise di sperimentare una transizione relativamente pacifica al colonialismo e una certa resistenza all'egemonia culturale e politica spagnola (Campbell 1989, 248). Tali ed altre contingenze storiche hanno fatto sì che i tratti della cultura zapoteca si tramandassero fino ai nostri giorni, tanto

¹ La scossa più forte, di magnitudo pari a 8.2 gradi Richter e profondità 45,9 chilometri, è stata registrata il 7 settembre 2017; le scosse di assestamento, che si sono protratte per tutto il mese, hanno talvolta superato il sesto grado (Reporte Especial 2017).

² Sul progetto, si veda più avanti.

³ Trascrizione dal video documentario *Memoria sísmica, resiliencia urbana*, tratto dalla pagina Facebook del progetto *Bibani: reconstruyendo con identidad*. [<https://www.facebook.com/1528346113893106/videos/569081190175283/>]



nell'architettura quanto nella cultura, nelle relazioni sociali e di genere, nell'abbigliamento⁴, nelle feste popolari. Alcuni di essi sono emersi nelle dinamiche che hanno caratterizzato la fase della ricostruzione post-sisma; in generale, la cultura zapoteca non ha mancato di rappresentare un'ancora, un 'appiglio' mentale a sostegno della popolazione colpita dal terremoto del 2017. Con ciò non si intende suggerire l'idea che il futuro di una comunità colpita risieda solo in quello che si è stati, anche perché inevitabilmente la nuova identità comunitaria sarà diversa da quella precedente l'evento; piuttosto, ripercorrendo le tappe della storia recente dell'Istmo di Tehuantepec, ci si interroga sull'opportunità di includere i membri della comunità colpita nel processo di ricostruzione (materiale e sociale) piuttosto che estromettere gli stessi dalle decisioni che hanno ricadute sul territorio che vivono e vivranno.

A Oaxaca, tra le fonti sopra citate, aleggiava nei giorni successivi alla scossa l'idea che il governo centrale avesse intuito una qualche opportunità di guadagno per alcune imprese edili. Chiaramente questa rimane un'ipotesi, di cui non si hanno prove sicure. La risposta del governo centrale fu comunque immediata: ad un mese esatto di distanza dal terremoto, l'allora presidente Peña Nieto iniziò la consegna di *tarjetas* consistenti di 120.000 pesos l'una, per nucleo familiare, con i quali si sarebbe permessa "la reconstrucción de una vivienda digna y decorosa con dos cuartos" (*El Financiero* 2017); come spiega la ONG Cooperación Comunitaria:

el dinero entregado en tarjetas estaba condicionado: sólo podía ser utilizado para comprar materiales industrializados en tiendas establecidas [...] [y] dejaba en las familias el poder de decisión para la reconstrucción, sin plantear lineamientos técnicos adecuados a cada región (Hastings e Huerta 2017),

con conseguente mancanza di garanzia sul rispetto dei criteri antisismici (Pskowski 2017). A detta degli architetti locali, poi, quella somma non era sufficiente a ricostruire da zero un fabbricato che rispettasse i parametri tipici delle costruzioni del luogo; in altre parole, si sarebbero costruite case aliene dal contesto urbano e culturale locale, perché la somma prevista era insufficiente a quello scopo (*Regeneración.mx* 2017). Da questa constatazione si è sollevato il 'grido d'allarme', d'altronde "cambiar el modo de vivir es cambiar las costumbres" (*idem*). Da diversi anni, un dibattito scientifico evidenzia come spesso, nella riproduzione delle politiche pubbliche, si privilegi l'attenzione al *know-how* più che al *know-where* (cfr. ad es. Dolowitz e Marsh 2000; Peck e Theodore 2011; Crivello 2013), come pure è accaduto nel recente terremoto dell'Aquila (Frisch 2010).

Davanti al timore della perdita del patrimonio edilizio locale, un folto gruppo di associazioni delle zone colpite dal terremoto si unì, a un mese di distanza dall'evento, allo scopo comune di preservare "la historia colectiva de nuestros pueblos, el sentido de la memoria que explica nuestra existencia". In psicologia dell'emergenza, la fase che generalmente si estende dalla prima settimana dopo l'evento traumatico fin circa al terzo mese, è definita "fase della luna di miele" ed è caratterizzata da ottimismo e fiducia nel pieno recupero della comunità cui corrisponde un aumento del senso di appartenenza al gruppo con cui si è condiviso l'esperienza drammatica (Pietrantonio e Prati 2009, 152). In questa fase, il 9 ottobre del 2017, quindici associazioni di Oaxaca hanno inviato una lettera alle autorità messicane per chiedere:

⁴ Il costume *tehuana*, che deriva il suo nome dall'Istmo di Tehuantepec, è un simbolo della forza, dell'indipendenza e della seduzione delle donne zapoteche, reso celebre da Frida Kahlo; l'artista messicana, che pure non proveniva dai territori di cultura zapoteca, dipingeva e indossava tali abiti come omaggio alla determinazione e all'autonomia delle donne dell'istmo (Sluis 2016).



1. [...] la detención inmediata de la campaña de demoliciones de edificios en pie, sobre todo en viviendas tradicionales, puesto que representan un patrimonio cultural y atenta en contra del sentido identitario de nuestros pueblos.
2. [...] el cumplimiento del derecho a una vivienda digna y adecuada, en consecuencia a una auto reconstrucción decidida por los afectados en todas las etapas y en todos los aspectos involucrados en la misma.
3. Dictaminaciones imparciales realizadas por profesionales calificados avalados por instituciones académicas, colegios de profesionistas, organizaciones de la sociedad [...]
4. Quitar los candados establecidos que impiden el ejercicio de la libertad de los afectados para decidir el diseño de las viviendas y los materiales así como de comprarlos donde se quiera y requiera.
5. Parar las presiones y amenazas para obligar a la inmediata demolición de las casas sin sensibilidad alguna ante el duelo de la pérdida de su patrimonio familiar y de su espacio más cercano de vida cotidiana construido con esfuerzo a través de muchos años e impidiendo la recuperación de materiales útiles para poder ampliar la reconstrucción de sus viviendas.
6. Ponemos de manifiesto, la insuficiencia del monto asignado y las reglas que impiden reconstruir espacios dignos y acordes con la identidad, cultura y tradición de los pueblos. (*Redtdt.org.mx* 2017).

In altre parole, ciò che i cittadini di Oaxaca, riuniti in varie associazioni, chiedevano, era l'arresto della demolizione indiscriminata e dell'operazione di smaltimento delle macerie; dai resti degli edifici, infatti, gli architetti locali sostenevano che fosse possibile recuperare e riutilizzare gran parte del materiale edilizio. Così facendo, era possibile ridurre i costi e ricostruire, con gli stessi 120.000 *pesos* o meno, un modello di abitazione rispettoso delle caratteristiche culturali e climatiche del territorio. In una frase: "rescatar las construcciones reciclando, reconstruyendo y respetando lo existente" (*Reconstruir.org.mx*).

Una *vivienda tradicional* nell'Istmo di Tehuantepec presenta grandi spazi, che possono raggiungere complessivamente i 200 metri quadri, che solitamente si sviluppano intorno ad ampi *patios*; tali edifici sono generalmente a un piano e presentano soffitti molto alti, che talvolta superano i 3 metri d'altezza, con tetti a spiovente ricoperti di tegole rosse e grandi pilastri a sostegno. Tali caratteristiche si confanno al clima e allo stile di vita locale: i 'cortili' sono spazi di lavoro per una popolazione in buona parte dedita all'agricoltura e all'artigianato; i tetti alti, i muri spessi e i grandi spazi sono utili a mantenere fresco e ventilato l'ambiente interno (Jiménez 2017). La *vivienda* tipica dell'Istmo di Tehuantepec è costruita in muratura semplice e *adobe*, un assemblaggio di mattoni crudi essiccati al sole e legati fra loro mediante giunti di malta a base di argilla. Tale struttura presenta maggiore leggerezza e rapidità di produzione rispetto alle pietre naturali, insieme a spiccate caratteristiche di sostenibilità ambientale ed economica (Ugenti e Parisi 2019). Tuttavia, nella maggior parte dei casi si tratta di edifici auto-costruiti e ciò ne incrementa il livello di vulnerabilità; costruzioni di questo tipo, infatti, si mostrano resistenti al terremoto solo se rinforzate con altri materiali, come le reti elettrosaldate coperte di cemento. Ne è una dimostrazione il comportamento degli edifici in *adobe* durante i terremoti che nel 2001 e nel 2007 colpirono il Perù, come dimostrato



in uno studio della Pontificia Universidad Católica di Lima: in quelle occasioni, gli edifici costruiti in modo tradizionale collassarono, mentre quelli a cui erano state applicate le tecniche antisismiche ressero alle sollecitazioni. Lo studio mostra anche come l'aggiunta di tali accortezze nella muratura non necessiti di grandi risorse economiche né umane (San Bartolomé Ramos e Quiun Wong 2012). Un altro studio sul terremoto del 2017 a Oaxaca mostra come la maggior parte degli edifici lesionati non presentasse adeguati elementi strutturali oppure come tali elementi fossero disposti in modo erroneo (Godínez *et al.* 2019, 233).

Occorre menzionare altresì l'esistenza di un documento ufficiale del CENAPRED (Centro Nacional de Prevención de Desastres, agenzia governativa ufficiale messicana), pubblicato nel 2014 e consultabile su internet, che contiene una guida per il rinforzo auto-costruito della "vivienda rural contra sismo y viento" (Gob.mx/cenapred). Un documento di 199 pagine è stato redatto anche dall'Unesco e contiene le linee guida per la costruzione o ricostruzione di edifici antisismici che mantengano le caratteristiche tradizionali, con una sezione interamente dedicata all'*adobe* (Arya *et al.* 2016). Se ne trova ulteriore conferma in una lettera indirizzata alle autorità messicane da un centinaio tra associazioni, collettivi e singoli professionisti, secondo i quali:

El adobe no solo puede generar un sistema constructivo resistente a sismos, para que la población viva segura, sino que ha sido durante siglos una forma cultural de habitar y vivir por miles de comunidades a lo largo del territorio Mesoamericano. Y en la actualidad este conocimiento constructivo se está perdiendo por falta de apoyo para su difusión y reglamentación (Arquine.com).

Nell'autunno del 2017 le associazioni e collettivi di cui si è fatto menzione, hanno dato vita a oltre quindici progetti di ricostruzione al fine di preservare il patrimonio edilizio dell'istmo. In tutte queste iniziative (molte delle quali ancora in corso d'opera) si ritrovano due elementi caratteristici della cultura zapoteca. Uno di questi è il *tequio*, il lavoro collettivo non remunerato che genera vantaggi per tutti gli abitanti di una comunità. Per *tequio*, si intende:

El trabajo comunal no remunerado en beneficio de la colectividad que se da con una cierta temporalidad o por alguna necesidad. La labor se centra en obras de beneficio común, como reparaciones de escuelas, del palacio municipal y de la iglesia, o la construcción de caminos, sistemas de irrigación, limpias de los terrenos, etcétera. [...] En las comunidades indígenas tradicionales, las formas de cooperación y solidaridad desempeñan un papel fundamental, y el tequio es quizá el principal de los instrumentos solidarios (Bustillo Marín e García Sánchez 2016, 11).

L'ampia diffusione di tale usanza si deve alla sua utilità pratica in condizioni socioeconomiche mutevoli, alla sua capacità di adattamento nel tempo e alla forza simbolica che ha conservato durante la storia (*idem*, 21); infatti se ne trova traccia già nel Messico precolombiano (Martínez Gutiérrez 2016, 75-88). Nel caso oggetto d'analisi, la collaborazione volontaria è stata tra cittadini e professionisti messicani e stranieri (architetti, ingegneri, geografi, antropologi).

A tal proposito, si accenna come esempio a uno dei primi progetti ad essere annunciati, quello del Comité Ixtepecano Vida y Territorio y del Consejo de Reconstrucción y Fortalecimiento Comunitario, che nell'ottobre del 2017 in seguito a un'assemblea con gli abitanti di Ciudad Ixtepec, ha annunciato l'impegno alla ricostruzione



partecipata di 2.500 abitazioni danneggiate (Manzo 2017). Tra i primi risultati ottenuti si evidenzia la ricostruzione della sede storica della Asociación Agrícola de Ixtepec, fondata nel 1898 e 'riconsegnata' alla comunità il 5 aprile 2019. L'edificio è stato impreziosito da murales realizzati volontariamente da artisti locali raffiguranti l'identità contadina zapoteca (Manzo 2019).

A Cheguigo, invece, la ONG Cooperación Comunitaria ha contribuito, tra l'altro, insieme agli abitanti, alla ricostruzione di 57 forni tipici detti *comixcal* e 34 forni per il pane (Negro 2018). Laura Montesi, antropologa volontaria per questo progetto, spiega che:

Estos hornos representan la independencia y autonomía de muchas mujeres; con ellos elaboran distintos tipos de tortillas o tamales que luego venden en las calles o en el mercado del pueblo. Quienes los utilizan organizan el día en torno a estos. La venta, las salidas públicas, las fiestas e incluso el aseo personal, el cual deben hacerse antes de empezar a 'echar tortilla' y estar expuestas al calor que genera el horno (Flores 2019).

Quello della "indipendenza e autonomia" delle donne è un altro elemento della cultura zapoteca che si ritrova nei progetti messi in atto nell'Istmo di Tehuantepec; molti di essi, infatti, sono ideati e guidati da professioniste locali, le quali incarnano il ruolo di "transmisoras de cultura" (Reina 2015), dal momento che: "la función que la mujer zapoteca ha desempeñado en la vida económica de la familia y a nivel comunitario le otorgó un lugar especial en el conjunto de la sociedad zapoteca, lo cual la hace notablemente diferente a las mujeres de otras comunidades" (*ibidem*). Ancora:

Nell'Istmo lo spazio fisico e sociale sembra essere completamente occupato dalle donne, donne opulente, con un contegno orgoglioso, la testa eretta, lo sguardo altero, un atteggiamento di gran sicurezza rispetto agli altri e alla vita, una gran libertà e scioltezza nei movimenti. [...] Nell'Istmo zapoteco le donne godono di un prestigio sociale non comune nel paese, che deriva loro in gran parte dalla partecipazione attiva alla vita economica della famiglia e della comunità e dagli spazi che hanno conquistato e sono stati loro riconosciuti nella vita sociale e culturale della società zapoteca (Miano 1993, 84-85).

Un caso emblematico in tal senso è quello del progetto *Bibani, reconstruyendo con identidad*, ideato da quattro donne: due architetti, una geografa e un'esperta in comunicazione. *Bibani* nasce a un mese di distanza dal terremoto con l'obiettivo di ricostruire cinque case a Ixtepec, ma il gruppo ha tenuto incontri pubblici anche in altre località, con l'idea di "dotar a las personas de las capacidades para que ellos lideren sus propias reconstrucciones" (Santiago 2017). Il termine scelto per nominare il progetto è di origine zapoteca e il suo significato può essere reso in italiano con i verbi "rinascere" o "risvegliare".

Le considerazioni sul ruolo della figura femminile sono applicabili anche ad altri progetti, come quello della fondazione *Una mano para Oaxaca*, ideato da quattro donne dell'istmo, che ha portato alla ricostruzione di oltre 100 forni tradizionali e alla realizzazione di 13 murales sulle facciate di alcuni edifici di Ixtaltepec (*Unamanoparaoax.org*), "a modo que los colores le devuelvan a Ixtaltepec su alegría y su identidad cultural" (Manzo 2018). Infatti:



Durante la realización de los murales los artistas conviven con las familias y también participan niñas y niños, de tal forma que sea una construcción colectiva que plasme identidad, logros y esperanzas de las familias (*ibidem*).

A due anni di distanza dal terremoto, la maggior parte dei progetti citati in questo articolo è ancora *in fieri*. Come accade con altri terremoti, i fondi che lo Stato devolve agli abitanti colpiti vengono dilazionati nel tempo, ovviamente per mancanza di un'ingente somma da poter spendere all'istante. La rivista *Forbes* segnala che nel settembre 2019 ancora 7.000 persone non hanno ricevuto i finanziamenti per la ricostruzione della loro abitazione. Il fondatore della Coordinadora Única de Damnificados de Ixtaltepec, Rey Toledo, ha dichiarato che alcune abitazioni costruite da imprese forestiere attraverso i fondi elargiti con le *tarjetas*, sono adoperati dagli abitanti come cantine; il motivo risiede nel fatto che, con le temperature alte che si raggiungono nella zona, talvolta superiori ai 40 gradi, "es inhumano" viverci dentro (*Forbes.com.mx*).

Secondo gli ultimi dati forniti dal governo messicano, il 60% dei fondi previsti per la ricostruzione sono stati stanziati. Nel 2019, il commissario nazionale per la ricostruzione, David Cervantes Peredo, ha dichiarato che si stanno investendo 900 milioni di pesos per la riabilitazione di circa 15.000 abitazioni, 4.000 delle quali già in fase di cantiere (*Gob.mx*). Sempre nel 2019, Román Meyer Falcón, titolare della Secretaría de Desarrollo Agrario, Territorial y Urbano (SEDATU), organismo statale deputato al coordinamento dei progetti di ricostruzione, ha dichiarato, in occasione di uno stanziamento di fondi, che:

La sociedad civil ha sido muy participativa en Oaxaca y nos ha enseñado, de alguna forma, cómo se tienen que hacer las cosas, por ello estamos conformando la estructura operativa y técnica para llevar a cabo el proceso de reconstrucción vivienda por vivienda, porque no todas fueron afectadas de la misma manera; además, buscamos preservar el legado arquitectónico de la entidad (*idem*).

È dunque possibile affermare che la "conciencia de resistencia ètnica" degli zapotечи, "que se funda en un sentimiento de profundo orgullo y valoración de su cultura" (Miano 2002, 34), è viva ancora oggi ed ha rappresentato uno strumento di coesione e resilienza della comunità. Non molti anni fa, nel 2006, la comunità aveva già dato prova di consapevolezza, compattezza e determinazione nella *Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca*, un movimento sociale nonviolento nato da una protesta di professori e sindacati - cui si sono unite ONG, associazioni di vario tipo e cittadini (Magaña 2010) - per chiedere le dimissioni del governatore dello Stato di Oaxaca, Ruiz Ortiz, e, più in generale, per manifestare "el malestar de la comunidad frente al estado de cosas existente" (Lobo 2006). Anche in questa occasione, il ruolo delle donne nell'organizzazione del conflitto si è rivelato determinante (Stephen 2007).

In definitiva, la seguente affermazione del 2002 (Miano 2002, 36) appare pienamente applicabile ancora oggi:

Los zapotecas han conformado [...] una cultura muy dinámica [...] que no se refugia únicamente en la preservación de la tradición o en una actitud de "resistencia al cambio", sino que reivindica la capacidad autónoma, tanto de los individuos como de la colectividad, de intervención y control sobre el desarrollo sociocultural de la etnia y del contexto territorial y ecológico en el cual se desenvuelve [...] En otras palabras, los zapotecos quieren ser modernos sin por ello renunciar a su especificidad ètnica.



BIBLIOGRAFIA

- Arya, Anand, Boen, Teddy e Ishiyama, Yuji. 2014. *Guidelines for earthquake resistant non-engineered construction*, Parigi: Unesco. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000229059> [30/10/2019]
- Bustillo Marín, Roselia e García Sánchez, Enrique Inti. 2016. *Tequio, expresión de solidaridad. Requisito para ejercer los derechos político-electorales en las comunidades indígenas*, Cuadernos de Divulgación de la Justicia Electoral n. 34, Ciudad de México: Editorial TEPJF.
- Campbell, Howard. 1989. *La COCEI: cultura y etnicidad politizadas en el Istmo de Tehuantepec*, Revista Mexicana de Sociología, vol. 51, n. 2, 247-263.
- Crivello, Silvia. 2013. *Circolazione, riproduzione e adattamenti di un'idea di città smart*, in Santangelo, Marco, Aru, Silvia e Polillo, Andrea (a cura di), *Smart city. Ibridazioni, innovazioni e inerzie nelle città contemporanee*, Roma: Carocci, 25-38.
- Dolowitz, David e Marsh, David. 1996. *Who Learns What from Whom: A Review of the Policy Transfer Literature*, Political Studies, vol. 44, n. 2, 343-357.
- Flores, Rocío, *Integrar la comunidad y sus tradiciones, la clave para la reconstrucción después de los sismos*, 21 settembre 2019. <https://www.animalpolitico.com/2019/09/comunidad-tradiciones-reconstruir-pueblos-oaxaca/> [30/10/2019]
- Frisch, Georg Joseph. 2010. *Un altro terremoto. L'impatto urbanistico del progetto C.a.s.e.*, Meridiana, n. 65/66, 59-84.
- Geertz, Clifford. 1998 (ediz. italiana). *Interpretazione di culture*, Bologna: Il Mulino.
- Godínez, Eber, Tena, Arturo, Archundia, Hans, Gómez, Alonso, Ruíz, Raúl e Escamilla, José. 2019. *Daños en viviendas localizadas en el sureste de México ocasionados por el sismo de Tehuantepec del 7 de Septiembre 2017, MW= 8.2*, Revista Internacional de Ingeniería de Estructuras, vol. 24 n. 2, 223-258. <https://journal.espe.edu.ec/ojs/index.php/riie/article/view/1285> [02/11/2019]
- Hastings, Isadora e Huerta, Gerson, *La reconstrucción multidimensional. Un ejercicio para la reconstrucción integral y social, por la gente y para la gente*. <http://cooperacioncomunitaria.org/sin-categoria/la-reconstruccion-multidimensional/> [29/10/2019]
- Jedlowski, Paolo. 2001. *Memoria, mutamento sociale e modernità*, in Tota, Anna Lisa (a cura di), *La memoria contesa. Studi di comunicazione sociale del passato*, pp. 40-67.
- Jiménez, Christian, *Identidad. Buscarán preservar la arquitectura tradicional*, 16 ottobre 2017. <https://oaxaca.eluniversal.com.mx/municipios/16-10-2017/identidad-buscaran-preservar-la-arquitectura-tradicional> [30/10/2019]
- Lizárraga, Guadalupe, *Istmo: empresas y gobierno tras demolición de viviendas a discreción*, 11 ottobre 2017. <https://www.losangelespress.org/istmo-empresas-y-gobierno-tras-demolicion-de-viviendas-a-discrecion/> [26/10/2019]
- Lobo, Fernando. 2018. *La insurrección transmitida, Oaxaca 2006*, Logroño: Pepitas de Calabaza.



- Magaña, Maurice Rafael. 2010. *Analyzing the Meshwork as an Emerging Social Movement Formation: An Ethnographic Account of the Popular Assembly of the Peoples of Oaxaca (APPO)*, *Journal of Contemporary Anthropology*, vol. 1, n. 1, 72-87.
- Manzo, Diana, *Anuncian proyecto autogestito para reconstruir 300 viviendas en Ixtepec*, 16 ottobre 2017. <https://www.jornada.com.mx/2017/10/16/estados/031n2est> [30/10/2019]
- Manzo, Diana, *En Ixtaltepec, la reconstrucción tiene cara de mujer*, 21 maggio 2018. <https://pagina3.mx/2018/05/en-ixtaltepec-la-reconstruccion-tiene-rostro-de-mujer/> [30/10/2019]
- Manzo, Diana, *Reinauguran sede histórica de campesinos de Ixtepec fundada en 1989*, 5 aprile 2019. <http://www.istmopress.com.mx/istmo/reinauguran-sede-historica-de-campesinos-de-ixtepec-fundada-en-1898/> [30/10/2019]
- Manzo, Diana, *Se organizan en defensa del patrimonio arquitectónico del Istmo*, 1 ottobre 2017. <http://www.istmopress.com.mx/istmo/se-organizan-en-defensa-del-patrimonio-arquitectonico-del-istmo/> [26/10/2019]
- Martínez Gutiérrez, Moisés. 2016. *Las fuentes del trabajo colectivo en la Mixteca Alta Oaxaqueña*, *Revista Iberoamericana de Autogestión y Acción Comunal* n. 68-69, 75-88.
- Mendoza, Ángel, *Falta de conciencia en demoliciones: atenta contra el patrimonio del Istmo, Oaxaca*, 18 giugno 2018. <https://www.nvnoticias.com/nota/95089/falta-de-conciencia-en-demoliciones-atenta-contra-el-patrimonio-del-istmo-oaxaca> [26/10/2019]
- Miano, Marinella. *Donne zapoteche: l'enigma del matriarcato*, in *La Ricerca Folklorica* n. 28, ottobre 1993, 84-85. [https://www.jstor.org/stable/1480137#metadata_info_tab_contents] [02/11/2019]
- Miano, Marinella, 2002. *Hombre, mujer y muxè en el Istmo de Tehuantepec*, Madrid: Plaza y Valdes.
- Micalizzi, Alessandra. 2012. *Un mondo di cose: scosse, oggetti e traumi*, in Minardi, Everardo, Salvatore, Rita. (a cura di), *O.R.eS.Te. Osservare, comprendere, progettare per ricostruire a partire dal terremoto dell'Aquila*, Faenza: Homeless Book, 142-158.
- Negro, Virginia, *Messico, il terremoto di un anno fa: in una delle regioni più danneggiate, villaggi ricostruiti con tecniche indigene*, 7 dicembre 2018. https://www.repubblica.it/solidarieta/cooperazione/2018/12/07/news/messico_villaggi_ricostruiti_grazie_alle_tecniche_tradizionali_indigene_-213666473 [30/10/2019]
- Nünning, Vera. 2001. *The Invention of Cultural Traditions: The Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes' England England*, *Anglia* n.119, 58-76.
- Peck, Jamie e Theodore, Nik. 2001. *Exporting Workfare/Importing Welfare-toWork: Exploring the Politics of Third Way Policy Transfer*, *Political Geography*, vol. 20, n. 4, 427-460.
- Pietrantoni, Luca e Prati, Gabriele. 2009. *Psicologia dell'emergenza*, Bologna: Il Mulino.
- Pskowski, Martha, *Las técnicas arquitectónicas tradicionales pueden ser la solución al reconstruir México*, 14 dicembre 2017. <https://www.univision.com/noticias/citylab>



- vivienda/las-tecnicas-arquitectonicas-tradicionales-pueden-ser-la-solucion-al-reconstruir-mexico [29/10/2019]
- Reina, Leticia. 2015. *Las mujeres zapotecas del Istmo de Tehuantepec - México en el siglo XIX*, Nuevo Mundo Mundos Nuevos (rivista online). <http://journals.openedition.org/nuevomundo/68503> [02/11/2019]
- Remotti, Francesco. 1996. *Contro l'identità*, Bari: Laterza.
- San Bartolomé Ramos, Ángel Francisco e Quiun Wong, Daniel Roberto, *Comportamiento sísmico de viviendas de adobe en los terremotos del 2001 y 2007 en Perú, conference paper*, 2012.
- Santiago, Karen, *En el Istmo, las mujeres zapotecas reconstruyen con identidad*, 16 novembre 2017. <https://luchadoras.mx/reconstruir-con-identidad/> [30/10/2019]
- Sluis, Ageeth. 2016. *Deco Body, Deco City: Female Spectacle and Modernity in Mexico City, 1990-1939*, University of Nebraska Press.
- Stephen, Lynn. 2007. "We are brown, we are short, we are fat ... We are the face of Oaxaca": *Women Leaders in the Oaxaca Rebellion, Socialism and Democracy*, vol. 21, n. 2, 97-112.
- Ugenti, Nicola e Parisi, Fulvio. 2019. *Teoria e tecnica delle strutture in muratura*, Milano: Hoepli.
- Villagómez Velázquez, Yanga. 2012. *Diversidad étnica e identidad en la llanura costera del istmo oaxaqueño*, Mundo Agrario, 4(8). <https://www.mundoagrario.unlp.edu.ar/article/view/v04n08a03> [06/11/2019]

SITOGRAFIA

- Anuncia Román Meyer inversión de 4 mil 700 millones para reconstrucción en Oaxaca, comunicado 058/2019, in www.gob.mx. <https://www.gob.mx/sedatu/prensa/anuncia-roman-meyer-inversion-de-4-mil-700-millones-para-reconstruccion-en-oaxaca?idiom=es> [03/11/2019]
- Cartilla Breve Para Refuerzo de la Vivienda Rural de Autoconstrucción Contra Sismo y Viento*, in www.gob.mx/cenapred. <https://www.gob.mx/cenapred/documentos/cartilla-breve-para-refuerzo-de-la-vivienda-rural-de-autoconstruccion-contra-sismo-y-viento> [26/10/2019]
- En el Istmo se resisten a la demolición; con tarjetas no podrán reconstruir viviendas*, 17 ottobre 2017, in www.regeneracion.mx. <https://regeneracion.mx/en-el-istmo-se-resisten-a-la-demolicion-con-tarjetas-no-podran-reconstruir-viviendas-tradicionales/> [26/10/2019]
- Faltan apoyos para 7,000 damnificados de sismos en el Istmo, acusa organización*, 21 settembre 2019, in www.forbes.com.mx. <https://www.forbes.com.mx/faltan-apoyos-para-7000-damnificados-de-sismos-en-el-istmo-acusa-organizacion/> [30/10/2019]



Organizaciones de Oaxaca se pronuncian sobre políticas del estado ante el sismo, 10 ottobre 2017, in www.redtdt.org.mx, sito ufficiale della *Red Nacional de Organismos Civiles de Derechos Humanos*. <https://redtdt.org.mx/?p=9563> [26/10/2019]

Reconstrucción de viviendas, la prioridad: EPN, 7 ottobre 2017, in *El Financiero*. <https://www.elfinanciero.com.mx/nacional/reconstruccion-de-viviendas-la-prioridad-epn> [02/11/2019]

Reconstruir México, www.reconstruir.org.mx.

Reporte especial: sismo de Tehantepec, Servicio Sismológico nacional de México, 28 novembre 2017, www.ssn.unam.mx/sismicidad/reportesespeciales/2017/SSNMX_rep_esp_20170907_Tehuantepec_M82.pdf+&cd=1&hl=it&ct=clnk&gl=it [19/10/2019]

Rinden informe del Programa Nacional de Reconstrucción en Oaxaca, destacan avances en vivienda y protección civil, comunicado 137/2019, in www.gob.mx. <https://www.gob.mx/sedatu/prensa/rinden-informe-del-programa-nacional-de-reconstruccion-en-oaxaca-destacan-avances-en-vivienda-y-proteccion-civil?idiom=es> [02/11/2019]

www.arquine.com/wp-content/uploads/2017/0 [19/10/2019]

www.unamanoparaoax.org [19/10/2019]



DOSSIER CARTONERO



GERARDO ALFONSO *UN CANZONIERE PER L'AVANA*

Traduzione di Giulia Montecchi
in collaborazione con Irina Bajini

Gerardo Alfonso (L'Avana 1958), cantautore cubano che dal 1980 fa parte del "Movimiento de la Nueva Trova". Sta per pubblicare *Cantarle a la Habana*, saggio e antologia (in collaborazione con Jamila Medina), da cui è tratto questo frammento.

L'Avana è una delle città più cantate al mondo. Centinaia di melodie e versioni a lei dedicate sono nate in tutti i tempi, da numerosi, illustri e sconosciuti compositori. Ci riferiamo solo alle riconosciute e depositate, o registrate su supporti musicali, ma sicuramente ce ne sono molte di più delle già conosciute, anonime e cantate da nuovi compositori, sedotti dalla magia, complessità e dell'accattivante maestosità di questa città decadente ed ammagliante.

Il lavoro di scrittura delle canzoni della capitale di Cuba è nato a partire dalla sollecitudine della professoressa, saggista e critica Graziella Pogolotti. Il progetto mi ha offerto l'opportunità di raccogliere e organizzare l'informazione circa l'origine di molti temi dedicati alla città, e di valorizzare, a partire da queste melodie, tutto il capitale storico, spirituale, sociale, demografico, artistico e architettonico che possiede L'Avana.

Questa città ha una qualità spettacolare: è pianeggiante, non ha montagne, solo piccole colline trasformate in zone residenziali, quartieri, come la Loma del Burro a Lawton, per citare un esempio. Così che da un'altezza architettonica importante, si può quasi intravedere la linea dell'orizzonte, da nord a sud dell'isola, perché, oltretutto, L'Avana è la provincia più stretta di Cuba, se prendiamo come punto di riferimento la vecchia carta delle sei province. E quindi cosa si vede all'orizzonte? Signore e signori, niente di più e niente di meno del mare. Il mare è un regalo che la natura ha fatto a questo paese, l'ha trasformato in isola perché gli abitanti di Cipango avessero uno dei paesaggi più emozionanti, che occhi umani possano vedere.

La baia dell'Avana, essendo un luogo strategico per corsari e pirati e, secondariamente, un asse del flusso mercantile nei Caraibi, trasformò Villa de San Cristobal in un insediamento importante per tutti i cubani e i viaggiatori che passavano di qui. Il fatto è che questa città, per un motivo o per un altro, è unica al mondo: è andata costruendosi e distruggendosi unica. Casa per casa. Non è un progetto di città. È difficile trovare in un isolato omogeneità tra le case, ad eccezione dei progetti architettonici dopo il 1959 e in alcuni quartieri operai che si sono formati prima di questa data, in epoca repubblicana.

La nostra città ha una peculiarità insolita, ed è che si è fermata nel tempo. È quasi un museo che negli ultimi sessant'anni è stato ben poco trasformato. Poche costruzioni nuove si notano nel panorama *habanero*. In questo modo la città si è trasformata in una specie di famiglia, con la quale uno contrae una relazione affettiva, e gli edifici più rappresentativi sono diventati proprietà spirituale degli abitanti della nostra capitale, del resto del paese e – direi persino – dei visitatori che ritornano in varie occasioni, dato che continua ad essere intatta, ad eccezione dei danni causati dalle inclemenze del tempo, responsabile della maggior parte



dei crolli. Grazie a questo immobilismo, abbiamo conservato anche molte costruzioni patrimoniali di grande valore culturale, monumenti con cui ci identifichiamo pienamente. In questa realtà architettonica risiedono diversi tipi di gruppi umani, nativi, emigrati, benestanti, marginati, nuovi ricchi e nuovi poveri.

Proprio in queste circostanze nascono le canzoni all'Avana. Alcune rappresentano l'allegria del popolo umile, che resiste dall'accettare qualsiasi sconfitta, e pessimismo; altre sono scritte da una condizione di amarezza del deterioramento e delle perdite. E tante altre sono ispirate dal rimpianto e nostalgia. Alcune si scrivono con la speranza di ricostruzione e abbellimento. La città dell'Avana è uno scenario perfetto per scrivere (nutrito di storie allucinanti, stranezze e prodigi). Le immagini che conserva compongono una scenografia speciale. Da tutto ciò sgorgano canzoni. Che siano nobili e teneri compositori, o audaci e aggressivi autori, ognuno riflette il suo punto di vista su una realtà completamente mutevole nella sua apparente immobilità.

Tra le melodie sono state scritte una grande quantità di canzoni popolari, cosa normale dato che molti artisti sono stati soprattutto di origine popolare, ed essendo questo uno dei settori che più si riferiscono alla capitale. Le loro vite corrono a livello della strada e interagiscono più da vicino e più frequentemente con la città, con le sue complicazioni e i suoi dettagli. Alcuni di questi cantanti instaurano un'interazione ludica – quasi evasiva si potrebbe dire – con i dilemmi. Si tratta a volte di divertenti cronache sociali come *Locos por mi Habana* di Manolito Simonet e del suo "Trabuco", o *La Habana no aguanta más* dei Van Van; esistono anche molte ballate e varie canzoni liriche; dipende, ad ogni modo, dallo stile dell'artista.

Esistono opere sull'Avana antica, sulla relazione dell'artista con ieri, sugli antenati e la loro discendenza. In questi testi domina il sentimento verso una città amata che è invecchiata e che, nonostante tutto, continua ad essere un luogo bello e accattivante. Allo stesso modo trovi canzoni antiche di compositori di inizio XX secolo che riflettono un sentimento di attrazione e ammirazione verso L'Avana, e che si riferiscono al periodo a loro contemporaneo; questo è il caso delle *habaneras* o delle operette, le opere e i testi di Jorge Anckermann, Ernesto Lecuona o Gonzalo Roig, per citare alcuni autori classici.

Ci sono esempi di espressione esplosiva, resi dalle melodie ballabili e dalle melodie alternative come il pop o la fusion. Si ascoltano sfumature creole sia nelle canzoni più elaborate, poeticamente parlando, sia in quelle popolari e di massa. E in tutti i casi perseguono identici fini, quindi c'è stata una ricerca nella consolidazione dell'identità nazionale.

Ma c'è di più. Molti degli artisti, anche quando non sono *habaneros*, cantano in nome del paese e, sebbene celebrino i loro luoghi di nascita, o presentino molti luoghi pittoreschi di Cuba, distinguono L'Avana come un luogo senza eguali.

Per quanto riguarda las canciones de la Trova' composte all'Avana, alcune sono messe in discussione. Non sono né passive, né di semplice intrattenimento, e sono rivoluzionarie esattamente per questo. Sono quelle che con più passione si diletano a raccontare e descrivere la storia e fare una denuncia sociale. Considero che lo scenario in cui la nostra società esibisce le sue virtù e i suoi difetti in modo più ampio sia la capitale. L'Avana è il miglior obiettivo. Letteralmente queste canzoni non imbelliscono la città, ma il suo omaggio, il riconoscimento che le viene fatto attraverso la musica aiuta – secondo me – ad assumere una posizione nei suoi confronti più costruttiva, positiva ed ottimista.

Penso che le canzoni critiche non la denigrino. Si sa che in tutti i luoghi ci sono miseria e bellezza; mi riferisco al mondo, ciò che ci porta a riconoscere che insegnare è un po' arbitrario. Questo tipo di canzoni sono sia un riflesso della realtà che un antidoto di fronte all'indifferenza e all'indolenza; fanno riflettere le anime sensibili, che in molte occasioni hanno il potere e l'autorità per correggere il male.



Esiste un numero maggiore a quello delle canzoni critiche: temi realizzati all'Avana dai trovatori che riflettono ottimismo e allegria per la città. Tra queste mi viene in mente *Hoy mi Habana*, cantata da una delle voci più belle che Cuba abbia dato, la voce calda e viscerale della *signora* Xiomara Laugart. La favolosa canzone è un *danzón* composto negli anni 80 del XX secolo dal cantautore José Antonio Quesada. Poi sono state fatte tante versioni da interpreti femminili. Tante che in più occasioni mi hanno fatto credere che *Hoy mi Habana* serva da indice di qualità vocale e interpretativa, dato che tutte le cantanti che l'hanno riproposta dopo Xiomara possiedono ugualmente doni e talenti vocali ammirevoli. Sebbene continuo a farsi domande sulla realtà, queste sono canzoni di ammirazione e omaggi all'Avana.

Se sono interessanti le canzoni che noi cubani abbiamo scritto in tutti i luoghi e in tutti i tempi, non di meno lo sono quelle scritte dagli artisti nel mondo. I compositori stranieri che ci hanno descritto si ispirano – credo – all'unicità di una città eclettica nella sua architettura, nella sua storia e nella sua composizione sociale. Attraverso le loro canzoni possiamo capire come ci vedono dal difuori e che cosa risulta più interessante per loro.

Tra i tanti testi sono esistite molte *habaneras* che, nonostante siano state scritte in Europa, si sono ispirate alla capitale cubana, come *La paloma*, di Sebastian de Yradier Salaverri, che dice nei suoi primi versi: "Cuando salí de la Habana/válgame Dios/nadie me ha visto salir/si no fui yo." E poi continua: "Y una linda guachinanga/que allá voy yo/que se vino tras de mí/que sí señor. Mentre il coro canta: "Si a tu ventana/llega una paloma,/trátala con cariño/que es mi persona./Cuéntale tus amores/bien de mi vida,/corónala de flores /que es cosa mía".¹

La canzone è stata composta in tempo di habanera nella prima metà del XIX secolo, quando Sebastián de Yradier visitò L'Avana nel 1863, due anni prima di morire. Non avrebbe mai immaginato il grandissimo successo che avrebbe avuto dopo. Di fatto, è riconosciuta come una delle più popolari della musica spagnola, tale da competere con l'immortale *Yesterday* dei Beatles.

Quando ho cominciato a comporre nel "Movimiento de la Nueva Trova", il mio ambiente fu la capitale, fonte da cui ricavai, oltre all'amore, il maggior numero di immagini e temi per comporre. Uno si lancia quando inizia questa avventura ... senza metodo, senza meta, senza orientamento, senza propositi concreti, e come una spugna va assorbendo e assimilando ciò che lo circonda. Mentre ci si nutre con le ricchezze che il contesto offre, ci si forma, e si cresce come artisti e come esseri umani. Da questo mio rapporto con la città sono nate diverse canzoni dedicate all'Avana, che sono cambiato nel tempo come sono cambiato io.

Mi sono sempre dedicato a raccogliere minuziosamente i dettagli della città. I suoi personaggi, gli eventi che mi succedevano erano tutti legati alla città. Per me era necessario scrivere le cronache e descrivere il panorama dove succedevano questi fatti. In questo modo spostavo l'ago della mia bussola verso il cammino che ritenevo più opportuno.

Ho scritto molte canzoni, sempre insoddisfatto della città amata, ma sempre innamorato. Fare canzoni sull'Avana è un modo per confrontare la mia percezione della realtà con quella della gente, è un modo per togliermi le spine che mi si conficcano nel camminare e nel vivere in questa città. Comporle è soprattutto un piacere; mi piace L'Avana e la scrivo. Attraverso queste canzoni ho il privilegio di comunicare con una grande parte della società, e questa è una vera fortuna.

¹ Quando partii dall'Avana, Santo Cielo/nessuno mi vide andar via/se non io. /E una bella ragazza/mentre camminavo/seguì i miei passi/proprio così. /Se alla tua finestra/arriva una colomba, /trattala con affetto/che sono io. /Dille dei tuoi amori/bene della mia vita/incoronala di fiori/che vengono da me.



NANCY ALONSO

L'AVANA: LA CITTÀ CHE CI ABITA

Traduzione di Alberto Croce, Roberta Lorenzi e Alessia Zanetti
in collaborazione con Rosa Maria Grillo

Nancy Alonso (L'Avana, 1943 – 2018), biologa e docente universitaria. Scoprì la sua vocazione letteraria scrivendo lettere dall'Etiopia, dove si trovava in missione. I suoi racconti, spesso ambientati nell'amatissima Avana, testimoniano il contesto socio-economico della Cuba contemporanea.

Faccio parte di una specie a rischio di espansione con la particolare caratteristica di ritenere L'Avana "il luogo in cui così bene si sta". Il gruppo non include solo gli *habaneros*. Cubani da tutte le province, specialmente quelli dell'area orientale del paese, ingrossano le fila delle persone incantate da questa città. E ancor più curioso: conosco argentini, etiopi, panamensi, vietnamiti, spagnoli, inglesi, italiani, venezuelani, polacchi, australiani, ghanesi, messicani, giapponesi, canadesi, dominicani, francesi, ungheresi, statunitensi, russi, nigeriani e un lungo eccetera, che si sono follemente innamorati e appassionati dell'Avana dopo esser passati per le sue strade.

Ho cercato l'essenza di questa magia – fare riferimento all'impatto provocato da Cuba su scala mondiale nella seconda metà del XX secolo, quando il cielo venne prese d'assalto e l'utopia si fece realtà come unica spiegazione del perché individui di così diverse latitudini sono rimasti stregati da questa capitale, significa dimenticare che l'incantesimo dell'Avana esisteva ben prima del 1959 e lo testimoniano nomi come Federico García Lorca ed Ernest Hemingway, anche se, senz'ombra di dubbio, il nostro paese raggiunse una particolare notorietà dal primo gennaio 1959, trasformandosi in centro di speranza per molti e in incubo per altri –, ma mi risulta difficile, perché qui sono nata e tutta la città, con la sua atmosfera distintiva, semina in nativi e abitanti ciò che diventerà l'affetto per questa terra e, se mai il destino li separasse, la nostalgia.

L'Avana per me è quell'odore di gas che inondava i dintorni del porto durante le passeggiate domenicali portata per mano da mio papà; il sapore di granita alla fragola all'uscita di scuola; l'immagine (che allora sembrava enorme) dell'Alma Mater in cima alla scalinata (anche questa allora sembrava enorme) dell'Università; il suono delle campane della chiesa del Carmen che richiamava alla messa del mattino; il bruciore sulla pelle di un pomeriggio d'estate passato a girovagare in un parco del quartiere di Cayo Hueso; e soprattutto l'Avana è il Malecón, con il muretto serpeggiante che, per quasi cinque chilometri, la separa dalle acque del Golfo; perché non esiste altro posto in città dove io abbia avvertito con tanta forza l'ineffabile sensazione di benessere come al Malecón. (Nelle profondità dell'oblio rimane vivo il mio primo incontro con gli schizzi delle onde, l'inizio della mia attrazione per il mare, alcune volte blu, altre verde, trasformatosi in bianchissima spuma sulla cresta delle onde che non desistono nel loro intento di accarezzare i palazzi signorili sull'altro lato del viale. E ricordo le volte in cui, dallo sbocco della baia, di fronte al Malecón ho esclamato – e sentito – "Sembra una cartolina", come per risaltare la sua perfezione paragonandola a un'immagine e a un riflesso fissati dall'arte dell'obiettivo).



L'Avana possiede innumerevoli luoghi pieni di questo fascino accogliente. Tra i più celebri Paseo del Prado, Plaza de la Catedral e Plaza de Armas, il Morro, il parco tra la Calzada e la Calle D vicino al teatro "Amadeo Roldán", la Calle G e la chiesa di Regla. Altri, ormai scomparsi, come Aires Libres del Prado, gli scenari all'aria aperta degli, o l'Hotel Trotcha permangono solamente, amplificati dall'immaginazione, nella memoria collettiva intenzionata a non lasciarli morire.

Ma, poiché "i luoghi in cui così bene si sta" nascono dall'interrelazione tra la misteriosa, oltre che diversa, natura umana e il suo contesto, molti di questi avranno più di un motivo di notorietà - uno solo sarebbe già sufficiente - tra i quali spicca l'essere un posto in cui almeno una persona percepisce quella sorta di armonia cosmica.

Questa Avana è la città che mi abita.



NANCY ALONSO

STORIA DI UNA BUCA

Traduzione di Chiara Bussolini, Martina Gemelli e Giulia Gusmaroli
in collaborazione con Rosa Maria Grillo

Nancy Alonso (L'Avana 1943 – 2018), biologa e docente universitaria. Scoprì la sua vocazione letteraria scrivendo lettere dall'Etiopia, dove si trovava in missione. I suoi racconti, spesso ambientati nell'amatissima Avana, testimoniano il contesto socio-economico della Cuba contemporanea.

Avrebbe potuto essere un'altra delle tante che perforava le vie dell'Avana. Tuttavia, raggiunse la sua notorietà grazie al fatalismo geografico di trovarsi di fronte alla casa dove viveva Noelia Torres. La scoprì un giorno, quando era ancora molto piccola e quasi cadde inciampandoci. Come potrebbe non crollare l'asfalto con la quantità di fuoriuscite d'acqua che ci sono in tutto il quartiere. Quante volte l'ho già fatto notare!

Noelia tornò a lamentarsi delle tubature rotte con Perdomo, il delegato del Potere popolare della sua circoscrizione. Lui, dal canto suo, si sfogò raccontandole delle procedure avviate per risolvere questa e altre difficoltà che colpivano la comunità, come la riparazione delle case, il cattivo stato del parco giochi, le infiltrazioni nei tetti del policlinico e i cumuli di spazzatura sparsi dappertutto, senza risultati soddisfacenti.

“Sono arrivata con l'ascia di guerra in mano e mi sono ritrovata a consolare il delegato. Si vede che ha voglia di lavorare ma che la burocrazia non glielo permette. Bisogna aiutarlo”.

Noelia scrisse una lettera dettagliata all'impresa 'Aguas de La Habana' — in copia al consiglio comunale, al delegato e al nucleo del partito dei pensionati nel quale militava — spiegando la situazione e allertando che il rinvio delle riparazioni avrebbe arrecato danni e spese maggiori. Gli altri membri della famiglia la appoggiarono nella campagna: il figlio stampò le lettere a lavoro con la carta che reperì la nuora e il nipote le distribuì, ad esclusione di quella diretta al nucleo del partito, che consegnò Noelia in persona durante una riunione straordinaria convocata da lei stessa e il cui unico scopo era informare i propri compagni circa la battaglia iniziata.

Mentre continuava a pregare ma senza che avvenisse alcun miracolo, la buca crebbe in buona salute grazie all'irrigazione a giorni alterni — quando l'acqua era disponibile in quella zona — e al concime lasciato dalle gomme di macchine, camion, moto, biciclette e passeggeri e dalle suole delle scarpe di chi ci inciampava.

Noelia scrisse un'altra lettera, questa volta indirizzata al consiglio comunale, nella quale si lamentava dell'incompetenza e dell'insensibilità dei funzionari di 'Aguas de La Habana' — a cui ne inviò una copia, come fece con il delegato e con il nucleo dei pensionati — e descrisse il deterioramento dell'asfalto come risultato delle costanti fuoriuscite d'acqua. Quella fu la prima volta che la parola 'buca' apparve in uno dei suoi scritti.

“E se con questo non faranno delle riparazioni, ci rivolgeremo ai piani alti finché non raggiungeremo il nostro obiettivo. Qualcuno ci ascolterà”.



A partire da un momento imprecisato la buca iniziò a essere meglio conosciuta con il soprannome di 'il buco' e 'il fosso'. Noelia, dal canto suo, continuava a inviare lettere, con tanto di copie a diverse istituzioni. Ogni volta allegava i resoconti precedenti per far sì che si conoscesse meglio la storia della buca, all'epoca centro di crescente preoccupazione dato il numero di ossa, gomme e ammortizzatori rotti che vantava il suo curriculum. Di conseguenza, ogni lettera-protesta di Noelia richiedeva un numero maggiore di fogli a cui sua nuora non poteva provvedere. Se la guerra delle missive non fu sepolta in una buca, fu perché i vicini contribuirono con risme di carta.

Noelia venne convocata in diverse sedi e ascoltata da vari funzionari. Tutti le spiegavano quanto fosse difficile coordinare l'inizio dei lavori — la squadra di manutenzione delle tubature, che doveva lavorarci per prima, non era la stessa che riparava le buche — si lamentavano della scarsità di materiali, e promettevano che avrebbero risolto il problema al più presto.

Due anni più tardi Noelia decise di denunciare il caso al quotidiano *Tribuna de la Habana*.

“Oh come sono venuta bene nella foto in cui indico la buca! Vediamo se con questo articolo finirà la nostra odissea”.

L'infarto di Noelia fu causato da una comunicazione in cui la informavano che, per contenere la crescita della buca, in attesa che arrivasse un carico di tubi proveniente dalla Cina, avrebbero proceduto alla chiusura dell'acquedotto. Di conseguenza, il vicinato avrebbe ricevuto il 'prezioso liquido' attraverso autobotti una volta a settimana.

Non fece tempo a leggere che, come ulteriore misura, la sua buca sarebbe stata aggiunta alla mappa delle buche croniche, pubblicata periodicamente sulla Rivista Viales del Ministero dei Trasporti con l'obbiettivo di allertare i guidatori ed evitare spiacevoli incidenti.

Durante il ricovero di Noelia in ospedale, i famigliari evitarono di parlare della buca. Lei nemmeno la menzionò, come se la terra se la fosse inghiottita. Il giorno in cui fu dimessa dall'ospedale, al suo ritorno a casa, fu inevitabile che le parlassero di alcuni incidenti avvenuti durante quel mese, come le dimissioni di Perdomo quando non arrivavano le autobotti per mancanza di combustibile.

La grande vittoria raggiunta, secondo le parole di suo nipote, era che l'erogazione dell'acqua riavveniva attraverso delle tubature come sempre un giorno sì e l'altro no, anche se l'acqua continuava a fuoriuscire nell'isolato perché non erano arrivati gli altri tubi.

Il transito era stato interrotto date le dimensioni che aveva raggiunto la buca, già ai livelli di un fosso, e avevano collocato dei segnali di pericolo: se qualcuno ci fosse caduto dentro sarebbe arrivato in Cina, un modo un po' stravagante di cercare delle tubature.

“Questa pianta che cresce in mezzo alla buca è un flamboyant?”

Noelia annaffiava la buca e il flamboyant, a giorni alterni, quando non scorrevano le acque dell'Avana. I bambini del vicinato la aiutarono a collocare la recinzione e a seminare altre piante.

“Scriverò alla Società Protezione Animali e Piante, al Consiglio di Stato, agli ecologisti di Greenpeace, all'ONU. Se nessuno mi darà retta dovranno passare sul mio cadavere se pretendono di chiudere il giardino dei miei sogni”.



LUISA CAMPUZANO

L'AVANA: GIUBILO E FUGA

Traduzione di Ludovica Bernardo, Carlotta Croci e Andrea Palumbo
in collaborazione con Rosa Maria Grillo

Luisa Campuzano (L'Avana 1943), professoressa dell'Università di L'Avana, dirige il Centro de Estudios de la Mujer de las Américas presso Casa de las Américas, e la rivista *Revolución y Cultura*. *L'Avana: gioia e fuga*: la vita dell'autrice intrecciata alla storia e geografia della città.

Ho avuto occasione di ripetere che sono habanera, figlia di *habaneros* e quasi nipote di *habaneros*. Non nascondo la mia volontà di legittimare uno specifico diritto a pontificare, esprimermi, testimoniare il mio luogo di nascita e sicuramente di morte. Per cui, in questo modo, dichiaro subito che l'orizzonte insulare mio e di questa città, è sempre stato a nord, quel braccio dell'Atlantico che si assottiglia tra la Florida e l'Avana e viene alimentato dalle correnti del golfo messicano: quello spazio fluido dalle mille sfumature del blu attraversato da correnti marine che trainano velieri di diverso pescaggio verso il nordest; vi circolano venti propizi che rendono più breve la durata del viaggio verso il vecchio continente. E allo stesso modo, dico, ripeto, che i Caraibi sono il sud, o piuttosto il sudest, con la loro storia - piena di avventure, contrabbandieri, bucanieri, rum e cicloni - che nei dettagli, nelle abitudini, nelle mentalità, differisce - o meglio differiva- abbastanza dalla nostra.

La toponomastica ufficiale indica un etimo araucano come origine del nome de L'Avana. Ma, senza dubbio, la sua denominazione concorda fin dall'inizio con le descrizioni che ne venivano fatte da coloro che per primi ci misero piede, dagli avventurieri e cartografi che l'hanno mitizzata o resa famosa tramite i loro scritti, ai pirati e corsari che l'hanno bramata e assediata. *Hafen, haven, havre, havn, hamn*: un porto, questo L'Avana in origine rappresentava per loro; un porto, una città marinara, estesa poco a poco intorno a una splendida e impenetrabile baia dove si accumulavano tutti i tesori delle Indie. Un porto che oggi avvistano, nelle loro effimere visite, tenaci e contaminanti navi da crociera, scaricando detriti che si vanno a sommare all'indolenza dei vecchi e soprattutto dei nuovi abitanti della città, che da quartieri sia centrali che periferici, gettano in acqua ogni tipo di rifiuto industriale o domestico.

L'Avana, nella prolungata era del trasporto marittimo, fu scalo obbligatorio per i viaggiatori che si spostavano, quantomeno, tra l'Europa e l'America Latina o tra le Americhe. Per questo, gli intervistati del Canal Habana preferiscono non parlare di noi *habaneros*. Siamo, più di ogni altra cosa, pretenziosi, spavaldi, saccenti, millantatori... Non è possibile ignorare che mentre i vicerè del Messico o del Perù si permettevano la lunga siesta coloniale, i neri che caricavano le navi di zucchero e altre merci, gli armatori catalani che gestivano il traffico tra L'Avana e l'isoletta di Regla, o i frequentatori abituali delle variopinte cantine sapevano di prima mano, e molto di più di quei lontani signori, ciò che stava succedendo nel mondo. Discutevano riguardo quella flotta inglese che si avvistava in lontananza, della peste o la carestia o la guerra che devastavano questa o quella regione. Per non parlare degli abiti, le



stoffe, gli ornamenti, le musiche e i balli, sempre accattivanti, che arrivavano con navi e viaggiatori... adottati o adattati per diventare inevitabilmente di moda.

Sono *habanera*, ma di La Víbora, quel quartiere elevato, altolocato dove, quando ero piccola, si arrivava con un tram ansimante, che percorreva il viale di Jesús del Monte, inerpandosi su per le colline di Chaple, Maso, Burro... Nell'allora famosa fermata dove i tram terminavano la corsa e da dove partivano anche le sgangherate *guaguas* dai colori sgargianti verso Batabanó, Calabazar, Arroyo Naranjo, deviando poi verso Managua e Bejucal. Quando ero studentessa di Lettere, ritornavo a casa prendendo la Ruta 74, e arrivando alla fermata Diez de Octubre e Avenida de Acosta, più di un *guaguero* gridava a squarciagola: "per chi va in campagna". Ed effettivamente, all'alba, il canto del gallo confermava che la campagna era vicina. Tra gli anni '50 e '60 nonostante la sua piccola borghesia perbenista, i suoi eleganti quartieri, i suoi parchi, le sue scuole e il suo liceo - il migliore di Cuba - i suoi cinema di prima visione, La Víbora era l'ultima frontiera della città. A casa mia, nel mio isolato, nel mio quartiere allora la gente diceva "vado a L'Avana" quando si trattava di andare a fare compere o altre commissioni importanti.

Molto tempo dopo ci trasferimmo al Vedado che, nella mia infanzia, in un incubo ricorrente, identificavo con il luogo, l'ospedale, dove mi ero congedata per sempre da mio padre; però che già nella mia adolescenza/giovinezza, divenne l'esteso e ammaliante scenario dove non solo lavoravo e studiavo, ma anche nel quale praticamente vivevo. Un Vedado che stavo conoscendo insieme a nuove amicizie, ai successivi fidanzati, le passeggiate, i parchi, i negozi, la cineteca, i teatri... Tuttavia quando ci trasferimmo quasi trent'anni fa non andai a capitare nell'ombroso e umido Vedado della poetessa Dulce María Loynaz, ma al suo confine sudest, zona conosciuta per la presenza dell'università, degli ambulatori di medici famosi, degli ospedali, che in seguito divenne la più alla moda e cosmopolita. Quando arrivai nella mia nuova dimora, era già diventata molto movimentata, chiassosa, tanto per il belato delle capre, il canto mattiniero dei galli e il persistente strillare di qualche tacchino - la campagna! La campagna! - nel bucolico boschetto delle vicinanze, quanto per le sonore trombette di quei pesanti e traballanti autobus di una volta che scuotevano al loro passaggio anche gli edifici più solidi. Oggi l'angolo tra la Calle L e la Calle 25, dove ancora vivo mentre scrivo queste righe in mezzo a una confusione indescrivibile, è più che altro un'agitata passerella di turisti accompagnati da strombazzate di ogni livello di decibel, tassisti collettivi abusivi, parcheggiatori, presunti disoccupati- avranno anche i loro *bisnes* - : fermi davanti ai muri dei bassi, quando il sole non picchia troppo, animano una cricca che si accende sulle più variegata e rumorose tematiche al veloce ritmo di lattine o bottiglie di birra e qualche sorso di liquore incolore travasato in innocenti bottigliette d'acqua.

Mi sveglio presto. Dal mio finestrone non si vede l'alba, tuttavia mi piace soffermarmi a rimirare quelle nubi leggere che poco a poco, via via che si rischiara, diventano rosate: è l'omerica Aurora "dalle dita di rosa", che saluto riverente. Durante il giorno, se sono in casa, fisso di tanto in tanto l'orizzonte, il mare in pace o adirato che mi calma, mi rinvigorisce o mi inquieta. Sono solita, all'occorrenza, dare il mio bollettino metereologico alle mie amicizie del sud: sta già arrivando l'uragano, si avvicina un nuvolone... ogni sera, siccome la mia terrazza dà a nordest, godo di una festa di colori in quegli inimmaginabili e sempre diversi tramonti. Trasferite da poco, chiamavo mia figlia affinché li vedesse e godesse di quello spettacolo irripetibile.

Adesso perderò questo privilegio, questo scandire la mia giornata al ritmo dei colori del mare, impulso che forse mi viene dal nonno di Ibiza, uomo del Mediterraneo e armatore di golette, che non conobbi... tuttavia non ho alternative, poiché a tutta l'inquietudine interiore, alle mie ginocchia che non vogliono più salire o scendere i 70 gradini che mi separano dalla strada, si somma l'imponente hotel che si ergerà fra alcuni anni - troppi per me - di opprimente trambusto, abbondante polvere ed eccessivo fracasso dei lavori tra la Calle L e



Calle K. E l'idea di rimanere costretta fra due grattacieli per turisti è troppo per me. Me ne vado verso quella parte del Vedado dove gli alberi non saranno abbattuti, come quei poverini del mio boschetto, e tutti i giorni, quando uscirò, dalla moderata ma sufficiente altezza della mia nuova via e del suo viale alberato, lancerò un'occhiata al mio mare *habanero*.



JOSEFINA DE DIEGO

IL REGNO DEL NONNO

Traduzione di Valeria Contessa, Mariateresa Sanfile, Francesca Startari,
Stella Volpini e Riccardo Zappaterra

Josefina de Diego (L'Avana 1951), oltre che poetessa, narratrice, traduttrice, saggista, è un'apprezzata scrittrice per l'infanzia. Figlia del poeta Eliseo, si dedica con grande impegno alla cura dell'opera paterna e alla conservazione della memoria familiare.

PRESENTAZIONE

L'Arroyo Naranjo che io e i miei fratelli conoscemmo da bambini ora non esiste più. Era uno di quegli strani paesi di cui parla papà nelle sue poesie, lungo e stretto, a metà strada tra la città e la campagna. Aveva solamente tre porte d'accesso: la Calzada de Bejucal, prolungazione di quella di Jesús del Monte; un ponte di ferro, quasi centenario, chiamato Cambó; e una ferrovia a due binari con una stazione dipinta di azzurro e giallo. Queste uniche vie d'accesso delimitavano un rettangolo di terra fertile dove si trovavano, in rapporti di buon vicinato, tre grandi proprietà familiari. Noi vivevamo a Villa Berta, la casa nel mezzo, quella che aveva costruito a suo gusto Constante de Diego, il nonno asturiano che tantissimo sapeva di alberi da frutta e di legni pregiati. Laggiù, nelle oscure mani dell'oblio, papà passò, da solo, i primi anni della sua vita – molto più tristi dei nostri. All'inizio degli anni cinquanta, la mamma propose di tornare a Villa Berta, dove noi tre figli avremmo potuto godere pienamente dei suoi giardini. Papà accettò: forse voleva recuperare, insieme a noi, il tempo perduto della sua infanzia. Ad Arroyo facemmo la prima comunione, imparammo a leggere e a scrivere; attraversammo, tenendoci per mano, le spiagge dell'adolescenza e fummo, senz'ombra di dubbio, più che felici. Soprattutto le domeniche. Prima ancora dell'alba, la nonna Josefina, pazzarella, ci svegliava con una zarzuela ben eseguita al pianoforte del salotto. Poco dopo arrivavano gli zii, e con loro, ovviamente, anche i cugini del cuore, e a quel punto saremmo andati avanti a oltranza. Nel pomeriggio facevano capolino tra gli alberi i poeti della rivista *Orígenes* ed era festa grande, fino a tarda notte. Non è stato ancora scritto niente sull'importanza di quello strano paese nella poesia cubana del XX secolo, ma posso senz'altro anticipare che senza la Villa di nonna Berta, la storia sarebbe stata diversa e probabilmente peggiore. *El reino del abuelo* rievoca quei giorni irripetibili. Nessuno meglio di mia sorella Fefé avrebbe potuto provare a rianimare le cose, a far risorgere i bambini e a salvarne il ricordo: lei non è solo la più intelligente di noi, ma anche la più buona.

Questo libro ci comprende e ci perdona: è stato scritto da una bambina. Bisogna dirlo una volta per tutte: un brutto giorno del 1968 quella felicità all'improvviso svanì, e ci svegliammo con le valigie pronte, i mobili sul camion del trasloco, i quadri staccati dalle pareti e le lucertole che ci fissavano dritte negli occhi, perché non potevano credere a ciò che stava succedendo. Per ragioni troppo tristi da raccontare, dovvemmo fuggire, più che trasferirci, nella grande città. Fu inevitabile. I camaleonti ci dissero addio sventolando i fazzoletti delle loro gole. Il pozzo andò in malora. I pini rinsecchirono. Le colombe, disperate e furiose, si



persero nelle trappole del cielo. Lasciammo la casa al suo destino. Chiudemmo le porte. Le voltammo le spalle. La tradimmo. Sì: la tradimmo. Da quella sera, l'ultima della nostra infanzia, tutti, assolutamente tutti, ci portiamo il peso di quella enorme colpa. Di aver voltato le spalle ad Arroyo. Di avere abbandonato lì anche i bambini che io, Rapi e Fefé eravamo stati, con le faccine contro le sbarre della cancellata, senza capire perché diamine li avessimo abbandonati.

Questo libro, come ho detto, ci comprende e ci perdona.

Sono passati molti anni, il paese di Arroyo Naranjo non è più lo stesso. Noi nemmeno. Quando era nostro, quando eravamo suoi, aveva esattamente tutto il necessario per accontentare i suoi abitanti: una chiesa con un campanile e un organo a pedali, una magnifica scuola e un cimitero. Un piccolo cimitero che mordeva appena l'angolo destro di un isolato alla periferia del paese, con trenta tombe nella terra, qualche croce di ferro e un paio di angeli di gesso posati, come uccellini, su piedistalli di cemento. Non so perché mi ricordo con tanta precisione di quel santo camposanto, visto che era abbastanza lontano da Villa Berta. Raramente entravamo nel cimitero, e quando finalmente ci decidemmo ad oltrepassarne il portone intimorente, lo facemmo più sedotti dai reali misteri della vita che dai reali dolori della morte. Perché la morte ci importava così poco, a quell'epoca, che nemmeno sapevamo che esistesse. Mia sorella menziona il cimitero in qualche pagina del suo libro. Attraversa lentamente il giardino dei defunti; lo vedo con la coda dell'occhio. Mi fermo lì. Oggi nessuna tomba mostra i suoi fiori. Gli angioletti hanno perso le ali. Le croci ancorate nella terra umida, come resti di un naufragio. I morti sono più morti che mai, seppelliti nel fondo senza fondo dell'oblio. E allora intraprendo il mio ritorno per l'unica strada possibile, quella del nonno Constante, del libro di Fefita e ricomincio a camminare sulla mappa di questo libro, pagina dopo pagina, molto lentamente, ripercorrendo nuovamente le stradine di parole precise, fermandomi davanti ai portali delle case, ricostruite parola per parola da mia sorella. In questo libro sono in salvo; nel paese, sperduto. Nessuno mi riconosce. La chiesa oggi è in rovina. Eppure le campane suonano e suonano ancora, grazie a Fefé. Anche la scuola è in rovina. Ma, grazie a mia sorella posso sentire i nostri amici che giocano durante l'intervallo. La stazione dei treni è in rovina. Eppure al di sopra delle cime degli alberi si eleva il fumo di una locomotiva impossibile. Finalmente arrivo a Villa Berta. In questo libro tutto è come tanti anni fa. Ci sono due bambini che mi aspettano. Sono Rapi e Fefé. Sembrano felici di vedermi. Hanno le faccine premute contro le sbarre della cancellata. Manco solo io.

"Ti ricordi?", chiede mia sorella, e mi mette il libro in mano. Rapi ci passa un braccio sulle spalle.

Si riapre la porta.

Il libro comincia.

ELISEO ALBERTO



*A mio nonno Constante, l'asturiano.
Ai miei genitori, Bella ed Eliseo.
Ai miei fratelli, Rapi e Lichi.
Ai miei nipoti, Ismael e María José.*

Chi concepisce per sempre la poesia
non è chi la fa. Fece il regno
il nonno che oggi dorme, non nella fredda
terra del cimitero, ma nei pini
che seminò per tutti, e nel tenero,
profondo, adorato, generoso oblio!

FINA GARCÍA MARRUZ

E nominerò le cose, così lentamente
che quando perderò il Paradiso della mia strada
e i miei oblii me la restituiranno sogno
potrò chiamarla all'improvviso con l'alba.

ELISEO DIEGO



I

Ti ricordi, fratello mio, del boschetto di canne davanti casa? E del misterioso sentiero che attraversava tutto quell'oscuro giardino e che si illuminava, proprio alla fine, quando, scostando le foglie, ci imbattevamo nella casa di Maria?

Ti ricordi delle amache a casa di Palenque e dell'elegante cavallo di Capote, di come lo portavano a spasso, così docile?

E del benzinaio di Colado? Della drogheria di Marcelino, del chioschetto di Yoyo? C'era anche la ferramenta. Lì, nei primi anni Sessanta, si vendevano giocattoli ed io, ogni Natale, desideravo la stessa cosa: una bambolina cinese. Forse perché mi dava un senso di sicurezza che con lei mi volevo garantire. O forse, semplicemente, perché aveva un sorriso molto dolce. Non so.

Ma tutto questo esisteva fuori dalla casa.

II

La casa era dietro, in fondo, nascosta. Era come una fortezza, casa mia. Sicura, ampia, fresca, accogliente. Solo alcune finestre, quelle della sala, avevano le sbarre, ed erano belle e servivano per giocare, perché erano come gradini per arrivare alle finestre più in alto, dove c'erano le camere. La scala e il pavimento delle camere erano in legno. Il legno scricchiolava leggermente, e subito capivamo chi stava salendo, su quale gradino si era fermato a riposare, se stesse salendo di fretta o lentamente. Lo potevamo indovinare, come se lo stessi vedendo attraverso una sfera di cristallo. "Arriva la mamma, svelto, nasconditi Tobi!". E Tobi scivolava sotto uno dei nostri tre letti, spaventato, complice. La sua coda sempre incontrollabile, inquieta e birichina.

III

L'aroma del Natale inondava tutto. La casa profumava di presepe e mandarini. Apparivano nuove stelle attorcigliate alle cime dei pini del giardino. Era il momento di aprire quelle scatole polverose che avevamo conservato l'anno prima in garage. Con estrema delicatezza, la mamma toglieva la carta e le stanche statuine uscivano dalle sue mani come nuove, come appena fatte, solo per noi, i suoi tre figli. "Aspettate che torni vostro padre" ci diceva. E il presepe iniziava.

IV

Il boschetto di areche era a fianco della casa, vicino le stanze. Era difficile vedere la casa da fuori perché le areche stavano lì, immense, come quattro severi guardiani.

Non vi era nascondiglio migliore.

La gallinella chicchirichì, con ostinata impertinza, costruiva il suo nido sotto l'areca più frondosa. "Non c'è nascondiglio migliore", pensava di certo, mentre scostava il fogliame e si accomodava tra i suoi eleganti tronchi.



V

“Le Sorgenti!”, annunciava il conduttore con voce tonante e la corriera si fermava di fronte al garage di Colado.

Le sorgenti attraversavano l’appezzamento da un estremo all’altro e lo abitavano con il loro rumore sotterraneo. Il pozzo, un pozzo vero, umido, buio, pericoloso, era l’orgoglio del nonno asturiano. “Prima, molto tempo fa, qui c’era un’osteria”, assicurava il nonno. Il pozzo dimostrava i suoi anni. Quando riuscivamo ad andargli sufficientemente vicino gli parlavamo, è l’eco ci restituiva le nostre voci confuse, estranee, invecchiate.

Implacabile, Lázaro lanciava il secchio nel vuoto e la corda scendeva tra le sue poderose mani. Dal profondo, lentamente, riappariva la confortante sagoma del secchio con il suo prezioso contenuto.

L’acqua era fresca e cristallina, come quella dei lontani fiumi asturiani.

VI

La casa (costruita sul limitare di Arroyo Naranjo, a circa trenta chilometri dall’Avana) si chiamava Villa Berta, come la nonna paterna, la moglie di nonno Constante, l’asturiano. Il nome era scritto sui due battenti di ferro che si aprivano, accoglienti, per dare il passo alle auto e anche i venditori di frutta e verdura e di giornali, che entravano sui carretti a cavallo. Sulla destra c’era una porta per le persone, ma non la usava nessuno. Forse, pensavo io, perché i battenti di ferro erano come le braccia della casa, la prima cosa che i tanti visitatori vedevano e, se si entrava dalla porta piccolina, anche l’abbraccio sarebbe stato più piccolino. A sinistra c’era una panchina di cemento su cui ci sedevamo ad aspettare la corriera per andare a scuola, riparati dall’ombra discontinua di una bouganville viola.

VII

La nonna Berta era autoritaria e dominante. Sapeva dare ordini, ma con noi era dolce e generosa. Era cresciuta negli Stati Uniti e pregava e parlava nel sonno in inglese, lingua che aveva imparato prima dello spagnolo. Adorava Dickens e recitava a memoria “Alice nel Paese delle Meraviglie”.

Alla nonna piaceva ripetere questa storia: “Tica, Tica, ci sono carrozze che si muovono senza cavalli!”, mi avvisò, agitata, la mia compagna di stanza. E quando ci affacciammo dalla porta in punta di piedi, la vedemmo: una macchina splendida, che andava velocissima e faceva un rumore assordante”. Era l’anno 1897 e mia nonna versione bambina contemplava, stupefatta e affascinata, dalla porta della sua scuola a New York, la prima automobile a motore.

Un giorno, già quasi cieca, mi diede l’unico ordine della sua vita: “Voglio che mi incornici questo”. Era un’immagine abbastanza comune, dai colori sbiaditi. Ma lei non si sentì tranquilla finché non l’ebbe fra le mani. L’immagine era il disegno di una carrozza trainata da quattro robusti cavalli. La nonna rimaneva molto tempo a guardarla e, a volte, piangeva sommessamente, a lungo, da sola.

VIII

La voce della nonna Chifón era melodiosa, un po’ acuta (anche se non molto) come quella dei toni alti delle note del suo pianoforte. Era calda, la sua voce, dolce e canterina, sempre giovane, come quella di un adolescente. Noi tre la chiamavamo “Chifón” per una canzone in francese con cui ci faceva addormentare. I cugini la chiamavano per nome, nonna Josefina. Suo padre, Rosendo Badía, catalano, era stato maestro e aveva avuto una scuola a Cárdenas, un paese in provincia di Matanzas. La nonna, da bambina, imparò il pianoforte che fu la sua grande passione. Le danze di Cervantes e Saumell assumevano un senso speciale suonate da lei. Era come se l’isola intera passasse dalle sue mani, trasformata in



una musica prodigiosa. Sentirle suonare il pianoforte era sempre una festa, ma una festa incantata, perché c'era qualcosa di magico, misterioso in quell'istante in cui si sedeva sullo sgabello, alzava le mani e le lasciava cadere, dolcemente, sull'amata tastiera.

Ebbe sei figli, ma i primi due morirono molto piccoli. Al ritorno dal funerale del suo primo figlio, la nonna rimase tutto il pomeriggio e tutta la notte a suonare il pianoforte. Suonando tutto ciò che piaceva ascoltare al figlio morto, suonando tutto ciò che le sarebbe piaciuto suonare per il resto della sua vita, inventando per il suo piccino le canzoni più belle del mondo. Suonò fino all'alba.

Fu uno scandalo in paese.

IX

La canzone faceva così: "Ansi font, font, font, /Les petites marionettes, /Ansi, font, font, font, /Trois petits tours /Et puis s'en vont!"

Ma noi sentivamo: "Le chifon, fon, fon..."

X

"Lunedì, martedì, mercoledì, giovedì, venerdì, sabato e Arroyo!", ripeteva sorridente il cugino più piccolo, José María, quando gli chiedevamo di dirci i giorni della settimana. Questo perché non c'era niente di meglio, e mai ci sarà più, delle domeniche nella nostra casa. Nonna Chifón arrivava il venerdì con i cugini Cuchi e Chelita e la sua immancabile borsa piena di scampoli di ogni dimensione e colore che la mamma conservava gelosamente in un armadio. Quegli scampoli si sarebbero trasformati poi in colli di camicie, fazzoletti, tovaglie, grembiuli e camicette per zia Fina e per me.

La domenica mattina presto venivamo svegliati da nonna Chifón al pianoforte e noi cinque cugini ci precipitavamo giù per la scala di legno e il corrimano cercando di fare più rumore possibile. Il pianoforte si trovava accanto alla scala e, sul lato del pianoforte, sotto la scala, c'era il ripostiglio dei giochi, una sorta di caverna piena di insospettabili tesori.

Dopo colazione, la messa nella chiesa del paese, bianchissima, costruita al centro della piazza. Mi piaceva la messa, soprattutto la lettura dei Vangeli, che ascoltavo come se fossero episodi di un libro di storie senza fine. Al ritorno ci cambiavamo di vestito e cominciavano i giochi che si arricchivano via via che arrivava il resto dei cugini.

Il cancello di ferro rimaneva aperto tutto il giorno. Dal fondo della casa si vedevano sopraggiungere le automobili: "Stanno arrivando gli zii Cintio e Fina!"; "Maria, fai altro caffè"; "È in arrivo lo zio Felipe con i suoi musicisti"; "Sergio, canta ancora *Stars Fell on Alabama*"; "Ecco zio Agustín con le sue "creaturine"; "Bella, i ragazzi non ci lasciano parlare, fai un'urlata delle tue!"

Al tramonto il sole si nascondeva dietro gli alberi, al di là della ferrovia. Le voci, tra i saluti, si mescolavano all'inconfondibile suono delle auto in ritirata e uno strano silenzio si impadroniva della casa. L'eccitazione della giornata ci accompagnava per gran parte della notte e solo il fruscio sereno delle areche riusciva a farci addormentare.

Il pianoforte, la messa di mattina presto, i giochi con i cugini, gli zii, gli amici, la voce pacata di papà, la possente locomotiva e il suo fischio enigmatico. Frammenti di ricordi tanto amati, miei.

XI

Non c'erano né ruscelli né aranci. Solo stradine strette e piacevoli, protette da alberi molti vecchi e frondosi. Il ponte di ferro sopra i binari, che era stato costruito dal fratello del mio bisnonno Eliseo Giberga, si poteva paragonare al ponte levatoio dei castelli e delle fortezze antiche in quanto costituiva l'unica via d'accesso al paese. Dal ponte si vedevano le chiome dei pini e il fondo della casa, giusto al bordo della scarpata che finiva sulla ferrovia.



La via principale, la Calzada de Bejucal, segnava, da nord a sud, l'inizio e la fine del paese, mentre paralleli correivano sentierini e strade lastricate. I loro nomi erano molto curiosi perché non avevano alcun rapporto con la realtà. In calle Pinar non c'era nemmeno un pino e la calle Mangos non aveva mai visto un albero da frutto. La calle Luz era buia, circondata da edifici misteriosi e casette di campagna che si nascondevano dietro a dei veri e propri boschi. Forse era un modo per esprimere un disagio, un'aspirazione.

Apparentemente il paese, come diceva sempre nonna Berta, "era stato abbandonato da Dio", ma percorrendolo con attenzione ci si accorgeva che non mancava niente e anzi aveva il suo fascino, i suoi labirinti e i suoi segreti.

Nessun paese in tutta la provincia aveva un vero e proprio osservatorio con una cupola e un telescopio che si ergeva, possente, tra gli alberi. L'osservatorio si trovava nella villa della famiglia Del Cristo e apparteneva al dottore Mery, uno dei migliori oculisti della nazione. C'era una fabbrica di cartone, "la cartonera", che diffondeva in paese un peculiare odore di cose secche, e apparteneva ai García Vasallo. Non potevano mancare i gelati alla frutta che facevano i cinesi e che ti vendevano sempre con quel sorriso accattivante e burlone che sembrava dire: "Sì, veniamo dalla lontana Cina ma sappiamo fare gelati al mango, alla banana, alla guava, all'annona, alla guanabana...". Oltre alla chiesetta, la piazza, le sorgenti, la ferramenta, la drogheria, il benzinaio, c'erano anche l'elegante stazione – in stile inglese dato che lo era la compagnia ferroviaria – la panetteria, l'efficiente ufficio postale, una merceria, una casetta in legno con in basso la farmacia (i proprietari vivevano al piano superiore) che ricordava quelle dei film western, un'ospizio per anziani, un istituto per malati mentali, il barbiere e una sala da biliardo.

C'erano anche due scuole elementari e una media. Una delle elementari era privata ma la retta scolastica era così modesta che poteva frequentarla chiunque lo volesse. Si chiamava Escuela Hogar Consuelo Serra (in onore di Rafael Serra, l'amico di José Martí) e aveva i migliori insegnanti del mondo, tutti neri o mulatti. L'uniforme era molto sobria: pantaloni e casacca color cachi con cravatte e fiocchi viola. Nella scuola c'era una torre misteriosa su cui non potemmo salire mai e un cortile trascurato e affascinante a cui si poteva accedere soltanto in giorni molto speciali. Nella scuola, pulita, ordinata, sempre impeccabile, entrava una luce tenue, delicata. Non esiste più. Crollò anni dopo la nostra partenza. Le sue rovine sono ancora lì, silenziose, signorili.

All'uscita del paese, molto piccolo, come se si sentisse un po' a disagio, il vecchio cimitero con le croci di legno e i suoi rampicanti fioriti.

Di certo non vi erano né ruscelli né aranci, ma il paese con l'elegante distinzione degli umili, conservava, orgoglioso, i suoi tesori più cari: la brezza leggera, la luce affettuosa, l'angolino tranquillo, il mormorio dei pini.

XII

"Fazzoletti, cerca dei fazzoletti per tua madre!". María apriva tutti i cassetti, li rovistava, li lasciava aperti, in disordine. Io non capivo ma cercavo comunque i fazzoletti, i più carini, con i pizzi e i bordi ricamati, quelli che piacevano di più alla mamma, con il suo nome e i fiorellini sui bordi. Il telefono suonava e María rispondeva a voce molto bassa, sussurrando.

Il giorno dopo, nel pomeriggio, arrivò la mamma. Sembrava molto stanca e triste. Io non capivo e mi spaventai molto. Cosa poteva essere successo nel mondo da provocarle così tanto dolore? Entrò nella nostra stanza e parlò a noi tre, molto lentamente, con una tristezza che sembrava venire da molto lontano, e faceva male.

Per molto tempo non si suonò il pianoforte, né di domenica né a Natale. Sono passati molti anni e mi manca ancora la sua voce che era come un rifugio, la sua allegria, il delirante disordine della sua borsa degli scampoli, la delicatezza delle sue mani. E continuo a non capire.



XIII

La mamma cuciva i nostri nomi sulle zanzariere e sulle coperte che usavamo d'inverno. Realizzava tutti i miei vestiti con la sua macchina da cucire elettrica, e a volte, quando le si rompeva, usava quella di María, che era meccanica, a pedali.

Ricopriva i quaderni di scuola con carta arancione che comprava nella merceria del paese, e poi li decorava con fotografie molto carine che ritagliava dalle sue riviste.

Realizzava la pignatta per i compleanni con vasi di terracotta che ricopriva con carta velina dai colori pastello e li riempiva di caramelle, stelle filanti e sorprese che solo lei conosceva.

Realizzava tutto sulla tavola rotonda della sala da pranzo, la tavola di sempre. Le forbici, tutto il tempo impegnate a ritagliare le stoffe compiacenti, la carta, il legno.

Di chi erano i giochi?

“Mia sorella è come un uccellino”, pensa la zia Fina e lo annota su un pezzetto di carta.

XIV

Era come un allarme, come un avviso carico di presagi, remoto, estraneo, antico.

Era come l'annuncio dell'irreparabile, dell'inafferrabile, di ciò che non sarebbe stato più.

Era come la certezza della felicità, la convinzione della quiete, la possibilità dell'incontro, l'eco dei nostri giochi.

Era come il rumore solitario del mare, il fremito amoroso delle foglie, la nostalgia dei nostri sogni.

Ma come spiegare com'era, l'incantesimo del tubare delle colombe selvatiche nel giardino.

XV

Un po' di freddo, pioggerellina. I maglioni e i soprabiti dai colori brillanti sostituivano i leggeri vestiti estivi. I copriletto con i nostri nomi per evitare di confonderli: il mio era rosso, quello dei miei fratelli, verde. I pigiami gialli di flanella con disegni di pagliacci e bastoni di caramelle. La Vigilia e il Natale si avvicinavano e bisognava preparare ogni cosa perché tutto andasse bene: scegliere il pino migliore, le palle, le ghirlande, la stella. Le palle che si rompevano – qualcuna senza volerlo ma altre le lasciamo cadere dopo un rapido scambio di occhiate – si trasformavano in una polvere luccicante sparsa sulla neve di ovatta. Il nostro albero di Natale doveva essere alto, frondoso, ma solo la mamma ne conosceva le esatte dimensioni e l'angolo della casa dove si sarebbe dovuto mettere.

La preparazione del presepe era più solenne. La collezione delle statuine, di origine italiana, non si poteva rompere. Trattenevamo il fiato ogni volta che toglievamo ognuna delle figure dalle scatole e la posavamo, con molta attenzione, sul tavolo. Il presepe era molto grande, più grande di quello dei cugini Sergio e José María.

Ogni anno nel medesimo modo – forse ogni anno un po' più lenta, la sua voce - papà ci raccontava com'era andata, cos'era successo: l'Annunciazione, la Fuga in Egitto, l'Annunciazione ai Pastori, il lungo viaggio dei tre Re Magi, Gesù Bambino nella mangiatoia. Ogni statuina aveva la sua storia; ogni momento, il suo mistero. I pastori, circondati dalle pecore, davanti al fuoco vicino al lago; l'angelo che appare nel cuore della notte e loro che indietreggiano spaventati. I tre Re Magi si inchinano davanti al Bambino e Maria sorride loro piena di gratitudine. Le figure cominciano a muoversi. La voce di papà, stanca, affannosa, attraversa il tempo.

XVI

Quando il cielo si rannuvolava gli occhi dello zio Rosendo brillavano in un modo speciale. Continuava a parlare senza però smettere di guardare il cortile attraverso i vetri delle finestre della sala da pranzo. Si alzava con un pretesto qualsiasi alla ricerca di un secchio e di un



vecchio asciugamano e continuava con i suoi racconti: di come aveva vinto quel campionato di charleston sui pattini, dell'immortalità del granchio, dell'angelo che non poteva volare perché era un pulcino. Ma noi tre sapevamo e aspettavamo ansiosi. Le prime gocce dell'acquazzone erano il segnale, e lo zio usciva sotto l'acqua, tra lampi e tuoni. "Rosendo, entra, cosa dirà la gente?", gli diceva la mamma. Lo zio, però, come posseduto da un demone tiranno, non si fermava. Indaffaratissimo, portava la sua macchina sotto la pioggia battente, strizzava con forza l'asciugamano nel secchio traboccante d'acqua e continuava ad asciugare la sua Lincoln Continental color verde limone, facendo uno sforzo improrogabile affinché risultasse lucida, sfavillante.

Da dietro i vetri delle finestre della sala da pranzo lo contemplavamo orgogliosi. Lo zio Rosendo sudava copiosamente.

XVII

Il nonno asturiano aveva diviso il giardino in recinti irregolari e incantati ognuno dei quali era un luogo di inesauribili sorprese. La luce e l'ombra tra gli alberi disegnavano figure inquietanti che sembravano provenire da luoghi lontani per mostrarci un nuovo gioco, un angolo dimenticato. Ancora mi risveglia il ricordo della brezza che sbatteva delicatamente contro le nostre finestre, come un invito a non perderci i misteri della notte.

Avrà mai sospettato, il nonno asturiano, che era proprio così che i suoi tre nipoti cubani avrebbero desiderato fosse il loro giardino? Sarà stato per questo motivo che abbandonò le sue montagne, per costruire a suo figlio e ai tre nipoti questo boschetto bizzarro e fatato? In quale strano momento del tempo glielo avremo descritto? Perché il nonno anticipò i nostri sogni e ci regalò ciò che sapeva ci sarebbe mancato per tutta la vita.

Il nonno di certo lo sapeva. Lo doveva sapere.

XVIII

Il sentierino delle palme si trovava tra il bosco trascurato dei manghi e il primo recinto, all'ingresso, che aveva sempre un'aiuola di prato ben tagliato circondata da fiori e piantine. La piccola scala di pietra alla fine del sentiero, scortata da due giare, interrompeva il decrepito muro di mattoni che divideva il giardino in due metà quasi uguali ma su due livelli diversi. In prossimità del muro rinvenivamo cocci di piatti spagnoli, statuette votive, fossili di conchiglia, provenienti dall'osteria o dal convento che secondo nonno Costante era esistito prima della casa. Poi c'era il bosco di pini con la fontana circondata da plumbago e campanule. Di fianco, un po' sulla destra, l'altra fontana con la statua dell'elegante signora e la sua brocca. Sopra, altri pini ed areche, accanto al pozzo. Ovunque manghi, guanabane, annone, sapotiglie, prugni. In fondo c'era la stalla, dove molti anni prima il nonno teneva il suo cavallo. La tenebrosa boscaglia, umida e piena di ragnatele, in curva, sul ciglio della strada.

Il treno scuoteva la casa quando passava in fondo alla scarpata e spaventava le colombe che cercavano rifugio sull'alto tetto di tegole rosse.

XIX

Mi sono sempre piaciuti i giardinieri, con quel modo silenzioso di avvicinarsi. Li si vede sempre lontani, con i loro attrezzi, confusi tra il fogliame, taciturni. Il giardiniere di casa mia, Betancourt, era alto e magro, slanciato come un tronco sottile. Con le sue cesoie da potatura ghigliottinava le punte dei crotos, con una violenza rara. Ma poi passava tutto il pomeriggio ad innaffiarli, sistemargli la terra, pulirgli le foglie, come per scusarsi con loro di essere stato così rude.

Io lo osservavo alcune volte tra i pini, altre con il plumbago, e a volte lo perdevo di vista o mi sembrava di vederlo in diversi luoghi allo stesso tempo. È che i giardinieri conoscono il



linguaggio delle piante, e anche quello degli animali. E sono sempre esistiti e sempre esisteranno, perché hanno l'incarico di evitare che si rompa il fragile vincolo tra l'uomo e la saggia compiacenza della natura.

XX

Nella fontana del plumbago, in mezzo ai sei pini, nascondevamo dei tesori. Era il luogo ideale, protetto dalla piccola statua del *niño-vigía*. Nascondevamo monete e oggetti dal valore inestimabile, come le lettere che avremmo scritto ai tre Re Magi l'anno seguente, perché non volevamo dimenticarci neanche di uno dei giocattoli che vedevamo nelle riviste e nei negozi. Preparavamo una mappa perfetta, come quelle che disegnavano i pirati, per poterci ricordare con esattezza il luogo prescelto. Tobi ci accompagnava sempre e scavava la terra per aiutarci. Era anche il luogo preferito della mamma per farci le foto. Timorosi, stavamo in piedi sopra la terra smossa, per evitare che se ne accorgesse. Betancourt ci sgridava perché gli rovinavamo il plumbago, ma non scoprì mai quello che nascondevamo in quella fontana di cui tanto si prendeva cura.

Chissà se è ancora sepolto là lo scrigno dei tesori. Chissà se conserva le nostre lettere e i tre Re Magi le stanno ancora aspettando. Chissà se quei giocattoli sono nostri e non lo sappiamo.

XXI

“Dove vai, Teresa?”. “Chez Tobi!”, rispondeva con infantile impertinenza la figlia maggiore di Roberto e Adelaida. I suoi genitori avevano voluto che studiasse il francese sin da piccola, e una delle prime cose che imparò a dire fu “chez Tobi”. Non “chez Bella”, né “chez Rapi”, né “chez Lichi”. No. “Chez Tobi!”, e gli occhi le s'illuminavano come stelle.

XXII

Mi piaceva arrampicarmi sugli alberi con mio fratello Rapi. Lichi, più tranquillo, rimaneva a giocare da solo con i soldatini, mentre io e Rapi salivamo e salivamo, quasi suicidi, per vedere chi arrivava al ramo più alto. Di fronte alla casa c'erano due alberi immensi, due ficus, con tronchi possenti e liane, e un fitto fogliame. Noi preferivamo quello che stava davanti al portone e alle stanze, “l'albero ciccione”. Rapi, con il suo sorriso furbetto, saliva molto in alto, tanto in alto che io mi spaventavo perché pensavo che potesse cadere allo spezzarsi di un ramo sotto il suo peso. Lui rideva e continuava a scalare, come inebriato, e mi chiedeva di seguirlo fino alla fine, perché vedessi quanto era bella la casa da quella altezza.

Sono tornata di recente in quel luogo. Quando ho visto l'albero ho sentito un impulso strano e non ho potuto fare altro che salire. Mi sono aggrappata agli stessi tronchi, adesso più piccoli, ho messo i piedi negli stessi punti, e mi sono arrampicata, con un'agilità dimenticata. Per un momento mi è sembrato di riconoscere l'ombra di un bambino che si nascondeva tra i rami, e come in un sussurro, mischiata con il vento, la voce allegra di Rapi: “Sali sorellina, sali fino in cima, non avere paura, ti aiuto io!”

XXIII

“Josefina, non penserai di uscire vestita così, perché non te lo permetto!”, gridò papà, brandendo minacciosamente la pistola. La mamma aspettò che si addormentasse e scappò saltando da un muro. Lo chiamò per telefono da un bar vicino e papà, furioso, uscì a compiere quello che aveva promesso. Ritornarono a casa abbracciati. Si adoravano”.

La mamma ripete e ripete questo aneddoto. Nonno Sergio, medico illustre che si era laureato nel 1905 a 19 anni – il più giovane della sua classe – come ginecologo e ostetrico. Il nonno, che modificò il proprio cognome perché tutti sapessero che suo figlio – che non era ancora nato ma che sarebbe stato medico come lui – era suo figlio, García-Marruz y Badía.



“il Dottor Marruz”. Il nonno, che fondò la scuola per ostetriche e iniziò, insieme al Dottor Vitalta, la tecnica del cesareo basso. Professore all’università, simpatico, intraprendente, spettacolare.

La mamma non fa che parlarci di suo padre; vuole che lo ricordiamo, anche se non lo abbiamo conosciuto. “Questo è tuo nonno Sergio, il medico. Era molto bello”, ci mostra foto, ritagli di giornale. Nonno, che si tolse la maschera dell’ossigeno per dire addio ai suoi figli quando capì che non gli restava più vita da vivere.

XXIV

Come rendere a parole le note del motivo musicale con il quale lo zio Felipe iniziava le sue esibizioni? Quel momento unico in cui tutti stavamo zitti, circondati da fumo, penombra e rum, per godere dell’incanto di Felipe, del suo pianoforte e dei suoi musicisti. Il motivo, una melodia nostalgica, soave, grata, breve, era un avviso delicato, al quale tutti rispondevamo con un silenzio assoluto; e lo zio, con il suo sorriso sbieco, ci ammaliava e rallegrava.

Le parole non mi bastano, ma la melodia mi accompagnerà sempre. E insieme ai miei migliori e più innamorati ricordi, l’incedere elegante dello zio, il suo sorriso sbieco, la sua musica generosa, la sua galanteria.

XXV

Ogni anno tornava il circo. Noi venivamo a saperlo dagli amici del quartiere che arrivavano, trafelati, a raccontarci quello che avevano visto: la donna barbata, l’uomo forzuto, i pagliacci, gli acrobati, il leone. Oltre al circo venivano montati diversi giochi, giostre, il “calcinculo”, la ruota. Il paese si scrollava di dosso la propria monotonia e si riempiva di bandierine e manifesti. Un’automobile vecchia, tutta colorata, percorreva le strade con gli altoparlanti, annunciando meraviglie e sorprese.

Non potei mai andarci perché la mamma non mi lasciava, ma i miei fratelli sì che ci andavano. Quando ritornavano, a tarda notte, mi svegliavano per raccontarmi. Ricordo che i loro occhi brillavano, come se le luci del circo vi fossero penetrate attraverso un misterioso e complicato incantesimo; e io mi addormentavo ascoltandoli, immaginando le acrobazie, i salti mortali, l’equilibrista sulla fune, lo spaventoso ruggito del leone.

XXVI

“Di che cosa ride la nana?” Il suo corpo deforme, brutto, si scuote dalle risate. Le mani tozze gesticolano allegre mentre alza la testa per rispondere all’amica gigante. La sua ombra minuta si confonde con quella dell’amica, si allunga e si perde tra le ombre degli alberi. Si tappa la bocca, con un gesto inconsapevole per nascondere i denti, e continua a ridere, spensierata, felice. Il suo corpo deforme si scuote dalle risate. Sta morendo dal ridere.

XXVII

L’unica di tutta la famiglia che aveva senso pratico era Nonna Berta. Arrivò ad essere nominata ispettrice della lingua inglese a livello nazionale per la sua profonda conoscenza della materia, e scrisse un libro di testo in tre volumi: *Exercises in Functional Grammar*. I diritti d’autore del libro le diedero denaro sufficiente per soddisfare qualsiasi capriccio dei suoi unici tre nipoti, e ci comprava tutti i giocattoli che le chiedevamo. La casa sembrava un parco dei divertimenti: amache, altalene, scivoli, biciclette, pattini, case delle bambole. Gli amici del quartiere si divertivano, insieme a noi, con tutti i giocattoli, e la nonna sembrava disposta ad accontentarci in tutto e per tutto.

Pianificò anche, meticolosamente, tutto il futuro della famiglia. La casa di Arroyo Naranjo sarebbe diventata luogo di villeggiatura quando i bambini sarebbero cresciuti e andati



all'università; si sarebbe costruita una grande casa nella capitale e case sulla spiaggia di Varadero e ad Alamar.

I piani della nonna crollarono, uno dopo l'altro, come il castello di carte di Alice: nuove leggi, create nel 1959, impedirono di avere due case in città. L'entrata dei "barbudos" all'Avana, che a noi sembrò una grande festa, la rese triste per sempre. La sua famiglia andò a vivere negli Stati Uniti e la nonna rimase sola con noi. Mi ci vollero molti anni per capirla e per capire la tristezza che la accompagnò fino al giorno stesso della sua morte.

XXVIII

La mamma sta guardando un film di Ginger e Fred alla televisione. Se la ride, come una bambina. Non si muove. È attenta, ammaliata. Non si fa sfuggire un gesto, un secondo. Canticchia le canzoni, sottovoce. I suoi capelli, bianchissimi, brillano e cambiano colore con le immagini in movimento.

La mamma è di nuovo una ragazzina: balla insieme a loro.

È più bella che mai.

XXIX

"La nonna Chifón ha vinto alla lotteria!", pensai quando vidi il tavolo della sala pieno di dolci di qualsiasi tipo e dimensione: *eclairs* al cioccolato, *señoritas*, crostatine, pasticcini di guava e cocco, *panetelas borrachas*.

La nonna era appena rientrata e dalla sua borsa continuavano a uscire i dolci più invitanti del mondo.

Il mistero si svelò quando uscimmo a giocare in giardino e vedemmo come un carro attrezzi si portava via il camioncino di una pasticceria che era andato a sbattere contro uno degli alberi all'entrata della casa. L'autista, disperato, aveva deciso di regalare i dolci al primo passante, che per nostra fortuna era stata la nonna.

Mangiammo dolci per una settimana.

XXX

Il padrino di Rapi, Constantico, regalò a mio fratello una puledra molto carina, grigio chiara, chiamata La Mora, che secondo alcuni aveva "le sue lune" La Mora era elegante, fiera, molto agile e forte. Con noi tre e i nostri cugini era mite, ma quando si avvicinava un altro cavallo si indispettava e iniziava a sgroppare in modo preoccupante. Una volta in cui la cavalcavo con mio cugino Sergio, La Mora s'impennò ed io ne uscii illesa solo grazie a una manovra acrobatica di mio cugino. La Mora ci osservava da lontano, nervosa e un po' in imbarazzo, ma decisa a rifarlo se un altro cavallo si fosse permesso di avvicinarsi. Era orgogliosa e affettuosa, arrogante e tenera.

La gelosia irrefrenabile de La Mora ci metteva in serio pericolo e i miei genitori decisero di rinchiuderla, per un periodo, in una stalla lì vicino. L'ultima cosa che sapemmo di lei fu che morì cercando di saltare una recinzione di filo spinato, in un disperato tentativo di fuga.

XXXI

"Bella, dove sei!", chiede papà, nel suo solito modo di chiamarla, a volte senza alcun motivo. "Hai visto tua madre?", mi domanda e continua a cercarla in tutte le camere da letto, in soggiorno, in sala da pranzo, in cucina. La mamma non gli risponde, forse perché con gli anni non sente più molto bene, forse perché conosce le sue crisi da tutta una vita, o forse, semplicemente, perché non è in casa. Papà continua a chiamarla, sempre più ansioso e agitato. Alla fine, si lascia andare su una poltrona, si passa la mano in testa e mormora, disperato: "Dove si sarà cacciata quella ragazzina?".



XXXII

Ogni volta che contemplo il cielo di notte penso a zio Octavio. Gli piaceva insegnarci le costellazioni e le stelle e, quando faceva buio, ci sottoponeva a degli esami molto severi: “Allora vediamo, nipoti, chi trova per primo l’Orsa Maggiore?”, e noi ci affrettavamo ad indicargli un punto nell’infinito. “Molto bene, molto bene”, ci diceva sorridente, e ci mostrava nuove figure nello spazio.

Era un avvocato e un poeta. Ogni domenica, lui e papà ci facevano divertire inventando canzoni e inscenando rappresentazioni teatrali. Se la ridevano, come bambini, fino a perdere il fiato.

Penso sempre a lui, quando contemplo il cielo di notte.

XXXIII

Nonna Berta adorava viaggiare: era una nonna viaggiatrice. Era convinta che la vita avrebbe avuto senso solo se si fossero conosciuti altri paesi. Aveva visitato tutta l’Europa e gli Stati Uniti.

La Prima Guerra Mondiale la sorprese ad una stazione ferroviaria della Germania, in viaggio per Parigi. Nonna notò un’agitazione strana tra la gente; li vedeva camminare di fretta, con le facce serie, spaventate. La stazione era piena di militari e i giornali, con grandi titoli, finivano in un istante. Sua zia le chiese di provare a capire che stesse succedendo e nonna, che non parlava tedesco, scese dal treno, che stava per partire, e si rivolse al primo ufficiale trovato con il suo miglior francese, nella speranza di essere capita: “Qu’est que c’est, Monsieur l’officiel?”, domandò ansiosa. “C’est la Guerre, Mademoiselle”, le rispose cortesemente l’ufficiale.

Arrivarono in Francia, e da lì salirono su una nave che le portò a L’Avana. Nonna raccontava che la nave ritardò la partenza di vari giorni, perché la baia era circondata da mine.

Quando tornai dal mio primo viaggio in Messico nonna mi fece domande per molte ore. Aveva 89 anni e si era rotta l’anca. Per non perdere alcun dettaglio, mi avvicinava il suo apparecchio acustico alla bocca, come se fosse un microfono, e continuava a farmi domande senza interruzione riguardo le Piramidi di Teotihuacán, la Basilica della Madonna di Guadalupe, la politica, il petrolio, il clima, il cibo, le usanze. Per concludere il quasi crudele interrogatorio, diede un forte colpo di bastone sul pavimento e disse, con quella voce potente tipica dei sordi: “Non posso morire senza prima aver visitato questo paese!”. Io pensavo scherzasse, ma non era così. Mi chiese di cercarle il suo passaporto, scaduto da più di vent’anni, e di prepararle i vestiti. Morì pochi mesi dopo.

XXXIV

Ecco la lista dei nomi:

Cintio, Fina, Sergio, Felipe, Bella, Eliseo, Octavio, Rolando, Agustín.

Lezama, Gaztelu, Pochi, Eddy, José María, Cuchi, Chelita, Virtudes, Berta, Chifón.

Henry, Chachi, Wiwi, Sonia, Anarminda, Carlos, Marta, Dinorah, Angelina, Sergito, María Luisa, Jorní.

Roberto, Adelaida, Cleva, Zio Félix, Otto, Iván, Agustinito, Hugo, Alina, Samuel.

Ovidio, Jorge, Belén, Rapi, Lichi, Oscar, Betancourt, Juana, Augusto, Rosendo, Loló.

María, Lázaro, Cuca, Constantico, Araceli, Helga, Yara, María Julia, Panchitín.

Tanguí, Julián, Mario, Annabelle, Joaquín.

Nomi che sono la mia compagnia.

XXXV

“In questa casa si pensa che zio Agustín sia Gregory Peck”, protestava infastidito mio fratello Lichi. Si avvicinava il compleanno dello zio –avrebbe fatto quarant’anni- e i



festeggiamenti promettevano essere in grande stile. La drammatica gelosia di mio fratello lo accecava e faceva sparire, solo per un istante, la dolce espressione del suo volto.

Lichi parla poco, gioca da solo, preferisce il silenzio dei suoi soldatini muti o la compagnia dei cugini più piccoli. Ha creato un mondo di meraviglie, solo per sé; lo esplora e poi ritorna, e io non so come accompagnarlo.

Mio fratello gioca con i suoi sogni, conosce la sua felicità, immagina sua figlia. Per questo sorride in questo modo, così dolcemente.

XXXVI

Anche i grandi giocavano. Quello che più li divertiva era il croquet, e lo prendevano molto sul serio. Alzavano la voce, si insultavano, si davano nomi strani. La cosa strana era che, ogni volta, dopo un insulto terribile, si sentiva la risata di papà, di Octavio, di Cintio, di Augustín. Oppure passavano il tempo a leggere poesie, traduzioni, articoli, ascoltando musica, giocando a fare gli attori. Noi preferivamo altri giochi, però, a volte, ci sedevamo con loro, ridevamo insieme e gli facevamo compagnia per un po'.

Così trascorrevano le domeniche nella casa.

XXXVII

Lo studio di papà era separato dalla casa, sopra al garage, di fianco al pollaio. Si raggiungeva tramite una scala di cemento, da un lato. Davanti aveva due balconcini con le grate di legno e dietro si trovava la scarpata dove passava il treno.

Il garage era ampio, con lo spazio per due auto, ma per metà era occupato da mobili rotti, pezzi di giocattoli, un tavolo da falegname dello zio Rosendo, scatole con le statuette del presepe e le decorazioni del nostro albero di Natale. Aveva un odore caratteristico ed era uno dei luoghi che preferivamo per giocare e nasconderci.

Papà lavorava nello studio fino a tardi. Il suono della sua cara macchina da scrivere si sentiva per ore, mescolato al canto dei grilli e dei gufi; era uno dei tanti suoni della notte. Ma non sempre scriveva. Uno dei suoi passatempi preferiti era dipingere, con un pennello fine, le uniformi dei soldatini di piombo della sua collezione esclusiva: gli eserciti inglesi della Prima Guerra Mondiale, gli eserciti prussiani e degli zar russi. Riproduceva campi di battaglia copiati da vere e proprie carte geografiche e li completava con montagne, fiumi, ponti e gallerie fatti con cartone, fil di ferro, vetri rotti, carta.

Riproduceva anche tutte le scene del presepe, in un'opera di grande ingegneria. Su diversi livelli - che otteneva collocando libri sotto alla speciale carta dalle tonalità rocciose - e con un'illuminazione sorprendente, realizzava ogni dettaglio con la precisione di un orafo di professione.

Molti anni dopo trovai quella stessa perfezione e cura nelle sue poesie. E capii perché le sue mani da bambino cresciute costruivano il presepe e i campi di battaglia con tanta attenzione, con tanto rispetto. "Bisogna fare le cose per bene", ci diceva.

XXXVIII

"Claxon, quali claxon, ma se a Cuba non ci sono claxon dal 1959!", mi rispose irritata nonna Berta quando la rimproverai perché ci era scappata di casa. In quel momento mi resi conto con terrore che sentiva meno di quanto immaginassimo. Le avevamo proibito di uscire da sola, ma lei, abituata a una grande indipendenza, non lo sopportava.

Una volta mi venne l'idea di raccogliere i suoi racconti su New York, ma per un problema al registratore andarono perse quasi due ore di conversazione. A volte, a furia di ricordarla, mi sembra di sentire la sua voce. Ed è tanto reale questo ricordo, che non riesco a capire perché non mi risponde quando le parlo, quando le chiedo di raccontarmi ancora delle



macchine che si muovono senza cavalli, di ripetermi frammenti di David Copperfield, di parlarmi nuovamente di suo fratello Sandy.

XXXIX

Niente gli piaceva di più che giocare con noi a letto, ma la mamma gli aveva proibito di salire nelle camere. In tutti gli anni che ci tenne compagnia non si diede mai per vinto, e ogni momento lo vedevamo scendere le scale, con la coda tra le gambe e l'ombra dell'indice implacabile e severo della mamma intravista tra le sbarre.

Un giorno che riuscì a salire, mentre si accingeva a raggiungere uno dei nostri letti, si sentì la voce adirata della mamma: "Tobi, giù!". Come colpito da un fulmine, si lasciò cadere sul pavimento e non si mosse nonostante la mamma lo scuotesse da una parte all'altra. In quell'istante arrivò papà, che iniziò ad accarezzarlo, mentre diceva il suo nome, molto piano. All'improvviso un rumore strano, come di un tamburo nervoso, riempì la stanza: era la sua coda, che batteva di felicità sul pavimento.

Non mi resi conto di quando iniziò a invecchiare e, in più di un'occasione, lo rimproverai ingiustamente perché non obbediva ai miei ordini. La sua morte, inaspettata, ci lasciò sconsolati. Lo seppellimmo nel boschetto di palme, di fianco alla casa, molto vicino alle finestre della nostra stanza.

XL

Povere, infelici lucertole! Perché tanto accanimento contro di loro? Ci potranno perdonare un giorno? Strappavamo loro la coda, le impiccavamo agli alberi di mango, facevamo loro complicate operazioni chirurgiche, le affogavamo nella fontana. C'erano ragni, bisce, scorpioni! Perché proprio loro, le povere, sfuggenti lucertole!

XLI

Ci piaceva guardare la pioggia da dietro le finestre della sala da pranzo. Rapi e Lichi dicevano che le gocce d'acqua che rotolavano giù dalla collina davanti al portone erano soldatini che andavano in guerra. Costruivamo barchette di carta che navigavano, traballanti, finché non le perdevamo di vista, alla fine della stretta stradina di asfalto. La nostra casa si oscurava con l'acquazzone; le foglie delle palme cadevano fragorosamente e l'edificio sembrava sopportare, solo lui, tutta la furia del temporale.

Una volta cadde un fulmine su uno dei pini, vicino al pozzo, e lo seccò all'istante. Il fuoco era strano, trasparente, molto diverso dai falò che facevamo con le foglie secche. "È il fuoco del Diavolo!", assicuraron Rapi e Lichi, molto seri. Il pino rimase per sempre come nudo, vuoto, sventrato, e fu per me, per molto tempo, segnale inequivocabile dell'esistenza del Maligno e del suo temibile potere.

XLII

Giocavamo sempre a nascondino. Le palme, la curva, il garage, il muretto di mattoni, erano i luoghi più sicuri. Giocare di giorno era divertente; di notte, affascinante. La paura del buio e quella di non essere trovati si fondevano in una sola.

Mi piaceva provare quella paura, mi attraeva. A volte vorrei potermi nascondere, come allora. Ma ti trovano sempre. Ed è questa, adesso, la mia paura.

XLIII

Ci facevano addormentare con delle canzoni molto curiose. La preferita di papà era quella dell'asinello: "È già morto l'asino, /che aceto portava, /Iddio lo ha salvato/ da questa vita grama".



Oppure: “Non piangere, no, / che la vita è molto breve, / tutto passa, / come un’ombra lieve”. A nonna Berta piaceva moltissimo quella della tragedia della nave a vapore “León”: “Lontano laggiù/ si vede un cadavere, / e quel cadavere/ di chi sarà? È di un marinaio/ che triste è naufragato, / è di un marinaio della nave “León”.

Questo, forse, spiega molte cose.

XLIV

Arrivava finalmente la Vigilia di Natale. Quel giorno, già all’alba, nonna Berta mi chiedeva di mettere sul giradischi i canti di Natale. Seduta sotto il portico, mentre noi aiutavamo la mamma a mettere in ordine la casa, li canticchiava tutti: Holy Night, White Christmas, Jingle Bells. Maria, molto indaffarata, preparava la cena: maiale arrosto, riso, fagioli neri, insalata con lattuga, pomodori e ravanelli, banane fritte, torrone, noci, nocciole, vino e sidro. Il tavolo della sala da pranzo si apriva a metà, si allungava e si trasformava in un tavolo immenso, ovale. Al pomeriggio iniziava ad arrivare la famiglia: nonna Chifón, i cugini, gli zii, gli amici. Ci vestivano in modo speciale per l’occasione, molto eleganti, e ci permettevano, quella sera, di stare svegli fino a tardi, come “le persone adulte”. Appena terminata la succulenta cena, passavamo in sala e ci sedevamo vicino al pianoforte, al presepe e al nostro albero. Nonna Chifón cominciava a suonare canti di Natale, zarzuelas, danze e canzoni cubane e zio Sergio, il medico, l’accompagnava con la sua stupenda voce tenorile. Quella notte si fermavano a dormire da noi nonna Chifón e i cugini Cuchi e Chelita. La nonna dormiva nella nostra camera per impedire che facessimo rumore e spaventassimo Babbo Natale.

Al nostro risveglio, l’albero – immaginato e desiderato tutto l’anno – circondato da giocattoli, gioco dei grandi, nostra felicità. Non c’era mattina più bella di quella di Natale. Vero che non c’è, nonne?

ULTIMO

Nel 1968, e per molte ragioni diverse – difficili da riassumere e da accettare– dovemmo abbandonare la casa. Non ricordo nulla di quel giorno, né dei preparativi precedenti al trasloco. Solo anni dopo seppi che tutti, in qualche modo, avevamo cercato di preservare la casa nella nostra memoria. Zio Cintio la nominò, con particolare tenerezza, nel suo romanzo *De Peña Pobre*; Clea, poetessa e pittrice, grandissima amica, si rifugiava nello studio di papà e realizzava schizzi del giardino; mio fratello Lichi scrisse quello stesso anno un libro meraviglioso, *La Quinta de los Comienzos*; io ritraevo gli angoli che non apparivano nelle foto della mamma; zia Fina scrisse poesie strazianti: “Smantellano la casa, ci smantellano a tutti l’anima”.

Mani estranee trasformarono la casa, costruirono palazzi, sistemarono i vialetti, eliminarono fontane, palme, bouganville, cambiarono porte e finestre, ruppero l’equilibrio perfetto delle recinzioni, misero in ordine il giardino.

Per molti anni non ci sono voluta ritornare. Temevo che i miei ricordi si alterassero, si confondessero, si smarrissero e che non li avrei recuperati mai più perché si sarebbe interposta l’immagine della casa che non era. Ma non è stato così. La casa e le sue recinzioni si mantengono intatte, nitide. Posso ricostruirle centimetro per centimetro e minuto per minuto. Mi accompagnano l’aroma del giardino, il rumore dei pini, il tubare delle colombe. Non li ho mai persi e continueranno a esistere e ad accompagnarmi, fintanto che “potrò chiamarli all’improvviso con l’alba”.



ELISEO DIEGO

IL PRIMO DISCORSO

E ALTRE POESIE

Traduzioni di Francesca Bressan, Isabella De Bernardi ed Emanuela Pisani
in collaborazione con Antonella Cancellier e Francesca Gambardella

Gabriel García Márquez lo considerava uno dei più grandi poeti in lingua spagnola, ma in Patria il rimpianto Eliseo Diego (L'Avana 1920-Città de Messico 1994) è anche ricordato come eccellente anglista e sensibile scrittore per l'infanzia. Tra gli animatori di *Orígenes* - rivista letteraria fondata nel 1944 da José Lezama Lima e José Rodríguez Feo - venne insignito del Premio Nazionale di Letteratura nel 1986.

EL PRIMER DISCURSO

En la calzada más bien enorme de Jesús del Monte
donde la demasiada luz forma otras paredes con el polvo
cansa mi principal costumbre de recordar un nombre,

y ya voy figurándome que soy algún portón insomne
que fijamente mira el ruido suave de las sombras
alrededor de las columnas distraídas y grandes en su calma.

Cuánto abruma mi suerte, que barajan mis días estos dedos de piedra
en el rincón oculto que orea de prisa la nostalgia
como un soplo que nombra el espacio dichoso de la fiesta.

Al centro de la noche, centro también de la provincia,
he sentido los astros como espuma de oro deshacerse
si en el silencio delgado penetraba.

Redondas naves despaciosas lanudas de celestes algas
daban ganas de irse por la bahía en sosiego
más allá de las finas rompientes estrelladas.

Y en la ciudad las casas eran altas murallas para que las tinieblas quiebren,
joh el hervor callado de la luna que sitia las tapias blancas
y el ruido de las aguas que hacia el origen se apresuran!

y daban miedo las tablas frágiles del sueño lamidas por la noche vasta.

Mas en los días el vuelo desgarrador de la paloma
embriagaba mis ojos con la gracia cruel de las distancias.

Cómo pasa mi nombre, qué maciza paciencia para jugar sus días
en esta isla pequeña rodeada por Dios en todas partes,
canto del mar y canto irrestañable de los astros.

Calzada, reino, sueño mío, de veras tú me comprendes
cuando la demasiada luz forma nuevas paredes con el polvo
y mi costumbre me abruma y en ti ciego descanso.



IL PRIMO DISCORSO

Nella *calzada* decisamente enorme di Jesús del Monte
dove la troppa luce forma altre pareti con la polvere
stanca la mia maggiore abitudine di ricordare un nome,

e inizio a immaginare di essere un portone insonne
che fermamente guarda il rumore soave delle ombre
attorno alle colonne distratte e grandi nella loro calma.

Quanto opprime la mia sorte che mescolano i miei giorni queste dita di pietra
nell'angolo nascosto che origlia di fretta la nostalgia
come un soffio che nomina lo spazio gioioso della festa.

Nel cuore della notte, cuore anche della provincia,
ho sentito gli astri come schiuma d'oro disfarsi
se nel silenzio sottile penetravo.

Rotonde navi spaziose lanute di celesti alghe
facevano venir voglia di andarsene per la baia in pace
più di là delle fini scogliere infrante.

E nella città le case erano alte muraglie per rompere le tenebre,
oh, il fervore silenzioso della luna che fissa le pareti bianche
e il rumore delle acque che corrono verso l'origine!

E facevano paura le assi fragili del sogno lambite dalla vasta notte.

Ma di giorno il volo straziante della colomba
ubriacava i miei occhi con la grazia crudele delle distanze.

Come passa il mio nome, che massiccia pazienza per giocare i suoi giorni
in questa isola piccola circondata da Dio da tutte le parti,
canto del mare e canto inarrestabile degli astri.

Strada, regno, sogno mio, davvero tu mi capisci
quando la troppa luce forma nuove pareti con la polvere
e la mia abitudine mi opprime e in te cieco riposo.



A MIS CALLES DE LA HABANA

A Bella

Calles de la Concordia y la Amargura,
de Peña Pobre y Soledad, urgidas
de cal y brusco sol, donde perdidas
colmáronme las horas la estatura;

hermanas todas de la calle pura,
la más feliz de cuantas ya son idas
en Roma y Cuzco y las demás que olvidas
tan pronto tú, memoria eterna, oscura;

es a vosotras que agradezco el día
que dio lumbre a la joven que es ahora
la mejor parte de la vida mía;

y aunque el vago crepúsculo desdora
vuestros muros y ya la tarde es fría,
mi lucecilla os salva y enamora.

ALLE MIE STRADE DELL'AVANA

A Bella

Calle della Concordia e di Amargura,
di Peña Pobre e di Soledad, bisognose
di calce e brusco sole, dove le ore
perse mi colmarono la statura;

sorelle tutte della strada pura,
la più felice di quante se ne sono andate
a Roma e a Cuzco e le altre che dimentichi
così presto tu, memoria eterna, oscura;

è voi che ringrazio per il giorno
che ha dato alla luce la giovane che è ora
la migliore parte della mia vita;

e anche se il vago crepuscolo sdora
i vostri muri e ormai la sera è fredda,
la mia luce vi salva e fa innamorare.



EL TORREÓN DE SAN LORENZO

¿Son demonios estos?
PIRATAS DE AMÉRICA

Antaño el Malecón
no fue calle ni casas sino monte,
y allá en el Torreón,
cuando calla el sinsonte,
vigilaba un soldado el horizonte.

Azul, azul el mar,
como hoy lo ves entonces se veía.
Mas otro era el cantar
de la resaca fría
entre las rocas hacia el fin del día.

Una nerviosa mano
quizás crispase vieras en la almena,
cuando un punto lejano
rayase la serena
llanura en paz con ágil nieve ajena.

¿Tal vez algún navío
que trae de Cádiz el perfume amado?
Puede que sea el sombrío
Demonio inglés osado,
el que va siempre con la muerte al lado.

El viejo Torreón
siente que nunca nadie abre su puerta,
pero en su corazón
la costa está aún desierta
y aguarda tenso el grito aquel de ¡alerta!



IL TORRIONE DI SAN LORENZO

Demoni saran costoro?
PIRATI D'AMERICA

Una volta il Malecón
non fu strada né case, ma bosco,
e laggiù sul torrione,
quando il tordo tace,
vigilava un soldato l'orizzonte.

Azzurro, azzurro il mare,
come lo vedi oggi lo si vedeva allora.
Ma un altro era il cantare
della fredda risacca
tra le rocce verso la fine del giorno.

Una nervosa mano
forse hai visto contrarsi sulla merlatura,
quando un punto lontano
graffiò la serena
pianura in pace con agile neve straniera.

Magari qualche nave
che porta da Cadice l'amato profumo?
Potrebbe essere l'oscuro
demonio inglese audace,
quello che va sempre con la morte a fianco.

Il vecchio Torrione
sente che mai nessuno apre la sua porta,
ma nel suo cuore
la costa è ancora deserta
e custodisce teso quel grido di allarme!



VIAJES

Un patio de La Víbora
donde la sombra crece hasta el silencio
en árboles y hierbas y amarguras
y llagas del adobe, tiene
también palmeras de otro mundo
grabadas en el aire quieto.
Salir al patio, entrar en el aroma
ruinoso de los años, es un poco
viajar al otro extremo de la vida
y estar como no estando,
en la penumbra
de donde todo viene, adonde
todo se va, por fin, a ser silencio.

VIAGGI

Un patio della Víbora
dove l'ombra cresce fino al silenzio
su alberi ed erbe e amarezze
e piaghe dell'adobe, ha
anche palme di un altro mondo
incise nell'aria quieta.
Uscire nel patio, entrare nell'aroma
rovinoso degli anni, è un po'
viaggiare all'altro lato della vita
e essere come non essendo,
nella penombra
da dove tutto viene, verso dove
tutto va, alla fine, a essere silenzio.



VOY A NOMBRAR LAS COSAS

Voy a nombrar las cosas, los sonoros
altos que ven el festejar del viento,
los portales profundos, las mamparas
cerradas a la sombra y al silencio.

Y el interior sagrado, la penumbra
que surcan los oficios polvorientos,
la madera del hombre, la nocturna
madera de mi cuerpo cuando duermo.

Y la pobreza del lugar, y el polvo
en que testaron las huellas de mi padre,
sitios de piedra decidida y limpia,
despojados de sombra, siempre iguales.

Sin olvidar la compasión del fuego
en la intemperie del solar distante
ni el sacramento gozoso de la lluvia
en el humilde cáliz de mi parque.

Ni el estupendo muro, mediodía,
terso y añil e interminable.

Con la mirada inmóvil del verano
mi cariño sabrá de las veredas
por donde huyen los ávidos domingos
y regresan, ya lunes, cabizbajos.

Y nombraré las cosas, tan despacio
que cuando pierda el Paraíso de mi calle
y mis olvidos me la vuelvan sueño,
pueda llamarla de pronto con el alba.



NOMINERÒ LE COSE

Nominerò le cose, gli alti
sonori che vedono il festeggiare del vento,
gli androni profondi, i paraventi
chiusi all'ombra e al silenzio.

L'interno sacro, la penombra
che solcano gli uffizi polverosi
e il legno dell'uomo, il notturno
legno del mio corpo quando dormo.

E la povertà del luogo, e la polvere
su cui testarono le impronte di mio padre,
posti di pietra decisa e pulita,
spogli d'ombra, sempre uguali.

Senza dimenticare la compassione del fuoco
nell'intemperie della casa distante
né il sacramento glorioso della pioggia
nell'umile calice del mio parco.

Né lo stupendo muro, mezzogiorno
terso, indaco e interminabile.

Con lo sguardo immobile dell'estate
il mio affetto saprà dei viali
per i quali fuggono le avido domeniche
e ritornano, già lunedì, a testa bassa.

Nominerò le cose, così piano
che quando perderò il Paradiso della mia strada
e il mio oblio, me la restituirà sogno,
potrò chiamarla subito con l'alba.



GIORGIO OLDRINI

LA GUERRA DE LOS POBRES

Traducido por Fausto Nagua

en colaboración con Mylene Fernández y Michela Lamagra

Giorgio Oldrini (Milán, 1946), licenciado en Letras en la Universidad Estatal de Milán. Como periodista ha realizado diversos servicios periodísticos en América Latina y fue corresponsal en Cuba para el diario *L'Unità*. También ha desempeñado el cargo de alcalde de la ciudad de Sesto y ha publicado diversos libros de cuentos. *La guerra de los pobres* es un relato incluido en *C'era una volta in America Latina* (2019).

La primera cosa que se le ocurrió fue “¿pero qué mierda tengo que ver yo con esto?” La segunda: “¿cómo es que he llegado aquí?” Pero no tenía a quien preguntarle.

El ejército subía por las laderas del Cerro de Guazapa, a pocas decenas de kilómetros de la capital, San Salvador. Un helicóptero sobrevolaba la colina y de sus puertas abiertas salían dos enormes ametralladoras. “Ellos vienen muy a menudo para alejarnos. Les da mucha rabia que nosotros, los rebeldes del Farabundo Martí, hayamos tomado una posición tan cercana a la capital, donde hay embajadas y espías, periodistas y organizaciones internacionales. El simple rumor de nuestra presencia desmiente sus campañas propagandísticas sobre la derrota de la guerrilla”, le explicaba el joven entre una bomba y otra. Pero para él este argumento no era de gran ayuda. Más efectiva resultó la frase que le dijo después. “Cinquenta metros más allá hay una cueva, es un túnel bastante seguro. Métete ahí, yo te llevo”. Era aquel “bastante” lo que lo ponía nervioso porque parecía trazar una línea incierta entre su vida y su muerte. Los guerrilleros contraatacaban, y sobre todo trataban de derribar el helicóptero, o al menos alejarlo. “¿Por qué he venido aquí?”, se repetía a sí mismo mientras trataba de llegar a ese refugio “bastante” seguro, mientras los silbidos y estallidos, los gritos de dolor y de amenaza se mezclaban en su cabeza y a su alrededor.

Un par de meses antes le habían propuesto. “¿Quieres pasar algunos días con la guerrilla de El Salvador para hacer un reportaje?”.

Él le había pedido permiso al director del periódico donde trabajaba. Pero sabía que lo más probable era que nunca recibiera una respuesta, debido a los problemas de comunicación y las barreras culturales de ese entonces que separaban la pacífica Europa de aquella parte de América latina en guerra.

Así que había decidido por sí mismo. “Está bien. ¿Cuándo parto?”, había preguntado. “Espera, te avisamos nosotros”. Al final todo había sido rápido. En el avión a El Salvador estaba sentado cerca de dos chicas de la capital. “Hemos estado algunos días en Ciudad de México. Bella, pero muy violenta, hay que evitar algunos barrios incluso de día y por la noche es mejor moverse siempre en grupo”. Él había retorcido los ojos. “Pero ustedes tienen una guerra civil que dura desde hace años y todas las mañanas se encuentran cadáveres despedazados en diferentes partes del país, incluso en la capital”. “Ah, pero esos son solo los pobres que se matan entre ellos”, había respondido tranquilamente una de las jóvenes, claramente no pobre. “Y de todas maneras el ejército y la policía nos protegen”, había



concluido en modo decidido. En el fondo, él esperaba no tener que recurrir a ese tipo de protección. No estaba seguro que fueran un elemento de tranquilidad para quien tenía relaciones con la guerrilla.

En San Salvador se había alojado en un buen hotel que era uno de los pocos centros de vida y de actividad económica del país. “Quédate en el hotel mientras no vengan a llamarte. Y allí evita hablar demasiado con quien quiera conversar contigo. Probablemente es un espía”, lo había instruido el taxista (¿falso?) que lo había llevado del aeropuerto al hotel. “Una de estas mañanas vendrá una chica a buscarte. Finge sentirte atraído por la aventura sexual que te ofrecerá. Pero no te equivoques de chica, a veces llegan putas de verdad a buscar un cliente que pague en dólares”. Había esperado solamente dos días, luego se presentó una prostituta (¿falsa?) que lo invitó a subir a un taxi hasta las afueras de la ciudad. “Bueno”, dijo ella mientras entraba en una casita con jardín. “Nadie nos ha seguido. Ahora espera aquí a que vengan a recogerte” y se fue en el taxi (¿falso?). Después de un par de horas llegaron dos chicos: “Vamos, habrá que caminar mucho, pero veo que tienes buenos zapatos y me dicen que estás acostumbrado a andar por senderos de montaña. Por lo que me han contado, ustedes en Italia también tienen montañas”. Al inicio el grupito había caminado rápidamente por una ruta secundaria. Luego habían tomado un sendero cuesta arriba, cuando estaba oscureciendo. “Ahora ten cuidado y quédate quieto, vamos a pasar cerca de un pueblo donde hay una estación de policía”. “Yo”, había dicho el jefe, “me adelanto, ustedes síganme. Si veo peligro, regreso o hago ruido”. Pero no había sucedido nada, “incluso los de la milicia duermen. Luz verde”, había dicho en la más total oscuridad antes de que los demás lo alcanzaran.

De repente se habían topado con un grupo de guerrilleros armados, y él se había asustado muchísimo. “Son nuestros, no te preocupes. De hecho, si quieres podemos quedarnos aquí a descansar y comer arroz con frijoles negros”. La vegetación a la luz del amanecer parecía extraña, hermosa en algunos puntos, incendiada en otros, como enormes quemaduras que lastimaban la ladera de la montaña. “Para sacarnos de aquí, esos de la aviación y del ejército, nos bombardean periódicamente. Pero al fin y al cabo seguimos aquí, y muy firmes”, había dicho con orgullo el jefe. Él se había dado cuenta que bajo la tensión y el miedo se escondía un discreto apetito y había comido con gusto el plato de arroz con frijoles negros que le habían brindado, reprimiendo sus ganas de pedir más para no privar de esa comida frugal a un guerrillero mucho más delgado y hambriento que él y sin ninguna posibilidad de sentarse a una mesa de verdad y bien surtida.

“Vamos”, había dicho firmemente el jefe después de un par de horas, cuando el sol ya estaba alto. De vez en cuando encontraban a lo largo del camino grupos de guerrilleros, todos jovencitos y jovencitas con armas que parecían mucho más grandes que ellos.

Luego de atravesar el pueblito de Suchitoto llegaron a la cima, a la Comandancia. Rafael era el jefe de ese destacamento estratégico, aunque era solo unos años mayor que sus niños guerrilleros. “Bienvenido, los Comandantes nos han dicho que tú eres un periodista italiano que va a estar aquí algunos días para luego hablar en Europa acerca de nuestra vida y la lucha que llevamos a cabo. Sabes que podrían atacarnos en cualquier momento, como sucede regularmente. Y si eso pasara, tú sigue a Carlos, es el compañero que te ayudará todo el tiempo”.

Él había mirado a su guía, pensando que quizás tenía solo dieciséis años. La idea de poner su vida en las manos de un adolescente no lo tranquilizaba mucho. Pero no tenía alternativas.

Durante dos días todo estuvo tranquilo, levantarse temprano, marcha y ejercicios físicos, lecciones de política y economía, pruebas de combate, labores para construir o ampliar refugios en caso de ataques del ejército. Las chicas también practicaban todo junto a sus compañeros, incluso los ejercicios más duros. Pero en el campamento había un clima más



bien alegre, y él tuvo la impresión de que se tratase casi de un juego, si no fuera por esas escopetas amenazadoras que se veían por todos lados y por esas comidas frugales y siempre iguales. Arroz, frijoles negros, un poco de verdura y, en el mejor de los casos, huevos.

El tercer día por la mañana se desató el infierno. El primero en aparecer fue el helicóptero que siempre permanecía encima de sus cabezas, enorme insecto agresivo y rumoroso. Luego por la parte de abajo del Cerro se oyeron disparos de escopetas o ametralladoras. Los guerrilleros subían con dificultad pero rápidamente. “Llegan sobre todo de Suchitoto”, informó a Rafael el primer grupo. Carlos lo tomó de un brazo y lo invitó a seguirlo hacia el refugio bastante seguro.

Él pensó absurdamente en sus juegos de guerra de niño. Recordó aquella vez que mientras disparaba con su fusil de madera a Riccardo, que a su vez respondía con la voz con un “ratatata”, había gritado “Te he disparado, estás muerto”, y el otro había contestado: “Cada uno de nosotros tiene diez vidas”. “No, solo cinco”, había dicho Nicola y la batalla había sido suspendida para decidir de cuántas vidas disponía cada uno. Pero ahora no, todos sabían que cada uno tenía solo una vida, la suya, y se la estaba jugando en un conflicto de verdad. Mientras trataba de llegar al túnel pensó que la mente humana era muy extraña.

Tan extraña que en ese momento él pasaba del terror a una especie de ruptura con la realidad. Estaba tan asustado que no lograba completar el trayecto que lo separaba de una salvación quizás solo hipotética, a la frialdad de examinar lo que sucedía como si él fuera un observador ajeno, y no uno que estuviera arriesgando su vida. “¿Y esto que mierda tiene que ver conmigo? Por qué me he dejado convencer para venir aquí, y encima sin que ni siquiera el director del periódico me haya respondido”.

Se le ocurrió una locura: ¿cómo habrían tomado en la redacción la noticia de su muerte en un combate no autorizado? Sin duda el director, un tipo valiente, habría informado inmediatamente que él nunca había dado el permiso para esa misión peligrosa. La culpa es de aquel imprudente, impulsivo, enamorado de una América Latina salvaje, aún entre guerrillas y dictadores.

Lo peor fue cuando desde el helicóptero comenzaron a disparar con las ametralladoras. Un rumor ensordecedor que se agregaba y multiplicaba el de los motores. Un rumor que a duras penas cubría los gritos de dolor y los insultos de las víctimas de esa especie de tiro al blanco. En las filas de los guerrilleros hubo un poco de desorientación, los disparos llegaban de todas partes. Muchos corrían hacia los escondites que habían sido excavados previamente, pequeñas cuevas y trincheras, desde las cuales respondían al fuego de los soldados que subían por las laderas.

Alguien disparaba hacia el helicóptero, mientras se entreveía que desde abajo avanzaba el ejército desde Suchitoto, entre disparos de metralletas y escopetas. A esas alturas él estaba aterrorizado, sentía que su corazón latía fortísimo y sus piernas, como petrificadas, no se querían mover. Se dio cuenta que incluso entre los agresores había un momento de tregua, porque los guerrilleros que habían preparado las defensas lograban responder sin parar con sus armas e intuía que los militares sufrían bajas y se habían vuelto más prudentes.

Pero el problema más urgente era el helicóptero y mientras Carlos lo empujaba por la fuerza al túnel, vio saltar por los aires los cuerpos de dos muchachos, cubiertos de sangre. Él volvió a asomarse a la entrada de ese refugio “bastante” seguro, pero no para observar lo que estaba sucediendo. Se había dejado dominar por una rabia incontrolable, un odio implacable hacia ese helicóptero, y su modo tan desigual de combatir. Los pilotos allá arriba dando vueltas y disparando. Ellos abajo, víctimas indefensas. Sin pensarlo, recogió la metralleta que se le había caído de las manos ensangrentadas a uno de los chicos muertos



y disparó como loco hacia el cielo. Nunca antes había agarrado una ametralladora, sabía a duras penas cuál era el gatillo y el culatazo casi lo tiró al suelo, mientras Carlos lo llevaba de nuevo adentro, rodeado por el ruido de la explosión de las bombas y el crepitar de las ametralladoras del helicóptero. Gritos, llantos, y ese constante rumor de metrallas que desde lo alto marcaban el terreno y los cuerpos. Adentro, su joven tutor lo miró con desaprobación y admiración: “¿Estas loco? No hubieras podido atacarlo nunca, está demasiado alto. Casi te matan. Y encima, por nada. ¿Tú sabes cómo se habría enfadado conmigo Rafael, si te hubieran matado?”

De algún lugar apareció una pequeña bazuca que uno de los guerrilleros comenzó a apuntar hacia el helicóptero. El primer disparo falló, pero convenció al piloto a alejarse un poco del Cerro. El segundo tiro centró la cola del avispón mecánico que comenzó a perder estabilidad para luego estrellarse al pie de la montaña con un ruido ensordecedor. Y desde lo alto se podía ver que el humo y las llamas devoraban metal y hombres a unos pocos cientos de metros.

Todo quedó en silencio. El ruido de las armas cesó. Como si quisiera permitir a todos escuchar lo que estaba sucediendo a la aeronave y sus ocupantes, una tregua espontánea extendió un manto de silencio respetuoso sobre esas muertes, mientras desde abajo se escuchaban los estallidos de las bombas y municiones que estaban en el helicóptero abatido.

Se escucharon aún algunos disparos, el ejército se estaba retirando. “Se van, el ataque al helicóptero ha sido demasiado fuerte e inesperado”, comentó Rafael. “No sabían que desde hace algunos días tenemos este lanzacohetes portátil. Se van, pero tarde o temprano regresarán”. Los cadáveres de los chicos fueron recogidos, puestos en orden y llevados al cementerio, mientras uno de los guerrilleros trataba de curar a los heridos. “Es un doctor, está con nosotros desde hace algunos meses. Es valioso, aunque dispone de medios muy limitados”. Se escuchó un grito de victoria que tenía más de desahogo que de satisfacción. Habían muerto dos chicos, compañeros de lucha desde el inicio, amigos de muchos de los que estaban ahí protegiendo el Cerro.

Al día siguiente Rafael se le acercó. “Has visto quiénes somos y qué hacemos, has asistido a un ataque del ejército y has podido ver cómo los hemos expulsado. Carlos dice que para colmo también has disparado. Ahora puedes regresar a tu casa, al diario y contar que nosotros quisiéramos vivir en paz. Tenemos derecho a ello”.

Los dos chicos que lo habían traído lo acompañaron al regreso. Un día más tarde él entró al hotel, mientras que en distintos puntos de la ciudad seguramente estaban aún recogiendo los cadáveres de la noche anterior. “Pero al final son solo los pobres que se matan entre ellos”, como había dicho la chica en el avión.

En la recepción retiró la llave de su habitación, y el encargado lo miró con una sonrisa complice. “¿Cómo era la chica?” “Muy vivaz y apasionante”, respondió él. “Aquí en El Salvador somos capaces de ofrecer fuertes emociones. Y no solamente las mujeres”, comentó el encargado de la recepción (¿O era también otra cosa?).

Algunos días después, cuando envió su artículo al periódico, el director lo felicitó. “Muy buen trabajo, y en exclusiva”, dijo desde el otro lado de un teléfono que funcionaba tan mal que él ni siquiera intentó recordarle que había partido sin su consentimiento. Tampoco tuvo ganas de preguntarle qué habría dicho si lo hubiesen matado en el Cerro de Guazapa.



GIORGIO OLDRINI *¡MALDITA PELOTA!*

Traducido por Elizabeth Delgado y Génesis Montiel
en colaboración con Mylene Fernández

Giorgio Oldrini (Milán 1946), ex alcalde de la ciudad de Sesto San Giovanni. Como periodista fue corresponsal en Cuba para el diario *L'Unità*. Este relato pertenece a su último libro, que se titula *C'era una volta in America Latina* (2019).

Siempre había pensado que “meciéndose en un sillón, leyendo un buen libro y fumando un Cohiba se podía esperar con cierta serenidad el fin del mundo”. Y mientras se balanceaba en la enorme terraza, en el piso superior de la calle 11 del Vedado, Emilto de vez en cuando reflexionaba sobre su vida. Había sido un hombre rico antes de la Revolución, dueño de terrenos y de casas en La Habana y sus alrededores. Su familia, españoles emigrados a la Isla, había acumulado una discreta riqueza que él había heredado e incrementado. Había sido siempre un hombre tranquilo y prudente, en los gastos y en las inversiones.

Su casa ocupaba todo el piso superior de un edificio de tres pisos en una zona céntrica, pero tranquila de la capital. Desde su terraza, que daba la vuelta al edificio, podía observar todo lo que sucedía en la calle. Los niños que jugaban a los cogidos, la mamá de Orlando que todas las tardes alrededor de las seis se asomaba al balcón llamando a gritos a su hijo para que regresara a bañarse. “Responde Orlandito, responde rápido”, susurraba Emilto mientras alzaba los ojos del libro que estaba leyendo, molesto por ese prolongado grito. Conocía y controlaba todos los amoríos de los vecinos, intuía si se habían formado parejas más o menos clandestinas. Por la tarde, observaba el desfile que se dirigía a la clínica del veterinario Caiñas, que estaba a la vuelta de la esquina. Pero en realidad el gran espectáculo se ofrecía el domingo por la tarde, cuando por su calle desfilaban los asistentes a la misa de la iglesia de Línea, los ricos de un tiempo que se habían quedado en Cuba. Pasaban en sus Buick y Studebaker de los años 50, sacados a la calle solo para esta ocasión. Parejas detenidas en el tiempo, señoras con los velos y las gafas en forma de corazón, señores con el sombrero y el traje a rayas. También esos vestidos, como los carros americanos, regresaban a la luz solo el domingo, para ir a la misa. Una especie de ceremonia del reencuentro de una clase social desaparecida por décadas y que durante el resto de la semana vivía en una especie de mundo submarino. *Los sobrevivientes* los había llamado en una de sus películas bellas y macabras, Tomas Gutiérrez Alea. Esas tardes de domingo parecía que el calendario se hubiera detenido en 1958 y Emilto, espectador de aquella procesión obsoleta, sonreía, porque conocía todos esos protagonistas de la Cuba de un tiempo. Habían sido parte de su mundo. Algunas veces, con malicia y melancolía, recordaba las ausencias y las viudeces. Su piso estaba a dos pasos de los grandes hoteles, el Riviera, el Capri y el Nacional, en un tiempo reinos de la mafia, y también del Habana Hilton, cerca de los casinos y de los night club, en los cuales nunca había puesto un pie. ¿Por qué botar el dinero en una ruleta que te los iba hacer perder de todas formas?

Vivía a pocos minutos a pie del Malecón, el paseo marítimo donde todas las noches se daban cita las parejas para enamorarse y coquetear, o sencillamente se encontraban



aquellos que querían conversar con desconocidos y que casi inmediatamente se hacían amigos. También se veían en el largo muro, los soñadores que miraban el agua inmensa y oscura que a menudo se rompía en los escollos, a pocos metros bajo sus pies.

Algunas veces también Emilito se dirigía hacia el Malecón para contemplar el mar, aunque a menudo le venían a la mente las palabras que cantaba Farah María, “Yo no me baño en el Malecón porque en el agua hay un tiburón”. Y mirando los sensuales movimientos de la cantante, Emilito se preguntaba cuál de los tiburones quería evitar la bella Farah, pues según “Radio Bemba”—el tam tam de los cubanos—ella era la amante de un importantísimo personaje político. No obstante, la advertencia sensual de Farah María y las órdenes severas de sus padres, a menudo los niños atravesaban esa barrera de rocas y se bañaban en el mar, desafiando los tiburones.

Emilito era muy prudente a la hora de gastar su dinero, y sus amigos discutían si su legendaria parsimonia había sido una de las razones por las cuales se había casado con Rosa, una bella mujer de origen libanés y ojos claros, o si la avaricia atribuida a esa comunidad de inmigrantes del Medio Oriente, transformados en comerciantes en Cuba, había acentuado su propensión al ahorro. “Sí”, decían los vecinos, “porque los libaneses son de verdad hombres de negocios y tacaños”, y recordaban el chiste del niño cubano-libanés a quien, en primer grado la maestra le preguntaba: “Pepito ¿Cuánto es uno más uno?”. Y el pequeño respondía “Disculpe, maestra ¿Para vender o para comprar?”.

En cambio, él repetía que su matrimonio con Rosa había sido un matrimonio por amor. Cuando la conoció, él era un buen muchacho, guapo, alto y robusto y el diminutivo Emilito había nacido como una especie de broma de los amigos, para rebautizar con ironía ese joven, más grande y fuerte que la media de los cubanos de origen español. “Si no fuera tan vago, siempre leyendo libros y periódicos, tendría el físico justo para convertirse en un buen jugador de baloncesto”, recriminaban los compañeros del bachillerato. Sin embargo, Emilito prefería leer y conquistar las chicas, tal vez mencionando algún verso de poesías de amor, en vez de sudar en el campo de juego. Aunque el deporte le gustaba, sobre todo la pelota, el béisbol, que en Cuba era el más popular. Pero era un aficionado ‘sentado’ e iba a menudo a ver los partidos al estadio o los miraba gracias al televisor, ya que él había sido uno de los primeros en comprarlo en La Habana. Le gustaba la pelota porque en el fondo ese juego estaba basado en números y observaciones muy sutiles, se necesitaba entender la curva de la bola, deducir la fuerza del bateador y estudiar los porcentajes de éxito o fracaso de cada pelotero.

Cuando estaba al terminar la universidad, había conocido a Rosa, una chica esbelta de ojos azules, hija de libaneses que habían llegado a Cuba a inicios de 1900 y tenían una tienda de frutas y vegetales cerca de su casa. Él la había notado pasando delante de la tienda y en un momento dado la había invitado a dar un paseo. Después, una noche en el Malecón, ella se había presentado con Elsa, la hermana más joven. “Porque los cubanos, se sabe cómo son, apasionados. Mejor que haya alguien que supervise esos dos”, había decidido el padre de ella, quien quería proteger la virtud de la muchacha, pero también había calculado el capital de la familia de Emilito y decidido que ese iba ser el marido ideal para su Rosa. Después de muchas noches castamente sentados en el muro, al final los novios habían podido besarse mirando el océano, no sin antes comprar a la hermanita con un helado que ella tenía que ir a buscar un poquito más allá de donde ellos estaban.

Después de un año de cortejo y de un noviazgo oficial, Rosa y Emilito se habían casado y habían ido a vivir en ese gran apartamento de la calle 11. Pero de alguna manera, casándose con Rosa, Emilito había también ahorrado, porque junto con ella había traído a casa también a Elsa, la hermana menor, solterona no obstante su poca edad, feíta y un poco encorvada de espaldas, pero muy devota a los esposos. “Demasiado devota”, murmuraban aquellos que sospechaban una especie de matrimonio a tres, con Emilito en el



papel de Pasha, rodeado de sus dos mujeres. Que, por lo que se veía y se sentía, de hecho, lo servían y lo reverenciaban como a un verdadero pasha. “Ese pagó por una y se llevó dos” decían los vecinos, repitiendo el eslogan de un supermercado. “Por otra parte las chicas son árabes y se sabe que en esos países la bigamia es la regla, no es escandaloso como aquí”.

Después, había triunfado la Revolución de Fidel y los bienes de Emilito, como los de muchas otras personas, fueron expropiados. Le habían dejado ese gran apartamento con la terraza en la calle 11, con todos los objetos preciosos que había acumulado en el trascurso de los años. Para él, por supuesto, había sido un golpe muy duro. Había construido un patrimonio considerable, apartamentos, terrenos, tiendas, siempre pensando que, en un futuro cercano, digamos un par de años, habría hecho un viaje, quizás a España, de donde había llegado su padre. O al Líbano, para llevar a Rosa, y por supuesto también a Elsa, a visitar la tierra de origen de su familia. En cambio, ahora le habían quitado todo, excepto la casa con aquello que contenía. Él sintió un gran dolor. Una vida de ahorros y de administración sensata, se desvanecía en el aire, y el futuro ya no estaba hecho de proyectos de viajes a la madre patria sino de incertidumbres.

Muchos de sus conocidos adinerados se habían ido a Miami o España. “A fin de cuentas la Revolución durará pocos meses, los americanos nunca permitirán que aquí, debajo de sus narices, en el mismo patio de su casa, se instaure un gobierno enemigo. Incluso comunista” decían. “Mientras tanto nos vamos de vacaciones para estar seguros, llevándonos con nosotros por prudencia un poco de plata y joyas” le explicaban. Pero él, Emilito, no. “Si dura pocos meses, irse es inútil. Y si en cambio dura más de lo esperado yo soy cubano y aquí me quedo. Mejor un gobierno que no me gusta en mi casa, que perder mi país, mi casa y no poder siquiera ir al cementerio para saludar de vez en cuando a mis padres” respondía a los que querían convencerlo para irse. Y se había quedado, en su bonita mansión, con Rosa y Elsa.

Un día había tocado a su puerta, Ana, la responsable del Comité de Defensa de la Revolución del barrio. “Emilito, los del Ministerio de Economía le quieren hablar. ¿Puede ir mañana?”. Él, curioso y un poco atemorizado, había recorrido la Avenida de los Presidentes y había llegado a la oficina que Ana le había indicado. Detrás del escritorio, el compañero Álvarez lo había recibido con una cordial indiferencia. “Sabemos que tú eras un capitalista antes de la Revolución y sé muy bien que no has apreciado las expropiaciones. Pero hemos valorado mucho tu decisión de quedarte aquí. Y sabemos que lo has hecho por patriotismo, por cubanía, a pesar de que no compartes las ideas de la Revolución. Pero necesitamos personas competentes y te pedimos y ofrecemos que continúes ocupándote de aquellas que eran tus propiedades, esta vez como administrador. Tendrás un sueldo y respetaremos tu neutralidad”.

Así Emilito había dirigido durante muchos años, en nombre de la Revolución las propiedades de las que esta lo había despojado. Nadie le pedía que participara en manifestaciones o reuniones, pero su trabajo era muy apreciado. Conocía sus tierras y sabía como hacerlas prosperar. De vez en cuando lamentaba no ser aun el dueño, pero cuando la nostalgia le venía, se sentaba en su sillón, con un libro en una mano y el Cohiba en la otra, a esperar el fin del mundo. O al menos, la jubilación.

Cuando entregó su cargo a un joven graduado en economía, todos lo abrazaron, y hasta le hicieron un regalito. Incluso el secretario del Partido comunista de la zona había estado presente y le había agradecido por esos años de excelente trabajo. “Un verdadero cubano” lo había definido en el discurso final. Había regresado a casa conmovido. Rosa y Elsa estaban siempre allí para mirarlo como el primer día de ese matrimonio a tres, y él ahora tenía todo el tiempo del mundo para balancearse, leer algunos de los cientos de libros que había almacenado durante décadas y fumar. Y para ver la pelota en la tele.



Tenía solo una nueva tarea. Había sido siempre una petición de Ana. “Emilito, tú sabes que el agua llega dos veces al día, y visto que ahora estas jubilado y no tienes mucho que hacer, queremos que te encargues de encender el motor cuando sientas que llega el agua, para llenar los tanques que tenemos en el techo. Así nosotros que trabajamos y estamos muchas horas fuera de la casa, cuando regresemos podremos bañarnos o cocinar, aunque ya no tengamos el agua del acueducto”. A fin de cuentas, esta tarea significaba un reconocimiento a su seriedad y él había aceptado con mucho gusto el voto de confianza.

Por la tarde, cuando los habitantes del edificio regresaban del trabajo, se paraban frente a la terraza donde Emilito se balanceaba. “Llegó el agua?” “Si, todo en su lugar”. Excepto cuando, escondiéndose detrás de las columnas de humo de su Cohiba o de las páginas del libro de turno, admitía. “Si, pero es que justo en ese momento estaba la pelota en la tele, y era el inning decisivo”. Así que, nada de ducha esa noche en el edificio de la calle 11. Maldita la pelota y maldito Emilito.



MYLENE FERNÁNDEZ PINTADO *GERUNDI NELLA PIOGGIA*

Traduzione di Michela Lamagra
in collaborazione con l'autrice

Mylene Fernández Pintado (L'Avana, 1963), avvocato di formazione e scrittrice affermata. I suoi romanzi e racconti hanno ottenuto alcuni fra i più importanti premi letterari cubani e internazionali, tra cui il Premio Italo Calvino, il Premio David e il Premio per la critica. In Italia ha pubblicato *Altre preghiere esaudite* (Marco Tropea Editore) e *L'angolo del mondo* (Marcos y Marcos) e diversi racconti in antologie per i tipi di Editori Riuniti, Feltrinelli e Besa.

Per Lis Li

Per fortuna il cinema Yara ha un porticato gigantesco. Per fortuna a questo porticato si accede da Calle 23 e da Calle L, le due vie più trafficate di El Vedado. Per fortuna il cinema Yara è vicino alle fermate di Coppelia e di L. Per fortuna da lì passano tutti gli *almendrones*¹, i taxi turistici, i cocotaxi e, con molta meno frequenza, autobus e *camellos* straripanti di passeggeri.

Diluvia. Molti sono stati sorpresi dalla pioggia, in questa città dove la gente non ascolta o non si fida del meteo, convinta che i meteorologi si affaccino alla finestra e provino ad indovinare che tempo farà, invece di fare previsioni scientifiche.

I passanti corrono o camminano velocemente fino al luogo del riparo, il porticato del cinema Yara, grande e in centro, che gli permetterà di approfittare della prima schiarita per uscire e sfidare il cattivo tempo e i disagi dei trasporti per raggiungere il posto dove stavano andando prima che li sorprendesse l'acquazzone.

L'architetto è il primo. Corre cercando di proteggere il tubo di cartone che contiene le sue planimetrie. Prima ne aveva uno di plastica, più leggero e resistente, ma glielo hanno rubato il mese scorso durante la riunione con i funzionari dell'ufficio di urbanistica, mentre gli mostrava il suo progetto e gli esponeva la necessità delle fermate dell'autobus con tettoie e panchine. I funzionari che assistevano alla dimostrazione avevano fame, sonno, altro di cui preoccuparsi e, soprattutto, avevano la macchina, per questo se ne sono fregati di lui e del suo progetto.

Aprire il tubo di cartone, tira fuori le planimetrie e controlla che siano asciutte. Siccome il tubo è un po' bagnato, decide di tenerle in mano qualche minuto per evitare che si espanda l'umidità. Le srotola e guarda la prima, un taglio trasversale della tettoia dell'ipotetica fermata. Il disegno ha la forma di un ombrello affinché l'acqua scivoli facendo una curva senza bagnare chi aspetta. L'architetto guarda la sua opera con affetto, sospira con rassegnazione e decide di aspettare che schiarisca.

¹ Veicoli americani degli anni '50 usati per il trasporto. Sembrano delle grandi mandorle (*almendra* in spagnolo) e da qui il nome.



La signora ha più di settant'anni, continua a camminare sotto la pioggia ripetendo che va di fretta, che deve arrivare a casa prima che chiuda la bottega perché deve fare delle commissioni urgenti. Dice che ha un nipote adolescente e che a fatica riesce a procurarsi del riso; per fortuna lei mangia poco e lui ha una fidanzata che ha dei genitori bravissimi e spesso rimane lì da loro. Però si sente comunque in dovere di preparare del riso quando arriva, anche a costo di farselo prestare.

“Signora, non vede che diluvia?”, le dicono quelli che l'hanno rialzata dal marciapiede dove era caduta poco fa, e la portano al riparo sotto al porticato del cinema.

Uno di quelli che la sostiene è un giovane con gli occhiali e indossa un camice bianco. L'altra, una ragazza con una minigonna molto attillata e i tacchi alti. Una volta a riparo dall'acqua, il ragazzo si toglie il camice inzuppato e lo strizza infastidito. La ragazza si tocca i capelli e si accorge che l'umidità le ha rovinato l'acconciatura che le è costata due CUC²: ora i suoi capelli sono ricci ed elettrici. Fa una smorfia di fastidio, si liscia i capelli e la minigonna, guarda l'orologio.

“La colpa è di questi marciapiedi, sembrano unti”, dice la signora, “appena cadono due gocce, non si può più camminare in questa zona”.

“È un lusso di questa città”, dice l'architetto, “sono fatti con pannelli di graniglia grigia, un materiale molto caro. Come può vedere, in alcuni tratti ci sono dei mosaici con disegni di Lam, Mariano, Portocarrero e Amelia Peláez. Quando li costruirono nel '63 per il Convegno Mondiale degli Architetti, rappresentarono un'innovazione dell'urbanistica”.

“Sì, però sono scivolosi”, dice quello con il camice bianco, che si dichiara tecnico di laboratorio, “e per come è L'Avana ora, l'unico Convegno organizzabile sarebbe quello di archeologia”.

Il tecnico di laboratorio strizza di nuovo il camice bagnato. Lo srotola, lo scuote un po' per stirarlo e si rivolge all'anziana:

“Signora, alla sua età non dovrebbe camminare per strada così velocemente, potrebbe cadere e fratturarsi un femore. Negli anziani, è la causa di morte più frequente. Guardi, prima si rompe il femore, poi la obbligano al riposo assoluto che la costringe a stare tanto tempo a letto, quindi le vengono le piaghe da decubito e poi la polmonite. E non le racconto il finale!”

“No, non ce n'è bisogno”, aggiunge la ragazza mentre si guarda allo specchietto tirato fuori dalla borsa e si aggiusta le sopracciglia, “già abbiamo capito come finisce la tua storia”.

“Molte delle cose che succedono in questo paese sono dovute alla mancanza di informazioni”, la provoca il tecnico di laboratorio.

“E altre sono dovute all'eccesso”, risponde lei, sempre attenta all'immagine nello specchietto che regge in una mano dalle unghie rosse e molto curate.

“Non c'è bisogno di spaventare la signora, ma è giusto che sappia cosa le può succedere così da prendere delle precauzioni. Non è vero nonnina?”, chiede l'architetto, affettuoso e conciliante.

“Che acquazzone!”, dice una voce alle loro spalle. E prima di vedere la persona, si trovano davanti un voluminoso contrabbasso. Dietro, il proprietario, magrolino e con le treccine. “Menomale che ero vicino, altrimenti si bagnava il contrabbasso e alle sei ho le prove”.

“Dove suoni?”, chiede la signora, “la fidanzata del mio vicino di casa studia al Conservatorio”.

“Nell'orchestra Sinfonica”, risponde, “ho iniziato da poco, oggi proviamo la Fantasia di Mussorgsky con un direttore polacco. È la prima prova e non posso arrivare in ritardo nemmeno di un minuto”.

² Peso cubano convertibile del valore di circa un dollaro, da non confondere con il semplice *peso*, di valore assai inferiore.



“Beh, non so come farai perché non sembra voglia smettere di piovere”, dice la ragazza infastidita, “dovrai prendere un taxi”.

“Un taxi? Neanche morto! Quando diminuirà la pioggia cercherò di prendere una macchina di quelle a dieci pesos fino a Linea e Calle D e camminerò per un isolato. Se si bagna il contrabbasso sono fregato. E non posso arrivare tardi. Comunque mancano due ore, volevo arrivare presto per esercitarmi un po' da solo. Dicono che il direttore sia un genio ma con un caratteraccio”.

“Il contrabbasso si è già bagnato. Cioè, la custodia è bagnata”, dice la signora, “aspetta, ho dei fazzoletti, magari riesci ad asciugarla un po”.

Il ragazzo e la signora strofinano la custodia del contrabbasso e parlano fra di loro. La signora inizia a piangere e il ragazzo cerca di consolarla a voce bassa. Gli altri, incuriositi, iniziano a fare delle ipotesi sul perché piange. Quello col camice bianco crede che le faccia male qualcosa a causa della caduta, a volte le conseguenze di queste cose si vedono dopo. La ragazza lo incolpa di aver spaventato la vecchietta con il tremendo racconto delle piaghe da decubito e la polmonite, le potrebbe venire un infarto che è molto peggio. L'architetto è convinto che l'anziana tema che chiuda la bottega e lei non possa sfamare quel nipote che mangia tanto.

La signora comincia a piangere più forte e confessa che la sua fretta non ha nulla a che vedere con la bottega. Oggi è il suo compleanno e aspetta una telefonata da suo figlio che vive negli Stati Uniti. Erano rimasti che lui l'avrebbe chiamata alle quattro e mezza, ma con quell'acquazzone non sarebbe arrivata a casa in tempo per rispondere alla telefonata.

“Dove deve andare?”, chiede il musicista, “se voi mi tenete il contrabbasso, io posso uscire a fermare una macchina. Se la lascia vicino casa forse non si bagna molto, ha un ombrello”.

“Quello non serve a niente”, chiarisce la ragazza, “ha le asticelle rotte ed è di nylon, sembra finto”.

“Non preoccuparti, vivo vicino al Capitolio”, la signora ringrazia il musicista, “quando diminuirà un po' la pioggia, prenderò una macchina di quelle che vanno fino a lì, ce ne sono molte”.

“Guardi, nonna”, suggerisce la ragazza, “se suo figlio chiama e non la trova, sicuramente proverà a richiamare. Non è il suo compleanno oggi? Mi ascolti, se lui le chiede cosa vorrebbe per regalo, gli chiedi un ombrello di quelli piccolini che puoi mettere dappertutto, sono bellissimi e costano poco”.

La signora sorride e ora non piange più.

“Non gli ho mai chiesto nulla e lui si è sempre preso cura di me. Due anni fa sono andata a trovarlo e sono stata tre mesi là. Ma ora non ha lavoro, è un architetto come Lei, dice che loro sono stati i primi a ritrovarsi in mezzo ad una strada quando è iniziata la crisi”.

“Sì, molti di quelli che hanno studiato come me e se ne sono andati, ora si ritrovano in mezzo ad una strada, disoccupati. Dal 2008, la situazione lavorativa è peggiorata”.

“Mi piacerebbe vedere cos'è la crisi per loro, sarà diversa da quella che c'è qui”, dice il tecnico di laboratorio.

“Guardi, io l'anno scorso sono stato in Italia e Spagna e le cose non sono semplici”, insiste l'architetto.

La ragazza, distratta fino ad allora, s'intromette di nuovo nella conversazione.

“Lei è stato in Italia? Com'è?”

“Ti lascia senza fiato. È un paese pieno di arte, ovunque vai è una meraviglia per gli occhi”.



“Ci andrò quest’anno, mi hanno già fatto la lettera d’invito³”.

“In quale città?”, chiede l’architetto.

“Si chiama Brescia o qualcosa del genere, il nome è un po’ strano. So che è vicino Milano, ma sicuramente andrò a Roma, Venezia e in tanti bei posti. Mi piace molto viaggiare e mi piacciono le lingue”.

“A tutti piace viaggiare”, conclude la signora, “quando sono stata a Miami con la mia famiglia, sono stata benissimo. Mi hanno portata in molti posti, sono andata a Key West, allo zoo, all’acquario e in molti ristoranti”.

“Beh, allora suo figlio non se la passava così male”, dice il musicista.

“Chiunque se la passa male lì, sta meglio di come starebbe qui”, aggiunge il tecnico di laboratorio.

“Come in qualsiasi posto, c’è chi prima se la passava bene e poi ora gli va male. Come qui. A me piace davvero il mio lavoro, ma faccio fatica a mantenermi col mio stipendio”, dice l’architetto.

“Sì, le cose là si mettono male. So che hanno speso molto durante il mio soggiorno”, spiega la signora, “per questo non sono rimasta di più, non volevo essere di peso alla mia famiglia. E guarda che ho fatto bene, perché ora senza lavoro e con me lì, avrebbero avuto ancora più problemi. Lì si lavora come pazzi”.

“E sicuramente comprano e si divertono come pazzi”, replica la ragazza, “io ho studiato agronomia ma non ho mai lavorato come agronoma, non mi piace la campagna”.

“Di solito è dove lavorano gli agronomi”, dice sarcastico il musicista.

“Per favore, potete dirci l’ora?”, chiede un ragazzo con lo zaino e con a fianco una ragazza dai capelli rossi.

“Le cinque e tre minuti”, risponde il tecnico di laboratorio. “Non preoccuparti”, dice rivolgendosi al musicista, “la pioggia non durerà molto, vedrai che arriverai in tempo. È probabile che posticipino le prove, non sarai l’unico ad arrivare in ritardo. Il polacco arriverà in tempo perché lo andranno a prendere in taxi, ma senza di voi non può fare nulla”.

“Speriamo che lei abbia ragione! Non ho mai tenuto d’occhio il cielo come oggi”.

“Abbiamo perso il film per colpa della pioggia”, chiarisce il ragazzo con lo zaino, “ora dobbiamo aspettare la prossima proiezione che non sarà prima delle sette e un quarto. Se non stesse piovendo, andremmo a prendere un gelato da Coppelia”.

“Approfittane ora, perché quando non piove c’è sempre una fila tremenda”, dice la ragazza.

“Che film danno?”, chiede la signora.

“Un documentario sulla riproduzione dei ricci di mare. Ha ricevuto molti premi per la fotografia e la regia”, risponde la rossa.

“Ci credo”, annuisce il musicista, “dev’essere difficile dirigere i ricci in quel momento”, e fa un gesto per chiarire che sta scherzando.

“Dev’essere disgustoso vedere i ricci che lo fanno”, dice la ragazza.

“È un secolo che non vado al cinema, non mi ricordo neanche come sono fatti”, confessa l’architetto.

“Uguali, ma più vecchi. E con l’aria condizionata rotta d’estate. Il momento migliore è quando c’è il Festival del cinema o rassegne di film stranieri. Allora sì che ne vale la pena”, suggerisce il tecnico di laboratorio.

“Quando ero bambino si entrava al cinema in qualsiasi momento, anche quando le tende erano chiuse, e potevi metterti in pari con il film”, dice l’architetto ai ragazzi che non sono potuti entrare.

³ Una dichiarazione di disponibilità a ospitare amici o parenti provenienti da determinati Paesi (tra cui Cuba), che lo Stato italiano richiede per il rilascio del visto.



“Buona questa! Se era un poliziesco sapevi prima chi era l’assassino e poi capivi chi era stato ammazzato”, scherza il musicista e tutti ridono.

“Guarda, io avevo un amico che entrava sempre nei cinema quando davano dei gialli e gridava in mezzo alla sala: ‘l’assassino è ...’, e poi lo diceva. La gente lo voleva ammazzare”, ride l’architetto.

“Ora a film iniziato non ti fanno entrare”, precisa la rossa.

“A me sembra giusto”, dice il tecnico di laboratorio, “non dovrebbero neanche permettere alla gente di mangiare nel cinema, è un porcile: lattine, popcorn, chewing-gum, cioccolatini, caramelle”.

“Comunque guardi che dalle altre parti la gente mangia di tutto nei cinema: panini, hamburger e persino cibo cinese sui vassoi”.

“Ne è sicura, nonna?”, chiede la rossa meravigliata.

“Sì, figlia mia, se ti siedi dietro ad uno che mangia patatine o quelle che loro chiamano chips, non senti altro che il suo masticare”.

“Allora non dovrebbero permetterlo”, risponde lei.

“Ora non pubblicizzano più i film”, dice l’architetto nostalgico, “prima affiggevano le locandine dei film alle fermate di Calle 23 e le aggiornavano tutte le settimane. Erano gli anni in cui la gente andava al cinema il sabato sera, c’erano molti film francesi o italiani”.

“E russi”, aggiunge la signora.

“Erano anche bei film, solo che all’epoca tutto ciò che era loro non ci piaceva, ma a me farebbe piacere rivedere molti dei film sovietici”, si lamenta l’architetto.

“All’ultimo Festival c’era Nikita Mijalkov e hanno proiettato parecchi suoi film. Io sono riuscito a vederli quasi tutti”, dice il ragazzo con lo zaino, “il problema è che ora è tutto in dvd”.

“Tranne al Festival”, chiarisce il tecnico di laboratorio, “lì sì che vedi tutto in 35 millimetri. Lo so perché sono cinefilo, chiedo le ferie sempre a dicembre e sono membro del progetto 23⁴, non ne perdo uno. Quest’ anno non potrò, mi hanno proposto di lavorare in Sudafrica e, se tutto va bene, me ne vado a novembre”.

“Anche lì ci sono i cinema, ma i film sono in inglese”, gli fa notare il musicista.

“Lì potrò lavorare e guadagnare soldi. E quando tornerò qui, mi comprerò una macchina e non dovrò aspettare che smetta di piovere per tornare a casa dopo una notte di guardia all’ospedale”.

“Sì, una macchina serve proprio in questa città”, dice la signora, “perché così saremo di meno a prendere l’autobus e sarà più facile per tutti”.

“E i tassisti non chiederanno 10 pesos per cinque isolati”, aggiunge il ragazzo con lo zaino.

“E i musicisti potranno portare gli strumenti alle prove anche se piove”, sospira preoccupato il contrabbassista, “sono le sei meno venti, solo con un miracolo riuscirei ad arrivare in tempo al teatro”.

⁴ L’Istituto Cubano di Arte e Industria Cinematografica (ICAIC) ha creato nel 2002 un progetto culturale (mostre, libreria, conferenze, ecc.) che coinvolge le sale cinematografiche della Calle 23.



SCENA FINALE

Un taxi turistico si ferma di fronte al cinema e da questo scendono tre nordici rossi come il salmone affumicato. Corrono sotto la pioggia fino al porticato del cinema Yara. I presenti gli fanno spazio. I nordici sorridono e si presentano. Anche se i nomi sembrano grugniti, gli altri gli danno comunque la mano. Iniziano a parlare in inglese. Il tecnico di laboratorio si presenta e traduce con l'aiuto dell'architetto. Spiegano agli altri che gli ultimi arrivati sono: il regista, lo sceneggiatore e il tecnico di fotografia del documentario sui ricci di mare. Sono arrivati tardi alla proiezione perché il taxi ha i tergicristalli rotti e il conducente ha dovuto fermarsi varie volte durante il tragitto per pulire il parabrezza.

Quello con lo zaino e la rossa si presentano parlando in inglese e spiegano agli stranieri che di solito, una volta che inizia la proiezione non lasciano entrare nessuno, ma essendo loro i realizzatori del documentario, sicuramente potranno entrare quando vogliono. Magari potrebbero chiedere di fare entrare anche loro visto che, sempre a causa della pioggia, sono arrivati tardi. I nordici acconsentono e i ragazzi li scortano fino all'ingresso del cinema. Il resto del gruppo rimane a guardare la scena che inizia a svilupparsi come in un film muto.

Il portiere apre la porta tra il curioso e l'infastidito. La rossa e quello con lo zaino si spiegano gesticolando animatamente e gli presentano i nordici che avanzano di un passo. Il portiere cambia atteggiamento, sorride cerimonioso e parla con la bigliettaia che annuisce e si addentra nel cinema. La bigliettaia torna subito, accompagnata da tre funzionari felici di accoglierli. Il regista, il tecnico della fotografia e lo sceneggiatore del film sui ricci di mare entrano trionfanti. La rossa e quello con lo zaino chiudono la comitiva, non senza prima girarsi con un ghigno vittorioso rivolto a quelli che rimangono sotto al porticato.

Il taxi rimane nel parcheggio del cinema Yara e il conducente cerca di ricomporre il tergicristallo. Dopo vari tentativi ci riesce. Accende il motore e inizia a spostarsi. La ragazza fa segno al taxista di fermarsi, si toglie le scarpe tenendole in una mano mentre con l'altra afferra il musicista e insieme corrono verso l'auto.

"Vado al Club Havana", spiega al conducente, "ma prima dobbiamo passare dal teatro Amedeo Roldán, sono primo violino dell'orchestra sinfonica e devo prendere degli spartiti. Di passaggio lasciamo lui che suona il contrabbasso e alle sei ha le prove con un polacco".

Il taxi parte. Loro salutano il resto della combriccola sotto al porticato del cinema Yara. Cala il sipario. E fuori piove.

FINE



Foto Claudio Mainardi

Il gerundio è un modo verbale indefinito, così come è indefinita la durata di un temporale all'Avana. Un acquazzone improvviso che blocca la città e il porticato del cinema Yara, ampio e centrale, funge da riparo a molte persone che aspettano la schiarita. Proprio qui avviene l'incontro fortuito dei personaggi di questo racconto, un gruppo davvero eterogeneo: un architetto nostalgico, un'anziana signora, un tecnico di laboratorio, un'eccentrica agronoma che odia la campagna, un musicista e due ragazzi con la passione per i documentari. Ma c'è qualcosa di più profondo che lega queste vite indefinite. Che sia un racconto che sa di opera teatrale, o un'opera teatrale che prende i tratti di un racconto, in Gerundi nella pioggia, Mylene Fernández Pintado ci ripropone, con sottile ironia, una storia (e tante storie) della sua amata Cuba, passando da temi spinosi, come l'emigrazione e la povertà, alla voglia di riscatto attraverso la cultura in tutte le sue sfaccettature. Un futuro indefinito, ma un futuro di speranza.



ABEL PRIETO

IL PRIMO DELLA PRIMA CORRIERA

Traduzione di Francesca Buzzi e Alessandro Gorla
in collaborazione con Irina Bajini

Abel Prieto Jiménez (Pinar del Río 1950) è uno scrittore e politico cubano. Ministro della Cultura dal 1997 al 2013, attualmente dirige la Oficina del Programa Martiano ed è presidente della Sociedad Cultural “José Martí”. In Italia ha pubblicato diversi testi narrativi, tra i quali *Il volo del gatto* (Tropea editore, 2001).

La notizia dell'imminente arrivo dei Rolling Stones all'Avana sconvolge la quotidianità degli avventori dello scombinato “Bar del Pueblo”. Un amore appassionato si intreccia con le vicende e i ricordi di gioventù di Mimí la Tragica, in una Cuba contemporanea caratterizzata dall'insorgere di nuove attività commerciali private.

1

Molina aveva avviato in casa sua un *business* un tantino illegale. La aveva battezzato “El Bar del Pueblo” e aveva poi voluto aggiungerci uno slogan per rafforzare la vocazione democratica del luogo: “tutto a buon mercato e in moneta nazionale”. In effetti, non esiste a Marianao un esercizio commerciale, chiamiamolo così, più accogliente verso i bisognosi. Ci entri, ad esempio, con dieci pesos cubani, e puoi sederti a bere un cicchetto di *aguardiente* che produce Pupy il Chimico e tre crocchette verdastre fatte da Xiomara, la donna di Molina, schizzate con una salsa di pomodori. Che cosa vuoi di più dalla vita? Per questo i poveracci di zona lo hanno scelto come centro congressi e sede di simposi, dibattiti di taglio politico-ideologico, scambi di gossip, tornei di domino e dadi, appuntamenti romantici, incontri e confluenze, come direbbe Lezama. È anche il luogo idoneo per la presentazione ufficiale in società dei nuovi arrivati in quartiere.

2

Fu nel bar ‘del Pueblo’ o (meglio) di Molina, che conoscemmo una vicina appena arrivata: Mimí la Tragica. Era piena di contraddizioni. A cominciare dal contrasto molto ovvio tra l'appellativo tintinnante e civettuolo di Mimí e il tenebroso soprannome che si portava dietro da chissà quanto: la Tragica. Un secondo contrasto, violento, sorgeva tra il pallore quasi mortuario della sua pelle e la zazzera colorata di nero-carbone, dello stesso colore luttuoso dei vestiti che aveva scelto come quotidiana uniforme da battaglia. Immane si metteva magliette sulle quali spuntavano le effigi sbiadite di celebri figure del rock e minigonne cortissime che esponevano le sue cosce magre e pallide, lasciando intravedere le mutandine. Chiaro, nessuno nel bar di Molina né nel quartiere né in tutto Marianao le guardava le cosce, tantomeno le mutandine e neanche il profilo delle tette afflitte sotto la maglietta, libere, senza reggiseno. E ancora meno il mascherone truccato con rabbia sul suo viso. Brutta, rugosa, scavata, aveva perso tutto il suo fascino, sempre che ne avesse mai avuto uno in altre epoche. Come se non bastasse, parlava troppo.



Era meglio starci alla larga, specialmente se irrompeva a metà pomeriggio nel bar con l'irresistibile voglia di bere e raccontare a tutti gli avventori le sue tragedie personali. Parlava, parlava e faceva solo le pause imprescindibili per buttare giù un sorso di *aguardiente* e dare avido boccate alla sigaretta di turno (fumava in modo compulsivo e accendeva ogni sigaretta con l'ultima scintilla del mozzicone precedente). Descriveva, monologante, spossante, il paesello natale, Caibarién, dove era stata tanto felice, e il meraviglioso fidanzato che in adolescenza le aveva fatto scoprire il vero amore, Alex, il Divino Alex. E malediceva i suoi genitori per averli separati trascinandola con loro all'Avana, malediceva la nullità con cui poi si era sposata e la sfilza di amanti occasionali e depravati che si era vista sfilare davanti in continuazione. Poveraccia, ci faceva pena, ma anche la pena ha un limite.

“Alex sì che sapeva come trattare una donna”, diceva. “Era un dono innato. Fin da giovane, senza che nessuno glielo avesse mostrato, sapeva di che cosa hanno bisogno il corpo e l'anima di una donna.

Come toccarle con lo sguardo, prima, dalla testa ai piedi e poi, a poco a poco con carezze più intime. Che uomo, Dio mio! Bello, atletico, perfetto, con i capelli biondi e lunghi fino a metà schiena. Era stato il leader degli hippy di Caibarién. Un hippy, sì, ma pulito, curato: un gentiluomo. La maggior parte della gente del posto non sopportava gli hippy, ma Alex piaceva. Era Gesù Cristo sputato. Tutte le ragazze, le bambine, le vecchie, tutte le donne di Caibarién, tutte, erano innamorate di Alex. Si scioglievano non appena lo vedevano e non si ricordavano più che era un hippy. Quando ci siamo fidanzati, mi sono attirata l'odio di mezzo paese. Mi hanno fatto un sacco di fatture, hanno parlato di me dicendo le cose più sporche: puttana, lesbica, maiala, che avevo la sifilide, la gonorrea, di tutto...

“Alex, Alex, adesso basta con Alex, ragazza”, interveniva Xiomara. “Volta pagina. E se non riesci a dimenticarti di lui, vai a cercarlo a Caibarién”.

“Non è più a Caibarién”.

“Cercalo ovunque sia. Sbattiti per lui! Anche se fosse andato a Miami, cercalo! Insomma, tanto sicuramente sarà diventato un vecchio decrepito calvo e cagone”.

A quel punto la Tragica iniziava a piangere, e Xiomara le serviva altro *aguardiente*.

3

Fu lei a dare la notizia al bar. “I Rolling Stones vengono all'Avana!” Indossava una maglietta con il simbolo del gruppo, la boccaccia, la lingua, e brandiva, sovreccitata, un ritaglio malconcio del *Granma*. Molina spiegò il pezzo di carta stropicciato e umido sul bancone, lo stirò con le mani, e potemmo vedere la fotografia di quattro vecchi, vecchissimi, pelosi e sorridenti. Erano loro, senza alcun dubbio. Pensai che la Tragica aveva passato l'intero giorno palpeggiando quel ritaglio di giornale, mostrandolo alla gente per la strada, coccolandolo, sbaciucchiandolo, piangendo sul pezzo di carta, soffiandosi il naso con la carta, usandolo in un rituale segreto per invocare il fantasma di Alex.

Xiomara buttò un'occhiata sprezzante alla foto degli Stones.

“L'unico che voglio che venga è Manzanero”, disse.

La Tragica si mise le mani tremolanti nei capelli. Quell'offesa raggiungeva tali proporzioni che l'aveva sconcertata. Sembrava sull'orlo di un attacco epilettico o che stesse per lanciarsi al collo di Xiomara per strangolarla.

“Disgraziata! Non capisci cosa sta per succedere all'Avana, non puoi capire. Manzanero! Che schifo! Sono i Rolling Stones, bella mia, gli Stones!”

Fece scorrere lo sguardo iracondo per tutto il bar, pieno zeppo a quell'ora di ammiratori di Manzanero, e lo fissò su di me.

“Walter! Tu capisci, vero? O no?”

Le dissi di sì, e mi abbracciò. Puzzava di alcol, di sudore e di altre sostanze misteriose.

“Verresti al concerto con me? Non voglio andarci da sola”.



“Ok, andiamoci insieme”.

“Grazie, grazie, grazie...”

E ripeté ‘grazie, grazie’ mentre tornava alla carica e premeva contro di me il suo corpicino per alcuni interminabili minuti.

Quella notte parlò e bevve freneticamente e alla fine ci rivelò che Alex, il divino Alex, era morto due anni prima a causa di un infarto improvviso, fulminante e non avrebbe avuto l’opportunità di vedere gli Stones. Disse che, negli anni ’60, il miglior luogo di Cuba dove si prendeva la *dobliú** era Caibarién e che il miglior posto di Caibarién per prenderla, ascoltarla e godersela era la terrazza della casa di Alex. Concluse il suo monologo ricordando come il suo fidanzato alzava contro il cielo notturno un attaccapanni che fungeva da antenna e come il rock discendeva dalle alture come un lampo lento e melodioso per circolare attraverso l’appendiabiti e le braccia robuste di Alex e sparpagliarsi per la terrazza piena di gente. La chioma bionda del Divino Alex si espandeva, gonfia di elettricità e di musica, e i rockettari, posseduti, barcollavano estasiati. Lei, Mimí, non faceva nulla di tutto ciò, no, figurarsi. Doveva restare vigile, molto attenta, perché un sacco di squaldrine si fingevano estasiate per appiccicarsi ad Alex. Lei non poteva abbassare la guardia, diceva.

4

Commisi un errore non degno della mia età e della mia esperienza accettando di accompagnarla al concerto. A partire da allora, doveti subire un assillo spietato quando ancora mancava una settimana alla Grande Notte. Divenne una piattola ossessiva, irritante: una cozza come si suol dire. Scopri l’indirizzo di casa mia e iniziò a infilarmi bigliettini scritti a mano sotto la porta: “Walter, dobbiamo fare una riunione preparatoria per i Rolling Stones! Un bacio Mimí”, “Walter, chiamami al cellulare urgente, baci-baci-baci Mimí”, “Walter, stanno già montando il palco dei Rolling Stones, è grandioso! Chiamami, *smack* Mimí”, e via dicendo. Mi lasciava messaggi dal barbiere dell’isolato, da negozianti e venditori ambulanti e non, da autisti di *almendrones*, da *cederistas* diligenti e sfaticati, da manicuriste, contrabbandieri, scommettitori, proprietari e garzoni di *paladares*, casalinghe, turisti, *jineteros*, ragazzotti senza lavoro e senza interesse a trovarne uno, a cani e porci. Decisi di allontanarmi per quei giorni dal bar di Molina per non incontrarla e vedermi obbligato a mandarla a farsi fottare, ma riuscì ad avere il mio numero di telefono e iniziò a chiamarmi negli orari più incredibili. Insisteva nello spiegarmi che aveva usato i suoi risparmi per riempire due zaini con scatolette di sardine, pacchetti di cracker e biscotti, tavolette di cioccolato, bottigliette d’acqua *Ciego Montero*, un kit di medicine di ogni tipo e tutto l’essenziale per scalare l’Himalaya. Pretendeva che ci accampassimo dalla mattina del giorno prima sullo spiazzo della *Ciudad Deportiva*, a qualche metro dal palco, prima che i pellegrini idolatri provenienti da tutti gli angoli della capitale e del paese si accaparrassero i posti migliori.

“Solo da Caibarién arriveranno tre corriere piene zeppe. Hanno già fatto una colletta e le hanno affittate. Un sacco di gente dovrà viaggiare sul tetto o aggrappata ai finestrini, ma tutto questo non li preoccupa. Figurati! Milioni di fanatici che litigano per un posticino! Bisogna mettersi in fila presto!”

“Credo, Mimí, che tu sia posseduta dallo spirito Baden Powell o da qualche altro defunto esploratore. Io non fatto per queste cose. Scusa, ma non ho intenzione di passare una notte all’addiaccio La mia salute non me lo permette”.

“Santo Cielo, non dire così! Sono gli Stones! Gli Stones!”

“Possiamo uscire senza fretta alle cinque del pomeriggio e intorno alle sette siamo dentro alla *Ciudad Deportiva*. Il concerto inizia alle otto e mezza. Avanza tempo...”



“Sei diventato matto! Alle sette lì non ci entra più nessuno! Dovremo restare a dieci chilometri dal palco! Dovremo trovare un telescopio per vedere gli Stones!

“Non esagerare, Mimí. Non farmi incazzare, per favore...”

“Incazzati se ne hai voglia! Ma togliti dalla testa questa idea di arrivare alle sette!”

Il tono delle nostre conversazioni telefoniche si alzava a mano a mano che la data del concerto si avvicinava. E allo stesso modo aumentava e aumentava l'esaltazione di Mimí. Fino a che decisi di dirle di non rompermi più i coglioni, di andare alla *Ciudad Deportiva* per conto suo, che io ci sarei andato per conto mio, punto. Ma ben presto cercai di essere il più diplomatico possibile e, durante la sua chiamata successiva, alle undici di sera, la informai che ero giunto ad una conclusione meditata, serena. Sebbene condividessimo una devozione simile per gli Stones, le dissi, ci separava una discrepanza, diciamo, metodologica, insolubile, relativa alle modalità di trasferimento verso la sede dello spettacolo. Perciò, conclusi, dobbiamo intraprendere l'avventura separatamente.

Mimí scoppiò a piangere tragicamente.

“Che delusione. Un'altra ancora. Fino a quando, mio Dio, continuerò a ricevere delusioni? Ah, Walter, pensavo fossi un uomo di parola”.

“Lo sono Mimí, lo sono. Però, se non ricordo male, ti ho detto che sarei venuto con te a un concerto rock. Non abbiamo parlato di nessuna spedizione insensata, di lattine, zaini e campeggi. Scusami, non mi piace essere sgarbato con le signore, ma questa è una signora stronzata”.

Mimí pianse ancora di più.

“Walter, voglio vederti. Posso venire a casa tua adesso?”

“A casa mia? Sono le undici e mezza di sera! Ho sonno!”

“Sto arrivando”, disse. E riattaccò.

5

Mi deprime, mi imbarazza, mi fa stare male, ricordare quella visita inopportuna di Mimí la Tragica a casa mia.

Bussò alla porta con la violenza del lupo cattivo nella favola dei tre porcellini. Le aprii, che altro potevo fare, ed entrò come un ciclone. Devo chiarire che quella che chiamo 'casa mia' non è in realtà una casa, ma un buco traboccante di cianfrusaglie scassate, libri, disegni, pezzi degli scacchi, scarafaggi, topi, calcinacci. Il Caos nella sua versione più confusa e sudicia. Stavo per pronunciare la classica frase: “non badare al disordine”, ma mi resi conto che Mimí non avrebbe mai badato a nessun disordine. Probabilmente sopravviveva in un buco più caotico e sporco del mio.

Indossava la sua solita uniforme, ma portava un nastro a righe colorate a metà fronte e aveva aggiunto alla maglietta con il simbolo della bocca degli Stones diversi marchietti e adesivi con le immagini di Mick Jagger, Keith Richards e Brian Jones, il defunto fondatore. Aveva anche una borsa. La vuotò sopra al mio tavolo traballante. Una bottiglia dell'*aguardiente* fatto in casa che mi è tanto familiare, le non meno famigliari crocchette verdastre, preservativi e un CD con una copertina fatta a mano con su scritto *Greatest Hits*.

“Non mi importa cosa diranno, Walter. Sono disposta a concedermi a te.”

“Cos'hai detto?”

“Quello che hai sentito, che sono venuta disposta a concedermi a te”.

Iniziai a sudare.

“Dove sono i bicchieri?”

Le indicai il lavello.

Versò due cicchetti e venne a sedersi al mio fianco, sulla branda.

Percepì i suoi odori, più forti che mai.



“Cos’hai?”
“Non lo so, qualcosa che ho mangiato che mi ha fatto male”.
“Brindiamo?”
“Ok, salute!”
“All’amore e agli Stones!”
“Agli Stones”.
“Non vuoi brindare con me all’amore?”
“No, cazzo, Mimí, è che si tratta di un malinteso”.
“Baciami”.
“Non ti bacio, Mimí. Né verrò a letto con te”.
“Perché? Non mi dire che non ti piacciono le donne!”
“Sì che mi piacciono, cazzo, certo che mi piacciono...”
“Allora sono io che non ti piaccio”.
“È che per me tu sei un’amica. Ti ho sempre vista come un’amica, onesta, appassionata, che ha sofferto molto. Ti voglio bene, ti rispetto”.
“Ma se ti ho già detto che sono venuta per concedermi a te. Toccami, baciami, non rispettarmi tanto. Che me ne faccio del tuo rispetto?”
“Immagino niente”.
“Niente, certo che niente. Qual è il problema? Sono troppo magra per te? Ti piacciono quelle grasse? O fai il patetico correndo dietro alle ragazzine? Io mi sono lavata stamattina, ma se vuoi mi lavo di nuovo. Come ci si lava qui? Con quel secchio?”

“Per favore, Mimí, non insistere. Mi sento male a dirti cose sgradevoli. Vai a dormire. È tardissimo, porco Dio”.
“Mi stai buttando fuori di casa, Walter del Pino?”
Le dissi di sì, e si alzò in piedi, mi tirò l’*aguardiente* in faccia (come nei film) e se ne andò.

6

Non rividi più Mimí la Tragica fino alla sera del concerto. Si agitava in mezzo alla folla, nel centro più bollente e denso della marea. Poco dopo la perdetti di vista. Quasi sul finale con *Satisfaction*, la riconobbi di nuovo mentre saltellava come una cavalletta magra e fragile, sì, ma allo stesso tempo curiosamente intensa, potente, vulcanica.
Più tardi, al termine del concerto, quando la folla iniziava a disperdersi, me la ritrovai davanti.
“Mimí! Come stai? Come ti è sembrato?”
“Un sogno! Una meraviglia! Un miracolo!”
Era in un bagno di sudore sotto lo zaino enorme. Sul suo viso, imbrattato di trucco, si mischiavano l’euforia, il dolore, la nostalgia. Mi disse che si era ricordata di lui, il Divino Alex, per tutto il tempo. Per un momento credette di averlo intravisto tra la folla con il suo aspetto da Apollo e la splendida chioma dorata. Ovviamente si sbagliava. Si fece strada sgomitando e capì che lo aveva confuso con un individuo capellone e biondiccio, insulso, scialbo, roba del genere disse.
Poi fece un profondo sospiro. Mi rivolse un cenno di saluto con la mano, si sistemò lo zaino sulle spalle e si mise a camminare lentamente e con fatica.
“Aspetta Mimí, lascia che ti aiuti con lo zaino”.
Si scostò, brusca, offesa e mi guardò con uno slancio impreveduto di ostilità.
“No, grazie. Perché dovrei portarti in spalla questa “signora stronzata”? E non mi dimentico che mi hai cacciato da casa tua”.
“Mimí, non rompere, scusami. Non essere orgogliosa”.
“Non è orgoglio, Walter del Pino. È dignità”.



Continuò la sua marcia inciampando, barcollando, ansimante, con una smorfia di orgoglio e fierezza sul viso pallido. Io camminavo al suo fianco. Non avevo nessuno zaino, ma, devo confessarlo, mi sentivo morire. All'angolo tra *Boyeros* e *calle 51* le proposi di fermarsi un attimo. Accettò, e ci sedemmo insieme su un muretto. Bevve un sorso d'acqua, si asciugò con una salvietta il sudore dalla fronte e dal collo, e divorò un pacchetto di biscotti. Non me ne offrì nemmeno uno.

“Sei stanco, Walter del Pino?”

“Molto stanco”.

“Che deboluccio che sei diventato. Sai che cosa avrebbe fatto Alex in una situazione simile? Mi avrebbe preso in spalla, si sarebbe messo lo zaino sotto al braccio e avrebbe percorso *calle 51* a tutta velocità. In dieci minuti saremmo stati nel mio appartamento”.

“Mi stai parlando del giovane Alex di Caibarién. Un tipo a vent'anni è il leone della Metro Goldwyn Mayer! Io invece sono vecchio, diabetico e sto da schifo”.

“Ma Mick Jagger avrà la tua età, o qualcosa di più, e ha ballato là sopra dall'inizio. Non hai visto come si muoveva?”

“Sicuramente prende delle vitamine e decotti stimolanti. Bisognerebbe chiedergli la ricetta”.

“Non uscite con questa storia. Il fatto è che affronta la sua vecchiaia in un altro modo. Non come te. Alex oggi sarebbe un vecchio come Mick Jagger!”

“Alex, Alex. Sei ancora innamorata di Alex”.

“Sì, non lo nego”.

Tornò a sospirare, in modo più profondo, molto più profondo, e si asciugò un lacrimone con la salvietta. Guardò indietro. Verso l'immenso palco ormai spento, in silenzio.

“Che peccato che la morte non gli abbia lasciato un po' più di tempo” disse. Alex sarebbe stato la Guida. Il primo della prima corriera di Caibarién.

GLOSSARIO

Aguardiente: distillato grezzo della canna da zucchero da cui si ricava il rum.

Dobliú: (*WQAM*) emittente radiofonica di Miami che trasmette musica pop-rock.

Almendrón: (da *almendra* - mandorla) auto degli anni '50 molto capienti utilizzate come taxi collettivi, le cui corse si pagano in *pesos* (moneta nazionale).

Cederista: membro dei CDR (*Comités de Defensa de la Revolución*) organizzazioni rionali di presidio del territorio, istituiti all'inizio della rivoluzione.

Paladar: ristorante privato quasi sempre a conduzione familiare, spesso all'interno di una casa.

Jinetera: neologismo coniato negli anni '90 durante il cosiddetto *Periodo Especial* per indicare la donna – non per forza la prostituta - che si accompagna ai turisti in cambio di regali e aiuti economici.



MIRTA YÁÑEZ

L'HOTEL E ALTRE POESIE

Traduzione di Francesca Gambardella
in collaborazione con Antonella Cancellier, Francesca Bressan,
Isabella De Bernardi ed Emanuela Pisani

Mirta Yáñez (La Habana 1947) è una poetessa, narratrice e saggista particolarmente impegnata nello studio e riscatto della letteratura femminile cubana. È membro della Academia Cubana de la Lengua e nel 2018 ha ricevuto il Premio Nacional de Literatura.

EL HOTEL

El hotel permanecerá olvidado para todos.
Su derrumbe,
previsto por la oficialidad competente,
impedirá nuevos cómplices
a su ancianidad
(me pregunto a quién le contará ahora
sus historias
y sus delirios de grandeza).
Pero para nosotros quedará todavía
el gesto de aventura,
las escaleras retorcidas,
y el vitral
que asegura cada mañana
que no todo ha sido un sueño.

L'HOTEL

L'hotel verrà dimenticato da tutti.
Il suo crollo,
previsto dagli organi competenti,
impedirà nuove complicazioni
alla sua anzianità
(mi chiedo a chi racconterà ora
le sue storie
e i suoi deliri di grandezza).
Ma per noi rimarrà ancora
il gesto di avventura,
le scale ritorte,
e la vetrata
che assicura ogni mattina
che non è stato tutto un sogno.



EL PASEO DEL PRADO

Por el Prado se pasean las muchachas
(llevan abanicos contra el sol y sonrisas
para los jóvenes almidonados).
Las madres intercambian sombrillas
y recetas de pasteles;
los padres sacuden los sombreros
y entrechocan los bastones.
Por el Prado se pasean las muchachas felices.
La Muralla era, por ese entonces, el límite conocido,
el fin del mundo plano,
el borde de los mapas escolares.
Todo puede hacerse posible del otro lado:
las infamias imaginables,
secuestros, violaciones, incestos,
robos a mano armada,
historias de adulterios.
Siempre era tranquilizador para las muchachas
saberse dentro de la Muralla,
mirarla levantarse,
firme ante todos los ataques del exterior.

PASEO DEL PRADO

Per il Prado passeggiano le ragazze
(hanno ventagli contro il sole e sorrisi
per i giovani inamidati).
Le madri si scambiano ombrellini
e ricette di dolci;
i padri si levano i cappelli
e battono i bastoni.
Per il Prado passeggiano le ragazze felici.
La Muraglia era, a quel tempo, il limite conosciuto,
la fine del mondo piano,
il bordo delle mappe scolastiche.
Tutto può diventare possibile all'altro lato:
le infamie immaginabili,
sequestri e violazioni, incesti,
rapine a mano armata,
storie di adulteri.
Era sempre tranquillizzante per le ragazze
sapersi dentro la Muraglia,
guardarla levarsi,
ferma davanti a tutti gli attacchi dell'esterno.



CUANDO MUERA LA TARDE ACUÉRDATE DE MÍ

Todas las tardes de septiembre
veo hundirse el barco en la bahía,
al alcance de las manos
el oleaje
se traga a mi familia,
los emigrantes solitarios, nostálgicos,
los marineros casi niños.
Todas las tardes del mes
los hago evolucionar en mi memoria,
acudir a mi primera llamada
y allí los rescato,
los traigo sobre mis brazos a tierra firme,
sin el más ligero rasguño.
A grandes voces
tratan de hacerme comprender
cómo ahora pertenecen a la orden de los buques fantasmas,
hundidos sin dejar rastro.

QUANDO MORIRÀ LA SERA RICORDATI DI ME

Tutte le sere di settembre vedo
affondare la barca nella baia,
a portata di mano
l'onda
inghiotte la mia famiglia,
gli emigranti solitari, nostalgici,
i marinai quasi bambini.
Tutte le sere del mese
li faccio evolvere nella mia memoria,
accorrere alla mia prima chiamata
e li li riscatto,
li porto sulle mie braccia sulla terra ferma,
senza il minimo graffio.
A voce alta
cercano di farmi capire
che ora appartengono all'ordine delle navi fantasma,
affondate senza lasciar traccia.



CREDULIDADES

Mis tatarabuelos creyeron en la tierra,
anotaron su fe ciega en los irreprochables terrones
que proveían casi lo necesario;
la sempiterna vaca en el establo, un serrucho, para qué más;
todo fiel y ordenado,
como para durar hasta siempre.
Mis bisabuelos creyeron en el viaje,
la ciudad prometida,
el polvo de oro cayendo quizás como el maná
sobre las callosidades de sus manos
y despacharon a sus hijos, mis abuelos;
y ellos creían, creían,
aunque no vieron ni por asomo a los dioses dorados;
así, tuvieron otra vez fe en los objetos incommovibles,
el arcón, una trenza anudada, los anaqueles
para guardar la harina.
Mis padres también creyeron en lo suyo,
una familia sólida como un doblón enterrado en la arena,
durará tanto el apellido
y tendrán bodas de diamante.
Yo también creí casi en las mismas cosas
y aun en otras que se me han ido olvidando.

CREDENZE

I miei trisnonni hanno creduto nella terra,
hanno annotato la loro fede cieca nelle impeccabili zolle
che provvedevano a quasi tutto il necessario;
la sempiterna vacca nella stalla, una sega, che vuoi di più;
tutto fedele e ordinato,
come se durasse per sempre.
I miei bisnonni hanno creduto nel viaggio,
nella città promessa,
nella polvere d'oro che cade magari come la manna
sulle callosità delle loro mani
e hanno congedato i loro figli, i miei nonni;
e loro, credevano,
anche se non hanno visto nemmeno lontanamente gli dei dorati;
così hanno avuto un'altra volta fede negli oggetti inamovibili,
l'arca, una treccia annodata, le mensole
per conservare la farina.
Anche i miei genitori hanno creduto nelle loro cose,
una famiglia solida con un doblone sepolto nella sabbia,
durerà tanto il cognome
avranno nozze di diamante.
Anch'io ho creduto quasi nelle stesse cose
e pure in altre che via via ho dimenticato.



HAY UNA CIUDAD A MUCHAS LEGUAS DE LA MÍA

Hay una ciudad a muchas leguas de la mía
que no me pertenece;
la conozco de oídas,
de mirar el mapa en los ratos libres,
de imaginarme que tiene puentes, barcos
que entran y salen,
montañas de verdad
y lugares para esconderse como en todas partes.
Mi ciudad y la otra
no tienen nada que envidiarse,
se conocen a través de poemas escritos en varios idiomas
y gracias al viajero
que no se cansa en ir de una a la otra.
La otra ciudad está a muchas leguas
de la mía,
y no me pertenece;
pero sin haberla visto de cerca
podría asegurar que llegaría a amarla mucho
aunque no fuera
más que por los paseos que no podré dar en ella.

C'È UNA CITTÀ A MOLTE LEGHE DALLA MIA

C'è una città a molte leghe dalla mia
che non mi appartiene;
la conosco per sentito dire,
per aver visto la mappa nei momenti liberi,
per immaginarmi che ha ponti, barche
che entrano ed escono,
montagne di verità
e luoghi per nascondersi come da tutte le parti.
La mia città e l'altra
non hanno nulla da invidiarsi,
si conoscono attraverso poesie scritte in varie lingue
e grazie al viaggiatore
che non si stanca di andare da una all'altra.
L'altra città è a molte leghe
dalla mia,
e non mi appartiene;
ma senza averla vista da vicino
potrei assicurare che riuscirei ad amarla molto
anche se non fosse altro
che per le passeggiate che non potrò fare con lei.