

LA LETTERATURA

ISPANOAMERICANA

E IL

Nobel

Convegno Internazionale
di Americanistica
Salerno / 13 - 15 maggio '15

37°

Non c'è atto di libertà individuale
più grande che sedermi a inventare
il mondo davanti a una macchina
da scrivere. (Gabriel Garcia Marquez)



design: Domenico Notari



Centro Studi Americanistici
Circolo Amerindiano



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Ente Provinciale Turismo
Salerno

a cura di
Rosa Maria Grillo



La letteratura ispanoamericana e il Nobel



Salerno (Italia), 13-15 maggio de 2015

Giornate di chiusura del
XXXVII Convegno Internazionale di Americanistica
XXXVII Congreso Internacional de Americanística
XXXVII Congresso Internacional de Americanística
XXXVII International Congress of Americanists
XXXVII Congrès International des Américanistes

Organizzate dal Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”
Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici

a cura di Rosa Maria Grillo

**Centro Studi Americanistici
“Circolo Amerindiano”**

Via Guardabassi, 10 – C.P. 249
06123 Perugia (Italia)
Tel. e fax +39 075 57 20 716
e-mail: info@amerindiano.org
<http://www.amerindiano.org>

Sede di Salerno

Via Francesco la Francesca, 31
84124 Salerno (Italia)
Tel. e fax +39 089 23 47 14

**Comitato Scientifico / Comité Científico /
Comitê Científico / Scientific Committee /
Comité Scientifique**

Rosa Maria Grillo, Sebastiano Martelli,
Carla Perugini

**Presidenza / Presidencia / Presidência /
Chairman / Présidence**

Romolo Santoni (romolomeca@hotmail.com),
Rosa Maria Grillo (grillovov@tiscali.it)

**Segreteria Organizzativa / Secretaría de
Organización / Organização / Organizational
Staff / Secrétariat d'Organisation:**

Centro Studi Americanistici “Circolo
Amerindiano”

**In collaborazione con / en colaboración con /
em colaboração com / in cooperation with /
en collaboration avec:**

Università degli Studi di Salerno
Dipartimento di Studi Umanistici

Prima edizione *maggio 2016*
ISBN 978-88-7341-215-1
© Oèdipus edizioni, Salerno/Milano
www.oedipus.it / info@oedipus.it

Impaginazione

AD Studio Salerno +39 089 234714
info.adservizi@gmail.com

Copertina e cover cd

Domenico Notari

La letteratura ispanoamericana e il Nobel

Indice



7. Rosa Maria Grillo, Settanta anni di Nobel latinoamericani
8. Francesco Napoli, Cose da Paz. Nobel poetici e meno poetici
16. Romolo Santoni, L'America Latina nel Nobel: immagine e ruolo
25. Ilaria Magnani, Poetiche e politiche nel discorso di accettazione del Nobel
38. Maria Gabriella Dionisi, Destinazione Stoccolma, passando per l'Italia
66. Teresa Cirillo Sirri, I due premi Nobel cileni: Gabriela Mistral nel ricordo di Pablo Neruda
72. Fernanda Elisa Bravo Herrera, Sátira política y ficcionalización crítica de la historia en la escritura de Miguel Ángel Asturias
101. Emanuela Jossa, Il Mondo dissonante e deforme di *Mulata de Tal* di Miguel Ángel Asturias
125. María Teresa González de Garay, Octavio Paz y *Piedra de sol*: el tiempo como laberinto, el amor y la identidad
160. Cándida Ferrero Hernández, La doncella ponzoñosa. Tradición y símbolo en Octavio Paz
177. Irina Bajini, *L'ardiente paciencia* di Pablo Neruda
186. Nicola Bottiglieri, Case fatte di oggetti e di parole. Neruda, Hemingway, D'Annunzio
199. Antonella Russo, Un Nobel e un *raro y olvidado*. Pablo Neruda e Felipe Sassone, due ispanoamericani nella Guerra Civile Spagnola

- 214.** Pablo Guadarrama - Ligia Machado, La condición humana en el pensamiento de Gabriel García Márquez
- 244.** Mario Aznar, El anuncio de una muerte crónica: Gabriel García Márquez y la deconstrucción de una novela
- 255** Virginia Gil Amate, América, América...: vivencias y construcciones de realidad en Gabriel García Márquez y Philip Roth
- 268.** Domenico Notari, La cioccolata di Márquez: dolce e racconto
- 281.** Mara Donat, La poética de Mario Vargas Llosa: el discurso del premio Nobel
- 301.** Paco Tovar, Mario Vargas Llosa. Ejercicios de criterio
- 310.** Aurora Martínez Ezquerro, El lenguaje periodístico de Mario Vargas Llosa
- 333.** Carlo Mearilli, Dios y Trujillo: *La fiesta del Chivo*
- 353.** Discursos al recibir el Premio Nobel de Literatura

Settanta anni di Nobel latinoamericani

Rosa Maria Grillo

Università degli Studi di Salerno

Al ‘ritardo’ con cui viene dato il primo Nobel per la letteratura a un latinoamericano – nel 1945, alla cilena Gabriela Mistral – fa seguito una notevole accelerazione nella seconda metà del secolo scorso, in cui si affastellano nomi già noti al grande pubblico ed autentiche ‘scoperte’ ma anche assenze inspiegabili se non si fa riferimento a motivi extraculturali e circostanziali, come è il caso dell’argentino Jorge Luis Borges, scrittore universale più volte candidato ma definitivamente escluso nel 1976 per una imbarazzante stretta di mano con il dittatore Pinochet.

Alla prima e, a tutt’oggi, unica donna, seguono, in rapida successione, il guatemalteco Miguel Angel Asturias (1967), il cileno Pablo Neruda (1971), il colombiano Gabriel García Márquez (1982), il messicano Octavio Paz (1990) e, già nel nuovo millennio e dopo un ventennio di silenzio, il peruviano Mario Vargas Llosa (2010), il che rispecchia l’andamento dell’attenzione mondiale verso quel continente, massimo nelle decadi degli anni ’70 e ’80 – il realismo magico dell’esotica natura / il realismo tragico delle dittature –. Sono tutti, anche se in maniera e misura diverse, intellettuali che alternano la scrittura creativa all’attività giornalistica e ad impegni politici e/o diplomatici: e ai loro percorsi, ai loro rapporti con l’Italia, alle loro opere e alle loro azioni, sono dedicati gli interventi di studiosi che con prospettive geografiche e scientifiche diverse si interrogano sul loro essere profondamente cileni, colombiano, messicano ecc. e nello stesso tempo assolutamente *americani*.

Cose da Paz. Nobel poetici e meno poetici

Francesco Napoli

Comincerei da una breve ma doverosa spiegazione del titolo di questo intervento dove quel “cose da Paz” gioca con un certo agio sul modo di dire in idioma locale “cos ’e paz”, espressione stante a indicare un qualche avvenimento davvero particolare, un po’ imprevedibile, esattamente così come sono state tante assegnazioni Nobel alla letteratura.

Ora: aver giocato tra questa modalità espressiva e Octavio Paz, nome peraltro già risuonato nel corso di questo convegno e che ancora sarà richiamato all’attenzione, è lo scherzoso ma riverente omaggio a un grande poeta del Novecento, una delle voci ispanoamericane più affermatesi in Italia anche grazie a diverse opere di traduzioni, coraggiosamente pubblicate prima del Nobel a lui riconosciuto nel 1990.

«Sarà annunciato a mezzogiorno il vincitore del Premio Nobel per la Letteratura. Il favorito pare essere lo scrittore del Kenya, Ngugi wa Thiong’o. Almeno questo dicono i bookmaker di Ladbrokes. Romanziere, drammaturgo, teorico e studioso delle società post-coloniali oltre che attivista sociale, Ngugi wa Thiong’o insegna Inglese e Letteratura comparata all’Università della California. Anche se ha iniziato la sua carriera scrivendo in inglese, Ngugi wa Thiong’o è successivamente passato alla lingua madre, il Gikuyu. Nel 1977 ha trascorso un periodo in carcere nel suo paese dopo che era stata messa in scena una sua opera teatrale: *Ngaahika Ndeenda (Ti sposerò quando voglio)*.

Si dice che in carcere abbia scritto il suo primo romanzo, *Caitani Mutharabaini (Il Diavolo sulla croce)*, sulla carta igienica. L’opera considerata di maggior rilievo è satirica: *Murogi wa Kagogo (Il mago del corvo)*. Inizialmente Ladbrokes, forse il più importante bookmaker inglese, ha dato Ngugi wa Thiong’o a 75-1, poi gli scommettitori hanno spostato le loro previsioni su di lui e ora è arrivato a 3-1. Dietro ci sono Cormac McCarthy (6-1) e Haruki Murakami (7-1). Non tutti i bookmaker sono però d’accordo. Unibet infatti punta sul paraguaiano Nestor Amarilla (4,75-1). Due parole sugli italiani:

i nomi sono gli stessi degli ultimi anni, Claudio Magris e Matteo Renzi – d'altronde se Winston Churchill il suo Nobel l'ha avuto nel 1953 e per la Letteratura (!) si può anche puntare sul giovane premier italiano, no? - entrambi però assai distanti dalle quotazioni di vertice (fra 15-1 e 23-1, il primo, fra 30-1 e 51-1 il secondo)».

Non è un racconto di fantaliteratura ma una possibile cronaca giornalistica foriera di tante discussioni. Infatti, sempre il giorno dopo l'assegnazione del Nobel per la letteratura, le polemiche nascono con prevedibile puntualità. L'Accademia di Svezia viene accusata di guardare, negli ultimi anni, più al messaggio veicolato dagli autori che non all'effettiva cifra letteraria degli stessi. Ma al di là dei gusti e degli orientamenti per stili e poetiche, i giurati svedesi hanno nel tempo trascurato consapevolmente (e colpevolmente) una serie di autori che ormai fanno parte a pieno titolo della grande letteratura mondiale. Tra i grandi assenti spiccano i nomi di Lev Tolstoj, Henrik Ibsen, Virginia Woolf, James Joyce, Jorge Luis Borges, Graham Greene.

L'accesso agli archivi dell'Accademia di Svezia (CORDISCO R. 2016) consente oggi, dopo cinquant'anni di silenzio, di ricostruire i motivi di tali esclusioni. L'elenco sarebbe molto lungo (da Anton Cechov a Bertolt Brecht, da Marguerite Yourcenar a Vladimir Nabokov). Mi limito a citare soltanto alcune delle più clamorose mancanze. Come quella di Ezra Pound, bollato come "fascista" in seguito alle pressioni esercitate sulla commissione svedese dal governo Usa. Trascurato anche Moravia perché considerato dalla giuria "scrittore pornografico", ma escluso soprattutto perché emissari della Cia lo avevano definito filocomunista, influenzando così sulla decisione degli accademici. Clamorosa anche l'esclusione del romanziere e autore teatrale August Strindberg, molto amato, all'inizio del Novecento, dai lettori svedesi, ma ritenuto "eccessivamente progressista" dai giudici del Nobel, che gli preferirono poi la conterranea Selma Lagerlof.

E poi il no - apparentemente inspiegabile - a Lev Tolstoj, descritto dallo stesso comitato di giuria come "un maestro nell'arte della descrizione epica", ma considerato al contempo un nemico dello Stato e della Chiesa. James Joyce era invece definito "improponibile" negli anni Trenta, e per questo escluso dal premio. Bollato come "sconveniente", infine, Jorge Luis Borges perché si era espresso favorevolmente nei confronti del dittatore cileno

Augusto Pinochet.

Tra gli italici sei Nobel, più o meno poetici, ce n'è uno oggi al centro di una polemica e riguarda quello del 1959. È ufficiale: assegnato a Salvatore Quasimodo spettava a Karen Blixen. La Reale Accademia di Svezia ha svelato documenti che spiegano perché Karen Blixen non ha ricevuto il Nobel: era scandinava.

La corsa è stata una delle più combattute. Tra i candidati spiccavano nomi del calibro di Graham Greene, John Steinbeck e Salvatore Quasimodo. Ma i giurati non avevano dubbi, il premio doveva vincerlo lei, la danese Karen Blixen. Nata nel 1885 e vissuta per quasi vent'anni in Kenya, l'autrice è conosciuta soprattutto per il suo romanzo autobiografico *La mia Africa*, nel quale ha raccontato i diciassette anni passati nella sua piantagione di caffè, scattando una lucida fotografia degli ultimi decenni del dominio britannico in Africa.

Al momento di votare il candidato, quasi tutti i giurati erano decisi a conferire all'autrice danese il premio più prestigioso della letteratura mondiale. Ma prima di chiudere le votazioni, uno dei giurati, lo scrittore svedese Eyvind Johnson, prese parola per fare un'obiezione: Karen Blixen era danese, dunque scandinava, e già troppi scandinavi avevano vinto il Nobel, c'era il rischio di essere accusati di favoritismo. Stando a quanto scritto nei documenti rilasciati dalla Reale Accademia di Svezia, e pubblicati dal giornale danese *The Copenhagen Post* (28 gennaio 2010), l'obiezione colpì tutti i giurati, che in ultima battuta preferirono conferire il premio al nostro Salvatore Quasimodo. Ma questa storia ha un finale ancora più grottesco e amaro. Perché quindici anni più tardi, a vincere il Nobel per la Letteratura fu proprio quell'Eyvind Johnson che tanto si animò contro i favoritismi verso gli scandinavi.

Piaccia o meno, al di là delle polemiche, il più grande bookmaker inglese, Ladbrokes, da anni mette sul piatto delle scommesse i nomi dei possibili Nobel per la letteratura. Le quote di chi entra in conclave papa e ne esce cardinale sono state quest'anno per l'Italia Claudio Magris e, lontanissimo, Umberto Eco (dato 66/1), ma si rifarà con La nave di Teseo (forse)¹.

¹ L'allusione è al noto caso delle più recenti cronache culturali italiane del varo il 25 novembre 2015 di una nuova casa editrice voluta da Elisabetta Sgarbi e Umberto Eco in seguito all'acquisizione da parte di Mondadori della Rizzoli.

Tra i più noti al grande pubblico, emergono senz'altro Don DeLillo e Milan Kundera per 25/1. C'è anche Bob Dylan (stessa quota), ma per fortuna ancora non è X Factor, che da tempo, in effetti, campeggia nei pronostici per il Nobel (nell'aprile 2008 la Columbia University di New York gli ha anche assegnato il premio Pulitzer categoria "Special citations & awards").

A seguire: Yehoshua, Carlos Fuentes, Salman Rushdie (con un impietoso 80/1). Mentre Cormac McCarthy, Ian McEwan e Paul Auster sono in fondo alla lista (dati 100/1). E non c'è traccia di nomi che da tempo sono in odore di Nobel. Mancano Alvaro Mutis, Martin Amis o Mo Yan. E come accade ogni anno, appena si rivela il vincitore, scoppiano le polemiche. Fragorose ancor più se il premiato dall'Accademia di Svezia risulterà poi un emerito sconosciuto. Si dice (come è successo quasi a ogni premiazione) che l'alloro ormai cala in capo all'eletto più per il messaggio che non per la qualità dei testi? Si accusa l'Accademia di puntare tutto sul *politicamente corretto* e nulla sulla bellezza?

Piaccia o meno le polemiche sono il sale del Nobel da sempre, basti ricordare, per rientrare in ambito ispano-americano, quando agli inizi dello scorso secolo, 1904, il Premio fu eccezionalmente assegnato ex-aequo all'occitanico Frederic Mistral (unico in questa lingua) e al primo degli 11 nobel di lingua ispanica, José Echegaray Eizaguirre che si vide riconosciuto per «le numerose e brillanti composizioni che, in maniera individuale e originale, hanno fatto rivivere la grande tradizione del dramma spagnolo».

Tra gli autori in lingua spagnola, a oggi il premio è stato attribuito, con minore o maggiore consapevolezza, a: 1922, Jacinto Benavente («per il felice metodo col quale ha proseguito la tradizione illustre del dramma spagnolo»); 1945, Gabriela Mistral («per la sua lirica, ispirata da forti emozioni, che ha fatto del suo nome un simbolo delle aspirazioni idealistiche dell'intero mondo latino americano»); 1956, Juan Ramón Jiménez («per la sua poesia piena di slancio, che costituisce un esempio di spirito elevato e di purezza artistica nella lingua spagnola»); 1967 Miguel Angel Asturias («per i suoi vigorosi risultati letterari, profondamente radicati nei tratti distintivi e nelle tradizioni degli Indiani dell'America Latina»); 1971, Pablo Neruda («per una poesia che con l'azione di una forza elementare porta vivo il destino ed i sogni del continente»); 1977, Vicente Aleixandre («per

una scrittura poetica creativa che illumina la condizione dell'uomo nell'universo e nella società attuale, allo stesso tempo rappresentando il grande rinnovamento delle tradizioni della poesia spagnola tra le guerre»; 1982, Gabriel García Márquez («per i suoi romanzi e racconti, nei quali il fantastico e il realistico sono combinati in un mondo riccamente composto che riflette la vita e i conflitti di un continente»); 1989, Camillo José Cela («per una prosa ricca ed intensa, che con la pietà trattenuta forma una visione mutevole della vulnerabilità dell'uomo»); 1990, Octavio Paz («per una scrittura appassionata, dai larghi orizzonti, caratterizzata da intelligenza sensuale e da integrità umanistica»); 2010, Mario Vargas Llosa («per la sua cartografia delle strutture del potere e per la sua immagine della resistenza, della rivolta e della sconfitta dell'individuo»).

Abituato più ai territori della poesia novecentesca, mi piace soffermarmi prima su Vicente Aleixandre, «poeta di gran delirio» secondo Guillén, scoperto e valorizzato in Italia già negli anni Settanta. Milo De Angelis, tra i massimi poeti italiani viventi, lo ritiene tra i suoi maestri (NAPOLI F. 2005: 101), forse perché per Aleixandre la poesia è chiaroveggente fusione dell'uomo col creato, con ciò che forse non ha nome o perché una forza inconoscibile, uno spirito parla attraverso la sua bocca. Aleixandre è poeta in ascolto, in un mondo visionario, di voci che salgono a lui dal profondo. Sembra che in modo misterioso e folgorante si liberi del tempo e, dio della sua poesia, scenda negli abissi o spazi per i cieli della sua invenzione. Ci si può domandare se questa poesia esprima la vita, se parli ancora dell'uomo. Puro ozio critico. La poesia, quella vera, parla sempre dell'uomo, con la voce che ha avuto in sorte, in una unione inscindibile della libertà, dell'arbitrio fantastico, con la necessità che lo muove.

La sua poesia, poi, si è via via fatta amorosamente concreta, popolandosi di oggetti, di presenze reali; la vita vi penetra con un soffio umile e vero, canto e grido si mutano in discorso. «Entra nel torrente che ti reclama», esorta il poeta, che parla della «coscienza improvvisa di una compagnia nel deserto». L'amore della parola e dell'immagine sostiene ed esalta la sua poesia. La raccolta Einaudi *La distruzione o amore* apparsa nel 1970 appartiene all'ambito immaginativo espressivo del surrealismo, di riconosciuta ascendenza romantica, così come appare chiaro, ad esempio, in *Voglio sapere* (ALEIXANDRE V. 1955: 73 sg.):

Dimmi il segreto della tua esistenza;
voglio sapere perché la pietra non è piuma
e non è il cuore un delicato albero,
perché la bimba che muore là tra due vene-fiumi
non scorre verso il mare come tutti i vascelli.

Voglio sapere se il cuore è una pioggia o un confine,
quel che resta da parte quando due si sorridono,
o è solo la frontiera tra due mani recenti
che stringono una pelle calda che non divide.

Fiore, dirupo o dubbio, o sete o sole o sferza:
non è che uno il mondo, la palpebra e la riva,
come l'uccello giallo che dorme tra due labbra
quando penetra l'alba con fatica nel giorno.

Voglio sapere se un ponte è ferro o desiderio,
l'unione così ardua di due carni segrete,
quanto divide due petti toccati
da una freccia nuova scoccata di tra il verde.

Muschio o luna è lo stesso, quello che non sorprende,
l'indugiata carezza che notturna percorre
i corpi come piuma o labbra che ora piovono.
Voglio sapere se il fiume da se stesso va lungi
stringendo silenzioso alcune forme,
cateratta di corpi che come spuma s'amano,
finché giungono al mare del piacere concesso.

I gridi sono stecchi di fischio, conficcati,
disperazione viva che vede brevi braccia
levate verso il cielo in supplica di lune,
teste dolenti che lassù dormono, vogano,
senza respiro, simili a lamine offuscate.

Voglio sapere se la notte vede
corpi bianchi di tela giacenti sulla terra,
false rocce, cartoni, fili, pelle, acqua quieta,
uccelli come stampe disposte contro il suolo,
o rumori di ferro, bosco vergine all'uomo.

Voglio sapere altezza, mare vago o infinito;
se è il mare l'occulto dubbio di cui m'inebrio
quando il vento trasporta tessuti trasparenti,
avorî, pesi, ombra, prolungate bufere,
il viola prigioniero che laggiù si dibatte
invisibile, o muta di dolcissime insidie.

Come Aleixandre, anche Octavio Paz, quello del titolo del mio intervento, è grandissimo poeta che ha avuto riconoscimento editoriale in Italia ancor prima del Nobel. Infatti, è del 1984 l'uscita di *Vento cardinale e altre poesie*, seguito poi sull'onda del Nobel, dai saggi di *Il labirinto della solitudine* (1990).

Solo un conclusivo flash critico, da buon lettore di poesia italiana e grande amante di quella spagnola: Paz tende magistralmente al superamento dell'Io delle filosofie occidentali e attua un discorso ininterrotto e inesausto sulla poesia stessa, esplicitato anche nella scrittura saggistica. «L'attività poetica – scrive in modo illuminante in *Corrente alterna* – nasce dalla disperazione di fronte all'impotenza della parola e termina nel riconoscimento

dell'onnipotenza del silenzio». In altro modo, con una istruttiva dichiarazione di poetica, dirà su quelle stesse pagine:

La parola poggia su un silenzio *anteriore* alla lingua, un presentimento di linguaggio. Il silenzio, *dopo* la parola, riposa su un linguaggio – è un silenzio cifrato. Il testo poetico è il transito fra un silenzio e l'altro, fra il voler dire e il tacere che fonde volere e dire (PAZ O. 1999: 335 sg).

Bibliografia

ALEIXANDRE Vicente, 1955, *La distruzione o amore*, trad. Francesco TENTORI MONTALTO, Einaudi, Torino.

CORDISCO Roberta, 2016, *L'Accademia svedese apre gli archivi storici: 50 anni fa Guareschi era in lizza per il Nobel*, *lastampa.it*, 6 gennaio.

ANONIMO, 2010, *Scandinavian roots robbed Blixen of Nobel Prize*, "The Copenhagen Post", 28 gennaio.

NAPOLI Francesco, 2005, *Novecento prossimo venturo. Conversazioni critiche sulla poesia*, Jaca Book, Milano.

PAZ Octavio, 1999, *Vento cardinale e altre poesie*, trad. di Franco MOGNI, Mondadori, Milano.

L'America Latina nel Nobel: immagine e ruolo

Romolo Santoni

Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano" ONLUS

Il mio intervento vuole essere in qualche modo una piccola introduzione a queste giornate dedicate all'America Latina nel Nobel.

Per farlo citerò brevemente quello che è stato il percorso di questo prestigioso premio, dalla sua fondazione fin qui: da dove viene, come nasce, ecc. In questa maniera, ovviamente, riferirò dati ben conosciuti o facilmente accessibili a tutti, ma aggiungendovi alcuni commenti personali che mi sembra necessario esprimere, per tentare di spiegare quello che, almeno dal mio punto di vista, è stata ed è l'impostazione generale di questo premio. Tenterò cioè di fare emergere alcuni aspetti del senso delle varie assegnazioni e di tutta la filosofia che sta dietro ad esse. Senza per altro esimermi dal fare anche alcune considerazioni non soltanto su quello che è stato, ma anche su quello che, nelle intenzioni avrebbe dovuto essere questo che è ormai senza dubbio il premio più ambito per scienziati, economisti, politici, letterati.

Come tutti sanno, il premio Nobel nasce nel 1895 per iniziativa di Alfred Nobel.

Alfred Nobel (1833-1896) era figlio di una vecchia famiglia di industriali svedesi che si occupavano di varie attività, fra cui, in gran parte, della fabbricazione di esplosivi: il padre di Alfred, Immanuel, era a sua volta un ingegnere e inventore. Sin da giovane anche Alfred si dedica alle tradizioni di famiglia, dimostrando anche una notevole precocità e particolare predisposizione per la materia degli esplosivi.

La svolta nella storia della famiglia avviene nel 1843, quando, a causa di un tracollo finanziario, il padre Immanuel si trasferisce a San Pietroburgo, da dove riesce a rimettere in piedi la sua fortuna industriale. Qui Alfred inizia i suoi studi chimici sotto la guida (privata) del chimico russo Nikolaj Nikolaevič Zinin. Nel 1847 a soli 14 anni, il giovane rampollo dei Nobel si trasferisce a Torino dove viene a conoscenza del lavoro di Ascanio

Sobrero sulla nitroglicerina. Sobrero era uno strano medico, che da una parte curava e inventava rimedi per la salute umana e dall'altra studiava come far saltare in aria i pazienti. Fu così che inventò il sobrerolo (fluidificante delle secrezioni bronchiali che da lui prese il nome) e la piroglicerina da cui, poi, la nitroglicerina, che cambiò tutta l'evoluzione degli esplosivi: un nuovo corso di cui si avranno esempi notevoli nell'ambito delle due guerre mondiali.

L'incontro con Sobrero fu sicuramente decisivo per il futuro inventore della dinamite, tanto che in seguito, divenuto ricco, Nobel riconobbe all'italiano una pensione a vita.

Nel 1850, l'ancor giovanissimo Alfred (17 anni) incontra a Parigi Pouleze (di cui Sobrero era stato allievo) e nel 1852 si stabilisce negli Stati Uniti. Nel 1856 torna di nuovo in Europa e comincia ad aprire diverse imprese e fabbriche di esplosivi in varie parti (Germania, Italia, ecc.), divenendo ben presto ricchissimo.

La svolta nella storia industriale di Alfred Nobel si ha nel 1867 quando, dopo vari anni di studi ed esperimenti, brevetta la versione definitiva della dinamite che darà una enorme ricchezza al suo inventore.

Ma nel 1888 si ha invece la svolta umana di Nobel. La morte improvvisa di Ludvig Nobel, fratello di Alfred, fa diffondere l'errata notizia che si tratti invece proprio di Alfred ed un giornale francese pubblica un articolo che sconvolge Alfred, dal titolo "Il mercante di morte è morto" ("Le marchand de la mort est mort"), continuando poi: «Alfred Nobel, che divenne ricco trovando il modo di uccidere il maggior numero di persone nel modo più veloce possibile, è morto ieri».

L'articolo sembra quasi una prova generale del suo funerale, rimandando al protagonista quello che sarebbe stata l'immagine che di lui sarebbe rimasta dopo la sua morte. Il fatto colpisce profondamente l'ormai maturo, ricco e che si può pensare in gran parte appagato Alfred Nobel.

Ma forse non è proprio così appagato. Probabilmente la lettura dell'articolo è la classica goccia che fa traboccare il vaso di una personalità comunque fortemente combattuta fra il percorso di una vita dedicata ad un certo tipo di invenzioni e gli esiti che queste invenzioni causavano. Fra una genialità tecnica indifferente al piano morale e una educazione umana comunque tutt'altro che indifferente.

Si spiega così bene se, da questo momento, Nobel comincia un'ampia attività di mecenatismo che confluirà nel 1895 nella istituzione del Nobel, con sede, ovviamente, a Stoccolma.

Il premio che da Alfred Nobel prende il nome, nasce così, inversamente all'invenzione che fece la fortuna del suo scopritore – la dinamite appunto –, per premiare personalità che nel campo della scienza, della letteratura, della pace si siano distinte per meriti assoluti a favore dell'umanità.

Purtroppo, a distanza di 120 anni dalla sua istituzione, dobbiamo riconoscere che non sempre è stato così.

La capacità, derivante dal suo prestigio, di dare patenti di assoluto valore all'operato di singoli, istituzioni e persino paesi, ne ha fatto spesso strumento di giochi che poco hanno a che vedere con il motivo ufficiale dell'assegnazione del premio.

Nel 1895 dunque viene istituito il premio. Ma Nobel non vedrà mai neanche una delle sue assegnazioni. Infatti muore a Sanremo (tutta la sua vita rimane legato all'Italia) improvvisamente l'anno successivo, mentre la prima assegnazione avverrà soltanto nel 1901. In suo onore, come giorno per l'assegnazione si stabilisce il 10 dicembre (data della sua morte) e la sede, come ho scritto sopra, sarà sempre Stoccolma.

Da allora nella città svedese, presso la Sala dei Concerti (Konserthuset) vengono assegnati 4 dei 5 premi per la medicina, la chimica, la fisica, la letteratura, mentre a Oslo viene assegnato quello per la pace.

A questi si è aggiunto il *premio per l'economia in Memoria di Alfred Nobel*, che dal 1969 viene assegnato dalla Banca di Svezia per l'economia.

Qualche breve nota e riflessione su cosa è stato il premio Nobel lungo l'arco di questi 12 decenni.

La prima considerazione è che spesso è stato un premio dato per motivi diversi da quelli per cui è stato istituito, non sempre cioè, legati esattamente alle finalità per cui era nato il premio, non sempre corrispondenti esattamente al merito e premiando a volte immeritadamente, a volte dimenticando figure di grande valore.

Certamente nel campo delle discipline scientifiche è facile trovare più mancanze, cioè non attribuzioni, che attribuzioni immeritate.

Ma la parte di premio che ha sollevato più critiche, dibattiti e persino feroci discussioni, per le sue implicazioni di parzialità, derivante da logiche politiche - appunto perché il concetto di pace è un concetto che nasce all'interno di una visione politica -, è, ovviamente, quello per la pace.

Oltretutto, la collocazione geografica del Nobel, lo ha messo sempre all'interno di un quadro politico preciso. È stato sicuramente così nei decenni della Guerra Fredda, ma anche prima e dopo non è stato da meno. A ben guardare questi 120 anni di premi, non è insensato ritenere che ieri, se fosse stata la sede a Mosca, non sarebbe stato assegnato né a Kissinger, né a Sacharov; oggi, se la sede fosse a Mosul, sarebbe sicuramente assegnato a Al Baghdadi o a qualcuno dei suoi tagliagole.

Così, è sicuramente significativo che questo premio cambi completamente stile ed obiettivi dal 1989 (anno della fine della Guerra Fredda) in avanti.

Infatti, mentre, ad esempio, membri dell'Accademia delle Scienze dell'URSS in 70 anni hanno ricevuto solo 2 Nobel, la maggior parte dei premi è stata assegnata agli Stati Uniti e ben 22 di questi premi sono stati assegnati per la pace. Ovvero in 22 edizioni si è assegnato il premio Nobel per la pace al paese che nell'arco di questi 120 anni ha combattuto due guerre mondiali, ha invaso il Messico, ha combattuto la guerra di Corea, quella del Vietnam, dell'Afghanistan, ha invaso l'Irak, ha fomentato colpi di stato e guerre civili in tutta l'America Latina, ha inventato e appoggiato criminali come Bin Laden, Saddam, Noriega ecc. ecc.

Ancor più sorprendente, ma altrettanto significativo, è che molti di questi assegnatari di premi Nobel per la pace siano presidenti del paese nordamericano, come Obama, Carter e persino Theodore Roosevelt (il presidente interventista della politica del "grosso bastone", che diede il via al concetto dell'America Latina come il "cortile di casa" degli Usa e che si batté contro la Società delle Nazioni) o politici di controversa fama come Henry Kissinger. Questa ultima assegnazione è forse la più sconcertante: essa fu fatta perché Kissinger aveva trattato la conclusione della guerra in Vietnam, una guerra che gli Stati Uniti avevano perso alla grande dopo aver sostenuto per decenni un governo fantoccio nel Sud del paese. Con un tempismo sinistro, il premio fu consegnato a Kissinger il 10 dicembre 1973, chissà? Forse per premiare anche il suo alacre impegno a cercare di "pa-

cificare” il Cile con l’aiuto di Pinochet, il cui colpo di stato contro il presidente Allende era, appunto, avvenuto neanche 2 mesi prima. Sulle implicazioni della CIA e di Kissinger in questo colpo di stato si sono scritti oceani di parole.

Certo, altre assegnazioni come quelle a Jane Addams o a Martin Luther King, sono indiscutibili, ma non sciolgono la perplessità sulle altre. Non sorprende quindi che all’URSS saranno assegnati in totale due soli premi per la pace: uno a Andrej Dmitrievič Sacharov, che si batterà contro l’URSS, e uno a Michail Sergeevič Gorbačëv, che l’ha affondata.

Con la stessa logica si sarebbe potuto assegnare il Nobel per la pace all’Impero Romano per aver pacificato il Mediterraneo, ad Hitler per aver cercato di risolvere alla radice il problema israelo-palestinese e a Napoleone per aver concluso l’invasione francese della Russia, ordinando la famosa ritirata.

In ogni caso però è giusto segnalare che lo stesso premio fu assegnato a grandi personaggi come Madre Teresa di Calcutta, Aung San Suu Kyi, Rigoberta Menchú, Nelson Mandela, e, soprattutto a mio avviso, a Malala Yousafzai. Penso che mai premio fu più meritato di questo alla piccola Malala: il suo slogan è un inno all’Umanità ed alla sua genialità.

Con tutti i suoi limiti, con i distinguo possibili che possiamo fare su certe scelte, il premio Nobel rimane una istituzione di assoluto spessore morale. E rimane sconcertante, ma fa ben sperare, il fatto che sia nato da una impresa di morte, quale è stata ed è l’invenzione della dinamite (che comunque a tutt’oggi, sicuramente, ha fatto più danni all’umanità di quanti benefici le abbia apportato il premio Nobel).

Certo la dinamite, come prima la nitroglicerina e successivamente l’energia, non ha solo una destinazione bellica. Ma una considerazione che mi viene spontanea e dovrebbe farci riflettere sulla nostra specie è che - come mi fece notare tanti anni fa il mio amico Víctor González Selanio, uno dei fondatori del “Circolo Amerindiano” - le più grandi scoperte dell’umanità sono venute tutte da ricerche per cercare di ammazzare altri esseri umani.

Facciamo un breve excursus sui Nobel assegnati a latinoamericani.

Anche nel caso di queste assegnazioni è tutto abbastanza significativo: significativo

dell'immagine che il mondo ha dell'America Latina e dell'immagine di sé stessa che l'America Latina rilancia al resto del mondo.

L'America Latina è in formazione per tutto l'arco del XIX secolo. Il suo profilo viene emergendo piano, fra scontri, lotte civili, rimescolamenti politici e culturali, subendo, nonostante l'indipendenza appena conquistata dopo tre secoli di dominio spagnolo, l'influenza francese, che in Messico porterà al triste impero di Massimiliano d'Asburgo e, quasi in contemporanea, al massacro del popolo paraguayano da parte di Argentina, Brasile e Uruguay, sobillate da Inghilterra e Francia, per diventare poi nei primi decenni del XX secolo il "cortile di casa" degli USA. Una immagine quest'ultima che una parte dell'opinione pubblica statunitense conserva ancora.

Mentre i potenti paesi europei prima e il vicino nordamericano poi giocano sulla pelle dei popoli latinoamericani i propri interessi egemonici, lo sterminio sistematico dei popoli indigeni in tutto il versante pacifico e poi l'arrivo massiccio dell'immigrazione europea ed asiatica, che si aggiunge alla ispano-lusitana e a quella (forzata) africana dei secoli precedenti, cambia profondamente il volto del sub-continente. Il lungo doloroso periodo dei colpi di stato militari conclude infine questa fase di formazione ed apre l'era contemporanea.

In tutto questo, i 120 anni del Nobel hanno visto paesi latinoamericani trionfare 16 volte: 2 di chimica, 3 in medicina, 5 della pace e 6 in letteratura. Su questi Nobel, sui modi e i tempi in cui furono assegnati, si può leggere bene, come detto, l'immagine che il mondo ha dell'America Latina e quello che l'America Latina rilancia sul mondo.

Il primo Nobel vinto da un latinoamericano è del 1936 ed è stato dato a Carlos Saavedra Lamas, argentino, per la sua opera per porre fine alla guerra del Chaco, fra Bolivia e Paraguay, una delle più emblematiche vicende della parabola storica latinoamericana: la scoperta (poi rivelatasi completamente erronea) di petrolio nella zona del Chaco alla base delle Ande portò la statunitense Standard Oil e la inglese Shell a fomentare le due nazioni a iniziare il conflitto, anche per la prospettiva di un controllo del fiume Paraguay che avrebbe dato lo sbocco sull'Atlantico (vitale per la Bolivia che qualche decennio prima aveva perso in un altro disgraziato conflitto, quello con Cile e Perù, il corridoio che le permetteva lo sbocco sul Pacifico). Il risultato furono quasi 100 000 morti e una gravissima

crisi economica per entrambi i contendenti.

Dopo quasi un decennio, nel 1945 viene assegnato un secondo Nobel, questa volta per la letteratura, alla cilena Gabriela Mistral.

I due soli premi dati nei primi 50 anni dalla sua fondazione probabilmente sono il riflesso della mancanza di strutture atte alla ricerca scientifica, mancanza anche di una tradizione di ricerca e anche mancanza, io credo, di quell'equilibrio sociale, economico, politico che permette ad una società di acquisire una lunga tradizione di riflessione scientifica.

L'America Latina è un crogiuolo di razze e di culture. Un crogiuolo fervido senza dubbi, in cui cresceranno grandiose costruzioni individuali e collettive in termini di inventiva letteraria, nella tensione a immaginare mondi possibili (la principale vocazione dell'attività letteraria). Ma sicuramente un ambito in cui la riflessione necessaria ad altre attività, come quella scientifica, tarda ad arrivare, mentre quella politica rimane all'angolo in assenza di una pur minima importanza sul piano internazionale.

Nonostante ciò nel 1947 l'argentino Bernardo Houssay ottiene il premio per la medicina. Ma bisogna aspettare il 1970 per vedere il primo Nobel per la chimica ad un altro argentino, Luis Federico Leloir.

Le difficoltà sociali e tecnologiche però, stimolano l'ingegno e fanno sorgere quell'inventiva che spesso si traduce in grandi capacità di immaginare quei mondi possibili che sono il preludio delle grandi espressioni letterarie e la sostanza di mirabili intuizioni politiche.

Così fra 1980 e 1992 vengono assegnati ben 4 premi per la pace ad Adolfo Pérez Esquivel (Argentina, 1980), Adolfo García Robles (Messico, 1982), Oscar Arias Sánchez (Costarica, 1987) e Rigoberta Menchú Tum, l'india guatemalteca cui fu assegnato il Nobel (questa volta significativamente in senso positivo) nel 1992, a 500 anni dall'inizio dell'invasione europea del continente americano.

Ma è soprattutto la letteratura che stabilisce il ruolo della giovane America Latina: nel 1967 il Nobel va al guatemalteco Miguel Ángel Asturias; nel 1971 al cileno Pablo Neruda; nel 1982 è la volta della Colombia con Gabriel García Márquez; nel 1990 tocca al Messico con Octavio Paz. Ultimo, per ora, è il peruviano Mario Vargas Llosa, nel 2010.

Lascio agli altri interventi successivi, ben più qualificati e puntuali del mio, di parlare dei letterati assegnatari di Nobel. Mi riservo solo qualche ulteriore considerazione generale.

L'America Latina è “anche” latina, ma non solo. È prima di tutto – almeno cronologicamente – india: una indianità che viene dai millenni dell'era precolombiana, filtrata attraverso la conquista europea e il periodo coloniale e in qualche modo sopravvissuta al conseguente sterminio. È una sopravvivenza che si muove nel profondo della percezione latinoamericana: dei valori, del sentire, dei pensieri e dei modi dell'essere latinoamericano. È poi africana: di una Africa trascinata lì a pezzi e certamente suo malgrado, con stralci di ritualità, di usanze e ricordi di un continente perduto oltre il grande oceano. È asiatica, di un asiatismo giunto in punta di piedi, ma costante, determinato e caparbiamente aggrappato alle sue origini.

In tutto ciò slavi, germani, celti, greci, fanno da corollario all'uropeità latina.

L'America che chiamiamo latina, seguendo una arguta idea propagandistica di Napoleone III (quello dell'avventura del povero Massimiliano), non è nessuna di queste cose. È un mondo finalmente e definitivamente Nuovo, autonomo nei suoi contenuti culturali, fatto di mescolanze, sincretismi, ibridazioni e simbiosi, in cui sono nati usi, costumi, credenze, riti e miti, linguaggi, tradizioni di ogni specie le cui radici certamente affondano nelle lontane antichissime strade segnate nei cinque continenti, ma che, almeno dal Rio Grande in giù, hanno trovato nuove forme e nuove espressioni.

La letteratura, certo non solo latina, ma tutta latinoamericana, è in prima linea in tutto ciò. Ma lo sono anche la musica, la pittura e tutte le espressioni in cui si costruiscono mondi possibili.

Forme come il realismo magico indicano la capacità di osservare il mondo da punti di osservazione inediti per l'intera umanità: punti sorti sulle rive di un mondo pensato in modo diverso, immaginifico, forse, magico, probabilmente, affatto nuovo, sicuramente.

Se la filosofia non è il prodotto di pochi, ma l'intenso riflettere di un intero popolo e la proiezione dell'intero vissuto di ciascuno degli individui che lo compongono, nella costruzione di quello che possiamo definire la visione del mondo latinoamericana vanno ad interagire le differenti esperienze umane.

Il fatto che la Letteratura sia l'aspetto che più eccelle non è un caso.

Il Nobel alla letteratura americana a me pare il riconoscimento a una idea di Mondo, una idea che nasce in un contesto in cui il mondo intero va a confluire. Dire che il realismo magico, ad esempio, sia un qualcosa che nasce dalle viscere della tradizione amerindia, è vero, ma riduttivo: sono le diverse grandi esperienze umane che si sono incontrate nel Nuovo Mondo ed hanno formato un Mondo Nuovo, nell'immaginario delle possibilità future.

Bibliografia minima

https://it.wikipedia.org/wiki/Premio_Nobel

https://it.wikipedia.org/wiki/Alfred_Nobel

Poetiche e politiche nel discorso di accettazione del Nobel

Ilaria Magnani

Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

L'antefatto

Il premio Nobel per la Letteratura, istituito nel 1901, ha nel 1904 il suo primo destinatario di lingua castigliana nel poliedrico madrilenos José Echegaray, ma occorre attendere il 1945 perché anche l'universo latinoamericano entri nell'orizzonte dell'Accademia Svedese con il riconoscimento a Gabriela Mistral, prima e a tutt'oggi unica donna di quest'area ad averlo ricevuto. La seconda metà del XX secolo vede però un significativo incremento del numero di intellettuali latinoamericani premiati: nel 1967 riceve il Nobel Miguel Angel Asturias, solo quattro anni più tardi, nel 1971, è la volta di Pablo Neruda, il cui nome era già stato ventilato nel 1963, ma che ragioni politiche avevano sconsigliato di scegliere¹. Undici anni dopo, nel 1982, l'Accademia Svedese premia Gabriel García Márquez, seguito nel 1990 da Octavio Paz e, ormai nel nuovo millennio, da Mario Vargas Llosa, nel 2010.

Come puntualizza Pedro Pablo Zegers Blachet, la candidatura di Gabriela Mistral risaliva al 1939 e derivava da un movimento d'opinione nato in Ecuador e propagatosi in tutto il continente. Esso era però risultato insufficiente perché il regolamento dell'Accademia svedese prevedeva che: «En primer lugar, los académicos debían conocer al autor, por lo tanto éste debía tener obras traducidas al sueco o, por lo menos, al inglés y al francés» (ZEGERS BLACHET P.P. 2005). Ciò parla chiaramente della posizione ancora di nicchia e sostanzialmente ancillare della cultura –letteraria e non solo– dell'America Latina in Europa. Tale condizione svantaggiata era ben nota a Gabriela Mistral che affermava «nuestra literatura hispanoamericana es conocida en Europa sólo por los especialistas

¹ Sull'argomento di vedano MANSILLA L.A. (1963) e SCHIDLOWSKY D. (2008: 1091).

y por los que leen español» (in ZEGERS BLACHET P.P. 2005), e nel suo discorso di ringraziamento reiterava il concetto parlando di un «hemisferio sur del Continente Americano tan poco y tan mal conocido» (MISTRAL G. 1945). Ribadiva inoltre che vari avrebbero potuto essere i letterati latinoamericani degni di quel riconoscimento e si rammaricava, in particolare, che non ne fosse stato insignito Leopoldo Lugones. È alla luce di tale convincimento che si comprende la dichiarazione della poetessa cilena ad un giornalista dell'agenzia Reuter: «El nuevo mundo ha sido honrado en mi persona. Por lo tanto mi victoria no es mía, sino de América» (in ZEGERS BLACHET P.P. 2005). Non bisogna poi scordare che, in un'ottica continentale e inclusiva, Mistral non circoscriveva il suo sguardo alla sola America di radice ispanica, come appare chiaro nel discorso di ringraziamento in cui afferma: «Hoy Suecia se vuelve hacia la lejana América Ibera para honrarla en uno de los muchos trabajadores de su cultura» (MISTRAL G. 1945). Nell'ambito di quel moto di assimilazione tra la poetessa ed il suo continente si comprende il saluto commosso che le rivolge Manuel Mujica Láinez, presente in qualità di inviato speciale del quotidiano argentino *La Nación*: «Señora, considere usted que es el abrazo de nuestra América» (in ZEGERS BLACHET P.P. 2005).

Secondo l'uso frequente negli anni più contrastati della storia mondiale², il discorso di Gabriela Mistral è breve e circoscritto al ringraziamento per il riconoscimento ricevuto, tuttavia non si esime da un raffronto tra la cultura della propria nazione e quella svedese, sottolineando come l'America debba apprendere da questo paese

la tradición democrática [...], cuya originalidad consiste en rejuvenecerse constantemente por las creaciones sociales más valerosas. La operación admirable de expurgar una tradición de materiales muertos conservándole íntegro el núcleo de las viejas virtudes, la aceptación del presente y la anticipación del futuro que se llaman Suecia, son una honra europea y significan para el Continente Americano un ejemplo magistral (MISTRAL G. 1945).

² Negli anni più conflittuali del secolo scorso, al momento di pronunciare i loro discorsi di ringraziamento gli intellettuali insigniti del Nobel per la letteratura hanno affrontato tematiche lontane dell'attualità politica del momento, come nel caso della statunitense Pearl Buck, che nel 1938, «all'indomani della Notte del Cristalli e dell'infuriare dei pogrom nazisti», ha parlato della letteratura cinese; o del danese Johannes V. Jensen, che nel 1944, mentre era in corso lo sterminio degli ebrei, «parlò della classificazione delle specie di Linneo e della teoria dell'evoluzione di Darwin»; altri hanno invece rinunciato a tenere il discorso o si sono limitati a un breve ringraziamento, come Grazia Deledda nel 1926 e Luigi Pirandello nel 1934 (PADOAN D. 2010: 20, nota 21).

Inoltre Mistral menziona e giustappone intellettuali e ceti produttivi svedesi a partire da quello, che le è forse più caro, dei docenti: «Recuerdo la legión de profesores y maestros que muestran al extranjero sus escuelas sencillamente ejemplares y miro con leal amor hacia los otros miembros del pueblo sueco: campesinos, artesanos y obreros» (*ivi*). Si nota come, pur nella sua austera brevità, il discorso di ringraziamento di quel primo Nobel ispanoamericano mostri la sensibilità della poetessa per la vita civile e anticipi un'attenzione ai temi sociali e politici che ritornerà e si consoliderà nei discorsi dei successivi intellettuali latinoamericani premiati.

I ventidue anni che intercorrono tra questo primo riconoscimento e quello conferito, nel 1967, a Miguel Ángel Asturias segnano un cambiamento epocale: siamo infatti alla soglia del “boom” convenzionalmente identificata con la pubblicazione, quello stesso anno, di *Cien años de soledad*. L'Europa è ormai lo scenario naturale del successo letterario latinoamericano, la cui produzione giunge, ora, al grande pubblico, seppure letta attraverso la lente distorta dell'esotico e totalizzante realismo magico. Sono anche gli anni dell'impegno politico e del sogno del rinnovamento radicale che avrebbe ispirato i movimenti del '68, che rintracciavano alcuni dei loro fermenti nell'avviarsi, oltre un decennio prima, della rivoluzione cubana.

Poetica e politica: peculiarità e rivendicazioni latinoamericane

Tra i cinque autori premiati, dalla seconda metà del XX secolo ad oggi, i primi tre mostrano nei loro discorsi una marcata coesione tematica e ideologica, che m'induce a sceglierli come oggetto di riflessione. Occorre innanzitutto rilevare che in essi la questione squisitamente letteraria ed estetica non risulta mai disgiunta dall'impegno politico e sociale, così come non manca un riferimento, più o meno articolato, alla natura americana considerata come elemento costitutivo dell'identità culturale delle popolazioni autoctone e quindi parte integrante delle migliori pagine letterarie.

Asturias evidenzia gli elementi di continuità di una letteratura che, seppur scritta

«en la vieja lengua de Castilla», risponde a codici americani già nella tradizione precolombiana a cominciare dalla peculiare scrittura “surrealista” dei testi storici dei popoli indigeni, che mostrano come «entre los americanos la historia tenía más de novela que de historia. Son narraciones en las que la realidad queda abolida al tornarse fantasía, leyenda, revestimiento de belleza, y en las que la fantasía a fuerza de detallar todo lo real que hay en ella termina recreando una realidad» (ASTURIAS M.A. 1967). Il connubio di realtà e fantasia contraddistingue, secondo lo scrittore, anche le prime attestazioni di epoca coloniale al punto di assimilare alla finzione la «verdadera historia» di Bernal giungendo a definirla «la primera gran novela americana» (*ivi*). L'elemento storico non scompare nel dato romanzesco ma enfatizza, invece, il carattere di denuncia e d'impegno perché, afferma Asturias, «toda la gran literatura es de testimonio y reivindicación, pero lejos de ser un documento frío, son páginas apasionantes del que sabe que tiene en las manos un instrumento para deleitar y convencer» (*ivi*). Per corroborare tale visione ricorda poi lo scrittore venezuelano Arturo Uslar Pietri, secondo cui la letteratura latinoamericana è «un instrumento de lucha» (*ivi*).

Un ulteriore elemento di continuità è, per Asturias, la scelta preferenziale dell'epopea e quindi dell'accentuata oralità. Osserva infatti che «las mejores novelas nuestras no parecen haber sido escritas sino habladas» (*ivi*), ricollegando così la letteratura alla dimensione testimoniale.

Anche il rapporto con la natura distingue, per l'autore guatemalteco, la tradizione letteraria latinoamericana da quella europea: essa ha carattere sostanziale nella prima e solo una funzione formale nella seconda dove si tinge di esotismo quando gli scrittori europei si occupano del nuovo continente. La letteratura latinoamericana, ed in particolare il romanzo, conclude lo scrittore, sono «el grito que viene del fondo de los siglos y que se reparte en miles de páginas», il «testimonio humano de nuestro momento histórico» (*ivi*).

Le direttrici rintracciate nel discorso di Asturias tornano in quello di Neruda, in cui natura e impegno politico appaiono come le due anime della poetica dell'autore. Come è noto, l'attenzione all'elemento naturale e la profonda sintonia che il poeta crea con esso attraversano gran parte della sua produzione letteraria evidenziando una sensibilità che egli attribuisce alla propria origine di uomo del sud. Questa predisposizione, coniugata

al tema del conferimento del Nobel, porta l'attenzione verso un altro testo, la lettera dattiloscritta inviata dal poeta a Giuseppe Bellini e da questi pubblicata e puntualmente analizzata (BELLINI G. s.a.)³. Come afferma lo studioso «È questo il primo “discorso” Nobel nerudiano, non pronunciato come tale, davanti a un pubblico di accademici, ma diretto agli amici, a rassicurarli che, al disopra dei premi letterari per importanti che siano, e delle meschinità inevitabili che li accompagnano, permane intatto il valore della poesia» (BELLINI G. s.a.). Per questa sua natura di primo discorso, in occasione dell'atteso e successivamente mancato conferimento, merita alcune considerazioni. Il tema del Nobel vi occupa solo, e fuggevolmente, l'inizio e la fine con la descrizione, dapprima, delle manovre di preparazione della difesa dall'assedio dei giornalisti e, poi, dell'abbandono di tali misure una volta assodato che non erano più necessarie. Se questi brani più direttamente congiunti alla questione del conferimento del premio sono trattati con leggerezza ed ironia, è alla parte centrale, apparentemente dedicata a descrivere le piante del giardino vivificate dall'approssimarsi della primavera, che il poeta affida l'indiretta ed implicita espressione del proprio rammarico. Esso, però, è anche lo spazio in cui anticipa il volontario vincolo con il popolo cileno, che nel discorso del 1971 sarà ormai il legame con il popolo, al di sopra di ogni separazione nazionale. Come commenta Bellini (s.a.), il brano «preannuncia in parte ciò che Neruda esprimerà alcuni anni dopo nel discorso ufficiale di accettazione del Nobel: la medesima adesione a un mondo naturale che costituisce le radici stesse della sensibilità nerudiana, il medesimo impegno nei confronti dell'uomo, lo stesso messaggio di speranza, manifestato nel simbolo della primavera». Appare illuminante come, dopo aver descritto e nominato con minuzia di botanico le piante del giardino, Neruda affermi che:

Los campesinos y los pescadores de mi país olvidaron hace tiempo los nombres de las pequeñas plantas, de las pequeñas flores que no tienen nombre.
Poco a poco lo fueron olvidando y lentamente las flores perdieron su orgullo.

³ Chiarisce Bellini «Il dattiloscritto cui alludo si compone di quattro facciate di formato normale. Ho reso noto lo scritto una prima volta sulle pagine della rivista “Asomante”, nel 1965, rispondendo implicitamente a un ironico commento di H. A. Murena nella sua *Carta del Río de la Plata*, là dove alludeva a un *Brindis de cólera*. Più tardi Neruda includeva il testo in *Una casa en la arena*, quindi nella terza edizione delle *Obras Completas*, ma in sostanza lo scritto è passato alquanto inosservato» (BELLINI G. s.a.). Per completezza d'informazione occorre aggiungere che il testo è stato successivamente inserito in *Confieso que he vivido*.

Se quedaron enredadas y oscuras, como las piedras que los ríos arrastran desde la nieve andina hasta los desconocidos litorales. Campesinos y pescadores, mineros y contrabandistas, estuvieron dedicados a su propia aspereza, a la continua muerte y resurrección de sus deberes, de sus derrotas. Es oscuro ser héroes de territorios aún no descubiertos: la verdad es que en ellos, en su canto, no resplandece sino la sangre más anónima y las flores cuyo nombre nadie conoce (NERUDA P. *apud* BELLINI G. s.a.).

Nel riconoscere con amarezza l'oblio in cui versano terre e genti remote, tra cui quelle cilene, il poeta manifesta implicitamente il proprio impegno politico a trarle dall'anonimato. Mondo naturale e responsabilità sociale appaiono, qui come nel discorso "ufficiale", inseparabilmente congiunte, armonizzate e filtrate dallo sguardo soggettivo e dal taglio aneddotico scelto dal poeta cileno con la volontà, soprattutto nell'orazione del 1971, di fondere storia e narrazione.

Come ricorda Miguel Rojas Mix (2004) «Neruda era un apasionado de los libros de viajeros. Tal vez porque cuando niño su lectura favorita fue *Sandokán*. En ellos encontraba las aventuras que lo fascinaron en Salgari». L'incipit del discorso nerudiano⁴ è un vero e proprio omaggio a questa passione infantile e allo spirito nomade che lo ha condotto nelle più remote regioni del mondo in un'epoca, peraltro, in cui gli spostamenti erano più farraginosi e meno usuali. È proprio lo spirito avventuroso a trasparire nella narrazione del viaggio a cavallo che lo porta ad attraversare le Ande per giungere in Argentina. Anche se nel discorso di Stoccolma il poeta non ne fa menzione, sappiamo però che quel pericoloso esodo non derivava da un gratuito e ludico amore per l'avventura ed era invece legato all'impegno politico del poeta ed alla necessità di sottrarsi alla repressione che lo avrebbe colpito come membro del partito comunista del suo Paese. Il racconto del viaggio, assai simile a quello proposto poco tempo dopo nell'autobiografia, *Confieso que he vivido* (1974), esordisce con espressioni che accentuano la dimensione favolosa dello spazio attraversato –«por allí, por aquellas extensiones» (NERUDA P. 1971)– e inanella immagini della natura patagonica di cui il poeta enfatizza la grandiosità selvaggia menzio-

⁴ Per un puntuale esame di questo discorso si veda FRAU M. A. (1972) o ancora le considerazioni sul tema di BELLINI G. (1972).

nando «regiones inaccesibles», «imposibles ríos, roqueríos inmensos, desoladas nieves» (*ivi*). Appare quindi chiaro l'intento di sottolineare la dimensione avventurosa dell'esperienza. In questo quadro di pericoloso assoggettamento dei viaggiatori alla potenza degli elementi naturali s'inserisce progressivamente il dato culturale, la socialità umana con la sua ritualità. La narrazione lascia intendere come la dura natura andina plasma i suoi abitanti e ne rende essenziali e solidi i costumi forgiando un primitivismo etico e generoso.

Anche nel "vero" discorso di Stoccolma il dato naturale s'intreccia con lo spunto aneddotico e con l'afflato lirico dell'io narrante. L'intero testo può essere paragonato a un verso nettamente diviso in due emistichi dalla cesura di un vocativo –«Señoras y Señores»– che faticamente saggia l'apertura del canale comunicativo quando il poeta si appresta ad affrontare la questione concettuale. Il richiamo all'uditorio introduce infatti una seconda parte in rapporto alla quale la narrazione iniziale rappresenta una sorta di *exemplum*, soprattutto per il forte sentimento di solidarietà che l'attraversa. Da questo vincolo tra teoria e prassi, tra letteratura e politica sorge infatti la poetica nerudiana, inscindibile dal rapporto con le masse popolari. Il poeta nega di essersi mai ispirato ad una norma predefinita così come afferma l'impossibilità di tracciare una regola letteraria cui attenersi per fare letteratura. È un atteggiamento che se suona come una rivendicazione d'assoluta autonomia, trova il suo pieno significato nel richiamo al legame che deve unire il poeta alla comunità di cui è parte e nella quale questi deve operare con spirito di servizio perché «ningún poeta t[iene] más enemigo esencial que su propia incapacidad para entenderse con los más ignorados y explotados de sus contemporáneos; y esto rige para todas las épocas y para todas las tierras» (NERUDA P. 1971). La scelta militante è, nelle parole di Neruda, l'unica rispettosa del vivere comunitario giacché:

El poeta no es un "pequeño dios". [...] No está signado por un destino cabalístico superior al de quienes ejercen otros menesteres y oficios. A menudo expresé que el mejor poeta es el hombre que nos entrega el pan de cada día: el panadero más próximo, que no se cree dios. [...] Sólo por ese camino inalienable de ser hombres comunes llegaremos a restituirle a la poesía el anchuroso espacio que le van recortando en cada época, que le vamos recortando en

cada época nosotros mismos (*ivi*).

L'impegno politico è la conseguenza della presa di coscienza che porta il poeta a riconoscere di essere parte di una collettività doverosamente egualitaria e a comprendere che, in ragione della condizione sociale del subcontinente, l'impegno militante appare come una scelta imprescindibile in America Latina:

Comprendí, metido en el escenario de las luchas de América, que mi misión humana no era otra sino agregarme a la extensa fuerza del pueblo organizado, agregarme con sangre y alma; con pasión y esperanza, porque sólo de esa henchida torrentera pueden nacer los cambios necesarios a los escritores y a los pueblos (*ivi*).

Seppure il poeta riconosce che tale scelta non è esente dalla possibilità di errori considera –non senza una certa dose di retorica– che solo attraverso questa via, contrapposta all'individualismo capitalista, si può raggiungere la pienezza dell'esistenza:

Yo escogí el difícil camino de una responsabilidad compartida y, antes de reiterar la adoración hacia el individuo como sol central del sistema, preferí entregar con humildad mi servicio a un considerable ejército que a trechos puede equivocarse, pero que camina sin descanso y avanza cada día enfrentándose tanto a los anacrónicos recalcitrantes como a los infatuados impacientes (*ivi*).

Ancora una volta impegno politico e letteratura appaiono inscindibili dal momento che i molti impegni prefigurati potranno concretizzarsi, secondo il monito del poeta, solo con l'aspirazione utopica della «ardiente paciencia» richiamata nel verso di Rimbaud, a cui Neruda allude nel chiudere il discorso.

Undici anni dopo Gabriel García Márquez cita il suo predecessore in un testo che, nuovamente, vincola l'elemento letterario con le preoccupazioni sociali e politiche dello

scrittore. Anch'egli prende le mosse dall'epoca coloniale ricordando la «crónica rigurosa que sin embargo parece una aventura de la imaginación» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1982) in cui Antonio Pigafetta narra la circumnavigazione del globo effettuata da Magellano. Avanza nella storia del continente di episodio in episodio, di bizzarria in bizzarria, transitando per i decenni della formazione nazionale e giungendo alla contemporaneità, per sancire l'eccezionalità latinoamericana che si rispecchia nella narrativa:

Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de las Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual éste colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad (*ivi*).

Se l'affermazione sembra potersi riassumere nel noto adagio secondo cui la realtà supera la fantasia, nel mondo americano in particolare, la menzione del viaggiatore vicentino e di quanti come lui hanno, loro malgrado, collaborato alla diffusione di una visione mitica e immaginifica del Nuovo Mondo supera la nota riflessione sulla cristallizzazione nel passato e il travisamento della realtà a cui l'Europa ha condannato il continente americano. Via via che il discorso si avvicina al presente si passa da esempi di incomprensione culturale a casi di oppressione e malgoverno, la cui portata in cifre assolute è costantemente riproposta su scala europea con paragoni che ne rendono più comprensibile per l'uditorio la spaventosa dimensione:

Mientras tanto 20 millones de niños latinoamericanos morían antes de cum-

plir dos años, que son más de cuantos han nacido en Europa occidental desde 1970. Los desaparecidos por motivos de la represión son casi 120 mil, que es como si hoy no se supiera dónde están todos los habitantes de la ciudad de Upsala. [...] De Chile, país de tradiciones hospitalarias, ha huido un millón de personas: el 10 por ciento de su población. El Uruguay, una nación minúscula de dos y medio millones de habitantes que se consideraba como el país más civilizado del continente, ha perdido en el destierro a uno de cada cinco ciudadanos. La guerra civil en El Salvador ha causado desde 1979 casi un refugiado cada 20 minutos. El país que se pudiera hacer con todos los exiliados y emigrados forzosos de América latina, tendría una población más numerosa que Noruega (*ivi*).

Il discorso mostra quindi un crescendo che denuncia l'abbandono all'ingiustizia, alla violenza e alla prevaricazione, che fanno del continente latinoamericano una terra di nessuno in cui ogni reato può essere perpetrato nel silenzio complice del mondo, cosiddetto, civile. Non solo, quindi, segnala la solitudine –preannunciata dal titolo– in cui versa l'America Latina, ma ne rivendica l'autonomia perché «La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios» (*ivi*). Da qui sorge la proposta terzomondista declinata nella rivendicazione del diritto dell'America Latina a tracciare una strada propria e peculiare che la svincoli dalla tutela e dalle aspettative occidentali: «América Latina no quiere ni tiene por qué ser un alfil sin albedrío, ni tiene nada de quimérico que sus designios de independencia y originalidad se conviertan en una aspiración occidental» (*ivi*). Una richiesta, questa, tanto più autorevole se si raffronta con l'apprezzamento che –con stridente divario– viene riservato al continente in ambito artistico:

¿Por qué la originalidad que se nos admite sin reservas en la literatura se nos niega con toda clase de suspicacias en nuestras tentativas tan difíciles de cambio social? ¿Por qué pensar que la justicia social que los europeos de avanzada tratan de imponer en sus países no puede ser también un objetivo

latinoamericano con métodos distintos en condiciones diferentes? (*ivi*).

Anche in questo caso, come nei precedenti discorsi di accettazione del Nobel, lo scrittore afferma la dimensione sociale della scrittura letteraria e la sua valenza testimoniale. Non può inoltre sfuggire che la puntualità e la concretezza del richiamo come squarcio storico che apre l'orazione appaiono tanto più eloquenti se raffrontati alla vulgata che ha fatto del narratore colombiano il portabandiera di un mondo magico che sfugge alla rigida legge della quotidianità, un convincimento che non solo è parziale ma, come si percepisce facilmente, è lungi dal rendere giustizia alle preoccupazioni del García Márquez uomo e intellettuale.

Conclusioni

Pur con le inevitabili differenze, i tre intellettuali tengono orazioni in cui si coniugano l'impegno politico e la riflessione letteraria, lo sguardo continentale ed il respiro globale, sempre con l'attenzione volta alla dimensione sociale. È questa salda connessione tra estetica e politica, seppur espressa con forme e sensibilità differenti, il tratto caratterizzante delle loro poetiche. Se in Neruda è preponderante l'orizzonte internazionale derivante dalla fede comunista, in Asturias e in García Márquez è forte la preoccupazione di avvicinare e rendere comprensibile al resto del mondo l'America Latina ed al contempo di tutelarla e rivendicarne i diritti. Certo le consonanze rilevate nei tre discorsi si devono alle peculiarità individuali e alla prossimità ideologica dei letterati, dal momento che era notorio l'impegno indigenista del guatemalteco, la militanza comunista del cileno ed il sostegno al regime castrista del colombiano, ma credo che vi si possa rintracciare anche il segno di una temperie culturale, di un preciso tempo storico, conclusosi negli anni '80 con il manifestarsi di quel mondo globalizzato e privato della tutela di fedi e ideologie a cui vanno le preoccupazioni espresse, nella stessa sede, da Octavio Paz. I discorsi dei tre intellettuali sono insomma l'immagine della sensibilità di quegli anni, la traccia di un afflato travolto dalle crisi di fine millennio, l'espressione di una speranza possente che, se

ha portato a grandi cambiamenti nel continente, non ha saputo condurlo a quella rivoluzione copernicana che era auspicata.

Bibliografia

ASTURIAS Miguel Angel, 1967, *La novela latinoamericana. Testimonio de una época*, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1967/asturias-lecture-sp.html (consultato maggio 2015).

BELLINI Giuseppe, [s.a.], *Il primo "Discorso" nobel di Neruda*, "Studi di Letteratura ispanoamericana", n. 5, Cisalpino-Goliardica, Milano, pp. 7-18, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/il-primero-discorso-nobel-di-neruda--0/html/5b6d9352-de39-464a-909c-b18512fb2819_6.html (consultato maggio 2015).

BELLINI Giuseppe, 1972, *Prologo*, in Pablo Neruda, *Fine del mondo*, Accademia, Milano.

FRAU María Antonia, 1972, *Neruda en su discurso de aceptación del Nobel*, "Sin Nombre", n. III, n. 1 (San Juan P. R.) 1972, pp. 44-58.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1982, *La soledad de América Latina*, http://www.ciudadseva.com/textos/otros/la_soledad_de_america_latina.htm

MANSILLA Luis Alberto, 1963, *Una gran conspiración contra Pablo Neruda*, "El Siglo", III, 3, 983, Santiago de Chile, 15 de diciembre de 1963.

MISTRAL Gabriela, 1945, *Discurso de Gabriela Mistral ante la Academia Sueca al recibir el Premio Nobel de Literatura*, <http://www.uchile.cl/portal/presentacion/historia/grandes-figuras/premios-nobel/8962/discurso-de-gabriela-mistral> (consultato maggio 2015).

NERUDA Pablo, *Discurso de Estocolmo. Pronunciado con ocasión de la entrega del Premio Nobel de Literatura*, <http://www.neruda.uchile.cl/discursoestocolmo.htm> (consultato maggio 2015).

NERUDA Pablo, 1974, *Confieso que he vivido*, Losada, Buenos Aires - Seix Barral, Barcelona.

PADOAN Daniela, 2010, *Tra scrittura e libertà. I discorsi dei Premi Nobel per la Letteratura*, Editrice San Raffaele, Milano.

ROJAS MIX Miguel, 2004, *Neruda, poeta del immaginario*, "Casa de las Américas", n. 235, abril-junio 2004, pp. 84-86.

SCHIDLOWSKY David, 2008, *Neruda y su tiempo: Las furias y las penas 1950-1973* tomo II, RIL Editores, Santiago.

ZEGERS BLACHET Pedro Pablo, 2005, *Gabriela Mistral: Premio Nobel de Literatura 1945 (a*

sesenta años), http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gabriela-mistral-premio-nobel-de-literatura-1945-a-sesenta-aos-0/html/018d6cd0-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html (consultato maggio 2015).

Destinazione Stoccolma, passando per l'Italia

Maria Gabriella Dionisi

Università della Tuscia, Viterbo

I sei autori ispanoamericani a cui è stato assegnato il Nobel hanno avuto un rapporto diretto e continuato con l'Italia¹, vi hanno soggiornato per periodi più o meno lunghi, l'hanno descritta con passione, hanno stabilito contatti con uomini di cultura, hanno transitato per le aule delle maggiori Università e ricevuto alti riconoscimenti ufficiali.

Ognuno di loro ha vissuto a suo modo tali esperienze, inevitabilmente condizionati - a volte travolti - dai cambiamenti avvenuti nella realtà politica e culturale del nostro Paese tra il primo ventennio del '900 ed oggi.

Non potendo analizzare nei dettagli le singole ragioni e le diverse modalità di tale frequentazione, mi limiterò nella prima parte di questo lavoro (seguendo l'ordine cronologico del conferimento del Nobel) a fare un accenno ad alcuni episodi decisivi o a circostanze fortuite che li hanno visti protagonisti, alla loro più o meno costante presenza nella editoria, ma anche a riportare alcuni passi delle loro opere in cui hanno esplicitato, ad esempio, l'ammirazione per le bellezze del nostro patrimonio artistico, per le città. Nella seconda parte, invece, concentreremo l'attenzione su Gabriela Mistral, per essere stata il primo Nobel dell'America di lingua spagnola (1945), l'unica donna ad averlo ricevuto e anche l'unica tra i sei - come vedremo - ad essere poco conosciuta dal pubblico italiano, nonostante i tentativi fatti per diffondere la sua opera.

Il soggiorno in Italia: esperienze di vita e percezioni sensoriali.

Per iniziare a ricostruire le esperienze di vita e la percezione dell'Italia che hanno avuto i nostri autori, partiamo da Gabriela Mistral, che si considerò sempre «hija adoptiva

¹ Prima ancora dei nostri autori, anche Alfred Nobel visse in Italia fino alla sua morte avvenuta il 10 dicembre 1886. Avendo bisogno di un clima più mite per le sue cagionevoli condizioni di salute, aveva deciso di trasferirsi a Sanremo nel 1894. Qui trascorse gli ultimi anni della sua vita nella villa che chiamò "Mio nido" in cui, il 27 novembre 1895, redasse il testamento con cui istituiva il Premio che porta il suo nome.

de la italianidad» (MISTRAL G. 2013: 152). Il suo rapporto con il nostro Belpaese - «ese garabato menudo, parecido a la hebra de la miel» (MISTRAL G. 2013: 116) -, nonostante alcuni dissapori con il regime fascista, fu caratterizzato da un legame profondo, da una partecipazione emotiva alle vicissitudini de «ese santo pueblo italiano: hermoso, pobre, laborioso, clásico, tierno, lleno de capacidades desde todo tiempo» (MISTRAL G. 2002: 134)², da un «interés ardiente» (MISTRAL G. 1989: 57) e un amore incondizionato per la nostra cultura e alcuni suoi rappresentanti³ in particolare; e per la lingua italiana che - scrisse nel 1925 - «he aprendido y sigo aprendiendo [...] no para hacer un viaje, sino para continuar durante mi vida el movimiento literario de Italia» (MISTRAL G. 1989: 57)⁴.

Dal 1928 al 1930 soggiornò a più riprese in Italia, per partecipare alle riunioni del Consiglio d'Amministrazione dell'Istituto Cinematografico educativo di Roma⁵. Poi, in attesa di assumere l'incarico di Console a Genova, ritornò i primi di agosto del 1932 a Napoli⁶, dove - scrisse all'amico García Monge - stava avendo «una vida muy trabajada y movida» (MISTRAL G. *apud* ARCE M. 1989: 124). Ma, con grande disappunto scoprì che «el bello régimen medieval no acepta a las mujeres en estos cargos y negó el exequatur, por eso u... otra razón» (MISTRAL G. 2001: 760). Non poteva, infatti, a suo avviso, essere estraneo a tale decisione il suo più o meno dichiarato antifascismo⁷. In una lettera del 3

2 Il testo fu scritto nel 1934 quando il popolo italiano era oppresso dal regime fascista.

3 Di questo parleremo nella seconda parte, anticipando che a quelli a cui faremo riferimento esplicito e sui quali la Mistral manifestò apertamente e ampiamente le sue opinioni, come Ada Negri e Giovanni Papini, dobbiamo aggiungere Gabriele D'Annunzio e Maria Montessori, l'unica - a suo avviso - ad essere stata capace di mettere in pratica realmente le teorie di Rousseau.

4 Il suo interesse per le lingue straniere è chiaramente sintetizzato in *La aventura de la lengua*, in cui afferma: «El aprendizaje de un idioma fue siempre una aventura fascinante, el mejor de todos los viajes y el llamado más leve y más penetrante que hacemos a las puertas ajenas en busca, no de mesa ni lecho, sino de coloquio, de diálogo entrañable» (MISTRAL G. 1978).

5 L'organismo fu promosso dalla Società delle Nazioni per sviluppare la cooperazione nel campo del film didattico e scientifico. Il direttore, Luciano De Feo, nel 1924 aveva creato il Sindacato istruzione cinematografica, poi trasformato da Mussolini in uno strumento di diffusione del concetto di italianità.

6 A Napoli visse prima in una delle ville storiche della città, Villa Palasciano, a Salita Scudillo a Capodimonte. Poi nel 1951 a Via Tasso 220, in una casa - scrive a Victoria Ocampo - con «jardín y lindas vistas sobre el mar», ma molto piccola, formata da «un salón, dos dormitorios, una oficina» (MISTRAL G. - OCAMPO V. 2007: 192) e in cui - racconta nel suo *Cuaderno de Nápoles* - «no tengo qué ofrecer [...] sino un diván litera donde hago dormir a mis visitas por no haber otra cosa» (MISTRAL G. 2002: 199).

7 Gabriela Mistral fu consapevole di essere invisa al regime fin da quando, nel 1925, su «La Italia» apparvero due articoli in cui veniva accusata di esprimere nelle sue corrispondenze pareri negativi sulla nostra penisola senza conoscerla veramente a fondo. La sua risposta - una lunga lettera aperta indirizzata al direttore del periodico che, precisa, non voleva essere «una defensa, sino una ampliación de opiniones sintéticas [ya que] no hace su defensa quien ama a Italia» (MISTRAL G. 1989: 55) - non si fece attendere, sarcastica e chiarificatrice allo stesso tempo, nella certezza che le sue opinioni sul fascismo costituivano «la razón verdadera de la irritación que he provocado» (*ivi*: 57) Pertanto, lancia un attacco ben più esplicito dei velati accenni fino ad allora fatti al regime, affermando: «Yo no me he ocupado nunca de la política; cuando ella, como en Italia, se palpa en todas parte y constituye atmósfera moral, sólo entonces la miro un poco como se tiene que mirar el paisaje circundante. Vi la persecución armada de italianos contra italianos, a la par que las grandes obras públicas que dirigía el señor Mussolini, y sentí, en la profundidad de mi conciencia, que vale más la libertad que una red ferroviaria y que la ganancia de una isla anexada gracias a la habilidad de un tratado, se destiñe por una tiranía más vasta que la

novembre 1932 indirizzata all'amico Pedro Aguirre Cerda aggiunge ulteriori informazioni in merito, a convalida dei suoi sospetti:

«un amigo, el Ministro Rocco, me ha dicho, en una sesión reciente del Inst. de la S. de las N. [Sociedad de las Naciones] de Roma, que la razón dada no es la verdadera sino una de éstas: que el gobierno negó lo mismo a una señora rusa hace muy poco y no quiere confesarle a Rusia la causa de su negativa o que la presentación de las letras patentes en cierto periodo de gobierno socialista, más informes malignos de indole política, me hayan hecho sospechosa. Dos cónsules de Nápoles me dijeron que casi asegurarían que es el seudónimo francés y el domicilio de Francia lo que me ha dañado. (El momento es de tensión muy fuerte en las relaciones italo-francesas)» (MISTRAL G. 1977: 201).

La “Divina Gabriela”, come la definì il suo primo biografo Virgilio Figueroa⁸, dovette attendere quasi vent'anni per ritornare a vivere in modo continuato in Italia. Ormai abbattuto il regime, eliminato ogni ostacolo vero o presunto alla sua nomina a Console, altamente accreditata dal Nobel, si stabilì a Rapallo nel dicembre del 1950 e vi rimase fino a gennaio del 1953.

In questo alternarsi di partenze e ritorni ebbe modo di affinare le sue opinioni sulla realtà italiana, che espresse in alcune lettere inviate agli amici, in 22 articoli pubblicati su varie riviste ispanoamericane (DIONISI M. G. 2011: 281-299), negli appunti e nei molti paragrafi dei suoi *Cuadernos* editi postumi in cui annotò eventi, incontri ed emozioni provate in Italia. Poca cosa, rispetto alle centinaia di pagine in cui espone le sue impressioni sui paesi conosciuti durante i continui “vagabondaggi”, le sue idee sulle tante personalità politiche, sulla gente comune, sugli intellettuali con cui ebbe modo di trascorrere molto o poco del suo tempo. Eppure, questi preziosi cammei dedicati alla terra di Dante sono rappresentativi anche del suo modo di sentire la vita, di confrontarsi con il mondo.

isla» (*ivi*: 57-58). Ritenendo chiarita la questione, Gabriela continuò a pubblicare le sue “impressioni di viaggio”, senza mutare il suo modo di “sentire” e di parlare dell'Italia.

⁸ Benjamín Carrión nel 1956 scelse un titolo altrettanto evocativo per la sua biografia, *Santa Gabriela Mistral*.

Tale materiale potrebbe essere riunito in tre gruppi che includono: 1) testi dedicati agli italiani illustri (Donatello, Michelangelo, Leonardo, Giovanni Papini, Ada Negri) e a uomini di chiesa (Francesco d'Assisi, Caterina da Siena, Jacopo da Varagine); 2) quelli in cui affronta alcuni aspetti della vita sociale e lavorativa (dalle attività dell'Istituto L.U.C.E, frequentato quando non si era ancora trasformato in organo di propaganda fascista, a quelle del piccolo e grande artigianato preso a modello di sviluppo economico); 3) quelli che si riferiscono alle grandi città (Roma, Firenze, Venezia, Napoli) di cui seppe percepire le trasformazioni e il difficile rapporto con la loro identità passata, o ai piccoli borghi marinari della Riviera di Levante in cui amava rifugiarsi per allontanarsi dall'insopportabile modernità.

Fin dal primo viaggio, realizzato nel 1924, proprio quando si trovava nel mezzo del "cammin di sua vita" ed era divenuta ormai pressante la necessità di visitare i luoghi di Santa Caterina e di San Francesco⁹, dove contemplò estatica le opere dei grandi pittori medioevali, sfruttò ogni attimo per confrontare con la realtà le informazioni accumulate durante lunghi anni di studio, sapendo che solo così da serbatoio di nozioni si sarebbe potuta trasformare in fucina di idee nuove da trasmettere ai suoi lettori.

Napoli, con il suo Golfo - «pecho de Dios inmenso y dorado» (MISTRAL G. 1989: 105) - esercitò su di lei un enorme fascino. Anche se la città le si presentò sporca e maleodorante, non poté evitare di considerarla

«pintoresca, con sus calles sin aceras de una estrechez de ciudad de juguete [...] con su población vividora que lleva la vida como una rosa entre las manos [...] con sus músicas que son como la sangre sensual de la noche napolitana [...] con su golfo mediterráneo que deja saciados de hermosura los ojos» (MISTRAL G. 2002: 105-106).

E si allontanò da tanta bellezza per trasferirsi a Rapallo solo per la vicinanza della località ligure con Nizza, dove poteva comprare libri francesi¹⁰.

⁹ Tra il 1923 e il 1926 scrisse i *Motivos de San Francisco*, espressione più organizzata della sua devozione e ammirazione per il Santo di cui apprezzava soprattutto la capacità di povertà e umiltà. Il testo fu pubblicato sul quotidiano "El Mercurio" di Santiago, insieme a un piccolo contributo su Santa Caterina da Siena.

¹⁰ Cfr. MISTRAL G. 2002: 210.

La lasciò invece perplessa Siena «la guerreadora», in cui sentì ancora «viva su vieja soberbia en los cuarenta palacios de piedra ardiente, derramados por ella» (MISTRAL G. 1989: 19), e dove poté ammirare «el San Juan Bautista más intenso que hizo Donatello» (*ivi*: 20), ma che si era trasformata in una città «mundanísima [afflitta da] un tráfico más difícil que el neoyorquino» (!) (*ivi*: 22).

Passeggiando per Firenze - che amò «por sobre las ciudades vistas en el mundo» (*ivi*: 51) - e osservando la grandiosa eleganza degli edifici, delle opere di Michelangelo e Benvenuto Cellini, di Giotto, del Beato Angelico, si sentì avvolta, invece, da «una atmósfera extraordinariamente viva, preñada de actos» (*ivi*: 36). La preferì a Roma perché, a suo avviso, «amar a Florencia sobre Roma significa (aunque parezca herejía) otra cosa profunda: amar la belleza sobre el poder y lo depurado por sobre de lo magnífico» (*ivi*: 52).

Col passare dei giorni, sentì che «este corazón salvaje que es aún el mío» (*ivi*: 43) si ingentiliva, rendendola più allegra e tollerante, perché:

«Puede vivirse una vida entera como prólogo de un mes florentino. En esta ciudad venimos a saber los fieles por qué se dio a la belleza, como a un leopardo, la carne del propio corazón. Ella es el vértice de oro a donde van a hincharse los hombres de los cuatro puntos cardinales, que amaron la Gracia coronando a la vida» (*ivi*: 42).

Diverso fu il suo sguardo su Genova «la ciudad pecho del Mediterráneo, cumplida en mármol, lo que es estar hecha dos veces en piedra» (*ivi*: 32); su Cavi, Zoagli, Sestri, su quei «pueblecitos recostado como en una silla de alto respaldo en las colinas reiteradas, todos ellos en largo disfrute del mar que Dios les dio, su perfecto mar» (*ivi*: 111). In essi imparò ad apprezzare il sapore naturale degli alimenti più poveri (il pane, gli ortaggi, l'olio), i piccoli e misurati gesti quotidiani degli abitanti, e li considerò un approdo sicuro per il suo incessante peregrinare, per raggiungere la tanto desiderata tranquillità dello spirito, così come scrisse in una delle sue ultime poesie, quella del distacco e dell'addio, quando le sue condizioni di salute l'indussero a trasferirsi negli Stati Uniti, dove morì nel 1957:

«Liguria matrona y doncella
donde tan dulce se dormía,
donde tan dulce se marchaba, y sin acidia se vivía:
también me voy, también de ti
aunque fui tuya y eras mía» (MISTRAL G. 1954: 65).

Altrettanto forte fu l'esperienza italiana di Miguel Ángel Asturias (Nobel 1967¹¹), giunto nella penisola per assistere al terzo *Congreso de la Prensa latina* nel 1925. Nelle nove cronache¹² redatte tra giugno e agosto di quell'anno per "El Imparcial" di Bogotá - proposte come *Peregrinación literaria por caminos y hermosas ciudades de Italia* -, oltre a parlare degli incontri con i rappresentanti delle diverse testate giornalistiche presenti in Europa, cercò di trasmettere ai lettori d'oltreoceano tutto il suo entusiasmo per un paese in cui era «imposible cerrar los ojos» (ASTURIAS M. A. 1988: 35), perché in esso «al par que todo lo más alto, que todo lo más bello, [se podía encontrar] lo más humano» (*ivi*: 37). Evitando il facile descrittivismo - «Jamás he pensado que estas crónicas pudiesen servir a alguna persona desde el punto de vista descriptivo. Ellas no describen nada» (*ivi*: 41) -, lasciò fluire sulla pagina la sua profonda emozione per Firenze, «donde las piedras tienen alas, alas de línea luminosa donde el poder de una verdadera cultura humanística tiene asiento, guardando la tapa del cofre sagrado en cuya cabida se conservan esculturas y pinturas divinas» (*ivi*: 38); per Venezia «una ciudad ahogada en una lágrima del mar» (*ivi*: 39); per Roma e Pompei che «convida a desampararse en un descanso sin límites» (*ivi*: 43); per Napoli «que tiene los ojos azules» (*ivi*: 44); per Genova, alla quale dedicò un passo di grande forza evocativa:

«Una mano empuñada. Casas en todos los dedos. Casas blancas. Amarillas,

¹¹ La sua candidatura fu presentata la prima volta nel 1964.

¹² A queste si deve aggiungere un articolo intitolato *Florentina*, datato 15 settembre 1925 in cui racconta i giorni trascorsi a Firenze con lo scultore Juan José Sire.

azules y rojas [...] Yo sé tu leyenda, vieja ciudad abuela [...] tus callejuelas donde apenas cabe un carrito tirado por un niño triste, separan tus muros como las tablitas de las castañuelas. Tus piedras gastadas, tus hornacinas, tus fortalezas, fijan en el confín de la memoria sus líneas duras» (*ivi*: 36).

Proprio a Genova fece ritorno nel 1963, stringendo durante il suo soggiorno nel capoluogo ligure¹³ amicizie con quanti stavano cercando di diffondere le opere dei narratori e dei poeti del Nuovo Mondo portando avanti un interessante progetto editoriale, il *Columbianum*. Come racconta Bellini in *Miguel Ángel Asturias en Italia a través de sus cartas*, in quel periodo

«el Dr. Amos Segala procuraba encontrarle una sistematización económica y de trabajo: el gran proyecto era una revista dedicada a América Latina, que realizaría en Milán el editor Rizzoli. En tanto preparaban el Congreso internacional [...] que se celebró en 1964. Acudieron gran número de artistas de todas las tendencias políticas y al final se fundó una Asociación Latinoamericana de Escritores» (BELLINI G. 1996: 16).

Non solo Genova fu fonte di ispirazione e occasione di impegno. A Venezia - dove si recò più volte per tenere conferenze all'Università Ca' Foscari e dove nel 1968 ricevette la Laurea *honoris causa* - scrisse alcune poesie, pubblicate inizialmente con il titolo generico di *Sonetos de Italia*, poi sostituito nel 1973 con uno più caratterizzante, *Sonetos venecianos*.

«Miguel Ángel Asturias canta, infatti, nei quattro sonetti, una Venezia della quale coglie sottilmente l'inquietante messaggio. La città lagunare è vista dal poeta in una sognante e irripetibile geografia, carica di storia e di splendore, nella presenza di un passato meraviglioso e defunto che muove a profonda

¹³ Per una dettagliata ricostruzione della vita dello scrittore in Italia si rinvia a *Miguel Ángel Asturias en Italia* di Giuseppe BELLINI (1969) e agli altri suoi lavori tutti consultabili sulla pagina web della Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: *Cinque lettere inedite di Miguel Ángel Asturias; I "Sonetos venecianos" di Asturias; Miguel Ángel Asturias e Venezia e Miguel Ángel Asturias en Italia a través de sus cartas*.

meditazione. Asturias canta, perciò, Venezia nella sua bellezza incomparabile, nella magnificenza irreal delle sue architetture, nella pittura luminosa del Carpaccio, anch'essa, come la città, richiamo insistente ad epoche passate» (BELLINI G. 1976: 12),

così come si nota in *Venecia, la cautiva*:

«Aquí cerca no hay, tampoco hay lejos.
Lo que parece cerca, el agua vieja
lo vuelve eternidad y en los reflejos
se aproxima la imagen que se aleja.

¿De qué es la realidad en los espejos?
Y los palacios entre ceja y ceja
de puentes como acentos circunflejos,
¿de qué son cuando el agua los refleja?...

Aquí todo es ayer, el hoy no existe,
huye en el agua, corre en los canales
y va dejando atrás lo que subsiste,

fuera del tiempo real, en las plurales
Venecias que nos da la perspectiva
de una Venecia sola, aquí cautiva» (BELLINI G. 1976: 123-124).

Diversa fu la relazione di Pablo Neruda (Nobel 1971) con l'Italia, di cui celebrò soprattutto la natura nella raccolta poetica *Las uvas y el viento*, realizzata a Capri, «la isla [...] de dos caras bien bruñidas y delineadas» (NERUDA P. 1989: 230).

Quando vi arrivò nel 1950 per partecipare al Consiglio Mondiale per la Pace (cfr. MAGNI B. - RODRÍGUEZ AMAYA F. 2009), era già avvolto dall'aura del poeta impegnato nella battaglia politica, del vate che sapeva parlare alle masse. In tale veste, fece «recitales de poesía en las redacciones de los periódicos de izquierda *Società y Vie Nuove* y en los círculos culturales de la capital» (*ivi*) e, come scrive Teresa Cirillo, durante il viaggio che realizzò «nei primi mesi del '51 [fu] ricevuto dai sindaci di città amministrare da partiti di sinistra: [tenne] conferenze e [lesse] le sue poesie nei municipi e nelle fabbriche di Firenze, Torino, Genova, Roma e Milano» (CIRILLO T. 2004b: 7), sempre «accompagnato dagli ispanisti Dario Puccini e Mario Socrate; [e presentato] al pubblico [da] poeti e critici di fama, Macrì, Luzi, Contini e Bertini» (CIRILLO T. 2003: 29).

Contemporaneamente, «*Società public[ó]* “Lettura del Canto General di Pablo Neruda”, primer ensayo sobre el poema épico, realizada por Dario Puccini [...]; *Rinascita*, la revista comunista fundada por Palmiro Togliatti, public[ó] en su “Suplemento n. 1” la poesía “Si desti il taglialegna” (“Qué despierte el leñador”), traducida por Dario Puccini y Mario Socrate e ilustrada por Renato Guttuso y Mario Mafai. El suplemento [tuvo] un éxito inmediato y, reproducido en miles de copias, se distribuy[ó] no sólo en las secciones y federaciones del Partido Comunista Italiano, sino también por las calles de Roma» (MAGNI B. - RODRÍGUEZ AMAYA F. 2009). Allo stesso modo, i “Quaderni Ibero-americani”, nel numero 10 del marzo 1951 (vol. II p. 57) proposero ai lettori (con testo a fronte e nella versione poetica di R. Giacheri) *En su llama mortal*.

Tale diffusione a tappeto aumentò la sua popolarità tanto da indurre la casa editrice Einaudi a pubblicare un'antologia¹⁴ di sue poesie tradotte da Salvatore Quasimodo¹⁵. Era l'inizio di una notorietà che non avrà battute d'arresto e di un appoggio incondizionato da parte degli intellettuali di sinistra che si era palesato anche in modo alquanto spettacolare quando si era trattato di evitare la sua espulsione.

14 Il volume, impreziosito da alcune illustrazioni di Renato Guttuso, era composto da quindici poesie scelte tra quelle scritte tra il 1925 e il 1944, alcuni frammenti di *Canto general de Chile* e *Que despierte el leñador*. Nello spazio di otto mesi la casa editrice ne pubblicò due edizioni.

15 La traduzione ricevette non poche critiche. A. M. Gallina, nel recensire la raccolta, oltre a contestare la scelta del testo a fronte (visto che la stampa presentava gravi errori di trascrizione dello spagnolo), rimproverava a Quasimodo la cattiva interpretazione di alcuni passaggi delle poesie, concludendo «Quasimodo ha un buon nome di poeta da salvaguardare, perché vuol rischiare di offuscarlo traducendo da una lingua che sembra conosca male? Con questa traduzione, non ha reso un buon servizio né a sé, né alle lettere ispaniche» (GALLINA A. M. 1952: 550).

Il moltiplicarsi delle edizioni delle sue opere in traduzione¹⁶ lo portarono a ritornare varie volte nella Penisola dove trovò il sostegno incondizionato di Giuseppe Bellini, che lo aveva invitato a tenere una *lectio magistralis* alla Facoltà di Lingue e letterature straniere della Bocconi di Milano proprio nell'anno accademico 1959-1960 in cui era stato istituito l'insegnamento ufficiale di Letteratura ispano-americana, il primo nell'Università italiana, indipendente da quello di Lingua e letteratura spagnola (BELLINI G. 2007).

Ma l'interesse per «la sua testimonianza di poeta nelle lotte per la redenzione sociale del suo paese e di ogni popolo sulla via del proprio riscatto, la sua parola di solidarietà fraterna per gli umili, gli oppressi di ogni terra» (DI STEFANO P. 2006) - così come recita la relazione di assegnazione - fu ratificato “ufficialmente” nel 1967 con il Premio Viareggio¹⁷ che per la prima volta nella sua storia aveva aperto le porte agli autori stranieri. In tale situazione, il Nobel tardivo¹⁸ poco aggiunse alla diffusione del suo lavoro divenuto col tempo icona indiscussa della poesia latinoamericana.

L'Italia era nel destino anche di Gabriel García Márquez (Nobel 1982) che arrivò a Roma nel luglio del 1955, come inviato speciale del quotidiano colombiano “El Espectador”. Occasione molto propizia per chi, come lui, desiderava conoscere il teorico del neorealismo, Cesare Zavattini «uno de los grandes de la historia del cine [...] una máquina de pensar argumentos» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1992: 71-72). Ben noti sono il periodo trascorso al Centro Sperimentale di Cinematografia di Cinecittà, e le prime esperienze¹⁹ che menzionerà in maniera trasfigurata nel racconto *La santa*²⁰ di *Doce cuentos peregrinos*

16 Stefano Tedeschi ne ha contate 18 nel decennio degli anni sessanta.

17 Racconta in *Para nacer he nacido* (1989: 207-210) di non essersi presentato alla cerimonia, trascinato in una serata di bagordi in casa dello scultore Marino Marini.

18 La prima candidatura risale al 1956. Ma è la successiva del 1963 a generare in lui e nei suoi sostenitori molte speranze, essendo tra i tre finalisti. Nel numero 5 di “Studi di Letteratura ispano-americana” del 1974, Bellini pubblica quello che a suo avviso era una sorta di «primo discorso Nobel nerudiano», datato 25 ottobre 1963, inviatogli dal poeta, in cui traspare la sua delusione, che si ripeterà anche l'anno successivo, quando l'Accademia svedese optò per J. P. Sartre. La storia della presunta ingerenza nord-americana nella non assegnazione del premio nel 1963 e nel 1964 viene ricostruita da STONOR SAUNDERS F. 2004.

19 È spesso ricordata la sua partecipazione come assistente di Alessandro Blasetti nel film *Peccato che sia una canaglia*.

20 Il racconto fu proposto inizialmente come articolo (*La larga vida feliz de Margarito Duarte*) pubblicato su “El tiempo” di Bogotá il 23/09/1981. L'argomento fu poi rielaborato per realizzare nel 1987 la sceneggiatura di un film diretto dal regista colombiano Lisandro Duque Naranjo.

nos del 1992.

Come narratore, la sua fortuna nel nostro Paese cominciò senza l'intercessione di intellettuali avvertiti o illustri accademici (come era accaduto con Asturias, Neruda e - anche se in misura ridotta - con Gabriela Mistral), ma grazie alla lungimiranza di Giangiacomo Feltrinelli che decise di pubblicare nel 1968 *Cent'anni di solitudine*, anticipando il successivo fiorire di traduzioni in tutte le lingue. La notizia dell'uscita del romanzo (così come accadrà per tutti gli altri suoi libri) fu riportata dai maggiori quotidiani²¹ e «nei sei mesi successivi [il testo vendette] in Italia la insperata cifra di centocinquantamila copie²², cambiando totalmente la visione della letteratura ispanoamericana» (TEDESCHI S. 2005: 121).

Favorito dal boom terzomondista che aveva investito i giovani sessantottini italiani, ideologizzati e politicamente impegnati, lo scrittore colombiano con la sua inventiva infiammò la loro immaginazione e, superando in notorietà anche Neruda, divenne ben presto un mito vivente. Nonostante avesse sempre cercato di evitare «qualsiasi forma di manifestazione esteriore che si present[asse] sotto i crismi dell'ufficialità e della moda, [e pur considerando] esteriori e inutili le conferenze, le interviste giornalistiche, le riunioni e le discussioni letterarie» (MORELLI G. 1974: 122), non poté sottrarsi alla ripercussione mediatica seguita al conferimento del Nobel. Le pagine di cultura del quotidiano "La Repubblica", dove la letteratura di lingua spagnola aveva trovato spazio e visibilità grazie ai preziosi articoli di Carmelo Samonà²³, proprio all'indomani della notizia dell'assegnazione, cominciarono ad ospitare suoi interventi (per proseguire a ritmo costante per tutto il 1983²⁴) che spaziavano, in modo molto libero e disarticolato, dall'analisi di alcuni aspetti della società ispano-americana, all'omaggio in ricordo di una grande scrittrice spagnola come Mercé Rodoreda, al racconto autobiografico.

21 Le recensioni, che portano la firma di A. Bianchini, E. Clementelli, N. Ginzburg, G. Manacorda, D. Puccini, solo per citarne alcuni, trovarono spazio sui quotidiani di tutte le tendenze politiche, anche se, come nota S. Tedeschi «l'arrivo di *Cent'anni di solitudine* è un'operazione condotta tutta all'interno del mondo editoriale, senza alcun apporto da parte degli "specialisti" del mondo accademico» (TEDESCHI S. 2005: 146).

22 I numeri saranno molto più alti per le edizioni successive. Cfr. TEDESCHI S. 2005: 124, nota 4.

23 Le proposte andavano da Ortega y Gasset a Borges e Onetti, senza dimenticare i grandi classici del passato e naturalmente lo stesso García Márquez alla cui opera dedica una lunga analisi in occasione del Nobel (22 ottobre 1982).

24 Tali testi saranno poi riproposti dall'autore in *Notas de prensa 1980-1984*, edito nel 1991.

Più defilata, meno pubblicizzata, è stata la presenza di Octavio Paz (Nobel 1990). La prima opera del poeta-filosofo della temporalità pubblicata nel 1961 in Italia fu il saggio *Il labirinto della solitudine*, che attirò l'attenzione solo degli addetti ai lavori, dei più sofisticati cultori della letteratura del Nuovo Mondo.

Autore “di nicchia”, come viene spesso considerato, presente nelle maggiori manifestazioni culturali (ricordiamo ad esempio la partecipazione al Festival di Spoleto nel 1967), ma sempre con lo sguardo rivolto verso l'Oriente, non dedicò molta attenzione alla nostra Penisola²⁵, limitandosi a riferirsi alla sua cultura millenaria solo nelle sue riflessioni sulla storia delle idee e sui suoi grandi protagonisti, spaziando da Cesare a Machiavelli, da Mussolini a Togliatti e Berlinguer.

Ma Napoli e Venezia gli ispirarono versi in cui traspaiono nitide le sue emozioni. Entrambe del 1948, *Himno entre ruinas* e *Máscaras del alba*, che chiudono il volume *Libertad bajo Palabra* (1949), riflettono impressioni, sensazioni, pensieri che «se bifurcan, serpean, se enredan, /recomienzan, / y al fin se inmovilizan» (PAZ O. 1990: 213). Così, dinanzi allo splendore del Golfo, il poeta scrive:

«Los ojos ven, las manos tocan.
Bastan aquí unas cuantas cosas;
tuna, espinoso planeta coral,
higos encapuchados,
uvas con gusto a resurrección,
almejas, virginidades ariscas,
sal, queso, vino, pan solar.
Desde lo alto de su morenía una isleña me mira,
esbelta catedral vestida de luz.
Torres de sal, contra los pinos verdes de la orilla
surgen las velas blancas de las barcas.
La luz crea templos en el mar» (PAZ O. 1990: 212)

²⁵ Il nostro paese ne ha riconosciuto il grande valore nominandolo il 7 ottobre nel 1991 Grande Ufficiale dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana.

A Venezia l'esperienza individuale rifluisce in una poesia che è - come non mai - «consagración del instante privilegiado que escapa a la corriente temporal [...] instante revelador de la otredad, salto a lo absoluto, epifanía, presencia del mistero cósmico, rescate de la unidad y plenitud primigenia, intermediario entre la conciencia y el mundo verdadero» (YUKIEVICH S. 1982: 97).

«Soñolienta

En su lecho de fango, abre los ojos

Venecia y se recuerda: ¡pabellones

y un alto vuelo que se petrifica!

Oh esplendor anegado...

Los caballos de bronce de San Marcos

cruzan arquitecturas que vacilan,

descienden verdinegros hasta el agua

y se arrojan al mar, hacia Bizancio.

Oscilan masas de estupor y piedra,

mientras los pocos vivos de esta hora...

Pero la luz avanza a grandes pasos,

aplastando bostezos y agonías.

¡Júbilos, resplandores que desgarran!

El alba lanza su primer cuchillo» (PAZ O. 1990: 215-216).

Come un evento editoriale cominciò ed è proseguito nel tempo il rapporto di Mario Vargas Llosa (Nobel 2010) con l'Italia. Dalla prima pubblicazione nel 1967 di *La città e i cani*, i suoi romanzi sono stati promossi e pubblicizzati dalle case editrici che se lo sono conteso, adeguando le scelte di pubblicazione alle richieste di un mercato condizionato dai cambiamenti politico-sociali in corso. Giocando sulla varietà delle tematiche scelte,

sulla sua capacità di rinnovare continuamente la struttura e la lingua dei suoi testi, da autore impegnato de *La casa verde* e *Conversazione nella Cattedrale*, passò ad essere presentato come l'interprete più versatile della multiforme realtà ispanoamericana. La stessa rottura con il castrismo seguita al "caso Padilla", lo svincolò ben presto da un pubblico politicamente orientato, facendogli superare indenne il calo di interesse per la letteratura d'oltreoceano avutosi negli anni '80.

A questo eccellente promotore di se stesso, diventato immediatamente un personaggio pubblico, continuamente presente sulle maggiori testate nazionali con contributi e interviste, dal 1982 ad oggi le università italiane hanno fatto a gara per tributargli omaggi e conferirgli lauree *ad honorem*, e le giurie dei maggiori Premi letterari hanno votato in modo unanime ogni nuovo libro presentato²⁶. Ma la "passione" per i luoghi, il "senso di appartenenza" tanto chiaramente manifestati da Asturias, Neruda e - in misura maggiore - da Gabriela Mistral, sarà quasi assente. Qualche piccolo accenno (pensiamo alle prime pagine di *El Hablador*), brevi interventi (*La romana. Ramera, filósofa y sentimental* incentrata sul romanzo di Alberto Moravia del 1988, e *El Gatopardo. Mentira de príncipe* su Tomasi di Lampedusa del 1987, entrambi inclusi in *La verdad de las mentiras*) anticipano l'unico vero tributo alla cultura italiana, il testo teatrale *Los cuentos de la peste*, del 2014, ispirato al *Decamerone*, nella cui introduzione si legge:

«El tiempo que me ha tomado escribir esta pieza ha sido uno de los más estimulantes que he vivido, gracias a Giovanni Boccaccio. Leerlo, releerlo, tratar de reconstruir mediante la lectura y visitas a lugares del mundo en que vivió y escribió ha sido una empresa gozosa. En la Florencia del otoño de la Edad Media apuntaban ya las primeras luces del Renacimiento. Dante, Boccaccio y Petrarca, los tres astros literarios de ese tránsito, son fuentes nutricias de lo mejor que ha producido la cultura occidental; con ellos nacieron formas,

26 1982 Premio IILA per *La tía Tula y el escritor* / 1986 Finalista Premio Grinzane Cavour per la narrativa straniera - *Historia de Mayta* / 1989 Premio Scanno / 1990 Premio Castiglione di Sicilia / 1992 Laurea *honoris causa* Università di Genova / 1995 Premio Letterario Internazionale Chianti Ruffino Antico fattore - Firenze per *Lituma en los Andes* / 2001 Laurea *honoris causa* Università Roma Tor Vergata / 2004 Premio Grinzane "Una vida para la literatura" / 2008 Premio Isaiah Berlin del Centro Internazionale di Studi italiani - Università di Genova / 2010 Premio Internazionale Viareggio-Versilia / 2013 Decima edizione del Premio Letteratura "Giuseppe Tomasi di Lampedusa" per *Il sogno del Celta* e per il saggio su *Il Gattopardo* in *La verità delle menzogne* / 2014 Laurea *honoris causa* Università di Firenze e Università di Torino / settembre 2015 Laurea *honoris causa* Università di Palermo - Premio Boccaccio Internazionale.

modelos, ideas y valores estéticos que han perdurado hasta nuestros días e irradiado por el mundo entero» (VARGAS LLOSA M. 2015: 7).

Questa in sintesi la relazione tra i sei Nobel per la letteratura e l'Italia, anche se l'elenco delle occasioni di contatto è naturalmente molto più ampio; ma è su Gabriela Mistral che desideriamo ora ritornare per approfondire due aspetti meritevoli di attenzione: il suo rapporto con quelli che lei considerò "maestri" e la difficile diffusione della sua opera in Italia.

Gabriela Mistral e gli intellettuali italiani.

Ripercorrendo le varie tappe della presenza in Italia dei sei premi Nobel latinoamericani, e confrontando le date di pubblicazione delle opere di Gabriela Mistral²⁷ con quelle degli altri autori, si constata che è l'unica a non aver visto edite le sue poesie nel nostro Paese prima dell'assegnazione del prestigioso premio, pur avendo avuto modo, come vedremo, di conoscere importanti intellettuali italiani e pur circolando da anni il suo nome negli ambienti culturali di tutto il mondo. Infatti, la sua candidatura era stata presentata la prima volta nel 1940 «by L. Galdames and Y. Pino Saavedra. The nomination was supported by members of the German-Chilean Cultural Institute in Santiago, and also by representatives of many countries of Central and South America» - così come è annotato nella scheda personale - e riproposta in tutti gli anni successivi. Considerando che l'Accademia aveva deciso di non attribuire il premio nelle edizioni del 1941-1942-1943, l'assegnazione nel 1945 risultò ampiamente preannunciata. Per alcuni, la scelta dell'Accademia fu però condizionata fortemente dalla situazione contingente, giacché dopo gli orrori della guerra

«con mayor necesidad que antes, era necesario restaurar la majestad del galardón como un paliativo de paz y porque la vida seguía adelante y la cultura y la ciencia debían borrar fronteras. Con mucha sapiencia los académicos

²⁷ Nata in Cile nel 1889, il suo è un destino di grandi successi professionali e di grandi dolori. Da semplice maestra rurale passa rapidamente agli uffici dei Ministeri dell'Istruzione del suo paese prima e del Messico poi. Qualche anno dopo viene designata membro dell'Istituto di Cooperazione Intellettuale della Società delle Nazioni, e successivamente intraprende una carriera diplomatica che la vedrà come Console negli Stati Uniti, in Spagna, Brasile, Messico, Italia. Muore a New York nel 1957.

suecos buscaron un personaje que pudiera, de alguna manera, hacer más llevadera la continuidad de la tradición. Y la encontraron en Hispanoamérica; lejos de los continentes que se habían sumido en el torbellino de la espantosa conflagración» (VILLANES C. 2001: 7).

Una riduzione del valore della sua opera non totalmente condivisibile, ma che è certamente in linea con il giudizio sull'intera sua produzione - alquanto generalizzato -, spesso intaccato da mode e preconcetti. Di fatto, la sua poesia «sobria y apasionada [que tiene] una tonalidad religiosa, incluso cuando habla de asuntos profanos [y] ecos inconfundibles de la Biblia» (PAZ O. 1992: 28-29), ed è caratterizzata da «un universo ritmico e metrico vario e complesso» (LEFÈVRE M. *apud* MISTRAL G. 2010: 305), non è stata particolarmente amata, tanto che anche in Italia oggi come ieri è poco nota al grosso pubblico.

Eppure, approfittando dell'appoggio dell'allora console del Cile, fin dal suo primo arrivo stabilì contatti con due rilevanti intellettuali dell'epoca, Ada Negri (1870-1945) e Giovanni Papini (1881-1956). Di entrambi aveva letto e amato le opere²⁸, al punto da aver inserito alcuni loro lavori nel volume *Lecturas para mujeres* realizzato per conto della Secretaría de Educación del Messico e dato alle stampe nel 1923.

Della Negri aveva scelto alcune poesie tratte da *Fatalità* del 1892 e da *Maternità* del 1904 proposte in una interessante ed efficace versione in prosa (*El infortunio - El imno de la vida*, titolo da lei preferito ad una più letterale traduzione dell'originale *Buon dì miseria - Madre desventurada*)²⁹ che lascia intatta l'ideologia, il ritmo, la forza coinvolgente del testo originale; di Papini aveva riportato due frammenti de *La vita di Gesù: Il sermone della montagna* e *La stalla*. A sottolineare l'affinità che sentiva con le pulsioni, con il senso della vita e della religione dei due italiani, i loro testi erano introdotti o seguiti da sue

28 Anche se nell'articolo *Con Ada Negri* (1926), afferma di aver conosciuto l'intera opera della poetessa solo «después de haber publicado mi libro», rinviano a la «excelente traducción de sus poemas hecha por González Martínez», la poetessa era conosciuta in America Latina, già «en 1899, [cuando] se había publicado por primera vez en una revista peruana, en versión de Sebastián Rivela, un poema de la misma autora: "Autopsia". Pero a partir de 1904, destaca un insigne traductor poético de Ada Negri en Juan Tassara, inquieto y desinteresado espíritu de escritor con honda sensibilidad que se volcó en traducciones de grandes poetas italianos y franceses sobre todo. Diversas versiones suyas se publicaron y reprodujeron en periódicos y revistas de esos años, entre 1904 y 1912. No fue ajeno a empresa semejante el exquisito espíritu de Manuel Beltroy, ni el de Angel Origgi Galli, que por 1920 divulgó igualmente la poesía de Ada Negri, junto con la de otras figuras femeninas de la moderna poesía italiana» (NÚÑEZ HAGUE E.).

29 Nell'edizione Porrúa del 1967 curata da Palma Guillén de Nicolau, compaiono altre due versioni in prosa - *El Abandonado e Las dolorosas* - della raccolta *Maternità*.

poesie sullo stesso tema (cfr. GUILLÉN DE NICOLAU P. 1988: 197-198).

L'incontro con la "poetessa del Quarto Stato", che esercitò su di lei «la fuerte atracción de la poesía social y del verso bravamente vertebrado, ambas cosas hijas de un espíritu protector» (MISTRAL G. 1924: 1) avvenne nel settembre del 1924³⁰, e diventò argomento per un articolo, *Con Ada Negri*, che pubblicò due anni dopo³¹ sulla rivista messicana "El Universal".

Il testo, mai avulso da un'intensa partecipazione emotiva - propria del suo stile poetico, ma che nelle prose assume un tono più controllato e un taglio quasi giornalistico -, ripercorre le ore trascorse insieme alla donna nella quale riscontrava alcune analogie con le proprie esperienze vitali³².

«De regreso al hotel [scrive] vengo recordando el pasado novelesco y doloroso de la escritora. Me acuerdo de su madre obrera, cuya mano mutilada en una fábrica abrió la conciencia de la niña hacia la suerte de los pobres; me acuerdo de la maestra primaria, que pasa a ser más tarde, y que oyó en una hora sobrenatural [...] la voz de las madres del pueblo, que le decían: ¡Tu que puedes, sé la garganta de nosotras!» (MISTRAL G. 1924: 5).

Pochi dati ma che riflettono uno stesso vissuto di povertà, di iniziale solitario lavoro in condizioni disagiate, di capacità di trasformare le difficoltà in sostanza per le sue creazioni, l'impegno ad essere la voce degli ultimi.

Anche le affinità intellettuali tra loro vengono messe in luce nell'articolo con chiarezza. La stima reciproca è evidente durante tutta la conversazione, condotta per metà in italiano e per metà in spagnolo, durante la quale Ada Negri mostra di conoscere bene le poesie della Mistral al punto da recitare «por hazaña graciosa, una estrofa de las *Rondas* en un castellano bastante decoroso» (MISTRAL G. 1924: 1).

Gli argomenti su cui le due donne si confrontano sono vari: alle considerazioni sul-

30 La Mistral ne dà notizia ad uno dei suoi amici, l'intellettuale costaricense J. García Monge, nel *Post scriptum* di una delle molte lettere a lui indirizzate, datata 30 settembre 1924. Il carteggio tra i due è raccolto nel volume di ARCE M. 1989.

31 Quell'anno e il successivo, Ada Negri fu candidata al Nobel.

32 Entrambe dedite per lungo tempo all'insegnamento, avevano umili origini, amavano nello stesso modo la natura e le piccole cose e la loro vita fu segnata dall'assenza del padre, e (anche se in tempi diversi) dal dolore per la perdita di un figlio. E poco importa se nel caso della Mistral era un figlio adottivo.

la «poesía de mujeres», incentrate sulla «diferenciación entre la poesía apasionada y la del ‘profesionalismo sexual’» (MISTRAL G. 1924: 1), seguono quelle sugli ultimi libri di D’Annunzio, definito dalla Mistral un «horrible egotista», anche se era «en la literatura lo que los Apeninos en la Península: su tremenda columna vertebral» (MISTRAL G. 1924: 2)³³.

La narrazione è soprattutto l’affettuoso ritratto umano della poetessa quasi cinquantenne, da lei ritenuta - nel pieno dell’esaltazione - «la mejor de Italia de todos los tiempos» (MISTRAL G. 1924: 1), la «mujer latina en grande» (MISTRAL G. 1924: 5)³⁴. Le pagine che compongono *Con Ada Negri* sono così un sentito tributo alla «italiana genial», eccelsa per la sua poesia di denuncia sociale, e per essersi eretta a difesa degli «humillados y ofendidos» (MISTRAL G. 1924: 5).

Il profondo rispetto per la «amiga más grande que podría yo desear» (MISTRAL G. 1989: 53), non fu scalfito neanche dalla sua cieca fede in Mussolini³⁵, tanto disprezzato invece dalla cilena. Consapevole delle profonde contraddizioni in cui ogni essere umano può incorrere nel corso della vita; capace di scindere sempre il valore delle opere dalle scelte umane; conscia delle infinite interpretazioni della realtà che, partendo da un punto comune, possono essere date dai singoli sugli accadimenti, la scelta politica fatta dalla Negri non diminuì la grande stima che provava per lei e - pur rimanendo salda nella sua opinione negativa sul Duce - si accommiatò con la certezza di aver sentito in quelle ore gravitare sul suo capo «el aliento de una vida superior» (MISTRAL G. 1924: 5).

La stessa posizione di assoluta “devozione” la assunse anni dopo nei confronti di un

33 Un giudizio che porta a ripensare alle varie ipotesi fatte sulla scelta dello pseudonimo Gabriela, per alcuni frutto di una forte devozione per il Vate che, invece, non sembra essere tra quelli che desiderò conoscere personalmente. In *Respuesta a los italianos (I)*, dichiara esplicitamente «No conocí ni busqué conocer a D’Annunzio. En esos días él cerraba su mansión a todo visitante para trabajar» (MISTRAL G. 1989: 53).

D’altra parte, anche sulla scelta di Mistral come cognome, ci sono più versioni che la stessa poetessa contribuì ad alimentare. In un’occasione affermò: «tomé este nombre por tres causas. La primera, por devoción a Federico Mistral, al que me gustó sentir como hombre de la tierra; la segunda, porque dicho nombre me agradaba eufónicamente [...] La tercera es porque siento un gran amor por el viento; lo considero como uno de los elementos más espirituales, más espiritual que el agua [...]. Un día, enseñando geografía en mi escuela, me impresionó la descripción que hace Reclus del viento, y en ella encontré ese nombre: mistral. Lo adopté enseguida como seudónimo y ésa es la verdadera explicación de por qué llevo el apellido del cantor de la Provenza» (MISTRAL G. 1989: III). Lila Zemborain nel saggio *Gabriela Mistral. Una mujer sin rostro*, dedica un capitolo ai vari pseudonimi utilizzati dalla poetessa nel corso degli anni.

34 Già nel 1923 in una nota biografica inviata a una casa editrice di Barcellona (cit. in SILVA CASTRO R. 1935: 8), nel preannunciare il completamento di alcune biografie su «los grandes varones del espíritu», aveva indicato tra questi anche Ada Negri. L’uso del termine *varones* per la poetessa è indicativo del suo sentire.

35 Ada Negri fu insignita del Premio Mussolini nel 1931, inoltre è stata la prima e unica donna ad essere ammessa nel 1940 all’Accademia d’Italia promossa e inaugurata dal Duce nel 1929.

altro grande e controverso personaggio delle lettere italiane, Giovanni Papini, conosciuto in quegli stessi primi mesi³⁶ di permanenza in Italia. Come annota nelle pagine del suo diario, gli aveva chiesto di essere ricevuta dopo aver letto la *Historia de Cristo*, e il nuovissimo *Dizionario dell'omo salvatico*³⁷, che aveva comprato appena arrivata a Napoli, prima di dirigersi a Capri dove - in solo «cuatro nobles siestas bajo los olivares» (MISTRAL G. 2002: 106) - ne aveva divorato le oltre 300 pagine.

Il testo la lasciò «llena de espanto» perché le sembrò «un juicio final, pero en una llanura que fuera un poco establo, y un poco estercolero, y un poco plomo líquido, para que dancen los que oyen la sentencia» (*ivi*: 106). Sull'onda di questa nuova lettura, raggiunse "l'iconoclasta" a Castiglioncello dove villeggiava in una «casa grande, de persianas verdes con un gran relieve de Dante, ángel Custodio de él», ma che in lei «aumenta[ba] el embarazo» (*ivi*: 107).

Dinanzi a «una de las conciencias directoras de Europa [...] que mueven nuestro tiempo brutal» (*ivi*: 107), saranno i suoi modi cordiali - «habla con serenidad, casi con dulzura» (*ivi*: 108) - a farle riacquistare la sicurezza necessaria per potergli rivolgere domande dirette sulla religione, sulla differenza tra povertà e miseria e sul fascismo, certa di trovare in lui «una respuesta a cada uno de los problemas espirituales» (*ivi*: 108) del suo tempo.

Quell'uomo di quarantatré anni, che osservò con attenzione tanto da descriverne con minuzia le caratteristiche fisiche - «es fuerte, sin ser graso, muy alto. Color pálido, piel fina, ojos claros, que el sentimiento muda dentro de la gama de los grises; frente noble de grandes sienas y [...] un cabello casi infantil, de tierno, en la cabeza poderosa» (*ivi*: 106) -, chiarì i suoi dubbi, sollecitò riflessioni, tanto da farle scrivere:

«tengo el privilegio de oír a un hombre moderno que tiene vida profunda, un milagro en esta hora de triste banalidad de Europa. Se le podrá acusar de fanático, de 'ebrio del vino de Dios', pero no se le puede decir lo que a otros varones de fe: que son vagos por misticismo ni confusos por ignorantes» (*ivi*:

36 Le opere di Papini, negli anni che ci interessano, trovarono una buona accoglienza in Cile. *Historia de Cristo* ebbe la prima edizione cilena nel 1923 (Editorial Lux), seguita nel 1925 da quella realizzata da Zamorano y Caperan. Ad esse seguì la traduzione di *Bufonadas*, Editorial Osiris, Santiago de Chile, del 1935. *El crepúsculo de los filósofos*, e *Historia de la Literatura Italiana* furono realizzate dalla Editorial Mundo Nuevo di Santiago nel 1938. A queste si devono aggiungere tutte le altre argentine o spagnole.

37 Il *Dizionario dell'omo salvatico*, redatto insieme a D. Giuliotti, era stato appena pubblicato da Vallecchi.

108).

Una deferenza che non venne meno neanche quando, venti anni dopo, alcune affermazioni di Papini - seppur, a suo dire, non volevano essere «realmente una reprobación sino un llamamiento fraternal de esperanza» (PAPINI G. 1947: 293) - scatenarono le ire di insigni letterati, per nulla rasserenati dalla consolatoria frase di chiusura in cui il poeta augurava la «victoriosa afirmación del nuevo genio americano» (*ivi*: 293) in un futuro certamente prossimo. Era il maggio del 1947 e il controverso intellettuale aveva scritto un testo³⁸ che fu pubblicato il mese successivo sul numero 30 della “Revista de América”, di Bogotá. I suoi giudizi poco lusinghieri sulla situazione culturale in America latina, ben chiari fin dal titolo, *Lo que América no ha dado*, furono contestati in articoli infuocati pubblicati su vari periodici soprattutto colombiani³⁹, tesi a controbattere la sua idea che «América lo ha recibido todo de Europa» (*ivi*: 289), non potendo annoverare al suo attivo né un santo, né un filosofo, né tantomeno un artista, giacché neanche Diego Rivera, di cui pur si parlava⁴⁰, era riuscito a raggiungere una concreta notorietà nel Vecchio Mondo.

Anche la Mistral fu sollecitata ad inserirsi nel dibattito; proprio lei che, pienamente consapevole dell'ignoranza, dell'eurocentrismo che inficiava ogni discussione sul mondo ispanoamericano, nel suo discorso per il conferimento del Nobel aveva dichiarato:

«Hoy Suecia se vuelve hacia la lejana América ibera para honrarla en *uno de los muchos trabajos de su cultura*. El espíritu universalista de Alfredo Nobel estaría contento de incluir en el radio de su obra protectora de la vida cultural *al hemisferio sur del Continente Americano tan poco y tan mal conocido*»⁴¹.

Ma le speranze di trovare il suo appoggio per difendere l'onore ferito furono immediatamente disilluse. Nella lettera di risposta al compatriota⁴², del marzo 1948, mostrò

38 Il testo è diviso in 20 piccoli paragrafi.

39 La risposta di B. Sanin Cano, *Giovanni Papini y la cultura latinoamericana*, comparve sul numero successivo della stessa rivista. Considerata la quantità di interventi sul caso si pensò addirittura di riunirli in un volumetto, ma l'idea non ebbe seguito.

40 Nel numero 5 de “Il Politecnico”, del 27 ottobre 1945, Elio Vittorini aveva fatto pubblicare un articolo di Diego Rivera, definito il «pittore della classe operaia», in cui l'artista racconta le vicissitudini, i successi e le opposizioni alla realizzazione di alcuni murali negli Stati Uniti.

41 Il corsivo è nostro.

42 Il dattiloscritto originale è consultabile sulla pagina web Sala Mistral: Biblioteca Nacional de Chile. Il nome del mittente, presu-

chiaramente la sua posizione rispetto al poeta e al problema in generale. A suo avviso, era impossibile giudicare un uomo «tan amable y tan tremendo» (MISTRAL G. 1989: 48). Soprattutto per lei, che si sentiva debitrice nei suoi confronti - «las deudas me tapan la boca» (*ivi*) - per averle fatto conoscere Jacopone da Todi, «fenómeno adorable en poesía y vida» (*ivi*) e per aver scritto un capolavoro come *Dante vivo*. Per essere stato un faro la cui luce non avrebbe mai potuto smettere di brillare e di indicarle la strada.

Assume così un tono conciliante cercando di depotenziare la portata dell'evento e spostare l'attenzione dagli attacchi dell'ultima ora, all'intera, «brava y hermosa obra» di un pensatore «plural [...] que quiere salvar castigando o que castiga precisamente por salvar» (*ivi*: 47), mosso sempre da «un amor colérico o una cólera de amador ofendido» (*ivi*: 48). Ad estrema giustificazione per «un escritor lleno de cultura, pero implacable y acedo (sic!) por hábito de corregir» (*ivi*: 49) ricorda al suo interlocutore - affinché «se ablande respecto a la acidez [del] atacante» (*ivi*: 49) - le tristi condizioni di salute di Papini, ormai quasi cieco e semiparalizzato.

Ancora una volta, come era accaduto con Ada Negri, restò fedele all'idea che di loro si era costruita, evitando di liquidarli sbrigativamente, e ricordando che - spesso - è preferibile guardare alla totalità affascinante dell'artista, piuttosto che al cupo dettaglio delle sue (estern)azioni. Nel tempo che le restò da vivere, non ebbe modo di incontrare più l'iroso fiorentino, tanto amato e difeso, nonostante il forte desiderio di andare «a visitarle a su Florencia [para] estrechar esa mano y ver esos ojos un poco mártires que escriben aun, sin su sol toscano y tal vez sin otra alegría alguna» (MISTRAL G. 1989: 49).

Nonostante tali incontri e nonostante la sua presenza in Italia, per passare dall'ossequio per i due “mostri sacri”, alla credibilità acquisita, agli onori della fama, alla laurea *honoris causa*, Gabriela Mistral dovette attendere non solo il cambiamento politico avvenutosi in Italia, ma anche la consacrazione del Nobel.

Prima dell'assegnazione del Premio, la sua opera aveva avuto poca eco in Italia. Immediatamente dopo, la Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze - «che di tali straor-

mibilmente direttore di una Rivista cilena, non è specificato.

dinari conferimenti [era] stata sempre molto parca»⁴³ -, il 9 febbraio del 1946⁴⁴, deliberò di darle la Laurea *ad honorem*, sia per i suoi meriti letterari, sia - come scrisse il Rettore Piero Calamandrei nella sua richiesta al Ministero - per la generosità con cui la poetessa aveva «anche di recente [...] manifestato la sua solidarietà per il popolo italiano», facendo con ciò un esplicito riferimento ai ripetuti appelli (*Se debe ayudar a Italia, una de las Tres Madres de Sudamérica* del 29 dicembre 1945 pubblicato su “La nueva Provincia” di Bahía Blanca; *No es justo que Italia pague las locuras de los fascistas*, del 4 febbraio 1946, pubblicato su “La Prensa” di Buenos Aires, solo per fare due esempi) in cui la Mistral implorava di non infliggere all'Italia l'umiliazione di vedersi privata di alcune zone, al momento di ridisegnare i confini territoriali nei trattati di pace.

La notizia la raggiunse a Londra, anche se la sua gioia ancora una volta fu turbata da contestazioni seguite alla nomina⁴⁵, come si evince dal telegramma di ringraziamento inviato al Rettore il 15 febbraio: «Gradisco profondamente vostro messaggio et onore che mi confonde Stop Desolata per l'eco suscitata dall' amicuccio (annuncio) mia visita alla vostra veneranda et cara città».

Non si recò a Firenze per la cerimonia di conferimento⁴⁶ ma, in quello stesso mese, sei sue liriche - «appena un saggio della [sua] ricca produzione» (NICOLAI R. 1946: 12) - e alcune prose (*La preghiera della maestra*, *Il decalogo dell'artista* e alcuni stralci di *Poemi delle madri*) furono riunite in un volumetto di 31 pagine, stampato a cura del Ministero degli Affari Esteri italiano, intitolato *Piccola antologia di Gabriela Mistral*, presentata e tradotta da Raniero Nicolai. La nota introduttiva che riporta in calce la data della sua stesura, 29 gennaio 1946 «nel giorno in cui Gabriela Mistral è giunta a Roma, ospite del

43 L'importanza della decisione viene in tal modo sottolineata nel comunicato inviato dalle autorità accademiche alla stampa.

44 Controllando le date sui vari documenti conservati nell'Archivio storico dell'Università di Firenze, si nota un'insolita rapidità nelle prime fasi della pratica di conferimento. Il 9 febbraio del 1946 la decisione viene presa nel corso di una seduta straordinaria del Consiglio della Facoltà di Lettere. Il Rettore comunica immediatamente la notizia a Gabriela Mistral, invitandola a dare la sua disponibilità a partecipare alla «cerimonia conferimento lunedì pomeriggio 11 corrente» (!!!!). Come si sa la poetessa, in quel momento a Londra, non riuscì ad essere presente. Grazie ad una lettera del 12 febbraio apprenderà dell'avvenuta cerimonia, e potrà leggere il testo della motivazione. Il suo telegramma di ringraziamento è del 15. La richiesta al Ministro della Pubblica Istruzione per l'approvazione, secondo l'allora vigente normativa, è invece del 2 marzo, ma l'Università dovrà aspettare più di un mese e mezzo (24 aprile) per ricevere la risposta ufficiale. La nota più stonata appare la lettera inviata al Rettore il 20 aprile dal Ministro Consigliere di stanza all'Ambasciata cilena a Roma. In essa si parla ancora di partecipazione al conferimento (già avvenuto) e di comunicazione all'interessata (già ampiamente al corrente, come attesta il telegramma menzionato).

45 Un comunicato di sole sette righe, pubblicato il 12 febbraio sulla pagina di “Cronaca fiorentina” del quotidiano “La Nazione” rendeva noto l'avvenuto conferimento.

46 In un articolo del 1948 spiegherà la decisione in questi termini: «Mi cansancio de aquel viaje a Suecia [me impidió ir a] esa universidad florentina, que para mí habría sido un gozo permanente» (MISTRAL G. 1989: 49).

Governo d'Italia» (*ivi*: 12), per essere ricevuta anche da Papa Pio XII, rivela la tempestività con cui il progetto fu realizzato. Era un omaggio, scrive il curatore, «che il Governo italiano ha voluto tributare [non] soltanto in dipendenza del Premio Nobel [...] ma piuttosto quale corollario di quella amicizia tra Italia e Cile, ed anzi tra Italia e Sudamerica, alla quale lei stessa contribuì notevolmente nei suoi lunghi soggiorni (anche in veste di rappresentante consolare del suo Paese) nella Penisola» (*ivi*: 5).

Altre tre poesie - *Desvelada*, *Balada* e *Cima* - della raccolta *Desolación* furono proposte nel primo numero⁴⁷ della neonata rivista trimestrale “Quaderni Ibero-americani”, organo della ARCSAL (Associazione per le relazioni culturali tra Spagna e America Latina⁴⁸) appena costituitasi a Torino.

Furono proprio i membri dell'associazione che - come si legge in una nota a pagina 6 - «in occasione del soggiorno in Italia di Gabriela Mistral [avevano preso] contatto con la poetessa cilena» e continuarono ad ospitare nella Rivista le sue poesie. Jole Scudieri Ruggieri preparò un saggio fitto di citazioni - pubblicato nel Fascicolo 5-6 (agosto-ottobre 1947) - in cui riuscì a sintetizzare e presentare l'intera opera fino a quel momento realizzata.

Lo scambio diventò col tempo sempre più intenso. Nel fascicolo 11 del secondo volume corrispondente al 1951, introducendo la poesia *Almuerzo al sol*, viene messo in evidenza che era stata «La poetessa cilena, con atto gentile, [a donare alla Rivista] questa composizione inedita che apparirà in una sua Antologia, presso l'editrice Losada di Buenos Aires». Inoltre la Mistral accettò molti degli inviti a tenere conferenze che Giovanni Maria Bertini le rivolse nel corso degli anni successivi, coincidenti con la sua residenza a Rapallo. Fu solo la sua salute precaria - «soy una cardíaca que tiene colapsos de tres horas por las 'coronarias' (arterias) dañadas gravemente» (ÁVILA P. L. 1965: 193) - a costringerla in alcuni casi a tentennare sulle date, come possiamo verificare leggendo le due lettere⁴⁹ rese pubbliche nel 1965 da Pablo Luis Ávila. Ma le modalità e i temi degli incontri erano sempre concordati con minuzia:

47 Agosto-ottobre 1946 p. 8.

48 Il nome nei mesi successivi fu sostituito dal più completo: Associazione per le relazioni culturali tra Spagna, Portogallo e America Latina.

49 Le due lettere non sono datate. L'unica data che Ávila indica nella nota a piè di pagina è 5-6-61, trovata sul timbro postale. Dobbiamo ritenere però che si tratti di un errore di stampa, essendo il 1961 successivo alla morte della poetessa.

«Yo iría allá para dar una conferencia - naturalmente gratuita - sobre Chile, la cual llevará un exordio sobre Italia. Ud. hallará modo de que yo me aloje en parte próxima a la ciudad sin publicidad alguna, con mi nombre legal [...] Le propongo estos temas. La lectura de una conferencia - no muy larga - sobre Chile. Lectura de trozos [de] un largo poema descriptivo narrativo sobre Chile [...] No habrá nada que pagarme, ni pasaje ni hotel» (ÁVILA P. L. 1965: 193-194).

Una disponibilità totale, dunque, che ebbe come contropartita la diffusione (pur sempre timida) delle sue poesie. Lontani ormai gli anni in cui «lo sciovinismo [...] anche nel campo intellettuale, imponeva la preferenza ai ‘prodotti nazionali’» (LA CUTE P. 1947: 5), i nuovi programmi ministeriali avevano finalmente autorizzato lo studio delle letterature straniere nei licei. Se nell’*Antologia Scrittori Stranieri* del 1947, insieme a quelle di altri poeti di lingua spagnola, erano state inserite due poesie (*Ballata* e *La supplica*) e l’accurata *Pregiera della maestra*, molto più spazio le fu dato (13 poesie) nell’antologia con testo a fronte curata da Francesco Tentori, *Poesia ispano-americana del ‘900*, pubblicata da Guanda nel 1957, alcuni mesi dopo la sua morte avvenuta il 10 gennaio di quello stesso anno⁵⁰.

Ma sarà il silenzio della critica specializzata a decretare, dopo un fugace seppur meritorio avvicinamento, la sua scomparsa⁵¹, perché l’attenzione si era ormai spostata su autori le cui tematiche risultavano più congeniali ai tempi. Su scrittori che erano portavoce non tanto di un’interiorità dolente, quanto piuttosto di una collettività in cerca di riscatto. Perché, come aveva auspicato Elio Vittorini nell’editoriale che apriva il primo numero de “Il Politecnico”, nel 1945, i tempi erano ormai maturi per «una cultura che protegge[esse] dalla sofferenze, che le combatt[esse] e le elimin[asse] [e] che aiuti[asse] a eliminare lo sfruttamento e la schiavitù». E la poesia di Gabriela Mistral non sembrava rispondere

50 I lettori dei QIA ebbero notizia delle cerimonie di commemorazione svoltesi a New York e in Cile solo nel mese di dicembre (Fascicolo 21 vol. III pp. 408-409).

51 Un nuovo tributo da parte dei QIA le sarà fatto nel marzo del 1959. Il fascicolo 23 del vol. III accoglierà un breve saggio *Gabriela Mistral, chilena universal* di Gaston Von Dem Bussche (pp. 503-506) e la composizione *Elogio de los pueblos pequeños* (p. 524) che era stata pubblicata postuma su “El Mercurio” di Santiago, solo due mesi prima.

(almeno nella scelta che ne era stata proposta) a questi requisiti.

Per trovare il suo nome nuovamente presente nelle librerie italiane, si dovrà attendere il volume monografico del 1968, *Gabriela Mistral*, con introduzione di Piero Raimondi, inserito nella collana dedicata ai Nobel della letteratura mondiale edita dalla Utet. Ma, a nostro avviso, il primo concreto e importante tentativo di riscattare la sua voce dall'oblio e di mostrare al lettore italiano la ricchezza dell'universo e del messaggio poetico della cilena, è quello realizzato nel 2010 dalla casa editrice Marcos y Marcos, con la pubblicazione dell'antologia *Canto che amavi*, nella bella e attenta traduzione di Matteo Lefèvre.

Bibliografia

ARCE Magda (cur.), 1989, *Gabriela Mistral y J. García Monge, una correspondencia inédita*, ed. Andrés Bello, Santiago.

ASTURIAS Miguel Angel, 1988, *Periodismo y creación literaria, 1924-1933*, AMOS SEGALA (cur.), Colección Archivo, España.

ÁVILA Pablo Luis, 1965, *Gabriela Mistral en Italia (dos cartas inéditas)*, "Quaderni Iberoamericani", Torino, pp. 185-194.

BELLINI Giuseppe, 1996, *Miguel Ángel Asturias en Italia a través de sus cartas*, "Centroamericana", n. 6-7, pp. 15-27.

BELLINI Giuseppe, 1969, *Miguel Ángel Asturias en Italia*, "Revista Iberoamericana", vol. XXXV n. 67, pp. 105-115.

BELLINI Giuseppe, 1974, *Il primo «discorso» Nobel di Neruda*, "Studi di Letteratura ispanoamericana", n. 5, Cisalpino-Goliardica, Milano, pp. 7-13.

BELLINI Giuseppe, 1976, *I "Sonetos venecianos" di Asturias*, "Studi di Letteratura ispanoamericana", n. 7, Cisalpino-Goliardica, Milano, pp. 121-129.

BELLINI Giuseppe, 2007, *A proposito di ispanismo italiano*, "Rassegna Iberistica", n. 85, pp. 79-82.

CARRIÓN Benjamín, 1956, *Santa Gabriela Mistral*, Casa de la cultura ecuatoriana, Quito.

CIRILLO Teresa, 2002, *Neruda a Capri*, La Conchiglia, Capri.

CIRILLO Teresa, 2003, *La diffusione dell'opera di Neruda in Italia*, in BELLINI Giuseppe - MERLINI Lavinia - VECCHIATO Sara (cur.), *Pablo Neruda in Bocconi*, Egea, Milano, pp. 23-37.

CIRILLO Teresa, 2004a, *Istanze politiche e sociali in "La carta en el camino", "Llegó la flota" y "Los dioses harapientos" di Pablo Neruda*, in *Atti del Convegno di Milano 22-23 novembre*, CNR, pp. 179-203.

CIRILLO Teresa, 2004b, *La patria del grappolo. Neruda e l'Italia*, in NERUDA Pablo, *L'uva e il vento*, Passigli, Firenze.

CIRILLO Teresa, 2006, *Neruda in Italia. Testimonianze e documenti*, "Annali dell'Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale', Sezione romanza", XLVIII, n. 2, L'Orientale editrice, Napoli, pp. 343-382.

DI STEFANO Paolo, 2006, *I silenzi di Levi, le liti su Neruda*, "Corriere della sera", 5 maggio, Milano.

DIONISI Maria Gabriella, 2011, *Dal Cile al Golfo di Napoli. I soggiorni italiani di Gabriela Mistral*, in DE CAPRIO F. (cur.), *Immagini di donne in viaggio per l'Italia*, Sette Città, Viterbo, pp. 281-299.

FIGUEROA Virgilio, 1933, *La divina Gabriela*, Imprenta El esfuerzo, Santiago de Chile.

GALLINA Anna Maria, 1952, *Poesie*, "Quaderni Ibero-americani", vol. II, n. 16, Torino, p. 550.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1993, *Doce cuentos peregrinos*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

GOÑI José - RIVADENEIRA Patricia - CIRILLO Teresa (cur.), 2005, *Il fuoco dell'amicizia. Pablo Neruda nel ricordo degli amici italiani*, Arte tipografica Editrice, Napoli.

GUILLÉN DE NICOLAU Palma (cur.), 1988, *Lecturas para mujeres. Gabriela Mistral 1922-1924*, Editorial Porrúa, México.

LA CUTE Pietro, 1947, *Prefazione*, in *Scrittori stranieri - Antologia di Traduzioni italiane con notizie introduttive sulle varie letterature*, ed. L. Trevisini, Milano.

MAGNI Barbara - RODRÍGUEZ AMAYA Fabio, 2009, *Pablo Neruda 1950-1952: el exilio italiano*, "Escritural", n. 1 (<http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL1/NERUDA/MAGNI>)

MISTRAL Gabriela, 1924, *Lecturas para mujeres. Destinadas a la enseñanza del lenguaje*, Escuela Hogar Gabriela Mistral, México.

MISTRAL Gabriela, 1926, *Con Ada Negri*, <http://salamistral.salasvirtuales.cl/fichaDocumento.php?idDocumento=37433&id=8&idForm=1>

MISTRAL Gabriela, 1946, *Piccola antologia di Gabriela Mistral*, Raniero NICOLAI (cur.), Ministero degli Affari Esteri, Roma.

- MISTRAL Gabriela, 1954, *Lagar*, editorial El Pacífico, Santiago de Chile.
- MISTRAL Gabriela, 1978, *Recados para América. Textos de Gabriela Mistral*, Mario CÉSPEDES (cur.), "Revista Pluma y Pincel", Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz, Santiago de Chile. <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/prosa/aventuralengua.html>
- MISTRAL Gabriela, 1989, *Italia Caminada*, Istituto italiano di cultura in Cile, Santiago.
- MISTRAL Gabriela, 1977, *Epistolario de Gabriela Mistral con Pedro Aguirre Cerda*, Mapocho / Biblioteca Nacional, n. 24, Santiago, pp. 174-210.
- MISTRAL Gabriela, 2001, *Poesías completas*, Andrés Bello, Santiago.
- MISTRAL Gabriela, 2002, *Bendita mi lengua sea. Diario íntimo de Gabriela Mistral*, Planeta/Ariel, Santiago.
- MISTRAL Gabriela – OCAMPO Victoria, 2007, *Esta América nuestra. Correspondencia 1926-1956*, El cuenco de la Plata, Buenos Aires.
- MISTRAL Gabriela, 2010, *Canto che amavi*, Marcos y Marcos, Roma.
- MISTRAL Gabriela, 2013, *Pensando en América*, Pedro Pablo ZEGERS B. – Bernardita DOMAN-GE M. (cur.), Editorial Universidad de Talca, Talca.
- MORELLI Gabriele, 1974, *A colloquio con Gabriel García Márquez*, "Studi di letteratura ispano-americana", n. 5, Cisalpino-Goliardica, Milano.
- NERUDA Pablo, 1989, *Para nacer he nacido*, Planeta, Barcelona.
- NICOLAI Raniero, 1946, "La poesia di Gabriela Mistral", in Gabriela MISTRAL, *Piccola antologia di Gabriela Mistral*, Ministero degli Affari Esteri, Roma.
- NÚÑEZ HAGUE Estuardo, *Prólogo a MARIATEGUI J. Carlos, Cartas de Italia*, https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/cartas_de_italia/paginas/prologo.htm.
- PAPINI Giovanni, 1947, *Lo que América no ha dado*, "Revista de América", n. 30, pp. 289-293.
- PAZ Octavio, 1990, *Libertad bajo palabra. Obra Poética (1935-1957)*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- PAZ Octavio, 1992, *Al paso*, Seix Barral, Barcelona.
- QUEZADA Jaime (cur.), 2002, *Bendita mi lengua sea. Diario íntimo de Gabriela Mistral*, Planeta/Ariel, Santiago del Chile.
- RAIMONDI Piero (cur.), 1968, *Gabriela Mistral*, Utet, Torino.
- RIVERA Diego, 1945, *La storia degli uomini sui muri*, "Il Politecnico", n. 5, p. 4.
- SANIN CANO Baldomero, 1947, *Giovanni Papini y la cultura latinoamericana*, "Revista de América", n. 31, pp. 3-8.

SCUDIERI RUGGIERI Jole, 1947, *Gabriela Mistral*, “Quaderni Ibero-americani”, n. 5-6 (agosto-ottobre), Torino, pp. 117-123.

SILVA CASTRO Raúl, 1935, *Estudios sobre Gabriela Mistral*, Editorial Zig-Zag, Santiago del Chile.

STONOR SAUNDERS Frances, 2004, *La guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Fazi editore, Roma.

TEDESCHI Stefano, 2005, *All'inseguimento dell'ultima utopia*, Ed. Nuova Cultura, Roma.

VARGAS LLOSA Mario, 1990, *La verdad de las mentiras*, Seix Barral, Barcelona.

VARGAS LLOSA Mario, 2015, *Los cuentos de la peste*, Alfaguara, Barcelona.

VILLANES Carlos, 2001, *Los premios Nobel en español. Autores sudamericanos (II)*, Acento editorial, Madrid.

VON DEM BUSSCHE Gaston, 1959, *Gabriela Mistral, chilena universal*, “Quaderni Ibero-americani”, n. 23, vol. III, pp. 503-506.

YURKIEVICH Saul, 1982, *Octavio Paz indagador de la palabra*, in GIMFERRER Pere (cur.), *Octavio Paz*, Taurus, Madrid.

ZAMBORAIN Lila, 2002, *Gabriela Mistral. Una mujer sin rostro*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario-Argentina.

I due premi Nobel cileni: Gabriela Mistral nel ricordo di Pablo Neruda

Teresa Cirillo Sirri
Università di Napoli L'Orientale

«Gabriela Mistral fue indianista. Por mi parte, yo no sólo soy indianista sino indio [...]. Y a nosotros nos han pasado cómicos episodios por cuenta de nuestra pasión. Se sabe que Gabriela pidió en Roma a un papa (cuyo número no recuerdo) que intercediera en una encíclica por un mejor trato para los indios de América. La humillada condición de los pobres incas sublevaba la sangre de nuestra compatriota. El Santo Padre la miró sorprendido. Estaba segura? Era posible que en América quedaran indios todavía?» (NERUDA P. 2002a: 231).

Neruda si dichiara orgogliosamente “indio” e definisce Gabriela Mistral una fervente “indianista”. L’indianismo, l’attenzione rivolta agli *indios* americani, è un tratto distintivo che può rappresentare una chiave di lettura per accomunare Pablo Neruda e Gabriela Mistral, i due premi Nobel espressi dal Cile, due poeti che adottarono per i loro scritti un *nom de plume*: Nefalí Ricardo Reyes preferì firmarsi Pablo Neruda mentre Lucila Godoy Alcayaga scelse per sé lo pseudonimo Gabriela Mistral, un omaggio a Gabriele d’Annunzio e a Frédéric Mistral. I due poeti cileni hanno vissuto per molto tempo lontani dalla loro terra: entrambi hanno disimpegnato la carica di console del Cile in vari Paesi e tutti e due hanno trascorso qualche tempo in Italia: Gabriela si occupò del consolato cileno a Napoli e a Rapallo, Pablo, invece, fu invitato in Italia, dal P.C.I., per un giro di conferenze in varie città e poi, come esule politico sorvegliato dalla polizia italiana, nel 1952, trascorse alcuni mesi a Capri insieme con la donna di cui era follemente innamorato, Matilde Urrutia.

Con alcune immersioni nel vasto pelago della prosa di Neruda, nella impressionante varietà di argomenti da lui trattati e ora riprodotti negli ultimi due volumi, *Nerudiana dispersa*, delle *Obras Completas* edita da Hernán Loyola, non è difficile trovare articoli e

lacerti significativi dedicati a Gabriela Mistral. La trascrizione di parte di questi brani, una breve rassegna di giudizi e di aneddoti sulla poetessa, ricordati da Neruda, non implica da parte mia alcuna pretesa critica, intende solo ribadire l'esistenza di una uguaglianza di vedute, di un vincolo culturale fra i due premi Nobel cileni.

Alcune righe, scritte in occasione di un discorso tenuto a Vicuña da Salvador Allende, propongono perentoriamente l'ammirazione di Neruda per la poetessa:

mientras Allende era escuchado con fervor, velando sobre su propia tierra natal, Gabriela Mistral también revivía. Porque tengo que decirlo, yo la conocí, yo la conocí más que nadie, porque me unió a ella la fraternidad, la admiración y la poesía, puedo decirlo, tengo autoridad para hacerlo: ella no habría estado con otro candidato...(NERUDA P. 2002b: 1026).

Neruda aveva conosciuto Gabriela a Temuco, nell'Araucanía delle montagne, dell'oceano, dei fiumi, dei boschi, delle continue piogge. A Temuco Neftalí Ricardo Reyes aveva trascorso l'infanzia e l'adolescenza: solitario e introverso il giovanissimo poeta aveva cominciato a scrivere i primi versi e a divorare tutti i libri che riusciva a procurarsi. In quel tempo giunse a Temuco

una señora alta, con vestidos muy largos y zapatos de taco bajo. Era la nueva directora del liceo de niñas. Venía de nuestra ciudad austral, de las nieves de Magallanes. Se llamaba Gabriela Mistral. Yo la miraba pasar por las calles de mi pueblo con sus ropones talares y le tenía miedo, pero cuando me llevaron a visitarla, la encontré buenamoza. En su rostro tostado, en que la sangre india predominaba como en un bello cántaro araucano y sus dientes blanquísimos se mostraban en una sonrisa plena y generosa que iluminaba la habitación. Yo era demasiado joven para ser su amigo [...] La vi muy pocas veces. Lo bastante para que cada vez saliera con algunos libros que me regalaba...(NERUDA P. 2002c: 417-8).

Una descrizione di Gabriela, con poche varianti, ritorna nei ricordi di *Infancia y poesía*. Neruda era stato particolarmente colpito dal sorriso della direttrice della scuola femminile, «una sonrisa ancha y blanca en su rostro moreno por la sangre y la intemperie. Reconocí su cara. Era la misma del palanquero Monge, sólo le faltaban las cicatrices. Era la misma sonrisa entre pícara y fraternal y los ojos que se fruncían, picados por la nieve o la luz de la pampa» (NERUDA P. 2001a: 925-6).

In occasione del conferimento del premio Nobel, nel discorso diffuso per radio il 23 ottobre 1971 col quale, da Parigi, ringrazia per i messaggi inviati dai cileni, il poeta ricorda Gabriela alla quale era stato conferito il premio nel 1945:

Entonces, una vez más, quiero decirles que este premio abarca más allá de mis méritos y de mi poesía y abarca, hablando verdad y sinceramente, muchas proezas que no hice yo, sino otros, entre ellos la noble figura de Gabriela Mistral que antes que yo recibiera esta distinción extraordinaria (NERUDA P. 2002d: 346).

Mi saludo a Gabriela si risolve in una poetica dichiarazione di fraterna amicizia e di solidarietà offerta alla poetessa. In questo caso il discorso nerudiano è ampio e articolato: comincia con un saluto “floreale” che ha l’andamento di una poesia:

Gabriela Mistral.

En este mes de setiembre florecen los yuyos, el campo es una alfombra temblorosa y amarilla. Aquí en la costa desde hace cuatro días golpea con magnífica furia el Viento Sur. La noche está llena de su movimiento sonoro. El océano es abierto cristal verde, titánica blancura.

Llegas, Gabriela, amada hija de estos yuyos, de estas olas, de este viento gigante.

Todos te recibimos con alegría.

Nadie olvidará tus cantos a los espinos, a las nieves de Chile. Eres chilena.

Por esas razones, y por otras, te amamos (NERUDA P. 2001b: 958-60).

Ma non tutti amano Gabriela; per un suo articolo a favore della pace mondiale, il quotidiano “El Mercurio” ha rinunciato a una collaborazione che durava da trent’anni. Anche il popolo cileno viene tradito. Ma:

Tu pueblo, Gabriela, es invencible. Él está orgulloso de ti. Bien puedes estar orgullosa, pensadora, de los sencillos hombres y mujeres de Chile. No aceptarán la esclavitud. Impondrán la libertad. [...] Llegas, Gabriela, a los yuyos y a los espinos de Chile. Bien vale que te dé la bienvenida verdadera, florida y áspera, en conformidad a tu grandeza y a nuestra amistad inquebrantable. Las puertas de piedra y primavera de setiembre se abren para ti y nada más grato para mi corazón que ver tu ancha sonrisa entrar en la sagrada tierra que el pueblo de Chile hace florecer y cantar. [...]

Que tu corazón maravilloso descanse, viva, luce, cante y cree en la oceánica y andina soledad de la patria.

Beso tu noble frente y reverencio tu extensa poesía.

Isla Negra, 8 de settembre de 1954 (NERUDA P. 2001b: 958-60).

A Neruda tocca l’onore di commemorare la poetessa con la lirica intonazione delle parole pronunciate *Ante la tumba de Gabriela Mistral en Montegrande*:

Ella fue tan grande como estos grandes montes. Ella fue tan transparente y abundante como el agua del río que fecunda esta región. [...] Ella fue la primera que hizo una poesía social conmovedora y profunda. Ella llamó la atención sobre los pies de los niños descalzos, que siguen descalzos... (NERUDA P. 2002e: 66-67).

Nel ricordo intitolato *Gabriela Mistral*, Neruda ripercorre con la memoria un episodio di vita paesana che giustamente offese la poetessa.

La vita di Gabriela a Temuco era «esteriormente monástica». Ma in quel periodo ques-

ta donna dal comportamento semplice e austero scrisse i *Poemas del Hijo* in cui descrive la gravidanza, il parto e l'allevamento di un bambino. Allora a Temuco si cominciò a sussurrare «algo impreciso, algo inocentemente torpe, talvez un comentario burdo que hería su condición de soltera, hecha por esa gente ferroviaria y maderera que yo tanto conozco, gente tempestuosa que llaman pan al pan y vino al vino».

Gabriela si sentì offesa e morì offesa. Alcuni anni dopo scrisse anche una lunga nota in cui confutava quel che si era sussurrato e, quando le fu assegnato il Nobel, le scolarette di Temuco l'aspettarono invano alla stazione per offrirle mazzi di «copihue, la flor astral, la corola bella y salvaje de la Auracánía. Gabriela se las arregló para pasar allí de noche, se buscó un complicado tren nocturno para no recibir los copihues de Temuco» (NERUDA P. 2002f: 714-716).

Per concludere questo breve florilegio sui due premi Nobel cileni, vorrei ricordare un curioso episodio in cui la protagonista è Gabriela, grande poetessa e console in imbarazzo.

Racconta Matilde Urrutia che, dopo il soggiorno a Capri, nell'inverno-primavera del 1952, doveva ritornare in Cile con Pablo finalmente libero dopo il periodo di esilio a cui lo aveva costretto il "tiranno" González Videla. Matilde portava con sé moltissimi bagagli oltre a un cagnolino comprato a Roma e chiamato Nyon in ricordo di una settimana trascorsa nel paesino svizzero, la prima settimana di folgorante felicità che doveva cementare l'unione di Matilde e del poeta che, in quel tempo, era ancora sposato con Delia del Carril, da lui soprannominata "la Hormiga". Per imbarcarsi col cane, Matilde viene a sapere che è necessario un visto rilasciato dal consolato. Si rivolge a Gabriela, in quel tempo console in Italia. Ma la poetessa continuava a ripetere sorpresa che non aveva mai fatto niente di simile e che non sapeva quanto era dovuto al consolato per concedere quel visto a un cane.

Tutta quella faccenda, che per Matilde era molto seria, fece ridere Pablo che continuava a chiedersi: «Un visto per un cane! E perché non un passaporto?» (URRUTIA M. 1986: 173-4).

Bibliografia

NERUDA Pablo, 2001a, *Infancia y poesía*, in *Obras Completas*. Nerudiana dispersa I, vol. IV, ed. de Hernán LOYOLA, 5 voll., Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona.

NERUDA Pablo, 2001b, *Mi saludo a Gabriela*, in *Obras Completas*. Nerudiana dispersa I, , vol. IV, ed. de Hernán LOYOLA, 5 voll., Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona.

NERUDA Pablo, 2002a, *Nosotros los indios*, in *Obras Completas*. Nerudiana dispersa II, , vol. V ed. de Hernán LOYOLA, 5 voll., Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona.

NERUDA Pablo, 2002b, *Ha fallecido la Ley Maldita, Chile sigue viviendo*, in *Obras Completas*. Nerudiana dispersa II, vol. V, ed. de Hernán LOYOLA, 5 voll., Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona.

NERUDA Pablo, 2002c, *Mi primer poema*, in *Obras Completas*. Nerudiana dispersa II, vol. V, ed. de Hernán LOYOLA, 5 voll., Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona.

NERUDA Pablo, 2002d, *Discurso de Estocolmo Pronunciado con ocasión de la entrega del Premio Nobel de Literatura*, in *Obras Completas*. Nerudiana dispersa II, vol. V, ed. de Hernán LOYOLA, 5 voll., Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona.

NERUDA Pablo, 2002e, *Ante la tumba de Gabriela Mistral en Montegrande*, in *Obras Completas*. Nerudiana dispersa II, vol. V, ed. de Hernán LOYOLA, 5 voll., Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona.

NERUDA Pablo, 2002f, *Gabriela Mistral*, in *Obras Completas*. Nerudiana dispersa II, vol. V, ed. de Hernán LOYOLA, 5 voll., Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona.

URRUTIA Matilde, 1986, *Mi vida junto a Pablo Neruda*, Fundación Pablo Neruda, Santiago de Chile [trad. italiana: *La mia vita con Pablo Neruda*, trad. e cura di T. CIRILLO SIRRI, Firenze, Passigli Ed., s.d. (ma 2004)].

Sátira política y ficcionalización crítica de la historia en la escritura de Miguel Ángel Asturias

Fernanda Elisa Bravo Herrera

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas” (ILAR)

Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires

...la gigantesca tarea de la literatura latinoamericana ha consistido en darle voz a los silencios de nuestra historia, en contestar con la verdad a las mentiras de nuestra historia...

Carlos Fuentes.

Discurso Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos

Un itinerario desde múltiples exilios y fronteras

Dentro de la extensa y amplia producción de Miguel Ángel Asturias (1898-1974), Premio Nobel de Literatura en 1967, *El Señor Presidente* marca el inicio de su fama internacional, especialmente a partir de su segunda edición, en la colección «Biblioteca Contemporánea» de la Editorial Losada, en Buenos Aires, en 1948 y de la traducción al francés en 1952, realizada por Georges Pillement, que obtuvo el Premio Sylla-Monsegur. Esta novela, que siguió a *Leyendas de Guatemala* (1930), y sobre la cual se centrará este trabajo, fue el resultado de una escritura de larga sedimentación y elaboración, que requirió siete años de labor, muchos desde el exilio, como consigna el mismo autor al final de su libro: «Guatemala, diciembre de 1922 – París, noviembre de 1925, 8 de diciembre de 1932» (ASTURIAS M. A. 1995 [1946]: 320). Su publicación, sin embargo, no se realizó apenas fue terminada, sino recién en 1946, dos años después de que finalizara la dictadura del general Jorge Ubico Castañeda, en México, en la editorial Costa Amic. Gerald Martin, en su «Nota filológica preliminar» a la edición crítica de *El Señor Presidente*, concluye que «todo indica que, si no hubiera sido por la dictadura de Ubico, esta novela se habría publicado en 1933; su título habría sido *Tohil*; y no habría incluido las revisiones

radicales del capítulo XII y del Epílogo» (MARTIN G. 2000: XLIX-XL). La novela pudo ser publicada gracias a la gestión de su amigo Georges Pillement, que había recibido de Asturias un manuscrito en Francia, «que él no podía llevar consigo a Guatemala porque ‘reinaba’ allí otro ‘Señor Presidente’, el dictador Gral. Jorge Ubico» (ASTURIAS M. A. 1999a: 206). Es a partir de dicho manuscrito que se evidencia que la composición de la novela correspondía en su mayoría al período parisino de 1925-1933 (SEGALA A. 2000) y, tal como lo relata el autor, tuvo su origen en su relato «Mendigos Políticos», escrito en 1923 para un concurso literario organizado por un periódico guatemalteco, que fue ampliando, durante las reuniones nocturnas con amigos en los cafés parisienses, las historias de la dictadura con otros relatos, de tal modo que ese cuento terminó formando parte de la novela como su primer capítulo. De esta manera, la «escritura» de la novela tuvo una matriz fundamentalmente oral, narrativa, vinculada con la memoria vivencial, los relatos populares y la mnemotecnia. Este hecho no es meramente anecdótico, sino conforma un dato que permite confirmar la musicalidad de su escritura y la atención al lenguaje y al estilo, la reflexión implícita sobre la lengua que desde la misma novela su material plantea. Realizando un trabajo de transposiciones, yuxtaposiciones, encadenamientos y encajes, la historia de *El Señor Presidente* se presenta como un mosaico de historias que revelan, en sus núcleos, como manifestaciones “ejemplares” y moleculares, el universo mayor de la dictadura. La elaboración de la novela acompaña, pues, sus estrategias narrativas, tal como recuerda Asturias el «itinerario de los siete años» hacia *El Señor Presidente*. En la (re)construcción y recreación de (micro)historias, que forman parte de la “Historia” del texto, el componente vivencial, testimonial y memorialístico es definitorio y, por ello, según el mismo autor, no puede inscribirse esta novela en el género de la novela histórica (ASTURIAS M. A. 1999b [1967]: 213). La oralidad y su transcripción en la escritura han determinado las características narrativas de la novela, su estilización y musicalidad, además de confluir en una reflexión metacrítica de la lengua usada, atendiendo especialmente la matriz mítica de origen indígena que sostiene la estructura narrativa profunda del texto. En la producción del escritor guatemalteco el lenguaje asume un protagonismo central, de tal modo que se pueda concebir a su escritura como una «hazaña verbal» (BELLINI G. 2006: 26) de búsqueda de una expresión auténtica, rechazando los pintoresquismos y

apelando a la oralidad, al lenguaje coloquial, a las «antiguas lenguas» (BELLINI G. 2006: 27). Asturias se refiere a estas cuestiones, en relación a la oralidad, en su conferencia «*El Señor Presidente* como mito»:

En la producción literaria, parece mentira, pero el azar juega un papel importante. Es así como nace *El Señor Presidente*, hablado, no escrito. Y como al decirlo me oía, no quedaba satisfecho hasta que me sonaba bien, y tantas veces lo hacía, para que cada vez se oyera mejor, que llegué a saber capítulos enteros de memoria. No fue escrito, al principio, sino hablado. Y esto es importante subrayarlo. Fue deletreado. Era la época del renacer de la palabra, como medio de expresión y de acción mágica. Ciertas palabras. Ciertos sonidos. Hasta producir el encantamiento, el estado hipnótico, el transe (ASTURIAS M. A. 1999b [1967]: 216).

Determinante en su elaboración ha sido también, según declaraciones de Asturias, la mirada europea, puesto que en esas reuniones entre amigos en el café de la Rotonda, en las que se intercambiaban anécdotas de sus países, «insensiblemente, como una reacción a esa América pintoresca que tanto gusta a los europeos, acentuábanse los tonos sombríos en tales relatos, llegándose a rivalizar en historias escalofriantes de cárceles, persecuciones, barbarie y vandalismo de los sistemas dictatoriales latinoamericanos» (ASTURIAS M. A. 1999b [1967]: 215-216). La alteridad constituye, entonces, una instancia decisiva en la conformación del lector modelo de esta novela, como una reacción, durante la elaboración, al pintoresquismo que modelaba la imagen de América, desde los clichés y los estereotipos. Resulta, a partir de esto, una escritura política, más allá de las temáticas socio-históricas y políticas que se entraman, en cuanto asume una posición crítica y autónoma frente a la definición de América, una configuración identitaria desde una alteridad, contra la alteridad que viene impuesta según modelos ajenos. La exageración y la exacerbación de historias y anécdotas constituyen una rebelión decolonial contra la matriz de poder que configura subjetividades y formas de conocimiento desde la colonialidad (PALERMO Z. 2014), además de una forma de denuncia contra dichas imposiciones

y homogeneizaciones. Por esto, *El Señor Presidente* no es solamente una novela política contra las dictaduras de Manuel Estrada Cabrera (1898-1920) y de Jorge Ubico Castañeda (1931-1944), con sus juegos de trasposiciones y anacronismos, o contra todas las injusticias y autoritarismos en una lectura elíptica que comporta una crítica a-histórica sobre la condición humana, sino también una escritura alternativa, de resistencia política y de subversión epistemológica de la colonialidad vigente, en última instancia, un rechazo a esos estereotipos desde su misma matriz, que se comportan también como otras “dictaduras”, igualmente sangrientas y violentas. Es necesario recordar, además, que Asturias llevó adelante un proyecto de americanización del surrealismo, como una forma de reafirmar desde América una modalidad de escritura experimental vinculada con los contextos socio-históricos (SKŁODOWSKA E. 1990: X), que también puede comprenderse como una forma de subvertir la matriz colonial en la búsqueda de una propia expresión.

La palabra es, pues, política en ese múltiple y celado compromiso con la indagación de la identidad latinoamericana, guatemalteca en particular, y en su denuncia de la dictadura¹. Por esta temática la novela de Asturias se inscribe en un complejo corpus que analiza como problemática compleja, vigente y actual, la imposición dictatorial del poder, y comprende, entre otros textos anteriores y posteriores, reescrituras que actualizan y renuevan la tradición narrativa sobre el ejercicio dictatorial del poder en sociedades corrompidas y sometidas al ejercicio de una «Ley»: *El Matadero* (1838) de Esteban Echeverría, *Amalia* (1851-1854) de José Mármol, *Facundo, o Civilización y barbarie* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, *Catilinarias* (1880) de Juan Montalvo, *Nostromo* (1904) de Joseph Conrad, *Le dictateur* (1926) de Francis de Miomandre, *Tirano Banderas* (1926) de Ramón del Valle Inclán, *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, *Canal Zone* (1935) de Demetrio Aguilera Malta, *Los perros hambrientos* (1939) de Ciro Alegría, *¡Ecce Pericles!* (1945) de Rafael Arévalo Martínez, *El gran Burundú-Burundá ha muerto* (1966) de Jorge Zalamea, *El secuestro del General* (1973) de Demetrio Aguilera Malta, *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, *Yo, el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, *El otoño del Patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, *La fiesta del chivo*

¹ Es abundante la crítica literaria, especialmente en América Latina y en el área hispánica, que se ha ocupado de la tematización de la dictadura, con referencia a la producción de Miguel Ángel Asturias. Al respecto pueden citarse, entre otros, los estudios de Giuseppe BELLINI (1975, 1976, 1982, 2000a), Julio CALVIÑO IGLESIAS (1985, 1988), Hsiao-Chuan CHEN (1998), Carlos PACHECO (1987), Ángel RAMA (1976) y Adriana SANDÓVAL (1989).

(2000) de Mario Vargas Llosa (cfr. BELLINI G. 1999: 25-48; 2006: 15-28). En esa «rebelión» de los nuevos narradores contra los «padres fundadores» (MELIS A. 1986), a los cuales «la sombra del gran escritor les resultaba molesta» (BELLINI G. 2006: 18), se hace aún más evidente el «olvido» de García Márquez que no cita, como antecedente de la narrativa de la dictadura y de *El otoño del Patriarca*, a *El Señor Presidente*, y en cambio sí a *Tirano Banderas* (BELLINI G. 2006: 17). Esto se debe a que «en el mundo de renovación y rebeldía aparente del llamado Boom, Asturias aparecerá como el representante demodé de un sistema ideológico bipolar rechazado, y de una insoportable práctica de la literatura militante» (SEGALA A. 2000: XVIII). Este rechazo a Asturias resulta paradójico, puesto que, como ha señalado Bellini, con *El Señor Presidente*, Asturias «inauguraba, por estructura y lenguaje, uso del tiempo y del diálogo, un tipo nuevo de novela» (BELLINI G. 2006: 18), con dos novedades fundamentales, es decir, la «concepción de la novela como ‘una hazaña verbal’ y una nueva actitud ante la realidad» (SHAW D. L. 1999: 81), anticipando y adelantándose «a los futuros escritores del boom, que en años muy posteriores, ricos de nuevas experiencias y lecturas, se considerarían exclusivos y legítimos renovadores de la novela hispanoamericana» (BELLINI G. 2006: 18). Es importante señalar, atendiendo la historia del realismo mágico y sus protagonistas, que, a diferencia de otros escritores del Boom, Alejo Carpentier reconoció su «parentesco literario con Miguel Ángel Asturias» (MENTON S. 1998: 170), considerándolo «un escritor de transición entre Rómulo Gallegos y él mismo» (*ibidem*), no obstante fueran casi coetáneos (Asturias era cinco años mayor) y tuvieran coincidencias biográficas e intelectuales-artísticas. Sobre la recepción, atendiendo a Asturias y a Carpentier, Menton indica que más allá de las evaluaciones estéticas, desde finales de la década del sesenta la «reputación literaria» de Asturias ha bajado mientras que la de Carpentier ha crecido (*ivi*: 173) y que «una novela tan sobresaliente como *El Señor Presidente* [...] todavía no ha sido totalmente justipreciada por la gran mayoría de los críticos europeos y norteamericanos, a pesar de que Asturias recibió el Premio Nobel en 1967» (MENTON S. 1993: 154), enfatizándose, en cambio, el interés por la trilogía bananera por «su actitud antiimperialista, que coincidía con la oposición internacional a la intervención de los Estados Unidos en Vietnam» (*ibidem*).

Esta “expulsión” de Asturias de una «tradición», por parte de los “nuevos” escritores, y

esta especie de desinterés en el ámbito de la crítica implicarán, en cierta medida, otra forma más de exilio para este autor que, no obstante su posición crítica, no se exilió durante la dictadura del general Ubico Castañeda y fue por esto criticado, especialmente después de recibir el Premio Nobel. Por esto podría afirmarse que Asturias sufrió una especie de exilio “interno”, en tanto, como indica Bellini, «no fue muy querido en Guatemala, ni por la derecha ni por la izquierda» (BELLINI G. 1999: 68). Esta condición, sin embargo, no condicionó su compromiso con la inmersión en la realidad hispanoamericana, porque en numerosos textos denunció e interpretó las problemáticas político-sociales desde un renovado compromiso, como, por ejemplo, en *Viento fuerte* (1949), *El Papa Verde* (1954), *Los ojos de los enterrados* (1960), *Week-end en Guatemala* (1956) y *Viernes de dolores* (1972), solo por mencionar algunos. La observación y la denuncia determinan que la escritura de Asturias se delinee desde lo testimonial, como si se tratase de una «pintura» o de una “radiografía” de la realidad, una “literatura de protesta” que realiza, también, una «metáfora de la condición humana» (SHAW D. L. 1999: 80). La corrupción, la explotación, la muerte, la crueldad, la violencia en sus múltiples manifestaciones, son algunas de las constantes en la producción “social” y “política” de este escritor, de tal modo que la palabra poética deviene, desde esta perspectiva, en instrumento de denuncia y de lucha, en manifiesto moral y proclama ética de un proyecto utópico que se enuncia en lo no-dicho. Los elementos ficcionales y míticos que se inscriben contribuyen a trazar un mapa de alienaciones y opresiones y son, también, una búsqueda onírica y poética de una realidad más profunda, capaz de revertir y transformar, o decir, lo social e histórico, lo contemporáneo. Es decir que lo a-temporal del mito, lo circular y a-histórico contribuyen a “nombrar” lo histórico, lo temporal, desde un compromiso político, poniendo en evidencia su acento mitológico y onírico, es decir, la esfera “sagrada” del lenguaje y de la «realidad» des-realizada. De esta manera, lo mítico y lo político se entrecruzan en la escritura de Asturias, conformando un discurso en la frontera, en los bordes lábiles de realidades estratificadas, dialécticas, contradictorias y complementarias, que se articulan. En esta dialéctica, los elementos de la ficción se «presentan bajo la forma de una subestructura ‘mítica’ que subraya el significado de lo no-mítico» (SHAW D. L. 1999: 82). Por esto, la producción de Asturias se propone como una «meta-escritura», la enunciación implícita,

en la misma escritura de lo que este autor concibe como literario. El compromiso político-social y el interés por el pensamiento mítico y la estructura onírica se estrechan con la práctica literaria-crítica y con el tratamiento de estos elementos en un *unicum* discursivo. Al respecto, es clarificador el análisis de *El Señor Presidente* que realiza Anderson Imbert, quien señala que «Asturias no quiso formular una tesis exterior a la novela, pero dentro de la novela, en cambio, con la ironía, el sarcasmo, la exageración, la caricatura, la crítica intelectual, la alegoría, el esperpento, el propósito moralizador y reformista logró simbolizar una redonda concepción de la vida» (ANDERSON IMBERT E. 1972: 131).

A partir de estas cuestiones, en este trabajo se propone indagar en la escritura de Miguel Ángel Asturias ese complejo entramado discursivo, atendiendo especialmente en la novela *El Señor Presidente* la inscripción de lo político e histórico desde lo cómico, en sus registros grotescos, paródicos y satíricos.

Luces y sombras de lo cómico y de la historia

En la producción de Asturias, lo cómico constituye una de las estrategias discursivas que estructura la narración y que contribuye a dar unidad a la perspectiva con la cual se modeliza y se representa la historia, articulando la oralidad y la escritura. Sátira, parodia y grotesco resultan las modalidades que predominan en la organización del discurso y de la imagen del mundo, estructurando el ingreso de la cultura popular y la risa en los diferentes modos de su expresión verbal, desde algunas modelizaciones propias de los textos carnavalescos (BAJTIN M. 1990 [1965]). Esta configuración del discurso, sin embargo, no implica una homogeneización de los fenómenos de lo cómico que, desde estas modalidades, caracterizan a la risa, porque el tratamiento de las diversas estrategias determina la unicidad de esta producción. Ya se ha señalado que es la crítica de la dictadura el núcleo temático que organiza el relato, a partir del ensamblaje de diferentes historias que conforman una cartografía del ejercicio del Poder centralizado, en forma arbitraria y desde la violencia. Es, por lo tanto, la crítica el valor ideológico que caracteriza esta escritura, imponiéndose una distancia entre el sujeto de la enunciación y del enunciado y el objeto, es decir, entre la voz que organiza el discurso y el referente. Esta distancia es la que se propone desde la sátira y la ironía, configurando una dialéctica de destrucción y

regeneración por medio de la risa, un distanciamiento que implica un compromiso, esto es, una cercanía sólo posible con la adhesión y el respeto a normas y principios de un horizonte ideológico. Se trata, entonces, de una denuncia contra la dictadura, que conlleva la enunciación, por elipsis y por negación, de una utopía, la realización de un espacio y un tiempo mejores, opuestos a la distopía que se define desde un Poder que corrompe. La sátira, es necesario recordar, «è una tecnica di rappresentazione che, attraverso varie forme di straniamento della realtà descritta, mira a metterne in luce l'incongruenza, il ridicolo, il grottesco mentre, nel contempo, può, anche se non necessariamente, enunciare propri parametri normativi ed una scelta di valori» (BRILLI A. 1985: 12). El extrañamiento se construye a partir de la reescritura y reposición de estrategias de carnavalización que contribuyen a la degradación de lo que es objeto de crítica, por medio de la risa en su modalidad cerrada, tendiendo, no obstante el pesimismo y la permanencia de la violencia en toda la novela, a una salida optimista de regeneración.

La ausencia de heroicidad acentúa la degradación de una sociedad definida principalmente según los mecanismos culturales y las formas de dominación, sujeción y control de la “anatomía” social, a través de una «tecnología individualizante de poder [...] que enfoca a los individuos hasta en sus cuerpos, en sus comportamientos» (FOUCAULT M. 1992 [1981-1982]: 18). La escritura deviene así una forma para exorcizar la dictadura, en su manifestación histórica concreta (los gobiernos de Estrada Cabrera y Ubico Castañeda), como representación, a su vez, de toda violencia del poder político y, por medio de un desplazamiento interpretativo, el entramado de estrategias de dominación definida por Thomas Hobbes como el emplazamiento del *homo homini lupus*. La liberación a través de la risa, declinada desde un sistema de principios morales, supone un ejercicio catártico del “héroe” oprimido, sea el pueblo, Latinoamérica o el hombre.

Por esto la crítica se constituye, entonces, en una reflexión que, en diálogo con las estructuras mitológicas, míticas y oníricas, construye una dimensión semiótica de interpretación de la realidad que trasciende lo político, contingente e histórico. Este desplazamiento interpretativo de la comicidad propone una reescritura estratificada del mito de Tohil, el dios maya-quiché, amo del calor, de la luz y del fuego que exigía sacrificios humanos, en la figura del Señor Presidente, «fuerza ancestral, fabulosa y sólo aparente-

mente de nuestro tiempo [...], ungido por poderes sacros, invisible como Dios» (ASTURIAS M. A. 1999b: 217). Es de considerar, observa Donald Shaw, que en la producción de Asturias, como sostienen muchos críticos, entre ellos Giuseppe Bellini, Eliada Leon Hill y Olga Lorand de Olazagasti, «por debajo del aspecto ‘arqueológico’ de esas obras y su evocación nostálgica de lo folklórico, laten preocupaciones más hondas» (SHAW D. L. 1999: 85).

Si bien Asturias había rechazado la inscripción de *El Señor Presidente* en el género de la novela histórica, en cuanto, según sus declaraciones, «una novela histórica se escribe con base a sucesos que el novelista conoce por lecturas o referencias» (ASTURIAS M. A. 1999b: 213), mientras que en su caso existe una previa vivencia del tiempo histórico que «permitió su traslado a la ficción, sin historia, sin pasado, viva; los personajes del *Señor Presidente*, no se siente que vivieron, sino que están viviendo» (*ibidem*), es posible, sin embargo, concebir una modelización de la novela histórica en la escritura de Asturias. Es a partir de la lectura que en su escritura se realiza del horizonte político-social, sedimentado por los años de elaboración en los “exilios” y enriquecido por lo vivencial-testimonial y por ese trabajo “arqueológico” del pensamiento mítico y del imaginario mitológico que es factible determinar la caracterización de *El Señor Presidente* como nueva novela histórica. El ingreso de la historia, en su óptica cómica y crítica, la denuncia de lo social contemporáneo que deviene, no obstante, por su estructuración simbólica y semántica, a-histórico y se dirige deícticamente hacia lo mítico, lo arcaico, lo arquetípico, son elementos que contribuyen a una lectura de este texto como novela histórica. No se trata de recuperar, con la mirada objetiva que permite la distancia temporal, hechos del pasado y reescribirlos, sino más bien de considerar los fenómenos históricos en su permanencia y continuidad, en la persistencia de sus manifestaciones en el devenir. La circularidad temporal, la reconstrucción histórica de los sucesos a partir de micro-historias que funcionan como pedazos de un grande mosaico, huellas de una cartografía que comprende Guatemala y Latinoamérica, la desmitificación de figuras míticas cuyas raíces simbólicas y arquetípicas se ubican en la cultura maya, la fragmentación discursiva, estilística y narrativa, el ingreso de la oralidad, la modalidad testimonial, la subversión de la Historia oficial y la crítica al poder político, las intertextualidades paródicas que invierten y de-

construyen, retomando estrategias subversivas de la carnavalización, la autorreflexividad narrativa, la autoconciencia histórica, su desarticulación y la modalidad metaficcional son peculiaridades de la nueva novela histórica² que se reconocen en *El Señor Presidente*. El encuentro con la historia, por otra parte, desde algunas de las propuestas de la nueva novela histórica, permite que en la escritura de Asturias se ficcionalicen personajes históricos y se modifiquen hechos históricos con exageraciones, anacronismos, omisiones, representaciones desde algunas ideas filosóficas y aprovechando aspectos cómicos de lo carnavalesco. El discurso, además, es permeable a la oralidad, a la heteroglosia y a la polifonía y en este rescate de lo marginal, de lo que circula en la sociedad, de lo fronterizo, de lo no canónico hay una búsqueda de la identidad nacional y continental que responde al movimiento decolonial. La problemática social asume, entonces, un valor histórico en tanto es indagación de la contemporaneidad y del proceso político en su devenir. Esto determina, además, la función del escritor en la sociedad y la potencialidad de su escritura, que analiza el horizonte y las interpelaciones ideológicas en los fenómenos y sucesos. Sobre esto, Seymour Menton, refiriéndose a la nueva novela histórica, indica que «el novelista latinoamericano se considera muchas veces la conciencia de su nación con la responsabilidad de denunciar los abusos y de formular un nuevo orden social. Por lo tanto, en muchas novelas latinoamericanas el protagonista no es un individuo sino todo un pueblo» (MENTON S. 1993: 154). En *El Señor Presidente* las varias historias de los tantos sujetos que pueblan ese infierno completan el rostro del pueblo en una polifonía tensionada y caótica. La identidad latinoamericana, especialmente en relación con la encrucijada política que enfrenta la dictadura y la revolución, la opresión y la libertad, se desplaza en ese devenir en continuas crisis y conflictos, sin resolverse, sin mostrarse completamente o, tal vez, definiéndose en esos mismos nudos. La escritura de Asturias, por esto, aun cuando el autor declarase que no se trataba de una novela histórica, en tanto trata de un problema social, necesariamente se inscribe en la cadena discursiva de la historia y se propone como un metarelato historiográfico en su manera de narrar el devenir histórico de un pueblo. En esta problematización de la identidad, a partir del fenotexto de la dictadura,

2 Para un análisis teórico-crítico de la novela histórica en el ámbito hispánico como metaficción historiográfica y posmodernista, cfr. el estudio de Amalia PULGARÍN (1995); para un estudio de la narrativa histórica y la delimitación de la nueva novela histórica, cfr. el ensayo de Rosa María GRILLO (2010), especialmente en su primera parte introductoria y los estudios clásicos de Seymour MENTON (1993, 1998).

la «recurrencia al arquetipo de muerte y renacimiento» (RICCI DELLA GRISA G. N. 1985: 59) a través de mitos y símbolos religiosos conforma uno de los rasgos estructurantes de la narrativa que reflexiona históricamente sobre el ser latinoamericano. Es, a través de los elementos cómicos, la parodia, la sátira, el grotresco, que los arquetipos de muerte y renacimiento o regeneración pueden potenciarse, proponiendo una posibilidad diferente del devenir histórico. La denuncia de la dictadura deviene, entonces, búsqueda de realización de una identidad frustrada en esta instancia, por lo que la heroicidad, ausente en la novela, se define a partir de la consecución de la libertad, identificada con la identidad, que permite y se alcanza con la conciencia colectiva. En tanto es el mismo pueblo cómplice del poder que lo oprime, su alienación y su enajenación le impiden re-encontrarse con su identidad y con su historia. Se trata, entonces, de una problemática que excede lo histórico-político y supone un cuestionamiento existencial, y que determina que en Asturias y otros escritores, como Sábato, Marechal, Lezama Lima, Fuentes, Carpentier, por mencionar a algunos, «se manifiesta sincrónicamente un evidente malestar metafísico que los llevará a autocuestionarse, a tratar de interpretar desde sí mismos tanto la visión del mundo como el concepto de literatura y de creación literaria» (*ivi*: 81). Es, pues, el cuestionamiento el rasgo generador de la escritura de Asturias, un descubrimiento desde la emergencia en América Latina, sobre todo a partir de la revelación de la identidad entre la literatura y la realidad política cuando el escritor guatemalteco afirma que «toda dictadura es siempre una novela» (ASTURIAS M. A. 1999b: 213) y como tal puede ser narrada y exorcizada.

Las estrategias que desde lo cómico contribuyen en la escritura de Asturias a exorcizar la dictadura, alegoría y símbolo además de referente histórico, se inscriben en una larga tradición no solamente en la literatura hispanoamericana, sino también europea, en contrapunto con el substrato mítico maya. Dentro de las modelizaciones del humor, que contribuyen a representar el mundo y los discursos vinculados con la dictadura del Señor Presidente, el grotresco, junto a la sátira, inscriben las ambivalencias y las degradaciones de un horizonte ideológico que compromete a toda la sociedad. Es oportuno recordar que el grotresco, como la sátira, es una «categoría estética de carácter histórico, es decir, un concepto teórico que experimenta transformaciones semánticas a lo largo del tiempo, y

que depende de un particular modo de percepción del mundo y de las relaciones intersubjetivas» (FOXLEY C. 1990: 9-10). En *El Señor Presidente* lo grotesco acentúa la dimensión onírica de la realidad, modelizando las imágenes como si se tratase de representaciones en una pesadilla o desde la locura. El descentramiento de la racionalidad, a través de la animalización y la degradación de lo humano, contribuye a delinear la evaluación negativa de la dictadura y de la sociedad. Las representaciones que se construyen desde lo grotesco muestran un distanciamiento, pues resalta en lo conocido y familiar sus características siniestras y el extrañamiento (KAYSER W. 2010 [1957]). Lo demoníaco e infernal del espacio definen el cronotopo de la novela de la dictadura, tanto por las imágenes extrañas y siniestras como por la caracterización del Presidente como Luzbel y Tohil, dios del mal, y Miguel Cara de Ángel, comparado con Satán por su belleza y su maldad. Los trazos con los que los personajes-actores son descriptos funcionan como rasgos visualizados desde las sombras y la oscuridad, es decir, desde una dimensión onírica, nocturna o no-terrenal, que recuerda *Misa negra* (1905) de Alfred Kubin. El barranco de los zopilotes, en donde es devorado el Pelele en fuga, luego de haber asesinado en un ataque de locura al coronel Parrales Sonriente, favorito del Señor Presidente, en el Portal de la Plaza Central, escenario de violencias, marginalidad y ejercicio del poder y de la represión, funciona como espacio infernal abierto, continuación del Portal, de la plaza. Los pordioseros son, en esta continuidad espacial, como los zopilotes, y la plaza asume los rasgos negativos de un basurero. Es en este escenario en el que el castigo remite a la tradición cristiana expuesta en la *Divina Commedia* de Dante, según una particular *legge del contrappasso*. Este principio que rige el universo dantesco en el infierno de Asturias es completamente arbitrario en tanto es arbitraria la Ley con la que el Poder del Presidente disciplina a los individuos, por lo que la *legge del contrappasso* funciona más como un elemento del azar en ese mundo degradado. Cada historia que se encadena en la Gran Historia de la Dictadura del Señor Presidente contribuye a trazar, desde lo grotesco, la visibilidad de un infierno que hace omnipresente un dictador invisible y omnisciente. Se trata de un infierno en tierra, entonces, el que propone Asturias en *El Señor Presidente*, con las diferentes penas y castigos, según lo establecido por una Ley arbitraria. Esto supone una inversión de lo religioso, puesto que lo escatológico y final se ubica en el plano histórico-contemporáneo,

concreto y material, exacerbando estos últimos rasgos, para mostrar la decadencia en la hiperbolización de lo corporal. La ciudad se propone como el espacio predominante de manifestación de degradación del sujeto y de la violencia en todos los ámbitos y relaciones por las técnicas de individualización del poder, descritas por FOUCAULT (1992 [1981-1982]). En ese espacio las clases explotadas se muestran como almas en pena, deshumanizadas, automatizadas, sucediéndose los personajes-actores y los lugares sin que en ello se produzca una cohesión nacional o social sino una continua reafirmación de la autoridad del Presidente.

Todo esto define un infierno en el que la huella de Francisco de Goya, con sus *Caprichos y Disparates*, reescribe la sátira social. No se trata, en consecuencia, de una sátira menipea, vinculada con la tradición carnavalesca y con la fiesta popular, con héroes legendarios o históricos en situaciones excepcionales, sino de una sátira reducida, en donde la estructura moral presiona sobre lo festivo-popular, marginándolo. Es, pues, la estructura del grotesco que comprime el principio material y corporal de la vida la que caracteriza la sátira y la parodia en la escritura de Asturias. Si el Señor Presidente remite a Tohil, la mitología también convoca a *Saturno devorando a su hijo* (1820-1823) de Goya. Tal es la representación de la dictadura y de la figura de ese Presidente que se erige como *Auctoritas* y única Ley. La representación del pueblo cómplice del Mal, degradado y perdido, condenado, en el espacio infernal de la dictadura, servil al Presidente, recuerda, en su vinculación con el grotesco y la sátira, *El Aquelarre* o *El Gran Cabrón* (1820-1823) de Goya. En esta “pesadilla” la adoración al gran Cabrón, además de remitir a lo demoníaco muestra la inversión del mundo y de las normas, como sucede en *El Señor Presidente*.

La sátira en Asturias se conforma como una estilización ideológica que funciona como índice de signos emergentes de conflictividades y, por tanto, como censura moral, sobre todo es estructuración descarnada de la historia, sin que el realismo cristalice la palabra, puesto que tanto lo mágico y lo mítico, como lo cómico, aun en su modalidad cerrada o disminuida, declinan y modelizan esta perspectiva. Bellini señaló en la escritura del autor guatemalteco la recuperación de *Los Sueños* de Quevedo, en la conformación del humor y de la palabra satírica desde el barroquismo, en vinculación con el esperpento de Ramón del Valle-Inclán, especialmente de *Tirano Banderas* (BELLINI G. 1980, 1999, 2000b,

2004). En esta reescritura sería oportuno incluir también la trilogía *Martes de Carnaval* (1930) y, como ya se señaló anteriormente, las imágenes de Francisco de Goya, con sus retratos grotescos y sus disparates. La dictadura, en los sueños y alucinaciones, con sus excesos e hipérboles, deviene un espacio de prostitución, un Sabbat de la civilización en la que se consume la humanidad atormentada por demonios. Tanto en Goya como en Asturias, lo monstruoso y la animalización, aun siendo modelizados desde el horror y lo demoníaco, se presentan como verosímiles, lo que en dialéctica con el extrañamiento y el distanciamiento propios del grotesco acentúa la ambivalencia de las representaciones. Desde el grotesco del carnaval, a partir de la presencia de dobles, de parejas desparejas que muestran aproximaciones insólitas y contrastes evidentes y exagerados, se modeliza, en *El Señor Presidente*, el matrimonio formado por don Benjamín, titiritero del Portal de baja estatura, pues «no medía un metro; era delgadito y velludo como murciélago» (ASTURIAS M. A. 1995 [1946]: 84), y doña Venjamón, «dama de puerta mayor, dos asientos en el tranvía, uno para cada nalga, y ocho varas y tercia por vestido» (*ibidem*). Además de los contrastes, la animalización por una parte y la cosificación por otra, el desequilibrio y los contrastes se acentúan, para realizar una sátira del matrimonio. Los diálogos sin lógica muestran desde la comicidad la falta de comunicación real entre estos sujetos, sus diferencias y el automatismo de las relaciones. La descripción del matrimonio remite, en estos reclamos y diálogos intertextuales, al aguafuerte de Goya, *No hay quién nos desate* (1797-1799), de la serie *Los Caprichos*, sátira del matrimonio mal logrado y escenificación de una pena infernal en la misma tierra sin necesidad de una salida escatológica o sobrenatural. Asturias describe así a este matrimonio:

Su cara mitad lo dejaba hablar, cara mitad inverosímil, pues si él apenas llegaba a mitad de naranja mandarina, ella sobraba para toronja; le dejaba hablar, parte porque no le entendía una palabra sin los dientes y parte por no faltarle al respeto de obra.

Un cuarto de hora después, doña *Venjamón* roncaba como si su aparato respiratorio luchase por no morir aplastado bajo aquel tonel de carne, y él, con el hígado en los ojos, maldecía de su matrimonio (*ibidem*).

Además de esta configuración, el discurso de Asturias en *El Señor Presidente* apela a estructuras y estrategias de hipotextos carnavalescos o de tradición popular. De esta manera, la estilización de la oralidad, el ingreso del lenguaje popular, la acumulación de elementos de diferentes series culturales y sociales, la exageración y la hipérbole, la enumeración caótica, la inscripción de lo escatológico, la unión de los opuestos, la presencia de lo bajo corporal con lo elevado, la fragmentación del cuerpo, entre otras estrategias y figuras, indican la posición ideológica de la palabra y el plurilingüismo, aparentemente polifónico, de la escritura que, desde la sátira, asume un valor monológico. No hay, sin embargo, en *El Señor Presidente*, la consecución de la apertura alegre que se propone en los textos carnavalescos, porque la muerte y la violencia predominan en todo el texto signado por el pesimismo, la violencia y la visión esperpéntica y grotesca barroca. Es la voluntad revolucionaria de vencer el miedo, con la palabra, lo que principalmente se recupera en la novela de Asturias desde la tradición carnavalesca, en cuanto la crítica y la denuncia de la dictadura son una búsqueda de purificación y de renovación social. La utopía revolucionaria, que se opone a la dictadura, acompaña el mito revisitado de una América generosa, y elípticamente construye, en la oposición al poder dictatorial y a la sociedad prostituida, una sátira contra la misma utopía en su irrealidad. El general Canales, enemigo del Señor Presidente, concentra las utopías de la revolución y, por oposición, evidencia la estructura de la dictadura, uniendo y enfrentando así mito e historia. Se trata de una utopía que muestra un recorrido de resistencia y de-construcción de las redes de la colonialidad:

Chamarrita les ofrecía devolverles la tierra que con el pretexto de abolir las comunidades les arrebataron a la pura garnacha; repartir equitativamente las tomas de agua; suprimir el poste; implantar la tortilla obligatoria por dos años; crear cooperativas agrícolas para la importación de maquinaria, buenas semillas, animales de raza, abonos, técnicos; facilitación y abaratamiento del transporte; exportación y venta de los productos; limitar la prensa a manos de personas electas por el pueblo y responsables directamente ante el mismo

pueblo; abolir la escuela privada, crear impuestos proporcionales; abaratar las medicinas; fundir a los médicos y abogados y dar la libertad de cultos, entendida en el sentido de que los indios, sin ser perseguidos, pudiesen adorar a sus divinidades y rehacer sus templos (ASTURIAS M. A. 1995 [1946]: 282).

La muerte, a lo largo de la narración, está continuamente coartando la utopía. En este horizonte de distopías y (no) utopías, la realidad se presenta, desde la sátira, deformada como si estuviera frente a espejos que la modifican esperpénticamente. La existencia humana adquiere dimensiones y formas monstruosas y se anula completamente frente a la influencia y el ejercicio del poder desmesurado del dictador, tal como lo explica Miguel Cara de Ángel, el exfavorito del Presidente, consciente de ser solamente un títere para el dictador: «vivir, lo que se llama vivir, que no es este estarse repitiendo a toda hora: pienso con la cabeza del Señor Presidente, luego existo, pienso con la cabeza del Señor Presidente, luego existo...» (*ivi*: 293). El poder político y el religioso, la dictadura y la sacralidad se entrecruzan constantemente, a veces identificándose, contaminándose discursivamente o bien, por concentración, subsumiendo lo religioso a lo político. Las palabras y las descripciones construyen danzas macabras, en las que además de consumarse la vida de los pobres infelices caídos en desgracia, se muestra a una humanidad igualada frente a la muerte y el poder. No es ya la muerte la fuerza superadora e igualadora, “democratizadora”, sino el poder el que aniquila e iguala. Así, la fuga del Pelele, por los suburbios de la ciudad, hasta un basurero concluye en una “danza macabra” en la cual los confines entre la vida y la muerte se superponen, y el sujeto se vuelve presa de los animales. El escenario es descrito no solamente desde una objetividad propia del narrador, sino desde las impresiones subjetivas del Pelele, acuciado por la locura, el espanto. El ambiente, propio de una pesadilla, compone un paisaje desolado en el que la fuerza principal es la de la muerte: «Cubrían el basurero telarañas de árboles secos vestidos de zopilotes, aves negras, que sin quitarle de encima los ojos azulencos, echaron pie a tierra al verle inerte y lo rodearon a saltitos, brinco va y brinco viene, en danza macabra de ave de rapiña» (*ivi*: 49). Lo espectral acompaña sueños e imágenes en numerosos pasajes de la novela, signando el cronotopo de la muerte y lo mágico, como parte de presagios y visiones inexplicables que

estratifican las lecturas del texto. En el capítulo «El baile de Tohil», en una de las pocas ocasiones en que el Presidente está presente físicamente, trazado con rasgos oscuros, casi fuera una caricatura, su corporalidad se deshace en la visión de las ceremonias y los ritos que lo rodean, creando un halo de irrealidad espectral y onírica. De esta manera, la preeminencia del negro en las escenas y descripciones le confiere un valor luctuoso al baile, presentándolo, consecuentemente, como otra danza macabra. El Presidente es descripto, en este capítulo, mientras pasea en su despacho, «corto de pasos, el sombrero en la coronilla traído hacia adelante, el cuello de la americana levantado sobre una venda que le cogía la nuca y los botones del chaleco sin abrochar. Traje negro, sombrero negro, botines negros...» (*ivi*: 288), con sus ojos «como dos mosquitos atontados, ebriedad de sangre» (*ivi*: 289). La danza dedicada a Tohil-Señor Presidente pone en evidencia lo macabro de la figura del dictador, el carácter sacrificial de su gobierno y manifiesta en su ritualidad "religiosa-mítica" la búsqueda de lo propiciatorio como forma de resistencia al terror. La naturaleza y no sólo los hombres dependen de la voluntad del Presidente que enuncia que «la muerte ha sido y será [su] mejor aliada» (*ivi*: 289). La visión de la danza y de la ceremonia en la que se proclama que «no habrá ni verdadera muerte ni verdadera vida» (*ivi*: 292) se presenta como una revelación religiosa, una epifanía invertida y, en última instancia, un presagio del sacrificio y de la muerte para Cara de Ángel:

Una palpitación subterránea de reloj subterráneo que marca horas fatales empezaba para Cara de Ángel. Por una ventana abierta de par en par entre sus cejas negras distinguía una fogata encendida junto a cipresales de carbón verdoso y tapias de humo blanco, en medio de un patio borrado por la noche, amasia de centinelas y almácigo de estrellas. Cuatro sombras sacerdotales señalaban las esquinas del patio, las cuatro vestidas de musgo de adivinaciones fluviales, las cuatro con las manos de piel de rana más verde que amarilla, las cuatro con un ojo cerrado en parte de la cara sin tiznar y un ojo abierto, terminado en chichita de lima, en parte de la cara comida de oscuridad. De pronto, se oyó el sonar de un tún, un tún, un tún, un tún, y muchos hombres untados de animales entraron saltando en filas de maíz. Por las ramas del tún,

ensangrentadas y vibrátiles, bajaban los cangrejos de los tumbos del aire y corrían los gusanos de las tumbas del fuego. Los hombres bailaban para no quedar pegados al viento con el sonido del tún, alimentando la hoguera con la trementina de sus frentes (*ivi*: 291).

Entre tantas historias de abusos y muertes, la de Fedina, esposa de Genaro Rodas, vendida al prostíbulo, la casa de doña Chon, representa, tal vez, el mayor ejemplo de sacrificio de un inocente, porque su hijo muere por inanición e hipotermia, imposibilitado de alimentarse a causa de las torturas con cal que había sufrido Fedina, ignara de los complot contra el Presidente y solo ocupada en sus pequeñas tareas cotidianas. El periplo que realiza, además, de su cotidianeidad a la cárcel en donde padece el suplicio y delira, hasta el prostíbulo, marca un descenso a los infiernos en tierra, con la única posibilidad de escape a través de la muerte. El niño muerto y Fedina, la “mujer mala”, parecen sujetos y figuras de la pesadilla *Mujer mala* (1819-1823) de Goya, exacerbada en sus rasgos grotescos, deformados y alejados de una representación humana de los mismos. En la cárcel son los símbolos y las inscripciones en la pared los que “danzan”, según la percepción de Fedina, en un abigarramiento hiperbólico, también característico de los textos carnavalescos, que se construye desde lo grotesco, apelando a lo bajo corporal, pero que por lo tenebroso inquieta y estremece y aleja de lo festivo que remite a la abundancia. El *horror vacui* del barroquismo aquí provoca otro tipo de horror y puede descifrarse, en tanto texto y sintaxis simbólica, como un presagio de la crueldad, de la violencia sexual que anticipa el destino de esta mujer en el prostíbulo, el desmembramiento y la muerte:

Y volvió a pensar en su hijo, y tan adentro se le fue el gozo, que, sin fijarse, tenía puestos los ojos en una telaraña de dibujos indecentes, a cuya vista se turbó de nuevo. Cruces, frases santas, nombres de hombres, fechas, números cabalísticos, enlazábanse con sexos de todos tamaños. Y se veían: la palabra Dios junto a un falo, un número 13 sobre un testículo monstruoso, y diablos con cuerpos retorcidos como candelabros, y florecillas de pétalos en forma de dedos, y caricaturas de jueces y magistrados, y barquitos, y áncoras, y soles,

y cunas, y botellas, y manecitas entrelazadas, y ojos y corazones atravesados por puñales, y soles bigotudos como policías, y lunas con cara de señorita vieja, y estrellas de tres y cinco picos, y relojes, y sirenas, y guitarras con alas, y flechas...

Aterrorizada, quiso alejarse de aquel mundo de locuras perversas, pero dio contra los otros muros también manchados de obscenidades. Muda de pavor cerró los ojos; era una mujer que empezaba a rodar por un terreno resbaladizo y a su paso, en lugar de ventanas se abrían simas y el cielo le enseñaba las estrellas como un lobo de dientes (ASTURIAS M. A. 1995 [1946]: 139).

La referencia a la Inquisición, en contemporánea a esta visión en la cárcel, se instaura desde el espacio abierto de la Plaza Central, en donde se prepara la fiesta en honor del Presidente, y que se desarrollará en el capítulo «El baile de Tohil». Esto refuerza el presagio de condena de la mujer, así como la canción referida a la Casa Nueva, el prostíbulo, que se repite en varios momentos, hasta el momento del rezo de las letanías. De este modo, en la descripción del lugar se evidencian los valores punitivos y represivos ejercidos desde los distintos sectores de poder. La historia de Fedina, por medio de anacronismos en las descripciones del espacio, remite a hechos del pasado (la condena inquisitorial de herejes se une a las proyecciones cinematográficas), produciéndose así una superposición de planos temporales y una contemporaneidad que identifica las violencias y las crueldades en un continuo presente. Lo festivo esconde y evidencia, a la vez, la muerte y la devoción religiosa confluye en el servilismo político-civil:

En la Plaza Central, se alzaba por las noches la clásica manta de las vistas a manera de patíbulo, y exhibíanse fragmentos de películas borrosas a los ojos de una multitud devota que parecía asistir a un auto de fe. [...] De tiempo en tiempo, ricos y pobres levantaban los ojos al cielo: un cohete de colores, tras el estallido, deshilaba sedas de güpil en arco iris.

La primera noche en un calabozo es algo terrible. El prisionero se va quedando en la sombra como fuera de la vida, en un mundo de pesadilla. Los muros

desaparecen, se borra el techo, se pierde el piso, y, sin embargo, ¡qué lejos el ánimo de sentirse libre!; más bien se siente muerta (*ivi*: 139-140).

Esta fusión de la realidad con la irrealidad, de la vigilia con el sueño en las imágenes, «la penetración de la subjetividad dentro de la objetividad, y de la objetividad dentro de la subjetividad» (ALONSO GONZÁLEZ M. J. 1990: 159), especialmente en los recursos descriptivos, remite a la tradición pictórica del expresionismo y del impresionismo presente en la escritura de Asturias (VERDUGO I. 1978; ALONSO GONZÁLEZ M. J. 1990). Al respecto, Anderson Imbert estableció que las funciones de las imágenes impresionistas en *El Señor Presidente* eran principalmente describir la intimidad, apelando a comparaciones con la naturaleza, y animar la naturaleza proyectando en ella la intimidad (ANDERSON IMBERT E. 1972). Partiendo de una lectura de Charles Minguet, Alonso González estudia el paralelo entre el expresionismo alemán y el vigor expresionista de Asturias, así como las correspondencias entre la obra del pre-expresionista alemán Alfred Kubin y el escritor guatemalteco, atendiendo además el contexto de producción, pues «*El Señor Presidente*, acabado de escribir en 1932, se sitúa al final del expresionismo, en el postexpresionismo, en lo que se denominó ‘Neue Sachlichkeit’ o ‘Nueva objetividad’ que aparece cuando el primer expresionismo declina hacia 1927» (ALONSO GONZÁLEZ M. J. 1990: 167). Desde esta propuesta crítica, muchos recursos narrativos presentes en *El Señor Presidente* «encuentran su filiación en los planteamientos teóricos y las realizaciones concretas de los autores expresionistas de posguerra» (*ivi*: 168), y es a través de estas técnicas que el material histórico recibe un tratamiento expresionista. Es, sobre todo, con el tremendismo, las exageraciones, las hipérboles, la nocturnidad, la acentuación de rasgos que devienen máscaras, el caricaturismo, la definición de trazos desde la bestialidad, la degradación y la brutalidad que la realidad se desfigura, se fragmenta y la estructura narrativa construye símbolos vinculados no solamente con el expresionismo sino también con el grotesco y la sátira, delineando una lectura del horizonte social y de la historia.

Por lo que se refiere específicamente a la estética del grotesco que evidencia lo monstruoso del mundo y de los sujetos, la posibilidad de reconstrucción y regeneración se descubre en tanto lo cómico se registra en la degradación y no en la pérdida de valores,

especialmente cuando el humor, desde la ironía, se vincula con el poder (BRAVO V. 1996: 131). En *El Señor Presidente* el título no funciona tanto como elipsis o eufemismo de “dictador”, sino más bien como una forma irónica para referirse al mal. Si, por una parte, la “pelelización” designa «la condición de los hombres aplastados por el poder y por la fuerza que los desprecia como hombres y los maneja según sus designios» (VERDUGO I. 1989: CLXX), el mismo Presidente también sufre esa degradación, por lo que la ironía, desde la inversión y en asociación con la sátira, exorciza ese poder. Sátira e ironía se conjugan en esta novela, la primera juzga apelando a normas morales y la segunda haciendo tambalear las verdades y los postulados con su posición crítica (SCHOENTJES P. 2003 [2001]: 183-186). La crítica moral muestra la brutalidad de una sociedad que ha perdido sus valores, sobre todo los de la solidaridad y el compromiso con el otro, tanto que para ganarse el favor del dictador «el delito de sangre era ideal; la supresión de un prójimo constituía la adhesión más completa del ciudadano al Señor Presidente. Dos meses de cárcel, para cubrir las apariencias, y derechito después a un puesto público de confianza, lo que sólo se dispensaba a servidores con proceso pendiente...» (ASTURIAS M. A. 1995 [1946]: 206-207). La “pelelización”, que es una manera “asturiana” de deshumanización y de configuración desde la estética y la ética del esperpento, muestra al cuerpo social e individual en sus enfermedades y aspectos escatológicos. Un ejemplo de esto es el “destronamiento” que sufre el favorito del Señor Presidente, golpeado en un furgón detenido, cayendo en el estiércol o comiéndolo por error en el calabozo, en el cual muere NN, después de haber sido sustituido por su doble. El castigo infligido es, desde el poder, el de la deshumanización en cuanto el sujeto intenta distanciarse de la autoridad, es decir, por su «proceso de individuación» (ROSADO J. A. 2000: 27). Otro destronamiento es el que padece el Mosco, cuyo cuerpo es desmembrado para indicar no sólo la crueldad del gobierno del Señor Presidente y la cosificación de las personas, sino también para evidenciar la degradación de los mitos de regeneración, como es el de Orfeo descuartizado en su descenso a los Infiernos. Tras las torturas, el «cadáver del Mosco, es decir, el tórax, porque le faltaban las dos piernas» (M. A. 1995 [1946]: 47), cayendo «a plomo como péndulo roto» (ASTURIAS M. A. 1995 [1946]: 47) remite, en otro diálogo con la tradición de la sátira, a los cuerpos destrozados de *Grande hazaña con los muertos* (1810-1813) de Francisco

de Goya. Por otra parte, la violencia sobre los cuerpos asume una dimensión ejemplar, en cuanto sirve como forma de implementación del terror y la espectacularización de los castigos se completa con las prácticas clandestinas en lugares ocultos, como la cárcel, que funcionan como cámaras y círculos infernales donde se aplican penas y torturas³.

Otras estrategias que, en la novela de Asturias, desde la estética del grotesco conforman un espacio interpretativo de la realidad evidencian la potencialización de la ambivalencia como modalidad de representación de un mundo al revés (EGÜEZ R. 2003). Lo cómico evidencia, por una parte, lo trágico en el mundo, en cuanto la esperanza y la utopía vienen negadas por el universo demoníaco, la bestialización, la desarticulación, y, por otra parte, se propone una regeneración por la potencialización de lo maternal en el nacimiento de Miguelito, el hijo de Cara de Ángel y Camila. Dos son, además, las “salidas” o “fugas” que pueden vislumbrarse para la “salvación” de la estructura dictatorial: por una parte, el abandono del espacio urbano para rescatar la humanidad en el espacio campestre en una especie de búsqueda de Paraíso Perdido, de Edén que permite recuperar la inocencia antes de la expulsión y la caída; por otra, la proclama de revolución del estudiante que, aun estando en la cárcel, llama a la acción y habla de libertad.

Mínimas conclusiones a manera de cierre provisorio

La complejidad simbólica, estilística y semántica de la escritura de Miguel Ángel Asturias permite estratificar los niveles de representación del universo atendiendo diferentes perspectivas y problemáticas. Lo cómico, en sus modalidades reducidas, es decir, grotesco, sátira, ironía, en diálogo con estrategias de carnavalización, construye en *El Señor Presidente* una crítica eficaz de la dictadura, de la alienación y de la deshumanización. La historia en su contrapunto con el mito, lo mágico y lo onírico, extiende la representación de los fenómenos sociales, revisando el devenir, en un trabajo “arqueológico”, filológico, estilístico e historiográfico a la vez. Todas estas estrategias y modalidades convocan en la escritura textos anteriores, que se incluyen en múltiples tradiciones, cuyos simbolismos y genotextos se reactualizan. De esta manera, la palabra de Asturias revela un universo rico de sugerencias y la persistencia de su discurso reside, entonces, no sólo en su alto valor

3 En relación con la espectacularidad y el secreto de la violencia, *No se puede mirar* (1811-1812) de Francisco de Goya.

literario sino también en su capacidad de leer una realidad político-social, un horizonte ideológico, sobre los cuales, lo cómico y lo mítico, en esta indagación, resultan los modos más eficaces para enfrentarlos y exorcizarlos.

Apéndice



Alfred Kubin. *Misa negra*. 1905. Colección particular. Viena.



Francisco de Goya. *Mujer mala*. 1819-1823. Courtauld Gallery. Londres.



Francisco de Goya. *No hay quien nos desate*. 1797-1799



Francisco de Goya. *Saturno devorando a su hijo*. 1820-1823. Museo del Prado, Madrid.



Francisco de Goya. *El Aquelarre*. 1820-1823. Museo del Prado, Madrid.



Francisco de Goya. *Grande hazaña con muertos*. 1810-1813



Francisco de Goya. *No se puede mirar*. 1811-1812.

Bibliografía

ALONSO GONZÁLEZ María Jesús, 1990, *El Señor Presidente: Impresionismo, expresionismo e imagen*, "Anales de literatura hispanoamericana", n. 19, pp. 157-174.

ANDERSON IMBERT Enrique, 1972, *Análisis del Señor Presidente*, en Helmy GIACOMAN (editor), *Homenaje a Miguel Ángel Asturias. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Las Américas Publishing Company, New York, pp. 125-131.

ASTURIAS Miguel Ángel, 1995 [1946], *El Señor Presidente*, Losada, Buenos Aires [edic. orig. Costa-Amic, México].

ASTURIAS Miguel Ángel, 1999a, *(Auto)biografía de Miguel Ángel Asturias*, en Giuseppe BELLINI, *Mundo mágico y mundo real. La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, Bulzoni, Milano, pp. 203-209.

ASTURIAS Miguel Ángel, 1999b [1967], *El Señor Presidente como mito*, en Giuseppe BELLINI,

Mundo mágico y mundo real. La narrativa de Miguel Ángel Asturias, Bulzoni, Milano, pp. 211-220 [edic. orig. en “Studi di Letteratura Ispano-americana”, n. 1, pp. 12-14].

BAJTIN Mijail, 1990 [1965], *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, traducción de Julio FORCAT y César CONROY, Alianza, Madrid [edic. orig. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekov'ja i Renessansa*, Izd. Chudož, Moskva].

BELLINI Giuseppe, 1975, *El Señor Presidente y la temática de la dictadura en la «nueva novela» hispanoamericana*, “Publications du Seminaire M. Á. Asturias”, VIII, n. 1 (Paris), pp. 13-47.

BELLINI Giuseppe, 1976, *Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez: studi sul romanzo ispano-americano della dittatura*, Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica, Milano.

BELLINI Giuseppe, 1980, *Miguel Ángel Asturias y Quevedo (Documentos inéditos)*, “Anales de Literatura Hispanoamericana”, VI, n.7, pp. 61-76.

BELLINI Giuseppe, 1982, *De tiranos, héroes y brujos. Estudios sobre la obra de Miguel Ángel Asturias*, Bulzoni, Roma.

BELLINI, Giuseppe, 1999, *Mundo mágico y mundo real. La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, Bulzoni, Milano.

BELLINI Giuseppe, 2000a, *El tema de la dictadura en la narrativa hispánica (siglo XX)*, Bulzoni / C.N.R., Roma.

BELLINI Giuseppe, 2000b, *Humor y grotesco en la narrativa de Asturias*, en Patrizia SPINATO, Clara CAMPLANI (editoras), *Anime del Barocco. La narrativa latinoamericana contemporanea e Miguel Ángel Asturias. Atti del Convegno di Milano (22-23 ottobre 1999)*, Bulzoni, Roma, pp. 134-139. (Consulta: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/humor-y-grotesco-en-la-narrativa-de-asturias--0/>. 10/ abril/ 2015).

BELLINI Giuseppe, 2004, *El humor como juego y como arma en Miguel Ángel Asturias*, en Susanne GRUNWALD, Claudia HAMMERSCHMIDT, Valérie HEINEN, Gunnar NILSSON (editores), *Passajes. Passagen. Homenajes a / Mélanges offerts à / Festschrift für Christian Wentzlaff-Eggebert*, Universität zu Köln, Universidad de Sevilla, Universidad de Cádiz, Sevilla, pp. 345-349.

BELLINI Giuseppe, 2006, *Miguel Ángel Asturias*, Síntesis, Madrid.

BONAFIN Massimo, 2001, *Contesti della parodia. Semiotica, antropología, cultura medievale*, UTET, Torino.

BRAVO Víctor, 1996, *Figuraciones del poder y la ironía*, Monte Ávila Editores Latinoameri-

cana, Caracas.

BRILLI Attilio, 1985, *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Dedalo, Bari.

CALVIÑO IGLESIAS Julio, 1985, *La novela del dictador en Hispanoamérica*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid.

CALVIÑO IGLESIAS Julio, 1988, *Historia, ideología y mito en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Ayuso, Madrid.

CHEN Hsiao-Chuan, 1998, *La dictadura y la explotación: un estudio de la trilogía Bananera de Miguel Ángel Asturias*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

EGÜEZ Renata, 2003, *El Señor Presidente a la luz de la estética del grotesco: la ambivalencia del mundo al revés*, en AA.VV., *Actas del Coloquio Internacional Miguel Ángel Asturias: 104 años después*, Universidad Rafael Landívar, Ciudad de Guatemala, pp. 221-230.

FOXLEY Carmen, 1990, *Lo grotesco, la bestialización y el amor. La poesía de Manuel Silva*, "Revista Chilena de literatura", n. 35, pp. 7-46.

FOUCAULT Michel, 1992 [1981-1982], *Las redes del poder*, traducción de Heloísa PRIMAVERA, Almagedo, Buenos Aires [edic. orig., en "Barbarie", n. 4-5].

FUENTES Carlos, 1978, *Discurso Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos*, Ed. de la Presidencia de la República y del Consejo Nacional de Cultura, Caracas.

KAYSER Wolfgang, 2010 [1957], *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, traducción de Juan Andrés GARCÍA ROMÁN, Antonio Machado Libros, Madrid [edic. orig. *Das Grotteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Gerhard Stalling, Oldenburg].

GRILLO Rosa Maria, 2010, *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, Cuadernos de América sin nombre, Murcia.

MARTIN Gerald, 2000, *Nota filológica preliminar*, en Miguel Ángel ASTURIAS, *El Señor Presidente*, edición crítica de Martin GERALD, ALLCA XX, Madrid, pp. XLIX-LI.

MELIS Antonio, 1986, *La rivolta contro due padri fondatori: Neruda e Asturias negli anni sessanta*, "Studi di letteratura ispano-americana", n. 18, pp. 31-42.

MENTON Seymour, 1993, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, Fondo de Cultura Económica, México.

MENTON Seymour, 1998, *Historia verdadera del realismo mágico*, Fondo de Cultura Económica, México.

PACHECO Carlos, 1987, *Narrativa de la Dictadura y crítica literaria*, Fundación Centro de

Estudios Literarios Rómulo Gallegos, Caracas.

PALERMO Zulma, 2014, *El mito de la Modernidad en América Latina*, “Astrolabio”, n. 13, agosto, pp. 97-123.

PULGARÍN Amalia, 1995, *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Fundamentos, Madrid.

RAMA Ángel, 1976, *Los dictadores latinoamericanos*, Fondo de Cultura Económica, México.

RICCI DELLA GRISA Graciela N., 1985, *Realismo Mágico y conciencia mítica en América Latina*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires.

ROSADO Juan Antonio, 2000, *Crítica de la crítica: La visión de Richard J. Callan sobre El Señor Presidente, de M. A. Asturias*, “La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México”, n. 28, pp. 22-29.

SANDÓVAL Adriana, 1989, *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana: 1851-1978*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

SCHOENTJES Pierre, 2003 [2001], *La poética de la ironía*, traducción de Dolores MASCARELL, Cátedra, Madrid [edic. orig. *Poétique de l'ironie*, Seuil, Paris].

SEGALA Amos, 2000, *Lo que dicen los manuscritos de Asturias*, en Miguel Ángel ASTURIAS, *El Señor Presidente*, edición crítica de Gerald MARTIN, ALLCA XX, Madrid, pp. XV-XXIII.

SHAW Donald L., 1999, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Cátedra, Madrid.

SKŁODOWSKA Elżbieta, 1991, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia.

VERDUGO Iber, 1978, *El Señor Presidente: una lectura “estructuralista”*, en Miguel Ángel ASTURIAS, *El Señor Presidente*, Klincksieck y F.C.E., México, pp. CLV-CCXIII.

Il mondo dissonante e deforme di Mulata de tal di Miguel Ángel Asturias

Emanuela Jossa

Università della Calabria

Introducendo l'edizione critica di *Mulata de Tal*, pubblicata da Archivos nel 2000, Arturo Arias afferma con decisione che si tratta di «una de las grandes novelas olvidadas de la historia» (ARIAS A. 2000: XXI). Secondo lo studioso, è stata deliberatamente ignorata da parte di molti critici che l'hanno considerata politicamente scomoda e soprattutto poco conforme ai criteri eurocentrici imposti negli anni Settanta che pretendevano dalla letteratura latinoamericana un chiaro “compromiso” politico. Argomentando con intelligenza sulla costruzione del canone e sulle strategie editoriali, Arturo Arias dimostra come tutta l'opera di Miguel Ángel Asturias sia stata spesso letta in funzione di quanto verrà scritto dopo, con un duplice effetto: da un lato, la si riduce «al triste rol de precursor de la moderna novelística latinoamericana» (*ibidem*), dall'altro la si priva sia di valore letterario autonomo, sia di rilevanza nel contesto culturale contemporaneo.

In effetti, l'opera di Asturias è stata spesso oggetto di incomprensione e di polemiche, tanto che quando lo scrittore ha vinto il Premio Nobel nel 1967, ci sono stati critici come Robert Mead e diversi scrittori che hanno polemizzato con l'assegnazione. Prima e dopo il Premio, si sono verificate diverse polemiche tra Asturias e scrittori come García Márquez, Borges, Carlos Fuentes. Tali polemiche sono legate a motivazioni di diverso genere, politiche, caratteriali, personali e non sono oggetto di questo studio. È invece importante sottolineare che, come spesso accade, il Premio Nobel ha spinto le case editrici di diversi paesi a pubblicare opere dello scrittore guatemalteco risalenti agli anni precedenti. Per esempio, Aguilar ha pubblicato l'opera completa di Asturias nell'Edición Premio Nobel. Per quanto riguarda il caso italiano, molti testi in prosa e in versi erano stati già tradotti in italiano, soprattutto grazie a Giuseppe Bellini, ma tra questi non figurava il romanzo

Mulata de tal. Pubblicato nel 1963 in Argentina, dove riscuote un certo successo, è poi tradotto in italiano da Cesco Vian proprio nel 1967 con il titolo *Mulatta senza nome*. La novità del romanzo, che almeno apparentemente contraddice il canone della letteratura “comprometida”, insieme ai fattori indicati da Arturo Arias, e alla “competizione” con *Hombres de maíz*, pubblicato lo stesso anno con il titolo *Uomini di mais*, hanno certamente contribuito a una ricezione piuttosto fredda del testo in Italia. Il motivo principale, però, è legato alla complessità e all’originalità del linguaggio, che costituisce la prima qualità del romanzo, ma allo stesso tempo il suo possibile limite. Come dice Hurtado: «Asturias revela una concepción poética que, basada en la palabra con una intencionalidad lúdica, desborda nuestra imaginación lectora» (HURTADO HERAS S. 2003: 94).

Proprio per questo, il riconoscimento del valore letterario di *Mulata de tal* è stato lento e tardivo. Basti citare le parole di Giuseppe Bellini che nel 2014 riconosce: «Oggi, tuttavia, la mia preferenza va a *Mulata de tal* e a *Viernes de Dolores*, per lo straordinario gioco inventivo nella ricostruzione di un mondo ultimo, quale si disegna in una straordinaria festa del linguaggio» (BELLINI G. 2014: 114). Con la pubblicazione dell’edizione critica di Archivos, il romanzo è stato finalmente studiato nei suoi molteplici aspetti e da prospettive critiche molto varie, colmando una grave mancanza. In questo lavoro mi propongo innanzitutto di fornire una descrizione dell’opera e una sua sintesi commentata, che è già un’interpretazione del testo. Propongo poi un confronto tra *Hombres de maíz* e *Mulata de tal*, che considero romanzi che condividono una serie di strategie letterarie, ma con intenzioni diverse. Tale diversità, come si vedrà più avanti, corrisponde al cambiamento della prospettiva letteraria e politica di Asturias che, dopo il golpe di Castillo Armas contro Jacobo Arbenz, pur continuando a credere in una funzione politica della letteratura, considera irrealizzabili i suoi iniziali progetti di riscatto e integrazione della popolazione indigena del Guatemala.

«*Brujo Bragueta le vende su mujer al diablo*»

Il romanzo è diviso in tre parti di estensione molto diseguale: la prima comprende 19 capitoli, la seconda 9 e la terza solo 3. Tutti i capitoli hanno un titolo con chiara funzione descrittiva, che ne preannuncia l’episodio centrale. Il narratore esterno narra a un ritmo

molto rapido una storia densa di avvenimenti magici, di episodi surreali legati tanto al folklore centroamericano quanto al mondo mitico del *Popol Vuh*. Tra i personaggi infatti ci sono, tra gli altri, el Cadejo, la Llorona, la Siguanaba, da un lato, e dall'altro Cabracán, Huracán, i Cuatrocientos muchachos, i gufi di Xibalbá. Non ci sono riferimenti temporali precisi, spesso si sovrappongono elementi della modernità con uno scenario fuori dal tempo. I diavoli e le creature mitologiche vivono in una dimensione indefinita, mentre i protagonisti umani sono avvolti in una spirale incessante di avvenimenti che rispetta l'ordine causale, ma si estende in un arco temporale sfuggente. Celestino e Catarina, per esempio, non conoscono la propria età, e il narratore dice di loro: «volvieron a Quiavicús extraños y viejos. Parecían eternos» (ASTURIAS M. A. 1983: 109). Lo spazio, indicato con nomi fittizi (Quiavicús, Tierrapaulita) è il Guatemala. Le azioni si svolgono in luoghi vasti e aperti, ma anche nei paesi, nelle case, nella chiesa, spazi chiusi quasi sempre deformati e travisati.

Due densi nuclei tematici segnano, a mio parere, lo svolgimento della storia: la relazione sessuale e l'identità metamorfica. Le forze demoniache vogliono infatti aumentare la loro discendenza sulla terra e per questo si scontrano con i rappresentanti della chiesa cattolica; le figure della tradizione popolare, qui considerata prettamente indigena, sono a momenti alleate dei demoni, a momenti invece loro antagonisti. Lottando o coalizzandosi tra loro, in un gioco continuo di repulsione e attrazione, i personaggi vivono una costante trasformazione.

La struttura narrativa è piuttosto lineare: due lunghe digressioni interrompono il succedersi di numerosissimi eventi che progrediscono in modo molto rapido e per accumulazione. Per fare una sintesi breve, utile per la comprensione di questo lavoro, è necessario quindi ridurre la trama a dei momenti essenziali. Il romanzo inizia con una serie di insulti rivolti a un taglialegna, Celestino Yumí, colpevole di essersi presentato in una feria di un paesino con il pantalone aperto, suscitando curiosità e disappunto: «¡Ardiloso! ¡Lepero! ¡Cochino! Jugar a vivo entre gente sencilla» (*ivi*: 9). Celestino, poverissimo, quando è venuto a sapere che la moglie lo ha tradito, e desideroso di diventare ricco come Teo Timoteo Teo, ha infatti accettato un patto: deve indurre pensieri peccaminosi nelle donne tenendo il pantalone sbottonato, in cambio Tazol, dopo essersi preso sua moglie Catarina

Zavala, lo renderà ricco. Tazol effettivamente fa sparire la donna in un vortice di vento e dopo qualche giorno Celestino fa due grandi scoperte: una cassa piena di pastori del presepe, tra i quali c'è una pastorella che somiglia a sua moglie; un sacco pieno di monete d'oro. Non solo: le foglie secche di mais nelle sue mani si trasformano in banconote. Diventato ricchissimo, compra terreni e case. Un giorno è folgorato dalla bellezza della Mulata, sensuale e libidinosa, e la sposa immediatamente. La Mulata ha un'identità sessuale indefinita: come dirà poi Catarina, le mancano le «perfecciones» (*ivi*: 66) sia dell'uomo che della donna. Dopo poco Celestino si rende conto di essere in balia della Mulata, dei suoi capricci, della sua avidità (è convinta ad esempio che il marito abbia uno scheletro d'oro) e soprattutto della sua sessualità straripante:

La mulata era terrible. A él, con ser él, cuando estaba de mal humor, se le tiraba a la cara a sacarle los ojos. Y de noche, tendida a su lado, lloraba y le mordía tan duro que no pocas veces su gran boca de fiera soberbia embadurnábase de sangre, sangre que paladeaba y se tragaba mientras le arañaba, táctil, plural, con los ojos blancos, sin pupilas, los senos llorosos de sudor. Y esto a veces una noche y otra, sin poder dormir, temeroso siempre de que la fiera despertara y lo agarrara desprevenido, explosiones de furor coincidentes con las fases de la luna. No era una mujer, no era una fiera. Era un mar de olas con uñas, en cuya vecindad dormía sobresaltado [...] Cien perros, cien tigres, salían de su boca en busca del bocado que satisficiera, no su apetito, sino su rabiosa necesidad de destruir (*ivi*: 54-55).

Celestino rimpiange sua moglie e finalmente, grazie a Tazol, che anima la statuina che le assomiglia, Catarina ritorna in vita. Così piccola, prende il nome di Lili Puti e diventa una bambola nelle mani della Mulata, finché questa, stanca della nanetta-giocattolo, prende con sé un orso. La nana riesce a ingannarla e a chiuderla in una caverna, finché un giorno una terribile eruzione distrugge la montagna, bruciando ogni cosa. Celestino, Catarina e l'orso scappano via da Quiavicús convinti che la Mulata sia fuggita dalla grotta e voglia vendicarsi:

Bocanadas de hogazas, hartazgos rojos de incendio que tañían el horizonte de granate. Era trágica la inmovilidad de los árboles, su imposibilidad de huir, de escapar, de escaparse de las llamas. Era la mulata que regresaba (*ivi*: 79).

Per sopravvivere, fanno i saltimbanchi, poi riprendono la vita misera di prima. Quando Catarina recupera magicamente le sue normali dimensioni, i due decidono di andare a Tierrapaulita, con Tazol, per diventare maghi. Nel percorso incontrano i salvajos, uomini trasformati in cinghiali, che li aiutano e diventano loro alleati. Incontrano un'altra creatura favolosa, il protagonista della leggenda «nueve vueltas del diablo», un uomo che precipita dalla montagna sotto forma di pietra, ritorna umano per risalire il pendio, per poi trasformarsi nuovamente in pietra. Finalmente giungono a Tierrapaulita. Il paese si presenta come un luogo deforme, cadente, abitato da persone e animali zoppi, gobbi, disarmonici:

Por la plaza de piso inclinado, casas torcidas, se perseguían perros cojos, otros con el esqueleto en zigzag, otros pandeados, y otros mancornados con perras bizcas [...] salió el cura que pasó cerca de ellos, con una pierna más larga que otra, apoyándose en un bastón atirabuzonado, un ojo fijo, saltón y el otro medio muerto bajo el párpado caído (*ivi*: 115).

In una casa, le sedie sono inclinate, il tavolo deforme, il divano ha due gambe dritte e due storte... La descrizione di Tierrapaulita è così grottesca e carnevalesca da essere interrotta da una risata: «las calles torcidas, como costillares de piedra, torcidas las casas, torcida la plaza y la iglesia... ¡ja!... ¡ja!... con un campanario para acá y otro para allá, y la cúpula que ni acordeón...» (*ivi*: 114). La disarmonia dello spazio confluisce nella cacofonia delle campane. Formata da piani sovrapposti e instabili, a parere di Bellini (1989: 99) Tierrapaulita ricorda i paesaggi di Hieronymus Bosch. Il paese è dominato da Cashtoc, figura demoniaca legata alla cultura indigena; la chiesa è abbandonata, senza ostie né acqua benedetta, con un sacrestano e un parroco ridicoli e depravati. I due protagonisti de-

cidono di andar via ma sono bloccati da diversi personaggi come la Siguanaba, Sisimite, El Cadejo. Intanto Catarina viene ingravidata da Tazol attraverso l'ombelico e partorisce un figlio. Per vendicarsi delle sue sventure, trasforma il marito in un nano, Chiltic, mentre lei diventa un gigante, Giroma. Anche queste trasformazioni sono accompagnate dal cambiamento dei nomi, che racchiudono l'identità temporanea del personaggio. Chiltic si sposa con Huasanga, una nana piccolissima, suscitando l'ira di Giroma e una terribile lotta tra giganti, nani, demoni e una scimmia fatta di mosche che si crea e si disfa come una nube... Alla fine, in una fantasmagoria di duelli e danze, Huasanga ruba il sesso a Giroma. Intanto, il parroco ha organizzato un contrabbando di noci di cocco piene di acqua benedetta per sconfiggere i demoni di Tierrapaulita, ma questi lo scoprono e lo sfidano con un fragoroso scoppio di risate demoniache, che segna l'inizio di nuove danze e combattimenti, in cui avvengono continue mutilazioni e trasformazioni. Corpi e identità si sovrappongono, si mischiano, creando figure ibride e provvisorie: un esempio emblematico è la sostituzione delle teste dei santi della chiesa con delle teste di animali. Questa trasformazione strana e ridicola è commentata diversamente secondo la prospettiva culturale dei personaggi: mentre i seguaci di Cashtoc dicono «¿Las cabezas de sus [di Cashtoc] nauhales con cuerpos de santos?», il diavolo cristiano grida: «¡San José con cabeza de danta! ¡San Luis Gonzaga con cabeza de cerdito, trompudito! ¡Maria Magdalena con cabeza de iguana!» (*ivi*: 200). Alla fine Cashtoc, in un discorso che riprende ampiamente la cosmovisione e i miti del *Popol Vuh*, nonché il nucleo tematico fondamentale di *Hombres de maíz*, proclama la distruzione degli uomini che hanno dimenticato la loro origine, che ignorano di essere un tutt'uno con la natura e vivono in un individualismo sfrenato e nocivo (*ivi*: 203). In questo momento diventa evidente l'opposizione tra i due mondi, tra l'inferno cristiano e lo Xibalbá degli antichi maya.

La prima parte finisce con il parroco e i diavoli che abbandonano Tierrapaulita, dove invece ritornano Celestino e Catarina, accompagnati da un seguito formato dalle figure del folklore centroamericano: Cadejo, Siguanaba, Siguamonta, la Llorona, il Duende mayor, Sisimite, Siguapate, Sombrerón; arriva anche un nuovo parroco, Mateo Chimalpín, accompagnato dal suo sagrestano.

La seconda parte inizia con l'urlo del demonio cristiano Candanga «Al engendrooooo» (*ivi*: 216) che si ripete continuamente nel corso dei capitoli invitando i superstiti di Tierrapaulita a riprodursi. Cashtoc si incarna nella Mulata che a sua volta si incarna nel sacrestano, mentre Candanga prende le sembianze di Celestino che si trasforma in un indio povero e butterato: sotto queste spoglie, si fronteggiano. Celestino si trasforma in porcospino per soddisfare i desideri masochisti della Mulata, e con le sue spine ferisce il nuovo parroco che intanto era diventato un ragno dalle 11.000 braccia. Catalina, ormai maga potentissima, divide in due il corpo della Mulata, e si impossessa del suo sesso, strappatole da Huasanga di cui adesso è alleata. Celestino è paralizzato e solo Catalina, quando vuole avere relazioni sessuali con lui, può ridargli l'uso del corpo. Tramite altre magie e sortilegi, aiutata da un rospo e da una donna scheletrica che sopperisce alla metà mancante, la Mulata cerca di recuperare il proprio corpo. È innamorata di Celestino e il cuore, rimasto intatto, la fa soffrire.

Nella terza parte la narrazione si concentra sul malessere del padre Chimalpín, ferito dagli aculei di Celestino: il parroco accetta di essere aiutato da un *curandero*, invece che da un medico. È necessario che si sottoponga a un rito, che vada dalla «mujer de salpullido» e cavalchi una mula carnivora. Il sacrestano si offre di aiutarlo, di fare da mediatore nell'incontro con la donna. Lungo la strada che lo porta dalla «mujer de salpullido» si ripete ossessionato «carne... carne», in preda a un desiderio sessuale incontenibile. Nel letto però trova un serpente, scappa via coperto solo da un lenzuolo e sarà poi ingannato dalla mula carnivora. Alla fine, la terra trema e distrugge tutta Tierrapaulita, facendola sprofondare in un silenzio totale. Padre Chimalpín contempla il paese sepolto, poi si sente svanire. L'ultima pagina del romanzo sembra riportare a una dimensione realistica: il narratore si riferisce a un'ambulanza, a delle radiografie, a una diagnosi non ancora pronta. Il padre Chimalpín appare come un uomo delirante, che ricorda di essere stato un ragno, di aver combattuto il demonio e sente che adesso si sta trasformando in elefante. I denti e le orecchie crescono, ci vede poco, ma l'udito riprende a funzionare e nella «catedral de sus tímpanos, gótico florido» (*ivi*: 352) sente i canti dei bambini che si preparano alla prima comunione.

L'epilogo del romanzo non è quindi la scena apocalittica della distruzione di Tierrapau-

lita, ma quest'ultima ridicola metamorfosi del parroco ricoverato in ospedale. Piuttosto trascurato dalla critica, questo finale sembra suggerire che tutta la narrazione non sia altro che il delirio di un prete moribondo, in lotta sia con la religione e le superstizioni popolari, sia con le proprie pulsioni represses, le proprie paure recondite e i sensi di colpa. Allora, i due nuclei tematici precedentemente individuati (desiderio sessuale e metamorfosi) sono prima di tutto effetto di uno stato di alterazione mentale, che distorce la realtà. Poi, nel movimento a spirale della fabula, il desiderio e la metamorfosi si propongono continuamente come causa ed effetto dell'azione. In questa spinta motrice, il linguaggio ha un ruolo fondamentale. Come affermano anche Dante Liano e Dante Barrientos, la «festa del linguaggio» di cui parla Giuseppe Bellini è infatti sicuramente una delle più rilevanti qualità di *Mulata de tal*. A mio parere, Asturias riprende alcune tecniche e tematiche già presenti in opere precedenti, portandole però ad una sorta di livello estremo proprio grazie, in primo luogo, ad un linguaggio iperbolico. Propongo, quindi, un confronto tra le strategie narrative e gli elementi retorici usati in *Hombres de maíz* e in *Mulata de tal*¹.

Metamorfosi e trasgressioni

In *Hombres de maíz*, pubblicato nel 1949, Asturias si propone di rappresentare il mondo indigeno coniugando un progetto ideologico (il riscatto della cultura maya) con una scrittura poetica sapientemente legata a temi, motivi e figure retoriche della cultura precolombiana. La metamorfosi e la metafora sono i due procedimenti, di natura diversa ma complementare, messi in atto da Asturias per esprimere quell'unità cosmologica tra tutti i viventi che nella sua lettura rappresenta il nucleo centrale del pensiero e della spiritualità maya. Attraverso la metafora e la similitudine, infatti, lo scrittore assimila i suoi personaggi alle piante, agli animali, alle cose, o realizza i processi inversi per cui piante, animali e cose si trasformano in esseri viventi (e anche cose inanimate) di natura diversa ma complementare. In questo modo, l'identità dei personaggi e del Guatemala si compone poco a poco nella narrazione, per approdare, nel capitolo finale, a un definitivo riconoscimento del valore della memoria e del mito, necessari per rifondare la società

¹ La scelta di confrontare *Mulata de tal* con *Hombres de maíz* è dettata dalla presenza di diversi elementi convergenti. Nell'ambito dell'opera narrativa di Asturias, entrambi appartengono al filone "tellurico" che la critica è solita distinguere dal filone dei romanzi di denuncia politica.

guatemalteca.

L'ottimismo di questa proposta viene scemando progressivamente in relazione con gli eventi storici vissuti dall'autore e dal suo paese. In particolare, il golpe contro Jacobo Arbenz, avvenuto nel 1954, rappresenta un avvenimento politico di enorme gravità per Asturias che aveva riposto grandi speranze nel suo governo, del quale tra l'altro era ambasciatore in El Salvador. Lo scrittore parla con convinto entusiasmo della Ley Agraria, del tentativo di liberare l'economia del Guatemala dallo sfruttamento degli Stati Uniti, di negoziare un nuovo contratto con la *Frutera* (LÓPEZ ALVAREZ L. 1976: 124-130). La *Trilogia bananera* (composta da *Viento fuerte*, 1950, *El papa verde*, 1954 e *Los ojos de los enterrados*, 1960) e *Week-end en Guatemala* (1956) mostrano non solo la partecipazione di Asturias agli avvenimenti politici nel corso degli anni '50, ma anche la convinzione, già evidente nel primo romanzo *El señor Presidente*, che la letteratura possa contribuire a informare, a denunciare, a suscitare speranze di cambiamento. Ciò che viene meno, come hanno indicato René Prieto (1993: 166) e Arturo Arias (2000: 19), è la fiducia da parte di Asturias che sia ancora possibile un progetto di una nazione multiculturale. Per questo, la prospettiva costruttiva che informa *Hombres de maíz* cede il posto, nel '63, a una prospettiva distruttiva. In *Mulata de tal*, infatti, dice Arias «no aparecen elementos que constituyan una identidad cultural nacionalista consensual. El texto no busca espacios comunes para forjar una identidad nacional. Por el contrario, destruye la posibilidad de esa noción» (ARIAS A. 2000: 204). Questa rottura si manifesta anche in alcuni elementi narrativi e stilistici che marcano la distanza da *Hombres de maíz*. Senza dubbio i due romanzi condividono una forte sperimentazione letteraria, che consiste in primo luogo nel creare una disgiunzione tra la parola e il referente, in una rappresentazione fortemente antimimetica. In entrambi, la realtà nasce dal linguaggio e nel linguaggio, liberando un'immaginazione che prescinde da precise nozioni spazio-temporali, che volutamente ignora il principio d'identità e quello di non contraddizione. Anche in *Mulata de tal* i personaggi, come si è visto, sono immersi in un universo continuamente cangiante, solo che adesso la trasformazione non rappresenta più un arricchimento della persona o un percorso verso il riconoscimento di un universo condiviso con la natura, come accadeva in *Hombres de maíz*. Per Nicho, infatti, la trasformazione in coyote rappresenta il raggiungimento di

una forte consapevolezza della propria identità maya, nonché delle proprie potenzialità; l'incontro di Hilario Sacayón con Nicho-coyote permette la gnosis mitica, vale a dire la consapevolezza, da parte di un ladino, che i miti maya permangono e permettono di vivere in un modo diverso da quello imposto dal potere egemone dei *ladinos* (JOSSA E: 2003). La metamorfosi nel proprio nahual è quindi il punto di arrivo di un percorso che si costruisce gradualmente nel corso della narrazione. In *Mulata de tal*, invece, la metamorfosi diventa un movimento incessante, incontrollabile e repentino. Non è l'esito di un percorso, ma una condizione esistenziale condivisa e spesso subita da tutti i personaggi. Per questo motivo, la metafora svolge un ruolo molto diverso nei due romanzi. In *Hombres de maíz* l'uso di metafore e similitudini che mettono in corrispondenza le diverse creature, attribuendo loro, a seconda dei casi, caratteristiche antropomorfiche, fitomorfiche, zoomorfiche, era funzionale a un'idea di unità cosmica. Così, la figura di Gaspar Ilóm è continuamente associata al campo semantico del mais: «la humedad caliente de maíz chonete del Gaspar», «destillando mazorca líquidas» (ASTURIAS M. A. 1993: 34 e 30). Le donne sono spesso associate alla terra, ai fiori, ai profumi e agli oggetti della casa; sono profondamente radicate in un ambito indigeno e contadino; se abbandonano il focolare domestico è solo perché sono state colpite dalla maledizione delle Tecunas. In *Mulata de tal*, invece, Asturias utilizza campi semantici molto variabili e spesso contraddittori per descrivere le donne. Ad eccezione di Catalina Zavala, i personaggi femminili non esprimono alcun radicamento. Non hanno casa né una provenienza chiara: la Mulata è una radice flessibile di un albero, che poi, rivestita di carne, diventa un serpente (ASTURIAS M. A. 1983: 49). La percezione del suo corpo è cangiante: i suoi denti sono prima «maices de marfil ensartados en encías de carne viva», poche righe dopo «sus dientes ya no eran maices, sino granizos» (*ivi*: 48). Proprio perché Asturias non vuole evidenziare l'appartenenza identitaria dei suoi personaggi, ma loro fisicità, in *Mulata de tal* diminuisce notevolmente la presenza di figure di significato, sostituite da immagini plastiche con forte valenza denotativa. Si legga questa descrizione del corpo dimezzato della Mulata, fatto di «fragmentos del cielo» di cui Celestino è innamorato:

Y allí lo dejaba que viera pasar, flotar en el agua, que un ojo, que un seno,

que un labio o el sexo de aquel ser maravilloso, color bronceado de lucero, espalda lunar, cabellera negra, ombligo de girasol, muslos de sedosa piedra de cantera secreta, hombros de azucena, levantados al trepar por la curva del cuello y caídos al agarrar la torrentada de los brazos que bajaban a abrir en sus manos los ríos de sus dedos, esos ríos por los que ella entraba a todas las cosas... (ivi: 250-251).

L'intensificazione della plasticità e della corporeità si combinano con gli incessanti processi metamorfici che adesso servono a rappresentare la conflittualità di istanze culturali diverse e contrapposte e l'impossibilità di definire la propria soggettività. Non compaiono più tropi finalizzati a costruire un'identità, ma al contrario, corpi in metamorfosi che mostrano l'impossibilità di qualsiasi processo identitario. In questa prospettiva va letta la diminuzione delle figure retoriche semantiche a favore di un incremento delle figure sintattiche.

Un nome, tanti nomi, nessun nome

Proprio perché l'identità si definisce anche attraverso il nome, può essere interessante confrontare la scelta e l'uso della denominazione nei due romanzi. I nomi dei personaggi di *Hombres de maíz* creano una serie di rimandi che li giustificano e li inseriscono in un preciso contesto culturale: per esempio, la Piojosa si associa a Ixmucané, la nonna dei gemelli del *Popol Vuh*, piena di pidocchi; Candelaria, la donna infelice abbandonata prima del matrimonio da Machojón, è il nome di un'orchidea molto diffusa in Centroamerica e si associa alla Vergine. Il cognome di Gaspar è Ilóm, con cui si indica anche la regione in cui vivono gli indigeni del romanzo, creando una perfetta fusione tra l'eroe e la sua terra. Il nome partecipa quindi alla definizione dell'identità e del destino degli uomini di mais. Questo ha una precisa rispondenza nella pratica di attribuzione del nome realizzata dagli antichi sacerdoti maya attraverso la lettura dei calendari, e si riflette nella rilevanza che reiteratamente viene attribuita al nome nel *Popol Vuh*. Nel testo kiché, ad esempio, gli dei insistono perché siano chiamati per nome, e quindi riconosciuti e adorati: «En adelante

decid nuestros nombres, alabadnos» (ANÓNIMO 1977: 3)². Durante la celebrazione di un rito, gli dei chiedono che siano proclamati i nomi:

Declarad vuestros nombres: Maestro Mago del Alba, Maestro Mago del Día, Pareja Procreadora, Pareja Engendradora, Gran Cerdo del Alba, Gran Tapir del Alba. Los de las Esmeraldas. Los de las Gemas, Los del Punzón, Los de las Tablas, Los de la Verde Jadeita, Los de la Verde Copa, Los de la Resina, Los de los Trabajos Artísticos, Abuela del Día, Abuela del Alba. Sed llamados así por nuestros construidos, nuestros formados (*ivi*: 9).

Anche in *Mulata de tal* ci sono enumerazioni di nomi, ma il registro è completamente diverso: dal tono enfatico si passa allo scherno, che diventa ancora più umoristico quando smaschera la propria beffa. Dice il narratore a proposito delle streghe di Tierrapaulita: «nada hay que les guste tanto como cambiarse de nombre, creen que mudándose el nombre son otras personas, y un día, sin que se averigüe por qué, quieren llamarse Violas, al día siguiente, o al ratito Violetas, o bien Ciefusias, Cifernas, Tirrenas, Mabrocordotas, Fabricias, Fabiolas, Quitanias, Murentes, Narentes, Podáliras, Engubias, Tenáquilas, Pa-squinas, Shoposas, Zozinas, Zangoras y...se acabó el alfabeto» (ASTURIAS M. A. 1983: 104).

Quando, nel *Popol Vuh*, Hunapú e Ixbalanché scoprono i nomi dei loro nemici nello Xibalbá, riescono a sconfiggerli, perché ne conoscono la natura:

sí fueron nombrados sus nombres; todos se nombraron el uno al otro; así, manifestaron sus rostros; al nombrar sus nombres, siendo nombrado cada uno de los capitanes por el otro; el nombre de uno, sentado en el rincón, fue dicho. [No hubo] ninguno cuyo nombre se omitiera. Se acabó de nombrar todos sus nombres cuando fueron picados por el pelo de la faz de la rodilla de Maestro Mago (ANÓNIMO 1977: 18).

² Tra le tante edizioni del *Popol Vuh*, preferisco utilizzare qui quella curata da Miguel Ángel Asturias.

In *Mulata de tal* i riferimenti al *Popol Vuh* si basano su criteri differenti rispetto a *Hombres de maíz*. Asturias non vuole più rivelare la vitalità di universo di miti e simboli che configurano una solida identità culturale, e che per questo vanno trattati anche con rigore filologico e antropologico; l'antico testo kiché adesso fornisce un patrimonio di personaggi "diluiti", dalle caratteristiche attenuate. Non importa la loro raffigurazione, ma semplicemente la loro presenza. Si passa, dunque, da un criterio qualitativo a un criterio quantitativo. Cabrakán, Hurakán, i cuatrocientos muchachos sono parte di un universo ibrido, caotico, affollato, in cui le figure si sovrappongono e, di nuovo, si trasformano. La struttura del romanzo, come indica Dante Barrientos Tecún, procede per accumulazione, ubbidendo a una forza centripeta che non prevede alcun ordine sistematico (BARRIENTOS TECÚN D. 2000: 890); non solo, il modello è quello dell'oralità che permette ai personaggi, inverosimili e poco sviluppati, di entrare e uscire di scena, riprendere un racconto, contribuendo allo sviluppo dell'azione e dell'intreccio. Coerentemente con questa rappresentazione dei personaggi, in *Mulata de tal* i nomi di persona cambiano continuamente in un processo che non arricchisce ma quasi sempre svilisce e ridicolizza i personaggi. Quando i salvajos, mezzi uomini e mezzi cinghiali, sanciscono la loro alleanza con Celestino Yumí e Catarina Zavala, cambiano i loro nomi: a partire dalla prima sillaba di *jabalí*, Celestino Yumí diventa Jayumijajá e Catarina Zavala Jazabalajajá. La ripetizione di *já* risuona come un'esplosione di risate: *já já já*. I nomi, travisati e distorti, veicolano la trasformazione dell'identità. All'inizio del romanzo, la moglie di Celestino si chiama Catarina o Catalina, ma è anche Niniloj; dopo il rapimento di Tazol, iniziano le trasformazioni del suo corpo: piccolissimo, enorme, con i piedi formati da due talloni perché nessuno sappia dove va, con una faccia sulla schiena... E diventa Lili Puti o Juana Puti, poi Jazabalajajá, e ancora Giroma...

In questo pullulare di nomi, l'unica che resta sempre senza nome, e di cui anzi si sottolinea l'anonimato, è la Mulata. Essere ibrido e sterile, non può dar vita a nulla né identificare la propria individualità con un nome. È solo figlia del meticcio, simbolicamente frutto della violenza della conquista. Una donna qualsiasi, una prostituta, ma soprattutto una mulatta senza nome. La provvisorietà dei nomi ha anche un'altra importante conseguenza: il soggetto che agisce, che quindi è responsabile del proprio comportamento, non

è identificabile in modo chiaro. In questo modo, Celestino non è esattamente protagonista delle proprie azioni, piuttosto “è agito” da altre entità che lo manipolano, ovvero le forze maligne. Questa de-responsabilizzazione segna la differenza sostanziale con *Hombres de maíz*: Gaspar Ilóm, Nicho Aquino, Goyo Yic, con i loro nomi e cognomi, agiscono in modo responsabile; Celestino, la Mulata, Catarina, senza nomi definitivi, solamente re-agiscono o sono agiti, in balia del caos.

Dissonanze, umorismo

Dunque, in *Mulata de tal* sono presenti elementi intertestuali trattati senza la meticolosità che caratterizza *Hombres de maíz*, e anzi, hanno spesso una funzione umoristica. Asturias attinge liberamente dal patrimonio letterario precolombiano, senza limitarsi alla cultura maya. Quando Celestino Yumí, paralizzato, contempla disperato la bellezza della Mulata, parla con Huasanga recitando i versi di Nezahualcōyotl:

- ¡Ay! ¡Ay!...- plañía Celestino Yumí, parálitico, enamorado de aquellos fragmentos del cielo -, el consuelo es que el jade se quiebra, el oro se rompe, la pluma de quetzal se desgarrá, no para siempre estamos en la tierra... (ASTURIAS M. A. 1983: 251)

La Huasanga gli risponde in modo volgare, ma Celestino continua:

- ¡Mi corazón se irá! ¡Cómo las flores que fueron pereciendo! ¡Ojalá dure poco! ¡Ojalá dure poco! (*ivi*: 251)

L'umorismo nasce dalla discrepanza dei registri dei due discorsi:

- Pero no me preñaste, ¿eh?... no me preñaste...y me prendí a tu pie de gigante, grita que te grita: “¡Yo quiero probar gigante!”, por eso, porque quería que me preñarás [...]

- ¿Acaso son verdad los hombres? - murmuraba el parálitico (*ibidem*)

Molti altri dialoghi sono basati sulla dissonanza, sul divario e il contrasto, con funzione umoristica. Quando Celestino e Catarina ritornano momentaneamente a Quiavicús, un impiegato della municipalità fa loro molte domande. I due però rispondono in uno spagnolo molto elementare e sgrammaticato e in più, per non sbagliare, ripetono le parole dell'intervistatore. Quando questi se ne accorge, si giustificano: «nosotros no tenemos palabras nuestras, y por eso repetimos las palabras de los que nos hablan. [...] No tenemos nada pero como lo que hablan los que nos dirigen la palabra, está bien dicho, nosotros lo repetimos» (*ivi*: 111). Asturias ridicolizza il rapporto tra il potere *ladino* e il mondo indigeno, ma soprattutto pone in evidenza l'enorme distanza tra i due mondi che rende impossibile la comunicazione. Nella lettura di Dante Liano, si tratta di una parodia dei metodi della ricerca sul campo, «de los progresistas interrogatorios con que los estudiosos periodicamente torturan a las poblaciones indígenas» (LIANO D. 2000: 102). Quando l'impiegato di Quiavicús si rende conto che nel paese nessuno conosce Celestino e Catarina, che sono “reancianos” senza figli, senza casa, dice: «Pensar que hablando así, todo lo vuelven ustedes irreal, nada se siente que exista, ni el techo de paja, ni las paredes de caña, ni el suelo de tierra» (ASTURIAS M. A. 1983: 111-112). E Catarina risponde «es que así es tal vez» (*ivi*: 112). Ricorda le avventure passate e tutto sembra lontano e senza senso, come se non fosse mai accaduto. Sono le loro parole che rendono il modo irreal, o riproducono una realtà evanescente?

Lo scrittore utilizza la distorsione, lo sdoppiamento semantico, la proliferazione per creare identità sempre fluttuanti, transitorie, un'ibridità senza logica. Attraverso il capovolgimento, l'inversione comica, il gioco di parole, le situazioni si trasformano: «Hombre que empieza consolando a una mujer, ya se sabe a qué termina, al cortar a la palabra la primera sílaba y darnos el vocablo suelto. En el suelo y a la fuerza» (*ivi*: 16). Analogamente, padre Chimalpín si convince di essere in balia del demonio perché le «alas de los sanates», diventano «las alas de satanes» (*ivi*: 244). In entrambi i casi, e come nell'enumerazione dei nomi delle streghe prima citata, Asturias non solo trasforma la realtà discorsiva, ma rende evidente i suoi procedimenti, svela il trucco dei suoi calembour, ridendone insieme al lettore. Per questo Barrientos Tecún propone che Asturias stia addirittura parodiando se

stesso, portando all'estremo e svelando in modo burlesco le tecniche narrative e retoriche utilizzate nei romanzi precedenti. Dante Liano invece fa dipendere questo atteggiamento dalla naturalezza con la quale Asturias riesce a giocare con le parole, una spontaneità che stupisce lui stesso e con la quale scherza con gusto (LIANO D. 2000: 89). In ogni caso è evidente la forte componente ludica e carnevalesca (nel senso Bachtin) del testo³. Asturias gioca con la jitanjáfora, con l'onomatopea («En la aventura de nuestro lenguaje lo primero que debe plantearse es la onomatopeya», ASTURIAS M. A. 1968), con i suoni e le grida. Questo gioco però non è finalizzato ad evocare un mondo conosciuto, ma serve a creare e poi distruggere un universo narrativo elusivo, inafferrabile. Abbiamo visto come la sillaba *ja* ridicolizzi le situazioni e i personaggi, mentre l'urlo «al engendroooo» nella seconda parte risuona nel paese continuamente, suggerendo immagini erotiche nelle piccole case storte di Tierrapaulita. Spesso il processo di inversione realizzato nel testo ha un carattere comico-ludico. Yumí vuole impiccarsi ma si appende per i piedi:

- ¿Yumí, por qué estás así? - éste le contestó, la cabeza colgando, casi en el suelo: -Porque me quiero ahorcar ...
- Ay, Yumí, le dijo el otro, para ahorcarse yo creo que es al contrario, hay que ponerse la soga en el pescuezo- Y Yumí le contestó, siempre boca abajo, colgado del pie: - Ya ensayé con la soga en el pescuezo, pero no me gustó, sentí que me faltaba el aire, que me estaba ahogando (ASTURIAS M. A. 1983: 34).

Quando un gallo si rende conto di aver sbagliato l'orario, si corregge cantando al contrario: «al darse cuenta que no era la madrugada, [el gallo] se tragó el ki-ki-ri-ki, en un sonido al revés, ikirikik, ridículo y forzado» (*ivi*: 171). Ancora, il sacrestano per la paura si rivolta come un calzino, esponendo tutti i suoi organi interni: «vuelto al revés, tal su pavor, todos sus órganos de fuera, de los pulmones y el corazón al serpentario intestinal, y él adentro, con su piel lúcida» (*ivi*: 330).

L'umorismo e la risata che esso produce hanno una chiara funzione liberatoria e sovversiva: demoliscono il potere, il suo linguaggio, la sua funzione regolamentatrice. Il ber-

³ Una puntuale lettura di *Mulata de tal* attraverso il carnevalesco è stata già proposta da Dante Liano (2000).

saglio principale di questa destrutturazione del potere è senza dubbio la Chiesa cattolica. Il padre Chimalpín viene continuamente ridicolizzato: parla un latino maccheronico, fa riferimenti ammiccanti al sesso; il narratore descrive la sua sottana svolazzante e i suoi piani assurdi per sconfiggere i demoni. Nei confronti della religione, in alcuni punti Asturias è molto dissacratorio e irriverente. Si legga il seguente calembour: «los sacerdotes con su verborrea, el verbo no se hizo carne sino diarrea, su ganarrea, o gana de hacer reo al que no es reo» (*ivi*: 121).

Nel romanzo si attribuisce alla Chiesa la colpa della forzata cristianizzazione dell'America. Come dice Bellini, «toma consistencia una sutil filosofia de la Conquista, que acaba por proclamar la excelencia del mundo aborígen, en cuya pureza primitiva el blanco católico ha introducido el mal» (BELLINI G. 1971: 25). Soprattutto, però, Asturias accusa la Chiesa cristiana di essere ipocrita, puritana, intollerante. Per questo l'erotismo dirompente del romanzo coinvolge tutti i personaggi, in primo luogo quelli che temono il piacere sessuale e lo identificano con il demonio.

Ambiguità, frustrazioni

Il mondo narrato, delirante e surreale, si compone attraverso costruzioni parallele, ossessive e avvolgenti. Dice Asturias: «el paralelismo en los textos indígenas es un juego de matices que para nosotros occidentales no tiene valor, pero que indudablemente permitían una gradación poética imponderable, destinada a provocar ciertos estados de conciencia que se tomaban por magia» (ASTURIAS M. A. 1967). L'imminente terremoto causato dalla fuga della Mulata è introdotto con tre frasi parallele in un climax ascendente: «Polvo y silencio. Luna, polvo y silencio. Luna, polvo, calor y silencio» (ASTURIAS M. A. 1983: 79). Particolarmente significativo è il dialogo tra la Mulata e la donna scheletrica che immaginano di recuperare il sesso rubato da Huasanga. Il parallelismo dispone diversi piani di realtà: il sesso femminile, separato dal corpo, sarà restituito avvolto nell'acqua, nel sogno, nel sangue del colibrì, nell'eternità, nel fumo, nell'anello del *juego de pelota*... La Mulata dice che lo accoglierà sempre, utilizzando il linguaggio simbolico e metaforico della poesia precolombiana, ma anche una polisemia ammiccante. Di nuovo, Asturias sceglie la sovrapposizione, l'enumerazione caotica, il contrasto dialettico e insoluto:

-Si te devuelven el sexo (¡sangre de cacao su anuncio, sangre virginal su anuncio, el hijo de su sangre su anuncio!), si te lo devuelven envuelto en el suelo, ¿te lo llevarás?

- Si me lo devuelven envuelto en el suelo, me lo llevaré -contestó la mulata-; en el suelo que es la piel de tierra, lo enrollaré...

-Si te lo devuelven (¡Fuego es, serpiente es, es devorador de hombres!) si te lo devuelven en los caminos de los esposos, ¿te lo llevarás?

- Si me lo devuelven en el camino de los esposos, me lo llevaré. En el esposo, que es la piel de la esposa, lo enrollaré.

[...]

- Si me lo devuelven convertido en uno de los anillos del juego de pelota, lo recibiré. Alguno de los jugadores lo perforará con su certero tiro (ASTURIAS M. A. 1983: 296-7).

Il linguaggio poetico procede per accumulazione, mentre l'anafora, l'epifora, l'epanalessi e altre figure di ripetizione riproducono lo stile rituale, dando una dimensione sacra alla sessualità. Alla fine, su tutte le possibilità, sembra prevalere l'amore domestico. All'ultima domanda, «si te lo devuelven envuelto en humo, te lo llevarás?» (*ivi*: 298), la Mulata dopo aver esaminato diversi tipi di fumo, dice:

pero mejor esperaré el humo de los cocimientos, de las ollas de maíz y de frijol, el humo de la casa, el humo de todos los días, y en este humo lo enrollaré!
(*ibidem*)

Anche questo punto d'arrivo è però immediatamente contraddetto dagli eventi: la Mulata, innamorata e gelosa di Celestino Yumí, non avrà mai una casa né si congiungerà con lui. Il personaggio più erotico e sensuale del romanzo è infatti alla ricerca continua del piacere e dell'amore, e si tratta di una ricerca spesso frustrante, sicuramente molto ostacolata. Può essere utile un ulteriore paragone con *Hombres de maíz*. Nel primo capitolo

si descrive il rapporto sessuale tra Gaspar Ilóm e la Piojosa, con un linguaggio denso, poetico che riproduce il parallelismo di testi maya come il *Rabinal Achí* e il *Popol Vuh*. Il loro accoppiamento, infatti, rappresenta un rito che dà inizio a una stirpe («semillas de girasol en las entrañas» ASTURIAS M. A. 1993: 15), in cui i due amanti cessano di essere solo degli individui per diventare «especie, tribu, chorrea de sentidos» (*ivi*: 15). I due si fondono, con passione. Al contrario, in *Mulata de tal* la prima rappresentazione di un rapporto sessuale è già segnata dalla frustrazione e dall'ambiguità. Yumí si appresta a trascorrere la luna di miele con la mulata, ma con un gioco di parole si annuncia la sua delusione: «no es luna de miel, sino luna de espaldas» (ASTURIAS M. A. 1983: 53). La mulata vuole «recibirle de espaldas» (*ibidem*). Lei è la schiena della luna, la parte sempre buia, ma a Yumí «la espalda dice tan poco, cuando del otro lado están los ojos, la boca, los labios, la cara, lo lindo o lo feo de la persona» (*ibidem*). La mulatta nasconde il proprio corpo perché è ermafrodita, identità ibrida che i personaggi riescono a definire solamente ricorrendo alla creatività del linguaggio: «no lo sé qué es pero no es hombre ni tampoco mujer. Para hombre le falta tantito tantote y para mujer le sobra tantote tantito» (*ivi*: 66). Credendo di sminuirla, Catarina definisce la Mulata come un essere ambiguo, in cui qualcosa manca e qualcosa eccede. Ma proprio questa sua natura sfuggente suscita pulsioni incontrollabili: quando corre nuda, «aparicion de tierra viva» (*ivi*: 57), le sue gambe sono come forbici che tagliano a pezzi gli uomini che la guardano estasiati, conturbati, in preda a un desiderio irrefrenabile. La Mulatta balla e sembra un fuoco fatuo, ma in realtà «era de carne. De carne de nácar negro, revestido de una ligera vellosidad volcánica» (*ibidem*). La dirompente fisicità della Mulata, dalla sessualità non definita, rappresenta una sfida: carne desiderata da uomini fatti a pezzi, da Celestino che può possederla solo di spalle; corpo maledetto dai preti, sfruttato dai demoni; corpo imprigionato in una caverna, tagliato in due e castrato dalle donne. Tutto questo accanimento contro una figura dirompente e dissonante, che contraddice le norme, riproduce il rifiuto di una sessualità libera da parte del caotico mondo del romanzo. Il che non significa che Asturias condivida questo rifiuto: lo racconta, lo mette in scena, si interroga sul suo significato.

Conclusioni

Molto si è già scritto sull'importanza che ha avuto per Asturias la permanenza a Parigi. In particolare, è qui che lo scrittore scopre la cultura maya, il *Popol Vuh*, che saranno il nucleo ispiratore di *Hombres de maíz*. Il periodo parigino, però, ha anche offerto allo scrittore la possibilità di confrontarsi, in modo molto costruttivo, con una società molto diversa da quella guatemalteca. Come dimostrano i suoi articoli pubblicati tra il 1924 e il 1933, Asturias è colpito in modo particolare dall'emancipazione delle donne, che si tagliano i capelli, vestono alla moda, espongono i propri corpi. Questa libertà contrasta con il perbenismo e il puritanesimo della cultura guatemalteca, e soprattutto della religione cattolica. La «moral sorda, ciega e insensibile» della chiesa contamina il Guatemala di quegli anni, si insinua nelle strade, nei negozi e nelle chiese (ASTURIAS M. A. 1989: 286). Da Parigi, lo scrittore sembra voler provocare una reazione critica nei suoi lettori, raccontando spesso della libertà di costumi della vita francese, dell'emancipazione delle donne europee. Critica duramente i guatemaltechi che, grattandosi la pancia, si scandalizzano per le donne nude su un palcoscenico e non per i contadini che lavorano come bestie (*ivi*: 106). Tra questi, ci sono i religiosi, pronti a inventarsi nuove crociate contro il sesso e il piacere. In “Caballero audaz” Asturias racconta di un frate che strappa le riviste pornografiche esposte in un'edicola, ottenendo il solo risultato di lasciare senza mangiare la famiglia della venditrice di giornali (*ivi*: 336). Un altro “crociato” è il padre Bombón che, scandalizzato dalla libertà sessuale di una donna che considera isterica, le pratica un violento e ipocrita esorcismo (*ivi*: 99). Già in questi anni, dunque, Asturias è convinto che la repressione sessuale causi il fanatismo religioso e l'infelicità delle donne. In numerosi articoli tratta il tema della liberazione sessuale, rispetto al quale ha una posizione inizialmente piuttosto conservatrice e successivamente più aperta ma non esente da contraddizioni. L'argomento è complesso e sarà oggetto di un nuovo studio; in questo lavoro è interessante sottolineare solo un fattore che riconduce a *Mulata de tal*: la dimensione onirica, l'immaginazione rappresentano l'unico spazio di libertà per la donna che vive in società che la sottomettono a rigide regole patriarcali e maschiliste. In “Femina triunfa” (*ivi*: 413), a partire dalla notizia secondo la quale le donne sognano molto più degli uomini, Asturias spiega che questo succede perché «están más cerca de las caricias»: i sogni

sono le carezze e i baci che non si sono dati. Nel delirio di padre Chimalpín, la libertà sessuale è un incubo; nei sogni delle donne, è l'affermazione del diritto al piacere.

Il senso di frustrazione suscitato da percorsi dei personaggi di *Mulata de tal*, iniziati e interrotti, senza condurre ad alcuna meta, si contrappone in modo netto allo schema narrativo di *Hombres de maíz*. La distruzione di Tierrapaulita sembra sancire definitivamente l'impossibilità di creare un mondo in cui si convive in pace. Per Arturo Arias è il trionfo del caos e il sovvertimento definitivo di ogni logica, proprio come era accaduto in Guatemala con l'invasione del 1954 che aveva sovvertito la legalità, infranto un progetto di modernizzazione e vanificato gli sforzi di unificazione nazionale. In questa prospettiva, lo smembramento del corpo della Mulata corrisponde, per Arias, allo smembramento della nazione guatemalteca. René Prieto, pur sottolineando che nel finale domina un silenzio mortale, evidenzia che per Asturias la scrittura è sempre uno stimolo a cambiare la realtà, a cominciare a costruire un mondo migliore dopo la simbolica distruzione di Tierrapaulita. Per Giuseppe Bellini, invece, il finale ha una valenza positiva:

Podría parecer un final de renuncia: en realidad es de victoria. A pesar de todo, ya no más fuga de la realidad, sino inauguración de una perspectiva diferente: sobre la destrucción actuada por el pecado siempre es posible fundar un orden moral nuevo. Un final de paz repentina, contraste eficaz con el nervioso clima de hechos e invenciones que domina la novela (BELLINI G. 1989: 101).

A mio parere è particolarmente significativa l'opposizione tra la ridondanza di parole e immagini che caratterizza tutto il testo, e il nulla del finale. Non c'è più nessun suono, nessuna parola, non un rumore:

Mudez total. No solo de lo que es comunicación, lengua idioma, habla, canto, ruido... El silencio también callaba entre los cielos y la tierra (ASTURIAS M. A. 1983: 351).

Il cielo e la terra, in mezzo il silenzio. Proprio come nella scena iniziale del *Popol Vuh*:

todo estaba en suspenso, todo tranquilo, todo inmóvil, todo apacible, todo silencioso, todo vacío, en el cielo, en la tierra. [...] Todo era invisible, todo estaba inmóvil en el cielo. No existía nada edificado. Solamente el agua limitada, solamente la mar tranquila, sola, limitada. Nada existía. Solamente la inmovilidad, el silencio, en las tinieblas, en la noche (ANÓNIMO 1977: 2).

Per superare questo vuoto gli dei decidono di creare il mondo:

Entonces vino la Palabra; vino aquí de los Dominadores, de los Poderosos del Cielo, en las tinieblas, en la noche: fue dicha por los Dominadores, los Poderosos del Cielo; hablaron: entonces celebraron consejo, entonces pensaron, se comprendieron, unieron sus palabras, sus sabidurías. Entonces se mostraron, meditaron, en el momento del alba; decidieron [construir] al hombre (*ibidem*).

Asturias potrebbe allora voler suggerire un nuovo inizio, una nuova possibilità che nasce dal sotterramento di Tierrapaulita e di tutti i suoi conflitti, come suggerisce Bellini. Tuttavia, su questo paesaggio desolato si posa lo sguardo del padre Chimalpín, non degli dei maya che prima di creare il mondo si consultano, si comprendono, uniscono le proprie parole. E mentre il prete guarda «aquel mar de cerros removidos» (ASTURIAS M. A. 1983: 351) cercando il paese sepolto, sente che qualcosa gli manca, la mula è svanita e lui stesso sembra dissolversi nell'aria:

prefirió santiguarse, pero al levantar el brazo, la mano se le perdió en el aire, no llegó a su frente, se le deshizo, no estaba, como tampoco la mula que dejó huella... (*ivi*: 352).

Non tocca al padre Chimalpín ricomporre il modo distrutto. È ridicolo, ipocrita e alla fine evanescente, senza corpo. Se davvero è possibile ricostruire Tierrapaulita, questa dovrà nascere da prospettive completamente diverse, che prevedano una convivenza che

include la diversità, la divergenza, la dissonanza. Proprio come il linguaggio di *Mulata de tal*.

Bibliografia

ANÓNIMO, 1977, *Popol Vuh o Libro del consejo de los indios Quichés*, tr. Miguel Ángel ASTURIAS e J. M. GONZÁLEZ DE MENDOZA, Losada, Buenos Aires.

ALBIZÚREZ PALMA Francisco, 2008, *Itinerario de Asturias*, Editorial Cultura, Guatemala.

ARIAS Arturo, 1998, *La identidad de la palabra: narrativa guatemalteca a la luz del siglo veinte*, Artemis Edinter, Guatemala.

ARIAS Arturo, 2006, *Transgresión erótica y recodificación de símbolos en Mulata de tal*, in PREBLE-NIEMI Oralia (cur.), *Cien Años de Magia: Ensayos Críticos Sobre la Obra de Miguel Ángel Asturias*, F & G Editores, Guatemala, pp. 19-32.

ASTURIAS Miguel Ángel, 1983, *Mulata de tal*, Alianza, Madrid.

ASTURIAS Miguel Ángel, 1989, *Paris 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, Archivos, Madrid.

ASTURIAS Miguel Ángel, 1993, *Hombres de maíz*, Alianza, Madrid.

ASTURIAS Miguel Ángel, 1967, *La novela latinoamericana testimonio de una época*, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1967/asturias-lecture-sp.html

BARRIENTOS TECÚN Dante, 2000, *Structure éclatée, destrucción del personaje y parodia en Mulata de tal (1963)*, in Miguel Ángel ASTURIAS, *Mulata de tal*, Archivos, Madrid, pp. 872-890.

BELLINI Giuseppe, 1971, *La narrativa de Miguel Ángel Asturias entre magia y denuncia*, "Boletín de la Asociación Europea Profesores de Español", III, n. 5, pp. 7-29.

BELLINI Giuseppe, 1989, *De amor, magia y angustia: ensayos sobre literatura centroamericana*, Bulzoni, Roma.

BELLINI Giuseppe, 2014, *Cosa ha significato per me Asturias*, "Centroamericana", n. 24.2, pp. 111-115.

CARDOZA Y ARAGÓN Luis, 1991, *Miguel Ángel Asturias. Casi Novela*, Era, México.

HURTADO HERAS Saúl, 2003, *Lo magicómico en Asturias*, in *Actas del coloquio internacional "Miguel Angel Asturias 104 años después"*, Ediciones Papiro, Guatemala.

JOSSA Emanuela, 2003, *Gli uomini venuti dal mais. Miguel Ángel Asturias e la cultura maya*, Alinea, Firenze.

LIANO Dante, 2000, *El arquetipo de la narración folklórica en Mulata de tal*, in Patrizia SPINATO, Clara CAMPLANI (cur.), *Anime del barocco*, Bulzoni, Milano.

MEAD Robert G., 1968, *Miguel Angel Asturias and the Nobel Prize*, "Hispania", 51, n. 2, pp. 326-331.

OLLÉ Marie-Louise, 2003, *Escritura del seísmo y escritura sísmica: la singularidad de Mulata de tal*, in *Actas del coloquio internacional "Miguel Angel Asturias 104 años después"*, Ediciones Papiro, Guatemala.

PRIETO René, 2000, *Transgresión sexual y pulsión de muerte en Mulata de Tal*, in Miguel Ángel ASTURIAS, *Mulata de tal*, Archivos, Madrid.

Octavio Paz y Piedra de sol: el tiempo como laberinto, el amor y la identidad

M^a Teresa González de Garay
Universidad de La Rioja (España)

Podríamos interpretar (leer, sentir) la poesía de Octavio Paz, como la de Susana Soca, de quien ya nos ocupamos hace unos años, y la de tantos otros grandes poetas (Pessoa, Ungaretti, Quasimodo, Montale, Borges, Lawrence Ferlinghetti o, yendo hacia atrás por el túnel del tiempo, a los místicos españoles o a los metafísicos ingleses) como una peregrinación que se entrega al camino romántico y sagrado del arte del lenguaje, “palabra en el tiempo”, como decía Antonio Machado. Una poesía que busca y abre (aunque también pierde y abandona) senderos y rutas que conducen hacia el interior más secreto e íntimo, hacia el ser mismo del escritor, y caminos que acaban mirándose en el espejo del exterior y encontrándose con el otro, que forma parte del mismo que mira, y que –además– lo conforma. En esa fusión el individuo encuentra la especie, el reino de la vida, la colectividad de la que somos solo una imagen y un eslabón, el manido “microcosmos” integrado en el “macrocosmos” (BORGES J. L. 1960; ONETTI J. C. 1975: 64-65).

El otro, el mismo, tituló Borges uno de sus magníficos libros de poemas, que haría suyo sin dudar Octavio Paz. No hay yo sin tú, ni tú sin mí... y aquí enseguida nos vamos a dar de bruces con el laberinto y con el tiempo (y con los laberintos y los tiempos, porque estos son de muy diversas formas, estructuras, percepción y morfología).

Esa sería una primera interpretación general de la poesía del que también fuera Premio Nobel, Octavio Paz. Otra interpretación, no antagónica, sería verla como un instrumento para cambiar la vida, los sueños, la manera de pensar y mirar, el modo de vigilar el universo (desde "el yo" y "la identidad"). Eso era algo que querían los surrealistas, de quien tanto aprendió nuestro poeta y uno de nuestros nobeles más merecidos (a pesar de las im-

perfecciones de la persona, que nada tienen que ver con la grandeza e interés de su obra).

Hay poco espacio para hacer un análisis minucioso y una lectura rigurosamente fundamentada de *Piedra de sol*, descrito admirablemente por José Emilio Pacheco, otro de los grandes escritores mexicanos, que para expresar su entusiasmo por este largo poema orgánico de 585 versos, endecasílabos libres (cifra que aparece escrita en la portada de la primera edición de 1957, con el sistema de numeración maya) confesaba que en su biblioteca tenía 3 ejemplares de *Piedra de sol* como un tesoro y un talismán: «Uno para leer, otro para releer y el último para ser enterrado con él» (PACHECO J. E. 1982: 124)¹. Emocionante revelación del amor profesado a un poema.

Voy a mencionar algo sobre el tiempo como laberinto, sobre el amor como única salvación de los horrores del mundo y de la guerra y sobre la búsqueda de la identidad. Octavio Paz utilizó la palabra “laberinto” para dar título a su célebre ensayo sobre la identidad mestiza del mexicano (*El laberinto de la soledad*), pero su imagen espejea también en poemas muy diversos. El símbolo del laberinto «es proteico y adopta imágenes

¹ La aparición de *Piedra de Sol* fue un acontecimiento y una recompensa. Al fin Paz había escuchado los buenos consejos y renunciaba a la “escuela” incomprensible, extranjerizante y evasiva del surrealismo para volver a los cauces serenos de su poesía de juventud. La ceguera de esta interpretación no merece discutirse y ya era cómica en aquel otoño de 1957. Una consecuencia curiosa de la publicación de *Piedra de Sol* fue que un adolescente que daba a conocer sus primeros textos –entre ellos una reseña tan estúpida como candorosa contra *Las peras del olmo*– en la imposibilidad de expresar racionalmente su entusiasmo por el gran poema convirtió una nota bibliográfica en un torpe soneto cuya única virtud no fue tanto salir al paso de aquellas interpretaciones como expresar el gran cambio de la actitud hacia Paz por parte de la generación que entonces aún no llegaba a los veinte años, y convertir en un baluarte del prestigio de Paz una revista cuyo tercer número se había propuesto un año antes (otoño de 1956) torcerle el cuello al surrealismo. La incomparable generosidad del poeta Elías Nandino que abrió las páginas de *Estaciones* a aquellos jóvenes y luego dio luz verde al gran viraje fue reconocida años más tarde en *Poesía en movimiento* (1966), una obra que apareció bajo la dirección del propio Paz. En efecto, *Piedra de Sol* no era el regreso a una época, la poesía juvenil de Paz, a la que no se podía volver porque representaba el único punto de partida. *Piedra de Sol* era precisamente «el fin de un ciclo y el principio de otro», significaba «transformación y cambio» como el Arcano 13 del Tarot. [...] No es extraño pues que su autor haya elegido *Piedra de Sol* para cerrar en 1958 *La estación violenta* y dos años más tarde *Libertad bajo palabra*, su obra poética 1935-1958. Dentro de esa capacidad admirable para cambiar sin traicionarse nunca a sí mismo, Paz –llegado al punto límite que fue *Piedra de Sol*– inició una etapa a la que debemos, junto a sus mejores ensayos, libros excelentes como *Salamandra* (1962), *Ladera este* (1969) y otros dos grandes poemas: *Viento entero* (1965), *Blanco* (1967), que con serlo, y contrariando seguramente el juicio del autor, no creo superen a *Piedra de Sol*. No era tampoco una renuncia a su adhesión libre y liberadora al surrealismo. Aunque los presagios, tentativas o borradores de *Piedra de Sol* aparezcan desde 1944 en la obra de Paz –«Virgen», «Arcos», «Cuarto de hotel», «Elegía interrumpida» [...] el poema no se hubiera escrito sin *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno*, «El cántaro roto»... es decir, sin la experiencia del surrealismo [...] y aunque tenga un diseño tan estricto y tan rígido dentro de su fluidez libertad, ¿qué es *Piedra de Sol* si no la manifestación, en acto, de lo que tres años antes Paz había dicho en su respuesta-comentario a la antología de Castro Leal al señalar que lo que más admiraba del surrealismo era la tentativa «por recobrar al hombre adánico, anterior a la escisión y a la desgarradura», la afirmación intransigente de «la imaginación, el amor y la libertad», la voluntad de «cambiar al hombre y cambiar la sociedad» para que el ser total apareciese. Hacer en fin de «amor, poesía y revolución tres sinónimos ardientes» (PACHECO J. E. 1982: 7-123).

distintas que lo representan como pasillo de espejos, lo revisten de lava petrificada o por el contrario lo advierten un instante en el follaje zarandeado por el viento, lo sugieren en la espiral formada por terrazas o suspendido en el tiempo, lo encuentran en el cuerpo, en la identidad o en el viaje [...] El laberinto es un umbral, un símbolo para reflexionar sobre el propio transcurso y acaso sobre el aprendizaje del propio oficio en un doble giro característico de Paz que transforma la escritura en práctica poética y metaliteratura a un tiempo» (SWANSEY B.).

Sabemos que el laberinto como símbolo es muy potente. Y estoy segura de que el tiempo es también un laberinto (y no solo lineal y curvado, como nos hacen creer las categorías de nuestro pensamiento racional, Kant *dixit*), como el universo y sus complejos e indescifrables sistemas físicos (los que conocemos y más aún los que desconocemos por completo, como la materia oscura, las supercuerdas, los gusanos temporales, los multiversos y universos paralelos, los agujeros negros y las ondas gravitacionales, o los átomos y sus misteriosas partículas en el mundo microscópico... (ALO GARZÓN F. S. 2014; KERÉNYI K. 2014; KIEMANN y M. CÓNDOR 2006; RIVERA DORADO M. 1995; SANTARCANGELI P. 2002).

En el plano de la realidad más visible (desde la geometría, sin cuyo conocimiento no podía entrarse a la platónica Academia) y desde la sencilla denotación, la palabra laberinto (del latín *labyrinthus*, y este del griego *λαβύρινθος labýrinzos*) indica un lugar formado por calles y encrucijadas, intencionadamente complejo para confundir a quien se adentre en él.

Los laberintos de forma cuadrada o rectangular son los más antiguos que existen²; los de forma redonda o circular aparecieron a fines del siglo VII a. de C. en la Italia etrusca...

Los laberintos se clasifican básicamente en dos grandes grupos «según la relación que existe con el centro y la salida del mismo». El primer grupo de estos laberintos es el *laberinto clásico* o *laberinto univiarario* (unicursal): es el que nos hace recorrer, al ingresar en él, todo el espacio para llegar al centro mediante una única vía o sendero. No nos ofrece la posibilidad de tomar caminos alternativos, no hay bifurcaciones, sino que hay una sola

² La primera representación conocida de un laberinto de este tipo se encuentra en una tablilla de Pilo y también la encontramos, como sello, en las tumbas del antiguo Egipto.

puerta de salida, que es la misma por la que se entra al laberinto. Por el hecho de tener un solo camino que seguir a medida que avanzamos dentro de él, no nos podemos perder en su interior.

El segundo grupo de laberintos son los *laberintos de mazes* (*multicursales*, pluricursales, perdederos, laberintos de caminos alternativos) en donde al recorrer el interior del laberinto seguiremos un camino correcto o uno incorrecto, que nos llevará o no a la salida del mismo. Los *mazes* se comenzaron a utilizar en los jardines de setos en la Inglaterra del siglo XII (eran el lugar propicio para citas amorosas clandestinas). Después se extendieron progresivamente por toda Europa, especialmente en Francia e Italia. Destacan los jardines laberínticos de Versalles y el de la Villa Pisani en Italia, entre otros (BUHIGAS TALLON J. 2013).

Cada uno de estos dos grandes grupos se dividen a su vez en subcategorías, atendiendo a «la forma en que fue construido el laberinto»:

Laberinto clásico o cretense: univiarario de forma ovoidal y de diseño muy sencillo.

Laberinto romano: univiarario, que en un principio era de forma cuadrada, dividido en cuatro cuadrantes alrededor del centro; más tarde se forma con círculos concéntricos, con la misma subdivisión enmarcando el centro del laberinto.

Laberinto barroco: Es un laberinto del tipo *maze* que tiene varias "vías muertas" o "caminos sin salida", además de poseer una sola vía correcta para salir de él.

Laberinto manierista con estructura arbórea (al final de un corredor encontraremos una bifurcación en Y).

Laberinto en forma de rizoma, con ramificaciones infinitas.

Laberinto de Hampton Court.

Laberintos medievales: Son laberintos univiararios típicos, usados en la decoración del suelo de las catedrales. Tienen un diseño complejo.

Laberinto ruso (llamados "Ciudad de Troya"), etc.

Una característica de los *Laberintos modernos* es que todos los corredores que lo conforman se interconectan entre sí y no poseen caminos o senderos de «circuito cerrado», es decir, un corredor que llega de nuevo al mismo punto de partida³. Según Jaime Buhigas Tallon:

La primera ley del laberinto nos dice *que este no tiene forma*

Segunda ley: *el laberinto siempre es exclusivo de quien lo transita*

Tercera ley: *el laberinto siempre está habitado*

Cuarta ley: *el laberinto es un instrumento de cambio*

Quinta ley: *el laberinto es patrimonio de la humanidad*

Sexta ley: *el laberinto está diseñado para salir de él, jamás para quedarse en su interior*

Séptima ley: *quien lo recorre es siempre un héroe* (BUHIGAS TALLON J. 2013: 28).

3 El laberinto, como es sabido, «debe su nombre a la legendaria construcción diseñada por Dédalo a petición del rey Minos de Creta para mantener preso a su hijo Minotauro (mitad hombre, mitad toro), que acabó asesinado por Teseo, quien se adentró en los inextricables pasillos gracias al hilo que le había dado la princesa Ariadna, hermana del monstruo. Aunque no ha sido identificado positivamente ningún sitio en Creta como el laberinto del Minotauro, en Knosos se encontraron monedas del siglo III a. C. con el símbolo del laberinto en ellas. El formato típico durante este período es un circuito de siete meandros o vías, conocido como el “laberinto clásico”. Otro elemento de la formación del mito del *Laberinto* puede haber sido que el palacio de Knosos —la casa del *labrys* o hacha doble— era un complejo de habitaciones y corredores» (<https://es.wikipedia.org/wiki/Laberinto>. Consultado el 12 febrero de 2016, entrada en la que se encuentran interesantes referencias e ilustraciones).

Jorge Luis Borges, Manuel Mujica Láinez, Ernesto Sabato o Julio Cortázar, por citar cuatro grandes escritores argentinos (entre muchos otros), trabajaron casi obsesivamente sobre los conceptos de laberintos, que aparecen una y otra vez en sus relatos y poemas. Las significaciones literarias, filosóficas y existenciales del laberinto han inspirado a los escritores desde los inicios de nuestra tradición. Desde Juan de Mena en la tradición española medieval (*El laberinto o las trescientas*), hasta el recientemente fallecido Umberto Eco en *El nombre de la rosa* (ALO GARZÓN F. S. 2014; KERÉNYI K. 2014; KIEMANNY M. CÓNDR 2006; RIVERA DORADO M. 1995; SANTARCANGELI P. 2002).

Se pueden ver muy interesantes imágenes de laberintos en la web (consultada el 2 de marzo de 2016):

https://es.images.search.yahoo.com/yhs/search:_ylt=A7x9UkxidOdWBRUAEpS_.wt.:_ylu=X3oDMTBsYWhiN2NvBHNIYwNzYwRjb2xvA2lyMgR2dGikAw--?_adv_prop=image&fr=yhs-iry-fullyhosted_011&va=laberinto&hspart=iry&hsimp=yhs-fullyhosted_011

Así pasa en el camino de nuestra vida y en la búsqueda del amor, de la unidad, la armonía y la belleza. No hay circuitos cerrados, más bien nos encontramos con un laberinto de *mazes* que acabará conduciéndonos siempre a la única salida: la muerte (la no salida, por definición, si solo tenemos una vida). Pero es una salida de la que poco sabemos, excepto que dejamos de ser lo que somos. Aunque podemos pensar –de manera optimista– que la salida pudiera ser la “conciencia”. El conocimiento y la poesía del lenguaje, el pensamiento y la palabra consciente del tiempo, el espacio y su historia.

Como un laberinto moderno, de enigmática salida circular y concéntrica, concebimos el largo texto de Octavio Paz. Empieza el poema con los mismos versos con los que termina, en cuyo final hallamos dos puntos que nos remiten de nuevo al comienzo. Estamos ante un poema circular que fluye por sus endecasílabos y por nuestra sensibilidad. Como también el tiempo fluye (y sus laberintos), sean circulares y retorcidos, en espirales o plegados en infinitos quebrados y dudosas geometrías. Casi hechos de aire –y de palabras del descendiente del *homo sapiens*– formados por el agua, en un sentido alegórico (el 75% de nuestros músculos son agua). Oigamos ese comienzo y ese final, ese marco circular y sin fin. Es *La piedra de sol*, el calendario azteca heredado de los Mayas, una mezcla de dureza y fragilidad, de movimiento hacia delante y de regresión, de presagios y profecías, un intento de organizar la masa temporal y física que nos envuelve⁴:

Un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:

4 Cito siempre por la edición de 1979: 259-278.

E inmediatamente después de estos 6 versos líquidos, sólidos, fractales y bailarines, nos adentramos en el terreno del “yo”, lírico y existencial. Octavio Paz va a hacer un recorrido por distintas etapas de su vida, de manera impresionista, onírica, yuxtapuesta y entrelazada. Fragmentada pero también cohesionada por la memoria, los deseos y sus asociaciones, que nunca son banales ni insignificantes. También nos encontramos enseguida con el “cuerpo” amado, con su presencia y su mirada, que otorgarán realidad y solidez a la identidad del poeta:

un caminar tranquilo
de estrella o primavera sin premura,
agua que con los párpados cerrados
mana toda la noche profecías,
[...]
*un caminar entre las espesuras*⁵
de los días futuros y el aciago
fulgor de la desdicha como un ave
petrificando el bosque con su canto
y las felicidades inminentes
entre las ramas que se desvanecen,
horas de luz que pican ya los pájaros,
presagios que se escapan de la mano,

una presencia como un canto súbito,
como el viento cantando en el incendio,
una mirada que sostiene en vilo
al mundo con sus mares y sus montes,
[...]
el mundo ya es visible por tu cuerpo,
es transparente por tu transparencia

5 Interesante la referencia a Dante y su caminar por "la oscura selva".

Octavio Paz acelera sus versos junto a su peregrinación, multiplicando sensaciones, caminos y renacimientos:

*voy entre galerías de sonidos,
fluyo entre las presencias resonantes,
voy por las transparencias como un ciego,
un reflejo me borra, nazco en otro,
oh bosque de pilares encantados,
bajo los arcos de la luz penetro
los corredores de un otoño diáfano,*

*voy por tu cuerpo como por el mundo,
tu vientre es una plaza soleada (259-260. Las cursivas son mías).*

Vemos entonces, en primer plano, el peregrinaje y el tiempo. Y la naturaleza (el agua, el cristal, el río, el viento, los árboles), que quizá es la matriz que no tiene por qué llegar a una salida, la muerte, sino que, de alguna misteriosa manera, la sentimos eterna, como eterna podrá ser la poesía mientras exista una vida consciente. El final es el principio y viceversa. Todo recomienza. El laberinto del tiempo parece interminable:

Un sauce de cristal, un chocho de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre.

Además, como hemos ya repasado, el significado cultural y la interpretación del laberinto como símbolo es amplio y sugerente. Está presente en diversas culturas, épocas y

lugares, presentándose siempre como un símbolo ligado a lo espiritual.

Muchos laberintos dibujados en el suelo servían como una especie de trampa que atrapaba a los malos espíritus. Se conoce esta función desde la prehistoria en adelante. En algunas iglesias católicas es posible encontrarlos trazados en el piso, cerca del baptisterio. En las casas el laberinto se dibujaba en la puerta de ingreso, como sistema de protección. Pero una de las más importantes significaciones del laberinto está asociado a los rituales de iniciación. Por lo tanto, el laberinto es el símbolo que representa la búsqueda del centro personal, del sí mismo del ser humano. Para el encuentro de tan preciado hallazgo, se requiere de un ritual iniciático que implica la superación, en distintas etapas, de una prueba. Los *Mandalas*, esa geometría que rodea un centro, son también una especie de laberinto sin salida, o cuya salida es acaso encontrar el centro de uno mismo, si existe, en su repetición meditativa y ritual (BUHIGAS TALLON J. 2013).

Durante la Edad Media, el laberinto está fuertemente relacionado con el duro camino de los creyentes hacia Dios, el recorrido tortuoso de los caminos enredados y difíciles hasta hallar el centro simbolizaban la participación en los sufrimientos de Cristo en la cruz. El camino del laberinto es el peregrinaje, es la muerte al hombre antiguo, pecador. El hallazgo del centro representa el volver a nacer.

En el Renacimiento el ser humano se convierte en el centro del laberinto, como reflejo de las enseñanzas humanistas antropocéntricas.

En la actualidad, el laberinto se mantiene como un símbolo vivo presente en diferentes ámbitos, desde la esfera artística en numerosas propuestas en pintura, escultura, cine, etc., en la investigación académica antropológica, psicológica, así como también en la gráfica, publicidad e incluso en distintas áreas de entretenimiento como juegos de video y computadores.

También en el laberinto de *Piedra de sol* hay muchas pruebas iniciáticas, superadas o no. Desde las decepciones y vaivenes amorosos, a la incesante búsqueda, pasando por la insoportable soledad, la resistencia de la palabra precisa y necesaria, los desvanecimientos del recuerdo y la quiebra de la identidad, el fugitivo e inestable tiempo, la fragilidad

de los espejos... hasta llegar a la guerra civil (ejemplificada con las bombas caídas sobre la Plaza del Ángel de Madrid en 1937, un momento histórico que es paradigma de la barbarie y del horror de cualquier guerra).

La letanía laberíntica de búsquedas se encuentra con la memoria, el olvido, la identidad y el acto de la escritura. En ese torbellino el poeta cae como *Altazor* en su paracaídas (Vicente Huidobro):

*corredores sin fin de la memoria,
puertas abiertas a un salón vacío
donde se pudren todos los veranos,
las joyas de la sed arden al fondo,
rostro desvanecido al recordarlo,
mano que se deshace si la toco,
cabelleras de arañas en tumulto
sobre sonrisas de hace muchos años,*

*a la salida de mi frente busco,
busco sin encontrar, busco un instante,
un rostro de relámpago y tormenta
corriendo entre los árboles nocturnos,
rostro de lluvia en un jardín a oscuras,
agua tenaz que fluye a mi costado,*

*busco sin encontrar, escribo a solas,
no hay nadie, cae el día, cae el año,
caigo en el instante, caigo al fondo,
invisible camino sobre espejos
que repiten mi imagen destrozada,
piso días, instantes caminados,*

piso los pensamientos de mi sombra,
piso mi sombra en busca de un instante (262-63. Las cursivas son mías)

Seguidamente llega el buceo en las señas identitarias de México (el tezontle, la infancia repleta de muchachas y amores, la adolescencia y la vegetación de la ciudad de México, con sus jacarandas como emblema). Con recursos estilísticos contruidos por *letanías surrealistas* de imágenes encamadas para expresar mejor las madejas laberínticas de los recuerdos, casi soñados, confundidos, velados por la irrealidad. Y el tiempo otra vez, como Borges, en el que no se distingue el instante de la eternidad, la salida de la entrada, la raíz del vuelo, la luz de las sombras, el yo de los otros:

entrevista muchacha reclinada
en los balcones verdes de la lluvia,
adolescente rostro innumerable,
he olvidado tu nombre, Melusina,
Laura, Isabel, Perséfone⁶, María,
tienes todos los rostros y ninguno,
eres todas las horas y ninguna,
te pareces al árbol y a la nube,
eres todos los pájaros y un astro,
te pareces al filo de la espada
y a la copa de sangre del verdugo,
yedra que avanza, envuelve y desarraiga
al alma y la divide de sí misma,

escritura de fuego sobre el jade,
grieta en la roca, reina de serpientes,

⁶ Referencias clásicas: Melusina (medieval), Perséfone (Grecia).

columna de vapor, fuente en la peña,
circo lunar, peñasco de las águilas,
grano de anís, espina diminuta
y mortal que da penas inmortales,
pastora de los valles submarinos
y guardiana del valle de los muertos,

[...]

rostro de llamas, rostro devorado,
adolescente rostro perseguido
años fantasmas, días circulares
que dan al mismo patio, al mismo muro,
arde el instante y son un solo rostro
los sucesivos rostros de la llama,
todos los nombres son un solo nombre
todos los rostros son un solo rostro,
todos los siglos son un solo instante
y por todos los siglos de los siglos
cierra el paso al futuro un par de ojos,

no hay nada frente a mí, sólo un instante
rescatado esta noche, contra un sueño
de ayuntadas imágenes soñado,
duramente esculpido contra el sueño,
arrancado a la nada de esta noche,
a pulso levantado letra a letra,
mientras afuera el tiempo se desboca
y golpea las puertas de mi alma
el mundo con su horario carnicero,

*sólo un instante mientras las ciudades,
los nombres, lo sabores, lo vivido,
se desmoronan en mi frente ciega,
mientras la pesadumbre de la noche
mi pensamiento humilla y mi esqueleto,
y mi sangre camina más despacio
y mis dientes se aflojan y mis ojos
se nublan y los días y los años
sus horrores vacíos acumulan...*

Más adelante del poema, Octavio Paz regresa al tema principal de los pliegues del tiempo y, en consecuencia, de nuestra fluctuante existencia:

*mientras el tiempo cierra su abanico
y no hay nada detrás de sus imágenes
el instante se abisma y sobrenada
rodeado de muerte, amenazado
por la noche y su lúgubre bostezo,
amenazado por la algarabía
de la muerte vivaz y enmascarada
el instante se abisma y se penetra,
como un puño se cierra, como un fruto
que madura hacia dentro de sí mismo
y a sí mismo se bebe y se derrama
el instante translúcido se cierra
y madura hacia dentro, echa raíces,
crece dentro de mí, me ocupa todo,
me expulsa su follaje delirante,*

mis pensamientos sólo son sus pájaros,
su mercurio circula por mis venas,
árbol mental, frutos sabor de tiempo,

*oh vida por vivir y ya vivida,
tiempo que vuelve en una marejada
y se retira sin volver el rostro,
lo que pasó no fue pero está siendo
y silenciosamente desemboca
en otro instante que se desvanece* (263-65. Las cursivas son mías).

El laberinto es ya plenamente existencialista. El intento y deseo de transparencia y de escritura rompe al hombre y al poeta. El laberinto se vuelve trampa y angustia sin salida. El tiempo posee bien definidas e implacables sus tres caras, al igual que el "Árbol" tiene cinco o más direcciones. La luz y la conciencia amenazan de nuevo con una paradójica oscuridad (también para *Altazor* y Vicente Huidobro, la conciencia era «amargura y decepción»):

*pasadizo de espejos que repiten
los ojos del sediento, pasadizo
que vuelve siempre al punto de partida,
y tú me llevas ciego de la mano
por esas galerías obstinadas
hacia el centro del círculo y te yergues
como un fulgor que se congela en hacha,
como luz que desuella, fascinante
como el cadalso para el condenado,
flexible como el látigo y esbelta
como un arma gemela de la luna,*

*y tus palabras afiladas cavan
mi pecho y me despueblan y vacían,
uno a uno me arrancas los recuerdos,
he olvidado mi nombre, mis amigos
gruñen entre los cerdos o se pudren
comidos por el sol en un barranco,*

*no hay nada en mí sino una larga herida,
una oquedad que ya nadie recorre,
presente sin ventanas, pensamiento
que vuelve, se repite, se refleja
y se pierde en su misma transparencia,
conciencia traspasada por un ojo
que se mira mirarse hasta anegarse
de claridad (266-67. Las cursivas son mías).*

De este peregrinar, de estas búsquedas el poeta logra arrancar algunas enseñanzas. Mientras las bombas caen en Madrid los amantes forman un círculo que está más allá de cualquier tragedia y se salvan. Saltan las casas por los aires, pero ellos redimen a la humanidad y le devuelven la dignidad arrebatada por el miedo:

*los dos se desnudaron y se amaron
por defender nuestra porción eterna,
nuestra ración de tiempo y paraíso,
tocar nuestra raíz y recobrarnos,
recobrar nuestra herencia arrebatada
por ladrones de vida hace mil siglos,
los dos se desnudaron y besaron
porque las desnudeces enlazadas*

*saltan el tiempo y son invulnerables,
nada las toca, vuelven al principio,
no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,
oh ser total... (268-9. Las cursivas son mías).*

Y es que el amor es también sagrado. Es la vida verdadera y la única salvación. Representa la única y definitiva iniciación en el mundo pleno (ELIADE M. 1975). Tras una larga serie de versos en los que se profundiza en esta idea vemos claramente la corrosión que sobre la podredumbre de la sociedad ejerce el amor. Creo que este es el núcleo positivo, ácido, humorístico (humor negro y esperpéntico) y maravilloso de este poema. El centro del laberinto donde las almas pueden amarse y descansar, el vórtice de donde el hombre nunca querría salir; la eternidad del amor compartido:

*el mundo nace cuando dos se besan,
gota de luz de entrañas transparentes
el cuarto como un fruto se entreabre
o estalla como un astro taciturno
y las leyes comidas de ratones,
las rejas de los bancos y las cárceles,
las rejas de papel, las alambradas,
los timbres y las púas y los pinchos,
el sermón monocorde de las armas,
el escorpión meloso y con bonete,
el tigre con chistera, presidente
del Club Vegetariano y la Cruz Roja,
el burro pedagogo, el cocodrilo
metido a redentor, padre de pueblos,*

el Jefe, el tiburón, el arquitecto
del porvenir, el cerdo uniformado,
el hijo predilecto de la Iglesia
que se lava la negra dentadura
con el agua bendita y toma clases
de inglés y democracia, *las paredes*
invisibles, las máscaras podridas
que dividen al hombre de los hombres,
al hombre de sí mismo,
se derrumban
por un instante inmenso y vislumbramos
nuestra unidad perdida, el desamparo
que es ser hombres, la gloria que es ser hombres
y compartir el pan, el sol, la muerte,
el olvidado asombro de estar vivos;
amar es combatir, si dos se besan
el mundo cambia, encarnan los deseos,
el pensamiento encarna, brotan las alas
en las espaldas del esclavo, el mundo
es real y tangible, el vino es vino,
el pan vuelve a saber, el agua es agua...

Como en *Himno entre ruinas*, hasta los delitos de amor (e incluso los de la lujuria) son positivos porque anulan y desdicen el odio, combaten las guerras y señalan una salida al laberinto perdedero del tiempo:

amar es combatir, es abrir puertas,
dejar de ser fantasma con un número
a perpetua cadena condenado

*por un amo sin rostro;
el mundo cambia
si dos se miran y se reconocen,
amar es desnudarse de los nombres:
“déjame ser tu puta”, son palabras
de Eloísa, mas él cedió a las leyes,
la tomó por esposa y como premio
lo castraron después;
mejor el crimen,
los amantes suicidas, el incesto
de los hermanos como dos espejos
enamorado de su semejanza,
mejor comer el pan envenenado,
el adulterio en lechos de ceniza,
los amores feroces, el delirio,
su yedra ponzoñosa, el sodomita
que lleva por clavel en la solapa
un gargajo, mejor ser lapidado
en las plazas que dar vuelta a la noria
que exprime la substancia de la vida,
cambia la eternidad en horas huecas,
los minutos en cárceles, el tiempo
en monedas de cobre y mierda abstracta;*

*mejor la castidad, flor invisible
que se mece en los tallos del silencio,
el difícil diamante de los santos
que filtra los deseos, sacia al tiempo,
nupcias de la quietud y el movimiento,
canta la soledad en su corola,*

pétalo de cristal en cada hora,
el mundo se despoja de sus máscaras
y en su centro, vibrante transparencia,
lo que llamamos Dios, el ser sin nombre,
se contempla en la nada, el ser sin rostro
emerge de sí mismo, sol de soles,
plenitud de presencias y de nombres (270-2. Las cursivas son mías).

Como dice Raimundo Panikkar, a propósito de la poesía de Octavio Paz en su denso e interesante artículo *Solo si el tiempo es circular vale la pena romperlo*, que el mismo Octavio Paz confirma, entre otras obras suyas, en *Los hijos del limo* y en *El mono gramático*:

No hay progreso, esto es, avance lineal hacia un fin. Progreso puede solamente tener sentido si se admite un punto inicial del que uno se aleja o un punto final al que uno se acerca. Hay por el contrario, cambio, y hay puntos biográficamente más decisivos que otros, pero que lo son precisamente por su carga intemporal. Hay, ciertamente, crecimiento y madurez, esto es, hay asimilación y se dan momentos de mayor o menor densidad temporal, pero no hay distancias distintas del inicio o del fin, el centro es siempre equidistante de cualquiera de sus puntos, la muerte no está más cerca en un momento que en otro ni el nacimiento más lejos cuanto más se vive. Todo momento está igualmente abierto a la trascendencia y todo momento tiene la misma carga de inmanencia. La ontología de la temporalidad no debe ser confundida con su psicología (PANIKKAR R. 1982: 218-19).

Esto lo vemos claramente en *Piedra de sol*. El poeta pide ayuda a sus arquetipos femeninos, a sus amores, a su memoria, pero acaba rindiéndose a la circularidad del “pre-

sente perpetuo” (como en *Ladera este*, mucho antes de escribirlo) y a la colectividad del nosotros, cayendo de nuevo como el *Altazor* de Huidobro, solo que esta vez sin otro paracaídas que el del amor y el de “ser” y “existir”, aun con la seguridad de ser *nadie* en el todo, de no tener rostro, como el hombre sin atributos, pero sí la identidad del amor en un presente laberíntico, y absolutamente humano, que nunca termina:

*caigo sin fin desde mi nacimiento,
caigo en mí mismo sin tocar mi fondo,
recógeme en tus ojos, junta el polvo
disperso y reconcilia mis cenizas,
ata mis huesos divididos, sopla
sobre mí ser, entiérrame en tu tierra,
tu silencio dé paz al pensamiento
contra sí mismo airado;
abre la mano,
señora de semillas que son días,
el día es inmortal, asciende, crece,
acaba de nacer y nunca acaba,
cada día es nacer, un nacimiento
es cada amanecer y yo amanezco,
amanecemos todos, amanece
el sol cara de sol, Juan amanece
con su cara de Juan cara de todos,*

*puerta del ser, despiértame, amanece,
déjame ver el rostro de este día,
déjame ver el rostro de esta noche,
todo se comunica y transfigura,
arco de sangre, puente de latidos,*

*llévame al otro lado de esta noche,
adonde yo soy tú somos nosotros,
al reino de pronombres enlazados,*

puerta del ser: abre tu ser, despierta,
aprende a ser también, labra tu cara,
trabaja tus facciones, ten un rostro
para mirar mi rostro y que te mire,
para mirar la vida hasta la muerte,
rostro de mar, de pan, de roca y fuente,
manantial que disuelve nuestros rostros
en el rostro sin nombre, el ser sin rostro,
indecible presencia de presencias...

*quiero seguir, ir más allá, y no puedo:
se despeñó el instante en otro y otro,
dormí sueños de piedra que no sueña
y al cabo de los años como piedras
oí cantar mi sangre encarcelada,
con un rumor de luz el mar cantaba,
una a una cedían las murallas,
todas las puertas se desmoronaban
y el sol entraba a saco por mi frente,
despegaba mis párpados cerrados,
desprendía mi ser de su envoltura,
me arrancaba de mí, me separaba
de mi bruto dormir siglos de piedra
y su magia de espejos revivía (266-7. Las cursivas son mías).*

Además, añade Panikkar:

no se mitifica el pasado, ni se idealiza el futuro (otra manera de decir lo mismo); esto es, no se presupone que hay un inicio absoluto o un punto privilegiado al inicio y otro punto igualmente indeterminado al final, que dan dirección y sentido a nuestro peregrinar terrestre; no hacen falta signos a lo largo del camino, porque no hay otro camino que el que se hace al andar.

Esta concepción evita el tempocentrismo al que hay que atribuir una gran parte de las angustias del hombre moderno. El futuro y el pasado no se juzgan con respecto al momento presente contingente.

[...]

Según la experiencia circular del proceso temporal, la muerte no está ni delante ni detrás de mí y, desde luego, no se tiene la incongrua vivencia de que cuanto más se vive más cerca se esté de la muerte, no se comprende que cuanto más vida se acumula, más moribundo se sea. No es la muerte la que aquí espanta, sino el dolor y el fracaso –como en todas partes (PANIKKAR R. 1982: 218).

Pero en el moderno occidente ese tremendo e intenso temor y la angustia frente a la muerte es difícil de evitar. Por eso la poesía de Octavio Paz, como la de tantos otros poetas, es necesaria y vital. Oigamos de nuevo a Panikkar:

el símbolo de la circulación del tiempo representa acaso la expresión más perfecta de la contingencia de toda la realidad y en especial de la realidad humana. Representa, en efecto, el tiempo cerrado en sí mismo sin capacidad de prolongación infinita; representa la no confusión entre lo indefinido y lo infinito, entre lo temporal y lo eterno. La eternidad no es, según esta vivencia, ni un más allá, ni un futuro absoluto, ni una continuación indefinida, ni un perenne presente; la eternidad es de tal manera trascendente que ni siquiera es. No hay «más allá». Significa no haber comprendido lo que significa la circularidad del tiempo, imaginarse que siendo el tiempo circular somos nosotros

mismos los que «volvemos» a pasar por el mismo punto del ciclo. La circulación del tiempo cíclica precisamente que desde el punto de vista temporal el «segundo» momento es absolutamente idéntico al «primero», esto es, que no hay un tal «segundo» momento. Si hubiese alguna diferencia, el tiempo ya no sería cíclico. No hay manera de diferenciar los «dos» momentos. En rigor no son dos. La experiencia de que no son dos representa la liberación, la iluminación, esto es, el haber salido del tiempo. El universo entero podrá ser ilimitado (nada más ilimitado que la circunferencia), pero es cerrado, contingente, ontológicamente finito. La liberación no puede consistir, según el símbolo de la circularidad, en «otra» vida o una existencia «después» de ésta; el futuro queda totalmente «desescatologizado», el hombre no pone su esperanza en un futuro, que puede venir lo mismo que no venir, el futuro no se absolutiza, ni el hombre vive abocado hacia él con prisa por alcanzarlo e inquietud por dejar el pasado hacia atrás (como si el toro nos persiguiese –siempre por detrás, para utilizar una imagen española y mexicana–).

[...]

Darse cuenta que lo meramente temporal es cerrado, contingente, que se muerde la cola y que no tiene salida alguna, esto es, que la salvación no significa prolongación ni cumplimiento; he aquí lo que significa la experiencia de la circularidad temporal. Todo lo que «es» es temporal, el ser es ciertamente temporalidad, pero tanto lo temporal como lo que es, no «son» sino lo que hay en esta orilla de la realidad. Si se rompe una recta (y el tiempo es lineal), aparece una quebrada, esto es, otra línea: sigue habiendo tiempo. Si se rompe la circunferencia (y el tiempo es circular), ya no hay más tiempo: se le trasciende.

Finalmente podría aún añadirse que la visión circular del tiempo es posiblemente más antigua que la lineal y se encuentra en la misma base de la cosmología que ha sustentado luego la concepción lineal, con la consiguiente incoherencia (*ivi*: 219-220)⁷.

⁷ «El creacionismo bíblico, para poner un ejemplo, presupone una cierta concepción cíclica del tiempo, representada luego por iconos y pictogramas en las ilustraciones de las Biblias y Libros de Horas medievales en las que se ve el “egressus” de todas las cosas de la

Trascender el tiempo lineal es saltar por encima de la línea temporal dejando por realizar una serie de posibilidades; trascender el tiempo representa entonces truncar el futuro y mutilar la vida; la muerte se convierte en tragedia. Se comprende que el poeta quiera:

Detenerse un instante, detener mi sangre que va y viene, va y viene y no dice nada
sentado sobre mí mismo como el yoguín a la sombra de la higuera, como Buda a la orilla del río detener al instante un sólo instante, sentado a la orilla del tiempo... «El río» (PAZ O. 1979: 252).

Pero la superación del tiempo de sequía y de dolor no puede detenerse, la vida y la muerte son dos caras de la misma moneda, como escribe en *El cántaro roto*, editado en 1955:

Vida y muerte no son mundos contrarios, somos un solo tallo con dos flores gemelas,
hay que desenterrar las palabras perdidas, soñar hacia dentro y también hacia afuera,
descifrar el tatuaje de la noche y mirar cara a cara al mediodía y arrancarle su

boca del Dios creador, para volver luego, en un “regressus” cósmico, al origen de donde habían salido. Las cosas vienen de Dios y a El vuelven, después de la aventura temporal de la existencia contingente. Es este mismo esquema epistemológico circular el que viene también simbolizado por las tradiciones de la caída, del pecado original después de la creación. La creación mitifica un inicio perfecto. Dios no puede hacer nada originariamente defectuoso. El mito de la caída original está ahí para salvar la responsabilidad divina del mal. Hubo, pues, según este mito, un momento idílico, inocente, paradisiaco, del que el hombre se apartó, y esto dio lugar al inicio de la historia y aún en cierta manera del tiempo. Piénsese en el taoísmo para un modelo poco menos que perfecto de esta mentalidad. Pero “hay que redimir el tiempo” como diría San Pablo, hay que hacerlo regresar a su punto de partida, hay que esperar la reconciliación universal, como predicó San Pedro, hay que reconquistar el paraíso perdido, hay que volver a encontrar el Grial, la piedra filosofal, la inocencia, el cielo [...] La concepción circular o por lo menos cerrada del tiempo está a la base de este mito; el tiempo tiene un inicio (Dios crea -creó- el tiempo) y tiene un fin (una escatología que desemboca también en Dios como su punto de partida). La concepción que la ciencia moderna ha venido largamente poniendo incluso a la mente popular, es la hipótesis evolutiva» PANIKKAR R. 1982: 219-220).

máscara... (PAZ O. 1979: 258-59).

Una síntesis de la metaliteratura, tan importante en la poesía moderna, abordada en *Piedra de sol* podemos intuirlo en otros poemas, más breves (en *Las palabras*: «Dales la vuelta,/ cógelas del rabo (chillen, putas)/ azótalas,/ dales azúcar en la boca a las rejegas,/ inflalas, globos, pínchalas,/ sórbeles sangre y tuétanos,/ sécalas, cápallas,/ písallas, gallo galante/ retuércelos el gaznate, cocinero,/ desplúmalas/ destrípalas, toro,/ buey, arrástralas,/ hazlas, poeta/ haz que se traguen todas sus palabras», PAZ O. 1988: 167.

Aquí vemos la voz rebelde y dionisiaca. Pero también hay otros registros, como los del fosforescente y laberíntico poema de Octavio Paz, titulado “A veces la poesía es”, que fue publicado a comienzos de 1987, con un avance en *El País* en 1986, que reproducimos:

El vértigo de los cuerpos y el vértigo de la dicha y el vértigo de la muerte;
el paseo con los ojos cerrados al borde del despeñadero;
la risa que incendia los preceptos y los santos mandamientos;
el descenso de las palabras paracaídas sobre los arenales de la página;
la desesperación que se embarca en un barco de papel y atraviesa,
durante cuarenta noches y cuarenta días, el doble océano de la angustia nocturna y la angustia diurna;
la idolatría al yo y el odio al yo y la anulación del yo;
la recolección de los pronombres acabados de cortar en el jardín de Epicuro y en el de Netzahualcoyotl;
las migraciones de miríadas de verbos, alas y garras, semillas y manos;
los sustantivos óseos y llenos de raíces, plantados en las ondulaciones del lenguaje;
el amor a lo nunca visto y el amor a lo nunca oído y el amor a lo nunca dicho:
el amor al amor. (PAZ O. 1986)

Además de los conflictos de llevar la historia reciente a la ficción, en Octavio Paz se

produce el conflicto de la necesidad de expresar el júbilo y la desolación, la esperanza y el terror, la luz más deslumbrante y las cenizas infernales de las regiones abisales. Pero podríamos entrar en la biografía del autor como posibilitador y obstáculo para comprender mejor su obra. Lo que no haremos.

El discurso de la memoria cambia y se adecúa con el paso del tiempo. Qué harán nuestros hijos con la herencia simbólica de sus padres cuando la ideología se interpone es algo que no sucederá en una lectura sensata de Octavio Paz.

Terminamos y concluimos con palabras de Lawrence Ferlinghetti, el extraordinario poeta norteamericano, librero en San Francisco e impulsor principal de la Generación Beat a través de su editorial City Lights, que escribió excelentes aforismos bajo el título *¿Qué es la poesía?* Aforismos muy cercanos, quizá con un punto más canalla y menos metafísico, que el pensamiento de Paz, pero muy en sintonía con su obra.

En ese libro, traducido al español en 2010, recoge iluminaciones de más de sesenta años que dio a la luz pasando ya de los noventa. Un acontecimiento y una guía para orientarse entre lo que sigue considerando “un arte insurgente”⁸.

La poesía es el Huésped Desconocido de la casa.

La poesía es una planta que crece de noche para dar nombre al deseo.

Se puede hacer un poema con ingredientes domésticos comunes. Cabe en una sola página aunque puede llenar un mundo y caber en el bolsillo de un corazón.

La poesía debe ser la emoción recordada en la emoción.

⁸ Lawrence Ferlinghetti (Nueva York, 1919) empezó a escribir *¿Qué es la poesía?* en 1950. Se compone de una larga serie de aforismos que acostumbraba a recitar en público. Los publicó por primera vez en 1988 y la versión definitiva se incluyó en el libro *Poetry as an insurgent art* (New Directions Books, 2007). Pueden consultarse en la web y el blog siguientes: Lawrence Ferlinghetti, La Poesía como un Arte Insurgente. Blog sin fines de lucro (Non Profit) de la palabra poética, traducción, crítica literaria, Charles Bukowski, Raymond Carver, Sam Hamill, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, cultura, costumbres y el buen asado criollo... (Consultado el 12 de enero de 2016). También hay información en los siguientes enlaces: <http://alpialdelapalabra.blogspot.com.es/2010/06/lawrence-ferlinghetti-la-poesia-como-un.html> http://elpais.com/diario/2010/12/19/cultura/1292713205_850215.html

La poesía, como el amor, es un analgésico natural. Dice la etiqueta sobre el frasco: “Devuelve el asombro y la inocencia”.

La poesía es el ojo del corazón, el corazón de la mente.

Un poema es un árbol con hojas vivas hecho de pilas de leños de palabras.

Es una incursión subversiva en el lenguaje olvidado del inconsciente colectivo (FERLINGHETTI L. 2007: 66).

A Octavio Paz le hubiera gustado estar en compañía de estas palabras, no nos cabe duda. Los grandes poetas, hayan o no recibido el premio Nobel, siempre comparten el Parnaso que tanto amamos.

Bibliografía

- AA.VV., 1982, *Octavio Paz. El escritor y la crítica*, ed. de Pere GIMFERRER, Taurus, Madrid.
- AA.VV., <http://americalatina.about.com/od/personajes/a/Seis-Premios-Nobel-De-Literatura.htm>. Consultado el 20 de febrero de 2016.
- ALO GARZÓN Fernando Segismundo, 2014, *Laberintos: tradición viva*, Editorial Sapere Aude, Oviedo.
- BARCIA Pedro Luis, 2009, *La poesía de Susana Soca*, “Humanidades”, n. 3, pp. 17-35, http://www.um.edu.uy/_upload/_descarga/web_descarga_74_HUMANIDADES_3_BARCIA.pdf
- BORGES Jorge Luis, 1960, *El Hacedor*, Emecé editores, Buenos Aires.
- BUHIGAS TALLON Jaime, 2013, *Laberintos. Historia, mito y geometría*, prólogo de Isabel VÁZQUEZ, Editorial La esfera de los libros, Colección Historia, Madrid.
- ELIADE Mircea, 1975, *Motivos iniciáticos y temas literarios*, en *Iniciaciones místicas*, trad. de José Matías DÍAZ, Taurus, Madrid, pp. 206-212.
- FERLINGHETTI Lawrence, 2007, *Poetry as an insurgent art*, New Directions Books, New York.

<http://alpialdelapalabra.blogspot.com.es/2010/06/lawrence-ferlinghetti-la-poesia-como-un.html>.
Web consultada el 12 de enero de 2016.

FERNÁNDEZ Teodosio, MILLARES Selena y BECERRA Eduardo, 1995, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Universitas, Madrid.

FUENTES Carlos, 1998, *Mi amigo Octavio Paz*, “El País”, Madrid, 13 de mayo, p. 49.

GONZÁLEZ DE GARAY María Teresa, 2008, Himno entre ruinas: *Octavio Paz en Nápoles*, en *Viaggiatori americani in Campania*, a cura di Rosa Maria GRILLO, Università degli Studi di Salerno, Rubbettino, Catanzaro, pp. 69-83.

KERÉNYI Károly, 2006, *En el Laberinto*, edición de Corrado BOLOGNA; traducción de Brigitte KIEMANN y María CÓNDROR, Editorial Siruela, Madrid.

MÉNDEZ FILESI Marcos, 2009, *El laberinto, historia y mito*, Alba Editorial, Barcelona.

ONETTI Juan Carlos, 1975, *Recuerdos para Susana Soca*, “Mundo Hispánico”, Madrid, n. 333, dic. 1975, pp. 64-65.

PACHECO José Emilio, 1982, *Descripción de Piedra de sol*, en AA.VV., *Octavio Paz. El escritor y la crítica*, ed. de Pere GIMFERRER, Taurus, Madrid, pp. 69-79.

PANIKKAR Raimundo, 1982, *El Círculo: sólo si el tiempo es circular vale la pena romperlo*, en AA.VV., *Octavio Paz. El escritor y la crítica*, ed. de Pere GIMFERRER, Taurus, Madrid, pp. 215-222.

PAZ Octavio, 1957, *Piedra de sol*, Tenzotle, México.

PAZ Octavio, 1965, *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México.

PAZ Octavio, 1971, *Las peras del olmo*, Seix-Barral, Barcelona.

PAZ Octavio, 1974, *Los hijos del limo*, Seix-Barral, Barcelona.

PAZ Octavio, 1974, *La búsqueda del comienzo*, Fundamentos, Madrid.

PAZ Octavio, 1979, *Poemas (1935-1975)*, Seix-Barral, Barcelona.

PAZ Octavio, 1986, *El País*, 31 de agosto. Consultado el 12 de marzo de 2016.

http://elpais.com/diario/1986/08/31/cultura/525823204_850215.html

PAZ Octavio, 1988, *Libertad bajo palabra*, ed. de Enrico Mario SANTÍ, Cátedra, Madrid.

PAZ Octavio, 1990, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Seix-Barral, Barcelona.

PAZ Octavio, 1992, *Al paso*, Seix-Barral, Barcelona.

PAZ Octavio, 1993, *El laberinto de la soledad*, ed. de Enrico Mario SANTÍ, Cátedra, Madrid.

RIVERA DORADO Miguel, 1995, *Laberintos de la Antigüedad*, Alianza Editorial, Madrid.

SANTARCANGELI Paolo, 2002, *El Libro de los Laberintos. Historia de un mito y de un símbolo*,

Prólogo de Umberto Eco, Traducción Cesar PALMA, Editorial Siruela, Madrid.

STEINER George, 2003, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Gedisa, Barcelona.

SWANSEY Bruce, inédito.

VERANI Hugo, 2013, *Octavio Paz, el poema como caminata*, FCE, México.

ZAMBRANO María, 1973, *La nada*, en *El hombre y lo divino*, FCE, México, pp. 174-188.

ANEXOS Y EJEMPLOS DE DOS POEMAS CIRCULATORIOS, LABERÍNTICOS Y PRÓXIMOS A LAS ONDAS GRAVITACIONALES (metafóricamente) DE OCTAVIO PAZ.

*(para la desorientación general)*⁹

A JULIÁN RÍOS

allá

sobre el camino espiral

insurgencia hacia

resurgencia

sube a convergencia

estalla en divergencia

recomienza en insurgencia

hacia resurgencia

allá

sigue las pisadas del sol

sobre los pechos

⁹ Escrito para la exposición *El arte del Surrealismo*, organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en la ciudad de México (1973). El poema fue pintado en los muros de una galería espiral, que conducía a la exposición. Se publica en este libro por primera vez (1974: 99-102).

cascada sobre el vientre
terraza sobre la gruta
 negra rosa

de Guadalupe Tonantzin
 (tel. YWHW)
sigue los pasos del lucero que sube
 baja
cada alba del anochecer
 baba de constelaciones
la escalera de serpientes tejidas
 caracol
sobre la masa de lava de Yucatán
 (Guillaume
tú no conociste jamás a los mayas
 ((Lettre Océan))
muchachas de Chapultepec
 hijo de la çingada)
(Cravan en la panza de los tiburones del Golfo)
 Sí
el surrealismo
 pasó, pasa, pasará
por México
 espejo magnético
síguelo sin seguido
 es llama y ama y llama
allá
 en México
 no éste el otro enterrado siemprevivo
bajo tu mármomeregue

palacio de bellas artes
piedras sepulcrales
palacios
virreinales arzobispales municipales presidenciales
por el subterráneo de la sugerencia
bajaron
subieron
de la cueva de estalactitas
a la congelada explosión del cuarzo
Artaud
Breton Peret Buñuel Leonora Remedios Paalen Alice
Gerzo Frida Gironella
César Moro
convergencia de insurgencias
allá
en las salas
la sal AS SOL a solasolas
allá
las alas abren las salas
el surrealismo
NO ESTA AQUI
allá afuera
al aire libre
al teatro de los ojos libres
cuando los cierras
los abres
no hay adentro ni afuera
en el bosque de las prohibiciones
lo maravilloso
canta

cógelos
 está al alcance de tu mano
es el momento en que el hombre
 es
el cómplice del rayo
 cristalización
aparición del deseo
 deseo de la aparición
no aquí, no allá, sino entre
 aquí/allá (100-102)

VIENTO ENTERO
(Fragmento)

El presente es perpetuo
Los montes son de hueso y son de nieve
Están aquí desde el principio
El viento acaba de nacer
Sin edad
Como la luz y como el polvo
Molino de sonidos
El bazar tornasolea
Timbre motores radios
El trote pétreo de los asnos opacos
Cantos y quejas enredados
Entre las barbas de los comerciantes
Alto fulgor a martillazos esculpido

En los claros del silencio
Estallan
Los gritos de los niños
Príncipes en harapos
A la orilla del río atormentado
Rezan orinan meditan
El presente es perpetuo
Se abren las compuertas del año
El día salta
Ágata
El pájaro caído
Entre la calle Montalambert y la de Bac
Es una muchacha
Detenida
Sobre un precipicio de miradas
Si el agua es fuego
Llama
En el centro de la hora redonda
Encandilada
Potranca alazana
Un haz de chispas
Una muchacha real
Entre las casas y las gentes espectrales
Presencia chorro de evidencias

Desmanteladas salas nupciales
Del escorpión
Ecos repeticiones
Relojería erótica

Deshora
Tú recorres
Los patios taciturnos bajo la tarde impía
Manto de agujas en tus hombros indemnes
Si el fuego es agua
Eres una gota diáfana
La muchacha real
Transparencia del mundo
El presente es perpetuo
Los montes
Soles destazados
Petrificada tempestad ocre
El viento rasga
Ver duele
El cielo es otro abismo más alto
Garganta de Salang
La nube negra sobre la roca negra,
-El puño de la sangre golpea
Puertas de piedra
Sólo el agua es humana
En estas soledades despeñadas
Sólo tus ojos de agua humana
Abajo

En el espacio hendido
El deseo te cubre con sus dos alas negras
Tus ojos se abren y se cierran
Animales fosforescentes
Abajo
El desfiladero caliente

La ola que se dilata y se rompe
Tus piernas abiertas
El salto blanco
La espuma de nuestros cuerpos abandonados
El presente es perpetuo
El morabito regaba la tumba del santo

La doncella ponzoñosa. *Tradición y símbolo en Octavio Paz*

Cándida Ferrero Hernández
Universitat Autònoma de Barcelona

*I am not a girl, I am Poison*¹

La hija de Rappaccini de Octavio Paz transmite, de forma poética y velada, un *exemplum* que aparece de forma reiterada en textos sapienciales y médicos desde la antigüedad, es decir, el episodio de la «doncella ponzoñosa», en el que se narra cómo una muchacha, desde niña, ha sido envenenada paulatinamente de tal manera que llegará a ser veneno ella misma, arma eficaz contra hombres poderosos. Paz realizó una breve reflexión sobre la transmisión y recepción de la tradición en la que se inscribe *La hija de Rappaccini* y él mismo desveló² algunas referencias intertextuales. Esta obra del autor mexicano, que ha sido abordada desde distintas perspectivas, interesa, además, por ofrecer la posible lectura de la obra de Paz en la tradición de la(s)³ mujer(es) como objeto(s) erótico(s) y peligroso(s). Doncella emponzoñada y ponzoñosa. Eros y Tánatos.

En 1956 a iniciativa de Jaime García Terrés director de Difusión Cultural de la UNAM se fundó el grupo «Poesía en Voz Alta» (UGER R. 2006). En la primera reunión Octavio Paz y Leonora Carrington propusieron que en lugar de recitar poemas se montasen obras de teatro ya que se contaba con un notable grupo de actores jóvenes. El propio Octavio Paz compuso entonces *La hija de Rappaccini* para el segundo programa⁴ que incluía también una corta pieza de Ionesco y fue representada por primera vez el 30 de julio de 1956 en el Teatro del Caballito en la ciudad de México (UGER R. 2006: 62-65). El direc-

1 Campaña de 2016 del conocido perfume de la casa Dior, *Poison*: <https://www.youtube.com/watch?v=re4icu2NXO8>.

2 Este recurso literario corresponde al juego de la intertextualidad, a veces ficticia, como argumento de autoridad para la propia obra.

3 El uso del singular y plural entre paréntesis ha de entenderse desde la perspectiva de los estudios de “la mujer” y de “las mujeres”, en tanto que tradicionalmente se ha percibido a “la mujer” como un todo indivisible, como un ente pasivo al que se niega cualquier posible “actividad” que no sea “un campo de batalla” formulado de forma magistral por Barbara KRUGER (2010) en su famoso póster: «Your Body is a battleground» (1989).

4 Aunque acostumbra a darse la fecha de publicación de la obra en 1990, cuando Paz incluye la obra en su *Obra* poética, existe una primera versión de la misma, en la *Revista mexicana de literatura* (PAZ O. 1956).

tor de escena fue Héctor Mendoza; la escenografía y el vestuario corrieron a cargo de la británica Leonora Carrington; de la música se encargó Joaquín Gutiérrez Heras. La obra, dedicada a Leonora Carrington, fue incluida por Paz en el primer volumen de sus *Obras completas*, dedicado a la poesía, y él mismo la denominó “poema dramático”. Estamos en Padua. El escenario, según la acotación previa, ha de representar:

El jardín del DOCTOR RAPPACCINI y, en un extremo, una parte de una vieja construcción en donde se encuentra la habitación de Juan. La escena estará dispuesta de tal modo que los espectadores vean el interior de la habitación, alta y estrecha, un gran espejo cubierto de polvo, atmósfera desolada; un balcón —provisto de un deteriorado cortinaje— se abre sobre el jardín. En el centro se levanta un árbol fantástico. Al alzarse el telón, la escena permanecerá a oscuras, excepto en el espacio que ocupe el Mensajero personaje hermafrodita vestido como las figuras del Tarot, pero sin copiar a ninguna en particular (PAZ O. 1994: 34).

Paz, con esta pieza teatral, se aproxima al espíritu de la tragedia antigua, voz antes que acción⁵, estructurada sobre un único acto, distribuida en nueve escenas y acotada por un prólogo y un epílogo a cargo del Mensajero, figura señera en la preceptiva dramática griega. En palabras de Máximo BRIOSO SÁNCHEZ (2006: 112):

El mensajero suplía una debilidad material en el contexto de un teatro en el que, como debe siempre subrayarse, el control de la acción dependía más de la palabra que de la propia actuación física. Ya que, dentro del rango que posee la palabra en el drama ático y sobre todo en la tragedia y a la vez en el contexto de esa complementariedad de la acción representada y el relato, es fácil observar que la narración todavía conserva un gran peso como medio expresivo y, naturalmente, informativo.

⁵ La obra ha venido siendo representada de forma intermitente. Una especial mención ha de hacerse a su versión operística con libreto de Juan Tovar y música de Daniel Catán, estrenada en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México (1991). Roger von Gunten, por su parte, ha venido elaborando escenografías diversas para su representación y es, además, autor de la obra pictórica *El jardín de Rappaccini*.

En la obra que nos ocupa, en efecto, la figura del Mensajero funciona como un recurso literario que complementa las elisiones narrativas, aunque su función en este caso no sea sólo informar, sino establecer un espacio místico y poético por el que van a transcurrir las escenas. «Mi nombre no importa, ni mi origen» (PAZ O. 1994: 34), dice elusivo y enigmático, mientras se construye a sí mismo a través de su presentación como un personaje simbólico atemporal, que comparte los dos sexos como el mítico Tiresias⁶. Y añade: «Mi alma es transparente: si os asomáis a ella, os hundiréis en una claridad fría y vertiginosa; y en su fondo no encontraréis nada que no sea mío. Nada excepto la imagen de vuestro deseo, que hasta entonces ignorabais. Soy el lugar de encuentro, en mí desembocan todos los caminos» (*ivi*: 34).

Anunciado su “papel”, el Mensajero sigue delimitando ese espacio sin tiempo en el que los personajes se convierten también en los símbolos del Tarot que, a su vez, sirven para «echar la suerte» de los protagonistas. Y, morosamente, se nos van presentando las figuras: Beatriz, «la Reina nocturna, la dama infernal, la señora que rige el crecimiento de las plantas, el ritmo de la marea y los movimientos del cielo» (*ivi*:34). La hija del arrogante Rappaccini, criada con veneno, emponzoñada y ponzoñosa doncella, una nueva Eva para un nuevo orden, soñado por el padre: el Rey⁷ que «niega al Espíritu lo que es del Espíritu» (*ivi*: 35). La suerte también de Juan, un estudiante napolitano, cuyo balcón da al jardín de los Rappaccini: el Juglar, quien «dormía, la cabeza reclinada sobre su propia infancia, pero ha oído el canto nocturno de la Dama y ha despertado; guiado por ese canto, marcha sobre el abismo con los ojos cerrados, balanceándose sobre la cuerda floja»

6 Véase la relación de este personaje con el Tiresias de *The Waste Land* de T.S. Eliot (BLACK J. 2015: 1910):

At the violet hour, when the eyes and back
Turn upward from the desk, when the human engine waits
Like a taxi throbbing waiting,
I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
Old man with wrinkled female breasts, can see
At the violet hour, the evening hour that strives
Homeward, and brings the sailor home from sea,
The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
Her stove, and lays out food in tins.

Para un análisis más detenido, remito a Tom BOLLO (2012). Asimismo, siguen siendo pertinentes los comentarios de Irma GONZÁLEZ PELAYO (1991: 127-128).

7 Propongo esta identificación siguiendo a Claude THOMASSET (1982: 94-95): «(Le roi) Il change un être sain en un agent de mort [...] Il exerce une activité démiurgique et inverse les données de la création». Me desvío, así, de la propuesta de identificar al Rey con Baglioni, esgrimida por Irma GONZÁLEZ PELAYO (1991:131) y que sigue también Tibisay LÓPEZ GARCÍA (2015:146).

(*ibidem*: 35). Baglioni, el científico enemigo de Rappaccini: el Ermitaño «ignorante del lenguaje de la sangre» (*ibidem*: 35). Y la última carta, los «amantes», Beatriz y Juan «dos figuras, una color de día, otra color de noche. Son dos caminos. El amor es elección: ¿la muerte o la vida?» (*ibidem*: 35).

El elenco de personajes se completa con la figura de la anciana Isabel, patrona del estudiante. Figuras que como declara el Mensajero en el epílogo:

[...] una tras otra apaecen y desaparecen, se juntan y se separan. Guiadas por los astros o por la voluntad sin palabras de la sangre, marchan hacia allá, siempre más allá, al encuentro de sí mismas; se cruzan y enlazan por un instante y luego se dispersan y se pierden en el tiempo. Como el concertado movimiento de los soles y los planetas, infatigablemente repiten la danza, condenadas a buscarse, condenadas a encontrarse y a perderse y a buscarse sin tregua por los infinitos corredores. ¡Paz a los que buscan, paz a los que están solos y giran en el vacío! Porque ayer y mañana no existen: todo es hoy, todo está aquí, presente. Lo que pasó está pasando todavía (*ivi*: 54).

Y todo está pasando siempre, como en el viejo palacete de Padua, donde, según la acotación previa, se demarcan los elementos que contribuyen a crear una atmósfera onírica, pesadilla de un enfermo: «un jardín» y un «árbol fantástico», una «habitación» y un «espejo cubierto de polvo». Exterior e interior comunicados por un balcón que funciona como una puerta de entrada a un Infierno mítico por el que se van y vienen, insidiosos, los malos sueños, alucinaciones que producen los venenos: «Nada excepto la imagen de vuestro deseo» (*ivi*: 34).

La belleza del texto de Paz irá mostrando, en este reducido y a la vez evocador espacio cósmico, la ineludible atracción entre Beatriz y Juan como una fuerza primigenia que los acerca, los separa y aboca al desastre. La naturaleza ponzoñosa del jardín entero, la ponzoñosa Beatriz –la más venenosa “planta” del monstruoso espacio ideado y alimentado por el “perverso” científico, arrogante y prometeico Rappaccini– va envenenando a su vez a Juan, porque el veneno no sólo mata por contacto directo, como ya decían los

autores antiguos:

Hay animales cuyo veneno mata en tres horas, como el basilisco armenio, o el áspid surdo que mata con su esputo, al escupir. También el régulo, serpiente de dos palmos procedente de Nubia, según algunos, provoca la desolación arrasando los lugares por los que pasa; en torno a su guarida no crece la hierba; se dice también que sólo con su mirada mata a las aves que le salen al paso, que su cabeza es puntiaguda, su color verde y que tiene la capacidad de matar a través de la vista y del oído, porque quien oye su silbido muere. Aunque en realidad mata de todos modos. En una ocasión un soldado lo tocó con su lanza y al punto cayó muerto, según dice Avicena. La cura de tal cosa puede ser ésta: debe cortarse al punto el miembro dañado, y si es posible quemarlo. Algunos animales venenosos matan al cabo de tres días, otros al cabo de un año y otros a medio plazo⁸.

Beatriz es, por tanto, un veneno mortífero, áspid, régulo, basilisco. A su pesar, alejada de todos, porque su mirada mata, su aliento, sus palabras, toda ella es ponzoña. Y el veneno que exhala es de doble naturaleza:

Unos tipos de venenos son intrínsecos, aquellos que por medio de la comida o de la bebida se reciben vía interna. Otros son extrínsecos, aquellos que provienen del exterior por la mordedura o picadura de animales tóxicos. De ambas clases es el veneno de la serpiente. Según Avicena, unas veces realizan esta operación por su cualidad, sólo por su complexión, en cambio otras realizan esta operación por la virtud fluente de toda especie, es decir con toda sustancia y forma. Puede hacer esta operación por su cualidad o complexión, o bien por medio del calor o del frío. A través del calor puede ser de dos modos: o bien será ardiente y correosa, o bien será origen de putrefacción y corrupción, matando de esta manera, como la liebre marina. O puede ser que

⁸ Traducción del texto latino de Fray Juan Gil de Zamora, *Liber contra uenena et animalia uenensosa* (FERRERO HERNÁNDEZ C. 2009: 211-212).

provoque calentura e inflamación como es el caso del euforbio y del eléboro. También opera de dos maneras el veneno frío: o produce estupefacción y frío, como es el caso del opio; o bien obstruye las vías respiratorias como el plomo ardiente. Las sustancias que así actúan son las peores de cada una de las especies y matan al punto; ejemplo de esto es el acónito y su goma, así como la piel de leopardo y también el veneno de la serpiente tiro (FERRERO HERNÁNDEZ C. 2009: 360-361).

Pero siguiendo con la obra de Paz, ha de señalarse la abundante bibliografía que se ha venido produciendo sobre la obra, desde su estreno y publicación. No obstante, Selena MIRALLES (1994) ya señaló que *La hija de Rappaccini* no había sido suficientemente atendida ni valorada por la crítica, a pesar de ser una obra en la que se prefiguraban los contenidos de su obra *Piedra de sol*, aspectos que la autora desgrana en su trabajo, con precisión. Pero, a pesar de esa apreciación, ha de recordarse que la obra de Paz ya había sido objeto de análisis desde diversas perspectivas, como lo demuestra el trabajo de Franck DAUSTER (1979), en el que desmontó, con fino estilete, algunas de las críticas anteriores, siguiendo la senda que había marcado la elogiosa crónica de Emilio CARBALLIDO (1971) sobre el estreno de la obra. Curiosamente, sin embargo, María Elena ISIBASI POUCHIN (2008) sigue abundando en la percepción de lo poco que se ha estudiado esta obra de Paz y lo frecuentemente que ha sido menospreciada, en particular por la intertextualidad que muestra con el relato homónimo de Nathaniel Hawthorne, *Rappaccini's Daughter*.

En efecto, al parecer este aspecto fue reiteradamente tomado como objeto de mofa por quienes consideraron que la obra de Paz era una mera adaptación sin nada que ver con el acto de creación. Visto lo cual, cabe preguntarse si cualquiera de las diversas adaptaciones, relecturas y reescrituras de los autores clásicos han de ser consideradas asimismo «meros trasuntos» de otras obras anteriores, sin atender a estudios consolidados en el ámbito filológico, como los emprendidos, por ejemplo, por GENETTE en *Palimpsestes* (1982), que permiten ver desde otra perspectiva la tradición textual, su transmisión y recepción. Y, en efecto, *La hija de Rappaccini* podría ser tildada de palimpsesto⁹, cuyo

⁹ Una buena aproximación a este tema puede leerse en Daniel DOMÍNGUEZ CUENCA (2004).

origen se halla en el relato homónimo de Hawthorne, publicado en 1844 y que formaba parte del volumen *Musgos de la vieja rectoría* (*Mosses from an Old Manse*), quien a su vez tomaría el asunto de Brown, según dice el propio Octavio Paz:

Adaptación de un cuento de Nathaniel Hawthorne, mi pieza sigue la anécdota, no el texto ni su sentido: son otras mis palabras y otra mi noción del mal y del cuerpo. La fuente de Hawthorne —o la fuente de las fuentes— está en la India. *Mudra Rakshasa* (*El sello del anillo de Rakshasa*), del poeta Vishakadatta, que vivió en el siglo IX, es un drama político que tiene por tema la rivalidad de dos ministros. Entre las estratagemas de que se vale uno de ellos para vencer a su rival se encuentra el regalo de una deseable muchacha alimentada con venenos. El tema de la doncella convertida en viviente frasco de ponzoña es popular en la literatura india y aparece en los *Puranas*. De la India pasó a Occidente y, cristianizado, figura en la *Gesta Romanorum* y en otros textos¹⁰. En el siglo XVII Burton recoge el cuento en *The Anatomy of Melancholy* y le da un carácter histórico: Porus envía a Alejandro una hermosa muchacha repleta de veneno¹¹. Thomas Browne repite la historia: «Un rey indio envió a Alejandro una hermosa muchacha alimentada con acónito y otros venenos, con la intención de destruirlo, fuese por medio de la copulación o por otro contacto físico»¹². Browne fue la fuente de Hawthorne (PAZ O. 1990: 796).

10 El tema de «doncella ponzoñosa» aparece en India, se transmite en relatos orales, y llega a Europa por dos vías literarias: los textos médicos, en especial el *Liber Canonis* de Avicena, y sus lectores y transmisores, y los textos sapienciales, gracias a la transmisión y recepción del *Secretum Secretorum*. Sobre este tema véase el estudio, aún necesario, de Wilhelm HERTZ (1897: 89-166), y los sucesivos, con perspectivas diferentes, de Norman Mosley PENZER (1924: 273-314), Jivanji Jamshedji MODI (1929), Claude THOMASSET (1982: 73-108), Gillian BENNETT (2005: 60-103) y Carlo DONÀ (2013). No entraré a analizar las diversas diferencias de enfoque de cada obra, en tanto que sería un trabajo en sí mismo. Sí, en cambio, ha de señalarse que la transmisión occidental del texto atañe particularmente a la tradición de las leyendas de Alejandro y a su expansión en las diversas lenguas europeas, para lo que remito a Richard STONEMAN (2004).

11 «A maid, as Curtius records, that was sent to Alexander from King Porus, was brought vp with poyson from her infancy» (BURTON R. 1621: 101). Es la única y escueta mención que Paz denomina «cuento». Además, ha de señalarse que la cita que anota Burton es dudosa, ya que en los testimonios conservados de la obra de Quinto Curcio Rufo (Quintus Curtius Rufus, s. I), *Historiae Alexandri Magni Macedonis*, no aparece esta referencia. Es posible que Burton lo haya confundido con el médico griego Rufo, mencionado por Avicena.

12 «A story there passeth of an Indian King, that sent unto Alexander a fair woman fed with Aconites and other poysons, with this intent, either by converse or copulation complexionally to destroy him. For my part, although the design were true, I should have doubted the success» (BROWNE T. 1672: lib. VII, cap. XVII, 4).

Richard C. STERNE (1976) ya apuntaba a la transformación que había hecho Paz de la obra de Hawthorne, mediante una relectura de referencias a relatos ancestrales que se hallan en todas las culturas, de los que se habría empapado el mexicano tras sus viajes por Oriente, donde encontró otros referentes provenientes del budismo y del hinduismo. Pero también de mitología azteca y de la influencia de la *Nadja* de André Breton, que le otorgan erotismo y una cierta racionalidad que alejan su reescritura de la influencia de las obras de Dante, Milton y Spencer que se rastrean de forma evidente en Hawthorne. Esto es un elemento importante, por tanto, para situar la obra de Paz, apartada de su hipotexto, mediante la incorporación de elementos nuevos y con una perspectiva alejada del alegorismo psicológico utilizado por el norteamericano.

Pero tampoco se puede obviar mencionar el paratexto que acompaña al relato de Hawthorne, un prólogo realizado por el propio autor en el que afirma que había tomado el asunto de un cuento francés *Béatrice, ou la Belle Empoisonesse* de M. de l'Aubépine (BRICKHOUSE A. 1998: 227), que habría aparecido en la *Revue Anti-Aristocratique*, editada por el Conde Bearhaven. Pero, el apellido Aubépine resulta ser una traducción del propio apellido de Hawthorne, que significa en castellano “espino blanco”, un arbusto, bastante común (*Crataegus*) de la familia de las rosáceas. Y este término es también el apodo con el que Hawthorne llamaba a un amigo francés. Es, en suma, como dice Ana BRÍGIDO (2009: 43-44) un *alter ego* del autor de la *Letra Escarlata*, que le permite abordar temas e historias que el ambiente puritano de su entorno le impedían, o tal vez su propio pudor, pero siempre buscando el reconocimiento de su propia obra (BRÍGIDO A. 2009: 48):

Cien años más tarde, en 1949, el narrador argentino Jorge Luis Borges dicta una conferencia titulada «Nathaniel Hawthorne» en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires, conferencia en la que, rescatando la faceta más fantástica de su precursor, se retrata también a sí mismo. Ambos recurren a la estrategia de la intertextualidad y el doble literario para (re)imaginar un precursor, y consolidar con él una genealogía críticodiscursiva que contribuya al ensalzamiento y comprensión de sus propias obras.

Frente a los presupuestos “alegóricos” del norteamericano *La hija de Rappaccini*, Octavio Paz sigue la estela del surrealismo cuando ya había pasado de moda, aunque para Paz, como para Breton, el surrealismo no fue una moda, sino una actitud de resistencia frente a la deshumanización de la sociedad, frente a la falta de libertad del ser humano. El surrealismo afirmaba la liberación de la razón y de las normas. Subvertir las normas dramáticas, además, en una obra que, como ya he dicho antes, tiene un regusto de tragedia griega, pero también de teatro *No japonés*, y que representa un mundo de ensueño, donde todo es posible, porque no es real, tal vez de ahí la inclusión del espejo en la escenografía, tal vez las palabras del Mensajero: «Nada excepto la imagen de vuestro deseo» (PAZ O. 1994: 34). Con todo, María NEGRONI (2008: 85) encuentra en el texto de Paz una mixtura entre lo “gótico” y lo “romántico”: «Cosmografía gótica, recuperada por el romanticismo de Octavio Paz». Nedda G. ANHALT (1991), por su parte, realiza una aproximación interesante a la comparación de Paz y de Hawthorne, insistiendo en el romanticismo de Hawthorne y en la modernidad de Paz, que se evidencia en el uso del tiempo, en el primero un tiempo mítico finito, en el segundo un tiempo presente, atemporal, infinito (ANHALT N. G. 1991: 279).

Volviendo al tema de las capas de influencias que pueden observarse en la transmisión y construcción de los textos, Anna BRICKHOUSE (1998) ha realizado una interesante lectura de las fuentes del texto de Hawthorne, siguiendo a Richard STERN (1974), a través de la lectura de la obra de la Marquesa Frances Calderón de la Barca, *Life in Mexico*, verdadero repositorio de anécdotas y datos geográficos y botánicos, que al parecer determinaron la aparición de una planta mexicana en la obra del norteamericano, el árbol de las manitas.

Queda claro, por tanto, que la exploración de las fuentes, de la simbología de esta obra de Octavio Paz se ha venido haciendo desde diversas perspectivas, poéticas e intertextuales, pero en esta exposición quiero señalar un antecedente o una posible fuente no mencionada hasta ahora, me refiero a la obra *The Poison-Flower. A Phantasy in three scenes* del irlandés John TODHUNTER (1891), basada en Hawthorne, como declara él mismo: «Suggested by Hawthorne’s *Rappaccini’s Daughter*», como Paz, al inicio de su pieza. La obra de Todhunter se inicia con la acotación del escenario, marcando el espacio: la habitación del joven Giovanni, de forma precisa: esquinas, objetos que ha de contener, y

la vista del jardín de Rappaccini:

<Scene I.> Guasconti's Chamber in the Palazzo Mattei.

The scene represents an apartment with walls panelled in cedar to three-quarters of their height. Above the panelling is a frieze of stamped leather. The covered ceiling is painted with arabesques. A corner of the room recedes towards the centre of the stage. In a re-entrant angle (R) is set a window with leaded glass, which looks into Rappaccini's garden. On the wall of the re-entrant angle facing the footlights hangs a mirror. In the corner of the room farthest from the footlights, a crucifix hangs. In the wall (L) near the front is a door, beyond which is a shelf with books. Against this wall under the bookshelf stands a table, in front of which is an armchair. Another chair is placed between the table and the door, and a third against the (R) wall, near the mirror. A curtain is drawn across the window (TODHUNTER J. 1891: 1).

Nótese el interesante paralelo entre esta acotación y la de Paz, en la que destaca la morosidad de la descripción del espejo, de la ventana que da al jardín, del cortinaje que la cubre. No podemos decir que haya una intertextualidad clara entre ambas obras, pero sí evocadora. Ha de señalarse, además, que esta primera obra dramática que teatraliza la historia de Rappaccini y su hija fue comentada por William Butler Yeats (BORNSTEIN G.-WITEMEYER H. 1989: 50-52 y 111-115), que calificó su estreno de verdadero acontecimiento cultural, añadiendo que, aunque la obra no pretendía ser gran poesía, sin embargo resultaba encantadora, romántica e interesante (BORNSTEIN G.-WITEMEYER H. 1989: 52). Todhunter incluye en la obra la leyenda de Alejandro y la doncella ponzoñosa, siguiendo a Hawthorne, pero añade una glosa que incide en la atemporalidad de la historia de la ponzoñosa doncella: «This garden is the India» (TODHUNTER J. 1891: 29). Así, parece conveniente enlazar esa nota de atemporalidad con las palabras del Mensajero de la obra de Paz: «Porque ayer y mañana no existen: todo es hoy, todo está aquí, presente. Lo que pasó está pasando todavía» (PAZ O. 1994: 54).

Una historia, atemporal, cuyos protagonistas son una y otra vez Alejandro, la doncella

ponzoñosa y el rey de la India. En el texto de Octavio Paz la historia antigua no aparece mencionada, queda diluida en el palimpsesto, pero la doncella alimentada con acónito (*puella a napello nutrita*), la legendaria muchacha es ahora la hija de Rappaccini (el Rey), Beatriz, criada con veneno, no sabemos cuál. Sí lo sabe Baglioni (el Ermitaño): «Las mallas que te envuelven son invisibles, pero pueden ahogarte. ¡Si me ayudas, las romperé!» (*ivi*: 44) dice en un mutis, dirigiéndose quedo a Juan (Alejandro, el Juglar). Porque él sabe que: «Rappaccini es un envenenador y su fatal manía lo ha llevado a una acción execrable: ¡ha convertido a su propia hija en un frasco de ponzoña!» (*ivi*: 49). Aunque Juan cree que: «Aunque Baglioni esté en lo cierto y Beatriz haya sido nutrida con veneno, yo estoy sano y fuerte. El aire de Nápoles me defiende...» (*ivi*: 50).

El infeliz Juan ignora el poder de los venenos, el poder terrífico de la doncella emponzoñada y ponzoñosa. Pero Baglioni pretende socorrerlo con un antídoto «más poderoso que la famosa piedra bezoar, que el estalión o la triaca romana» (*ivi*: 49). Términos que no aparecen en el relato de Hawthorne y que indicarían que Paz se documentó con lecturas que le dieron la clave para denominar los antídotos ¿tal vez en las lecturas que él mismo atribuye a Hawthorne? Posiblemente, ya que son términos sólo usados en tratados médicos, en los que se nos ha transmitido una buena colección de recetas y remedios antiguas y medievales (FERRERO HERNÁNDEZ C. 2009), por ejemplo que el bezoar es una piedra que sólo puede encontrarse en la cabeza de una serpiente y quien la posee puede usarla como el mejor contraveneno. Del estalión (estalión en Paz) dicen los tratados médicos que es un reptil, no una serpiente, aunque igualmente mortífero, que posee también una piedrecilla en la cabeza, excelente antídoto contra cualquier veneno. La triaca, o triaga, es una sustancia compuesta de diversos medicamentos simples, pero en la que debe concurrir el uso de carne de la serpiente tiro, la más mortífera, pero a la vez la que posee la mayor cualidad sanadora, porque según algunos autores medievales (*ivi*: 354), cuando estaba Jesús en la cruz le otorgó esta venia, por acompañarlo en la cruz. «De la tierra nace el veneno, como ejercicio y castigo para el hombre, pero de la tierra, también, Dios creó la medicina, y el hombre sabio no ha de aborrecerla» (*ivi*: 202). También Rappaccini, a su vez, enumera varios de los tósigos más temidos, y, sin duda, sugerimos que Octavio Paz hubo de documentarse ampliamente sobre las sustancias que menciona:

Venenos y antídotos: una y la misma cosa. Belladona, agua tofana, cicuta, beleño negro, heléboro. ¡Qué infinita riqueza de formas y qué variedad de efectos! El lactáreo venenoso, el bálano impúdico, la niebla, el ceñiglo, la hipócrita coralina, el pedo de lobo y el boleto de Satanás... Y a su lado, separados por una pulgada apenas en la escala de las formas, el licopodio y la pulmonaria, el musgo oriental y el verdín doméstico, terror de las cocineras. Y no obstante, el principio es el mismo: basta un pequeño cambio, una leve alteración, y el veneno se transforma en elixir de vida. Muerte y vida: ¡nombres, nombres! (PAZ O. 1994: 38).

Muerte y vida. Amor y muerte representa Beatriz, la Dama de la noche, dama oscura, dama ponzoñosa, mujer serpiente como Melusina, mujer esquiva y fatal. Melusina, Isabel, Perséfone, María, dice Octavio Paz en *Piedra de sol*, como ya había apuntado Selena MIRALLES (1994:179-180), estableciendo paralelos significativos con *La hija de Rappaccini*, y no sólo por la aparición de nombres de mujeres de «evocan amores desdichados» (MIRALLES S. 1994:180), sino especialmente por el proceso de construcción poética, que se inicia en la pieza teatral y confluente, resolviéndose, en *Piedra de sol*. Así, la evocación-invocación de la(s) mujer(es) queda plasmada con la mención a Melusina, Laura, Isabel, Perséfone, María, «tienes todos los nombres y ninguno...reina de serpientes, circo lunar...guardiana del valle de los muertos...planta venenosa, flor de resurrección, uva de vida...vida y muerte..señora de la noche, reina del alba, virgen lunar, madre del agua madre» (PAZ O. 1990: 263-265). Y siguiendo a Selena MIRALLES (1994: 180), recordamos la intertextualidad de este pasaje con el poema de Gérard de Nerval, «Artémis»:

La Treizième revient... C'est encor la première ;
Et c'est toujours la Seule, - ou c'est le seul moment :
Car es-tu Reine, ô Toi! la première ou dernière ?
Es-tu Roi, toi le seul ou le dernier amant ? ...
Aimez qui vous aima du berceau dans la bière ;

Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement :
C'est la Mort – ou la Morte... Ô délice ! ô tourment !
La rose qu'elle tient, c'est la Rose trémière.
Sainte napolitaine aux mains pleines de feux,
Rose au coeur violet, fleur de sainte Gudule,
As-tu trouvé ta Croix dans le désert des cieux ?
Roses blanches, tombez ! vous insultez nos Dieux,
Tombez, fantômes blancs, de votre ciel qui brûle :
- La sainte de l'abîme est plus sainte à mes yeux !¹³

«La santa del abismo es más santa a mis ojos». La Reina-Dama de la noche. Isis, Ártemis, Diana, santa. Ambigua dama, virgen lunar, madre del agua, madre de la naturaleza, con ecos de la *Antologia Graeca* y del poema catuliano (Cat. 34), en su himno a Diana, a la Ártemis griega:

Somos fieles a Diana,
las doncellas y los muchachos puros,
a Diana, los muchachos puros
y las doncellas invocamos.
Oh, tú, Hija de Letona,
de la alta estirpe de Júpiter,
a ti, a quien dio a luz tu madre
en Delos, rica en olivos,
para que fueras señora de los montes,
y de los bosques verdeantes,
y de los recónditos barrancos,
y de los rumorosos arroyos.

13 Sigo la edición del poema de Nerval en la edición de J. Moulin (1949: 54-55). Remito, también, al esclarecedor trabajo de Anne Chevalier (1971) en el que se establece el paralelismo de este poema con el pasaje de Apuleyo, *El asno de oro*, en el que Isis aparece como la diosa absoluta y santa, en la que confluyen todas las demás advocaciones de otras diosas: Ártemis, Ceres, Perséfone, Hécate. Otras referencias importantes para situar *Piedra de Sol* en la cosmogonía maya, que complementan el mosaico referencial, añade el estudio, recientemente reeditado, de John M. Fein (2015:15-18).

Tú, eres llamada Lucina por las parturientas,
Juno por las madres.
Tú, eres la poderosa señora de la noche,
y llamada Luna por tu luz prestada.
Tu, diosa, con tu curso mensual
vas marcando el paso de los años,
y llenas las cabañas de los labradores
de buenos frutos.
Pero muéstrate, como te plazca, Señora,
de santo nombre, y
según tienes por costumbre, desde antaño,
cuida y colma de bienes
a la descendencia de Rómulo¹⁴.

Diosa ambigua. Diosa de la vida, del amor y de la muerte. Eros y Tánatos. Ambigua dama. Ambiguas mujeres por su naturaleza, (como Leonora Carrington a quien Paz dedica *La hija de Rappaccini*, como Beatriz), oscuras y lunares¹⁵, como el menstruo de las mujeres, que viene marcado por el curso de la diosa Diana, el menstruo, por largo tiempo considerado no solo impureza, sino propiamente ponzoña¹⁶. Mujeres ponzoñosas, capaces de provocar desolación allá por donde pasan, como el régulo, como el áspid, como el tiro, como el basilisco, que con su mirada mata. Así dice Palladio en su *Tratado sobre la agricultura*, en el capítulo sobre cómo precaverse de las orugas en los huertos:

Mójense las semillas que vayan a sembrarse en jugo de siempreviva o en

14 La traducción es propia a partir del texto latino.

15 Anna BRICKHOUSE (2004:180-184), con una nueva aproximación a la *La hija de Rappaccini*, de Paz, sugiere el concepto que denomina «Alegoría de la Historia», incorporando una lectura de la historia colonial y la identidad nacional que se puede reflejar en el cuerpo de Beatriz Rappaccini, ejemplo de la violación de los cuerpos de las indias, símbolo vivo de la heterogeneidad (BRICKHOUSE A. 2004:216). Caroline EGAN (2010) sigue su propuesta, pero ampliando la perspectiva de la reescritura de temas literarios en América, muy certeramente, para dar un modelo geográfico y cultural diferenciado.

16 Para un recorrido por el pensamiento medieval, tanto en textos médicos como sapienciales, remito a José Luis CANET (1996-1997). Más reciente y con una amplísima perspectiva, que recoge gran parte de la tradición de la «doncella ponzoñosa», es el trabajo de Carlo DONÀ (2013). De reciente aparición, con un novedoso punto de partida, a saber, envenenadoras y prisiones de mujeres en Norteamérica en el siglo XIX, es *Poisonous Muse: The Female Poisoner and the Framing of Popular Authorship in Jacksonian America* de Sara Lynn CROSBY (2016) en la que se dedican a Hawthorne las páginas 132-142, «El Jardín como prisión».

sangre de orugas. [...] Aunque algunos espolvorean ceniza de higuera sobre las propias orugas, o, también siembran cebolla albarrana en el huerto, o por lo menos la cuelgan. Pero, también, hay quien hace dar la vuelta al huerto a una mujer que esté menstruando, sin ceñidor, con el pelo suelto y los pies descalzos (FERRERO HERNÁNDEZ C. 2009:251).

Bibliografía

ANHALT Nedda G., 1991, *Amor: Occidente y Oriente (Apuntes para un estudio comparativo sobre La hija de Rappaccini de Hawthorne y Paz)*, “La Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana”, n. 79, pp. 276-90.

BLACK Joseph (ed.), 2015, *The Broadview Anthology of British Literature*, Broadview Press, Peterborough (Ontario).

BENNETT Gillian, 2005, *Bodies. Sex Violence, Disease and Death in Contemporary Legend*, University of Mississippi Press, Jackson.

BOLLO Tom, 2012, *Octavio Paz and T. S. Eliot: Modern Poetry and the Translation of Influence*, Legenda, Oxford.

BORNSTEIN George – WITEMEYER Hugh (eds.), 1989, *W.B. Yeats. Letters to the New Island*, MacMillan Press, Hampshire-London.

BRICKHOUSE Anna, 2004, *Transamerican Literary Relations and the Nineteenth-Century Public Sphere*, Cambridge University Press, Cambridge.

BRICKHOUSE Anna, 1998, *Hawthorne in the Americas: Frances Calderon de la Barca, Octavio Paz, and the Mexican Genealogy of Rappaccini's Daughter*, “PMLA”, n. 113.2, pp. 227-242.

BRÍGIDO CORACHÁN Anna M., 2008, *Imaginarios especulares y teoría narrativa en algunos textos de Jorge Luis Borges y Nathaniel Hawthorne*, “Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges”, n. 28, pp. 43-66.

BRIOSO SÁNCHEZ Maximo, 2006, *Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico*, en Mariano VALVERDE SÁNCHEZ, Esteban Antonio CALDERÓN DORDA, Alicia MORALES ORTIZ (coord.), *Koinòs lógos: homenaje al profesor José García López*, vol. 1, pp. 111-120.

BROWNE Thomas, 1672 [1645], *Pseudodoxia Epidemica*. Recurso electrónico: [<http://penelope.uchicago.edu/pseudodoxia/pseudodoxia.shtml>] (con acceso el 11 de marzo de 2016).

BURTON Robert, 1621, *The anatomy of melancholy what it is. With all the kindes, causes, symptoms, prognostickes, and seuerall cures of it. In three maine partitions with their seuerall sections, members, and subsections. Philosophically, medicinally, historically, opened and cut vp. By Democritus Iunior. With a satyricall preface, conducing to the following discourse*, Printed for Henry Cripps, Oxford.

CANET José Luis, 1996, *La mujer venenosa en la época medieval*, "Lemir", n. 1. Recurso electrónico: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista1/Mujer_venenosa.html (con acceso el 14 de marzo de 2016).

CARBALLIDO Emilio, 1971, *Crónica de un estreno remoto*, "Revista Iberoamericana", n. 74, pp. 233-237.

CHEVALIER Anne, 1971, *Notes de lecture sur « Artémis »*, "Romanticisme", vol. 1, n. 1, pp. 139-148.

CROSBY Sara Lynn, 2016, *Poisonous Muse: The Female Poisoner and the Framing of Popular Authorship in Jacksonian America*, University of Iowa Press, Iowa City.

DAUSTER Franck, 1979, *La hija de Rappaccini: dos visiones de la fantasía*, "Tramoya", n. 16, julio-septiembre, pp. 58-64.

DOMÍNGUEZ CUENCA Daniel, 2004, *El Palimpsestos: una aproximación al mito de la mujer veneno desde La hija de Rappaccini*, "Revista de la Universidad Cristóbal Colón", n. 17-18. Edición digital en www.eumed.net/rev/rucc/17-18/ (con acceso el 12 de febrero de 2016).

DONÀ Carlo, 2013, *La puella venenata entre littérature et anthropologie*, "Recherches & Travaux", n. 82, mis en ligne le 15 novembre 2014, consulté le 15 novembre 2014. URL:<http://recherchestravaux.revues.org/590>

EGAN Caroline, 2010, *Rappaccini's Daughters: Hawthorne, Paz, and rewriting in the Americas*, Resumen de la Tesis de Grado en Literatura comparada, presentada en The Pennsylvania State University. Consultable en: http://sites.psu.edu/ochoa/wp-content/uploads/sites/14563/2015/05/Egan_Thesis_final.pdf] (con acceso el 10 de marzo de 2016).

FEIN John M., 2015 [1986], *Toward Octavio Paz: A reading of His Major Poems, 1957-1976*, University Press of Kentucky, Lexington.

FERRERO HERNÁNDEZ Cándida, 2009, *Liber contra uenena et animalia uenenosa de Juan Gil de Zamora*, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, Barcelona.

GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Paris.

GONZÁLEZ PELAYO Irma, 1991, *Soledad y comunión, ejes del pensamiento poético en La hija de*

Rappaccini *de Paz*, “Literatura Mexicana”, vol. 2, n. 1, pp. 121-134.

HERTZ Wilhelm, 1897, *Die Sage vom Giftmädchen*, “Abhandlungen der philosophischphilologischen Classe der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften”, Bd. 22, pp. 89-166.

ISIBASI POUCHIN María Elena, 2008, *El surrealismo de Octavio Paz*, “Anuario de Letras Modernas”, vol. 14, pp. 139-152.

KRUGER Barbara, 2010, *Barbara Kruger by Barbara Kruger*, Rizzoli, New York.

LÓPEZ GARCÍA Tibisay, 2015, *Rasgos en La hija de Rappaccini que configuran la poética del erotismo de Octavio Paz*, “Revista de literaturas hispánicas”, n. 2, pp.143-158.

MIRALLES Selena, 1994, *Aproximaciones a La hija de Rapaccini, de Octavio Paz*, “Teatro: revista de estudios teatrales”, n. 6-7, pp. 177-182.

MODI Jivanji Jamshedjim, 1929, *The story of Alexander the Great and the Poison-Damsel of India*, “Asiatic Papers”, Part IV, pp. 75-93.

NEGRONI María, 2008, *Galería fantástica*, Siglo XXI, Madrid.

NERVAL Gérard de, 1949, *Les Chimères*, (ed. de Jeanine MOULIN), Librairie Giard, Lille.

PAZ Octavio, 1994, *Arenas Movedizas. La hija de Rappaccini*, Alianza, Madrid.

PAZ Octavio, 1990, *Obra poética (1935-1988)*, Seix Barral, Barcelona.

PAZ Octavio, 1956, *La hija de Rappaccini*, “Revista mexicana de literatura”, n. 3.7, pp. 3-26.

PENZER Norman Mosley, 1924, *The Ocean of Story*, being C. H. TAWNEY’S Translation of Somadeva’s Kathā sarit sāgara (or Ocean of Stream of Story), appendix III, “Poison-Damsels”, pp. 275-313.

STERNE Richard C., 1976, *Hawthorne Transformed: Octavio Paz’s La hija de Rappaccini*, “Comparative Literature Studies”, vol. 13, n. 3, pp. 230-239.

STERNE Richard C., 1974, *A mexican flower a Rappaccini’s Garden: Madame Calderón de la Barca’s Life in Mexico revisited*, “Nathaniel Hawthorne Journal”, n. 4, pp. 277-279.

STONEMAN Richard, 2012, *The Medieval Alexander*, Heinz HOFMANN (ed.), *Latin Fiction, The Latin Novel in context*, Routledge, London, pp. 201-212.

THOMASSET Claude, 1982, *Une vision du monde à la fin du XIIIe siècle, commentaire du dialogue de Placides et Timéo*, Droz, Genève.

TODHUNTER John, 1891, *The Poison-Flower. A Phantasy in three scenes*, Nassau Steam Press, London.

La “ardiente paciencia” di Pablo Neruda

Irina Bajini

Università degli Studi di Milano

Può la pazienza – una disposizione d’animo ad accettare e sopportare con tranquillità, moderazione e rassegnazione il dolore, il male, i disagi, le molestie altrui, le contrarietà della vita in genere, secondo la definizione del dizionario Treccani – essere “ardente”, “bruciante”, aggettivo che accostato a un sentimento ne suggerisce intensità, vivezza, passione? Può, certo, se ci eleviamo dalla rigida realtà dei dizionari verso la libera realtà della poesia.

Non c’è dubbio che la felice espressione “ardiente paciencia” - utilizzata da Neruda nel 1971 a conclusione del Discorso pronunciato in occasione della consegna del Premio Nobel della Letteratura¹ - sia un felice ossimoro, apprezzabile figura retorica amata molto anche dal poeta cileno, che nella *Canción desesperada* si era definito «descubridor perdido» e in *El pájaro, yo*:

ave de una sola pluma
volador de sombra clara
y de claridad confusa.

In questo caso, però, va subito chiarito che si tratta di un accostamento ossimorico prestato, e di derivazione francese. “Ardiente paciencia”, che il geniale Antonio Skarmeta utilizzerà come titolo di un film nel 1983 e di un romanzo breve nel 1985², è traduzione di “ardente pacience”, coniata da Arthur Rimbaud in un ben diverso contesto culturale ed esistenziale. Proprio su questa immagine intendo convergere la mia attenzione, partendo

¹ Tutte le citazioni nerudiane presenti in questo articolo non sono accompagnate da numero di pagina perché fanno riferimento all’antologia online a cura di Tamara Waldspurger pubblicata nel sito NERUDA dell’Universidad de Chile.

² Questo primo film, coproduzione cilena, tedesca e portoghese, così come il romanzo, erano ambientati a Isla Negra, mentre nella successiva versione cinematografica del 1994, diretta da Michael Radford e Massimo Troisi, l’azione venne spostata nel Mediterraneo, in una piccola isola italiana, con scene girate a Pantelleria, Salina e Procida.

dal capo della matassa e seguendo il filo discorsivo del poeta, che promette di snodarsi a tappe, come il racconto di un viaggio.

Mi discurso será una larga travesía, un viaje mío por regiones, lejanas y antípodas, no por eso menos semejantes al paisaje y a las soledades del norte. Hablo del extremo sur de mi país.

Così esordisce Pablo Neruda a Stoccolma, annunciando l'intenzione di prendere le mosse dai paesaggi dell'estremo sud del mondo americano – il Cile antartico dell'infanzia, ben presente in tutta la sua produzione poetica e in *Confieso que he vivido* – per congiungersi alle nevi perenni della nordica Svezia: una circolarità ben disegnata che permette di alludere con garbo alle geografie del paese ospite, così come aveva fatto prima di lui, nel 1945, anche Gabriela Mistral, in un discorso, a dire il vero, molto più breve e di circostanza³.

A ben vedere, l'unica esperienza di viaggio che domina la prima parte del discorso è quella epica, e a tratti simile alla descrizione di un'esperienza iniziatica, della fuga in Argentina compiuta da Neruda attraversando a cavallo la frontiera andina.

Nel 1948 il Presidente González Videla aveva infatti messo al bando il Partito Comunista cileno e il poeta si era trasformato in suo acerrimo antagonista, tanto che su di lui pendeva un ordine di cattura. Da qui la scelta obbligata della clandestinità e dell'esilio in Europa, che visse in parte a Capri insieme all'amata Matilde Urrutia, episodio biografico ben documentato e ricostruito da Teresa Cirillo (2001).

La natura andina, «deslumbradora y secreta», è una «soledad sin márgenes», «un silencio verde y blanco» in cui Neruda si muove incerto ma protetto da quattro compagni che gli fanno da guida; a volte «altos cúmulos de madera», come improvvisati monumenti ai caduti, ricordano la morte di un viandante sepolto dalla neve.

Tuttavia l'esperienza iniziatica raggiunge l'apice nel guado di un fiume impetuoso:

³ «Por una venturanza que me sobrepasa, soy en este momento la voz directa de los poetas de mi raza y la indirecta de las muy nobles lenguas española y portuguesa. Ambas se alegran de haber sido invitadas al convivio de la vida nórdica, toda ella asistida por su folklore y su poesía milenarias. Dios guarde intacta a la nación ejemplar su herencia y sus creaciones, su hazaña de conservar los imponderables del pasado y de cruzar el presente con la confianza de las razas marítimas, vencedoras de todo» (MISTRAL G. 1945).

Pronto mi caballo fue sobrepasado casi totalmente por las aguas, yo comencé a mecerme sin sostén, mis pies se afanaban al garette mientras la bestia pugnaba por mantener la cabeza al aire libre. Así cruzamos.

Di nuovo emergono la paura e la solidarietà di gente umile che lo protegge e conforta. E poi la quiete dopo la tempesta: l'arrivo in una «pequeña y esmerada pradera acurrucada en el regazo de las montañas», che Neruda definisce «círculo mágico», «recinto sagrado», al cui centro si trova un cranio di bue in cui tutti depositano monete o alimenti e attorno al quale i suoi “angeli custodi” iniziano a danzare:

Comprendí entonces de una manera imprecisa, al lado de mis impenetrables compañeros, que existía una comunicación de desconocido a desconocido, que había una solicitud, una petición y una respuesta aún en las más lejanas y apartadas soledades de este mundo.

Invano cercheremmo notizia di un ballo o di una cerimonia andina che si svolgano attorno a un cranio di bue o di toro: la «quijada de caballo» – e non il «cráneo de buey» come scrive Neruda – si ritrova in molte musiche tradizionali latinoamericane soltanto come strumento percussivo (SANTA CRUZ N. 2004: 31).

Il sospetto di un'inesistenza del rito, se ci conferma lo scarso interesse musicologico ed etnografico di Neruda verso il mondo americano e andino⁴, rafforza l'epicità di un racconto che culmina nell'incontro solidale con alcuni pastori solitari, che offrono cibo ai fuggiaschi, intonando con la chitarra «un lamento de amor y de nostalgia dirigido hacia la primavera lejana, hacia las ciudades de donde veníamos, hacia la infinita extensión de la vida», e che, inoltre e soprattutto, offrono a Neruda un bagno nelle acque calde provenienti dal cuore della cordigliera.

Neanche in questo caso avrebbe senso indagare sull'esistenza di fonti termali alla frontiera tra Chile e Argentina, perché ciò che conta è la presenza, nella ricostruzione retorica e letteraria dell'esperienza esistenziale, di un bagno di purificazione che unisce il poeta

⁴ Neanche *Alturas de Machu Picchu*, del resto, potrebbe essere definito un poema indigeno in senso stretto, ma piuttosto «la expresión más alta de un cierto romanticismo indigenista», come sostenuto anche da José Bengoa (2007: 234).

alla madre terra americana proprio nel momento in cui sta per lasciarla:

Nos sentimos frescos, renacidos, bautizados, cuando al amanecer emprendimos los últimos kilómetros de jornadas que me separarían de aquel eclipse de mi patria. Nos alejamos cantando sobre nuestras cabalgaduras, plenos de un aire nuevo, de un aliento que nos empujaba al gran camino del mundo que me estaba esperando.

È solo dopo aver concluso il racconto di una conquista di libertà attraverso una ridefinizione identitaria che Neruda si rivolge al suo pubblico per parlare di poesia, o meglio del suo modo di essere poeta, che gli viene dalla vita:

Pienso que la poesía es una acción pasajera o solemne en que entran por parejas medidas la soledad y la solidaridad, el sentimiento y la acción, la intimidad de uno mismo, la intimidad del hombre y la secreta revelación de la naturaleza.

La poesia, dunque, è innanzi tutto la comunicazione di ciò che siamo: la coscienza di essere uomini e di credere in un destino comune.

La condizione del poeta, che non è un piccolo dio né un essere superiore, si avvicina invece a quella del panettiere che nell'impastare il pane per la comunità svolge una missione sociale. Il poeta, dunque, come un umile artigiano, deve impegnarsi a costruire la società e a partecipare al processo di trasformazione delle condizioni dell'uomo attraverso un'equa distribuzione dei beni, che sono quattro: il pane, la verità, il vino, i sogni.

Un poeta, dunque, può e deve essere "comprometido", con tutta la carica ideologica positiva e ottimista che il termine "compromiso" emanava nel 1971, illuminato dalla luce rivoluzionaria cubana, stimolato dal sacrificio del Che in Bolivia, alimentato dall'esperienza europea e latinoamericana del '68, e infine ravvivato dalla fiammata di speranza rappresentata dalla vittoria democratica di Salvador Allende.

In quel felice contesto, dunque, scrivere poesia poteva e doveva essere un atto politico.

Ma come realizzarlo? E a questo punto Neruda entra nel merito delle scelte stilistiche, mettendo in guardia sia dai rischi e dai limiti di una poesia eccessivamente militante e realista – con la quale «matamos lo vivo en vez de conducir la vida a desenvolverse y florecer» – sia dalla tentazione di creare «el fetiche de lo incomprendible [...] de lo selecto y de lo secreto», che porta a una «incomunicación opresiva».

La soluzione del dilemma, almeno per gli scrittori della vasta estensione americana che Neruda rappresenta, starebbe allora non solo nella comunicazione delle ingiustizie e dei dolori, ma anche nel recupero degli «antiguos sueños que duermen en las estatuas de piedra, en los antiguos monumentos destruidos, en los anchos silencios de pampas planetarias, de selvas espesas, de ríos que cantan como sueños».

Bisogna colmare di parole i confini di un continente muto, insomma. Muto, ovviamente, in quanto silenziato da cinquecento anni di oppressione e violenza. Ecco dunque che le parole del poeta, ogni suo poema, possono diventare utili strumenti di lavoro, mentre la sua posizione all'interno della società si definisce come "humildemente partidaria". Neruda dichiara così a Stoccolma la sua scelta di aggregarsi all'estesa forza del popolo organizzato:

no hallo otro camino para el escritor de nuestros anchos y crueles países,
si queremos que florezca la oscuridad, si pretendemos que los millones de
hombres que aún no han aprendido a leernos ni a leer, que todavía no saben
escribir ni escribirnos, se establezcan en el terreno de la dignidad sin la cual
no es posible ser hombres integrales.

Lotta, dunque, e speranza. Ecco finalmente fare capolino la parola magica, quella a cui Neruda aveva anche dedicato un'ode – crespuscole e marina – che si concludeva con

mientras tanto,
nosotros,
los hombres,
junto al agua,

luchando
y esperando
junto al mar,
esperando

ma che nel discorso svedese è definitivamente utopia di riscatto e giustizia attraverso il difficile cammino di una responsabilità condivisa e con la quale chiuderà il suo discorso ribadendo la propria fiducia nell'umanità.

Come suonano lontane queste parole di Neruda da quelle pronunciate in Svezia da un disilluso Mario Vargas Llosa pochi anni fa, tutto preso a sottolineare il proprio impegno individuale, moderato, socialdemocratico, in cui la letteratura si limita ad essere «la más eficaz manera que hayamos encontrado de aliviar nuestra condición perecedera, de derrotar a la carcoma del tiempo y de convertir en posible lo imposible» (VARGAS LLOSA M. 2010).

Neruda, invece, all'inizio degli anni '70, ribadiva il proprio impegno non solo con la rosa e la simmetria, con l'esaltato amore e la nostalgia infinita, ma anche con le aspre attività umane, e mi piace ricordare che anche García Márquez, nel suo discorso di Stoccolma del 1982, riconoscesse alla poesia la miracolosa capacità di riscattare «a nuestra América en *Las Alturas de Machu Picchu* de Pablo Neruda el grande, el más grande, y donde destilan su tristeza milenaria nuestros mejores sueños sin salida» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1982).

E veniamo finalmente al gioiello che Neruda ha sapientemente tenuto in serbo per il suo uditorio di accademici svedesi ma che vuole esplicitamente condividere con tutti gli uomini di buona volontà, i lavoratori e i poeti. Si tratta di una profezia di Artur Rimbaud, da lui definito il più povero, splendido e disperato tra i poeti:

“A l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides Villes”.

Una immagine di innegabile suggestione ma per l'appunto, in quanto metaforica e profetica, abbastanza intrigante e misteriosa, che Neruda sembrerebbe interpretare semplicemente e utilizzare “pro domo sua”, sia per ribadire la propria fede nel potere salvifico e rivoluzionario della poesia, sia per concludere il proprio discorso in bellezza e

con l'adeguato *pathos*:

solo con una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres. Así la poesía no habrá cantado en vano.

Non pretendo di concludere la mia riflessione sul discorso nerudiano con un repentino attacco di pedanteria o una presa di distanza disincantata alla Vargas Llosa. Tuttavia credo che riportare le parole del poeta francese nel loro contesto letterario di origine - *Une saison en enfer*, scritto nel 1873 - non sia sminuire il poeta cileno ma forse fare onore a entrambi.

Se l'inferno era per Rimbaud la società cristianizzata da cui voleva uscire, *Une saison en enfer* è il racconto dei suoi sforzi, ma al contempo è anche una rottura con l'estetica poetica di Baudelaire e dei parnassiani, dunque con ciò che Neruda avrebbe facilmente avvicinato al modernismo. Dall'inferno della realtà borghese non si esce mutando linguaggio o fingendo di vivere altrove, in un Oriente puramente mentale, ed è stato inutile «d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues». E così, lasciati alle spalle ricordi, rimpianti e vecchie menzogne, consapevole che «il faut être absolument moderne», Rimbaud può guardare e procedere in avanti, senza intonare «cantiques» e mantenendo «le pas gagné», in solitudine e certo di «posséder la vérité dans une âme et un corps» (RIMBAUD A. 1988: 122).

Se Neruda dopo la traversata andina aveva per sempre sposato la causa di una poesia impura, rinunciando alla condizione di "piccolo dio" aspirando a quella, ben più etica, di panettiere, un secolo prima di lui già Rimbaud aveva rifiutato la gratificante condizione di mago o angelo, dispensato da ogni morale, per quella di uomo intento a comprendere la realtà rugosa. Il suo atteggiamento di fondo nei confronti del mondo, secondo la lettura del critico francese Roger Munier, viene così ad essere, nel corso della sua breve vita, l'impegno a «échapper à l'emprise du réel. Non du seul réel médiocre, mais du réel comme réel, c'est-à-dire effectif, qui fait que l'amour, par exemple, n'est plus l'amour dès qu'on aime» (MUNIER R. 1993).

Se Pablo e Arthur lasciarono il mondo senza realizzare la propria utopia, oggi ci commuove pensarli insieme nelle splendide Città della loro profezia poetica. A loro non va solo la gratitudine per avere nutrito di poesia la mia adolescenza e accompagnato ogni passaggio della mia vita, ma per avermi insegnato ad esercitare l'ardente pazienza. Una condizione che accomuna tutti noi, che ogni anno ci riabbracciamo a Salerno grazie a Rosa, grande maestra di *ardiente paciencia*, nel rito rinnovato dell'amicizia, del lavoro, dello studio, dell'amore.

Bibliografia

Opere di Pablo Neruda citate:

Discurso de Estocolmo. <http://www.neruda.uchile.cl/discursoestocolmo.htm>. [cons. 30 aprile 2015].

El pájaro, yo. <http://www.neruda.uchile.cl/obra/obraartepajaros4.html> [cons. 25 aprile 2015].

La canción desesperada. <http://www.neruda.uchile.cl/obra/obra20poemas6.html> [cons. 26 aprile 2015].

BENGOA José, 2007, *La emergencia indígena en América Latina*, Fondo de Cultura Económica, USA.

CIRILLO Teresa, 2001, *Neruda a Capri. Sogno di un'isola*, La conchiglia, Capri.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1982, *Discurso de aceptación del Premio Nobel. La soledad de América Latina.* http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm. [cons. 29 aprile 2015].

MISTRAL Gabriela, 1945, *Discurso ante la Academia Sueca al recibir el Premio Nobel de Literatura.* <http://www.uchile.cl/portal/presentacion/historia/grandes-figuras/premios-nobel/8962/discurso-de-gabriela-mistral-al-recibir-el-premio-nobel-de-literatura>. [cons. 30 aprile 2015].

MUNIER Roger, 1993, *L'ardente patience d'Arthur Rimbaud*, José Corti, Paris.

RIMBAUD Arthur, 1998, *Une saison en Enfer suivi de Les Illuminations*, édition de Pierre BRUNEL, Le Livre de Poche, Paris.

SANTA CRUZ Nicomedes, 2004, *Obras Completas II. Investigación (1958-1991)*. LibrosEnRed. https://books.google.it/books?id=Ysqz9XsfczYC&pg=PA31&dq=nicomedes+santa+cruz+quijada+de+burro&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwIchI_V6ujLAhXG7xQKHaUTAAwQ6AEIHT

AA#v=onepage&q=nicomedes%20santa%20cruz%20quijada%20de%20burro&f=false. [cons. 30 aprile 2015].

TRECCANI, LA CULTURA ITALIANA. <http://www.treccani.it/vocabolario/pazienza/> [cons. 28 aprile 2015].

VARGAS LLOSA Mario, 2010, *Discurso Nobel*. https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_sp.pdf. [cons. 26 aprile 2015].

Case fatte di oggetti e di parole. Neruda, Hemingway, D'Annunzio

Nicola Bottiglieri

Università di Cassino e del Lazio meridionale

Parlerò delle case di tre scrittori, due di essi sono stati premio Nobel, Pablo Neruda nel 1971, Ernest Hemingway nel 1954, mentre il terzo Gabriele D'Annunzio non ebbe questo riconoscimento, anche se il suo nome fu messo in competizione con quello di Grazia Deledda nel 1926 senza successo. Ed allora perché includere D'Annunzio fra gli scrittori premio Nobel, senza mai essere stato legato al mondo latinoamericano? Le ragioni sono due, la prima ha il valore di un aneddoto, infatti la poetessa cilena Gabriela Mistral (premio Nobel nel 1945) che in verità si chiamava Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayagal, usò questo *nom de plume* per rendere omaggio a Gabriele D'Annunzio e allo scrittore francese Frederic Mistral (premio Nobel nel 1904), mentre la seconda ragione ha un valore maggiore nel nostro discorso. Il poeta pescarese costruì una casa-museo sul lago di Garda, chiamata *Il Vittoriale degli Italiani*, progetto che ha molto in comune con le case costruite da Neruda vicino all'oceano in Cile, e con quella costruita da Hemingway a Cuba, vicino al Mar dei Caraibi. Per questo ci è sembrato naturale includere il nome di D'Annunzio in questo discorso. Cosa che del resto fa anche Claudio Magris quando paragona la casa di Neruda con quella di D'Annunzio, ma su questo ci ritorneremo.

Per diverse ragioni quindi i tre scrittori presi in esame hanno avuto a che fare con il premio Nobel, con il mondo latinoamericano ed infine tutti e tre hanno costruito case che hanno lasciato forti impronte nella storia del paese e nelle pagine della letteratura.

Casa viene dal latino *casa*, che significa casa rustica, capanna o luogo coperto e più anticamente dal greco *Kas*, che significa pelle, pertanto nel significato del lemma *casa* vi è inclusa l'idea di luogo coperto, ricovero, ma anche di pelle che copre, protegge e delimita un corpo o uno spazio serrato. La casa, quindi, può essere vista come la proiezione o l'estensione della pelle di chi vi abita oppure la corazza di mattoni entro la quale abitano

i corpi di una o più persone¹. Inoltre il campo semantico del lemma latino *casa* -dice il dizionario etimologico- si è evoluto verso *Castrum*, che significa caserma e *cassis*, elmo, termini che rafforzano l'idea del luogo protetto, oltre che del confine fra un dentro sacro e vitale ed un fuori, estraneo, senza difese e vagabondo. A rafforzare l'immagine della casa come luogo forte ci aiuta anche il verbo abitare che viene dal latino *habere* e sta ad indicare l'uso frequente e continuato di un avere. Pertanto se abitare richiama casa (il luogo più usato nel corso della giornata), per estensione possiamo usarlo anche per le idee, i luoghi, la pelle stessa. Abitare una casa significherà quindi vivere un luogo, pensare uno spazio, riunirsi da qualche parte, ecc. Tuttavia anche l'espressione "il corpo è abitato dalle parole" ha un significato pieno e non metaforico, perché l'uso continuo della parole deriva dal fatto che esse hanno casa nel corpo. Il lemma *casa* pertanto indicherà spazi fissi o mobili, luoghi che camminano oppure che hanno radici, e sarà suscettibile di aprirsi a svariate significazioni, fra esse possiamo enucleare quella di ventre, coppa, tomba senza mai escludere il tratto distintivo, l'opposizione fra un dentro e un fuori, l'opposizione fra la casa di terra e la casa di mare, vale a dire la nave o la barca.

Il rapporto fra dentro e fuori e quindi fra microcosmo/macrocosmo che la casa suggerisce è già evidente nell'età infantile. Quando si è ancora nella culla (surrogato del ventre materno e quindi della casa-caverna) la stanza e gli oggetti che il neonato vede sono la sua prima rappresentazione del cosmo e quindi dell'universo. Bachelard afferma che

La casa infatti è il nostro angolo del mondo, è, come è stato spesso ripetuto, il nostro primo universo. Essa è davvero un cosmo, nella prima accezione del termine (BACHELARD G. 1975: 32).

Ora incrociando le osservazioni di Bachelard con quelle relative all'etimologia della parola *casa*, si deduce che essa riguarda una costruzione materiale, ma se viene presa in senso metaforico finisce per abbracciare una gerarchia di "luoghi" che vanno dalla pelle, ai vestiti, alla patria. E proprio perché essa può essere abitata, sarà l'unico spazio al mon-

¹ Se "la pelle è la casa del proprio corpo", proprio come succede alle pareti di una casa essa può essere arredata con i disegni della pelle, tatuaggi, piercing, trucchi, botulino, ecc. Questo "arredo" della persona rafforza l'idea di intimità, di un messaggio lanciato da un dentro ad un fuori, quindi i vestiti possono essere visti come la fugace palizzata che circonda e protegge la pelle-casa.

do che un uomo riesce ad arredare a suo piacimento. E arredare, infatti, fa riferimento ad oggetti sacri e/o preziosi da mettere in ordine.

Le case di Neruda

Neruda ha costruito quattro case in Cile, arredate utilizzando materiale raccolto nei luoghi più disparati del mondo. Perché tante case? Prima di parlare del valore poetico che la costruzione di una casa acquista nell'opera di Neruda bisognerà chiarire che esse avevano molte funzioni pratiche. Innanzitutto erano grandi bauli dove venivano raccolti le migliaia di oggetti comprati per il mondo, acquistati non per il loro valore economico, bensì per la stranezza della loro fattura. L'interesse per gli oggetti bizzarri lo portò a diventare collezionista di collezioni, infatti amava circondarsi di serie intere di oggetti, come una bibliografia completa sul tema. Poteva trattarsi di diavoletti messicani, cartoline erotiche francesi, borse d'acqua calda dell'800, sottopiedi di pianoforte, bottiglie a forma di stivali, polene di navi naufragate ecc., senza trascurare la sua più grande passione, le conchiglie: arrivò ad averne qualche migliaia, che regalò alla Universidad de Chile quando si separò da Delia del Carril (1956). Iniziò allora una nuova collezione che si può ammirare ancora oggi in una sala della casa di Isla Negra e conta più di 500 esemplari.

Ebbene tutta questa nobile e sofisticata *cachureria* raziata in varie parti del mondo, molta della quale viene cantata nelle *Odas elementales* (scrisse più di 200 poesie sugli oggetti della vita quotidiana) è stata raccolta proprio in queste case cilene, tanto che esse sono cresciute insieme al padrone. Infatti tutte le case si sono ingrandite nel tempo: quando una stanza era piena di cianfrusaglie ne aggiungeva una nuova, come un treno a cui aggiungere un vagone. Dicono in Cile che fosse un *cachivachero*, raccoglitore di cose inutili.

Oltre la funzione di baule, le case erano come delle stazioni e/o porti sparsi per il mondo. Forse il gran numero di case rispondeva all'idea della stazione e del porto dove rifugiarsi, "scaricare la stiva", riposare e partire per una nuova scorribanda. Infatti tutte queste case non servivano solo al loro padrone, bensì anche a quella banda di amici che egli aveva in giro per il mondo e che continuamente lo assediavano, sia per chiedergli un parere sulla donna da sposare (*poeta casamentero*) sia per segnalargli un oggetto bizzarro

trovato sotto l'oceano di polvere di un rigattiere di Parigi (*poeta cachurero*) o per fargli vedere un uccello raro (*poeta pajarero*) o infine per riferirgli i giudizi espressi su di lui dai poeti nemici, quali Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, ecc.

La funzione di baule, tana o riparo per più famiglie, rifletteva in qualche modo lo stile di vita dei pionieri della Frontera. Questo spirito lo ereditò dal padre, uno dei primi pionieri della città di Temuco fondata nel 1870:

Mis padres vieron la primera locomotora, los primeros ganados, las primeras legumbres en aquella región virginal de frío y tempestad (NERUDA P. 2002: IV, 505).

In questa terra piena di foreste, aspra e piovosa, era normale costruirsi case di legno grezzo che odoravano di bosco, dove si accumulavano gli oggetti più disparati. Tutte le case di Neruda non solo ricordavano l'architettura delle case di Temuco ma subirono il destino di molte case della Frontera: la casa in Normandia fu abbandonata, la Chascona fu saccheggiata dai militari, La Sebastiana fu ridotta in pezzi all'indomani del golpe, tutte videro l'avvicinarsi di numerose persone, tutte furono costruite in mezzo alla natura, su progetti del padrone, tutte sono ancora oggi visibili da lontano grazie alle insegne che emergono dai tetti, il pesce armillare a Isla Negra, l'insegna della medusa di ferro alla Chascona, la grande vetrata dell'ultimo piano alla Sebastiana.

Las tierras de la Frontera metieron sus raíces en mi poesía y nunca han podido salir de ella. Mi vida es una larga peregrinación que siempre da vueltas, que siempre retorna al bosque austral, a la selva perdida. [...] Lo cierto es que las raíces, que siempre aparecieron en mi poesía, han vuelto a establecerse en mi casa como si hubieran caminado bajo la tierra, persiguiéndome y alcanzándome (NERUDA P. 2002: V, 206).

Costruire significa rendere familiare uno spazio, liberarlo dal vuoto e riempirlo di oggetti e di tempo vissuto, ma anche scrivere significa abitare ed essere abitato dalle parole,

salvarle dalla fredda “fornace” del vocabolario che tutto ingoia e riempire i loro significati di senso. Per questo costruire immagini con le parole o costruire una *rêverie* con i materiali da costruzione furono due attività che Neruda mantenne costanti per tutta la vita. Scrivere e costruire case non furono mai operazioni disgiunte, perché spesso le parole della poesia hanno la densità delle case abitate e le case parlano spesso con la sonorità e l'anima delle parole poetiche.

La Finca Vigía

Le case-museo di Pablo Neruda fanno venire in mente la casa-museo di Hemingway, la Finca Vigía, 15 km appena fuori della città dell'Avana nel quartiere San Francisco de Paula. In verità Hemingway aveva un'altra casa a Key West nelle Bahamas, ed una negli Stati Uniti, Ketchum, nello stato dell'Idaho dove si suicidò il 2 luglio 1961, ma la Finca Vigía fu la sua casa abituale dal 1939 fino alla fine dei suoi giorni. Curiosamente, sia la casa di Neruda a Isla Negra, sia quella di Hemingway a Cuba furono comprate alla fine della guerra civile spagnola, guerra che essi videro da vicino, il nordamericano come reporter di guerra, Neruda come console onorario del suo paese, carica che gli permise di organizzare l'espatrio di 2000 esuli repubblicani in Cile sulla nave Winnipeg.

Se la casa di Neruda sulla spiaggia di Isla Negra (che vale la pena ricordare non è mai stata un'isola ma fu così battezzata dal poeta) all'inizio era composta di una sola stanza a forma di torre, ed alla fine ne contava 15, ebbene quella di Hemingway rimase sempre la stessa, tolta qualche piccola costruzione marginale, comprese le abitazioni per i 4 cani dei quali si vedono le lapidi ed i 57 gatti, tutti sepolti senza lapide. Solo uno di essi, il gatto Boise, meritò l'onore del nome e del ricordo scritto su pietra, perché il piccolo felino era stato inserito nel romanzo *Isole nella corrente* in qualità di amico di Thomas Hudson, il personaggio principale di quest'opera, alter ego dello scrittore. Quest'opera, iniziata nei primi anni cinquanta e pubblicata postuma nel 1970, è composta da tre parti che celebrano i luoghi ed i mari cubani più cari all'autore. Hanno in comune il personaggio di Thomas Hudson ma l'azione si svolge in luoghi diversi: la prima parte a Bimini, la seconda all'Avana e la terza sulle acque della Corrente del Golfo. Lo straordinario racconto lungo *Il vecchio ed il mare* pubblicato nel 1952, il cui successo mondiale gli aprì la strada per il

premio Nobel nel 1954, si muove proprio nelle acque antistanti il paesello dei pescatori di Cojimar.

Hemingway arrivò a Cuba nel 1936 e scelse come abitazione l'Hotel Ambos Mundos, nell'Havana Vieja. Nel 1939 andò a vivere in affitto alla Finca Vigía, che si trova nei sobborghi dell'Avana, a San Francisco de Paula. La Finca Vigía era stata costruita nel 1886 per assolvere al compito di vedetta ed era un luogo sopraelevato dal quale si vedeva il mare ed il traffico di navi e barche che sfruttavano la Corrente del Golfo. In seguito nel 1943, con i soldi incassati prima dalla pubblicazione e poi dall'adattamento cinematografico del romanzo *Per chi suona la campana*, comprò tutta la tenuta per ospitare la terza moglie Martha Gellhorn, sposata proprio nell'anno in cui acquistò la casa. Qui abitò per circa vent'anni, riempiendola di trofei di caccia e di pesca, poi nel 1945 divorziò da Martha Gellhorn per sposare Mary Welsh l'anno successivo. Qui scrisse o terminò *Il vecchio e il mare*, *Isole nella corrente*, opere che insieme ai *Quarantanove racconti* e *Verdi colline d'Africa* vengono ritenute le cose migliori dell'autore.

Perché Hemingway comprò una casa a Cuba, ma soprattutto perché dopo ogni viaggio in giro per il mondo ritornava sempre alla casa cubana?

Lo spiega lui stesso in una lettera a Earl Wilson nel '52:

Cuba mi ha sempre portato fortuna nello scrivere. Mi sono trasferito qui da Key West nel 1938, ho affittato questa tenuta e poi l'ho finalmente comprata quando pubblicai *Per chi suona la campana*. È un buon posto per lavorare perché è fuori città e incastonato su una collina. Mi alzo presto, quando sorge il sole, mi metto a lavorare e quando ho finito mi faccio una nuotata, bevo un bicchiere e leggo i giornali di New York e Miami. Dopo il lavoro, posso andare a pescare o a cacciare. Nel pomeriggio Mary ed io leggiamo e ascoltiamo musica e poi ce ne andiamo a letto. Alcune volte andiamo in città, in altre occasioni andiamo a vedere un combattimento di galli o un film e poi passiamo al Floridita... Ho perso cinque anni della mia vita durante la guerra e ora sto cercando di recuperarli. Io non posso vivere e lavorare a New York, perché non ho mai imparato a farlo... Però quest'autunno, quando uscirà *Il*

vecchio ed il mare, tu vedrai parte del risultato del lavoro degli ultimi cinque anni (FUENTES N. 1984: 18).

Da quanto scritto, si evince che Finca Vigía è il luogo dove si scrive bene (sempre in piedi, usando la matita prima, la macchina da scrivere Royal dopo, restando scalzi su una pelle di kudù), ma non è il luogo dove si è nati, o dove si può morire, e nemmeno il luogo costruito con le proprie mani, è semplicemente la casa d'elezione, o meglio la casa dell'esilio volontario, uno spazio non disegnato e/o costruito con le proprie mani, come le case di Neruda, ma trovato navigando sulle acque della Corrente del Golfo. Hemingway non si comporta come un pioniere come invece fa Neruda, e nemmeno come un artista alla ricerca di luoghi esotici da dipingere, quale fu il caso di Gauguin che si rifugia a Tahiti, egli riutilizza una solida casa già costruita perché è uno scrittore in fuga, un artista che sceglie un posto appartato per scrivere, pescare, ubriacarsi, stando sempre vicino all'oceano. Elemento, questo, che dopo il campo di battaglia, appare come il luogo per eccellenza dell'epica letteraria americana, inaugurata con il romanzo enciclopedico *Moby Dick* di Melville un secolo prima nel 1851 e conclusa appunto da Hemingway con il racconto lungo *Il vecchio ed il mare* nel 1952².

Una casa fortemente legata al mare, dunque, una boat-house possiamo dire fornita di una capiente stiva piena di gin, whisky, rum e di abbondante ghiaccio per preparare i famosi *cocktails* come il *daiquiri* rigorosamente senza zucchero o il *mojito* profumato da un rametto di *hierbabuena*. Se possiamo fare un ulteriore paragone fra le case di Neruda e quella di Hemingway possiamo affermare che per Neruda la casa/le case sono costruzioni fatte per riassumere e celebrare i tratti caratteristici del paese nativo, per *el gringo* Ernest invece la Finca è una finestra affacciata sul mare, un posto fresco e tranquillo dove rileggere i libri già scritti, ricordare con gli amici i viaggi fatti, appendere alle pareti i trofei di caccia in Africa o di pesca, a lungo praticata a bordo della barca Pilar.

Se per Neruda la casa di Isla Negra è la sintesi del Cile trasfigurato nella poesia, per il vecchio ubriacone americano la casa costruita su un'isola dove si è approdati per caso è la poppa da dove guardare la scia lasciata nel mare dalla propria barca durante la naviga-

² Forse gli ultimi epigoni di questa tradizione possono ritrovarsi nel film *Lo squalo* di Steven Spielberg uscito nel 1975 che ha iniziato il filone dell'horror legato al mare ed ai pesci mostruosi.

zione della vita.

Questo luogo così intensamente cercato, difeso e nascosto fino al 1954, dopo l'attribuzione del premio Nobel, perdette le caratteristiche del *lugar del buen retiro* divenendo così un luogo frequentatissimo, visitato da persone e personaggi della letteratura, del cinema, della musica, della moda, del giornalismo e della politica, aprendo così la strada alla creazione del "mito Hemingway" ancora oggi molto diffuso fra i turisti dell'isola i quali oltre a visitare i bar frequentati dallo scrittore, il Floridita, la Bodeguita del Medio, l'Hotel Ambos Mundos e la Terraza a Cojimar si presentano alla Finca Vigia sicuri di toccare i fucili usati nelle caccie di *Verdi colline d'Africa*, le canne da pesca del vecchio e il mare, ecc. ecc³. Un mito cubano oramai degenerato in un pellegrinaggio commerciale con forti caratteristiche trash, molto diverso da quello più sobrio, con venature politiche e/o culturali che caratterizza i visitatori di Isla Negra. Anche se anche qui la deriva commerciale sta prendendo piede in modo irreparabile.

Le case ed il tempo

Per capire l'anima profonda di una casa dobbiamo ricorrere ancora una volta agli scritti di Bachelard per renderci conto che le vere case non sono costruite con legno, cemento o mattoni ma con il più solido materiale da costruzione che esista al mondo, quello che mantiene in vita tutti gli esseri viventi, vale a dire il tempo, un materiale che non deperisce mai, ma che aumenta la sua durezza proprio con il fluire ininterrotto dei giorni.

La casa non si vive dunque solamente giorno per giorno, sul filo di una storia, nel racconto della nostra storia: attraverso i sogni, le diverse dimore della nostra vita si compenetrano e conservano i tesori dei giorni antichi. Ci trasferiamo nel paese dell'Infanzia Immobile, quando nella nuova casa ritornano i ricordi dei giorni passati....Qualche cosa di chiuso deve conservare i ricordi, lasciando loro i propri valori di immagini. I ricordi del mondo esterno non

³ Un mito che non ha toccato il presidente Obama nella sua visita all'Avana dal 20 al 23 marzo 2016, mentre al contrario sedici anni fa, nel 2000, il presidente Bill Clinton nel suo viaggio in Cile visitò Isla Negra, dove comprò *Veinte poemas de amor* da regalare a sua moglie Hillary, forse per guadagnare le simpatie ed i voti dei latinos negli USA, forse per farsi perdonare le recenti avventure amorose con la giovane stagista Monica Lewinsky del 1998. Tuttavia, in occasione della visita di Obama a Cuba, la casa-museo Hemingway ha ricevuto una donazione di 500 mila dollari dalla società americana Caterpillar, che useranno per il restauro dei manoscritti, dei libri e riviste usate dallo scrittore materiale rovinato dall'umidità dell'isola.

potranno mai vantare la stessa tonalità dei ricordi della casa. Evocando questi ultimi, sommiamo valori di sogno. Non siamo mai veri storici, siamo sempre un po' poeti e può darsi che la nostra emozione non faccia che tradurre poesia perduta (BACHELARD G. 1975 [1957]: 33-34).

E vale la pena ricordare che se Neruda fu un collezionista di oggetti, molti dei quali furono celebrati nelle *Odas elementales*, Hemingway non fu mai un collezionista, né tanto meno un collezionista di collezioni, né mai raccolse oggetti se non intimamente legati alla sua attività di reporter in giro per il mondo, oppure ai suoi svaghi costosi ed impegnativi, come la caccia e la pesca. In questo senso si avvicina di più a D'Annunzio che invece usa gli oggetti come documenti delle gesta eroiche e celebrative da lui compiute o dai suoi amici.

Non solo il tempo dei ricordi, dei souvenir, dei libri e delle persone dunque, ma nel caso di Hemingway anche del suo rapporto con la Spagna vissuto come abbiamo detto durante la guerra civile ma anche frequentando *los encierros de San Fermín* de Pamplona e presenziando alle corride, passione questa ricordata nei dipinti del pittore Roberto Domingo, che ornano le pareti.

Quello che attira maggiormente l'attenzione nel mobilio della casa sono proprio i trofei di caccia, di cui parla nelle sue opere.

La testa di bufalo collocata in alto nel suo studio è descritta nel racconto *La breve vita felice di Francis Macomber*, i cervi, le gazzelle, il leone ed il leopardo sono presenti sia in *Le nevi del Kilimangiaro* che in *Verdi colline d'Africa*, compresa la testa del Blue Marlin pescato in Perù, che doveva servire per la trasposizione cinematografica del *Vecchio e il mare*. Insomma tutto questo zoo oramai fatto di carne imbalsamata e polvere incessante rinvia alle sue opere, ai suoi valori umani e letterari, quali il coraggio, la vitalità, la solidarietà umana, valori propri dello scrittore e del padrone di casa, il quale sembra mormorare ogni momento che "l'uomo può essere vinto ma non sconfitto" anche se si trova di fronte ad un enorme squalo o ad un bisonte o alla morte stessa incontrata sui campi di battaglia.

La casa museo

Quando le case perdono il loro padrone e si trasformano in museo subiscono una violenta torsione di senso: il flusso della vita quotidiana si congela, gli oggetti diventano reperi, l'intimità domestica si trasforma in una morbosa risorsa di cui è ghiotto il palato dei turisti. E mentre la distanza temporale fra l'ultimo giorno di vita del padrone e l'occhiata del visitatore aumenta, tanto più la casa si riveste di un tempo freddo e senza anima.

I trofei di caccia e i piccoli souvenir che si trovano nei locali della villa con il passar del tempo hanno assunto l'aspetto di cose vecchie e inutili. Con tutta probabilità, Hemingway si sarebbe irritato a pensare che i suoi stivaloni ed i suoi libri sarebbero stati esposti al pubblico. Ma si tratta di un fatto oramai consolidato. Finca Vigía è come congelata nel tempo. Là stanno, alla vista di tutti, le scarpe ed i sandali numero 11, gli stivali da fanteria, gli occhiali con montatura metallica, i fucili e le canne da pesca. "Tutto si trova nello stesso posto dove lo lasciammo nel 1960", dichiarò Mary Welsh nel suo viaggio all'Avana del luglio 1977. E aggiunse: "Ma il luogo non vale nulla senza Ernest" (FUENTES N. 1984: 30).

Il tempo fluido e personale dello scrittore si è trasformato in quello della visita veloce del turista o in quello più lento dello studioso della storia della letteratura. Oramai se la Finca Vigía era una barca che navigava nel tempo, questa barca ha continuato a navigare alla deriva dopo che il suo capitano ha abbandonato il timone.

Oggi è un museo ed il museo è proprio la barca/casa che custodisce il tempo ed in esso naviga. Forse ora si intende di più il senso della barca Pilar tirata in secco. La chiglia non scorre più sulle acque della corrente del golfo, ma su quelle del tempo che trascina tutto con sé.

Il Vittoriale degli Italiani

Dobbiamo ora fare riferimento alla casa di D'Annunzio sul lago di Garda. Nel 1921 D'Annunzio si trasferisce nella villa di Cargnacco dove resterà fino alla morte nel 1938.

Questa villa che sarà poi donata allo stato italiano, diventerà il “Vittoriale degli Italiani”, una cittadella monumentale composta di vie, piazze, teatro, giardini, corsi d’acqua, completa sintesi sia dell’opera che del dannunzianesimo, quel modo di affrontare la vita con spavalderia, eleganza e coraggio virile, elementi già evidenti nell’anagramma di Vittoriale, che può leggersi anche atto virile. Inizialmente questo nome fu dato ad un boschetto di magnolie che si trovava nel giardino della villa, nel quale furono erette numerose colonne memoriali, che appunto celebravano le vittorie militari dell’Italia alle quali il poeta aveva partecipato nella I^a guerra mondiale: la Beffa di Buccari, il Volo su Vienna, le imprese di guerra, ecc. Per estensione il nome passò a tutta la proprietà ed a questo punto il boschetto venne chiamato Arengo.

Isolato dal mondo il poeta ricrea fra le mura domestiche un microcosmo autosufficiente, dove ogni oggetto è una reliquia della sua vita inimitabile. Il poeta celebra se stesso e le sue gesta attraverso la casa, trasformando gli oggetti in documenti che danno veridicità al mito del padrone di casa. Gli oggetti diventano “sacre reliquie” delle grandi gesta compiute.

Infatti, per ricordare le sue azioni sul mare colloca un MAS, lo stesso della beffa di Buccari, poi un idrovolante, la prua della nave la uglia, i macigni presi dalle montagne del Carso, mentre per ricordare le imprese dell’aviatore De Pinedo ecco una pigna sul lampadario di una stanza. In questa cittadella decadente le stanze rievocano le arti e le muse, spazi geografici e ambienti alla moda, perciò si incontrano la stanza della musica, del mappamondo, della zambracca, nelle quali sono affastellate centinaia di costose opere d’arte.

Perché abbiamo voluto ricordare, anche se brevemente, la casa di D’Annunzio sul lago di Garda così distante dal Cile e da Cuba? Perché lo scrittore italiano Claudio Magris dopo aver visitato il Cile scrisse un interessante e polemico paragone fra due personaggi così diversi, appunto Neruda e D’Annunzio. Vale la pena riportare qualche passo per osservare il punto di vista di uno scrittore formatosi nella tradizione culturale mitteleuropea nei confronti del poeta venuto “dalla fine del mondo”:

Poco distante Isla Negra, la famosa casa di Pablo Neruda, meta di pellegrini-

naggi obbligati e devoti in omaggio al vate nazionale e progressista. Ai piedi della scoscesa scogliera, il mare vicinissimo è di una bellezza insostenibile, possenti onde blu notte che si rompono in spume di neve. Anche la casa del poeta, aperta e protesa sui flutti come un bastimento, è bella e ancor più affascinanti ed enigmatiche sono le polene che egli collezionava, con i loro occhi spalancati su incombenti e indecifrabili catastrofi e i loro seni al vento nella veste fluttuante, sirene di un aldilà marino. Questo, che sarebbe ed è un bel museo, è una falsa casa, studiata - anche quando Neruda vi abitava - non tanto per vivere quanto per venir messa in mostra quale scenario di un'esibita vitalità. Ad esempio quella barca incollata a terra, a pochi metri sopra il livello del mare, in cui Neruda, dicono, offriva agli amici e ai visitatori l'aperitivo, è un po' imbarazzante. Una casa può diventare un museo dopo la morte del suo illustre abitatore, chiunque egli sia; la casa di Dostoevskij a San Pietroburgo è quella in cui egli viveva e scriveva, non un prematuro museo postumo. Se si vuole andare sino in fondo nell'inevitabile falsificazione che fa di ogni vita un'automessinscena, bisogna avere il coraggio e il genio di d'Annunzio; il Vittoriale è fasullo, pacchiano e di pessimo gusto, ma lo è in una misura grandiosa, che gli toglie ogni ingenua pretesa «poetica» e lo trasforma in una denuncia e autodenuncia, in una autolesiva beffa della straripante volgarità sempre più vittoriosa. Ma d'Annunzio sapeva quanto precario e di seconda mano fosse il suo ostentato «vivere inimitabile», mentre Neruda, intitolando *Confesso che ho vissuto* la sua autobiografia, sembra avere l'ingenuità di ostentare una vita passionalmente genuina e muscolosamente compiaciuta dei propri gagliardi peccati, considerati un attestato di pienezza vitale. Neruda ha scritto splendide poesie d'amore e di impegno civile; il suo *Canto General* è un grande epos di rivolta e liberazione, più che mai necessario in questo continente. Ma confessare orgogliosamente di aver vissuto è un po' retorico, in una condizione umana universale la cui verità sta piuttosto nelle parole di Montale, quando diceva di aver vissuto al cinque per cento e pregava gli amici di non aumentare, nella scritta della sua pietra tombale, la dose (MAGRIS

C. 2005).

Questo giudizio sembra fin troppo severo e miope, perché le case di Neruda sono state costruite tenendo presente il modello inesistente delle case della frontiera, le quali si costruivano riutilizzando materiale di scarto. Ed inoltre la maggior parte degli oggetti raccolti sono stati trovati più nei negozi dei rigattieri che nelle gallerie d'arte. In ogni caso non sono né trofei di caccia, né reliquie di gesta eroiche, poiché egli fu sempre un poeta *carpintero*, più vicino ai muratori che ai grandi poeti decadenti. E come ebbe a dire nella *Oda al dizionario*... «de tierra soy y con palabra canto».

Bibliografia

- BACHELARD Gaston, 1975 [1957], *La poetica dello spazio*, Ed. Dedalo, Bari.
- BOTTIGLIERI Nicola, 2004, *Le case di Neruda*, Mursia, Milano.
- FUENTES Norberto, 1984, *Hemingway a Cuba*, trad. di A. GARZIA, Gamberetti Editrice, Roma.
- MAGRIS Claudio, 2005, *Nelle vene del Cile*, "Corriere della sera", 27 dicembre.
- NERUDA Pablo, 2002, *Viajes*, in *Obras Completas* (cur. Hernán LOYOLA), IV vol., *Nerudiana dispersa I*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- NERUDA Pablo, 2002, *La cazadora de raizes*, in *Obras Completas* (cur. Hernán LOYOLA), V vol., *Nerudiana dispersa II*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

Un Nobel e un raro y olvidado.
Pablo Neruda e Felipe Sassone,
due ispanoamericani nella Guerra Civile Spagnola

Antonella Russo

È curioso ed originale il nesso che unisce il poeta cileno Pablo Neruda e lo scrittore peruviano Felipe Sassone. Situati, per diverse ragioni e venture, agli antipodi di quel *continuum* su cui si è soliti collocare, nella storia della letteratura, figure canoniche e marginali, entrambi hanno vissuto con intensità nell'ambiente culturale, letterario e politico della Spagna della Edad de Plata e della guerra fratricida, impegnandosi in maniera diretta nella propaganda del conflitto. I due finiscono per coincidere, infatti, nel vortice delle tumultuose vicende storico-politiche che segnano la Spagna degli anni '30 del Novecento. Convergono brevemente in quel contesto di riunioni, *veladas*, omaggi, banchetti che, pur nel clima teso che precede il *levantamiento* del 18 luglio, continuano a svolgersi con regolarità e con la partecipazione di intellettuali e scrittori di diversa ideologia. Convergono e divergono. Il quotidiano *ABC* di Madrid dà notizia di un evento in onore di Agustín de Foxá, «fiesta íntima», organizzata all'Hotel Ritz nel giugno del 1936 (ANONIMO 1936: 37). Lo scrittore è in partenza per l'Oriente, chiamato a svolgere la sua attività diplomatica. Gli animatori dell'omaggio poetico sono Manuel Altolaguirre, Agustín de Figueroa, Manuel de Góngora, Rafael López Izquierdo, Antonio Machado, Concha Méndez, Pablo Neruda, Edgar Neville, Antonio Obregón, Mariano Rodríguez de Rivas, Felipe Sassone. Nell'ambiente vivace della capitale, nel giugno del '36, Neruda frequenta Lorca, Alberti, Bergamín, ma anche l'autore di *La niña de caracol*, Foxá, che aveva pubblicato il suo primo libro di versi per Altolaguirre. Una capitale schiamazzante, disorientata, ma ancora pacifica accoglie il poeta e console cileno e lo scrittore peruviano. A luglio la situazione si fa più complicata. Si susseguono sabotaggi, come la presa di Radio Valencia da parte di un gruppo di falangisti, e omicidi politici. Il 13 luglio del '36, Neruda partecipa a una

cena a casa di Carlos Morla Lynch (MORLA LYNCH C. 1958: 493-494), diplomatico cileno che aveva ospitato lunghe riunioni dei poeti del '27 e che avrà un ruolo importante negli anni della guerra civile (MACÍAS S. 2014)¹. Quello stesso giorno era stato ucciso José Calvo Sotelo. Sassone è preso in quel frangente dai suoi interessi taurini: torna da Zamora, dove si era recato per vedere la corrida di Antoñito Bienvenida. Ricordiamo che aveva pubblicato nel '34 *Casta de toreros*, con dedica a Ignacio Sánchez Mejías, sappiamo che aveva tentato anch'egli la carriera taurina, e che più avanti pubblicherà *Pasos del toreo*, dedicato proprio a Bienvenida. Solide relazioni univano Sassone al mondo della tauromachia e a Sánchez Mejías: il peruviano, tra l'altro, fu uno dei partecipanti alla *velada* in onore di Joselito el Gallo, tenutasi al Teatro Cervantes di Siviglia il 16 maggio del '27, organizzata da Mejías e José María de Cossío, che stavano preparando anche le celebrazioni per il tricentenario di Góngora. Alla *velada* partecipò, tra gli altri, Rafael Alberti, che anticipò la lettura della *Tercera Soledad* di stile gongorino, insieme alla poesia «Joselito en su gloria». Così riferisce Alberti dell'evento e della presenza di Sassone:

Poco antes de la fecha del centenario, me llamó a Sevilla. Se celebraba el séptimo aniversario de la trágica muerte de Joselito. Del tren, me trasladó a un cuarto del Hotel Magdalena, encerrándome con llave, mientras me advertía: No comerás ni beberás hasta que escribas un poema dedicado a José. La Velada en su honor es esta misma noche. En el Teatro Cervantes. Unas horas más tarde recuperaba yo mi libertad, leyéndole a Ignacio «Joselito en su gloria», cuartetas muy sencillas que repetí en la fiesta, entre los oles y ovaciones de un frenético público compuesto de gitanos y gentes de la torería devotas del espada. Un señor cursi, de monóculo, intervino a mi lado con floripondesco discurso. Era Felipe Sassone, mediocre remedador del más tonto teatro benaventino (ALBERTI R. 1959: 247).

Sassone, dal canto suo, scrive con generosità di Alberti, autore di «unas redondillas preciosas y modernas, modernas por la sensibilidad y clásicas por la medidas, llenas de

¹ Se ne trova testimonianza anche nelle sue memorie, ripubblicate con il titolo *España sufre. Diarios de guerra en el Madrid republicano, 1936-1939* (2008).

gracia infantil y doliente» (SASSONE F. 1927: 6).

L'assassinio di Lorca, nell'agosto del '36, scuote profondamente i circoli artistici e intellettuali del paese intero. Il clima nella capitale diviene soffocante. A fine mese, Felipe Sassone abbandona Madrid in compagnia di sua moglie, l'attrice María Palou. Neruda resta. Su *El Mono Azul* esce, anonimo, il suo «Canto a las madres de los milicianos muertos» (NERUDA P. 1936: 3). Non c'è ancora una linea politica chiara, ma un primo vero grido di giustizia a difesa della Spagna. Neruda lo legge a Cuenca il 12 ottobre, *Día de la Raza*, in occasione di un incontro organizzato dalla Federación Universitaria Hispanoamericana e dalla Alianza de Intelectuales Antifascistas. Poco dopo iniziano i bombardamenti della capitale, la Casa de las Flores subirà dei danni. A novembre Neruda scrive «Llegada a Madrid de la Brigada Internacional». L'8 novembre il poeta lascia la capitale, si dirige verso Valencia e poi si rifugia a Barcellona. Dalla capitale catalana, passa a Montecarlo, dove si separa dalla moglie e, quindi, a Marsiglia. All'inizio del 1937 è a Parigi con Delia del Carril. Qui, contrariamente alle indicazioni della diplomazia cilena, il 20 gennaio del 1937 impartisce una conferenza intitolata «Federico García Lorca». Con Nancy Cunard prepara una rivista di solidarietà per il popolo spagnolo: *Los poetas del mundo defienden al pueblo español*, nata nell'ambiente del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas². Sono sei i numeri pubblicati, con una veste editoriale essenziale e la scritta (nel primo numero in spagnolo, poi, in un'ottica internazionale, in francese) «compuestos personalmente a mano por Nancy Cunard y Pablo Neruda. Todo el producto de la venta —si precisa— irá en ayuda del pueblo español» (NERUDA P. - CUNARD N. 2002: 29). Sempre nelle due lingue, appare il motto: «Madrid será la tumba del Fascismo Internacional— Escritores: combatid en vuestra patria a los asesinos de Federico García Lorca— Pedimos dinero, alimentos, ropa y armas para la República Española. No pasarán» (*ibidem*). Non ci sono sezioni, né disegni, né ornamenti di alcun tipo, tutto è *papel y tinta*, parola su fondo di silenzio. Nessun testo in prosa, ma una poesia-reportage, impegnata, generalmente dimentica di estetica e omaggi, tutta emotività e informazione, poesia che è alleanza con il manifesto, con il *periódico mural*. Nancy Cunard, stravagante ereditiera inglese amante

² Neruda non legge niente al II Congreso de Escritores di Parigi. In occasione del congresso, il governo fa pubblicare molti libri commemorativi, tra cui le antologie *Poetas en la España leal*, *Romacero General de la Guerra de España*, *Crónica general de la guerra*, *Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte*.

degli scandali e della poesia, era stata inviata di guerra a Madrid per varie testate giornalistiche. Qui aveva conosciuto Neruda. Residente a Parigi, possiede una piccola stamperia in provincia. Il volto alla Modigliani, i gioielli africani e la sbandierata relazione con un musicista di colore fanno di lei un personaggio inconsueto, l'attenzione alle cause dei deboli e le capacità di gestire un progetto editoriale— aveva fondato anni prima la casa editrice Hours Press— la rendono alleata essenziale per Neruda, che la ricorda con affetto come «uno de los personajes quijotescos, crónicos, valientes y patéticos, más curiosos que yo he conocido» (NERUDA P. 2010: 147-148). In un'ottica di solidarietà internazionale, sono chiamati a contribuire alla rivista poeti di diversa provenienza: tra i collaboratori figurano Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, poi l'argentino Raúl González Tuñón, il rumeno naturalizzato francese Tristan Tzara, lo statunitense Langston Hughes, il francese Pierre Robin, l'indiano Cedric Dover, l'irlandese Robin Wilson, gli inglesi Brian Howard, Randall Swinger e W. H Auden, Hans Gebser. Una poesia inedita di Lorca, «Soneto a Carmela Condón agradeciéndole unas muñecas», apre il terzo numero, preceduto dall'epigrafe: «El gran poeta español asesinado por los fascistas [*sic*] en Granada escribió este soneto en 1929» (NERUDA P. - CUNARD N. 2002: 46). Neruda si occupa dei contatti con gli autori di lingua spagnola e della selezione dei testi, ma è protagonista anche delle fasi tecniche dell'edizione, come ricorda nelle sue memorie:

Yo me puse por primera vez a parar tipos y creo que no ha habido nunca un cajista peor. Como las letras p las imprimía al revés, quedaban convertidas en d por mi torpeza. Un verso en que aparecía dos veces la palabra parpados resultó convertido dos veces en dardapos. Por varios años Nancy me castigó llamándome de esta manera. «My dear Dardapo», solía comenzar sus cartas desde Londres (NERUDA P. 2010: 147).

Nella successione di autori e testi, si nota, tuttavia, una certa mancanza di programmazione, soprattutto nell'ultimo numero, a cui collaborano solo autori del circolo di amicizie della Cunard: «Estos caballeros ingleses no sabrán nunca lo que sufrieron mis dedos perezosos componiendo sus versos. De cuando en cuando llegaban de Inglaterra poetas

dandys, amigos de Nancy, con flor blanca en el ojal, que también escribían poemas anti-franquistas» (*ibidem*: 147). Inaugura il primo numero proprio Neruda con «Canto sobre unas ruinas», testo probabilmente composto nei giorni successivi al bombardamento dei nemici sulla città di Madrid, quella «Capital ya madura para los bombardeos/ avenidas de escombros y barrios en ruinas,/ corre un escalofrío al pensar en tus museos/ tras las barricadas que impiden las esquinas» (ALBERTI R. 1937: 30). Il componimento di Neruda, in versi liberi e sciolti, confluirà in *España en el corazón*, ed è una *lamentatio* sulle macerie della città. Si tratta di un *topos* ampiamente diffuso, e per ragioni intuibili, durante e dopo la guerra, nella poesia di entrambi gli schieramenti in lotta, da Dionisio Ridruejo, a Agustín de Foxá, a Alberti, per citare solo alcuni nomi. I modelli, rifunzionalizzati, sono numerosi. La versione nerudiana, tuttavia, è più di altre debitrice della tradizione poetica aurea sul tema delle rovine, soprattutto nell'*incipit* «esto que fue creado y dominado/, esto que fue humedecido, usado, visto/, yace— pobre pañuelo— entre las olas/ de tierra y negro azufre» (NERUDA P. - CUNARD N. 2002: 30): la deissi e il dimostrativo in posizione incipitaria, l'iperbato e il contrasto dei tempi verbali al passato e al presente, richiamano un nutrito *corpus* di riferimenti, che va da Medrano a Rodrigo Caro e, in particolar modo, alla sua «Canción a las ruinas de Itálica»: «Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora,/ campos de soledad/ mustio collado/ fueron un tiempo Itálica famosa». In Neruda e nella poetica catastrofica delle rovine di guerra, tuttavia, non è il tempo ad essere responsabile della distruzione, né il cileno mostra interesse archeologico o estetico verso le rovine, come il poeta andaluso del Siglo de Oro, interesse che per altri versi si registra in numerosi sostenitori del *bando nacional*. Qui l'enumerazione di elementi architettonici è limitata: «columnas», «escalas», «campanas», «relojes», «paredes», e tra di essi affiorano, quali sineddochi dell'umano, sparpagliati tra i versi, frammenti di corpi: «pecho», «hueso», «párpados». Ad accumularsi, in enumerazioni confuse sono gli oggetti e, ancor di più, le materie, che sono gli oggetti stessi ridotti all'amorfismo dalla violenza degli ordigni: «azufre», «aluminio», «cemento», «goma», «cobre», «lana», «alcanfor», «cuero», «cal», «mármol», tutto ritorna al «polvo», al «desorganizado sueño de los metales» (*ivi*: 31). I riferimenti sono visivi, ma anche olfattivi: «orines justamente vertidos», «perfume» (*ibidem*). L'opposizione degli indefiniti «todo» vs. «nada», il primo ad aprire la strofa, il

secondo a chiuderla, getta questo insieme di cose e materie nel precipizio aperto del nulla. Gli imperativi dell'ultima strofa, che si ripetono tre volte in una articolata figura di ordine, aprono al dialogo con un interlocutore plurale. Ma il colloquio non aspira a mostrare all'altro o agli altri la grandezza della città ora ridotta polvere, come nei modelli aurei. È l'uomo stesso l'agente della distruzione, il canto è ammutolito, la parola stessa, quella della retorica dell'odio, ha avallato la distruzione: «ved como se ha podrido/ la guitarra en boca de la fragrante novia/ ved como las palabras que tanto construyeron/ son ahora exterminio» (*ibidem*). «Canto sobre unas ruinas» e la già citata «Canto a las madres de los milicianos muertos», uscita anonima su *El Mono Azul*, sono i componimenti che anticipano la rottura sostanziale con la poesia anteriore, con la «metafísica cubierta de amapolas» e «los grandes volcanes de su país natal», come chiarirà il poeta stesso in «Explico algunas cosas», componimento poetico fondamentale della raccolta che Neruda compone durante la guerra civile spagnola: *España en el corazón*. In «Explico algunas cosas», pubblicato inizialmente a Buenos Aires e poi su *El Mono Azul* con il titolo «Es así», ritornano «campanas» e «relojes», collocati nei pressi della residenza di Madrid del poeta, la Casa de Las Flores. Nella prima parte della poesia si ricostruisce lo spazio conviviale e domestico della vita madrilenà, gli amici — «Raúl, te acuerdas?/ Te acuerdas, Rafael?/ Federico, te acuerdas?» (NERUDA P. 1937: 1) — tre nomi per tre versi, uno spazio di luce, delimitato dall'allegro trambusto del mercato, subitamente divenuto superficie di fuoco, di «hogueras». L'irruzione della tragedia, la violenza contro gli inermi, questa nuova ora funesta richiede dialogo con il lettore, *sym-pathos*, ma anche denuncia. Si spiegano così gli imperativi, le ripetizioni anaforiche o interne, le accumulazioni. I versi finali sono il grande manifesto della nuova poetica dell'*engagement*, riflesso dell'indignazione, consapevolezza piena della poesia come strumento di azione sulla realtà³.

Dall'altra parte del contendere, seppur con intensità e spessore non paragonabili a quelli del poeta cileno, neanche Felipe Sassone si chiama fuori dalle vicende politiche spagnole, impegnandosi, anzi, a difesa del *levantamiento* sia durante la permanenza a Madrid che nel corso dei viaggi in America Latina. Prima di giungere all'analisi di questa

3 Il 19 luglio del '36 Neruda accetta l'invito di Bobby Deglané, un cronista cileno, allora impiegato al circo Prince di Madrid. A sua volta, il poeta invita Lorca: «Federico faltó a la cita. Iba camino de su muerte. Su cita era con otros estranguladores. Y de ese modo la guerra de España, que cambió mi poesía, comenzó para mí con la desaparición de un poeta» (NERUDA P. 2010: 141).

fase della sua produzione letteraria, tuttavia, mi pare che il suo status di scrittore «raro y olvidado» imponga una breve presentazione⁴. Autore di quattro libri di versi e antologie, cinque romanzi e cinque romanzi brevi e svariate *piezas teatrales*, secondo Fernando Iwasaki, Sassone è:

Seguramente el autor peruano más publicado, leído y aclamado en España hasta la irrupción irresistible de Mario Vargas Llosa. Incluso me atrevería a sostener que después del Inca Garcilaso y Ricardo Palma, Sassone ha sido para muchos lectores españoles el más popular de los narradores de mi país durante la primera mitad del siglo XX (IWASAKI F. 1996: 30).

Nato a Lima nel 1884, lo scrittore è figlio di padre italiano e madre peruviana, anche se nata a Siviglia. Vive a Napoli i primi anni della sua vita, per poi tornare in Perù, dove tenta la carriera taurina. Approdato nuovamente in Italia, prova inutilmente la strada del canto lirico. L'arrivo a Barcellona avviene probabilmente nel 1906. Qui pubblica il romanzo *Malos amores* (1906), accolto con favore dalla critica. Si trasferisce quindi a Madrid e si dedica con regolarità alla scrittura teatrale. Nel 1910 mette in scena *El último de la clase*, atto unico tratto dal libro *Cuore*, pubblicato nel 1915, e che ottiene un importante successo. Numerosi sono gli spazi dedicati dalla stampa spagnola alla pubblicazione di sue opere o alle rappresentazioni di sue *piezas teatrales* come *La muñeca del amor* o *Lo que se llevan las horas*. Nel 1915 inizia una relazione con l'attrice spagnola María Palou

4 Uso l'etichetta «raro y olvidado» perché l'autore fece parte della cosiddetta promozione de *El Cuento Semanal* ed è incluso da Federico Carlos Sainz de Robles nel suo libro *Raros y olvidados* (1971). Il significato di quella che viene ad essere una vera propria categoria letteraria, quella dei «raros y olvidados», è ben sintetizzato da Cecilio Alonso in un articolo che discute criticamente il concetto: scrittori che hanno avuto grande diffusione e che avevano raggiunto livelli molto alti di notorietà in ambito teatrale o nella narrativa breve nei primi trent'anni del Novecento, ora residui extra-canonici, esclusi dalla fruizione letteraria del pubblico attuale e anche dalla selezione della critica e, tuttavia, parte integrante della storia della letteratura, meritevoli di figurare nel *corpus* testuale che la costituisce. Se, infatti, la critica e la didattica della letteratura hanno diritto di selezione e di oblio, meno giustificata è la scarsa attenzione dello studioso, che perderebbe elementi fondamentali che hanno contribuito allo sviluppo della letteratura e della cultura nazionale (ALONSO C. 2008). Un criterio cronologico, quindi: primi trent'anni del 900, e un criterio che potremmo definire sociologico: *éxito y olvido*. A questi vanno sommati almeno altri due elementi. Il primo è editoriale: tutti questi autori, almeno nella definizione più propria di «raros y olvidados», pubblicano copiosamente su *El Cuento Semanal* e sulle serie e collezioni letterarie settimanali che da questo prendono vita. Il secondo criterio è letterario: si muovono tra naturalismo e modernismo. Nello stabilire l'esistenza di questa categoria, Sainz de Robles aveva un'intenzione battagliera: quella di affiancare all'etichetta della generazione del '98 un'altra, altrettanto presente, che includeva «una promoción alborotada, bohemia, generosa, capaz de todas las admiraciones. Y así fue justa ayudando a salir de su anticipado purgatorio a los maestros del siglo XIX, sin dejar por ello de incensar a los noventayochistas más ilustres y enérgicos. En esa compatibilidad simpática está el primer hito afirmativo de la promoción» (SAINZ DE ROBLES F.C. 1971: 7-8).

(1891-1957), che aveva interpretato con successo opere di Pérez Galdós, degli Álvarez Quintero, Muñoz Seca, Arniches o Martínez Sierra, con cui si sposa a Lima nel 1923. Cansinos Assens lo ritrae così in *La novela de un literato*:

Felipe Sassone, un joven peruano, de origen italiano y con voz de tenor, canta: «La donna è mobile...» Este Sassone, alto, moreno, con grandes ojos lánguidos y unas melenas enormes que caen sobre los ojos, gasta monóculo, presume de divo y de torero, y berrea trozos de Rigoletto y de Bohème y hace demostraciones de habilidad taurina, con las sillas y Carmen [de Burgos], amargándola a los pechos con unas banderillas imaginarias. Colombine grita: «¡Por Dios, Sassone, estése usted quieto, que me marea!» (CANSINOS ASSENS R. 1982: 343).

Scrittore di retroguardia, popolare, tradizionalista e di successo, Sassone è epigono del modernismo poetico — *La canción del bohemio y otros poemas* (1917) — prolifico autore di *novelas breves* sul genere de *El Cuento Semanal* e raggiunge grande notorietà anche a teatro, corteggiato dalle compagnie ed apprezzato dal pubblico⁵:

Pronto se hizo Sassone famoso. Con su bohemia eufórica pasó de jefe de una *claque* a cotizado autor escénico. Después comenzó a publicar novelas — como *La espuma de Afrodita* — artículos muy bien escritos y relatos bastante salerosos en las revistas populares y hebdomadarias (ALFONSO J. 1967: 33).

Significative sono anche le sue memorie — *La rueda de mi fortuna* (1958) — che forniscono dettagli sulla biografia e sull'evoluzione ideologica dello scrittore, mentre disegnano un policromo quadro d'insieme del *mundillo* letterario madrileno tra gli anni '20 e gli anni '50.

L'ideologia conservatrice, la posizione monarchica e antirepubblicana, nonché la vicinanza ad alcuni militanti della Falange — Eugenio Montes, Rafael Sánchez-Mazas,

⁵ Sul concetto di *retaguardia literaria* si veda *La retaguardia literaria en España (1900-1936)* di A. CEBALLOS VIRO (2014), e in particolare il contributo «Extranjeros en la retaguardia: el caso de Alfonso Hernández-Catá y Felipe Sassone», pp. 373-385.

Tomás Borrás, César González-Ruano — lo portano ad una presa di posizione netta a favore degli insorti:

En la madrugada del 18 de julio me despertó de pronto en mi lecho el estampido de cien cañones, el traqueteo de mil ametralladoras, la pedrea de la fusilería y el estruendo espantoso de las bombas explosivas. Fue el despertar de la revolución, de la contrarrevolución y la alborada sangrienta de la salvación y recuperación de España. De lo que ocurrió en Madrid, en tres años, desde el estallido del 18 de julio hasta la liberación, hay para contar y no acabar, y quedan para la historia, que yo no compongo, datos fehacientes en muchos libros, y sobre todo en una novela primorosa de mi gran amigo el gran poeta Agustín de Foxá, titulada *Madrid de Corte a checa* (SASSONE F. 1958: 527).

L'adesione ai modelli descrittivi e narrativi del conflitto è piena. La capitale è Madridgrado, il *locus horribilis* in cui vige il *cronotopo del miedo* (RUSSO A. 2012):

Por las calles sucias, llenas de basura amontonada — relieves de yantar, restos de legumbres podridas, mondas de fruta, cáscaras de huevo, cascotes de botellas rotas— corrían los camiones y las camionetas y hasta los automóviles, ya todos requisados y en poder de los milicianos. Erizados de fusiles, flameados de banderas rojas, donde iban también mujeres ebrias y vociferantes, tocadas con la gorra cuartelera, vistiendo el *mono* con la cremallera bien abierta por el pecho; con pantalones, pero con faja que les ciñese y les marcara las caderas y con sostenes que les irguiesen las mamas de pezones erectos, a la par ansiosas y provocativas (SASSONE F. 1958: 528).

Angosciato dal timore di essere *paseado*, Sassone, grazie all'intercessione del console e poeta peruviano Alberto Ureta, si rifugia in una casa madrilenas della calle Fortuny di proprietà di una dama di Arequipa. Qui trascorre alcune settimane in compagnia di María Palou, qui trovano riparo in quei mesi la pianista Mercedes Pedrosa e il *novillero*

Alejandro Montani, conosciuto come «El Sol de Perú». Conviene ricordare che gli anni della guerra civile spagnola coincidono per i peruviani con quelli della direzione militare di Benavides, elemento che condiziona notevolmente la posizione rispetto alla contesa. Il sostegno al Governo repubblicano da parte della sinistra non manca, così come le prese di posizione di intellettuali e scrittori (Vallejo, Marta Portal, César Moro, César Falcón), ma il governo si affretta ad appoggiare pubblicamente i ribelli e alcuni dei valori da essi ostentati: patria, cattolicità, tradizionalismo (MUÑOZ CARRASCO O. 2011). In quest'ottica, numerosi sono anche gli scambi di conferenzieri, intellettuali, le iniziative a supporto della Spagna sollevata. La Universidad Católica, la Sociedad Entre Nous, il Teatro Municipal di Lima e il Colegio Inmaculada, sono i luoghi principali in cui si svolgono incontri a sostegno del Generalissimo, seguiti e diffusi anche dai quotidiani di maggiore tiratura dell'epoca: *El Comercio*, *La Prensa* e *La Crónica*. Non solo si segue con grande attenzione l'evolversi del conflitto, ma numerosi sono gli editoriali a firma di giornalisti e intellettuali come Guillermo Hoyos Osoreo, Carlos Miró Quesada Laos, Víctor Andrés Belaunde, René Tupic, che si schierano a favore di Franco. Ricalcando i *topoi* della poesia dei ribelli e gli argomenti più utilizzati dalla propaganda, José E. Ruete García omaggia in verso l'epopea dell'Alcázar di Toledo, René Tupic la descrive con entusiasmo. Felipe Sassone è uno di questi. Lasciata Madrid e giunto in Perù nell'ottobre del '36, secondo quanto riferisce lo studioso peruviano PINTO GAMBOA (1983: 46), «se convirtió en acerbo detractor de la República» e «notorio protagonista del fascismo». A tal proposito, lo studioso cita un passaggio di «Fugitivo en España», articolo pubblicato su *El Comercio* l'8 novembre 1936, in cui Sassone racconta ai lettori peruviani la propria posizione rispetto alla guerra civile spagnola:

Fui, pues, peruano en España, pero también católico y en trece años de colaborador fijo de *ABC* y *Blanco y Negro*, con dieciocho artículos mensuales, siempre que lo juzgué indispensable y digno exhibir mi catolicismo, y esta fe que sostuve mil veces además en conferencias y discursos, fe que no puede comprenderse con el ateísmo fundamental del verdadero marxismo y mi amistad íntima con el marqués de Luca de Tena bastaron, además de mi pobre

corbata, para poner en peligro mi vida (SASSONE F. 1936: 28).

Il testo è significativo non solo per i contenuti ma anche per l'ampia circolazione che ottiene, non tanto nell'edizione in spagnolo, ma in una successiva traduzione all'inglese, pubblicata nello stesso anno dallo Spanish Relief Committee di San Francisco. È interessante osservare che nel prologo del volumetto Sassone viene presentato quale «impartial observer, relating the events as he saw them, and interpreting them with a keen and discerning mind» (SASSONE F. 1937: 3).

A testimonianza dell'uso propagandistico della scrittura che l'autore fa in questi anni, tra Perù e Cile vede la luce il volume *España, madre nuestra*, un testo che raccoglie memorie, idee, cronache e appunti legati agli anni del conflitto: «un libro raro; no bueno, pero raro; sin método, sin orden, informe historia a pedazos como mi vida; la historia rota de mi vida en mi España y lejos de España, y con España en el corazón» (SASSONE F. 1939:10). Fin dalle prime pagine, il peruviano chiarisce la propria appartenenza culturale alla Spagna, ma a quella delle glorie e degli imperi, che contrappone alla Repubblica e alla contestata generazione del 98:

Español de la España que nos descubrió, que nos conquistó, que nos colonizó y aun nos preparó con su cultura para ejercer el derecho de nuestra vida independiente, español de aquella España Imperial, la de los Reyes Católicos, la de Carlos V, la de Felipe II, que todo lo hizo con la cruz de Cristo [...] Emancipación no supone negación, ni rechazo, ni desamor, ni desdén, y pues España es madre nuestra, yo, libre, sigo queriendo a mi madre como era cuando me salí de su tutela. A aquella. Y no sé de otra, ni quiero saber (*ivi*: 8-9).

La retorica bellica è dominante, ma non impedisce allo scrittore di confessare la propria afflizione sincera e umana per le sorti della sua seconda patria:

Yo sentía un dolor inefable, que ahora recuerdo otra vez, y digo inefable porque me dolía físicamente, sin dolerme en parte alguna, y no tenía pensamien-

to, porque yo no pensaba en nada; pero me sentía sufrir, en un desasosiego de mi ser, y no podía precisar de qué sufría (*ivi*: 186).

I madrileni che accorrono a dare man forte alla Repubblica sono, nell'interpretazione dell'autore, più che carnefici, ingenui vittime della propaganda:

trabajadores honrados, gente de buena fe, que, arregados desde la radio cuando nadie podía decirles otra cosa, corrían engañados [...] acudían como leones, con el mismo heroísmo con que antaño habían defendido, buenos españoles, a su adorada España contra las huéspedes de Napoleón. Nadie podía disiparles el engaño de que eran víctimas, nadie podía impedirles el inútil sacrificio de sus nobles vidas (*ivi*:183).

Ribadiscono l'adesione ai *topoi* del *bando nacional* i versi di «Las rosas de la guerra», pubblicati in varie antologie del conflitto, tra cui il *Cancionero de la guerra* preparato da José Montero Alonso. Qui le rose lacerate dalla violenza diventano miele in seguito alla vittoria e l'immagine di rinascita si mescola a riferimenti alla Spagna imperiale, Isabella la Cattolica *in primis*.

Anche María Palou, sua moglie, apporta un contributo significativo alla causa, nell'ambito dell'organizzazione Ropero Peruano Español, ente filantropico formatosi nel 1936, che vede la partecipazione di signore dell'oligarchia peruviana, soprattutto *limeña*, a favore degli orfani di guerra. In questo contesto, l'attrice spagnola si esibisce in spettacoli teatrali a scopo benefico, tenutisi con l'appoggio del comune di Lima, che cede gratuitamente gli spazi teatrali (BONILLA H. 2014: 220).

El Caballero Audaz sottolinea il significato di questa attività patriottica: «María Palou y Felipe Sassone peregrinaron por tierras americanas como paladines de auténtico españolismo, proclamando gallardamente, aun en los ambientes más hostiles, la razón y la verdad de nuestra Cruzada» (EL CABALLERO AUDAZ 1944: 133).

La fine del conflitto e la vittoria del *bando* appoggiato da Sassone gli consentono, nel '39, di fare ritorno in Spagna. Pochi mesi più tardi partirà per Roma come corrispondente

per *ABC*, poi di nuovo nella capitale iberica, dove collaborerà con Radio Nacional (CANTAVELLA BLASCO J. 2011). Animatore instancabile di incontri e *tertulias*, lo ritroviamo al Café Castilla con Bonmati de Codecido, Carrere, Paco Camba, Ricardo Calvo e Guillermo Marín: «numen en este cenáculo derrocha, con generosidad de nabab de lo espiritual, casi todo el caudal de su fino donaire, espuma de filosofía y flor de anécdota» (CARRERE E. 1939: 2).

In conclusione, il coinvolgimento di intellettuali e scrittori ispanoamericani nella guerra civile spagnola è un fenomeno massiccio e proteiforme. Come questo contributo ha evidenziato, le modalità di tale impegno sono molteplici, scaturiscono da diverse posizioni ideologiche e si concretizzano in una produzione letteraria ampia, che va dalla poesia al *pamphlet* e alla memorialistica. Il sostegno intellettuale e materiale di Pablo Neruda alla Spagna repubblicana ci ha trasmesso testi poetici vibranti, che si inseriscono in una traiettoria consolidata, riconoscibile e riconosciuta, come dimostra l'attribuzione del Nobel al poeta cileno. Il profilo di Felipe Sassone, autore letto oggi solo dagli studiosi ma un tempo popolarissimo, ci offre, d'altra parte, occasione di riflettere sulle posizioni ideologiche e sulla produzione letteraria di un *segundón* che, pur condividendo amicizie e frequentazioni col poeta cileno nella Madrid degli anni '30, aderì e difese una narrazione opposta del conflitto, facendosene portavoce anche fuori dalla Spagna. La posizione ideologica e la ricezione critica di Pablo Neruda e Felipe Sassone, un Nobel e un «raro y olvidado», testimoniano, con le dovute distinzioni, la politicizzazione della letteratura negli anni della guerra civile spagnola e incarnano due diverse modalità attraverso cui gli intellettuali ispanoamericani parteciparono al conflitto, a «ese palpitante, humano y universal desgarrón español en el que el mundo se inclina a mirarse, como en un espejo, sobrecogido, a un tiempo, de estupor, de pasión y de esperanza» (VALLEJO C. 1937).

Bibliografia

- ALBERTI Rafael, 1937, *Madrid, capital de la gloria*, "Hora de España", n. 3, febbraio, p. 30.
- 1959, *La arboleda perdida. Libros I y II de Memorias*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires.
ALFONSO José, 1967, *Siluetas literarias*, Prometeo, Valencia.

ALONSO Cecilio, 2008, *Sobre la categoría canónica de raros y olvidados*, "Anales de Literatura Española", n. 20, pp. 11-38.

ANONIMO, 1936, *Homenaje y despedida al conde de Foxá*, "ABC", 24 giugno, p. 37.

BONILLA Horacio, 2014, *El Perú y la Guerra Civil Española*, "Virajes", vol. 16, n. 2, luglio-dicembre, pp. 213-228.

CABALLERO AUDAZ EL, 1944, *Galería*, Ediciones Caballero Audaz, Madrid.

CANSINOS ASSENS Rafael, 1982, *La novela de un literato*, vol. I, Alianza, Madrid.

CANTAVELLA BLASCO Juan, 2011, *Felipe Sassone (1884-1959), el periodista español que nunca dejó de ser peruano*, "Correspondencias & Análisis", n. 1, pp. 243-262.

CARRERE Emilio, 1939, *Castilla, café literario*, "Madrid", n. 136, 13 settembre, p. 2.

CEBALLOS VIRO Álvaro, 2014, *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*, Visor, Madrid.

IWASAKI Fernando, 1995, *Tres tristes extraños*, "Hueso Húmero", n. 32, pp. 40-58.

- 1996, *El descubrimiento de España*, Nobel, Oviedo.

- 2007, *Felipe Sassone y la Exposición Iberoamericana*, "ABC", Sevilla, 22 settembre, p. 24.

MACÍAS Sergio, 2004, *El Madrid de Pablo Neruda*, Tabla Rasa, Madrid.

- 2014, *Vida, amigos y amores de Pablo Neruda en la Guerra Civil española*, Globo Editores, Santiago de Chile.

MONTERO ALONSO José, 1939, *Cancionero de la guerra*, Editorial Española, Madrid.

MORLA LYNCH Carlos, 1958, *En España con Federico García Lorca. Páginas de un diario íntimo (1928-1936)*, Aguilar, Madrid.

- 2008, *España sufre. Diarios de guerra en el Madrid republicano, 1936-1939*, Renacimiento, Sevilla.

MUÑOZ CARRASCO Olga, 2011, «Vivencias peruanas: el exilio y la Guerra Civil española», "Revista de Filología Románica", anejo VII, pp. 279-287.

- 2013, *Perú y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*, Calambur, Madrid.

NERUDA Pablo, 1936, *Canto a las madres de los milicianos muertos*, "El Mono Azul", n. 5, 24 settembre, p. 5.

- 1937, *Es así*, "El Mono Azul", n. 22, 1 luglio, p. 1.

- 2010, *Confieso que he vivido*, Seix Barral, Barcelona.

NERUDA Pablo - CUNARD Nancy, 2002, *Los poetas del mundo defienden al pueblo español*, facsimil dell'edizione di Parigi, 1937, Renacimiento, Sevilla.

PINTO GAMBOA Willy, 1983, *Sobre fascismo y literatura*, Cibeles, Lima.

RUSO Antonella, 2012, *La capitale spagnola tra narrazione, descrizione e argomentazione in Madrid de corte a checa di Agustín de Foxá*, “Testi e Linguaggi”, vol. 6, pp. 237-252.

SAINZ DE ROBLES Federico Carlos, 1971, *Raros y olvidados. La promoción de «El Cuento Semanal»*, Prensa Española, Madrid.

SASSONE Felipe, 1927, *Toreros y literatos*, “ABC”, 24 maggio, p. 6.

- 1936, *Fugitivo en España*, “El Comercio”, 8 e 9 novembre.

- 1937, *A fugitive from Spain*, Spanish Relief Committees, San Francisco.

- 1939, *España, madre nuestra*, Ediciones Españolas, Madrid.

- 1958, *La rueda de mi fortuna*, Aguilar, Madrid.

VANDERBOSCH Dagmar, 2014, *Extranjeros en la retaguardia: el caso de Alfonso Hernández-Catá y Felipe Sassone*, in Álvaro CEBALLOS VIRO (a cura di), *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*, Visor, Madrid, pp. 373-385.

VALLEJO César, 1937, *Las grandes lecciones culturales de la guerra española*, “Repertorio Americano”, n. 796, 27 marzo.

La condición humana en el pensamiento de Gabriel García Márquez

Ligia Machado Pardo¹ y Pablo Guadarrama González²

La intelectualidad latinoamericana desde su temprana conformación se ha caracterizado por una marcada orientación humanista, con intenciones de realización práctica que supere las distintas formas de humanitarismo o de humanismo abstracto. Tales expresiones se han revelado desde diversas áreas del saber y de la praxis social, ya sea en algunas formas de pensamiento religioso, filosófico, científico, político, jurídico, pero en especial en diversas formas de cultivo del arte y la literatura.

En este último caso son múltiples las expresiones de tal humanismo práctico³ y de profundas reflexiones sobre la condición humana reveladas en las obras de la mayoría de los escritores latinoamericanos y muy en especial en aquellos que han alcanzado el honor del premio Nobel de Literatura, como es el caso de Gabriel García Márquez.

Por supuesto que tales reflexiones no se han expresado solamente en sus novelas y cuentos, sino también en sus artículos periodísticos, ensayos, conferencias, entrevistas, etc. De tal manera que un adecuado análisis de la trayectoria de sus perspectivas antropológicas debe detenerse de algún modo en todas estas expresiones, lo que hace mucho más ardua, pero a la vez mas enriquecedora y provechosa la tarea.

No se trata en modo alguno de convertir al García Márquez en un filósofo encerrado

1 Licenciada en Ciencias Sociales. Universidad Distrital “Francisco José de Caldas”. Bogotá. Ha publicado artículos sobre el pensamiento de varios autores latinoamericanos. Ponente en congresos internacionales sobre pensamiento latinoamericano en Cuba, Venezuela, Panamá, Italia y Colombia. Miembro de la Fundación de Pensamiento Colombiano y Latinoamericano.

2 Académico Titular de la Academia de Ciencias de Cuba. Profesor de Mérito de la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas. Doctor en Filosofía (Alemania) y Doctor en Ciencias (Cuba). Autor de varios libros sobre teoría de la cultura y el pensamiento filosófico latinoamericano.

3 Por *humanismo práctico* —término utilizado por Marx en sus trabajos tempranos como *La sagrada familia* y los *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844* así como los de *humanismo concreto*, *humanismo positivo* y *humanismo culto* que diferenciaba del *humanismo real* de Feuerbach—, puede entenderse una postura de compromiso activo, militante y arriesgado con la defensa de la dignidad de determinados grupos humanos, que se diferencia del humanismo abstracto que se limita a simples declaraciones filantrópicas, que no trascienden más allá de cierta misericordia o postura piadosa ante indígenas, esclavos, siervos, proletarios, mujeres, niños, minusválidos, etc. Un humanismo práctico debe distanciarse del antropocentrismo que ha caracterizado generalmente a la cultura occidental y tomar en consideración la imprescindible interdependencia entre el hombre y la naturaleza.

en rígidas clasificaciones antropológicas, epistemológicas, axiológicas, etc. Solo se pretende intentar determinar algunos de los elementos que obliga a que deba ser considerado como uno de los intelectuales latinoamericanos que ha contribuido significativamente a una mejor comprensión de la condición humana. Pero para emprender esa labor, antes es necesario intentar elaborar algunas convincentes respuestas a las siguientes cuestiones:

¿Cuál concepto es más apropiado para una adecuada comprensión del lugar y papel del ser humano en el devenir del mundo: naturaleza humana, esencia humana o condición humana? ¿Por qué razón puede ser más apropiado uno que otro para un mejor análisis del ser humano? ¿O en qué medida podrían complementarse si estos conceptos se articulan debidamente?

Los estudios referidos a la cuestión de la condición humana, desde las primeras manifestaciones del pensamiento recogidas por la historia de la humanidad hasta nuestros días —independientemente de la utilización o no de dicho término—, han evolucionado paulatinamente en la misma medida que también el propio ser humano ha ido cambiando en su relación con la naturaleza, con sus congéneres y consigo mismo.

De manera que resulta en ocasiones algo difícil presuponer que necesariamente el ser humano se perfecciona constante y progresivamente, especialmente cuando se observa la actitud de algunos especímenes que aunque tengan figura humana, y se comuniquen como otros seres humanos, a veces resulta algo difícil aceptar que piensen y actúen racionalmente, lo cual no quiere decir que tales actitudes misantrópicas de ciertos individuos, a los que se dificulta considerar como *humanos*, hayan sido y continúen siendo los predominantes en el género humano. Admitirlo implicaría en algún modo pensar que la humanidad ha involucionado en lugar de haber progresado en sentido general durante su ya larga existencia.

Demostrar mediante una acuciosa investigación que la intelectualidad latinoamericana del pasado siglo XX⁴ se suma a la tendencia general observada en otras latitudes y épocas, pero especialmente en la modernidad, que confía en el perfeccionamiento del ser humano, de su condición que lo distingue del mundo animal, aunque este de algún modo esté subsumido y superado en él, no constituye una labor asépticamente científica y sin

4 Véase: Proyecto internacional de investigación “La condición humana en el pensamiento latinoamericano del siglo XX” (<http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/>).

contaminaciones ideológicas.

Aquellos que se aferran a la idea de la existencia de una presunta inamovible e inmejorable naturaleza humana por su fatal carácter egoísta, individualista, explotador, discriminatorio, etc., por supuesto que pueden encontrar algunos argumentos para justificar desde concepciones discriminatorias, racistas y fascistas, hasta las más recientes posturas neoliberales, actualmente de capa caída tras los recientes desastres financieros del capitalismo mundial.

Por el contrario, pareciese que la progresiva fermentación de un ideario de corte básicamente humanista que se fue consolidando en el subcontinente en el transcurso del siglo XX, en dialéctica recepción heredera de lo mejor del pensamiento ilustrado y en particular decimonónico, sirvió de premisa y contribuyó de algún modo también a la preparación ideológica de las progresivas transformaciones que emprenderían los pueblos latinoamericanos especialmente a fines de aquel e inicios del siglo XXI.

Tendrían que pasar algunos años de maduración filosófica, ideológica y cultural para que se llegase a reconocer la paciente y vital labor desplegada por varias generaciones intelectuales latinoamericanas —entre los que sobresalen los latinoamericanos que han alcanzado el premio Nobel de literatura—, que no obstante su diversidad ideológica y heterodoxia fueron depositando valiosos y vitales granos de arena en la construcción y realización de un humanismo práctico, que no se limitó a revertirse de manera exclusiva sobre los pueblos latinoamericanos, sino que, por el contrario, solidariamente en varias otras regiones del mundo (GUADARRAMA P. 2013: 427).

Si hoy la mayor parte de las obras de García Márquez han sido traducidas a múltiples idiomas constituye una muestra que sus reflexiones antropológicas se han incorporado a través de la literatura al rico acervo de la cultura universal.

El objetivo de este trabajo es contribuir a revelar algunas de las reflexiones antropológicas del Nobel colombiano que deben ser consideradas de extraordinario valor, no solo para los que cultivan estos estudios, sino a todos los hombres y mujeres en cualquier latitud del mundo interesados en contribuir a la permanente perfectibilidad humana.

Para tal fin es necesario detenerse en algunas sus principales ideas sobre el papel de la cultura y la educación en tal objetivo. A la vez debe profundizarse en sus consideraciones

respecto al marcado protagonismo de la mujer, la juventud y los sectores populares, las transformaciones sociales, así como en su oposición a toda forma de discriminación como el racismo, sus críticas a los gobiernos dictatoriales, a las oligarquías, a la voracidad del capitalismo, a las enajenaciones producidas por el “socialismo real”, que no lo hicieron caer en posiciones de “socialista vergonzante”, como en otros escritores que el mismo criticó.

Con ese objetivo se deben considerar también sus ideas antibelicistas, anticolonialistas y antiimperialistas, así como sobre los procesos revolucionarios, especialmente latinoamericanos y en su confianza en la ciencia y la tecnología al servicio de causas nobles. En fin, todas aquellas expresiones de humanismo práctico que le hace ocupar un digno papel entre los intelectuales latinoamericanos y universales, que han contribuido a una mejor comprensión de la condición humana.

Algo que debe llamar la atención es que Gabriel García Márquez nació realmente el 6 de marzo de 1927 en el pequeño pueblo de Aracataca, Departamento de Magdalena, según la mayoría de las biografías que se han escrito sobre el nobel colombiano, sin embargo, «él toda la vida inventó, como buen fabulador, que había nacido en 1928, para acomodar la fecha, para ponerla como símbolo, para que coincidiera con el hecho histórico más importante, más cruel y más simbólico de la zona bananera, que es la masacre de los trabajadores de la zona, ocurrida el 6 de diciembre de 1928» (DÍAZ-GRANADOS J. L. 2005: 15).

Este hecho no constituye un acto aislado de su vida, sino que fue una expresión de su constante actuación humanista y solidaria, donde su pluma y el valor de su prestigio los puso siempre al servicio de las causas nobles, especialmente en favor de todas las víctimas de la injusticia social, que usualmente no tienen voz.

Desde sus inicios como periodista, como se muestra en sus trabajos que son recopilados en tres grandes tomos titulados: *Textos Costeños: Obra periodística 1 (1948-1952)*, *Entre cachacos (1954-1955): Obra periodística 2*, y *De Europa y América (1955-1959): Obra periodística 3*, así como cuando escribió columnas para el periódico *El Universal* en Cartagena recomendado por Manuel Zapata Olivella⁵, se percibe en varios de sus tra-

⁵ Zapata Olivella, Manuel (1920-2004). Médico, antropólogo y escritor colombiano, el más importante representante de la literatura afrocolombiana.

bajos de esa época su compromiso con el ser humano concreto e históricamente existente en su país, en Latinoamérica y todas partes del mundo donde haya hombres y mujeres explotados y humillados, en los que se destaca principalmente el tema de la dignidad y condición humana.

Un acontecimiento que ocupó mucha atención en Colombia fue el caso del marinero Luis Alejandro Velasco⁶, náufrago que, como relata García Márquez, «estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1970: 12).

Quizás hubiera sido más fácil atenerse a las verdades oficiales reveladas y entender que en una dictadura militar prevalece más el argumento ideológico del poder contrario al poder de los argumentos.

En relación con este suceso comentaría: «Lo que no sabíamos ni el náufrago ni yo cuando tratábamos de reconstruir minuto a minuto su aventura, era que aquel rastreo agotador había de conducirnos a una nueva aventura que causó un cierto revuelo en el país, que a él le costó su gloria y su carrera y que a mí pudo costarme el pellejo. Colombia estaba entonces bajo la dictadura militar y folclórica del general Gustavo Rojas Pinilla, cuyas dos hazañas más memorables fueron una matanza de estudiantes en el centro de la capital cuando el ejército desbarató a balazos una manifestación pacífica⁷, y el asesinato por la policía secreta de un número nunca establecido de taurófilos dominicales que abuchearon a la hija del dictador en la plaza de toros» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1970: 2).

Y continúa su análisis al plantear: «La segunda sorpresa, que fue la mejor, la tuve al cuarto día de trabajo, cuando le pedí a Luis Alejandro Velasco que me describiera la tormenta que ocasionó el desastre. Consciente de que la declaración valía su peso en oro, me replicó, con una sonrisa: "Es que no había tormenta". Así era: los servicios meteorológicos nos confirmaron que aquel había sido uno más de los febreros mansos y diáfanos del Caribe. La verdad, nunca publicada hasta entonces, era que la nave dio un bandazo por el

6 El 28 de febrero de 1955, ocho miembros de la tripulación del destructor Caldas cayeron al agua a causa del contrabando que sobrecargaba el buque frente a los bandazos del viento en mar gruesa. Aunque el gobierno del dictador colombiano Rojas Pinilla atribuyó el naufragio a una tormenta en el Caribe, lo cierto es que no hubo tal tormenta y que la negligencia fue la única responsable de la catástrofe. La denuncia supuso la clausura del periódico, la caída en desgracia del marino y el exilio de Gabriel García Márquez en París.

7 El asesinato de Uriel Gutiérrez Restrepo, estudiante de medicina y de filosofía de la Universidad Nacional, producido por policías el 8 de junio de 1954, desató manifestaciones estudiantiles y nuevas víctimas de la represión.

viento en la mar gruesa, se soltó la carga mal estibada en cubierta, y los ocho marineros cayeron al mar. Esa revelación implicaba tres faltas enormes: primero, estaba prohibido transportar carga en un destructor; segundo, fue a causa del sobrepeso que la nave no pudo maniobrar para rescatar a los náufragos, y tercero, era carga de contrabando: neveras, televisores, lavadoras. Estaba claro que el relato, como el destructor, llevaba también mal amarrada una carga política y moral que no habíamos previsto» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1970: 3).

Situación que obligó a Gabo, como sus amigos afectivamente le llamaban, a abandonar Colombia ante las frecuentes amenazas de muerte. Afortunadamente salvó la vida, para el agrado de los millones de lectores que hoy tienen sus obras en todo el mundo. Quizás dadas las condiciones políticas, intolerantes y reaccionarias del país⁸ hubiera sido impensable que García Márquez hubiese sobrevivido, para deleitar con su inmensa creatividad su tan creciente y querido público, si se toma en consideración que Colombia es uno de los países en el mundo de mayor número de asesinatos de periodistas.

Debe valorarse que en la labor periodística de García Márquez se destacó por su fiel apego a la verdad, como una expresión de respeto tanto al público, como a sí mismo. Ese hecho se manifestó en sus varios intentos de crear periódicos y revistas independientes, como sucedería en “El comprimido”, “Alternativa”, “El otro”, etc.

Es significativo este hecho porque aun en su obra narrativa, en sus cuentos y novelas, la ficción no es más que una forma de expresión de verdades subyacentes de acontecimientos históricos reales, que conoció y decidió darlos a conocer, convencido de que en América Latina no era muy difícil ser escritor de ficción, porque los acontecimientos de la realidad siempre superan las posibilidades de imaginación de los escritores.

Tal vez fundamentaba su criterio en una inversión materialista de la tesis hegeliana del mismo modo, como con anterioridad había hecho Marx, pero por otras vías de expresión.

8 El segundo exilio vendría en los años ochenta con algo más de escándalo y de ponzoña. García Márquez viajaba entre México y Colombia por esos años, pero un enfrentamiento directo con el gobierno de entonces habría de frenar esa sucesión. En estos días, el director de la revista “El Malpensante”, Mario Jursich, recordó cuanto sucedió en aquella época: en 1981, en las páginas editoriales de “El Tiempo”, un desconocido —que firmó con el seudónimo Ayatolá— acusó a García Márquez de tener nexos con el M-19 luego de “apoyar” un desembarco guerrillero en el sur de Colombia. «Es el mismo cargo que los militares pretendían hacerme, el mismo que me dio la mayoría de mis informantes y del cual yo no había hablado hasta entonces en mis numerosas declaraciones de estos días —escribió en respuesta el 8 de abril de 1981 en “El País” de España—. Es una acusación formal. [...] Ahora se sabe por qué me buscaban, por qué tuve que irme y por qué tendré que seguir viviendo fuera de Colombia, quién sabe hasta cuándo, contra mi voluntad» (AYATOLÁ: <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/garcia-marquez-se-fue-mexico-articulo-488051>).

Esto es tratar de aproximar la idea a la realidad, para que esta se aproximase a aquella. En definitiva su interés como escritor latinoamericano era transmitir experiencias históricas a través de personajes, para que sirviesen a los lectores de vivencias válidas que contribuyesen a mejorar sus actitudes vitales ante nuevas circunstancias.

Sin embargo, a través del periodismo no tenía necesidad de dar un rodeo a la verdad, sino que podía revelarla (*aletheia*) directamente y transmitir su perspectiva axiológica con la objetividad necesaria que le permitieran al lector sacar sus propias conclusiones de aquellas crónicas. Siempre expresó que su máxima aspiración era ser un buen reportero.

Sus frecuentes reportajes no tenían la pretensión de enfrentarse directamente con el gobierno de turno, pero sus comentarios eran tan críticos y acertados que la censura le prohibió que analizara acontecimientos relacionadas con actuaciones de la policía en crímenes y abusos de autoridad. En esa época la dictadura de Rojas Pinilla censuraba al diario "El espectador".

En el ámbito nacional e internacional se destaca la idea de que García Márquez era un apasionado por el poder, y sostenía que «El poder es sin duda la expresión más alta de la ambición y la voluntad humana, y no me explico cómo hay escritores que no se dejan inquietar por algo que afecta y a veces determinan la realidad en que viven» (RODRÍGUEZ V. 1990: 648). Por eso en gran parte de su producción literaria dedica atención a este tema principalmente en *El otoño del patriarca* considerada por él mismo como la obra cumbre de su producción. Pero allí mismo, un tema recurrente es también lo que significa la soledad del poder.

Sin embargo, cabe destacar que a pesar de los difíciles momentos económicos por los cuales tuvieron que pasar sus posturas ideológicas y su tendencia en favor del socialismo hacen parte de su patrimonio político no canjeable, no negociable y no comprado por oportunidades generosas que en varias ocasiones le fueron ofrecidas por los gobiernos de Colombia.

Su compromiso con la sociedad es indudable que lo hizo desde el periodismo, el cine y la literatura por eso no aceptaría ser miembro activo de algún grupo político en especial del partido comunista, cuyos integrantes deseaban proponerlo como candidato a la presidencia. Ante tal propuesta expresaba: «No tengo la vocación, ni la formación, ni la

decisión. Tres elementos que son esenciales en cualquier oficio, y que yo creo tener muy bien definidos como escritor. Equivocarse de destino es también un grave error político» (RODRÍGUEZ V. 1990: 649).

Resulta de gran valor para conocer su apego a la verdad leer algunos de sus reportajes, notas periodísticas y apuntes de prensa publicados con motivos de la participación de Colombia en la Guerra de Corea, como el siguiente: «La verdad es que a Corea viajó toda clase de gente. Fueron más de 4.000 individuos, recogidos en todos los rincones de la república. Es difícil reunir al azar 4.000 ciudadanos, y que por casualidad toda resulten ser de espíritu sano y carácter apacible. Cuando se anunció que Colombia enviaría un batallón a Corea, muy pocos compatriotas bien empleados y con la vida resuelta, respondieron al llamado. Aquello ocurría precisamente en uno de los momentos más difíciles de la historia nacional. Los campesinos habían sido desplazados de sus tierras. Las ciudades, superpobladas, no ofrecían ninguna perspectiva. Colombia era, exactamente, como se repitió casi todos los días en notas editoriales, en la calle, en los cafés, en las conversaciones familiares, ‘una república invivable’. Para muchos campesinos desplazados, para numerosos muchachos sin perspectiva, incluso sin distinción de clases, Corea fue una solución. Entre los campos de batalla de Colombia y las ciudades de batalla de Colombia, en donde la simple, la ordinaria tentativa de conseguir trabajo era todo un problema de guerra, muchos prefirieron los campos de batalla de Corea. Allí fue de todo, revuelto, sin discriminaciones muy precisas y apenas por sus condiciones físicas, casi como vinieron los españoles a descubrir la América» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1976a: 134-135). Este análisis pone de manifiesto la agudeza de su reflexión sociológica, en la que el periodista no simplemente ofrece información sobre un acontecimiento sino que profundiza sobre las causas y condiciones que lo propician.

Un rasgo característico dentro de su obra y que evidencia algunas de sus ideas sobre la condición humana lo constituye también la relación de los hombres con el uso del poder, pero en especial el poder político. De ahí que se haya interesado tanto por ahondar en estos temas.

En tal sentido señalaba su aspiración de tener la «oportunidad que me daba de reflexionar sobre el poder. Es un tema que ha estado latente en todos mis libros» (RODRÍGUEZ V.

1990: 634). «Porque siempre he creído que el poder absoluto es la realización más alta y más compleja del ser humano, y que por eso resume a la vez toda su grandeza y toda su miseria. En el siglo XIX el napolitano Lord Acton ha dicho que ‘el poder corrompe y el poder absoluto corrompe de modo absoluto’. Este es por fuerza un tema apasionante para un escritor» (RODRÍGUEZ V. 1990: 634-35).

La realidad política latinoamericana, tan saturada de luchas por el poder político, golpes de Estado, dictadores, plutocracias, etc., constituyeron un inagotable manantial de inspiración tanto de su obra narrativa como de su labor periodística. Tal vez consideró ese afán de los hombres por el poder uno de los elementos sustanciales de la condición humana.

Este tema necesariamente le conduciría a analizar la cuestión de la violencia y la opresión, pues en particular esta última sería una preocupación constante dada su profunda sensibilidad humana ante diversas formas de explotación del hombre por el hombre, en especial dada sus sutiles y abiertas formas de críticas a la sociedad capitalista, que le hacen ser considerado con suficientes razones como un consecuente intelectual de izquierda, que mantuvo una firme postura ante tal crucial cuestión independientemente de los altibajos del ideario y los experimentos socialistas del pasado siglo XX. De otra forma no se entiende su inalterable actitud solidaria con la Revolución Cubana, que no debe, en modo alguno, ser reducida a su estrecha amistad con Fidel Castro.

Según Ángel Rama: «No es exactamente que se olvide, porque la violencia y la opresión están siempre pesando, sino que se han integrado a la vida como una condición natural, y desde allí operan una sutil transformación de los hombres. Creo que no hay novelista que haya visto tan aguda, tan verazmente, la relación íntima que existe entre la estructura político-social de un determinado país y el comportamiento de sus personajes» (RAMA Á. 1984: 64).

Si el Nobel colombiano se planteó desde sus primeros reportajes, cuentos y novelas, contribuir a reflejar la violencia y la opresión a la que consuetudinariamente han estado sometidos los pueblos latinoamericanos, especialmente sus sectores más humildes, no fue simplemente por algún tipo de placer estético o por incorporarse a ese especie de moda profesional del llamado grupo de los *violentólogos*.

En verdad su intención fue ofrecer una adecuada imagen de esa controvertida realidad sociopolítica y económica latinoamericana en la que distintas generaciones, de hombres y especialmente mujeres, se han enfrentado a diversas formas históricas de enajenación en la permanente lucha de los pueblos de Nuestra América por su dignidad y enaltecimiento de la condición humana. La diferencia de su profundo estudio por los problemas de la sociedad lo constituye el interés por las víctimas y las causas que determinan estas formas crueles del comportamiento humano.

En ocasión de conocer la muerte del venezolano Cecilio Acosta, José Martí escribió: «La muerte no es verdad cuando se ha cumplido bien la obra de la vida; truécase en polvo el cráneo pensador; pero viven perpetuamente y fructifican los pensamiento que en él se engendraron» (MARTÍ J. 1976 T. VI: 420). Esto es plenamente válido, pues en múltiples países se traducen y leen las obras del escritor colombiano.

El tema de la muerte está muy presente en todo su pensamientos, y aunque en una entrevista llegó a considerarla como una injusticia, porque no se podía elegir, sino que llegaba como una imposición de la naturaleza, sin embargo la consideró como otro de los retos que debía asumir dignamente el hombre en correspondencia con su condición humana. Al respecto afirmaba: «La muerte nos llega a todos, pero lo extraordinario es imponerse a su libre albedrío y solo llamarla cuando haga falta para honrar la vida misma» (MARAMBIO M. 2008: 10).

Aunque Lenin con razón sostenía que a los pensadores no se les debe clasificar por las etiquetas que ostentan, sin embargo no debe ignorarse tampoco lo que al respecto plantea, García Márquez se consideraba a sí mismo como un representante del *humanismo fatalista*. En relación con la cuestión escatológica consideraba que: «Cada quien es dueño de su propia muerte, y lo único que podemos hacer, llegada la hora, es ayudarlo a morir sin miedo ni dolor» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1986: 20).

Aunque sus novelas y cuentos están permeados por dos temas recurrentes que son la muerte y la soledad su apuesta mayor siempre la constituye la vida lo que demuestra en muchas de sus intervenciones.

Precisamente en su crítica en una conferencia de Ixtapalapa, México, en 1986, realiza una brillante disertación sobre la calamidad que representa para el mundo la industria de

la guerra. En esa ocasión plantea: «Con todo, frente a este despilfarro económico descomunal, es todavía más inquietante y doloroso el despilfarro humano: la industria de la guerra mantiene en cautiverio al más grande contingente de sabios jamás reunido para empresa alguna en la historia de la humanidad. Gente nuestra, cuyo sitio natural no es allí sino aquí, en esta mesa, y cuya liberación es indispensable para que nos ayuden a crear, en el ámbito de la educación y la justicia, lo único que puede salvarnos de la barbarie: una cultura de la paz [...]. Un gran novelista de nuestro tiempo se preguntó alguna vez si la tierra no será el infierno de otros planetas. Tal vez sea mucho menos: una aldea sin memoria, dejada de la mano de sus dioses en el último suburbio de la gran patria universal. Pero la sospecha creciente de que es el único sitio del sistema solar donde se ha dado la prodigiosa aventura de la vida, nos arrastra sin piedad a una conclusión descorazonadora: la carrera de las armas va en sentido contrario de la inteligencia» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2001: 3).

Veintisiete años después de pronunciar aquel discurso su voz hizo eco en muchos corazones ya que los aspectos más importantes enjuiciados sobre la proliferación de armas nucleares, los comparó con los gastos más baratos que ocasionarían si se dedicasen a alimentar a la población que sufre de hambre, de mala salud, así como de pocas oportunidades de una buena educación. Invocaba la utopía concreta, diría Ernst Bloch, de un anhelado mundo sin armas y de paz.

Su discurso de 1982, en Estocolmo al recibir el premio Nobel al cual tituló *La soledad de América Latina* constituye una pieza oratoria de magnitudes impresionantes por sus reflexiones en relación con la condición humana, como se puede apreciar en las siguientes palabras: «Sin embargo, frente a la opresión, el saqueo y el abandono, nuestra respuesta es la vida. Ni los diluvios ni las pestes, ni las hambrunas ni los cataclismos, ni siquiera las guerras eternas a través de los siglos y los siglos han conseguido reducir la ventaja tenaz de la vida sobre la muerte. Una ventaja que aumenta y se acelera: cada año hay 74 millones más de nacimientos que de defunciones, una cantidad de vivos nuevos como para aumentar siete veces cada año la población de Nueva York. La mayoría de ellos nacen en los países con menos recursos, y entre éstos, por supuesto, los de América Latina. En cambio, los países más prósperos han logrado acumular suficiente poder de destrucción

como para aniquilar cien veces no sólo a todos los seres humanos que han existido hasta hoy, sino la totalidad de los seres vivos que han pasado por este planeta de infortunios» (RODRÍGUEZ V. 1990: 649).

García Márquez tenía plena conciencia de que su obra periodística y literaria podría contribuir a soñar despierto en un posible mundo de paz, como siempre anheló, para su patria chica: Colombia. Su verdadera patria no fue ni siquiera toda Latinoamérica, sino la humanidad entera. De otro modo no hubiera trascendido tanto su pensamiento a la cultura universal.

En una breve conversación que sostuvimos con él, en el Palacio de la Revolución en La Habana, con motivo de la visita a Cuba del presidente Andrés Pastrana, reafirmaba su concepto de cultura, según el cual «cuando se habla de cultura, la dificultad principal reside en que esta carece de definición. Para la UNESCO, la cultura es lo que el hombre agrega a la naturaleza. Todo lo que es producto del ser humano. Para mí, la cultura es el aprovechamiento social de la inteligencia humana. En el fondo, todos sabemos qué abarca el término *cultura*, pero no podemos expresarlo en dos palabras» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1996: 112). Tal definición demuestra que muchas de sus reflexiones filosóficas desbordan las posibilidades de algunos antropólogos, sociólogos, filósofos, etc.

Más allá de la calidad estética de sus obras —sin importarle mucho la opinión de los críticos literarios, de los cuales no siempre tuvo la mejor opinión—, algo que trasciende en toda su obra tanto periodística como narrativa es su profundidad filosófica en cuanto a revelar las potencialidades y las limitaciones, históricamente condicionadas de la condición humana. Porque lo que sí no debe caber duda es que todo su pensamiento está imbuido de un profundo optimismo epistemológico y axiológico. De otro modo no se explicaría su arraigada convicción de que la humanidad estaba obligada del mismo modo que superar el “socialismo real”, hacer lo mismo con el “capitalismo real”.

Estaba convencido de la capacidad de superación cultural de los seres humanos y del rol que para contribuir a ese empeño deben desempeñar los intelectuales. A su juicio: «Un escritor tiene que tomar en cuenta el índice de analfabetismo de los lectores para escribir sus libros, es decir tiene que bajar el nivel de comprensión cultural de sus libros hasta el nivel cultural de los lectores, o tiene que escribir el libro como cree que debe ser y esperar

que tarde o temprano los lectores alcancen el nivel cultural de ese libro. «Yo creo que es la segunda posición la que se debe adoptar, es decir la obra literaria debe estar al nivel cultural que el escritor considere que debe estar y ese mismo escritor y todos los escritores y toda la gente que sienta a su país y que considere que la humanidad debe seguir hacia adelante debe trabajar en el sentido de que los lectores mediante una culturización intensa que probablemente no será posible sino mediante una revolución que alcance el nivel cultural al punto de comprender esa obra» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1976b).

Es indudable que sus escritos no solo producen deleite para quienes se apasionan por su brillante poder de imaginación, por su capacidad de hacer feliz y por su entrega completa, como dice el mismo en el homenaje en España por la edición de 1.000.000 de ejemplares de *100 años de soledad* «solo sé que desde que tenía 17 años y hasta la mañana de hoy no he hecho cosa distinta que levantarme temprano todas los días sentarme frente a un teclado para llenar una página en blanco o una pantalla vacía del computador con la única misión de escribir una historia aun no contada por nadie que le haga más feliz la vida a un lector inexistente» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2007b).

En su desempeño como reportero del diario “El espectador” valoró muy bien la importancia del entorno y contacto con las personas, esta interacción le permitió conocer características de la realidad social en la cual desarrolló sus actividades. Son muchos los ejemplos en los cuales se demuestra que su intensa investigación sobre los fenómenos permite variar el curso de la realidad y así mismo ser un eslabón en la ayuda de la solución a los diversos problemas que se le planteaban en su actividad.

Cuando es enviado a cubrir un reportaje por supuestos problemas de huelgas en el departamento del Chocó⁹ se percata que allí estaba sucediendo algo de tremendas dimensiones sociales, pero la gente no era consciente de esta situación. Al ser publicadas sus entrevistas con algunos representantes de los distintos estamentos sociales, los habitantes de esa olvidada región comprendieron cuál era su real situación de miseria y conflictividad

9 «La compañía minera administra desde hace treinta años una central hidroeléctrica construida por ella, que administra energía a todos los pueblos del sector. La compañía construyó una carretera privada que pasa de largo a dos kilómetros de Condoto. La compañía anda por los ríos con sus gigantescas dragas extrayendo el oro y el platino, y esterilizando con el cascote las tierras de la ribera. Todo eso, sumado a la pobreza de la población que se siente dueña de sus metales, que se sabe de memoria las leyes y las interpreta a su manera mientras ve correr sus grandes ríos despojados, ha contribuido a crear en la zona minera del Choco un ambiente de tensión, de sorda lucha social; un sentimiento de injusticia y amargura que pesa en el aire, que se puede tocar con las manos en Cascote, en Condoto, en Novita, en Tado, a todo lo largo y lo ancho del dilatado y empobrecido reino del platino» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1982b: 216-217).

social. Se orientaron sobre la forma en que podrían organizarse para reclamar un mejoramiento de sus condiciones de vida y con una gran cantidad de recursos de oro y platino de los cuales no se benefician en nada. Una clara visión que en Colombia se gobierna para las empresas y no para la gente.

Le habían encargado la misión de cubrir la noticia de unas protestas en esa región, pero al llegar allí se percató que éstas no existían. Sin embargo, tal vez sus reportajes contribuyeron a que los pocos días de publicados sus reportajes estallaran realmente las anunciadas protestas. Ese es el lado activo y protagónico que aquel audaz periodista le reclamaba a la prensa, aunque por supuesto con los riesgos que esto implicaba en un país donde predominaba la intolerancia.

Se debe prestar atención a la función que a su juicio desempeñan los diferentes sectores de la sociedad civil, la escuela, la familia, la Iglesia etc. A esta última le prestaría atención especial por el importante liderazgo que mantenía en diversas comunidades.

Varios hechos sustentan esta hipótesis: su acercamiento con el sacerdote Camilo Torres cuando era estudiante de Derecho de la Universidad Nacional de Colombia, el análisis y notas sobre el importante trabajo que desempeñaron los clérigos en el derrocamiento de la dictadura de Pérez Jiménez en Venezuela, la visita en Italia al Papa para abogar por los niños que sufren de hambre y la misión que desempeñó el padre García Herreros para lograr la liberación de secuestrados en la conflictiva época del auge del narcotráfico. Con relación a este último sostuvo: «La verdad es que su vida demostraba muchas cosas menos que lo fuera. Había cumplido ochenta y dos años en enero, iba a cumplir en enero cincuenta y dos de sacerdote, y era de lejos el único colombiano influyente que nunca soñó con ser presidente» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2007a: 219). Al respecto añadía: «Creían a ciegas, como la mayoría de las familias de los tugurios de Antioquia, que el padre era un santo. El tono era siempre crispado y el contenido – a veces– incomprensible. Pero el programa del 18 de abril –dirigido sin duda pero sin nombre propio a Pablo Escobar– fue indescifrable» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2007a: 219).

A juicio del escritor colombiano las sociedades manifiestan de distintas maneras los males que bullen de sus desigualdades y condiciones miserables de vida. En sus obras se expresa el pleno convencimiento que la sociedad colombiana en particular estaba per-

meada no tanto por la religión en sí misma, sino por el clericalismo.

El recrudecimiento que a finales de los años 80 azotaban al país con los episodios violentos e inverosímiles a los que pudo llegar el narcotráfico no fueron ajenos a la ejemplar redacción del texto periodístico e investigativo *noticia de un secuestro* en el cual García Márquez se ciñe a los hechos históricos ocurridos en aquel momento pero que en un país con las características específicas de la corrupción en las altas esferas hubiera sido difícil contarlos con nombres y apellidos propios y con los logros y fracasos que solo una voz comprometida con el ser humano lo pueden haber hecho.

Respecto a este flagelo que aun azota no solo a Colombia, sino tanto a países productores como consumidores de drogas, expresó: «Una droga más dañina que las mal llamadas heroicas se introdujo en la cultura nacional: el dinero fácil. Prosperó la idea de que la Ley es el mayor obstáculo para la felicidad, que de nada sirve aprender a leer y escribir, que se vive mejor y más seguro como delincuente que como gente de bien. En síntesis: el estado es perversión social propio de toda guerra larvada» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2007a: 121-122).

De allí que analizase el papel fundamental del sacerdocio no como una simple fórmula de error y perdón sino también de procedimiento y actitud en cada escenario de la vida. Pues no se explicaba cómo era de estrecha la relación de quienes atentan contra la vida de las personas y luego se acercan al templo a obtener el perdón. Por eso señala que: «Sería necesario indagar desde el fondo que lleva a creer a algunos seres humanos que la religiosidad es la forma de perfeccionar el crimen al igual que perfeccionarlo como forma de no estar en deuda con el creador» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2007a: 122).

García Márquez no concibe a los hombres, y mucho menos a las mujeres, como seres pasivos, que simplemente se resignan a sus condiciones de vida. Tanto en sus reportajes como en cuentos y novelas se aprecia una profunda confianza en la condición humana de asumir la posibilidad de luchar por el mejoramiento integral de la sociedad, de manera que las futuras generaciones y en parte las actuales puedan disfrutar de mejores condiciones de vida y estas no caerían del cielo sino que serían el producto de distintos tipos de luchas sociales.

Dentro de las muchas actividades en que García Márquez se desempeñó, se desta-

ca su actitud incluyente en la medida que logra motivar a muchos sectores en las propuestas de trabajo que materializa; entre ejemplos que se destacan estaría el periódico “Comprimido”¹⁰ fundado en Cartagena en 1950, cuando apenas contaba con 22 años bajo la colaboración del mago Guillermo Dávila, uno como editor y director y otro como gerente. Su contenido se resumía en dos páginas, que lograron alcanzar seis números porque su autofinanciación no alcanzó para seguirlo publicando, y distribuyendo de forma gratuita¹¹. Su buen humor y honestidad se plasma en la editorial del último número donde plantea: «“Comprimido” dejará de circular desde hoy, aunque sólo de manera aparente. En realidad, consideramos como un triunfo nuestro –y así lo reclamamos– la circunstancia de haber sostenido durante seis días, sin una sola pérdida, una publicación diaria que según todos los cálculos cuesta un noventa y nueve por ciento más de lo que produce. Ante tan halagadoras perspectivas, no hemos encontrado un recurso más decoroso que el de comprimir este periódico hasta el límite de la invisibilidad. “Comprimido” seguirá circulando en su formato ideal, que ciertamente merecen para sí muchos periódicos. Desde este mismo instante, éste empieza a ser el primer periódico metafísico del mundo» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2015). Esta unión demuestra su capacidad de buscar alternativas ante expectativas y proyectos con una persona de su edad pero con experiencia como linotipista.

En 1992 nace un nuevo proyecto en el que aspira ejercer su anhelada profesión de reportero, junto con la periodista María Elvira Samper, el noticiero de televisión QAP. Pero su compromiso de mostrar la realidad desde tópicos no tradicionales y de venta de conciencias le destinan su consecuente desaparición en 1997.

María Elvira Samper recordaría durante el lanzamiento del libro su experiencia junto a Gabo: «La gran lección para mí como periodista es que nada es despreciable como noticia y que de cualquier cosa se pueden hacer una gran crónica o un gran artículo». Samper afirmó que una de las cosas que más admira de García Márquez es «su obsesión por el detalle, por saber observar y escoger la palabra precisa, además de buscarle contexto a

10 “Comprimido” además brilló por los titulares ingeniosos: ‘Buses tetracedulados’, entre los más recordados. «Estábamos en plenas elecciones y según el periodista (Gabo) se había encontrado un bus con cinco placas; que era en realidad una forma de decir que había problemas en la cédulas de los chocorazos. ¿El bus existió? Eso solo lo sabía García Márquez que era quien escribía las noticias, se pregunta ‘El Mago’, que anda escoltado por su esposa, 40 años menor que él y quien enamoró con ese poder de la palabra, que aún conserva vital» (DÁVILA G. 2015).

11 «Cuando volvía a la redacción que quedaba en la Calle San Juan de Dios, Gabriel me decía cómo te fue; y yo le respondía: se vendió todo, y ambos soltábamos la risa porque el periódico era gratuito», anota Dávila (2015).

las noticias». Fiel a su tradicional militancia y aprovechando que su reconocimiento le daba acceso a fuentes privilegiadas, Gabo cubrió durante esa época, entre otros temas, las fallidas negociaciones de paz entre las FARC y el gobierno de Andrés Pastrana. «Su gran preocupación siempre ha sido Colombia –afirmaba Jaime Abello en la feria del libro en Bogotá–, *siempre le ha preocupado un periodismo que le sirva al país*» (ABELLO J. 2015). Y no hay duda. Su histórica apuesta por la paz de Colombia es innegable.

Esto se revela también en 1974 con la revista “Alternativa”, cuyo lema era *atreverse a pensar es empezar a luchar*, quien inspiró a muchas personalidades importantes de la vida nacional para participar en este atractivo proyecto; en 1994 funda la Fundación de Nuevo Periodismo Iberoamericano¹² cuyo fin era integrar personas jóvenes talentosas que permitiese otra forma de hacer periodismo. En 1998 formó parte de la revista “Cambio 16” la cual se caracterizaba por sus temas políticos, pero más tarde fue comprada por “El Tiempo”. Al cabo de algunos años fue cerrada por cuestiones de carácter ideológico.

La Fundación del Nuevo Periodismo constituye una muy fructífera actividad que deja materializada en Cartagena y cuyo director Jaime Abello mantiene viva las ideas con las cuales su creador García Márquez la fundó.

Otra de las grandes ideas era la de crear un periódico que fuera el mejor del mundo, y cuyo nombre sería “El otro”, idea que se proponía materializar con los recursos obtenidos del premio Nobel, y para lo cual convocó a personas que gozaban de buen reconocimiento en el campo del periodismo y con una muy buena aceptación del público, sin embargo, la situación en general del país lo llevó a desistir de tan noble causa

Merece atención destacar que sus propósitos estuvieron abiertos a la buena disposición y eficiencia del trabajo de cada uno de sus integrantes y en donde se incluyó la experiencia de sus colaboradores con los deseos y firmeza de la juventud.

Se puede considerar que concibió muy bien la función social que cumple la política y dentro de sus análisis pone de manifiesto como el político tradicional se convierte en un elemento alejado de la sociedad cuyos fines de manera exclusiva son sus intereses netamente personales: «Esa manera de practicar el nudismo me parece muy similar a la

¹² En 1994 junto con su hermano Jaime García Márquez y Jaime Abello Banfi, Gabriel creó la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), que tiene como objetivo ayudar a jóvenes periodistas a aprender con maestros como Alma Guillermo Prieto y Jon Lee Anderson, y estimular nuevas formas de hacer periodismo. La sede principal de la entidad está en Cartagena de Indias y García Márquez fue el presidente hasta su muerte.

demócrata que levanta su perorata demagógica en una plaza pública y luego, el domingo electoral vota en blanco. No quiere ello decir que el demócrata no lo sea de verdad. Al contrario puede serlo mucho más y mejor que quienes se decidieron en las urnas» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1982a: 191).

Su crítica constante a la labor que se debe desempeñar en el campo político está permeada en muchos de sus escritos, principalmente los periodísticos donde presta atención a las necesidades de los colombianos y a la forma en que deberían solucionar sus problemas.

El reconocimiento y respeto que demostró hacia la mujer están presentes no solo en sus escritos sino en muchas actitudes ante la vida y diversas respuestas que hizo públicas a través de sus entrevistas; siempre sostuvo que le gustaba mucho contar y que para escribir *Cien años de soledad* lo que lo inspiró en el tema fue la casa de su infancia pero en la forma como lo narraría sería como su abuela Tranquilina Iguarán le narraba los sucesos e historias de la familia.

En relación con las mujeres pensaba que: «son el centro del mundo y mantienen la continuidad de la especie mientras los hombres andan haciendo locuras para empujar la historia, las mujeres están garantizando la continuidad de la especie» (APULEYO P. apud RODRÍGUEZ V. 1990: 590). Reflexión que acompaña a muchos de sus discursos en los cuales manifiesta la importancia de la vida y el compromiso no solo de América Latina sino de todos los países que consideran más valioso construir con el ser humano que inventar las más diversas armas capaces de acabar con esta gran especie.

En sus reflexiones sobre la condición humana sabe que se reconoce al planeta Tierra como el único lugar del sistema solar en donde se puede dar «esa prodigiosa aventura de la vida», y ante la posible amenaza de algunos gobiernos de países armados con una fuerte industria nuclear hace el siguiente llamado: «De nosotros depende, hombres y mujeres de ciencia, hombres y mujeres de las artes y las letras, hombres y mujeres de la inteligencia y de la paz, de todos nosotros depende que los invitados a esa coronación quimérica no vayan a su fiesta con nuestros mismos temores de hoy. Con toda modestia, pero también con toda la determinación del espíritu, propongo que hagamos ahora y aquí el compromiso de concebir y fabricar un arca de la memoria, capaz de sobrevivir al diluvio atómico.

Una botella de náufragos siderales arrojados a los océanos del tiempo, para que la nueva humanidad de entonces sepa por nosotros lo que no han de contarle las cucarachas: que aquí existió la vida, que en ella prevaleció el sufrimiento y predominó la injusticia, pero también conocimos el amor y hasta fuimos capaces de imaginarnos la felicidad. Y que sepa y haga saber por todos los tiempos quiénes fueron los culpables de nuestro desastre, y cuán sordos se hicieron a nuestros clamores de paz para que ésta fuera la mejor de las vidas posibles, y con qué inventos tan bárbaros y por qué intereses tan mezquinos la borraron del universo» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2001).

Demanda la presencia de hombres y mujeres con actitud decidida por conservar y preservar la vida, es evidente que su lucha en este sentido es incansable, y por eso se opone a todo aquello que no favorezca la perfecta armonía e integración de los seres humanos y la naturaleza¹³.

Su crianza y permanente compañía de mujeres le merecen respeto, lealtad, admiración y sobre todo reconoce su necesaria participación en unión con los hombres capaces de realizar, transformar y mejorar las condiciones reales de las sociedades que muchas veces son adversas. García Márquez manifiesta: «Creo que la esencia de mi ser y de pensar se la debo en realidad a las mujeres de mi familia y a las muchas de la servidumbre que pastorearon mi infancia» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2002: 86).

En su brillante trabajo periodístico *Noticia de un secuestro* hay que detenerse a valorar todo el contenido político, investigativo y principalmente la función que cumplieron las mujeres en su lucha por recobrar la libertad (aunque dos de ellas hubieran sido vilmente asesinadas). Del mismo modo destaca la tenacidad con que afrontaron los hechos, la disposición de educar a sus captores, la entrega de sus conocimientos para culturizar a quienes la sociedad y las condiciones les negaron la posibilidad de un nuevo rumbo de vida y los cuales estaban preparados únicamente para engatillar sus armas y la denuncia con nombre propio a la mala gestión del presidente Cesar Gaviria.

En relación con este acontecimiento Nidia Quintero madre de Diana Turbay periodista

13 «Desde la aparición de la vida visible en la tierra debieron transcurrir trescientos ochenta millones de años para que una mariposa aprendiera a volar, otros ciento ochenta millones de años para fabricar una rosa sin otro compromiso que el de ser hermosa y cuatro eras geológicas para que los seres humanos –a diferencia del abuelo Pitecántropo–, fueran capaces de cantar mejor que los pájaros y morirse de amor. No es nada honroso para el talento humano, en la edad de oro de la ciencia, haber concebido el modo de que un proceso multimilenario tan dispendioso y colosal, pueda regresar a la nada de donde vino por el arte simple de oprimir un botón» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2001: 4).

secuestrada y asesinada afirmó: «Que la insensatez y la criminalidad de los Extraditables eran los culpables de la muerte de su hija», pero que en igual proporción lo eran el gobierno y el presidente «que con indolencia y casi con frialdad e indiferencia desoyó las suplicas que se le hacían para que no fuesen rescatados y no fuesen puestas en peligro las vidas de los secuestrados» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2007a: 135).

Declaración que indignó al gobierno y le demostró a la opinión pública hasta donde es capaz de llegar la mujer por defender no solo a sus hijos sino la dignidad y vida de cualquier ser humano.

Estas situaciones relatadas por sus víctimas y protagonistas que hacen parte de la historia del país enriquecen también sus novelas poniendo a las mujeres en el lugar que merecidamente les corresponde.

La imagen que tiene de las mujeres y la importancia de este género en llevar las riendas «Contrastan fuertemente los temperamentos del Coronel y su mujer, que son polos opuestos. En García Márquez los hombres son criaturas caprichosas y quiméricas, soñadores siempre propensos a la ilusión fútil, capaces de momentos de grandeza pero fundamentalmente débiles y descarriados. Las mujeres, en cambio, suelen ser sólidas, sensatas y constantes, modelos de orden y estabilidad. Parecen estar mejor adaptadas al mundo, más profundamente arraigadas en su naturaleza, más cerca del centro de gravedad. García Márquez lo dice de otro modo: “Mis mujeres son masculinas”. O, más bien, son genéricas, como efigies» (HARSS L. 1984: 18).

El hecho que recurra en su descripción de las mujeres a cualidades que para sociedades machistas son mejor aceptadas para el género masculino, lo convierten en un hombre de gran sensibilidad y consideración por el género humano, pues a hombres y mujeres los pone en el mismo plano con sus particularidades y diferencias pero ante todo con igualdad ante la vida.

Y el hecho que haya reconocido en su mujer Mercedes Bracha esa capacidad de comprensión cuando le entrega todas las responsabilidades del hogar para que él pueda dedicarse a escribir *Cien años de soledad*, y responder públicamente cuando se le pregunta ¿Cuál es el personaje más sorprendente que has conocido? No duda en decir «Mercedes, mi esposa» (GARCÍA MÁRQUEZ G. Apud RODRÍGUEZ V. 1990: 656). Dan muestra de su gran

aprecio y estimación que tuvo por el género femenino.

Gran parte de la intelectualidad en América Latina se ha interesado desde sus diversas disciplinas por comprender los problemas sociales que afectan a este continente considerado como el más desigual del mundo.

Lo más importante es que dentro de su campo de acción asumen una actitud decorosa que los compromete y que no solo los llevan a asumir posturas, sino también a poner en práctica lo que saben hacer por contribuir de alguna manera a mejorar las condiciones que dignifiquen la actividad humana.

Son notables los escritores latinoamericanos a los cuales se les ha distinguido con el premio Nobel que a través de sus narraciones hacen que palabra no solo tenga un sentido estéticamente bello, con una prosa fluida y una poesía sublime, sino que también tenga sentido en la medida que expresan lo que una gran mayoría no puede hacer. Ellos asumen el papel de representar a todos los que la sociedad invisibiliza y olvida. De ahí el gran valor de esos destacados escritores que deleitan con su prosa o su poesía, pero a la vez logran cultivar valores para el beneficio de sus respectivas sociedades.

Podemos mencionar un solo caso, el de la chilena Gabriela Mistral, primer Nobel de literatura otorgado a una mujer latinoamericana en el año de 1945: en la Nobel chilena la palabra tiene sentido en la medida que puede expresar lo que una sociedad indiferente invisibiliza y olvida, el compromiso con su gente. Su interés por acabar la indiferencia social y mejorar la situación de quienes más lo necesitan estuvo presente en muchos escritos y en su magisterio (ESTRADA VILLA A. 2014: 53).

García Márquez destaca la importancia de recuperar la memoria histórica no con el fin de sentir desprecio y rechazar la forma en que nuestros antepasados fueron despojados no solo de sus pertenencias materiales, sino también de sus formas sociales, políticas y culturales, maltratados, y hasta humillados, en nuestros propios territorios.

Conocer la historia y saber con cuales elementos está hecho el país permite un mayor arraigo y una disposición de trabajar por el bienestar de todos, tal vez puede coincidir de cierto modo con las tesis martianas en las cuales se planteaba la importancia de educar en sus respectivos países puesto «que al árbol deportado se le ha de conservar el jugo nativo, para que a la vuelta a su rincón pueda echar raíces» (MARTÍ J. 1976 T. VII: 261).

En el Informe de Misión de Ciencia, Educación y desarrollo en 1994, García Márquez sostenía: «En la esquina de los dos grandes océanos se extendían cuarenta mil leguas cuadradas que Colón entrevió apenas en su cuarto viaje, y que hoy lleva su nombre: Colombia. Lo habitaban desde hacía unos doce mil años varias comunidades dispersas de lenguas diferentes y culturas distintas, y con sus identidades propias bien definidas. No tenían una noción de Estado, ni unidad política entre ellas, pero habían descubierto el prodigio político de vivir como iguales en las diferencias. Tenían sistemas antiguos de ciencia y educación, y una rica cosmología vinculada a sus obras de orfebres geniales y alfareros inspirados. Su madurez creativa se había propuesto incorporar el arte a la vida cotidiana -que tal vez sea el destino superior de las artes-, y lo consiguieron con aciertos memorables, tanto en los utensilios domésticos como en el modo de ser» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1994).

El Nobel colombiano planteaba «Una novela absolutamente libre, que no solo inquiete por su contenido político y social, sino por su poder de penetración en la realidad; y mejor aún si es capaz de voltear la realidad al revés para mostrar cómo es del otro lado» (DURÁN A. 1969: 40).

El arte y la literatura, en especial la poesía y la narrativa, constituyen expresiones nacidas de las fibras más profundas de la imaginación y el sentir del creador. No necesariamente contienen de manera manifiesta un contenido político o social, pero si muchas veces se inspiran en estos elementos para reclamar por los desposeídos, para pedir que se alimenten los niños desnutridos, para exigir que las mujeres sean respetadas, para valorar y mejorar las condiciones de campesinos y obreros que con su trabajo incansable edifican país, para llegar más al corazón y estimular la bondad, solidaridad y compromiso de quienes ostentan el poder, pero no han hecho nada por mejorar las condiciones de quienes en ellos han creído.

García Márquez reconoce que: «Dos dones naturales nos han ayudado a sortear ese sino funesto, a suplir los vacíos de nuestra condición cultural y social, y a buscar a tientas nuestra Identidad. Uno es el don de la creatividad, expresión superior de la inteligencia humana. El otro es una arrasadora determinación de ascenso personal» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1994).

En su obra destila el convencimiento de que el ser humano, dada su genuina condición, es perfectible también a través de la educación y la cultura las cuales permiten tener mayor confianza en su espíritu de superación y grandeza.

Este optimismo epistemológico y axiológico evidencia que en él prevalece una perspectiva progresiva en cuanto a la condición humana frente a cualquier tipo de desilusión o escepticismo que pueda producirse en la sociedad dada la exclusión, las injusticias y el fracaso de determinados experimentos sociales.

Algunos de los aspectos que ayudan a comprender que propugnara para Colombia y toda Latinoamérica el logro de una vida digna para sus pueblos se puede observar en sus declaraciones en las que se estimula la realización personal, es decir, que se cuente con los distintos medios tanto económicos como materiales para prepararse en una profesión que satisfaga las expectativas de vida, poder desempeñarse a plenitud en un trabajo digno que permita adquirir experiencia y aportar su conocimiento al servicio propio y del bien común y poder vivir dignamente de lo que se sabe hacer¹⁴.

Gabriel García Márquez tuvo mucha claridad al respecto por lo que sostuvo: «El escritor tiene que ser escritor, con todos los riesgos que esto implica [...]. El escritor tiene que tratar de vivir de lo que escribe, como el zapatero vive de los zapatos que hace. Claro que es duro por el tipo de sociedad en que vivimos. Pero hay que correr los riesgos de la vocación: si se asume la vocación, es con todos sus riesgos. [...] he hecho toda clase de trabajos dignos y probablemente algunos indignos para poder seguir escribiendo. La prueba de que no hice mal es que ahora empiezo a vivir de mis libros» (CASTRO R. 1969: 33).

Su confianza en sociedades con sistemas más deseados, más justos y más vivibles para la especie humana lo llevan a reflexionar sobre aspectos que necesitan mayor atención y pueden servir para garantizar las condiciones materiales y espirituales de las personas. Es

14 «La Misión de Ciencia, Educación y Desarrollo no ha pretendido una respuesta, pero ha querido diseñar una carta de navegación que tal vez ayude a encontrarla. Creemos que las condiciones están dadas como nunca para el cambio social, y que la educación será su órgano maestro. Una educación, desde la cuna hasta la tumba, inconforme y reflexiva, que nos inspire un nuevo modo de pensar y nos incite a descubrir quiénes somos en una sociedad que se quiera más a sí misma. Que aprovecha al máximo nuestra creatividad inagotable y conciba una ética -y tal vez una estética- para nuestro afán desaforado y legítimo de superación personal. Que integre las ciencias y las artes a la canasta familiar, de acuerdo con los designios de un gran poeta de nuestro tiempo que pidió no seguir amándolas por separado como a dos hermanas enemigas. Que canalice hacia la vida la inmensa energía creadora que durante siglos hemos despilfarrado en la depredación y la violencia, y nos abra al fin la segunda oportunidad sobre la tierra que no tuvo la estirpe desgraciada del coronel Aureliano Buendía. Por el país próspero y justo que soñamos: al alcance de los niños» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1994).

decir que sus escritos no solo tienen la intención de recrear y hacer disfrutar a su diverso público de su brillante imaginación, sino también de describir con tanta minuciosidad y detalle lo que considera se debe mejorar. Al respecto plantea: «Yo pienso que nuestra contribución para que América Latina tenga una vida mejor no será más eficaz escribiendo novelas bien intencionadas que nadie lee, sino escribiendo buenas novelas. A los amigos que se sientan obligados de buena fe a señalarnos normas para escribir, quisiera hacerles ver que esas normas limitan la libertad de creación y que todo lo que limita la libertad de creación es reaccionario. Quisiera recordarles, en fin, que una hermosa novela de amor no traiciona a nadie ni retrasa la marcha del mundo, porque toda obra de arte contribuye al progreso de la humanidad, y la humanidad actual no puede progresar sino en un solo sentido. En síntesis, creo que el deber revolucionario del escritor es escribir bien. Ese es mi compromiso» (DURÁN A. 1969: 40).

Es importante destacar el nivel de integración que se logra entre los escritores más destacados de esta región a través del llamado boom de la literatura latinoamericana, considerado como la época de mayor esplendor de la misma, momento en el cual se leyeron y se tradujeron obras que se caracterizaron también por su contenido político y social. García Márquez inspirado también por el realismo mágico sostenía que: «Estamos escribiendo la primera gran novela del hombre de la América Latina. [...] porque lo que va a quedar, espero, es una visión total de lo que es la América Latina. Estoy tan convencido de la unidad de ese mundo registrado por la novela latinoamericana, que en *Cien años de soledad* hay un personaje que es de Carlos Fuentes, hay otro que vive en París en el mismo cuarto donde va a morir un personaje de Cortázar, y otro más ve pasar un personaje de Carpentier. Es la primera tentativa que se hace para ir integrando ese mundo» (CASTRO R. 1969: 29).

En la actualidad se observan señales de que América Latina y El Caribe ya no están solos ni aislados, pues se favorecen nuevas formas y vías de integración entre diversos países del continente ya que se establecen cada vez más mejores relaciones de tipo económico, comercial, académico, cultural que permiten mejores posibilidades de vida a los pueblos de esta región, como era la aspiración de este escritor colombiano, que consideraba que el capitalismo no podría lograrlo plenamente.

La honestidad y claridad ideológica que caracterizó a García Márquez en relación con el socialismo, así como la simpatía que tuvo con destacados líderes políticos de izquierda, le ocasionaron graves problemas dadas lo estigmatizadas que están dichas posturas en Colombia.

Resulta admirable no encontrar una sola mancha en su trayectoria que haga pensar que declinó a su tan anhelada aspiración de que algún día el mundo se hiciera socialista para lo cual decía: «Tengo ideas políticas firmes», «pero mis ideas literarias cambian con mi digestión» (HARSS L. 1984: 13).

Para él no existía contradicción entre no pertenecer y hacer una militancia desde un partido político y sentir admiración por una concepción que sin lugar a dudas era más dignificante del ser humano.

Su marcada característica en asumir posturas no dogmáticas y actitudes independientes lo llevaron a una incompreensión por parte de algunos miembros de la izquierda, situación que lo llevaba a decir: «Mis relaciones con el PC Colombiano, como he dicho, son muy antiguas, muy variables y a veces conflictivas, pero nunca han sido indiferentes. Mi problema principal con ellos es que cada vez que asumo una actitud independiente, ellos me caen a palos en su periódico, olvidando que no soy un militante y por lo tanto no estoy obligado a su disciplina de partido. Yo, en cambio, he hecho declaraciones públicas contra casi todo el mundo, según las circunstancias, menos contra el partido comunista colombiano, ni siquiera en las peores circunstancias. En todo caso, pueden estar seguros de que nunca me embarcaré en una empresa contra el PC, ni contra la URSS, ni contra China, ni contra Cuba, ni contra ningún partido ni agrupación de izquierda de ninguna parte del mundo» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1978: 27).

En una entrevista con Armando Durán sostenía «yo creo que tarde o temprano el mundo será socialista, quiero que lo sea, y mientras más pronto mejor» (DURÁN A. 1968: 33).

García Márquez desde muy temprana edad tomó conciencia de que las intenciones de los partidos políticos tradicionales para la toma del poder eran simplemente formas de captar votos para ganar en las urnas. Luego de tomar el poder se caracterizaban por el despilfarro y mal manejo de los recursos de la nación. Esta situación le condujo a considerar como solución que el mundo fuese socialista, puesto que consideraba que este sistema

podría ofrecer mayor igualdad y oportunidad así como una mejor distribución de los recursos entre la población. En una forma muy creativa expresaba: «Perros políticos hay —y en igual proporción que a la de los hombres— con admirables capacidades oratorias que casi siempre ponen al servicio de una fórmula demagógica, con el objeto de convencer a sus semejantes, a ladrido herido, de que tienen derecho a vivir cómodamente durante trescientos sesenta días, porque ladraron de plaza en plaza durante cinco» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1982a: 154).

De ninguna manera admitía como válida la importación de las revoluciones, ni que se hiciesen copias de las fórmulas de socialismo experimentadas en la Unión Soviética. Consideraba como imprescindible conocer y profundizar en las causas de los problemas de la gran mayoría de la población. Esto da la posibilidad de entender que son pocos los logros sociales que se han conseguido con la implantación de modelos económicos fracasados y por eso se necesita de otro modelo capaz de suplir tantas falencias. Al respecto planteaba: «Yo no saco mis libros de la nada sino de la realidad de la América Latina y en particular de la región del Caribe, cuya vida cotidiana nos tiene acostumbrados a toda clase de frustraciones humanas, a toda clase de burlas históricas, a toda clase de desastres telúricos, pues hasta los azares geológicos parecen propios del subdesarrollo. [...] A partir de esa realidad calamitosa que los latinoamericanos tenemos que concebir nuestros libros e intentar nuestras revoluciones. Solamente porque somos medio locos seguimos creyendo, y lo creemos en realidad, que después de perder 32 guerras todavía hay esperanzas de ganar la siguiente» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1978: 15).

En otra ocasión planteaba: «Soy un comunista que no encuentra donde sentarse. Los viejos partidos comunistas están formados por hombres honrados y castos, esterilizados por el catecismo y apaciguados por la reverenda madre soviética, que ahora está más interesada en hacer buenos negocios que en patrocinar la revolución. Esto es evidente en América Latina. Aparte de la ayuda económica que le ha prestado a Cuba, y que ha sido muy grande, la Unión Soviética no ha tenido la menor reticencia en negociar con los regímenes más reaccionarios del continente, sin ninguna reserva de orden político. Acuérdate que los carros armados de la policía de Colombia, con los cuales matan a los estudiantes en la calle, fueron fabricados y vendidos por la Unión Soviética y bendecidos en la pla-

za pública por el arzobispo» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1972). Estas declaraciones ponen de manifiesto que aunque considerase que el socialismo sería la sociedad más dignificante y enaltecedora, sin embargo el experimento soviético no era precisamente de su agrado.

Su rechazo firme a los dictadores, su condena a quienes se valen del poder para acabar con la vida de estudiantes, su negación a aceptar cargos diplomáticos, sus constantes reportajes, cuentos, novelas, etc. en contra de quienes se apropian de los recursos de nuestras tierras lo llevan a distanciarse cada vez de estos sistemas y lo llevan a entender muy bien la noción de las desigualdades sociales.

Valoró con independencia la postura que se debe asumir frente a los grandes centros del poder político, económico y militar en el mundo y reflexionó consecuentemente a partir de la interpretación de la realidad de cada país donde trabajó como en el caso de Venezuela. De allí su simpatía con el MAS (Movimiento al Socialismo), a quien le donó los dividendos obtenidos al recibir el Premio Rómulo Gallegos.

Su militancia en favor del socialismo la ha resumido en su fidelidad a la Revolución Cubana, país en donde logró consolidar su indisoluble amistad con Fidel Castro, el trabajo arduo que hizo con la resistencia chilena, y su participación en el Tribunal Bertrand Russel con compromisos con Guatemala, Puerto Rico, Brasil, Uruguay y en Colombia. En especial en este último país con acercamientos de presidentes y grupos insurgentes para tratar de lograr la tan anhelada paz.

Sus propósitos periodísticos y comunicativos a través de revistas y periódicos también perseguían conquistar un nuevo público para las ideas socialistas por lo que se considera que «en el campo de la política no ha hecho nada más heroico y más importante que su trabajo en la revista *Alternativa*» (SANTOS CALDERÓN E. y RESTREPO J. 1975: 119-110).

Es evidente que en la trayectoria ideológica del Nobel colombiano, sus críticas al capitalismo, a las políticas imperialistas, al contubernio de las oligarquías latinoamericanas, lo inclinaron cada vez más a una identificación con el socialismo. Sin embargo su trabajo como reportero en Europa Oriental, hicieron que se distanciara de aquellos ensayos de sociedad, que a la larga condujeron a su destrucción.

Otra situación muy distinta fue con relación a la Revolución cubana. Tal vez vio en ella la ratificación de la esperanza de que solo en el socialismo se puede dignificar la condi-

ción humana, por eso, independientemente de que pudiese tener opiniones críticas sobre algunos aspectos, sin embargo jamás puso su pluma para afectar en algo el prestigio del proceso cubano, como sucedió al solicitarle a Plinio Apuleyo que retirara su firma, que él no había autorizado, en aquella carta de algunos intelectuales por el proceso de Padilla.

Si bien la Revolución cubana constituyó un proceso clave condicionante del *boom* de la literatura latinoamericana y la confluencia de muchos de sus mejores representantes, aquella carta constituiría un punto de inflexión ideológica de dicho movimiento.

Toda la obra periodística y literaria de García Márquez, en que se revelan sus reflexiones filosóficas sobre el hombre y la mujer, los temas del poder, la soledad, la vejez, la muerte, la paz, la guerra, la conservación de la naturaleza, etc., pero en especial su actitud política, ponen de manifiesto su consecuente articulación con lo mejor de la tradición humanista práctica que ha caracterizado al pensamiento latinoamericano en sus diversas expresiones.

Su confianza en la permanente perfectibilidad de la condición humana, le distanciaron de las filosofías especulativas, respecto a una presunta esencia humana inamovible, así como de la resignación religiosa ante un hombre eternamente condenado por pecador, o de una fatal consideración de concebirle una especie de fierecilla indomable.

Solo una profunda convicción humanista práctica y revolucionaria podía servir de consecuente sustento a un escritor de tal talla para acompañar a otros, —no solo latinoamericanos sino de todo el orbe, que han alcanzado también el Premio Nobel—, para formar parte hoy del panteón de la cultura universal y sus mejores exponentes, que evidencian que el humanismo genuino no constituye una utopía abstracta, sino muy concreta y por tanto realizable.

Bibliografía

ABELLO Jaime, 2015, Bogotá, Feria del libro, conferencia, 25 de abril.

AYATOLÁ, <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/garcia-marquez-se-fue-mexico-articulo-488051>

CASTRO Rosa, 1969, *Con Gabriel García Márquez*, en Pedro MARTÍNEZ (selección), *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las

Américas, La Habana.

DÁVILA Guillermo, 2015, Bogotá, Feria del libro, conferencia, 25 de abril.

DÍAZ-GRANADOS José Luis, 2005, *Grandes periodistas: Gabriel García Márquez periodista*, Editorial Pablo de la Torre, La Habana.

DURÁN Armando, 1969, *Conversaciones con Gabriel García Márquez*, en Pedro MARTÍNEZ (selección), *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, La Habana.

DURÁN Armando, 1968, *Conversaciones con GGM*, Caracas, en Alfonso RENTERÍA MANTILLA, (recopilación y prólogo), *García Márquez habla de García Márquez. 33 grandes reportajes*, Compañía de inversiones editoriales, Bogotá, 1979.

ESTRADA VILLA Armando, 2014, *Premios Nobel de literatura latinoamericanos*, Ediciones Un-aula, Medellín.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1970, *Relato de un naufrago*, Tusquets, Barcelona.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1972, "El Nacional", Caracas, 30 de julio de Papel Literario, Séptimo Día, pp. 7 y 10. <http://www.celarg.gob.ve/Ingles/TrayectoriadeunPremio/PremioII/papule-yomggmarquez30071972ganador.htm> consultado febrero 20 de 2014.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1976a, *Crónicas y reportajes*, Editorial Oveja Negra, Bogotá-Caracas-La Paz-Lima-Quito.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1976b, *Entrevista concedida en 1976 a German Castro Caicedo*, Noticiero RTI, Bogotá.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1978, *Periodismo militante*, Son de Máquina Editores, Bogotá.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1982a, *Obra periodística 1 Textos costeños*, Grupo Editorial Norma, Colombia.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel. 1982b, *Obra periodística 2 Entre cachacos*, Grupo Editorial Norma, Colombia.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1986, *El amor en los tiempos del cólera*, Editorial Arte y Literatura, La Habana.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1994, *Informe de Misión de Ciencia, Educación y desarrollo*, "El Espectador", sección General/ 12-A, 23 de julio.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1996, *El milagro de la creación*, en *Mensaje de América. Cincuenta años junto a la UNESCO*, UNAM, México.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 2001, *El cataclismo de Damocles*, Oveja Negra, Bogotá.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 2002, *Vivir para contarla*, Editorial Diana, S.A. de C.V., México.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 2007a, *Noticia de un secuestro*, Imprenta Alejo Carpentier, La Habana.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 2007b, Discurso pronunciado en Cartagena de Indias como homenaje por la edición de 1.000.000 de ejemplares de *Cien años de soledad* en España.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 2015, “El Tiempo”, Bogotá.

GUADARRAMA Pablo, 2013, *Pensamiento Filosófico Latinoamericano. Humanismo, método e historia*, Tomo III, Università degli Studi di Salerno-Universidad Católica-Planeta, Bogotá.

HARSS Luis, 1984, *La cuerda floja*, en *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, Casa de Las Américas, La Habana.

MARTÍ José, 1976, *Obras Completas*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, T. VI e VII.

RAMA Ángel, 1984, *Un novelista de la violencia americana*, en *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, Casa de Las Américas, La Habana.

RODRÍGUEZ Víctor, 1990 (entrevista en selección y prólogo), *Gabriel García Márquez La soledad de América Latina*, Editorial Arte y Literatura, La Habana.

SANTOS CALDERÓN, Enrique. RESTREPO Jorge, 1975, *Estoy comprometido hasta el tuétano con el periodismo político*, en Alfonso RENTERÍA MANTILLA, (recopilación y prólogo), *García Márquez habla de García Márquez. 33 grandes reportajes*, Compañía de inversiones editoriales, Bogotá, 1979.

El anuncio de una muerte crónica: Gabriel García Márquez y la deconstrucción de una novela

Mario Aznar Pérez
UCM-UMU

Cualquier arte se nutre en primer lugar de sí mismo.

Augusto Monterroso

Cuando hablamos de literatura y, aún más, cuando hablamos de un novelista de la talla de Gabriel García Márquez (Aracataca, 1927 - México D. F., 2014), no podemos hacer otra cosa que empezar por el principio. Aunque ésta pueda parecer una obviedad, y sin olvidar que lo obvio —«que se encuentra o pone delante de los ojos» (DRAE)— es, en ocasiones, lo último que vemos, existe un vínculo que podemos situar en la base de cualquier obra de arte: nos referimos, precisamente, a la relación fundamental que se establece entre el novelista y el arte de novelar, entre la realidad que podemos situar fuera del texto y el texto mismo como realidad. Para ello debemos aceptar como válida, *a priori*, la distinción dicotómica entre fuera y dentro, entre mundo y novela, aunque luego haya de venir el autor —quien, como el lector, es figura bisagra entre la vida y el texto— para desmontarla y advertir, como Monterroso (1990 [1981]: 43), que la obra artística es un todo en sí misma, y que la literatura se hace, al fin y al cabo, con literatura.

Obligatoriamente debemos comenzar diciendo que García Márquez, uno de los más grandes escritores del siglo xx, se esforzó por crear en sus obras una especial comunión entre las ideas de realidad, ligada esencialmente al concepto de Historia, y de fantasía, vinculada a un particular concepto de memoria. Una memoria que igual arraiga en la tierra americana y en sus sustratos, como da vuelo a una imaginación desbordada. Y no hablamos sólo del trasfondo mítico o mágico por el que muchas de sus obras son reconocidas, sino de un sentido aún más abarcador del concepto de ficción. Un sentido, podemos

decir –ahora sí–: garcimarquiano.

Así, en la novela *Crónica de una muerte anunciada*, publicada por primera vez en 1981, nuestro autor alcanza el culmen de esta conjugación, trazando un rompecabezas cuya estructura circular supone un formidable intento de deconstrucción de la Novela, entendida como género paradigmático de la literatura moderna. Ahora bien, si la deconstrucción no debe ser considerada como una teoría de crítica literaria, y seguramente tampoco como un sistema filosófico en sí, sí podemos entenderla como una práctica de lectura que ilumina, en cierto modo, la práctica literaria de textos como el que aquí nos ocupa. Y es por ello que no trataremos de establecer un vínculo, presumiblemente forzado, entre el pensamiento *derrideano* y la obra de García Márquez, sino que, desde una perspectiva algo más amplia, leeremos cómo García Márquez pone en tela de juicio las ideas tradicionales de trama y de final, de ficción y de verdad, de crónica periodística y de novela, dando forma a un engranaje perfecto que se autodestruye y se autodefine en su indeterminación. Una indeterminación que de alguna manera legitima la influencia y la vigencia de esta obra en el actual panorama de la literatura en lengua española, deudor, en gran parte, del Nobel colombiano.

Al igual que *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, o *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño, nos impiden a veces fijar la vista en otras novelas del mismo autor, el colosal monumento que García Márquez erigiera en 1967, es decir, con la publicación de *Cien años de soledad*, reduce para el lector medio la densidad de una novela tan especial como la que aquí nos hemos propuesto “describir”; y que Donald L. Shaw (2008 [1981]: 135) ya definiera como una de las obras más inquietantes de su autor.

Antes de continuar, y en sintonía con el singular marco de este estudio, consideramos interesante señalar las motivaciones por las que el comité del premio Nobel decidió otorgar su galardón literario, en 1982¹, al escritor de Aracataca: ni más ni menos que «por sus novelas y relatos, en las que lo fantástico y lo real son combinados en un tranquilo mundo de imaginación rica, reflejando la vida y los conflictos de un continente»². Si bien

1 Muy significativamente, Gerald Martin (2009) destaca la relación cronológica entre la publicación de *Crónica...* y la recepción del premio Nobel, titulado así uno de los capítulos que conforman su biografía del escritor: «Regreso a la literatura: *Crónica de una muerte anunciada* y el Premio Nobel (1980-1982)».

2 En el sitio web oficial del premio Nobel (www.nobelprize.org) puede leerse: «The Nobel Prize in Literature 1982 was awarded to Gabriel García Márquez for his novels and short stories, in which the fantastic and the realistic are combined in a richly composed world of imagination, reflecting a continent's life and conflicts».

podríamos hacer extensible la apreciación sobre el continente americano hasta abarcar la entera condición humana, queremos destacar de nuevo la tan mencionada combinación entre lo fantástico y lo real. Combinación que en demasiadas ocasiones supone un insano prejuicio con el que debe lidiar todo lector en su primera aproximación a los textos del autor colombiano.

Entre otras cosas, esta breve justificación del premio demuestra que García Márquez ha conquistado, a lo largo de los años, el beneplácito tanto de la crítica especializada como de un grandísimo número de lectores de todo el mundo. Sin embargo, el breve período que separa la publicación de *Crónica...* y la entrega del premio no permitió al jurado el distanciamiento del que hoy gozamos para dar un paso más allá en la lectura crítica de su obra completa. Pues de alguna manera hemos salido del bosque y podemos mirar de frente a los árboles. Ahora sabemos que García Márquez cierra un ciclo monumental con *Cien años de soledad*, y clausura con eficacia ese realismo mágico de cuyo valor de etiqueta tanto se ha abusado. De este modo, en los años sucesivos se inaugura lo que Álvaro Salvador (1997: 300) llamó el «ciclo de géneros», que deberá gran parte de su profundidad a una novela que es en sí una metáfora paradójica del acto de creación literario: *Crónica de una muerte anunciada*³. Con ésta, o incluso antes con *El otoño del patriarca* (1975), García Márquez asumirá más «la indagación sobre modelos novelísticos» (ROVIRA J.C. 1995: 195), en detrimento de la continuidad de esa novela mítica cuyas cotas resultaron insuperables a partir del *Boom*. De acuerdo con Rovira, la refundación de tipologías narrativas existentes –como la que él llama «narración inversa con tintes de indagación policíaca» y que atañe directamente a nuestra *Crónica...*– darán forma a esa escritura garcimarquiana cuya profundidad al día de hoy reconocemos casi unánimemente.

Es en este sentido como García Márquez se empeña, como es común en la narrativa latinoamericana a partir de los años ochenta, en parodiar y recrear todo tipo de géneros literarios, bien ironizándolos o bien subvirtiéndolos. Pero como escribe Alemany Bay en su trabajo sobre la narrativa del autor después de *Cien años de soledad*: «La finalidad de esta subversión [...] será la de ofrecer nueva savia a la literatura», demostrando su «capacidad de invención para crear algo original a partir de lo ya establecido o calcificado

³ Como bien escribe José Carlos Rovira, «salir de todo aquello fue una experiencia que se llamó sucesivamente *El otoño del patriarca*, *Crónica de una muerte anunciada*, *El amor en los tiempos del cólera*, o *El general en su laberinto*» (1995: 195).

por un género» (2009: 16). No se trata ya de la simple parodia lúdica –si acaso lo lúdico puede ser simple– sino de un poderoso mecanismo de invención y renovación de la escritura: García Márquez genera sangre nueva a partir de estructuras anticuadas y obsoletas, dotando de nueva vida a su literatura.

Y esto ocurre indudablemente en el caso de *Crónica...* y su refundición del género policíaco, que el autor asume explícitamente, y de cuyas implicaciones hablaremos más adelante. Palencia-Roth, por su parte, afirma que «García Márquez deconstruye –ironiza– el género policíaco al mismo tiempo que lo utiliza» (1989: 12), aunque, desde nuestra óptica, esta relación creativa frente a formas calcificadas puede extrapolarse más allá de cualquier subgénero narrativo, hasta poder hablar de una subversión de la novela en su sentido más amplio.

Hemos dicho entonces que *Crónica...* marca un punto de inflexión en la novelística de su autor, llegando incluso a suscitar la siguiente reflexión de Álvaro Salvador: «García Márquez realiza en *Crónica...* el sacrificio ritual de su mundo literario anterior y de su mismo yo imaginario [...] La muerte anunciada que nos narra esta historia es fundamentalmente la muerte de un estilo, la crónica de un fracaso, que paradójicamente se transforma en gloria» (1997: 302). De estas palabras quedémonos de momento con el trasfondo metaliterario que tanto nos interesa destacar en nuestra lectura de la novela, pues, como veremos, ese trasfondo no es otro que el de la gran literatura de finales del siglo xx y principios de este siglo xxi.

Las breves referencias críticas apenas expuestas nos invitan a comprobar cómo buena parte de la crítica coincide al menos en dos aspectos referidos a esta novela. En primer lugar, que supone un giro simbólico en la obra de su autor, convirtiéndose por extensión en un referente de estilo para los textos sucesivos; y, en segundo lugar, que en ella confluye una precisa combinación estructural y temática cuya finalidad última es la renovación de una Literatura con mayúsculas, y de su forma más modernamente extendida: la novela.

Publicada por primera vez en Bogotá por la editorial La Oveja Negra⁴, esta novela relata en forma de reconstrucción –o deconstrucción– casi periodística el asesinato de

⁴ Al mismo tiempo se publica en México por Editorial Diana, en Argentina por Editorial Sudamericana y en España por Editorial Bruguera; mientras que en Italia la publicará Mondadori en 1982, en traducción de Dario Puccini. Nosotros citamos de la primera edición española.

Santiago Nasar a manos de los hermanos Vicario. Se trataría de una historia derivada de un hecho real ocurrido en 1951 en el Departamento colombiano de Sucre, que el autor entreteje magistralmente con el gran instrumental novelístico del que dispone.

Obligados por la naturaleza sintética de este estudio, y teniendo en cuenta la celebridad de la novela que nos ocupa, podríamos presentar la trama, muy someramente, de la siguiente manera: en un pequeño pueblo de la costa caribeña se casan los personajes Bayardo San Román y Ángela Vicario. Tras la celebración de la boda los novios se van a casa y allí Bayardo descubre que su esposa no es virgen. Entonces devuelve a la mujer a casa de sus padres, y Ángela, tras ser apaleada por su madre, señala a Santiago como causante de su deshonor. Es así que los hermanos Pedro y Pablo Vicario, obligados por la defensa del honor familiar, anuncian públicamente que matarán a Santiago, como finalmente ocurre.

De esta manera la trama se construye fundamentalmente sobre un punto vacío representado por la pareja «conocimiento-desconocimiento» en relación con el anuncio del crimen. La mayoría del pueblo sabe lo que va a suceder, y, sin embargo, Santiago Nasar, el principal interesado, desconoce su destino hasta poco antes de morir acuchillado en la misma puerta de su casa. «Nunca hubo una muerte más anunciada» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1981a: 83), declara el narrador, quien trata de reconstruir los hechos veintisiete años después de sucedidos.

El anuncio de la muerte es doble, pues si la mayoría de los habitantes del pueblo, dentro del relato, están enterados, el lector también lo está desde la primera página del libro. Pues la novela comienza, como todos sabemos, con las siguientes palabras que no podemos evitar reproducir: «El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1981a: 9). De este modo, *Crónica de una muerte anunciada* empieza como según Edgar A. Poe debería empezar cualquier obra de arte, es decir, por el final. El mismo García Márquez declaró al respecto, como señala Santiago Gamboa en su prólogo a la edición de *El Mundo*: «Lo que sucede es que yo no quise que el lector empezara por el final para ver si se cometía el crimen o no, así que decidí ponerlo en la frase inicial del libro [...] De este modo la gente descansa de la intriga y puede dedicarse a leer con calma qué fue lo que pasó» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1999 [1981]: 2). Detrás de esta pequeña licencia de

ingenuidad, las palabras del escritor colombiano esconden una finalidad muy precisa: subvertir los pilares tradicionales tanto de la narración ficcional como de la narración periodística, guiando al lector hacia una conclusión, si se quiere, metaliteraria –cuando no metafísica–: la complejidad de la vida humana y, por extensión, la complejidad del hecho literario recaen en la hondura de la incomunicación, o, apelando al tema garcimarquiano por excelencia, en la más grande y duradera soledad.

Progresivamente, conforme avanzamos en la lectura, descubrimos cómo en torno a ese punto de vacío axial de «conocimiento-desconocimiento» se van desmoronando uno a uno todos los apoyos que en un principio parecían sostener la novela. Por un lado advertimos que el tiempo del relato se estructura circularmente y presenta avances y regresiones respecto del acontecimiento central, es decir, el asesinato, volviendo siempre a él no con la finalidad de indagar las causas o aclarar su sentido –como normalmente podríamos esperar– sino que lo hace vaciándolo progresivamente de inteligibilidad (SHAW D. L. 2008 [1981]: 136). Nos encontramos entonces con que el tiempo, que en un principio parece facilitar el estrechamiento del círculo y, así, el proceso investigador, no hace más que alejarnos del centro de la estructura, esto es: el esclarecimiento del asesinato de Santiago Nasar.

Otro ejemplo claro de estos falsos puntos de apoyo sería el código de honor que mueve a los hermanos Vicario y que puede considerarse el detonante verdadero de la acción –como bien ha demostrado Hugo Méndez Ramírez (1990)– pero que en el fondo no es ni más ni menos que una reinterpretación paródica del honor hispánico. Un honor que, según los asesinos, justifica su crimen ante Dios y ante los hombres: «Lo matamos a conciencia –dijo Pedro Vicario–, pero somos inocentes» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1981a: 80). De hecho, uno de los motivos más celebrados que articula el desarrollo de la trama y el ulterior significado del texto en su forma alegórica es el empeño de los hermanos Vicario por que se impidiese su acción criminal, por que se evitase de algún modo su destino. Como señala el narrador: «la realidad parecía ser que los hermanos Vicario no hicieron nada de lo que convenía para matar a Santiago Nasar de inmediato y sin espectáculo público, sino que hicieron mucho más de lo que era imaginable para que alguien les impidiera matarlo, y no lo consiguieron» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1981a: 81). Es más: «en la

reconstrucción de los hechos fingieron un encarnizamiento mucho más inclemente que el de la realidad» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1981a: 81).

Asimismo, la autenticidad del narrador, que recoge testimonios y reconstruye recuerdos, que hilvana una memoria cuyos intersticios son, si no puro silencio, sí, al menos, ficción, se ve comprometida por la inclusión de rasgos autoficcionales que sitúan al autor empírico detrás de la primera persona narradora, y que hacen de esta novela, como escribe Santiago Gamboa en su texto introductorio, «una joya rara en la obra de García Márquez, pues es él mismo quien relata la historia en primera persona» (1999 [1981]: 20). Clásico será el ejemplo de la referencia a Mercedes Barcha, la esposa real –o fuera del texto– de García Márquez, y que no hace más que sumar apoyos a la tesis de que en esta obra se dan cita con particular brillantez y ambigüedad elementos provenientes tanto de la crónica periodística como de la ficción puramente literaria.

Por otro lado, la fatalidad –tema predilecto en la obra de nuestro autor–, las referencias a elementos religiosos, la violencia, la temática hispánica del honor, y ciertos paralelismos con la tragedia griega, son ingredientes de una hibridación sin precedentes en la literatura en lengua española. Una hibridación que va de la novela policial a las técnicas objetivas de investigación periodística, pasando por elementos del teatro áureo español insertos en pleno siglo xx. Por este camino, en el contexto del género neopolicial, es decir, de la creación de novelas ambientadas en América Latina pero cuyo referente estético es la novela negra norteamericana, García Márquez recurre, como señala muy acertadamente Alemany Bay, a un policial «anacrónico» (2009: 22). Junto a Georges Simenon y a Arthur Conan Doyle, Calderón de la Barca parece manejar la tramoya en una tragedia al más puro estilo de la Grecia clásica.

En este sentido, si aceptamos que la deconstrucción tiende a disolver el canon, no en una negación absoluta del significado sino en una negación del significado absoluto, García Márquez propone con esta novela la visión poliédrica de un hecho tan real y objetivo como es un asesinato, trasladándolo al plano literario a través no de la negación del hecho en sí, sino de su percepción, lo que desde el punto de vista kantiano viene a ser lo mismo. Y es en esta tensión en la que habita y crece *Crónica de una muerte anunciada*, promoviendo una oscilación perpetua entre el hecho cognoscible y su determinación lingüística,

narrativa, literaria. Entre hacer y decir, entre la corporeidad de la máquina de escribir y la invención del mundo como acto insuperable de libertad individual.

En lo que se refiere al género policial, podemos leer como primer rasgo subversivo el hecho de que muy pronto –no pasan ni diez páginas– el lector conoce la identidad de los asesinos: los gemelos Pedro y Pablo Vicario –hermanos de la “víctima”– que «tenían 24 años y se parecían tanto que costaba trabajo distinguirlos» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1981a: 28). Además, el papel tradicionalmente relevante del documento es, en este caso, irrisorio. Un ejemplo de ello son las ambivalentes referencias al sumario, donde se recogen declaraciones de toda índole sin distinguir el rigor de las fuentes. Igual sucede con las clásicas pistas que el detective debe seguir, que, funcionando en esta novela de manera inversa, pasan totalmente inadvertidas, como en el caso de la nota de advertencia que alguien deja a Santiago Nasar debajo de su puerta, y que ni Santiago, ni Divina Flor ni nadie vieron hasta mucho después de que el crimen fuese consumado.

Por supuesto, no podemos obviar el elemento principal que hace de esta novela un desmontaje del género policíaco tradicional, es decir, el hecho de que la verdad objetiva no tenga, a fin de cuentas, mayor importancia, llegando incluso a ser ninguneada a lo largo del relato bien sea por el azar, por elementos providenciales o religiosos, o por el inevitable y tajante *fatum* clásico. De este modo se discute el género policial discutiendo la racionalidad moderna y proponiendo un concepto fragmentario y difuso de verdad. Sin ir más lejos, la acusación que Ángela Vicario esgrime contra Santiago Nasar se ve corrompida desde el principio por la lucha entre las fuerzas del destino y las del azar, que rige el desarrollo de toda la novela. Así, García Márquez describe la confesión de la joven como una suerte de oscura lotería, en la que la fatalidad, la certeza, la prisa, la presión, la confusión y las tinieblas dan como resultado el nombre de Santiago Nasar:

«Ella se demoró apenas el tiempo necesario para decir el nombre. Lo buscó en las tinieblas, lo encontró a primera vista entre los tantos y tantos nombres confundibles de este mundo y del otro, y lo dejó clavado en la pared con su dardo certero, como a una mariposa sin albedrío cuya sentencia estaba escrita

desde siempre» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1981a: 78).

Como sabemos, en la novela policial la verdad juega un papel fundamental, entendida siempre como un discurso explicativo sobre la realidad. Por el contrario, la perversión del discurso o método detectivesco implica un descreimiento en la explicación racional del mundo, lo que hace de esta novela un constante cuestionamiento con varios frentes abiertos. Uno de ellos, como hemos dicho, tendría que ver con la puesta en entredicho de la idea de trama literaria, otro con la puesta en duda de la figura autorial legitimadora del discurso, y otro más que atañería al cuestionamiento de lo que puede considerarse verdadero desde una perspectiva universalista, y que está directamente relacionado con el papel que la hibridación genérica –novela y crónica– juega en este texto. Alemany Bay, con gran precisión, señala al respecto que «la subversión de lo policial irá paralela a la subversión del canon de la crónica» (2009: 22-23). Este recorrido paralelo es ciertamente comprobable empezando porque los textos cronísticos requieren normalmente de una exposición lineal de los hechos y del tiempo narrado, cosa que no se da en esta novela, en la que encontramos tanto fechas precisas como episodios sin fechar, y una clara ruptura de la linealidad diegética. La crónica, por otra parte, requiere actualidad, mientras que los hechos aquí relatados se cuentan pasados casi treinta años. Del mismo modo, la crónica exige rigor objetivo, y, sin embargo, el autor de la crónica o narrador figura como personaje del relato y es parte integrante de la comunidad representada.

Finalmente, si entendemos con Ricardo Piglia que «un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective», ya que «persigue sobre la superficie de los textos las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma» (2002 [1975]:144), podemos entender también que, siendo el crítico antes que nada un lector, y polemizando la idea y la naturaleza del enigma, García Márquez está polemizando, junto a la lógica del detective, las lógicas del lector y de la lectura como fundamentos literarios. Es por eso que para nosotros el ejercicio de deconstrucción va más allá del género policial y alcanza de pleno a la Novela con mayúsculas.

Este análisis ha querido, a modo de aproximación, devolver a *Crónica de una muerte anunciada* la justa medida de su papel transgresor dentro de la literatura hispánica, asti-

llo de alguna manera aquellos rasgos principales que, en ocasiones, han sido asumidos por el canon demasiado rápido y quizá de forma algo irreflexiva. Naturalmente no hemos pretendido categorizar en torno a un texto más que conocido y estudiado, sino, muy al contrario, abrir las puertas a futuras lecturas tal y como García Márquez propusiera en relación con la escritura.

Nosotros, llegado este punto, ya hemos hablado bastante. Ahora es momento de hacer silencio y de escuchar al escritor colombiano anunciando el peligro de una muerte crónica: la de aquella literatura que se descubre, frente al espejo, incapaz de reescribirse a sí misma.

Bibliografía

ALEMANY BAY Carmen, 2009, *Propuestas narrativas de Gabriel García Márquez después de Cien años de soledad: innovación de la tradición*, en José M. CAMACHO DELGADO, *Gabriel García Márquez: la modernidad de un clásico*, Verbum, Madrid, pp. 15-33.

BELLINI Giuseppe, 1997, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Castalia, Madrid.

BOLAÑO Roberto, 1998, *Los detectives salvajes*, Anagrama, Madrid.

CORTÁZAR Julio, 1963, *Rayuela*, Sudamericana, Buenos Aires.

FRANCO Jean, 1998 [1987], *Historia de la literatura hispanoamericana, Edición revisada y puesta al día*, Ariel, Barcelona.

GAMBOA Santiago, 1999, *Prólogo*, en Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *Crónica de una muerte anunciada*, El Mundo, Madrid.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1967, *Cien años de soledad*, Sudamericana, Buenos Aires.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1981a, *Crónica de una muerte anunciada*, Bruguera, Barcelona.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1981b, *Crónica de una muerte anunciada*, La Oveja Negra, Bogotá.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1982, *Cronaca di una morte annunciata*, Mondadori, Milano.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1999 [1981], *Crónica de una muerte anunciada*, El mundo, Madrid.

MARTIN Gerald, 2009, *Regreso a la literatura: Crónica de una muerte anunciada y el Premio Nobel (1980-1982)*, en Gerald MARTIN, *Gabriel García Márquez: una vida*, Debate, Barcelona,

pp. 452-489.

MÉNDEZ RAMÍREZ Héctor, 1990, *La reinterpretación paródica del código de honor en Crónica de una muerte anunciada*, "Hispania", Vol. 73, n. 4, pp. 934-942.

MOLINA FERNÁNDEZ Carolina, 2006, *Gabriel García Márquez: crónica y novela*, Universidad de Extremadura, Cáceres.

MONTERROSO Augusto, 1990 [1981], *Viaje al centro de la fábula*, Muchnik, Barcelona.

PALENCIA-ROTH Michael, 1987, *Crónica de una muerte anunciada: el antiedipo de García Márquez*, "Revista de Estudios Colombianos", n. 6, Tercer Mundo Editores, Asociación de Colombianistas Norteamericanos.

PIGLIA Ricardo, 2002 [1975], *Nombre falso*, Anagrama, Barcelona.

ROVIRA José Carlos, 1995, *Entre dos culturas: voces de identidad hispanoamericana*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante.

SALVADOR Álvaro, 1997, *Estrategias narrativas en Crónica de una muerte anunciada*, en Rosa PELLICER y Alfonso SALDAÑA, *Quinientos años de soledad*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp. 299-304.

SHAW Donald L., 2008 [1981], *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Cátedra, Madrid.

América, América...: Vivencias y construcciones de realidad en Gabriel García Márquez y Philip Roth

Virginia Gil Amate
Universidad de Oviedo

En 1960, Philip Roth impartió una conferencia en la Universidad de Chicago titulada *Escribir en Norteamérica hoy*. En ella reflexionaba sobre el oficio de escribir y las duras relaciones establecidas entre la realidad que rodea a un escritor y la literatura que este produce, realizando, además, un repaso crítico de las obras que diversos narradores norteamericanos estaban publicando por esas fechas. El contexto sociopolítico de su argumentación eran los Estados Unidos y su marco temporal lo que estaba pasando, fuera y dentro de la literatura, en ese inicio de los años sesenta. Una versión, posteriormente revisada, de la conferencia pasó a formar parte del volumen de ensayos y entrevistas *Reading Myself and Others*, con un ligero cambio en el título que propiciaba dejar de lado lo circunstancial para potenciar lo esencial: *Escribir narrativa norteamericana*¹.

Comparar las ideas expresadas por Roth con las de los discursos, entre otros el de recepción del Premio Nóbel de Literatura en 1982, de Gabriel García Márquez, igualmente editados bajo la supervisión del autor en el volumen *Yo no vengo a decir un discurso*, guarda alguna que otra sorpresa en relación a los postulados de la condición extraordinaria de Hispanoamérica, que llegó a su apogeo en la década del sesenta, después de una larga andadura cuyo tramo más conocido fueron las rotundas afirmaciones de Alejo Carpentier en los años cuarenta².

La conferencia de Roth se inicia con el recuerdo de un hecho que conmovió a la población de Chicago mientras el escritor vivía allí. El caso de dos hermanas adolescentes

1 La conferencia impartida en 1960 fue ampliada y reeditada en el volumen de ensayos *Reading Myself and other*, 1975, New York, Farrar, Straus and Giroux (ed. en español: ROTH P. 2008a).

2 Para el estudio de las bases del pensamiento americanista de Alejo Carpentier y la aplicación literaria que hizo del mismo vid. FERNÁNDEZ T. 2013 y FERNÁNDEZ T. 2014. Para las derivas socioculturales y políticas de la visión mágico realista latinoamericanas, vid. BRUNNER J.J. 1996 y VOLEK E. 2003.

que una tarde de invierno decidieron ir al cine y ya no regresaron a su casa. Comenzaron a buscarlas veinte días después pero sus cuerpos no aparecieron hasta meses más tarde, cuando la nieve que los había cubierto empezó a derretirse. «Entonces [apunta Roth] los periódicos se hicieron cargo del asunto» (ROTH P. 2008a: 175). El seguimiento de la noticia dio paso al espectáculo con el que se llenaba la morbosidad o el aburrimiento de la gente, de forma que la información se descontroló en entretenimiento y en este participaron los más o menos allegados a las chicas, de la madre a los amigos o a cualquiera que quisiera decir algo ante los micrófonos o las cámaras televisivas. En paralelo, la realidad, siempre empeñada en acompañar de forma desleal las confusas galas con las que se la quiera vestir, iba dejando caer indicios de su implacable presencia. Por ejemplo, detuvieron a un vagabundo que confesó ser el asesino sin tener en cuenta que la noticia reconvertida en espectáculo era ya todo un negocio (en el colmo del delirio una firma de electrodomésticos le había proporcionado a la madre de las jóvenes una cocina nueva que, por supuesto, enseñó a los conmovidos seguidores del caso porque el regalo no era del todo altruista). Siendo así las cosas, en vez de representar tal declaración la resolución del macabro suceso, fue el inicio de una inusitada derivación: ahora el interés podía mantenerse convirtiendo en personaje al asesino confeso siempre y cuando se sostuviera, en difícil equilibrio con la sensatez, su posible inocencia. Hasta una canción inspiró el extravagante sujeto y su fama habría seguido en ascenso si no hubieran cursado desde Florida una orden de extradición «acusado de haber violado allí a una niña de doce años» (ROTH P. 2008a: 175).

Ante tal relato, quizá hace no mucho tiempo, hubiera surgido la común tentación de considerarlo una muestra de la descarnada vida que debía soportar la población del coloso del norte. Ahora es más difícil solventar las cosas de ese modo, toda vez que las estructuras ficcionales, en forma de interminables tramas o de interesadas sospechas, campean alrededor de cualquier hecho sangriento más allá de las fronteras de Estados Unidos, satisfaciendo tanto evidentes intereses económicos como difusos tejemanejes políticos. No obstante, lo que aquí nos interesa es la argumentación de Philip Roth, en los años sesenta, ante el dislate que iba construyendo lo real. «¿Y cual es la moraleja de este relato?», se preguntaba y su respuesta debería interesar —más bien debería haber interesado para

ahorrarnos tanto papel y tiempo empleado en analizar la sustancial esencialidad latinoamericana— a los estudiosos de la literatura hispanoamericana, aunque quizá suma en un molesto estado de confusión a los defensores del carácter insólito de Hispanoamérica:

Es, sencillamente, que el escritor norteamericano a mediados del siglo XX está ocupadísimo tratando de entender, describir y luego hacer *creíble* buena parte de la realidad norteamericana (ROTH P. 2008a: 177. El énfasis es del autor)

La labor de «entender», «describir» y «hacer creíble» en un relato la propia realidad eran, asimismo, tareas marcadas para la generalidad de los escritores hispanoamericanos en el prólogo a la novela *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier y en el discurso de recepción del Nóbel, *La soledad de América Latina* (1982), de Gabriel García Márquez. Las evidentes diferencias estaban en el esfuerzo que el norteamericano debía realizar para entender la realidad circundante, mientras para los hispanoamericanos la realidad de América Latina se revelaba mágica, según Carpentier, sin apenas esfuerzo. Bastaba con ser originario de la zona y tener una gran «fe». Algo parecido señalaba García Márquez para el que sólo los ajenos, los extranjeros, principalmente los europeos, no conseguían captar la originalidad de Hispanoamérica, mientras los escritores locales habían tenido «que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para *hacer creíble* nuestra vida» (GARCÍA MÁRQUEZ G.: 25. El énfasis es mío). Tanto uno como otros “describen”, asumiendo la función de diferente modo ya que mientras el norteamericano debe plasmar el delirante plano de lo real, que ni le satisface ni parece considerarlo su etiqueta de identificación, los escritores de la vía de lo maravilloso estimaban su misión pintar esencialmente lo real, como obligado cometido y como logro, ya que en ese asunto de lo increíble pero verdadero cifraban su diferencia y la identidad subcontinental.

Roth no encuentra ni medianamente gracioso que la realidad supere la imaginación de un escritor, porque en definitiva lo que mostraba ese desorden era un panorama social deleznable:

Causa estupor [lo que ocurre a su alrededor], asquea, enfurece y finalmente incluso azora a la magra imaginación de uno. Una y otra vez la realidad supera nuestro talento, y la cultura vomita casi a diario figuras que son la envidia de cualquier novelista (ROTH P. 2008a: 177-178).

Bien distinto era el planteamiento de Carpentier al señalar el cariz maravilloso de su objeto, no ya en el año 49, pleno de excitación nacionalista, sino en 1975, cuando limó los extremos menos vistosos de su prólogo y lo amplificó hacia lo que consideró las formas legítimas de expresión de lo americano, en el discurso que pronunció en Caracas bajo el título «Lo barroco y lo real maravilloso», indicando que eso no lo convertía ni en «bello» ni en «feo», simplemente era «extraordinario» (CARPENTIER A. 1980 [1976]: 55) y, por ello, por salirse «de las normas establecidas» (*ivi*), caracterizaba a América Latina, para mayor orgullo diferencial del escritor. Años después, García Márquez, desde la tribuna de Estocolmo, volvía a referirse a la «realidad descomunal», a la «realidad desafortada» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2012a: 25) latinoamericana, que no era un artificio ficcional —«una realidad que no es la del papel» (*ivi*), decía—, sino el panorama «pleno de desdicha y de belleza» (*ivi*) que ofrecía gozosamente su material al escritor —«sustenta un manantial de creación insaciable» (*ivi*), señalaba—. No parece haber en el autor de *Cien años de soledad* la fría distancia analítica ni el manejo especulativo de un considerable caudal erudito que presidía el discurso de Carpentier, pero sí se percibe el mismo orgullo identitario y la nula reflexión sobre la vinculación de una literatura exitosa con un territorio exhibido como primario y violento.

Por supuesto, las consideraciones de Roth sobre la situación del escritor en Estados Unidos no se detienen en la brutal anécdota inicial. Del panorama social pasará al político, al hecho de tener dirigiendo el país, en el presente de la revisión de sus palabras, a un presidente como Richard Nixon votado por 34 millones de norteamericanos. He ahí otra diferencia sustancial entre el punto de vista del escritor estadounidense y el expuesto por el colombiano, en el discurso del Nóbel y en buena parte de sus narraciones, porque mientras Roth apunta a la responsabilidad colectiva, García Márquez es proclive a señalar

el heroísmo de una población obligada a vivir una historia, pasada y presente, que no es la propia, pero, paradójicamente, amalgamada por una meta futura, «la inaplazable determinación política de saltar por encima de cinco siglos ajenos» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2008b: 42), que se concibe única, indiscutida (tal vez, indiscutible) y compartida no ya por 34 millones de personas, sino por los varios centenares de millones que pueblan del Río Bravo a Tierra del Fuego que viven, en su inmenso conjunto, según la óptica del colombiano, un presente del que no han sido partícipes ni por acción ni por omisión.

Dicho esto, Roth no considera benéficos los flancos ocurrentes o proteicos de su realidad, es más, desearía haberla inventado para que se quedara en comedia, sátira o tragedia literaria³ y dejaran de ser el ineludible escenario de las vivencias colectivas:

...sigue pareciéndome un tanto fácil ridiculizar al señor Nixon [...]. Si al principio resultaba divertido, uno acaba por quedarse estupefacto. Tal vez como creación literaria satírica podría haber parecido “creíble”, pero al verle en la pantalla del televisor, como una figura pública real, me resultó difícil tomarle en serio [...]. Claro que no era necesario ser un narrador para desear que *alguien* lo hubiera inventado y que no fuese algo real que existía ante nosotros (ROTH P. 2088a: 178).

Muy al contrario, en los discursos de García Márquez pueden encontrarse sorprendentes declaraciones de la irrealidad en la que se asentaba su creación literaria para potenciar aquella en detrimento de la verdad de los hechos. Así, al referirse a la recreación que en *Cien años de soledad* hizo de la represión, en diciembre de 1928, contra los obreros de la Unitet Fruit Company, y aunque su intención declarada al documentarse para el relato era «la posibilidad de reivindicación histórica de las víctimas de la tragedia» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2012d: 102), no encontró «ningún testimonio directo ni remoto de que los muertos hubieran sido más de siete, y que el tamaño del drama no había sido el que andaba suelto en la memoria colectiva» (*ivi*: 102-103). Podría aducirse, porque es vía muy utilizada y lucida, que la razón de tal vacío de información estuviera en la manipulación

³ Roth publicó una serie de artículos mordaces sobre Nixon, sus consejeros y su política en *New York Review of Books*, bajo el título *Our Gang* aparecieron en libro en 1971 (ed. en español, ROTH P. 2008b).

documental ejercida por la “historia oficial” (ese espantajo vaciado de significado de tanto como ha sido utilizado alegremente) y en el silencio cómplice de los que deberían haberlo relatado, pero es el propio novelista el que niega tal resolución, señalando que el caso fue otro, que decidió optar por la hipérbole, apoyándose en lo que llama «memoria colectiva», para que, a fin de cuentas, desde su hermosa (y exitosa) novela pasara a constituir un hecho paradigmático de la historia de Colombia en la mente de los lectores y, tal vez esto es asunto menor, en multitud de trabajos críticos sobre la realidad de su realismo mágico. Esto es lo que dijo García Márquez, ante un auditorio de militares y soldados, sobre lo sucedido y su utilización literaria en la conferencia *Una naturaleza distinta en un mundo distinto al nuestro*, pronunciada en Bogotá el 12 de abril de 1996:

Ustedes podrían preguntarme, con toda razón, por qué en lugar de relatarla en sus proporciones reales, la magnifiqué hasta el tamaño de tres mil muertos que fueron transportados en un tren de doscientos vagones para arrojarlos en el mar. La razón, en clave de poesía, es simple: yo estaba trabajando en una dimensión en la cual el episodio de las bananeras no era ya un horror histórico de ninguna parte sino un suceso de proporciones míticas, donde las víctimas no eran iguales y los verdugos no tenían ya ni cara ni nombre, y tal vez nadie era inocente (*ivi*: 103).

Si de un pasaje concreto de su obra pasamos a la visión global que sostiene sobre la historia de la América hispánica, de la que hace emanar la monolítica y potente identidad latinoamericana, podremos observar que en esta hay más discrecionalidad que hechos probados. Sus postulados ligarían a los actuales hispanoamericanos con las poblaciones precolombinas —«nuestros antepasados precolombinos», «nuestros remotos abuelos» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2012c: 58), repetía en la conferencia *Prefacio para un nuevo milenio*, impartida en Caracas el 4 de marzo de 1990—, siguiendo, efectivamente, la historia, aunque no la de la disciplina de tal nombre sino la *historia* del discurso elaborado al calor de la Independencia, salvo en el extremo de no hacerlo como arma política sino como prueba de la pulsión hacia lo maravilloso de los hispanoamericanos y del exultante futuro

que les aguardaba: «Entramos, pues, en la era de la América Latina, primer productor mundial de imaginación creadora» (*ivi*: 60). No obstante, seis años después, desbarataba las bases de las teorías literarias de lo real maravilloso y hasta los mismos presupuestos con los que en el discurso del Nóbel sustentaba la diferencia asombrosa de América Latina, en una conferencia impartida en Medellín, al atribuir a una táctica deliberada de los indígenas la configuración mágica del continente:

A los conquistadores alucinados por las novelas de caballerías los engatusaron con ilusiones de ciudades fantásticas construidas en oro puro o la leyenda de un rey revestido de oro nadando en lagunas de esmeraldas. Obras maestras de una imaginación creadora magnificada con recursos mágicos para sobrevivir al invasor (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2012e: 128)

Mermando, además, la fiabilidad de los presupuestos identitarios al alargar las prácticas hasta el presente como una mera forma de supervivencia y no como una cualidad ontológica:

...aquellas malicias prehistóricas siguen vivas dentro de nosotros [se refiere a los colombianos] por las buenas o las malas razones para sobrevivir (*ivi*).

quizá sin desconocer lo que en ello había de falacia (sobre todo si se elevaba a categoría identitaria) y disculpándola:

La virtud que nos salva es que no nos dejamos morir de hambre por obra y gracia de la imaginación creadora (*ivi*).

Es curioso observar en estos textos (el de Roth, los de García Márquez y Carpentier) la disímil reacción que como escritores les provoca la realidad nacional. El estadounidense muestra un incómodo extrañamiento que opera en contra de la propia escritura:

...para un narrador sentir que realmente no vive en su propio país, ya sea el representado en la revista *Life*, ya el que experimenta cuando cruza la puerta de su casa, debe de parecerle un grave obstáculo profesional, pues, ¿cuál será su tema? ¿su paisaje? Uno pensaría que quizá obtengamos una elevada proporción de novelas históricas o de sátiras contemporáneas, o quizá nada. Ningún libro (ROTH P. 2008a: 179).

Mientras los narradores hispanoamericanos de la vía de lo maravilloso no tienen ese problema porque no parece ser exactamente la realidad aquello que los desvela, toda vez que lo real es algo que ellos crean, incluso sorteando gruesas contradicciones (así García Márquez) o aquello que ellos saben ver, aunque no sea obvio, y explicar (así Carpentier), aunque otros autores hispanoamericanos en sus mismas obras vengan a enmendarles la plana.

Pero quizá no sea este el asunto más interesante de las diferencias sino aquel al que aboca la reflexión de Roth sobre los mundos que construyen algunos narradores, porque si al panorama nacional que describió podría corresponderle un parón en la producción de todos los que no fueran escritores dados a la fantasía o a la ciencia-ficción, lo que observa es todo lo contrario, la multiplicación de las publicaciones en las que «parece que los autores están produciendo libros acerca de nuestro mundo» (*ivi*), en las que lo de menos sería que la mayoría de estas obras no tengan calidad, porque lo de más es que no se está produciendo «un asalto imaginativo contra la experiencia norteamericana» (*ivi*: 181). Opone Roth la representación halagüeña o melíflua del mundo que pueden dar los *betseller*, a la que ofrecía la facción rebelde ante las convenciones, y no cree que ni en una ni en otra pueda calar una idea de lo que es la vida norteamericana de su época:

La actitud de los beats (si este término significa algo) no carece de atractivo. Todo es una broma. Norteamérica, ja, ja. Pero eso no pone demasiada distancia entre el ámbito beats y su enemigo jurado, el ámbito *bestseller*, no mucho más de lo que cuesta pasar de un lado de la moneda al otro, pues, ¿es Norteamérica, ja, ja, realmente algo más que Norteamérica, hurra, puesta al

revés? (*ivi*: 182).

Del ruido literario pasa a otro tipo de obras y autores y tampoco encuentra en ellos lo que está buscando: si se fija en Salinger, lo que obtiene es «un rechazo de la vida tal como se vive en el mundo inmediato» (*ivi*: 183); si lo hace en Norman Mailer, lo que ve es al escritor que ha dejado de serlo para convertirse «en paladín de una especie de venganza pública» (ROTH P. 2008a: 181); si entra en la obra de Bernard Malamud sale de ella con «una introducción a su mundo, que no es en modo alguno una réplica del nuestro» (*ivi*: 184). ¿Qué encontramos, no ya los lectores, sino los estudiosos de la literatura hispanoamericana en la obra de García Márquez? Su calidad literaria no está ni mucho menos en entredicho, creó un imaginativo universo ficcional, con un estilo propio, y puso en pié a una larga lista de personajes inolvidables, pero de ahí a que ese mundo sea imagen, metáfora o símbolo de la realidad de América Latina va un trecho difícilmente recorrible porque el mismo autor no encontró la forma cabal de explicarlo y sí los muchos vericuetos para, tal vez involuntariamente, boicotearla. Incluso la idea central de su discurso en Estocolmo, esto es, la “soledad” de América Latina por haber sido sempiternamente incomprendida o desdeñada su realidad por la intolerancia occidental ante su originalidad, hacen agua al estar premiando los del Nóbel precisamente su obra, por no hablar del número de fervorosos lectores que la obra de García Márquez ha tenido, desde los años sesenta, fuera de los límites de la América hispánica. Su éxito reside en el universo que creó, tan apegado a su vida⁴ y por lo mismo tan alejado de la experiencia colectiva, y en el estilo que produjo y ahí podemos retomar el análisis de Roth que, ya avanzada su conferencia sobre la literatura de la otra parte del continente americano, se preguntaba «¿porqué todo el mundo es de repente tan exuberante?» (*ivi*: 185). Al autor de *La mancha humana* le parece que el deliberado embellecimiento retórico «es una expresión de placer» (*ivi*: 188) que entraría en abierta contradicción con el mundo deplorable que los argumentos y situaciones novelescas recrean en esas mismas narraciones. Está bien, podríamos decir, son formas de narrar, preferencias, gustos distintos, pero quizá la respuesta, a tenor de las situaciones

⁴ Para calibrar el efecto que provoca *Vivir para contarla*, la autobiografía de Gabriel García Márquez (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2014 [2002]), en la interpretación nacionalista o esencialista latinoamericana que se ha querido dar a su obra narrativa, vid. FERNÁNDEZ T. 2007.

extremas por las que pasan los personajes de García Márquez, a tenor de las condenas a nada menos que cien años de soledad, quizá fijándonos en que sus criaturas no tienen futuro porque todo está predestinado (en la resolución novelesca) o reclaman (en los discursos), haciéndose eco de una frase de Bolívar descontextualizada que a García Márquez le gustaba mucho, que los dejen en paz para recorrer, en el siglo XX, su particular Edad Media, sea, por lo menos una apertura a la reflexión lo que apuntó Roth para la literatura de su país:

...si el mundo es tan deshonesto e irreal como me parece que, día tras día, se está volviendo; si uno se siente cada vez más impotente ante esa irrealidad; si el fin inevitable es la destrucción, si no de toda la vida, por lo menos de gran parte de lo que es valioso y civilizado en la vida, ¿porqué entonces, en nombre de Dios, el escritor está tan complacido? ¿Por qué no todos nuestros héroes de ficción acaban en instituciones, como Holden Caulfield, o se suicidan, como Seymour Glass? ¿A qué se debe que tantos de ellos (no solo en libros de Wouk y Weidman, sino también en los de Bellow, Gold, Styron y otros) acaben haciendo una afirmación de la vida? [...] lo cierto es que cada vez hay más libros de escritores serios que terminan con una nota de celebración. No solo el tono es exagerado, sino que la moraleja también lo es (ROTH P. 2008a: 188).

Al observar los planteamientos del pensamiento americanista de García Márquez en el que se exaltaba «la fuerza de nuestro retraso» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2012b: 41) como indubitable y autárquica vía conquistadora de un futuro que parecía tener su práctica en la revolución, según indicaba en *Palabras para un nuevo milenio* (La Habana, 29 de noviembre de 1985), no es no es ninguna realidad (ni siquiera la de la posibilidad) la que puede estar guiando sus palabras en ese concreto momento histórico:

Una energía de novedad y belleza que nos pertenece por completo y con la

cual nos bastamos de nosotros mismos, que no podrá ser domesticada ni por la voracidad imperial, ni por la brutalidad del opresor interno, ni siquiera por nuestros propios miedos inmemoriales de traducir en palabras los sueños más recónditos. Hasta la revolución misma es una obra cultural, la expresión total de una vocación y una capacidad creadoras que justifican y exigen de nosotros una profunda confianza en el porvenir (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2012b: 41).

Sus premisas ancladas en el pasado ajeno y el futuro incontestable, tan prescrito como lo estaba la historia en sus ficciones, creaban un panorama de activo extrañamiento ante la cultura occidental y una exultante defensa de la positiva diferencia hispanoamericana, solo que basaba esta en características, o bien trasvasables a otros colectivos humanos —«cultura de la fiesta», «cultura de la vida cotidiana que se expresa en la imaginación de la cocina, del modo de vestir, de la superstición creativa, de las liturgias íntimas del amor» (*ivi*)—, o discutibles en cuanto a su calidad distintiva y general del comportamiento social en concretos periodos históricos no muy lejanos del subcontinente—«cultura de la solidaridad» y de la «insurgencia de los pueblos» (*ivi*)—, o, finalmente, improbables en su supuesto particularismo —ahí estarían las «Vírgenes mulatas» (*ivi*) destacadas como patrimonio del santoral latinoamericano sin consideración hacia las Vírgenes morenas que pueden encontrarse en España, de Extremadura a Cataluña, para desmentir el simbolismo identitario que extrae de ellas al considerarlas «verdaderos milagros del pueblo en contra del poder clerical colonizador» (*ivi*: 40)—.

Estaríamos, pues, ante un discurso que construye la realidad a su gusto y medida, exagerado en el «tono», si utilizamos las palabras de Roth, y meramente voluntarista en la «moraleja», que no atendería contra su mundo de ficción siempre y cuando no se utilice este (y la voz de su autor) para construir una prédica política de signo nacionalista o una visión sesgada sobre la Literatura Hispanoamericana. ¿Cómo hacerlo si el gran escritor colombiano quiso narrar su propia vida, dejando al aire, en las páginas de su autobiografía, su precaria sensibilidad política al anotar, por ejemplo, que tiene 21 años cuando se percata de que «medio país estaba en una guerra sangrienta» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2014 [2002]: 338); o ya es periodista en la redacción de un diario de tirada nacional, en el con-

vulso inicio de la década del 50 y, sin embargo, «en mi ofuscación política de esos días no me enteré siquiera de que el estado de sitio se había implantado de nuevo en el país» (*ivi*: 375) o, legítimamente ocupado en buscar los caminos de su escritura, «el drama de Colombia me llegaba como un eco remoto y sólo me conmovía cuando se desbordaba en ríos de sangre» (*ivi*: 398)? ¿Cómo otorgarle, a esa visión de América, un valor de símbolo riguroso si era sostenida por un narrador que en cualquier ámbito, según anota en *Vivir para contarla*, valoraba más las «versiones» sobre los hechos, y su calidad creativa, que la verdad desnuda de los mismos, con el añadido de que «en mi caso, además, estoy convencido de que contar la historia verdadera es de mala suerte» (*ivi*: 324)? ¿Cómo hacerlo si el escritor maduro que narró las peripecias vividas para convertirse en escritor, al volver su mirada sobre los relatos que inventaba el niño que fue, no descubre tanto su inicial caudal imaginativo como las «técnicas rudimentarias de narrador en ciernes para hacer la realidad más divertida y comprensible» (*ivi*: 95)? Quizá sea algo parecido a la cuadratura del círculo concebir una visión global, unificada y auténtica de Hispanoamérica a partir de la percepción de un escritor que contemplaba identidades disímiles en su propio país, una «caribeña» positiva, otra «andina» siniestra, a la que habían sido arrojados por imposiciones externas:

Colombia fue desde siempre un país de identidad caribe abierto al mundo por el cordón umbilical de Panamá. La amputación forzosa nos condenó a ser lo que hoy somos: un país de identidad andina con las condiciones propicias para que el canal entre los dos océanos no fuera nuestro sino de los Estados Unidos (*ivi*: 490).

Bibliografía

BRUNNER José Joaquín, 1996, *Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana*, “Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje”, n. 13-14, enero-diciembre, pp. 301-333.

CARPENTIER Alejo, 1980 [1976], *Lo barroco y lo real maravilloso*, en *Razón de ser*, Letras Cubanas, La Habana.

FERNÁNDEZ Teodosio, 2007, *Gabriel García Márquez o contar para vivirla*, “Turia”, n. 83, pp. 9-19.

— 2013, *Aportaciones españolas a lo real maravilloso americano*, en Patrizia SPINATO y Jaime José MARTÍNEZ (eds.), *Cuando quiero hallar las voces. Encuentro con los afectos. Studi di iberistica offerti a Giuseppe Bellini*, CNR Edizioni, Roma, pp. 273-283.

— 2014, Estudio preliminar a Alejo CARPENTIER, *El reino de este mundo*, Akal, Madrid, pp. 5-156.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 2012a, *La soledad de América Latina* (Estocolmo, 8/XII/1982), en *Yo no vengo a decir un discurso*, Random House Mondadori, Barcelona, pp. 21-29.

— 2012b, *Palabras para un nuevo milenio* (La Habana, 29/XI/1985), en *Yo no vengo a decir un discurso*, Random House Mondadori, Barcelona, pp. 35-42.

— 2012c, *Prefacio para un nuevo milenio* (Caracas, 4/III/1990), en *Yo no vengo a decir un discurso*, Random House Mondadori, Barcelona, pp. 57-60.

—2012d, *Una naturaleza distinta en un mundo distinto al nuestro* (Bogotá, 12/IV/1996), en *Yo no vengo a decir un discurso*, Random House Mondadori, Barcelona, pp. 99-104.

— 2012e, *La patria amada aunque distante* (Medellín, 18/V/2003), en *Yo no vengo a decir un discurso*, Random House Mondadori, Barcelona, pp. 125-130.

— 2014 [2002], *Vivir para contarla*, Penguin Random House, Barcelona.

ROTH Philip, 2008a, *Escribir narrativa norteamericana*, en *Lecturas de mi mismo*, Random House Mondadori, Barcelona, pp. 175-191.

— *Nuestra pandilla* 2008b, Random House Mondadori, Barcelona.

VOLEK Emil, 2003, *José Martí, ¿fundador de Macondo?*, “Quimera”, n. 226, pp. 17-25.

La cioccolata di Márquez: dolce e racconto

Domenico Notari

Il cibo, se si esclude la sua funzione primaria di soddisfacimento della fame, allude sempre a qualcos'altro. È consolazione, banchetto rituale, sacrificio, eucaristia, ospitalità, passione, metafora del sesso. Se ben cucinato, diventa gastronomia, espressione artistica, strumento per conoscere se stesso e l'altro.

Sin dai tempi più antichi, l'atto del conoscere e quello del cibarsi sono stati accostati. La conoscenza è stata vista come un atto di assimilazione, assai simile a quello del mangiare e del digerire. «Secondo il filosofo Nishida Kitaro, dire che conosciamo qualcosa significa semplicemente che diventiamo parte di quella cosa. Quando osserviamo un fiore, esso entra in noi, è assimilato in noi» (GILLI L. 2012).

Nella letteratura occidentale il legame parola-cibo è stato sempre intenso.

Poeti e letterati si sono percepiti talora come il cuoco che impasta versi e parole.

Gli scrittori affidano al cibo importanti simbologie. A volte esso diventa perno strutturale della vicenda, a volte presenta e definisce i personaggi, si fa correlativo oggettivo efficacissimo (grazie all'azione contemporanea di tutti e cinque i sensi). Nella letteratura del realismo, il cibo ha il compito di rafforzare la verosimiglianza della narrazione, svelando con la sua presenza contesti storici e sociali. Nel realismo magico, favorisce la deriva prodigiosa e fiabesca.

Anche nel campo della gastronomia, il rapporto cibo e parola è avvertito come fondante. Il cibo viene concepito come narrazione e gli chef, nel preparare i loro piatti, pensano al messaggio da comunicare. Per esempio, lo svizzero Pietro Leemann sceglie per le sue portate titoli che alludono a storie, come nel caso di un piatto del 2007 dal titolo *Nuvole scorrono veloci, mi soffermo e le osservo felice*.

Letteratura e gastronomia si influenzano vicendevolmente, dunque. Approfondire il

loro legame potrebbe rivelarsi molto utile.

Il lavoro del comparatista consiste nell'indagare limiti e possibilità della comparazione, mostrando vicinanze, differenze, alla ricerca di quello spazio mediano in cui gli oggetti studiati entrano in contatto.

La speranza, in questo caso, è che letteratura e gastronomia trovino reciproco vantaggio dal mutuare l'uno dall'altro metodi, strategie, tecniche, punti di vista. Cucinare un piatto come un racconto e scrivere un racconto come un piatto.

Un obiettivo complesso e ambizioso, ma dai risvolti sorprendenti e utili, soprattutto se si limita drasticamente il campo di osservazione.

Nel mio caso, essendo un narratore e un appassionato di dolci, limiterò le mie riflessioni all'ambito del racconto e della pasticceria. Oggetto di questa relazione sarà dunque *Dolce e racconto*.

La scelta del dolce non è poi così arbitraria. Inclinazioni personali a parte, il dolce, tra tutte le espressioni culinarie, per la sua natura accessoria, di non stretta necessità, è quello che più si avvicina alla poesia e all'arte.

Scriva Alberto Savinio:

Il dolce non è propriamente un cibo. [...]. Gli uomini privi di [...] fantasia tengono il dolce per un'aggiunta inutile, una superfluità, un lusso. Nell'ordine dei cibi il dolce tiene il luogo del vizio, meglio ancora di un peccato [...]. L'assaporamento dei dolci richiede una inclinazione naturale alla fantasia e ai rapimenti poetici. [...] Il dolce fa dimenticare quel che di necessario e dunque di cupo e mortale è nell'operazione del nutrirsi, ci riconcilia con la parte divina della vita e fa rifiorire in noi il riso (SAVINIO A. 1977).

Una passeggiata nei boschi gustativi

Dolce e racconto, dunque. Limitandomi a proporre una piccola passeggiata nei territori della narratologia, per "leggere" i dolci in chiave narrativa, senza scomodare troppo la semiotica, chiedendomi semplicemente fin dove ci si possa spingere con le similitudini. Una semplice ricerca di analogie, dove esse sussistano, senza forzature. Parodiando un

saggio di Eco, una semplice *passeggiata nei boschi gustativi*.

Frutto di una prima riflessione, scaturiscono immediate e spontanee come associazioni di idee, le seguenti similitudini e considerazioni sparse:

scrivere ↔ cucinare; leggere ↔ mangiare o sorbire; riscrivere ↔ ricucinare (modificando le dosi, aggiungendo o eliminando gli ingredienti, modificando i procedimenti e le lavorazioni, prolungando o accorciando i tempi di cottura o di raffreddamento); scrittore ↔ pasticciere; lettore ↔ degustatore; libreria ↔ pasticceria.

Appena comparso sulla terra, l'uomo ha raccontato storie per esorcizzare la paura della morte. Il dolce - per la sua natura accessoria - esercita la stessa funzione calmante e consolatoria.

Sherazade, nelle *Mille e una notte*, si salva raccontando storie avvincenti con grande maestria. E se fosse stata una pasticciera?

Mi piace immaginarla mentre scampa alla morte, offrendo ogni notte al califfo un piccolo dolce - che non lo sazi mai del tutto -, e promettendogliene un altro ancora più buono per l'indomani.

Incipit

Sulla falsa riga della fruizione narrativa, possiamo chiamare incipit il primo morso o il primo cucchiaino di dolce (con tanto di promessa implicita e promessa di genere).

Scrive Philippe Delerm:

[La prima sorsata di birra] è l'unica che conta. Le altre, sempre più lunghe, sempre più insignificanti, danno solo un appesantimento tiepido, un'abbondanza sprecata. L'ultima, forse, riacquista, con la delusione di finire, una parvenza di potere... Ma la prima sorsata! Comincia ben prima di averla inghiottita. Già sulle labbra un oro spumeggiante, frescura amplificata dalla schiuma, poi lentamente sul palato beatitudine velata di amarezza. Come sembra lunga, la prima sorsata. La beviamo subito, con un'avidità falsamente istintiva. Di fatto, tutto sta scritto: la quantità, né troppa né troppo poca che è l'avvio ideale; il benessere immediato sottolineato da un sospiro, uno schioccar della lingua,

o un silenzio altrettanto eloquente; la sensazione ingannevole di un piacere che sboccia all'infinito. [...] Invece, davanti al tavolino bianco chiazzato di sole, l'alchimista geloso salva solo le apparenze e beve sempre più birra con sempre meno gioia. È un piacere amaro: si beve per dimenticare la prima sorsata (DELERM P. 1998).

Conflitto

Un "piacere amaro", scrive Delerm, dimostrando l'esistenza, nella degustazione, di un "conflitto" implicito, simile a quello narrativo; una sorta di peccato originale.

Nel caso del dolce, più si mangia e più ci si allontana dalla felicità del primo morso. Oltre, c'è solo la nausea e il mal di pancia.

Il conflitto potrebbe scaturire dalla limitazione: non poter mangiare tanti dolci quanti se ne desiderano. Esplicativo in tal senso è un passo di Italo Calvino da *Furto in pasticceria*:

Si buttò sugli scaffali ingozzandosi di paste, cacciandone in bocca due, tre per volta, senza nemmeno sentirne il sapore, sembrava lottasse con i dolci, minacciosi nemici, strani mostri che lo stringevano d'assedio, un assedio croccante e sciropposo in cui doveva aprirsi il varco a forza di mandibole. I panettoni mezzo tagliati aprivano fauci gialle e occhiute contro di lui, strane ciambelle sbocciavano come fiori di piante carnivore; Gesubambino ebbe per un momento la sensazione che sarebbe stato lui a esser divorato dai dolci (CALVINO I. 2003: 302).

Sospensione volontaria dell'incredulità

«La regola fondamentale per affrontare un testo narrativo è che il lettore accetti, tacitamente, un patto finzionale con l'autore, quello che Coleridge chiamava "la sospensione dell'incredulità". Il lettore deve sapere che quella che gli viene raccontata è una storia immaginaria, senza per questo ritenere che l'autore dica una menzogna. Semplicemente, l'autore fa finta di fare una affermazione vera. Noi accettiamo il patto finzionale e faccia-

mo finta che quello che egli racconta sia veramente avvenuto» (Eco U. 1994: 91).

Nel caso del dolce, la sospensione volontaria dell'incredulità potrebbe essere facilitata dall'aspetto e dal profumo, ma è meno spontanea che in narrativa. Forse perché l'atto di ingoiare presuppone un atto di fiducia e l'eventualità di un pericolo oscuro e latente. Quando si mangia si combatte con la morte, recita un proverbio: paura di affogare, di ingoiare corpi estranei o, peggio, veleni.

Ordine e caos, naturale e artificiale

«Leggendo romanzi sfuggiamo all'angoscia che ci coglie quando cerchiamo di dire qualcosa di vero sul mondo reale. La narrativa dà forma al disordine dell'esperienza» (Eco U. 1994: 107). Analogamente, la pasticceria al naturale (un frutto dolce colto da un ramo, un dito di miele rubato alle api) sostituisce l'artificiale, il progettato. Oggi si parla tanto di *cake design*.

Mistero e sorpresa

Nascosto nei suoi impasti e nelle sue miscele, il dolce cela il suo mistero: l'ingrediente segreto, difficilmente identificabile.

«Ma che bontà, ma che bontà, ma che cos'è questa robina qua?» canta Mina in una canzone degli anni Settanta. «Cioccolato svizzero? No? Cacao della Bolivia? No?...» (RICCIARDI E. 1977).

L'improvviso quanto inaspettato riconoscimento dell'ingrediente segreto, ovvero la sua agnizione, provoca la conseguente sorpresa, un colpo di scena.

Calvino così descrive la meraviglia dolciaria:

Toccò un qualcosa di solido ma soffice, con un velo granuloso in superficie: un crafen! Sempre brancolando, se lo ficcò in bocca intero. Diede un piccolo grido di sorpresa, scoprendo che aveva la marmellata dentro (CALVINO I. 2003: 301).

Climax

Il climax, nel caso sia presente, lo si sperimenta e fruisce incontrando l'ingrediente di maggiore impatto gustativo.

Finale

Il dolce ha già insito nel suo significato il concetto di finale. La parola dessert, deriva dal verbo francese *desservir*, che significa sparecchiare; *dulcis in fundo*.

Inoltre, la degustazione di un dolce ha un suo finale naturale, che coincide con l'ultimo boccone o l'ultimo cucchiaino. Ma non sono esclusi altri finali analoghi a quelli del "fratello letterario", ovvero annunciati o a sorpresa (qualcuno ci sottrae inaspettatamente l'ultimo boccone), marcati o aperti.

Si potrebbe avere un finale aperto, per esempio, nel caso la degustazione non produca sazietà, bensì desiderio di altro dolce.

Fabula

Anche al dolce, come al racconto, è applicabile la nozione di fabula, considerando cronologicamente le tappe dell'iter preparatorio: reperimento e dosaggio degli ingredienti, lavorazione, riposo o lievitazione, cottura in forno o raffreddamento in frigorifero...

Funzioni di Propp

Come Vladimir Propp, in *Morfologia della fiaba*, individua nel racconto di magia funzioni costanti (allontanamento, divieto, infrazione, punizione dell'antagonista, nozze dell'eroe...) così nel dolce si possono individuare invarianti analoghe: setacciare farine, sbattere uova o formaggi freschi, montare panne o albumi, incorporare al composto, impastare, versare l'impasto in uno stampo, farcire, preparare dischi o strisce di pasta, infornare, abbattere, raffreddare, glassare, bagnare, guarnire, ecc.

Proprio come nella fiaba, non in *tutti* i dolci sono presenti *tutte* le funzioni, ma la loro successione è "quasi sempre" identica.

Personaggi: protagonista e antagonista

Chi sono i personaggi di un dolce? Verrebbe da dire, senza pensarci su troppo, gli ingredienti di cui è composto il dolce. Se diamo per buona quest'ipotesi, possiamo affermare, allora, che il protagonista è l'ingrediente principale o il sapore predominante.

Il sapore che lo contrasta (o lo riequilibra) - spesso il sale - è l'antagonista.

Il narratore

Chi è il narratore in un dolce? La risposta è articolata: il pasticciere in prima istanza, ma anche chi vi apporta le sue modifiche. Pensiamo ai semilavorati, a una torta farcita il cui pan di Spagna è stato acquistato in panetteria e poi farcito, bagnato e guarnito secondo il proprio gusto personale.

Lector in fabula

«Un testo è una macchina pigra che si attende dal lettore molta collaborazione» (Eco U. 1994: 34). Il lettore, lo sappiamo, integra gli spazi vuoti e quanto non scritto con la sua fantasia e le sue esperienze. Alla stessa maniera, anche un dolce lascia al suo degustatore spazi di integrazione, che vanno dalla semplice aggiunta di zucchero o bagna alla sua completa personalizzazione.

Il degustatore empirico

«Il Lettore empirico siamo noi, io, voi, chiunque altro, quando leggiamo un testo», scrive Eco. «Il Lettore Empirico può leggere in molti modi, e non c'è nessuna legge che gli imponga come leggere, perché sovente usa il testo come un contenitore per le proprie passioni, che possono provenire dall'esterno del testo, o che il testo gli può eccitare in maniera casuale» (Eco U. 1994: 10).

Chiunque mangi un dolce, secondo me, è un degustatore empirico, che lo gusta alla sua maniera. Nelle migliaia di maniere diverse. Nel caso di un biscotto, per esempio, ognuno può inzupparlo nell'infuso o nella bibita che preferisce, spezzettarlo o addentarlo intero, spalmarlo con qualsivoglia crema, burro o confettura, mangiarlo croccante o molto intriso.

Segnali finzionali

Come la finzione “abita” normalmente la narrativa, così non mancano i segnali finzionali anche in un dolce. Penso ai frutti di marzapane, ai tronchetti di Natale, al carbone dell’Epifania, ai dolci che riproducono le portate di un pranzo: le braciolettine allo spiedo, il toast, i panini imbottiti, la caciotta, il formaggio pepato ecc.

Tempo e spazio

La narrazione di un racconto si sviluppa nel tempo e nello spazio. Nel caso del dolce tutto avviene con la sua degustazione e con tutto quello a cui la associamo: ricordi, flashback.

Un dolce possiamo gustarlo in qualsiasi luogo ci piaccia, o passeggiando. Si può gestire a proprio piacimento il tempo e la modalità di degustazione: mangiare prima la ciliegina e poi il resto, aggredire le parti migliori o lasciarle per la fine, togliere i canditi e mangiarli a dolce finito, persino lasciare il “boccone della creanza”, quell’ultimo boccone che le nostre nonne lasciavano nel piatto per non sembrare affamate.

Dialoghi

I dialoghi tra personaggi sono le voci del racconto. In un dolce non troviamo un equivalente. A meno che non vogliamo considerare i suoni e i rumori più o meno discreti (si spera) che fa chi degusta il dolce: far tintinnare con una posata un piattino o una coppa, tagliare, sgranocchiare, succhiare, deglutire, persino parlare col boccone pieno.

Ritmo e musicalità

Ad ogni parola - è scontato - corrisponde un suono. L’alternanza di frasi di diversa lunghezza genera un ritmo. Analogamente, sequenze o alternanze di decorazioni dai colori squillanti o pacati, la distribuzione regolare di elementi gustativi in un impasto o in una farcitura generano per l’occhio e per il gusto un ritmo e, perché no, una sorta di musicalità, un’armonia.

Lo stile

Il dolce riflette il carattere di chi lo ha cucinato. Da bambino, ero in grado di riconoscere da un dolce pasquale (una pastiera di grano) l'amica di famiglia che ce lo aveva regalato. Ester, la rozza, usava lo zucchero semolato invece di quello a velo; Anna, la distratta, l'aveva fatto bruciacchiare in forno; Rosina, la pignola, aveva tagliato con precisione maniacale le strisce di pasta frolla; Romana, l'avara, aveva risparmiato su zucchero e uova; Elvira, la sbruffona, farciva con canditi enormi. Che nostalgia, i dolci dell'infanzia! Altro che *petite madeleine*.

Trama

Se, degustando un dolce, abbiamo riscontrato la presenza di aspetti, elementi, caratteristiche, figure retoriche, attanti tipici della narrativa, come l'incipit, il mistero, la sorpresa, il protagonista, l'antagonista, il narratore, il climax, il finale..., possiamo affermare che i dolci - specie quelli complessi, con molti ingredienti - nascondono al loro interno una trama, quello che in narrativa trasforma una semplice favola in un intreccio. Una trama ideata sin dall'inizio dal pasticciere, che si dispiega durante la degustazione.

La cioccolata di Márquez

“Un momento”, disse [il prete]. “Ora assisteremo a una prova irrefutabile dell'infinito potere di Dio”.

Il ragazzo che aveva servito messa gli portò una tazza di cioccolato spesso e fumante che egli bevve d'un fiato. Poi si pulì le labbra con un fazzoletto che tolse dalla manica, stese le braccia e chiuse gli occhi. Allora padre Nicanor si alzò di dodici centimetri dal livello del suolo (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1995).

Nel passo di Garcia Márquez, tratto da *Cent'anni di solitudine*, un dolce favorisce l'inesco del prodigioso, in una narrazione in equilibrio tra realismo e magia.

Altri scrittori latinoamericani hanno utilizzato il cibo per sviluppare il loro realismo magico: le messicane Ángeles Mastretta e Laura Esquivel, il brasiliano Jorge Amado, la cilena Isabel Allende.

Nel realismo magico il cibo può favorire prodigi, ma serve anche per sedurre, consumare vendette. Come nel romanzo della Esquivel, *Dolce come il cioccolato*. Qui, la protagonista, Tita, utilizza l'alta cucina per sedurre il marito della sorella e per vendicarsi di quest'ultima. L'uccide lentamente con la bontà dei suoi manicaretti che sviluppano in lei una mortale flatulenza.

Significativa la scena del banchetto nuziale, quando viene servita la torta la cui glassa è stata allungata con le lacrime di Tita.

Un'immensa nostalgia si era impadronita di tutti i presenti non appena avevano gustato il primo boccone di torta. Anche Pedro, sempre così allegro, faceva uno sforzo tremendo per trattenere le lacrime. [...]

Rosaura, tra conati di vomito, fu costretta ad abbandonare il tavolo d'onore. Cercava in tutti i modi di controllare la nausea, ma la sgradevole sensazione era più forte di lei! Aveva tutte le intenzioni di salvare il vestito da sposa dalle eiezioni dei parenti e degli amici, ma cercando di attraversare il patio scivolò a terra e non rimase una sola parte del vestito che non fosse sporca di vomito (ESQUIVEL L. 2008).

Il cibo nel realismo magico fa da catalizzatore per il prodigioso. Ma spesso non si limita a favorirlo, ne è la causa primaria. Il cibo (in questo caso il dolce) fa da *pharmakon*. Il termine *pharmakon* indica una pozione magica, una pianta curativa, un veleno, ma anche il guaritore e l'avvelenatore. E la narrativa e la pasticceria non hanno tra le loro funzioni anche quella curativa? Non possiamo definirle farmaci? E definire, nello stesso tempo, il narratore e il pasticciere sia guaritori che somministratori di veleno?

Pensiamo alla responsabilità di chi cucina, all'attenzione per la freschezza e la salubrità dei procedimenti e degli ingredienti. Ma la stessa responsabilità non ce l'ha lo scrittore con le sue idee e le sue induzioni?

La cioccolata, se non è prodigiosa come in *Cent'anni di solitudine*, è senz'altro curativa: favorisce il rilascio delle endorfine e la produzione della serotonina.

Anche il farmaco letterario è altrettanto efficace. Ci sono libri per curare chi li legge.

Si può curare il cuore spezzato con Emily Brontë e il mal d'amore con Fenoglio, l'arroganza con Jane Austen e il mal di testa con Hemingway, l'impotenza con *Il bell'Antonio* di Brancati, i reumatismi con il *Marcovaldo* di Calvino. Questo suggeriscono le ricette di un libro di medicina molto speciale, *Curarsi con i libri. Rimedi letterari per ogni malanno* (BERTHOUD E., ELDERKIN S. 2013).

Metodi a confronto

Cucinare un dolce come un racconto e pensare un racconto come un dolce.

Il metodo dello scrittore e il metodo del pasticciere. Quanto può mutuare l'uno dall'altro?

Per quanto riguarda la narrativa, lo scrittore potrebbe favorire maggiormente, anche con correlativi oggettivi gastronomici, l'idea di oralità, quella legata all'atto di incorporazione, *conditio sine qua non* della pasticceria. Cioè favorire nel lettore l'introiezione.

L'introiezione, in psicoanalisi, è il processo psichico per cui si tende ad accogliere in sé oggetti o aspetti del mondo esterno, appropriandosi delle rispettive doti o qualità, vere o presunte. Appartiene, con la proiezione, ai primi meccanismi che regolano i rapporti oggettuali, e ha spesso il carattere di un meccanismo di difesa. Nell'inconscio, l'introiezione equivale a un atto di incorporazione, specialmente orale.

L'introiezione narrativa potrebbe essere utile per la conoscenza. Se è vero quanto afferma Nishida Kitaro: «Conosciamo veramente qualcosa quando diventiamo parte di essa. Quando osserviamo un fiore, esso entra in noi, è assimilato in noi» (GILLI L. 2012).

Scrivendo Italo Calvino: «Il vero viaggio, in quanto introiezione d'un "fuori" diverso dal nostro abituale, implica un cambiamento totale dell'alimentazione, un inghiottire il paese visitato, [...] facendolo passare per le labbra e l'esofago» (CALVINO I. 1995).

Il kit di Propp

Per quanto riguarda la gastronomia, il pasticciere potrebbe adottare le tecniche di seduzione proprie del racconto, per favorire l'identificazione e la proiezione durante la fruizione gastronomica. Per esempio, sulla falsariga delle carte di Propp, si potrebbe offrire un percorso fiabesco-gustativo, grazie a un kit di sapori che vada ad affiancarsi alle carte.

Potremmo chiamarlo Kit di Propp.

Per intenderci meglio, occorre fare una premessa. Propp individua nella fiaba un numero limitato e costante di personaggi: l'eroe, il mandante, l'aiutante, il donatore, il falso eroe, l'antagonista, la principessa o il premio.

Altrettanti ne potrebbe individuare il pasticciere, per costruire il suo kit.

Nelle scuole si utilizza un mazzo di carte che raffigura le 31 funzioni di Propp. Serve per narrare o reinterpretare le fiabe. Il kit di sapori (dolci, con qualche eccezione) potrebbe affiancarsi alle carte e definire più efficacemente, grazie a tutti e cinque i sensi, i personaggi. Narrare una fiaba e offrire contemporaneamente (a chi ascolta o a chi legge) un sapore in associazione.

L'applicazione pratica potrebbe dimostrarsi più complessa della teoria. Per esempio, quale gusto riservare all'antagonista, all'orco, alla strega? Certamente non un gusto orrido. Si potrebbe lavorare sulla dissonanza e proporre un gusto salato che spezzi la sequenza dei dolci.

Qualcuno potrebbe obiettare: anche un sapore universalmente considerato "buono", come per esempio un pezzo di cioccolata, può non piacere al potenziale fruitore del kit. È vero. Ma qui potrebbe intervenire la scrittura narrativa che lavora a fianco del gusto. Quel sapore potrebbe diventare accettabile, "simpatico", grazie alla forza di persuasione della narrativa. Potrebbero scattare la sospensione volontaria dell'incredulità e l'identificazione col personaggio-gusto da parte del fruitore.

Hitchcock afferma che grazie alla persuasione narrativa, un personaggio negativo può diventare simpatico, basta entrare nei suoi panni, identificarsi con lui.

Prendiamo l'esempio di una persona curiosa che penetra nella camera di un altro e fruga nei cassetti. Poi si fa vedere il proprietario della camera che sta salendo le scale. Quindi di nuovo la persona che fruga e il pubblico vorrebbe dirle: "Attenzione, attenzione, qualcuno sta salendo le scale". Dunque, uno che va a rovistare nei cassetti non ha certo bisogno di essere un personaggio simpatico, il pubblico starà comunque in apprensione per lui (TRUFFAUT F. 2002).

Chi ci dice che identificandoci col personaggio non possiamo anche “identificarci con quel gusto” proposto in associazione e al momento non apprezzato? Col tempo potremmo accettarlo. Pensiamo agli spinaci - un cibo non proprio amato dai bambini - e alla nascita di Braccio di Ferro. Dopo l’avvento nel ‘29 del simpatico marinaio di Segar, si ebbe in America un rilevante incremento del consumo di spinaci.

La cosa è tutta da sperimentare. Se funzionasse, si schiuderebbero nuovi scenari per nuove applicazioni. Per esempio nel campo dell’educazione alimentare, allargandolo a ogni tipo di cibo. Potrebbe funzionare tanto con i bambini in età prescolare quanto con i ragazzi.

E siamo sicuri che funzionerebbe solo con loro?

Bibliografia

BERTHOUD Ella, ELDERKIN SUSAN, 2013, *Curarsi con i libri. Rimedi letterari per ogni malanno*, Sellerio, Palermo.

CALVINO Italo, 1995, *Sapere sapore*, in *Sotto il sole giaguaro*, Mondadori, Milano.

CALVINO Italo, 2003, *Furto in pasticceria*, in *Ultimo viene il corvo*, Mondadori, Milano.

DELERM Philippe, 1998, *La prima sorsata di birra e altri piccoli piaceri della vita*, Frassinelli, Milano.

ECO Umberto, 1994, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano.

ESQUIVEL Laura, 2008, *Dolce come il cioccolato*, Garzanti, Milano.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1995, *Cent’anni di solitudine*, Mondadori, Milano.

GILLI Laura, 2012, *Letteratura e gastronomia: una proposta di comparazione*, “Griseldaonline”, Centro Studi Camporesi, Bologna.

RICCIARDI Enrico, 1977, *Ma che bontà*.

SAVINIO Alberto, 1977, *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano.

TRUFFAUT François, 2002, *Il cinema secondo Hitchcock*, Nuova Pratiche Editrice, Milano.

La poética de Mario Vargas Llosa: el discurso del premio Nobel 2010

Mara Donat
Circolo Amerindiano

El día 8 de octubre de 2010 el periódico español *El País* pone en plena portada la foto del escritor peruano Mario Vargas Llosa en ocasión del otorgado, prestigioso premio Nobel de Suecia. El título principal en la portada declama: «Nobel Vargas Llosa: La Academia sueca concede su mayor recompensa literaria al compromiso moral e intelectual del autor – “Escribir es mi manera de vivir”, dice en Nueva York”» (CRUZ J. 2010b)¹. Otro artículo por Juan Cruz titula «Zavalita conquista el Nobel: Mario Vargas Llosa obtiene la máxima recompensa literaria del mundo – La Academia sueca destaca su retrato del poder y de la resistencia individual» (CRUZ J. 2010a). Sigue un breve recuento de cómo el autor, identificado en el título por el personaje principal de su obra favorita *Conversación en la catedral*, por cierto rica en rasgos autobiográficos, reacciona con asombro a la comunicación de haber recibido el premio:

Mario Vargas Llosa ha ganado el Nobel de Literatura el año en que nadie le había llamado para preguntarle si se sentía favorito. Todos los años por las fechas en que la Academia sueca está a punto de conceder el principal galardón literario del mundo, el autor de *La ciudad y los perros* recibía esas llamadas, y esta vez, cuando al fin lo ganó, el escritor peruano, que también es español de nacionalidad, no estaba ni siquiera en las quinielas. Cuando le llamaron desde Estocolmo, su mujer, Patricia Llosa, creyó que era una broma. La evidencia luego llenó de júbilo al autor, a la familia y a los numerosos lectores de su obra.

¹ El periódico dedica muchas páginas al evento (pp. 46-63).

La última novela recién publicada era *El sueño del celta*; según el periodista «la ascensión y el descenso a los infiernos convierten la novela en un vademécum de las obsesiones narrativas de Vargas Llosa; constituye, en cierto modo, su poética». También salen ediciones de ensayos, sobre Onetti y la recopilación *La verdad de las mentiras*, en cuyo «conjunto de ensayos sobre obras maestras (Camus, Thoman Mann, Faulkner), está el autorretrato literario del Zavalita que ganó ayer el Nobel en medio de su sorpresa, porque él es siempre el más sorprendido por sus propios éxitos»². Y han sido muchos, premios y reconocimientos de mucho prestigio, entre los cuales destacan el Rómulo Gallegos y el Cervantes. En ocasión del Premio Libertad Cortes de Cádiz Vargas Llosa admitió: «Nunca he escrito pensando en los premios» antes de recoger el galardón, y el jurado motivó su elección por «su acendrada defensa de la libertad tanto en la prensa como en la política y su afán por mantener, a través de la literatura, la perfección de la lengua castellana», como cita el periodista en “El Comercio” (DPA 2015) y recuenta lo siguiente: «Vargas Llosa, de 78 años, confesó que seguirá escribiendo mientras pueda. “La mejor manera de morirme sería con la pluma en la mano”, dijo antes de explicar que para él escribir responde a un “anhelo” imparabile que le hace “gozar” y mantiene vivas sus ilusiones»³.

Al entregar el premio Nobel en Suecia, el presidente felicita al escritor peruano las razones de su elección para el 2010. Entre ellas destaca su atención puesta sobre las personas y la humanidad en su complejidad, sin prejuicios, junto con la capacidad juguetona y autoirónica de indagar el erotismo, propio y ajeno. Sobre todo resalta su constante lucha para la libertad y la feroz denuncia de todo abuso de poder, elemento llevado al ápice en la reciente novela *La fiesta del chivo* (2000). Se le galardona entonces su absoluta fe y dedicación a la novela y la literatura, lo que después, en aceptar el premio, el autor presenta al público desde su larga experiencia, en un discurso que abarca toda su formación y poética. Por lo tanto nos permite analizar los elementos salientes de su ser escritor y su escritura en toda su producción novelística, complementada por la ensayística.

Desde el principio la literatura ha sido un elemento entrañable en la vida de Mario

2 Naturalmente también la prensa italiana celebra al Nobel. “Il Corriere della Sera” titula el artículo *Il Nobel per la letteratura a Vargas Llosa*, donde enfatiza el hecho de que después de años se otorgara a un escritor latinoamericano, junto a García Márquez y Octavio Paz; también subraya la sorpresa del autor y de la familia al recibir la noticia oficial (ANÓNIMO 2010).

3 Justo estos días, por la muerte de Günter Grass, también nobel de literatura, Mario Vargas Llosa resalta la importancia de la militancia cívica junto con la obra del primero, y recordando a Eduardo Galeano su elevado nivel intelectual más allá de las diferentes posiciones políticas (EFE 2015).

Vargas Llosa. En el discurso de aceptación del Nobel, hace un «Elogio de la Lectura y la Ficción» y abre recordando su primer impacto con ella de niño: «Aprendí a leer a los cinco años, en la clase del hermano Justiniano, en el Colegio de la Salle, en Cochabamba (Bolivia). Es la cosa más importante que me ha pasado en la vida»; poco después añade: «La lectura convertía el sueño en la vida y la vida en sueño y ponía al alcance del pedacito de hombre que era el universo de la literatura» (VARGAS LLOSA M. 2010: s/n). Y nos ofrece un lindo recuerdo de cómo empezó su escritura:

 Mi madre me contó que las primeras cosas que escribí fueron continuaciones de las historias que leía pues me apenaba que se terminaran o quería enmendarles el final. Y acaso sea eso lo que me he pasado la vida haciendo sin saberlo: prolongando en el tiempo, mientras crecía, maduraba y envejecía, las historias que llenaron mi infancia de exaltación y de aventuras.

 La familia ha sido fundamental en el desarrollo de la lectura, también de la transmisión oral de las historias, de manera que el autor está muy agradecido con ellos, que además con su apoyo le han permitido, él dice: «dedicar buena parte de mi tiempo a esta pasión, vicio y maravilla que es escribir, crear una vida paralela donde refugiarnos contra la adversidad, que vuelve natural lo extraordinario y extraordinario lo natural, disipa el caos, embellece lo feo, eterniza el instante y torna la muerte un espectáculo pasajero» (VARGAS LLOSA M. 2010: s/n). De hecho, para Vargas Llosa la libertad es el motor y la consecuencia natural de la literatura, leída tanto como escrita, puesto que afirma:

 Igual que escribir, leer es protestar contra las insuficiencias de la vida. [...] Inventamos las ficciones para poder vivir de alguna manera las muchas vidas que quisiéramos tener cuando apenas disponemos de una sola. Sin las ficciones seríamos menos conscientes de la importancia de la libertad para que la vida sea vivible y del infierno en que se convierte cuando es conculcada por un tirano, una ideología o una religión.

Todos estos principios alrededor de la escritura marcan su labor creativa desde las primeras obras, al principio de una larga carrera de novelista ahora galardonada por el Nobel. Ya en las *Cartas a un joven novelista* con mucha conciencia creativa afirmaba:

¿Qué origen tiene esa disposición precoz a inventar seres e historias que es el punto de partida de la vocación de escritor? Creo que la respuesta es: la rebeldía. Estoy convencido de que quien se abandona a la elucubración de vidas distintas a aquella que vive en la realidad manifiesta de esta indirecta manera su rechazo y crítica de la vida tal como es, del mundo real, y su deseo de sustituirlos por aquellos que fabrica con su imaginación y sus deseos.

[...] Lo que importa es que ese rechazo sea tan radical como para alimentar el entusiasmo por esa operación –tan quijotesca como cargar lanza en ristre contra molinos de viento– que consiste en reemplazar ilusoriamente el mundo concreto y objetivo de la vida vivida por el sutil y efímero de la ficción. (VARGAS LLOSA M. 2006: 1296).

Hay que reconocer la profunda coherencia de Vargas Llosa frente a su escritura, en los contenidos tanto como en la forma, pero sobre todo en la postura frente a la obra literaria. Una de sus obsesiones más apremiantes es alcanzar la libertad mediante la palabra literaria, no tanto como novela comprometida sino más bien como lenguaje que distingue al ser humano de todas las otras especies, desde la oralidad hasta la escritura, emancipándole, permitiendo el desarrollo de la conciencia⁴. La libertad es la fe en la literatura para Vargas Llosa, puesto que afirma con fuerza en el Discurso (VARGAS LLOSA M. 2010: s/n):

Quienes dudan de que la literatura además de sumirnos en el sueño de la belleza y la felicidad, nos alerta contra toda formas de opresión, pregúntense por qué todos los regímenes empapados en controlar la conducta de los ciudadanos de la cuna a la tumba, le temen tanto que establecen sistemas de censura para reprimirla y vigilan con tanta suspicacia a los escritores independientes.

⁴ Véase el aporte del narrador en el prólogo a su estudio sobre J. C. Onetti (VARGAS LLOSA M. 2009: 11-32).

Con más, Vargas Llosa vivió una situación traumática cuando el padre volvió a la casa, rompiendo la armonía de línea femenina establecida en Bolivia. El padre trasladó a la familia a Lima con gran desilusión del escritor a los once años. Así la escritura se volvió un arma consciente contra toda autoridad y angustia. El narrador sigue recordando la dureza de esta experiencia como una violenta iniciación que encontró amparo solo en la escritura, fascinación de lo prohibido. En el discurso cuenta (VARGAS LLOSA M. 2010: s/n):

Perdí la inocencia y descubrí la soledad, la autoridad, la vida adulta y el miedo. Mi salvación fue leer, leer los buenos libros, refugiarme en esos mundos donde vivir era exaltante, intenso, una aventura tras otra, donde podía sentirme libre y volvía a ser feliz. Y fue escribir, a escondidas, como quien se entrega a un vicio inconfesable, a una pasión prohibida. La literatura dejó de ser un juego. Se volvió una manera de resistir la adversidad, de protestar, de rebelarme, de escapar lo intolerable, mi razón de vivir. Desde entonces, y hasta ahora, en todas las circunstancias en que me he sentido abatido o golpeado, a orillas de la desesperación, entregarme en cuerpo y alma a mi trabajo de fabulador ha sido la luz que señala la salida del túnel, la tabla de salvación que lleva al náufrago a la playa.

Este principio de resistencia, originado por el descontento juvenil y personal, se ha vuelto su poética en la narrativa. El escritor compara la autoridad biográfica de la figura paterna con los sistemas de poder de las instituciones sociales y políticas del Perú y del mundo. Tal denuncia a nivel internacional es particularmente eviente en las novelas más recientes, sobre todo en *El sueño del Celta* (2010). Todo empieza con *La ciudad y los perros* (1963), donde el Colegio militar encarna la corrupción, la prevaricación del poder institucional frente al individuo, vulnerable y marginado. Se profundiza, como sistema político, con el protagonista Zavalita en *Conversación en la catedral* (1969), con un estilo dialógico muy logrado, y vuelve con insistencia, de manera irónica en *Pantaleón y las visitadoras* (1973), de manera contundente en *La fiesta del chivo* (2000). En estas

dos obras la sexualidad es analizada como instrumento del poder institucional. En otras ocasiones es estudiado como ejercicio personal del poder sobre el prójimo, en particular como sometimiento de la mujer por parte del hombre, como en *Travesuras de la niña mala* (2006). En otros casos, sin embargo, el erotismo se vuelve un dispositivo lúdico e irónico de liberación del sentido del lenguaje así como del ser humano, por ejemplo en *La tía Julia y el escribidor* (1977) o en *Los cuadernos de Don Rigoberto* (1997). Volviendo a los sistemas de poder, Vargas Llosa es crítico también frente a las respuestas guerrilleras contra el poder autoritario, como en *Historia de Mayta* (1984), puesto que desconfía de esa forma de sublevación, más confiado en la vía democrática hacia el progreso de la humanidad. De hecho, en cuanto sujeto político real rechaza los sistemas comunistas y socialistas, del pasado y del presente latinoamericano, por absoluta desconfianza en cualquier forma autoritaria de poder político. Al punto que, en cierta etapa de su vida, abraza el pensamiento liberal después de los años juveniles socialistas y apristas en el Perú. De todas formas, esto es de relativo interés para nuestro enfoque en el personaje literario Mario Vargas Llosa, el escritor ganador del Premio Nobel⁵. Lo que sí resalta en toda su obra narrativa, de manera imparcial, es la lucha para la libertad contra todo tipo de abuso de poder, de cualquier bando o sujeto este sea ejercido.

Al analizar los principios creativos del autor peruano, el crítico Oviedo hace hincapié en el estado de exilio del escritor, doble para Vargas Llosa, exterior e interior a la vez, por la insatisfacción que vive el autor, lo que de manera contradictoria la obra lleva en sí. Entonces el crítico cita al narrador, quien a la pregunta ¿Para qué escribe Vargas Llosa?, en sus años juveniles ya había postulado su poética de toda la vida (OVIEDO J. M. 1982: 64-65):

Creo que... la creación literaria es una tentativa de recuperación y a la vez de exorcismo de ciertos fantasmas. Cuando uno escribe está tratando de liberarse del exorcismo de algo que le atormenta, que no es del todo claro para él, y a la vez está tratando de rescatar, de revivir, de salvar del olvido cierto tipo de experiencias que lo han marcado más profundamente que otras y que no

5 Para profundizar en la vida del autor remito a su obra autobiográfica *El pez en el agua* (1993).

quiere dejar morir, que no quiere que desaparezcan. Es un proceso complejo, contradictorio y del que el escritor no siempre está muy consciente y que por otra parte, no siempre puede gobernar: muchas veces es gobernado por él.

Por cierto, ya en las *Cartas a un joven novelista* había inventado para la escritura la metáfora de la solitaria y afirmaba (VARGAS LLOSA M. 2006: 1299):

La vocación literaria no es un pasatiempo, un deporte, un juego refinado que se practica en los ratos de ocio. Es una dedicación exclusiva y excluyente, una prioridad a la que nada puede anteponerse, una servidumbre libremente elegida que hace de sus víctimas (de sus dichosas víctimas) unos esclavos. Como mi amigo de París, la literatura pasa a ser una actividad permanente, algo que ocupa la existencia, que desborda las horas que uno dedica a escribir, e impregna todos los demás quehaceres, pues la vocación literaria se alimenta de la vida del escritor ni más ni menos que la longínea solitaria de los cuerpos que invade.

Recuerda entonces a Flaubert, uno de sus mejores maestros, quien decía que «Escribir es una manera de vivir», principio que comparte totalmente, puesto que el escritor «no escribe para vivir, vive para escribir» (VARGAS LLOSA M. 2006: 1299). En el discurso para el nobel exalta conmovido a su mujer Patricia por su enorme colaboración y con ironía le agradece por criticarlo con las mejores de las felicitaciones cuando le dice «Mario lo único para que sirves es escribir» (VARGAS LLOSA M. 2010: s/n). Vargas Llosa se identifica en cuerpo y alma con su escritura y mediante ella se libera. Oviedo añade en su comentario: «Son las obsesiones, más que las convicciones, las que guían la imaginación y la mano del escritor» (OVIEDO J. M. 1982: 65). Así, la literatura es asumida por el narrador peruano como medio para liberarse de los fanstasmas procurados por los ejercicios de abuso de poder, personal o institucional. Por eso desde los primeros años se identifica con su escritura que delata una forma de exorcismo de los traumas sufridos por el autoritarismo paterno, educativo e institutcional, en ambos el tema y la estructura de cada novela, de la

primera a la última, con una coherencia extrema, como si escribiera una única novela sin nunca acabar. En el discurso para el Nobel el autor subraya (VARGAS LLOSA M. 2010: s/n):

Aunque me cuesta mucho trabajo y me hace sudar la gota gorda, y, como todo escritor, siento a veces la amenaza de la parálisis de la sequía de la imaginación, nada me ha hecho gozar en la vida tanto como pasarme los meses y los años construyendo una historia, desde su incierto despuntar, esa imagen que la memoria almacenó de alguna experiencia vivida, que se volvió un desasosiego, un entusiasmo, un fantaseo que germinó luego en un proyecto y en la decisión de intentar convertir la niebla agitada de fantasmas en una historia. “Escribir es una manera de vivir”, dijo Flaubert. Sí, muy cierto, una manera de vivir con ilusión y alegría.

De estas palabras sacamos a luz otro principio básico de la poética de Vargas Llosa, junto con la fe en la imaginación, o sea, la construcción de la ficción siempre a partir de un hecho real, de anécdota personal, de crónica política, de cualquier indicio que tiene su origen en la experiencia vivida. No es un autor que inventa mundos fantásticos, o que crea a partir de la materia literaria. De nuevo, este principio creativo se consolida ya en las *Cartas para un joven novelista*, con la metáfora del catoplebas, siempre aprendiendo de su gran maestro Flaubert, puesto que explica (VARGAS LLOSA M. 2006: 1302):

La raíz de todas las historias es la experiencia de quien las inventa, lo vivido es la fuente que irriga las ficciones. Esto no significa, desde luego, que una novela sea siempre una biografía disimulada de su autor; más bien que en toda ficción, aun en la de imaginación más libérrima, es posible rastrear un punto de partida, una semilla íntima, visceralmente ligado a una suma de vivencias de quien la fraguó.

Describe entonces, recordando una conferencia juvenil, la escritura narrativa como un

striptease invertido, como si el autor se vistiera de la realidad en el acto de contarla, y añade su concepto metafórico (VARGAS LLOSA M. 2006: 1303):

En cuanto a los temas, creo, pues, que el novelista se alimenta de sí mismo, como el *catoplebas*, ese mítico animal que se le aparece a San Antonio en la novela de Flaubert (*La tentación de San Antonio*) y que recreó luego Borges en su *Manual de Zoología Fantástica*. El *catoplebas* es una imposible criatura que se devora a sí misma, empezando por sus pies. En un sentido menos material, desde luego, el novelista está también escarbando en su propia experiencia, en pos de asideros para inventar historias.

Aun cuando se enfrenta al mito, Vargas Llosa parte de la realidad. Lo evidencia también el crítico Oviedo: «La chispa que inicia la lenta combustión suele ser una experiencia; el punto de partida (y también de llegada si se mira bien) es un sacudimiento dramático producido por el roce fatal de la realidad con el individuo. Esa experiencia puede ser personal, leída o escuchada, y aun entresonada, pero primero tiene que lacerar la carne del autor» (OVIEDO J. M. 1982: 76). Pero la realidad no es algo que se traspone en la materia ficcional. Es solo un punto de partida, puesto que Vargas Llosa siente la literatura como un desafío que abre, amplifica la realidad, multiplicándola en diferentes planos espaciales y temporales. La palabra es un oficio serio, que implica mucha dedicación y trabajo, porque no se limita a copiar al mundo real, de manera mimética. En esta narrativa la realidad es penetrada, analizada en lo profundo por todo lado, en la complejidad de sus manifestaciones. La historia narrada se vuelve otra realidad tal vez más verdadera que la real, no solo verosímil. Desde el principio de su oficio, Vargas Llosa antes escribe un borrador que surge de los fantasmas y los recuerdos, un «magma» con muchas posibilidades, y ya cuando la historia se define redacta la novela, con rigor y estructura, pero sobre todo tratando de cautivar al lector según el principio de verosimilitud (VARGAS LLOSA M. 2006: 1310-1311). Invención y forma van de la mano, se complementan en la obra. En las *Cartas a un joven novelista* Vargas Llosa desarrolla el concepto del «poder de persuasión» imprescindible en la obra narrativa, mediante una ilusión de autonomía

alcanzada a través de sus mecanismos internos (2006: 1310-1311)⁶. Así, la literatura se hace un verdadero hechizo perenne, y una historia ya contiene en sí el germen de otras, al infinito. El narrador sintetiza esta experiencia en palabras muy apasionadas, que remiten a otro discurso, en ocasión del premio Rómulo Gallegos otorgado en 1967⁷. Siguiendo el texto en las *Cartas...leemos*:

[...] y un fuego chisporroteante en la cabeza, peleando con las palabras díscolas hasta amaestrarlas, explorando el ancho mundo como un cazador en pos de presas codiciables para alimentar la ficción en ciernes y aplacar ese apetito voraz de toda historia que al crecer quisiera tragarse todas las historias. Llegar a sentir el vértigo al que nos conduce una novela en gestación, cuando una forma parece empezar a vivir por cuenta propia, con personajes que se mueven, actúan, piensan, sienten y exigen respeto y consideración, a los que ya no es posible imponer arbitrariamente una conducta, ni privarlos de su libre albedrío sin matarlos sin que la historia pierda poder de persuasión es una experiencia que me sigue hechizando como la primera vez tan plena y vertiginosa como hacer el amor con la mujer amada días semanas y meses, sin cesar.

La literatura como fuego y hechizo es un elemento constante, es parte de la poética de Vargas Llosa, lo que tratamos de desilvanar desde su discurso para el Nobel. De nuevo Oviedo ya destacaba en su estudio la manera como Vargas Llosa asume la escritura con responsabilidad en un sentido sartreano, como destino y condena, al margen de la sociedad, por supuesto (OVIEDO J. M. 1982: 62-63). Por otra parte, como acabamos de mencionar, con su precoz madurez ya en el otro discurso citado el autor había planteado con conciencia estos principios creativos, en ocasión del prestigioso premio Rómulo Gallegos de novela de 1967, al principio de su carrera de narrador. Ya tenía las ideas muy claras sobre la ficción, la función de la literatura y de la lectura en la sociedad contemporánea.

6 El autor se dedica a explicar cuáles son estos mecanismos internos que construyen la estructura y los contenidos de una novela en las páginas que siguen en las cartas: escribe sobre el estilo, que tiene que ser coherente, con una unidad entre «fondo y forma» (VARGAS LLOSA M. 2006: 1317); el espacio, el tiempo del narrador (1322-1345). Todos estos elementos, junto con otros más, concurren a constituir el poder de persuasión de una obra narrativa.

7 Véase el discurso con el título “La literatura es fuego”, publicado en el sitio www.literaterra.com por Marisa E. Martínez Pésico.

Según Vargas Llosa, la resistencia es un rasgo inevitable para un escritor latinoamericano, puesto que «ha vivido y escrito en condiciones excepcionalmente difíciles, porque nuestras sociedades habían montado un frío, casi perfecto mecanismo para desalentar y matar en él la vocación». Luego el narrador lamenta: «Sin editores, sin lectores, sin un ambiente cultural que lo azuzara y exigiera, el escritor latinoamericano ha sido un hombre que libraba batallas sabiendo desde un principio que sería vencido». Poco a poco esta situación cambia y es cuando el narrador advierte el poder de la literatura como acto subversivo, pero en sentido constructivo, no demoledor, de la sociedad humana. Con un tono exortativo, Vargas Llosa llama la atención con su vehemencia juvenil y de nuevo, al pronunciar el discurso para agradecer el otorgamiento de tal premio importantísimo en su carrera literaria, va construyendo los ejes de su poética en presentar sus principios creativos, sus reflexiones literarias, siempre entre la crítica y la creación, la conciencia y la pasión:

Las mismas sociedades que exiliaron y rechazaron al escritor, pueden pensar ahora que conviene asimilarlo, integrarlo, conferirle una especie de estatuto oficial. Es preciso, por eso, recordar a nuestras sociedades lo que les espera. Advertirles que la literatura es fuego, que ella significa inconformismo y rebelión, que la razón del ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica.

Toda la obra de Vargas Llosa ha sido un grito de rebelión contra los sistemas de poder, sea el colegio militar Leoncio Prado de Lima, sea la corrupción política y la egolatría de un déspota. Como vimos, la escritura nace en él como medio de autodeterminación y esto se vuelve una poética permanente, con absoluta conciencia, puesto que desde muy joven en el discurso que estamos ahora comentando el autor aclara con palabras incisivas:

La vocación literaria nace del desacuerdo de un hombre con el mundo, de la intuición de deficiencias, vacíos y esorias a su alrededor. La literatura es una forma de insurrección permanente y ella no admite las camisas de fuerza. Todas las tentativas destinadas a doblegar su naturaleza airada, díscola,

fracasarán. La literatura puede morir pero no será nunca conformista. Sólo si cumple esta condición es útil la literatura a la sociedad.

Desde sus años juveniles Vargas Llosa ya tenía la clara conciencia de hoy, a los setenta y ocho años. Siempre ha tenido fe de que la literatura tuviese un papel fundamental en la sociedad, como medio de crecimiento y progreso humano, para su perfeccionamiento, cambio y mejora. La actitud crítica del autor frente a los problemas de su país natal, el Perú, delatan su amor por su tierra, porque afirma «en el dominio de la literatura, la violencia es una prueba de amor». El premio recibido en Caracas da más fuerza a los postulados fijados por el narrador en su creación literaria, siempre en relación con la realidad social y política que experimenta un lugar, su país de especial modo. El autor siente la responsabilidad de seguir con su proyecto de vida en la escritura, lo que lo llevará poco a poco al Premio Nobel y al discurso que estamos analizando. En este Vargas Llosa se detiene en el concepto de lugar, de hogar, de patria y pertenencia. Se siente cosmopolita y afirma no haberse nunca sentido extranjero en las diferentes ciudades en las que ha vivido. Más bien la extranjería se ha vuelto una herramienta más de análisis y de creación. Con respecto a Perú, materia prima de su producción literaria, afirma lo siguiente en el discurso para el Nobel (VARGAS LLOSA M. 2010: s/n): «Creo que vivir tanto tiempo fuera del país donde nací ha fortalecido más bien aquellos vínculos, añadiéndoles una perspectiva más lúcida, y la nostalgia, que sabe diferenciar lo adjetivo y lo sustancial y mantiene reverberando los recuerdos». Aclara que el amor a un lugar es un sentimiento espontáneo, no algo impuesto y se detiene en explicar como Perú es parte de su ser dondequiera que esté, puesto que se trata de las raíces que siempre brotan en su escritura. En el discurso el narrador menciona varias veces su país natal, recordando su familia, su formación y amistades, los lugares vividos. El recuerdo de Arguedas y del pasado indígena atribuyen dignidad a todo un imaginario cultural con base en la pluralidad y la riqueza de las diversidades, con hondas estratificaciones míticas. Una referencia necesaria es el ensayo sobre el autor peruano *La utopía arcáica* (VARGAS LLOSA M. 2006: 914-1284), mientras que la obra narrativa más representativa es *La casa verde* (1966) con la historia que se desarrolla al noreste de Perú, en la zona de la Selva, así como *La guerra del fin del mundo* (1981) es

significativa con todo el imaginario autóctono de Brasil.

En las palabras apasionadas del autor en el discurso sobresale todo el orgullo del peruano por pertenecer a un país latinoamericano, aun y más viviendo en el extranjero, en la Europa que impone su tradición literaria y cultural. De la misma manera que las lecturas, los viajes han sido formativos para el cosmopolita Vargas Llosa. El viaje marca toda su experiencia de vida y literatura, al principio como exiliado, más tarde ya como elección. A lo mejor Vargas Llosa ha alcanzado una síntesis, un punto medio de pertenencia desde el cual mirar por todo lado con exactitud, con distancia y desapego. Por eso Perú es parte viva de su materia narrativa, nunca con exaltación nacionalista, puesto que para él la patria «no son las banderas ni los himnos, ni los discursos apodípticos sobre los héroes emblemáticos, sino un puñado de lugares y personas que pueblan nuestros recuerdos y los tiñen de melancolía, la sensación cálida de que, no importa donde estemos, existe un hogar al que podemos volver» (VARGAS LLOSA M. 2010: s/n). Vargas Llosa entrelaza todos los aspectos de su identidad de escritor con participada ternura pero con palabras claras y lúcidas. Es que la lucidez es un rasgo saliente de la inteligencia analítica y creadora del escritor peruano, nunca sumiso al caos mágico e irracional del sueño, aun cuando esté hechizado por ello. Vargas Llosa aclara la necesidad de un perfecto equilibrio entre las dos partes del entendimiento, sin contradicciones, en ocasión del premio Cervantes el 24 de abril de 1985. En el artículo periodístico publicado en “El País” al día siguiente aparece la cita del autor: «Como todos los grandes paradigmas literarios, El Quijote es también una ficción sobre la ficción», «Combatir la realidad con la fantasía es un juego entretenido mientras nos mantengamos lúcidos». La fantasía es un arma frente a los sinsabores de la vida desde la tradición. Aprovechamos de este discurso para profundizar en los conceptos de imaginación presentados obviamente de nuevo en 2010 para el discurso del Nobel⁸. El *Don Quijote* de Cervantes es para el autor peruano la obra que «potenció la lengua española a unas alturas que nunca había alcanzado» y «renovó el género novelesco, dotándolo de una complejidad y sutileza tan vastas como la ambición destructora y reconstructora del mundo que lo anima», además «recrea en un mito sencillo la insoluble dialéctica entre lo real y lo ideal». De ahí de nuevo el concepto siempre repetido de la rebeldía liberadora

⁸ Citamos parte del texto publicado bajo el título *La tentación de lo imposible* por “El País” el 25 de abril 2015 con base en el discurso pronunciado por Mario Vargas Llosa para el premio Cervantes.

del acto de escribir ficciones, en lo que la obra de Cervantes es de verdad ejemplar. Vargas Llosa comenta:

La aparición de una gran novela es siempre indicio de una rebeldía vital, articulada en la configuración de un mundo ficticio, que, guardando el semblante del mundo real, en verdad rechaza a éste y lo cuestiona. [...] Combatir la realidad con la fantasía [...] es un juego entretenido mientras nos mantengamos lúcidos sobre las fronteras inquebrantables entre ficción y realidad.

El narrador cierra este discurso en 1995 justo con una ficción, pide permiso a las Majestades de contarles un cuento, en el que se imagina un lector ideal que lee a cada rato por el camino diario de ida y vuelta al trabajo, sin tropezarse porque ya se ha aprendido todo detalle del trayecto y aprovecha cada instante para la lectura, hechizado por ella. Se trata de un lector compulsivo que el narrador peruano celebra con ternura y algo de poesía, pues concluye con entusiasmo: «Nada lo distrae, nada lo despierta, nada le recuerda los avatares de su vida real. Rumbo al trabajo o al porrazo, el caballero vive la ficción y es feliz». Claro que el autor se identifica totalmente con esta figura, puesto que en el mismo discurso subraya haber sido antes lector que escritor. Siempre pone mucha atención a la recepción de la obra literaria, consciente de que la lectura participa de manera activa en la construcción revivida de la narración (OVIEDO J. M. 1982: 77-78). También en el discurso para el Nobel es notable la atención puesta sobre la lectura y el papel del lector que hace posible la comunicación literaria, puesto que pone en juego la ficción y le devuelve vida. De hecho Vargas Llosa afirma: «Las mentiras de la literatura se vuelven verdades a través de nosotros, los lectores transformados, contaminados de anhelos». Un poco antes se había detenido en reflexionar sobre el origen de este proceso, para luego concluir con una ardiente fe en la función social de la literatura. Después de señalar que el sueño, la magia, el mito son partes imprescindibles de la inteligencia humana desde sus albores, hacia la conclusión del discurso Vargas Llosa recuerda que la literatura es un medio de entendimiento, de interpretación del caos de la vida, nos permite orientarnos y descifrar la realidad, gracias a la experiencia de la trascendencia. Explica que esto ya sucedió con

nuestros antepasados que empezaron a inventar mitos y leyendas, ilustrados en las cavernas y contados oralmente. El autor ve en este proceso un primer “designio revolucionario”, hacia la mejora de la existencia, tanto como unos deslustramientos, en una óptica progresista, cuando comenta con entusiasmo (VARGAS LLOSA M. 2010: s/n):

Ese proceso nunca interrumpido se enriqueció cuando nació la escritura y las historias, además de escucharse, pudieron leerse y alcanzaron la permanencia que les confiere la literatura. Por eso, hay que repetirlo sin yegua hasta convencer de ello a las nuevas generaciones: la ficción es más que un entretenimiento, más que un ejercicio intelectual que agudiza la sensibilidad y despierta el espíritu crítico. Es una necesidad imprescindible para que la civilización siga existiendo, renovándose y conservando en nosotros lo mejor de lo humano.

Se percibe la fe ciega en la ficción como medio de crecimiento de la humanidad en un sentido universal. Pareciera utópico, pero justo en sondear los deseos recónditos, en destripar las perversiones del poder, en denunciar las injusticias para rescatar la libertad de cada persona, Vargas Llosa lleva a cabo este designio tan arraigado en su ser. Por cierto en las *Cartas para un joven novelista* define la autenticidad mediante el sentimiento de necesidad absoluta de la escritura para un autor verdadero, sometido a sus demonios (VARGAS LLOSA M. 2006: 1307). Su meta, insistimos, es la libertad del ser humano, mediante un camino de autoconciencia y liberación gracias a la lectura, no solo la escritura, a la literatura en su totalidad. Vargas Llosa lo exhorta en la parte final del discurso:

Y porque un mundo sin literatura sería un mundo sin deseos ni ideales ni desacatos, un mundo de autómatas privados de lo que hace que el ser humano sea de veras humano: la capacidad de salir de sí mismo y mudarse en otro, en otros, modelados con la arcilla de nuestros sueños.

Por cierto, la imaginación tiene un papel fundamental en su ficción, sea cuando penetra

en la mente de los personajes, sea cuando penetra en el mito y el origen de una población, como en *La casa verde* (1966). El rigor formal, la estructura sólida de sus obras nada quitan a la irracionalidad de la invención que suplanta la realidad de la cual se forja la materia narrada. Todo abarca la escritura de Vargas Llosa, puesto que desde el principio se propone producir, crear, una obra total, totalizadora. Lo destaca Oviedo en resaltar la apreciación de las novelas de caballería por parte del autor, quien anhela una representación completa de la realidad. Llevamos aquí la misma cita del autor puesta por Oviedo en su estudio (OVIEDO J. M. 1982: 70):

Las mejores novelas son siempre las que agotan su materia, las que no dan una sola luz sobre la realidad, sino muchas... Las novelas de caballería dan soberbias representaciones de su tiempo. Abarcan la realidad en su nivel mítico, en su nivel religioso, en su nivel histórico, en su nivel social, en su nivel instintivo. [...] Yo estoy, al contrario, por la novela totalizadora, que ambiciona abrazar una realidad en todas sus fases, en todas sus manifestaciones.

El crítico Oviedo profundiza sobre la narrativa del narrador explicando: «Su realismo incorpora a la descripción del mundo exterior, un buceo en zonas más oscuras pero no por eso menos reales: los sueños, las obsesiones, las fantasías, las imágenes cándidas o perversas que cautivan al ser, los delirios de la conciencia» (OVIEDO J. M. 1982: 71). Comenta luego cómo estos principios creativos surgen de la gran admiración de Vargas Llosa por el *Tirant lo blanc*, sobre cual obra tiene publicado un brillante ensayo, donde destaca su carácter moderno y su gran poder de persuasión colocándose en el límite entre realidad histórica e invención fantástica (2006: 31-108). Por cierto, nuestro escritor no es solo un gran narrador, sino también un excelente ensayista, en obras que resaltan su formación literaria con base en la cual forja su poética. En el discurso para el Nobel Vargas Llosa dedica mucho tiempo en relatar sus lecturas favoritas, citando a los autores que han marcado su sensibilidad humana y estética. Hay que recordar por lo menos los que siempre han estado presentes como por ejemplo Flaubert, Faulkner, Matorell y Cervantes, Sartre, Malraux, José María Arguedas en la tradición peruana, Márquez y sobre todo Onetti en la

latinoamericana.⁹ El narrador ha profundizado el estudio de las obras de algunos de estos autores en ensayos que también nos hablan de su poética. Al interpretar y analizar estas obras salientes, Vargas Llosa perfila un estilo narrativo que comparte, que hace suyo y elabora en sus propias narraciones. Son fundamentales sobre todo los prólogos a los ensayos, junto con los comentarios que enriquecen sus herramientas compositivas a lo largo del texto crítico redactado. Se trata pues de homenajes críticos que construyen su propia poética personal al igual que los discursos que ha pronunciado en ocasión de los premios y las famosas *Cartas a un joven novelista*, ya citadas.

Como hemos comentado arriba, siempre están vivas en su obra, en su vida, en el mismo discurso para el Nobel, las raíces peruanas, rasgo fundamental de su obra narrativa. Incluso las encontramos en las novelas más reciente cuyo entramado se desarrolla en otros lugares del mundo, fuera de América Latina, como *Travesuras de la niña mala*, donde el protagonista masculino es de origen peruano, y en *El sueño del Celta* también, en la segunda parte que desarrolla la historia en la Amazonía peruana después de la primera parte sobre la explotación del Congo por el caucho. En el discurso dice apasionado (VARGAS LLOSA M. 2010: s/n): «Al Perú yo lo llevo en las entrañas porque en él nací, crecí, me formé, y viví aquellas experiencias de niñez y juventud que modelaron mi personalidad, fraguaron mi vocación y porque allí amé. Odié, gocé, sufrí, soñé. Lo que en él ocurre me afecta más, me conmueve y exaspera más que lo que sucede en otras partes». Dedicó fuertes palabras a la explotación de los indígenas en toda América Latina, recuerda a los amigos y la experiencia política que lo ven parte de dos ideas opuestas en la vida, recuerda la cultura antigua. Al final, identifica a Perú con su mujer, Patricia Llosa, quien ha tenido un papel fundamental en su profesión de escritor, porque ella organiza y cuida todas las relaciones públicas del autor. Dice muy conmovido, hasta las lágrimas: «El Perú es Patricia. La prima de naricita respingada y carácter indomable con la que tuve la fortuna de casarme hace 45 años y que todavía soporta las manías, las neurosis y rabietas que me ayudan a escribir. Sin ella mi vida se hubiera disuelto hace tiempo en

9 Sobre la amistad y la fraternidad entre los escritores latinoamericanos el narrador dedica unos recuerdos en el discurso, al recordar los años formativos en París, pero sobre todo hay que destacar el trabajo crítico sobre G. García Márquez, *sus demonios*, y la conferencia dictada en Granada, en ocasión de un congreso sobre el «El canon del boom» en 2012, publicada por la biblioteca virtual Miguel de Cervantes (2013). En ella también Vargas Llosa insiste en las conclusiones sobre el papel civilizador y progresista de la literatura, su crítica constructiva frente a la sociedad, de particular modo en el canon latinoamericano, desde el *boom*.

un torbellino caótico [...]». Pero igual relevancia que las raíces y la familia peruanas, han tenido las ciudades que ha habitado, junto a los viajes: Madrid, durante los años de estudios doctorales, París –capital literaria para todo escritor latinoamericano en aquella época y además hogar de muchos de ellos; Londres, ciudad perfecta para la disciplina en la escritura, Barcelona, ciudad de la editorial Seix Barral, del progreso en la cultura española postfranquista, también habitada por autores latinoamericanos.¹⁰ Los viajes y las estancias al extranjero enriquecen la experiencia de vida del autor y le abren muchas perspectivas sobre la realidad que en consecuencia se hacen materia narrativa, en los contenidos pero también en la estructura. Es importante poner de relieve este elemento para profundizar en la poética narrativa de Vargas Llosa que con toda fuerza se opone al pensamiento único, a las visiones cerradas sobre los hechos y las personas. Todo esto se refleja en su obra, en la capacidad de analizar a fondo las sociedades, los sistemas del poder explotador, los personajes que se encarnan en la materia narrada. Su denuncia de despotismos a favor de la libertad es parte de la apertura que los viajes y los lugares de su vida han contribuido a forjar. La única morada de Mario Vargas Llosa es la literatura, en la cual siente una fraternidad transnacional, universal, entre escritores y escritoras, entre autor y lectores/as. En el discurso proclama con mucha fe y confianza optimista:

La buena literatura tiende puentes entre gentes distintas y, haciéndonos gozar, sufrir o sorprendernos, nos une por debajo de las lenguas, las creencias, usos, costumbres y prejuicios que nos separan. [...] La literatura crea una fraternidad dentro de la diversidad humana y eclipsa las fronteras que erigen entre hombres y mujeres la ignorancia, las ideologías, las religiones, los idiomas y la estupidez.

Estas palabras coronan toda una producción narrativa que con extrema coherencia se

10 Ya Oviedo en su trabajo crítico destaca la importancia de los lugares en donde Vargas Llosa ha vivido. Recuerda la importancia de Barcelona para la publicación de la primera obra en 1963 *La ciudad y los perros*, también el premio Leopoldo Alas en 1959 para el cuento *Los jefes*, junto con los importantes años de estudio y lecturas (OVIEDO J. M. 1982: 30-31 y 34). Recordando Perú Vargas Llosa destaca la relevante perspectiva madurada sobre su país justo gracias a la distancia y nostalgia, que por cierto ha hecho del lugar natal la materia privilegiada de sus narraciones (OVIEDO J. M. 1982: 32-33). Luego Oviedo recuenta la estancia en Londres, siempre interrumpida por viajes pero importante para la redacción de su obra (OVIEDO J. M. 1982: 41-46). Después el autor vivió en Barcelona pero siempre enriqueciendo su principal estancia con viajes y temporadas en otras ciudades, como por ejemplo Nueva York. A menudo ha habido largas estancias del autor en el Perú.

ha hecho un grito de libertad en este sentido, desde el principio, con lúcida conciencia. Para Vargas Llosa la literatura ha sido un camino de progreso de la civilización, sea para él mismo como autor, sea para quien lee, su aficionado público. Acto prohibido, mediante la insurrección de la imaginación y la invención del lenguaje, la escritura ha hecho posible la libertad en la vida de Mario Vargas Llosa. Concluye entonces su discurso para el Nobel con estas palabras:

Las mentiras de la literatura se vuelven verdades a través de nosotros, los lectores transformados, contaminados de anhelos y, por culpa de la ficción, en permanente entredicho con la mediocre realidad, hechicería que, al ilusionarnos con tener lo que no tenemos, ser lo que no somos, acceder a esa imposible existencia donde, como dioses paganos, nos sentimos terrenales y eternos a la vez, la literatura introduce en nuestros espíritus la inconformidad y la rebeldía que están detrás de todas las hazañas que han contribuido a disminuir la violencia en las relaciones humanas. A disminuir la violencia, no a acabar con ella. Porque la nuestra será siempre, por fortuna, una historia inconclusa. Por eso tenemos que seguir soñando, leyendo y escribiendo, la más eficaz manera que hayamos encontrado de aliviar nuestra condición perecedera, de derrotar a la carcoma del tiempo y de convertir en posible lo imposible.

La literatura es un acto de fe y una necesidad imprescindible. No podemos no imaginar a Mario Vargas Llosa con la pluma siempre en la mano, según su entrañable deseo.

Bibliografía

ANÓNIMO, 2010, *Il Nobel per la letteratura a Vargas Llosa*, “Il corriere della sera”, 8 de octubre.

CRUZ Juan, 2010a, *Zavalita conquista el Nobel*, “El País”, 8 de octubre.

_____, 2010b, *Nobel Vargas Llosa*, “El País”, 8 de octubre, portada y pp. 46-63.

DPA, 2015, *Mario Vargas Llosa “Nunca he escrito pensando en los premios”*, “El Comercio”, 23 de julio.

EFE, 2015, *Vargas Llosa lamentó muertes de Günter Grass y Eduardo Galeano*, “El Comercio”, 15 de abril.

OVIEDO José Miguel, 1982, *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*, Seix Barral, Barcelona.

VARGAS LLOSA Mario, 1967, *La literatura es fuego*, www.Literaterra.com (10/04/2015).

_____, 1995, *La tentación de lo imposible*, Discurso, “El País”, 25 de abril.

_____. 2002, *La verdad de las mentiras*, Seix Barral, Barcelona.

_____, 2006, *Ensayos literarios I*, Obras completas VI, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

_____, 2009, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, México.

_____, 2010, *Elogio de la lectura y la ficción. Discurso de aceptación del Nobel de literatura 2010*, Fundación Nobel 2010 (publicado en el blog *A que palo te arrimas*, www.estoespurocuento.wordpress.com (28/03/2015).

_____, 2013, *Conferencia inaugural del congreso “El canon del boom”* en www.cervantesvital.com (28/03/2015).

Mario Vargas Llosa: ejercicios de criterio

Paco Tovar

Universidad de Lleida

Admite Mario Vargas Llosa que su actividad periodística y sus trabajos críticos descubren obsesiones particulares, configurando en “salvaje mezcla” una visión caleidoscópica del mundo. En *Contra viento y marea*¹ y *La verdad de las mentiras*² descubre su autor valiosos aprendizajes, propios testimonios y sólidos ejercicios de criterio. En última instancia, se trata de compilar viejos textos acuñados en circunstancias determinadas,

sin mérito literario y a los que, en la mayoría de los casos, el tiempo ha maltratado sin piedad. ¿Por qué resucitarlos entonces? Porque otros lo hacen, aquí y allá, de manera siempre trunca y a veces malintencionada. Si no pueden descansar en paz, en las diferentes publicaciones donde aparecieron, prefiero que aparezcan tal como fueron escritos y en el mismo orden [...].

[Las transcripciones] pueden leerse como un documental sobre los mitos, utopías, entusiasmos, querellas, esperanzas, fanatismos y brutalidades entre las que vivía un latinoamericano en la década del sesenta y setenta, esa atmósfera política e intelectual que todos los escritores contribuimos con nuestra conducta y nuestra pluma a purificar o enrarecer... (VARGAS LLOSA M. 1990b,

1 Mario Vargas Llosa reunirá en *Contra viento y marea, I, II y III* unos trabajos que había publicado ya entre 1962 y 1998 (de 1962 a 1972 los textos del vol. I; de 1972 a 1983 los del vol. II; completan el vol. III otros fechados entre 1964 y 1988). El primer libro remite a una edición anterior, impresa en 1981 bajo un título diferente (*Entre Sartre y Camus*, Ediciones Huracán, Puerto Rico), oportunamente ampliada en 1983, fecha de vol. II, en su primera edición. Un III volumen, completará esa trilogía en la edición ya mencionada, de 1990. El autor dedica el primero de sus libros a Fernando de Szyszlo, justificando su labor en 1985, mediante una entrada donde aclara que incluye tareas «enterradas en publicaciones periódicas –cadáveres que flotan de pronto en la memoria– [...], rescatándolos del río del tiempo» (VARGAS LLOSA M. 1990a, I: 7). Ese material, cronológicamente ordenado salvo en “algún caso”, «nace en el fragor de la polémica, o sobre los temas (obsesivos en mi caso, por lo visto) de la libertad, las utopías y la vocación literaria» (VARGAS LLOSA M. 1990a I: 7). Dedicado a Jorge Edwards, el vol. II incluye la oportuna justificación (de 1985), afirmando que, mientras hilvanó el primer volumen con las figuras de Sartre y Camus (también la de Simone de Beauvoir), citando a Georges Bataille, Isaiah Berlin, Raymond Aron, Georges Orwell, Arthur Koestler y Jean-François Revel; también a Faulkner, quien lo ayudó a iluminar “con luz insospechada” ciertas oscuridades vividas en su país. El vol. III, dedicado a Jean-François Revel, confirmando afinidades, lo justificará en 1989: sus páginas representan una “salvaje mezcla, a la que da coherencia mi propia vida» (VARGAS LLOSA M. 1990a, III: 5)

2 *La verdad de las mentiras* comprende otras piezas dispersas del autor, escritas entre 1987 y 1989.

I: 9).

Vargas Llosa ejerce su derecho a cuestionar juicios inoportunos y airear de nuevo, sin vergüenza, huellas de antiguas polémicas y entrañables complicidades.

Entre uno y otro

Apenas cumplía dieciséis años, y durante unos meses, trabajó Mario Vargas Llosa, en Lima, como redactor de *La Crónica*. Entonces fue cuando inició sus lecturas de Sartre³, interesándose por la

célebre polémica del verano parisino de 1952, que tuvo como escenario las páginas de *Les Temps Modernes* y que opuso a los autores de *La náusea* y *La peste*, hasta entonces amigos y aliados y las dos figuras más influyentes del momento en la Europa que se levantaba de las ruinas de la guerra. Fue un hermoso espectáculo en la mejor tradición de estos fuegos de artificio dialéctico en los que ningún pueblo ha superado a los franceses, con un formidable despliegue, por ambas partes, de buena retórica, desplantes teatrales, golpes bajos, fintas, zarpazos y una abundancia de ideas que produce vértigo (VARGAS LLOSA M. 1990a, II: 11)⁴.

Las ideas y la escritura de Sartre lograron seducir a quién todavía era un adolescente y admite con el tiempo esa influencia en su vocación literaria e intelectual, sin perder la querencia por el juego dialéctico basado en «saber si la historia lo es todo o es sólo el aspecto del destino humano, y si la moral existe autónomamente, como realidad que tras-

3 Vargas Llosa vuelve a recordar su experiencia como redactor en “La Crónica” redactando sus memorias *El pez en el agua* (1993), citando aspectos de la vida intelectual limeña durante su etapa juvenil. Tampoco se olvida mencionar su amistad con Carlos Ney, un verdadero guía. Le debe a este último su lectura de *La condición humana* y *La esperanza*, de Malraux, la de los novelistas de la generación perdida norteamericana y, sobre todo, la de Sartre, tan decisiva. «Pero más aún que aquello que me hizo leer, debo a mi amigo Carlos Ney, en esas noches de bohemia, haberme hecho saber todo lo que yo desconocía sobre libros y autores que andaban por ahí, en el resto del mundo, sin que yo hubiera oído siquiera decir que existían y haberme hecho intuir la complejidad y riqueza de que estaba hecha esa literatura que para mí, hasta entonces, eran apenas las ficciones de aventuras y algunos poetas clásicos o modernistas» (VARGAS LLOSA M. 1993: 148).

4 El fragmento remite al *Prólogo a Entre Sartre y Camus*, ya impreso en 1981 (Ediciones Huracán).

ciende el acontecer político y la praxis social o está visceralmente ligada al desenvolvimiento histórico y la vida colectiva» (VARGAS LLOSA M. 1990a, I: 12). Fue Camus el otro miembro de aquella discusión. Pasado el tiempo, Vargas Llosa reconocerá su implicación activa en la polémica de aquellos años cincuenta, sintiendo que no era sino reflejo de sus conflictos, debatiéndose con ellos. Sea como fuere, la dimensión intelectual de Sartre y Camus, la coherencia de sus argumentos y sus habilidades al expresarlos impresionaron al joven Mario Vargas Llosa, que inicialmente, simpatizará con el primero, reconoce la postura del otro, cuestionará siempre los resultados últimos y asumirá libremente particulares compromisos, entre los que no excluye razonables cambios de opinión:

Estos textos indican que a lo largo de veinte años los temas y argumentos esgrimidos por Sartre y Camus reaparecerían una y otra vez en lo que yo pensaba y escribía, resucitados por las nuevas experiencias políticas y por mi propia aventura personal, obligándome a revisarlos bajo nuevas luces, a repensarlos y repensarme hasta acabar dándole la razón a Camus dos décadas después de habérsela dado a Sartre (VARGAS LLOSA M. 1990a, I: 11).

Entre Sartre y Camus oscila una verdad en continua fuga.

¿Quién ganó este debate? Me atrevo a pensar que, así como en este librito comienza ganándolo Sartre para luego perderlo, se trata de un debate abierto y escurridizo, de resultados cambiantes según las personas que lo protagonizan periódicamente y los acontecimientos políticos y sociales que, a cada rato, lo reavivan y enriquecen con nuevos datos e ideas. ¿Reforma o revolución? ¿Realismo o idealismo político? ¿Historia y Moral o Moral e Historia? ¿La sociedad es la reina o el individuo es el rey? Resumidos hasta el esqueleto los términos de la polémica, surge la sospecha de que Sartre y Camus fueran apenas los efímeros y brillantes rivales de una disputa vieja como la Historia y que probablemente durará lo que dure la historia (VARGAS LLOSA M. 1990a, I: 14).

Una cita obligada y conocida

El amplio panorama de la novela contemporánea reserva un espacio destacado a William Faulkner, por quién Mario Vargas Llosa no esconde francos desacuerdos y alguna querencia. Un libro malísimo del norteamericano es *Mosquitoes*, un relato desequilibrado en varios aspectos: en sus historias, como registro de anécdotas y en la intención. Sea como fuere, la sinceridad en la escritura muestra los rasgos de un quehacer literario fraguado a cuenta de un autor que no tiene miedo a exhibirse como es, huella registrada en la mejor factura de otras novelas posteriores:

Me refiero a su alergia a las *coterías* literarias, algo que en última instancia era un rechazo a entender la literatura, el arte, la cultura en general como un saber sagrado de la experiencia de la gente común, monopolio de especialistas, autosuficientes y desgajados del tronco social (VARGAS LLOSA M. 1990a II: 253).

El discurrir que Faulkner logró articular en *Mosquitoes* visualiza, todavía fresca, cierta repugnancia por el oportunismo, la suficiencia, los juegos de máscaras, el contrapunto de falsas bohemias y la pureza intelectual. Contra eso, el mismo autor, enfrentado tal como es y junto a los suyos a su propia realidad, es coherente: maneja el sarcasmo y la invectiva, rechaza cualquier superchería y, paradójicamente, vivirá en lo real desde la ficción. Eso es lo que cuenta. *Mosquitoes* tranquiliza porque ahí está el hombre, lo sitúa en la tierra y no le otorga por derecho al genio las visiones propias del supremo creador de milagros.

Toda esa obra primera [de Faulkner], olvidable como las espantosas tragedias en verso que escribió el joven Balzac, o los verbosos novelones críticos del joven Flaubert, retroactivamente se cargan de significado. Las obras posteriores convierten esos textos en una preparación y una búsqueda, en un accésit, en una adolescencia, en el precio que hay que pagar, en una imaginación que

se busca y una disciplina que se aprende. Estas obras, como *Mosquitoes*, nos aburren, pero también nos levantan el ánimo pues nos hacen creer algo que, después de todo, quizás no sea absolutamente falso: que el genio no es una disposición inocente, un destino escrito, sino una terquedad, un prolongado esfuerzo (VARGAS LLOSA M. 1990a II: 254-255).

Faulkner incluye *Santuario* entre sus actos literarios fallidos. Esta novela, según el mismo autor, es un relato «impresentable», «horrible» y «enclenque»; un esfuerzo literario de *intenciones bajas* que sólo puede atribuirse a un principiante. Autocrítica rigurosa es la del norteamericano; la opinión de Vargas Llosa no es tan cruel: *Santuario* descubre los aciertos de un verdadero artificio narrativo. Leyendo ese libro se aprende a concebir una realidad extrema y auténtica de carácter particular, de ningún modo arbitraria, contada en la única forma posible. William Faulkner invita con su libro a rechazar moralidades y prejuicios inoportunos; a cuestionar un vivir con lastres y encerrado entre las rejas de un espectáculo impuesto; a entender la ficción sin condiciones; a obrar como sujeto de «manera nociva y espantosa»:

[...] lo sucedido a Temple Drake en el Condado de Yoknapactawpha, según la imaginación más tortuosa del más persuasivo creador de ficciones de nuestro tiempo salva a las bellas colegialas de carne y hueso de ser mancilladas por esa necesidad de exceso y desvarío que forma parte de nuestra naturaleza y nos salva a nosotros de que nos quemem y ahorquen por hacerlo (VARGAS LLOSA M. 1992: 85)

Mario Vargas Llosa reconocerá en Faulkner a un terrible compañero de viaje, una presencia real, verdaderamente lúcida, siempre familiar: «escribía en inglés, pero era uno de nosotros» (VARGAS LLOSA M. 1990a, II: 302).

Un hombre, un libro

En sus artículos, Vargas Llosa guarda un recuerdo para Sebastián Salazar Bondy -él mismo afirmará que lo lleva escrito desde niño atado a su piel-. También valora *Paradiso*, de José Lezama Lima, por su compendio literario exótico, rico en imágenes. Bondy encarna mitos de atmósfera peruana; Lezama forja con rasgos clásicos aires habaneros. Uno y otro, juntos, representan un solo universo en sus distintas formas de mostrarse.

El valor intelectual y humano de Salazar Bondy en una época y lugares difíciles atrae la simpatía de Mario Vargas Llosa:

él representó para mí, hace quince años, la materialización de algo que entonces me parecía una especie extinguida, un lujo de otras épocas o de otros horizontes, un ser refractario al Perú: un escritor. Gracias a él aprendimos que [...] la literatura podía ser en el Perú algo más que una secreta pasión o una quimera. Es decir, una vocación capaz de realizarse y convertirse en destino (VARGAS LLOSA M. 1990 a, I: 93-94).

Entiende Vargas Llosa que Salazar Bondy, con estilo personal⁵, hurga de nuevo en la cultura de su país, donde salvaría de marginaciones y olvidos, entre otros, a González Prada, un «iconoclasta de conducta ejemplar y prosa lapidaria», José Carlos Mariátegui, formado en las querencias del marxismo, la poesía de José María Eguren, quién «oxidó la chatarra chocanesca con su pertinancia de brisa [y decidió] integrarse con la niebla, ser una imprecisión más en ambiente, quintaesenciar hasta el zumo sustancial la realidad limeña» (VARGAS LLOSA M. 1990a, I: 40-41); y Carlos Germán Belli, por el «patetismo», la «irrisión» y el «dolor animal» decantados en sus poemas.

Paraiso es una obra difícil por su carga metafórica y el valor de las imágenes. La escritura seduce al menor descuido, enredando a cualquiera en tramas de un laberinto estético

5 Según Mario Vargas Llosa, los textos de Salazar Bondy «se reconocen al oído, tienen una música que los singulariza y que proviene de una manera inconfundiblemente personal de elegir y disponer las palabras» (VARGAS LLOSA M. 1990a I: 94). Añadirá el mismo Vargas Llosa que la poesía de Salazar Bondy, exigente y sobria, no es llamativa y prefirió siempre un camino difícil, por fría, severa, lejos de artificios y teñida moderadamente por la razón. «Sin tambores ni platillos, bajo su grave máscara, la poesía de Sebastián explora profundamente lo real y está impregnada por ese fuego secreto que es la vida y que un arte sólo adquiere por contagio directo, envenenándose con los tormentos, los problemas, los sueños de los hombres» (VARGAS LLOSA M. 1990a, I: 95).

en clave isleña y de atmósfera colonial. Descubre así Lezama su neta estirpe americana.

Hay muchas páginas de *Paradiso* en las que el enrevesamiento, la oceánica acumulación de adjetivos y de adverbios, la sucesión de frases parásitas, el abuso de símiles, de paréntesis, el recargamiento y el adorno y el avance zig-zagueante, las idas y venidas del lenguaje resultan irresistibles y desorientan al lector. Pero a pesar de ello, cuando uno termina el libro, estos excesos quedan enterrados por la perpleja admiración que dejan en el lector esta expedición por este *Paradiso* concebido por un gran creador y propuesto a sus contemporáneos como territorio de goces infinitos (VARGAS LLOSA M. 1990a, I: 171).

Satán con su fuego

Los ejercicios de criterio y el trabajo ficcional de Mario Vargas Llosa responden siempre a un primer impulso, manejan con frecuencia recursos parecidos y tratan de cumplir las expectativas del autor. Una y otra escritura disienten al fijar con sutileza los respectivos núcleos de atención: las novelas en favor de los personajes; hacia distintas zonas de interés para los ejercicios de criterio. Sin agotar ejemplos en «La literatura es fuego», «Literatura y exilio», «Luzbel, Europa y otras conspiraciones», «El regreso de Satán», «El arte de mentir» o «La cultura de la libertad»⁶, defiende la vocación literaria del autor, señala el riesgo de su tarea desarrollo en libertad y asume compromisos. Ideas, fórmulas y tonos, tendrán que ajustarse a credos e historias personales, con derecho a revisión y modificación. Se trata de agitar el agua, no esconderse al fondo de la embarcación y lanzarse con decisión al estanque, sin flotador:

Nuestra vocación ha hecho de nosotros, los escritores, los profesionales del

⁶ Los cuatro primeros artículos de Vargas Llosa, fechados en agosto de 1967, enero de 1968, junio de 1972 y abril de 1970, remiten a *Contra viento y Marea I*. Vargas Llosa incluirá «El arte de mentir» y «La cultura en libertad», fechados en junio de 1984 y abril de 1985, en *Contra viento y marea II*. «El arte de mentir» cambiará su título para identificarse como «La verdad de las mentiras», pieza que inicia el volumen homónimo de Mario Vargas Llosa.

descontento, los perturbadores conscientes o inconscientes de la sociedad, los rebeldes con causa, los insurrectos irredentos del mundo, los insoportables abogados del diablo. No sé si está bien o mal, sólo sé que es así. Ésta es la condición del escritor y debemos reivindicarla como tal (VARGAS LLOSA M. 1990a, I: 180).

Perfil soberbio

Las pocas referencias utilizadas por ahora sobre los trabajos de opinión y las piezas críticas de Mario Vargas Llosa sirven cuando menos para esbozar querencias, inquietudes y gustos literarios de su autor⁷. La muestra viene a confirmar lo que aprendió este último en Sartre y Camus: el artificio dialéctico, la excelencia retórica y la teatralidad de los franceses con sus golpes bajos, fintas y zarpazos. También las querencias o desacuerdos frente al pensamiento de ambos, tan rico en ideas que logran producir vértigo. La sombra de Faulkner cuenta en la interpretación de una escritura situada en la tierra, que no reconoce al escritor visionario; tampoco al milagrero, invitando a rechazar moralidades y prejuicios inoportunos; a obrar como sujeto de *manera nociva* y con plena libertad. En Salazar Bondy, Vargas Llosa tiene a un maestro entrañable porque materializa “una especie extinguida, un lujo de otras épocas o de otros horizontes, un ser refractario al Perú: un escritor”. Su tarea literaria es pasión y desvela quimeras. Notas de mayor espectro⁸ amplían y matizan los rigurosos juegos de un escribidor, a veces con rasgos de franca soberbia.

7 Variando el orden cronológico de la primera edición, Mario Vargas Llosa incluye 115 trabajos de variado asunto en *Contra viento y marea I y II*, sin establecer una organización temática de los mismos. Esa forma de proceder no mantiene al reunir las piezas que integran *Contra viento y marea III*, dividido en siete apartados, cada uno bajo el oportuno título: «Un bárbaro entre civilizados», «Sangre y mugre de Uchuraccay», «El país de las mil caras», «Nicaragua en la encrucijada», «Mi hijo el etíope», «La revolución silenciosa» y «Varia opinión». *La verdad de las mentiras* ofrece una selección de trabajos dedicados a obras y autores ya emblemáticos del panorama literario internacional. Toda esa muestra confirma el interés y las querencias de Vargas Llosa por la realidad, en cualquiera de sus manifestaciones, también literarias.

8 Mario Vargas Llosa vuelve a reunir sus trabajos dispersos en posteriores libros: *Desafíos a la libertad* (1994), *El lenguaje de la pasión* (2000), *Sables y utopías. Visiones de América Latina* (2009).

Bibliografía

VARGAS LLOSA Mario, 1990a, *Contra viento y marea I*, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona.

«Prólogo a “Entre Sartre y Camus», pp. 11-14. [Lima, junio 1981]

«Un mito, un libro, una casta», pp. 36-41. [París, abril 1964]

«Elogio de Sebastián», pp. 93-96. [París, setiembre 1965]

«*Paradiso* de José Lezama Lima», pp. 162-171. [s/f]

«La literatura es fuego», pp. 176-181. [Caracas, 11 agosto 1967]

VARGAS LLOSA Mario, 1990a, *Contra viento y marea II*, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona.

«El joven Faulkner», pp. 252-255. [Washington, agosto 1980]

«Faulkner en laberinto», pp. 299-302. [Lima, abril 1981]

VARGAS LLOSA Mario, 1990a, *Contra viento y marea III*, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona.

VARGAS LLOSA Mario, 1990b, *La verdad de las mentiras*, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona.

«El santuario del mal», pp. 77-85. [Londres, diciembre 1987]

VARGAS LLOSA Mario, 1993, *El pez en el agua. Memorias*, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona.

VARGAS LLOSA Mario, 2011a, *Desafíos a la libertad*, Alfaguara, Madrid.

VARGAS LLOSA Mario, 2011b, *El lenguaje de la pasión*, Alfaguara, Madrid.

VARGAS LLOSA Mario, 2011c, *Sables y utopías. Visiones de América Latina*. Selección y prólogo de Carlos Granés, Madrid.

El lenguaje periodístico de Mario Vargas Llosa

Aurora Martínez Ezquerro

Universidad de La Rioja

El nobel Mario Vargas Llosa -novelista y ensayista, principalmente- se ha mostrado siempre muy atento a la actividad de los periodistas. Desde muy joven conoció las redacciones de los periódicos por haber trabajado esporádicamente en ellas, experiencia que traslada a sus novelas, así en *Pantaleón y las visitadoras* (1973) menciona un editorial titulado “Atropello contra diarista loretano”. Sus comienzos en este mundo apuntan a las vacaciones veraniegas de 1952, donde fue periodista en el diario limeño *La Crónica* (alternó reportajes, notas y entrevistas locales). En 1959, ya en París, trabajó de noche en esta profesión, dedicación que le permitía escribir durante el día. En 1960 publicó su primer artículo en el número 198 de la revista *Caretas*, y en julio de 1977 estrenó la columna *Piedra de toque*, su personal espacio de escritura que ofrece reflexiones -muchas de ellas teñidas de memoria- del acontecer humano en sus múltiples facetas (políticas, sociales, económicas, filosóficas, literarias...). Esta columna tiene una magnífica acogida y en ella Vargas Llosa dispone de una libertad que le permite compartir -en forma de juicios- inquietudes, sapiencia y recuerdos, todos ellos íntimamente ligados.

La columna periodística, que maneja con gran precisión, permite al prestigioso escritor comentar, interpretar, opinar, analizar o valorar con extensión y periodicidad fijas. El novelista, con su magistral estilo, hace continuo alarde del uso artístico de la palabra. La función poética que impregna su escritura no se aparta de su condición de “escribidor” de este llamado “periodismo literario”. Como genuino usuario de la palabra, no constriñe sus posibilidades expresivas a las convenciones estilísticas del periodismo; todo lo contrario, las desborda o, dicho de otro modo, sigue fluyendo el río de la riqueza expresiva que lo caracteriza y cuya finalidad es, asimismo, llegar al “gran público”. Para conseguir este propósito emplea precisos términos, voces cultas, construcciones sintácticas impecables, neologismos o desplazamientos semánticos que mezcla hábilmente con frases hechas o

expresiones coloquiales. Todos estos recursos, que se estudiarán en la presente investigación como elementos característicos de su “periodismo literario” (la preocupación y la exigencia por el uso artístico del lenguaje, la corrección, la claridad, la belleza y la sutileza -entre otras cualidades-), logran un doble objetivo: mostrar una expresión nítida y precisa en la exposición de sus ideas y sentimientos, así como persuadir y deleitar al lector que a esta columna se asoma y ante la que no queda indiferente.

I. Periodismo literario

Las relaciones entre la literatura y el periodismo han sido tradicionalmente diversas y constantes: en los periódicos se han publicado obras de creación y de crítica literaria, se han difundido ideas estéticas y se ha polemizado sobre ellas. Por su parte, el ensayo se vinculó desde el siglo XVIII con la prensa de opinión, en esta adoptó diversas formas y resultó útil para la expresión de las ideas ilustradas. Ya en el siglo XIX, destacaban los cuadros de costumbres y, sobre todo, los artículos de Larra, además de las contribuciones de los realistas Valera y Clarín, entre otros¹. En la primera mitad del siglo XX, considerada la edad de oro del periodismo español, se configura el ensayo moderno, en gran parte publicado en la prensa; responde a un tipo de periodismo que supera lo meramente informativo y conlleva cambios estilísticos. Se trata, por lo general, de artículos o columnas, en definitiva, textos de autor, firmados y con evidente voluntad de estilo. Una especie de híbrido agenérico -aspecto que se desarrollará más adelante- entre la narrativa y el ensayo, entre el relato breve y la miniatura argumental. En España hay una larga tradición de escritores que elevaron el periodismo a la categoría de ejercicio literario; así se debe mencionar la presencia en los periódicos de novelistas (Juan José Millás, Javier Marías,

¹ Las relaciones entre el periodismo y la literatura han generado polémicas. El origen de la relación o desvinculación data de mediados del siglo XIX, cuando en los manuales de preceptiva literaria comienza a aludirse al artículo periodístico. Hasta entonces el periodismo guardaba una estrecha relación con la literatura, de ahí que no existiera la necesidad de identificarlo como un género independiente. Sin embargo, con el surgimiento de las primeras agencias de prensa -en 1855 se funda en París la agencia Havas, y en 1868 comienza a difundir sus noticias la primera agencia española, Fabras- los artículos firmados van cediendo su primacía a las noticias anónimas. Estas poseen unas características especiales -concisión, objetividad, veracidad, etc.- muy diferentes a las de los textos literarios, de ahí que el periodismo comience a considerarse entonces un género literario nuevo con sus peculiaridades.

Antonio Muñoz Molina o Manuel Rivas), de dramaturgos (Antonio Gala), de ensayistas (Fernando Savater) y de poetas (Luis Antonio de Villena o Luis García Montero). Es frecuente encontrar sus nombres como autores de una columna, de una crítica sobre cine, televisión, teatro u otros temas más comprometidos, o de un artículo publicado en los suplementos semanales. En la primera década del siglo XXI los periódicos mantienen su carácter de difusores de la literatura y cultura españolas sin descuidar la información. Una característica que define a estos periódicos es la intención de ofrecer cantidad de información sobre diversos ámbitos del conocimiento humano: actualidad, ciencia, historia, literatura, cultura, etc. Así destacan autores como Francisco Umbral, Manuel Vázquez Montalbán, Vicente Verdú, Fernando Lázaro Carreter, Julián Marías, Manuel Vicent, Almudena Grandes, Elvira Lindo, Arturo Pérez Reverte, Rosa Montero, Juan Manuel de Prada, Mario Vargas Llosa, etc. Todos ellos no solo aportan comentarios de temas contemporáneos, sino que ofrecen sus ideas y reflexiones sobre los mismos con el lenguaje y estilo propio de cada uno.

Este tipo de periodismo se plasma en las columnas principalmente, que constituyen escritos situados en el límite entre los textos de opinión y la creación literaria. Los escritores o periodistas habitualmente disponen de un espacio determinado en el periódico, con libertad de elección sobre temas de actualidad y de interés público, con la misma ubicación, extensión y periodicidad, y aparecen en el diario como sección fija (MARTÍN G. 1998: 140). La diferencia entre artículo y columna es la regularidad y el espacio asignado que esta tiene, mientras que el artículo es normalmente ocasional (MORÁN E. 1988: 163). La columna es un texto valorativo, analítico, orientador, que enjuicia con nombre de un periodista o escritor que firma a título individual (MUÑOZ J. J. 1994: 150; MARTÍNEZ J. L. y SANTAMARÍA L. 1996: 180).

Se ha apuntado que este género de opinión es considerado un híbrido agenérico que nace de la relación entre el periodismo y la literatura. FERNÁNDEZ S. (1998: 277) alude a los orígenes que en España tuvo el debate en torno a esta conexión, el momento en que se planteó académicamente se sitúa en 1845, cuando Joaquín Francisco Pacheco defendió, en la lectura de su discurso de entrada en la Real Academia Española, los derechos literarios del “género independiente” del periodismo; entre sus detractores destacan escritores

de reconocido prestigio, como Juan Valera o Isidoro Fernández Flórez, quienes negaron al periodismo la categoría de género propio ya que, según estos, solo los escritores podían ejercer como periodistas. Así tales corrientes de opinión han proseguido y se han ido entrecruzando hasta la época actual; por ejemplo, para Manuel Rivas «el periodista es un escritor. Trabaja con palabras. Busca comunicar una historia y lo hace con una voluntad de estilo [...]. Cuando tienen valor, el periodismo y la literatura sirven para el descubrimiento de la otra verdad, del lado oculto, a partir del hilo de un suceso. Para el escritor periodista o el periodista escritor la imaginación y la voluntad de estilo son las alas que dan vuelo a ese valor» (PERLADO J. 2007: 37).

Para LÁZARO CARRETER F. (1997: 9-10) «Los conceptos de *lenguaje periodístico* y *lenguaje literario* son amplios y vagos porque se refieren a esas entidades tan complejas llamadas periodismo y literatura». Considera que la noticia y la noticia-comentario se hallan cercadas por tres vecindades invasoras, que son la del lenguaje literario, la del lenguaje administrativo y la del lenguaje de base oral. Es obvio que el periodismo y la literatura se sirven mutuamente y que hay una tendencia a la interdisciplinariedad. FERNÁNDEZ S. (1998: 282) considera que la mayoría de los debates actuales sobre esta cuestión se centran en la dificultad para establecer unos límites que, si bien en ocasiones resultan difusos, existen. Elementos diferenciadores como la finalidad, el compromiso con la realidad y la veracidad, el soporte y la periodicidad, la selección de contenidos y la actividad profesional del autor tienen el suficiente peso para constituir una contribución a la delimitación definitiva de la frontera que separa dos actividades que a menudo se complementan. SA-AVEDRA R. (2012: 133) considera que la columna híbrida se caracteriza porque el autor aborda opiniones desde un punto de vista personal, subjetivo, original y se implica en la reflexión; se trata de una meditación que se elabora sin un plan previo estrictamente rígido y de gran profundidad estética.

LÓPEZ F. (2010: 97) señala que la polémica acerca del periodismo literario no se puede considerar definitivamente zanjada, pero es indudable que el género ha logrado consolidarse en el ámbito académico; concretamente, en España se aprecia su proceso de legitimación en el articulismo literario. LEÓN T. (2005: 8) afirma que es un género, aunque en alguna ocasión es también literatura: «Sencillamente se puede hacer literatura también en

el periodismo, y no por eso se está dejando de hacer periodismo». El mismo autor (LEÓN T. 2010: 117) considera que «Ningún otro género de la prensa contiene en su ADN, con toda seguridad, el cromosoma de lo literario como el artículo o columna de opinión. Es un género de la prensa ya integrado en la Historia de la Literatura».

Para YANES R. (2004: 293) el periodismo literario ampara «escritos que son Periodismo porque en ellos manda la actualidad, el interés y la comunicabilidad, y porque están escritos con el triple propósito de informar, orientar o distraer». LÓPEZ F. y GÓMEZ B. (2010: 23-26) consideran que el Periodismo literario es una hibridación, una aleación o una mezcla de ambas; la Literatura no es solo ficción y el Periodismo no es solo información y actualidad, ambas tienen una convergencia intencional; se trata de nociones, por tanto, flexibles, plásticas, que se estrechan y amplían. Esta es la convergencia que se aprecia en las columnas de Vargas Llosa junto con la evidente voluntad de estilo literario.

II. Vargas Llosa y el periodismo: escritor e intelectual comprometido

Ya se ha hecho alusión al precoz contacto del nobel con el mundo del periodismo. En su libro de memorias, *El pez en el agua*, explica que se inició a los quince años -poco faltaba para cumplir dieciséis- en el diario *La Crónica* (Lima) con un artículo sobre la presentación de credenciales del nuevo embajador de Brasil (MORGAN W. A. 2001: 297) y allí aprendió lo que era el periodismo². Continuó trabajando en este oficio como redactor, reportero, editorialista y columnista. Desde sus comienzos como escritor se mostró, asimismo, muy atento a la actividad de los periodistas. Según MENESES C. (1983: 523) el tema del periodista no tiene para él misterios y así lo refleja en varias novelas (se aprecia especialmente en *Conversación en la Catedral* y en *La guerra del fin del mundo*)³.

2 En su página web (<http://www.mvargasllosa.com/>) incluye sus dos primeros artículos publicados en “La Crónica”, en 1952: *Algunas consideraciones sobre el chiste* (humor), y *Cuidado con las boticas* (varios). También recopila sus colaboraciones, desde el mismo año, en “La Industria” (Piura).

3 En *Pantaleón y las visitadoras* ya recoge un editorial (“El Oriente”, 6 de enero de 1959) titulado *Atropello contra diarista loretoano* (LÓPEZ A. 1995: 50).

Vargas Llosa considera el periodismo:

la manera de tener un pie en la calle, de estar vinculado a lo que está ocurriendo [...]. Para mí es muy importante que la vida de la calle esté constantemente irrigando un poco el mundo de la fantasía, de la invención. Eso significa para mí el periodismo, ese puente con la realidad, que creo que se puede llegar a cortar cuando uno se confina en lo puramente imaginario (MARTÍNEZ-DOMÍNGUEZ J. 1996: 3)⁴.

Es el periodismo, por tanto, un complemento que no se desvincula de su vocación literaria; es un ejercicio de compromiso ciudadano que le permite implicarse en el presente realizando comentarios sobre las consecuencias de un acontecimiento o aportando reflexiones sobre asuntos varios. Mediante sus comentarios informa y hace consideraciones de manera eficiente desde una sociedad democrática que aboga por los estados libres. Es un escritor comprometido, un intelectual humanista que entronca con el pensamiento ilustrado y que aúna en sus artículos autoexigencia, contenido, precisión en la elaboración textual, ingenio literario y conciencia cívica.

El nobel considera que el lenguaje es la palabra que une periodismo y literatura; están hechos del mismo material, pero su misión y destino son distintos. Muestran las dos caras de la naturaleza del lenguaje: pasión, imaginación y no límites en la literatura; y razón, realidad y leyes claras en el periodismo. Eso sí, ambas comparten fronteras, a veces movedizas: «El periodismo tiene un lenguaje más impersonal al servicio de un objetivo que es comunicar, sin renunciar a la creatividad. La literatura sí tiene un lenguaje más visible, más creativo» (VARGAS LLOSA M. 2015). Quince años tenía Vargas Llosa -vuelve a recordarlo- cuando empezó en el periodismo. Fue en el verano entre el penúltimo y último curso del colegio. Pensó que podría ser su profesión complementaria a la vocación de escritor. Se lo preguntó a su padre y este le ayudó a conseguir un trabajo en el diario limeño “La Crónica”. Desde entonces el periodismo ha sido su compañero. Es más, sigue rememorando en la entrevista, «esos recuerdos sirvieron luego de materia prima para al-

4 Citado por MORGAN W. A. 2001.

guna de mis novelas. Sin el periodismo no existiría buena parte de mis libros». Siempre ha sido consciente de la “interesante y maravillosa” relación entre periodismo y literatura: «El periodismo debe comunicar y debe llevar al lector a lo que quiere transmitir, su lenguaje no debe ser una barrera entre quien escribe y lee; debe tener gran precisión, buscar la invisibilidad del lenguaje de tal manera que la materia parezca autosuficiente. Hay periodistas que escriben mal o bien y otros muy bien, y algunos son espléndidos escritores y periodistas».

Desde diciembre de 1990 publica cada dos semanas, generalmente en domingo, un artículo de opinión -en *Piedra de Toque*- en el diario nacional “El País”. En esta columna comenta un suceso de diversa naturaleza confrontándolo con sus ideas, dudas, experiencias y cavilaciones, para ver claro en la tumultuosa actualidad. Como se ha indicado, los temas que aborda son variados: debates de actualidad, sobre todo las dictaduras: la animadversión hacia ellas y el respeto por el proceso democrático; tratados de los efectos de la globalización y la democracia; ensayos sobre personajes contemporáneos, de su obra y sus experiencias; temas culturales de diferentes países del mundo; sensaciones personales a partir de un dato de su vida, etc. Esta amplitud temática ofrece un binomio caracterizado por la información y la opinión; es más, destacan su rigor documental y la solidez de pensamiento en sus escritos.

El tono de sus comentarios no resulta desapasionado, si bien respeta el decoro al que se debe; en este sentido, el propio autor confiesa en *El lenguaje de la pasión*:

trato de escribir de la manera más desapasionada posible, pues sé que la cabeza caliente, las ideas claras y una buena prosa son incompatibles, aunque sé también que no siempre lo consigo. En todo caso, la pasión no les es ajena, a juzgar por las reacciones que han merecido en distintas partes del mundo [...]. No celebro ni lamento estas críticas a mis artículos; las consigno como una prueba de la independencia y libertad con que los escribo (VARGAS LLOSA M. 2000: 7).

Se trata, en suma, de una postura muy personal y subjetiva que defiende con maestría

mediante un estilo cuidado y que denota selección a la vez que acercamiento al lector, como se apreciará a continuación.

En *Piedra de toque* Mario Vargas Llosa expone, por tanto, sus opiniones políticas, literarias, periodísticas y artísticas. Las señas de identidad de esta columna responden a un periodismo serio y bien escrito, crítico e independiente y cercano a la cultura. Así elogia la labor periodística de maestros clásicos como Ortega y Gasset, Azorín y Alfonso Reyes; y de intelectuales de la talla de Octavio Paz o Jean-François Revel.

Los temas que aborda son variados. En sus comentarios políticos arremete contra el poder de los dictadores, los asesinatos, torturas y desafueros perpetrados en las dictaduras; critica a los medios de comunicación que benefician a los tiranos, las guerras de motivos turbios, los genocidios, las políticas sustentadas en la fuerza, los racistas y xenófobos, el terrorismo de Estado, el soborno y la corrupción, la degradación ética de gobernantes y ciudadanos, etc. En sus ensayos literarios parte desde una posición privilegiada: es escritor profesional y con muchos de los escritores de sus columnas ha tratado personalmente, incluso ha entablado amistad (en la etapa parisina, en los años sesenta, cuando todavía no vivía de la literatura, el ser periodista de la Televisión Francesa le facilitó conocer a escritores). Recuerda vívidamente la primera vez que habló con ellos y las anécdotas, impresiones y sentimientos en posteriores encuentros, la infancia que conoció de los mismos y que ha dado sus frutos en la madurez. Así va y vuelve de la realidad a la ficción y viceversa, para él no hay capas impermeables entre ambos mundos: en la obra literaria inevitablemente se refleja la “realidad verdadera” y esta, en ocasiones, se explica mejor acudiendo a las creaciones literarias. Vargas Llosa a menudo hace constar datos biográficos de los creadores y traza líneas del perfil psicológico de estos porque considera que explican su obra literaria; asimismo comenta su evolución personal y literaria. Y humaniza a los creadores: refiere sus amarguras, diferencias, luchas, padecimientos, costumbres, manías, anécdotas, los objetos que acopiaban, sus materiales de trabajo, la atmósfera que les envolvía, el trato que recibían en su entorno, sus relaciones con terceros, sus actividades al margen de la literatura, sus pretensiones y ambiciones artísticas y, desde luego, su conocimiento literario y su compromiso con la literatura. En este sentido, el escritor peruano es un observador privilegiado puesto que su dilatada experiencia en este ámbito

constata los comentarios y datos que aporta.

III. Rasgos estilísticos e ingenios literarios

Para abordar los rasgos de estilo que caracterizan sus columnas, se ha realizado una selección que conforma un corpus de 33 artículos que abarcan desde el año 2012 al 2015, los temas son variados si bien 15 tratan de asuntos relacionados con el ámbito literario desde diversas perspectivas, y los 18 restantes son de tema político⁵ y social, principalmente⁶.

En los textos se emplean diversas modalidades textuales: predominan la exposición, la argumentación y la descripción. La intención comunicativa es persuadir al lector y deleitarlo con clara voluntad de estilo; ya se ha indicado que el cúmulo de vivencias que aporta el escritor, especialmente las de tema literario, resultan argumentos de experiencia sólidos que refrendan sus reflexiones. En relación con la finalidad persuasiva destaca el carácter dialógico de sus textos en los que está presente el receptor. En este sentido, las preguntas retóricas resultan “emocionales” porque exigen la intervención racional del receptor; así la implicación y la necesidad de colaboración son condiciones de la persuasión que tan bien maneja:

¿Qué había ocurrido? [...] ¿Lo consideraba el gobierno un enemigo de la Revolución? (15-12-13)

Se utilizan otros recursos en los que se enfatiza la postura personal así como el diálogo con el lector:

Este odio impregna todas las frases de este ensayo y se diría que a menudo,

⁵ En sus narraciones breves como en sus novelas, el tema de la violencia resulta recurrente. Sus composiciones intentan reflejar la realidad de la sociedad peruana, si bien sus técnicas narrativas se inscriben en ese proceso de renovación y experimentación que parece connatural a la narrativa hispanoamericana. No resulta extraño que frecuentara, durante su estancia en Grecia, a Julio Cortázar, de quien parece heredar sus ideas acerca de la novela y sus intenciones renovadoras.

⁶ Se incluye un anexo al final de este estudio en el que se muestran las fechas y los títulos de las columnas estudiadas (el corpus se ha extraído de http://elpais.com/autor/mario_vargas_llosa/a/).

es él, antes que las ideas y las razones (30-12-12)

Además de estos pabellones, hay otros, dedicados a los niños, a los bebés —sí, he dicho a los bebés y su local se llama ¡la bebeteca!— y a los ciegos (2-12-12)

[...] me fascina el espectáculo que ofrecen los espectadores [...]. Una vez más compruebo, como en mis años mozos, que Molière está vivo (11-2-12)

el buenazo de Byron (27-1-13). En este ejemplo se aprecia la sufijación afectiva.

Predominan las funciones apelativa, referencial, expresiva (en función de la subjetividad del texto) y poética (abundantes recursos expresivos). Estas columnas se caracterizan por el uso de diversos marcadores discursivos; aparte de los ordenadores, consecutivos o distanciadores, predominan los comentadores: *sin duda, por supuesto*; contraargumentativos: *por el contrario*; distanciadores: *en todo caso*; recapitulativos: *y en resumidas cuentas*; y explicativos: *por ejemplo*.

Destacan la calidad artística, la desenvoltura de palabra, la documentación precisa y la prosa cuidada. En relación con los elementos lingüísticos, se aprecia en el nivel morfosintáctico una profusa y precisa adjetivación (también recurre a aposiciones, adjetivos o construcciones equivalentes) que confiere al texto un valor expresivo, subjetivo y connotativo, cuajado de elementos explicativos y valorativos que concretan y adornan las numerosas y exquisitas descripciones:

Vivimos una época en que los embaucadores nos rodean por todas partes y la inmensa mayoría de ellos —banqueros, autoridades, dirigentes políticos y sindicales, jueces, académicos— miente y delinque para enriquecerse, sordido designio vital, sin que sus historias trasciendan las previsibles trapacerías del ratero vulgar. (14-12-14)

Su respuesta fue evasiva y, sin embargo, estimulante. “Necesito cinco años”, me dijo, con su vieja sonrisita un poco burlona de costumbre. (16-11-14)

Hace algunos años, me temo, una iniciativa como la del congresista Carlos Bruce (quien, dicho sea de paso, acaba de ser amenazado de muerte por un fanático) hubiera sido imposible, por la férrea influencia que ejercía el sector más troglodita de la Iglesia católica sobre la opinión pública en materia sexual, y, aunque en la práctica el homosexualismo fuera la opción ejercida por una franja considerable de la sociedad, este ejercicio era riesgoso, clandestino y vergonzante, porque, quien se atrevía a reivindicarlo a cara descubierta, era objeto de un instantáneo linchamiento público. (20-4-14)

exabruptos políticos (30-12-12)

Se aprecian otros casos de adjetivación (o sintagmas con esta función) que, como la metáfora, se convierten en un elemento de revelación, expresan una cualidad no intrínseca, cuyo valor no está en la extensión lógica sino en la expansión comprensiva: *literatos refractarios, aniquilación conceptual...* Se halla próxima a la hipálage, el adjetivo me-tonímico de alto prestigio en la tradición grecolatina, que liga palabras sin adecuación semántica para provocar el extrañamiento literario: *oscurantismo retórico, ambiciones ecuménicas del fanatismo...* El valor del adjetivo literario redefine, por tanto, la realidad con el hallazgo de matices sorprendentes que multiplican el efecto persuasivo del *ornatus* para cautivar al lector con una mirada reveladora.

El virtuosismo se extiende en las dobles y triples enumeraciones -recurre a diversas categorías gramaticales- que provocan un efecto de ritmo lento, acompasado y ajustado al detalle que exigen los sustantivos que se nombran y matizan; las trimembraciones pueden construirse tanto a partir de elementos aislados (sustantivos y adjetivos, generalmente) como de complementos oracionales, unidos por coordinación o yuxtaposición:

Era un soberbio polemista y su prosa, que solía ser siempre inteligente pero seca y áspera, en el debate se enardecía, brillaba y parecía insaciable su afán de aniquilación conceptual de su contrincante. (30-12-12)

La historia, más que una lucha de religiones o de clases, ha opuesto siempre esos pequeños espacios de civilización a la barbarie circundante, en todas las culturas y las épocas y a todos los niveles de la escala social. Uno de esos pequeños espacios que nos defienden y nos salvan de ser arrollados del todo por la estupidez y la crueldad oceánicas que nos rodean es éste que creó Molière en el corazón de París y no hay palabras bastantes en el diccionario para agradecerse como es debido. (11-2-12)

Se registran enumeraciones como las siguientes:

soledad, amargura, indefensión e incertidumbre (15-12-13)

astucia, sabiduría y elegancia (27-1-13)

verdugos, víctimas y desquiciados (27-1-13)

una tierra pobre, antigua, aislada y salvaje (27-1-13)

es un objeto precioso, armado y escrito con la persuasión, la originalidad y elegancia de un cuento o poema (19-5-13)

En relación con estas estructuras, destaca el paralelismo que puede presentarse asimismo en estructura bimembre o trimembre, formándose a partir de complementos oracionales o de frases coordinadas o yuxtapuestas:

Mucha sangre y mucho sufrimiento (2-12-12)

Nadie goza [...], nadie siente (27-1-13)

A veces la admiración, a veces la ternura (19-5-13)

La sintaxis es variada, predomina la compleja con abundante subordinación y coordinación⁷:

Dinamarca es uno de los países más civilizados del mundo por el funcionamiento ejemplar de su democracia —basta ver la magnífica serie televisiva Borgen para comprobarlo—, por su prosperidad, por su cultura, porque las distancias que separan a los que tienen mucho de los que tienen poco no son tan vertiginosas como, digamos, en España o el Perú, y porque, hasta ahora al menos, su política hacia los inmigrantes, esforzándose por integrarlos y al mismo tiempo respetar sus costumbres y creencias, ha sido una de las más avanzadas, aunque, por desgracia, tan poco exitosa como las de los otros países europeos. Pero la felicidad o infelicidad de los daneses está fuera del alcance de las mediciones superficiales y genéricas de las estadísticas; habría que escarbar en cada uno de los hogares de ese bello país y, probablemente, lo que resultaría de esa exploración impertinente de la intimidad danesa es que las dosis de dicha, satisfacción, frustración o desesperación en esa sociedad son tan variadas, y de matices tan diversos, que toda generalización al respecto resulta arbitraria y falaz. (22-2-15)

La creatividad léxica que se recoge en las columnas responde a la necesidad de recurrir a la invención junto con el afán expresivo propio de la neología estilística. Así se emplean los siguientes recursos:

Prefijación: *renegociar, revigorizado, autoimponer, auto referente, ultra conservadora, monotemático, anti demócrata, ultra comunistas, ultra secreto, ex amigos⁸, excuarteles, supranacional, condiscípulo, semianalfabeto, microbiografía...*

Sufijación: *monopólica, desfalleciente, matonería, dictadorzuelo, economi-*

⁷ ROBLES ÁVILA Sara considera que, al igual que en las columnas de Francisco Umbral, se aprecia un gusto por la sintaxis compleja en la que se mezclan coordinaciones y subordinaciones de todo tipo, con una puntuación precisa y correcta (2009: 215).

⁸ En la REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: «los prefijos deben escribirse siempre soldados a la base a la que afectan» (2010: 532 y ss.).

cista, riesgoso, monopólica, indianizar, (auditorio) mil y una nochesco, autopsiar...

Composición: *islamofobia, letra herido, letraherido, periodista-espectáculo...*

La riqueza de términos es constante, se hallan voces que denotan preocupación y exigencia en el manejo del lenguaje. Emplea un amplio y connotativo vocabulario que le permite expresar la profundidad, la intensidad, la sutileza, la precisión, la exactitud de hechos, ideas y sentimientos. Se recogen cultismos como: *cultor*

Predomina un cuidado estilo de exquisitez literaria, así se constata en algunos ejemplos: *confuso y temeroso por su kafkiana situación, crecimiento canceroso de la pobreza, fenómeno de transferencia freudiana, la seguridad que solo confiere el conocimiento, aniquilación conceptual, símbolo flagrante de la humillación, ambiciones ecuménicas del fanatismo, añaden una orla imaginaria y risueña a la intensa recreación histórica...*, que se combinan con términos propios -son pocos, pero precisos y expresivos- del lenguaje coloquial: *despanzurrarse*, (era un orador) *fuera de serie*, *escaparse* (la lectura de un artículo), *la receta me sigue funcionando*, *nos picó la curiosidad*, *se bajaron los pantalones* (ante Putin), *las mil y pico de páginas*, *venir a la boca*, *la Pilarcita* (era solo un) *pedacito de mujer...* Esta mezcla crea un estilo menos denso, lo dota de mayor expresividad e implica interés por acercarse al lector.

Ya se ha indicado que estas columnas deleitan y mueven con razones al receptor. El autor utiliza con maestría las estrategias de persuasión que responden a las categorías del *docere*, *delectare* y *movere* o *flectere*. Es frecuente la mezcla apropiada a los objetivos de cada parte de la comunicación. El *docere* tiene su funcionalidad en la demostración y explicación intelectual y se dirige a la razón. El *delectare* tiene como finalidad aspirar a ganarse la simpatía del receptor y despertar de modo placentero el interés por el tema del que se va a tratar. El *movere* o *flectere* es la función persuasiva que se dirige a los afectos a través de apelaciones apasionadas al público y con el fin de desencadenar una adhesión incondicional la tesis defendida por el comunicador (SPANG K. 2005: 88-91).

Emplea principalmente el género deliberativo porque en sus columnas reflexiona e

invita a tomar una decisión o a compartir una idea frente a las que descarta; asimismo, el género demostrativo se aprecia cuando rememora personajes y hechos, en muchos casos como alabanza. Cumple, además, los criterios de calidad de la comunicación retórica: *aptum* o adecuación de los medios al discurso, *perspicuitas* o claridad ideológica e idiomática, *ornatus* o estética del discurso, *puritas* o corrección gramatical. El *ornatus* permite persuadir a partir de la belleza lingüística, deleita al público sorprendiéndolo y buscando su disfrute mediante recursos innovadores (figuras y tropos). Las figuras también despiertan afectos y emociones. Por tanto, estos textos optan por la eficacia retórica de la creatividad, y así se aprecian usos de la retórica; recuérdese que la Retórica clásica considera que el *ornatus* es un instrumento necesario para el éxito persuasivo. El ingenio literario del escritor se muestra en la construcción de ‘recursos expresivos particulares’, entre los más efectivos, las figuras retóricas (en su acepción más amplia, cualquier tipo de recurso o manipulación del lenguaje con fines persuasivos, expresivos o estéticos); no se pueden obviar los titulares atrayentes que encabezan las columnas: *Sartre y sus ex amigos; Ganar batallas, perder la guerra; Salir de la barbarie; Nostalgia de París...*

El ingenio creativo convence porque consigue la *captatio benevolentiae*. En él residen las *virtutes* quintilianas del discurso: agudeza, claridad, encanto, estilo esmerado... Se trata del *actum dicendi genus*, o lo que es lo mismo, «la elocutio intelectualmente interesante e ingeniosa». Y esto “es algo que confiere potencia al efecto persuasivo del artículo literario, al no apelar de forma opresiva a la razón sino crear un clima sugerente de empatía que resulta convincente» (LEÓN T. 2010: 122).

La gramática textual de la columna permite el despliegue de elementos del *ornatus*, y así destacan los siguientes empleos retóricos:

Aliteraciones: *ha sido barrido por, de un lado, la banalidad y la frivolidad (30-12-12); heroica perseverancia en el error de sus electores (8-2-15)*

Juegos fonéticos: *exclusivo y excluyente (19-5-13); hacía y decía (16-11-14)*

Enumeraciones: *las distancias siderales que había a menudo entre lo que se creía, se decía, se escribía y se hacía en esa sociedad medieval que él tanto amaba (6-10-13)*

Sinestias: *chispeante sutileza* (30-6-13)

Paronomasias: la ruptura del equilibrio de la semejanza fónica permite actuar ingeniosamente sobre los elementos morfológicos mediante este recurso, así se aprecia en *nadie sabrá ya nada* (6-10-13); *haciendo lo que hacen* (20-10-13)

Epanadiplosis: *somos mejores de lo que en verdad somos* (11-2-12)

Políptoton verbal: *haciendo lo que hacen* (20-10-13)

Oxímoron, que genera efectos entre la paradoja y la antítesis, el elemento principal es la sorpresa:

El libro de Cercas es varios libros a la vez, pero, ante todo, una pesquisa rigurosa y maniática para desentrañar lo que es verdad y lo que es mentira en la vida pública y privada de Enric Marco. (14-12-12)

Lítote: *no ver con malos ojos* (14-12-14)

Retruécano o conmutación: *No podremos llevar una vida mejor hasta que no pasemos a mejor vida* (1-12-13)

Intertextualidad, que se recoge en frases históricas célebres: *La recuperación española ha costado sangre, sudor y lágrimas* (8-2-15)

Metáfora, que contribuye a la creatividad literaria y su función es iluminar la realidad: *el otoño de su vida* (6-10-13); *La erudición no es siempre garantía de cultura; a veces es una máscara del vacío o de la mera vanidad* (6-10-13); *Alemania debió absorber y resucitar a un cadáver -la Alemania comunista-* (8-2-15)

Metonimia: *un día descubrí a André Bretón, de saco y corbata, comprando pescado* (19-10-14)

Juegos de palabras que conforman efectos de extrañamiento, ingeniosos y a menudo irónicos: *Nunca he olvidado la impresión que me hizo esa noche la conversación de esa pareja tan dispareja* (16-11-14); otras veces, mediante reiteraciones léxicas: *responder a sus razones con razones* (30-12-12)

Desplazamientos semánticos con valores metafóricos: *estrenarse* (en política), *resucitar a un cadáver*, *escarbar en cada uno de los hogares*, *logaritmos vivientes*, *su cogollo de antiguos agentes*, *erupcionar el mundo*, *vía crucis psicológico*, *ediciones de catacumba*, *inyección de entusiasmo*, *atizado por las lecturas*, *efervescencia de ideas*, *experiencia de alto voltaje...*

Comparaciones: constituyen un recurso de primera magnitud en la ingeniosa persuasión del articulismo, su fecundidad encarece la función poética en el texto: *Vienen siempre como relámpagos* (19-5-13); *tan longevas como patriarcas bíblicos* (6-10-13)

Hipérboles: *intelecto desmesurado* (30-12-12), *ganándome enemigos por doquier* (19-5-13)

Pleonasmo: *visto con mis propios ojos* (10-8-14)

Se aprecian frases hechas (el núcleo es, por lo general, una locución) pertenecientes al registro coloquial:

Locuciones verbales: *temblar la mano*, *echarse en brazos*, *brillar por su ausencia*, *dar la espalda*, *dar marcha atrás...*

Locuciones adverbiales: *conocer al dedillo*, *a diestra y siniestra*, *de pies a cabeza*, *como anillo al dedo*, *al dedillo...*

En este apartado relacionado con el registro coloquial, también destacan otros **sintagmas**: *Nunca olvidaré la impresión que me hizo* (por causó) *esa noche la conversación* (16-11-14); *la próxima vez que caiga* (vuelva) *por París* (16-10-14); *y que por muchos días me deja la mala conciencia pertinaz de haber quedado mal con mucha gente [...]. Sé que voy quedando mal con mucha gente* (19-5-13); *lectores comunes y corrientes* (6-10-13); *se mueve con total desenvoltura* (20-10-13); *se las habían arreglado para disimular a la perfección* (6-10-14); *las fuerzas rebeldes han sido barridas por los fanáticos islamistas* (25-1-15); *y, mal que mal, el país progresaba* (8-2-15); *o uno se pregunta cómo se las arregló el señor Boccaccio papá para, en lugar tan pequeño, convertirse en un*

mercader tan próspero (28-2-14).

Se recogen algunos descuidos en la redacción de ciertos artículos que son debidos, quizá, a la rapidez con la que se escribe el discurso; no obstante, permiten acercar el texto al habla viva, al registro coloquial y fresco de la lengua oral y, por tanto, al lector:

Ausencia de la conjunción *que*: *descubrí era Julio* (16-11-14)

Omisión de la preposición *de*: *no debieron ser muy receptivas* (16-11-14)

Reiteraciones léxicas: *es un hecho central del que arrancan o con el que coinciden hechos capitales* (27-1-13)

Los recursos consignados permiten ejemplificar la voluntad de estilo, el cuidado y la selección exquisitas en el uso de la lengua -actitud propia del escritor literario-. Si bien en algunos casos Vargas Llosa se muestra constreñido (o impelido) por la rapidez de los medios de comunicación (según se acaba de comprobar), no olvida utilizar las realidades precisas que ofrecen los sustantivos, la riqueza de matices que aporta la selección del adjetivo adecuado, la sintaxis compleja y bien estructurada..., todo ello aderezado con los usos retóricos propios del *ornatus*. Y es que la belleza de su prosa forma parte de la persuasión, cuajada de argumentación. Se respetan, como se ha señalado, los principios de la Retórica clásica y se consiguen sus fines principales: deleitar, enseñar y persuadir.

Conclusiones

El presente trabajo se ha centrado en el análisis lingüístico y retórico de columnas de Vargas Llosa publicadas entre los años 2012 y 2015, espacio en el que vierte sus reflexiones sobre temas varios. Este escritor, al igual que Ortega o Azorín, parte de la actualidad para opinar sobre las ideas del momento presente entreveradas -en muchas ocasiones- de

momentos del pasado.

En sus artículos se aprecian comentarios más o menos profundos, pero siempre adornados con el estilo literario que lo caracteriza. Sus rasgos lingüísticos son muy personales y en muchos casos afines a su estilo literario, si bien y teniendo en cuenta la premura de los medios de comunicación y el afán de accesibilidad hacia los lectores, se aprecian ciertas notas coloquiales que pueden interpretarse como un diálogo con el receptor, un acercamiento al “consumidor de sus jugosas columnas” en las que predomina la función apelativa y que se hallan cuajadas de estrategias persuasivas propias del discurso.

Se ha abordado, asimismo, la polémica acerca del periodismo literario. El género ha logrado consolidarse en el ámbito académico en el denominado “articulismo literario”. El propio autor confiesa las concomitancias de ambos géneros así como sus múltiples y necesarias relaciones. El periodismo literario es una hibridación, una convergencia que se aprecia en las columnas de Vargas Llosa junto con la preponderancia y “marca peculiar” de su estilo. Asistimos a un reencuentro de literatura y periodismo debido, principalmente, a la necesidad que tiene la prensa de hallar fórmulas para atraer al lector ante la competencia que suponen los medios de comunicación audiovisuales y, cada vez más, las tecnologías de la información.

Nuestro nobel conjuga en sus textos periodísticos el estilo sublime y los artificios poéticos propios de la creación literaria con otras fórmulas, según se ha indicado, coloquiales y cercanas al receptor; asimismo, destacan la creación de neologismos necesarios que permiten persuadir, entretener, deleitar y demostrar. Por otro lado, la exquisita escritura con clara voluntad de estilo y adecuada al nivel del lector -que nunca pierde originalidad- y su dominio del lenguaje conforman aspectos que transvasan las fronteras periodísticas. Cautiva, por ende, al receptor y consigue trasladarlo de forma persuasiva a un punto de vista sobre la realidad.

Ya se ha indicado que emplea principalmente el género deliberativo junto con el demostrativo. Cumple, asimismo, los criterios de calidad de la comunicación retórica: *aptum*, *perspicuitas*, *ornatus* y *puritas*. El *ornatus* -según se ha mostrado con abundantes de ejemplos- permite persuadir a partir de la belleza lingüística, deleitar al público sor-

prendiéndolo y hacerle disfrutar gracias al hábil manejo de recursos innovadores. Estos textos, por tanto, muestran una clara eficacia retórica. Su ingenio creativo disuade porque consigue la *captatio benevolentiae*, se trata del *actum dicendi genus*, esto es, “la elocutio intelectualmente interesante e ingeniosa”. Aparte de los sólidos conocimientos que demuestra sobre los comentarios que vierte en sus columnas, hay que destacar la habilidad que muestra para crear un clima de empatía que convence. Todo un artesano de la palabra no solo en el ámbito de la creación puramente literaria, sino también en el periodístico en donde se hace eco de su valioso dominio del lenguaje mezclando necesarios y diferentes registros.

Bibliografía

FERNÁNDEZ PARRATT Sonia, 2006, *Periodismo y literatura: una contribución a la delimitación de la frontera*, “Estudios sobre el Mensaje Periodístico”, n.12 , pp. 275-284.

LÁZARO CARRETER Fernando, 1977, *El lenguaje periodístico, entre el literario, el administrativo y el vulgar*, pp. 7-32, en VV. AA., *Lenguaje en periodismo escrito*, Fundación Juan March, Madrid.

LEÓN GROSS Teodoro, 2005, *La columna y lo literario como valor periodístico*, “Ínsula, Revista de Letras y Ciencias Humanas”, n. 703-704, pp. 5-8.

- **2010**, *La retórica del articulismo periodístico-literario*, pp. 117-140, en *Periodismo literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*, J. M. RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ y M. ANGULO EGEA (coordinadores), Editorial Fragua, Madrid, pp. 117-140.

LÓPEZ DE ZUAZO Antonio, 1995, *Origen y evolución del término periodista*, “Estudios sobre el mensaje periodístico”, n.2, pp. 45-42.

LÓPEZ PAN Fernando, 2010, *Periodismo literario: entre la literatura constitutiva y la condicional*, “Ámbitos”, n.19, pp. 97-116.

LÓPEZ PAN Fernando y GÓMEZ BECEIRO Beatriz, 2010, *El Periodismo literario como sala de espera de la literatura*, pp. 21-40, en *Periodismo literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*, J. M. RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ y M. ANGULO EGEA (coordinadores), Editorial Fragua, Madrid.

MARTÍN VIVALDI Gonzalo, 1998, *Géneros periodísticos. Reportaje, crónica, artículo*, Paranin-

fo, Madrid.

MARTÍNEZ ALBERTOS José Luis y SANTAMARÍA SUÁREZ Luisa, 1996, *Manual de estilo*, Instituto de Prensa de la Sociedad Interamericana de Prensa, Indianápolis.

MARTÍNEZ-DOMÍNGUEZ Javier, 1996, *L de Llosa*, “El País Edición Internacional”, 5 de febrero de 1996, “Cultura”, pp. 2-3.

MENESES Carlos, 1983, *La visión del periodista, tema recurrente en Mario Vargas Llosa (A propósito de La guerra del fin del mundo)*, “Revista Iberoamericana”, n.123-124, pp. 523-529.

MORÁN TORRES Esteban, 1988, *Géneros del periodismo de opinión*, Eunsa, Pamplona.

MORGAN William A., 2001, *Mario Vargas Llosa, periodista*, “Hispanic Journal”, vol. 22, n. 1, pp. 297-308.

MUÑOZ GONZÁLEZ José Javier, 1994, *Redacción periodística*, Librería Cervantes, Salamanca.

PERLADO José Julio, 2007, *El artículo literario y periodístico. Paisajes y personajes*, Ediciones Internacionales Universitarias (Eiunsa), Madrid.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2010, *Ortografía de la lengua española*, Espasa Libros, Madrid.

ROBLES ÁVILA Sara, 2009, *La lengua española en las columnas de F. Umbral: análisis lingüístico del discurso poético-periodístico*, “Anuario de Estudios Filológicos”, XXXII, pp. 207-225.

ROMERO GUALDA M.^a Victoria, 2000, *El español en los medios de comunicación*, Arco/Libro, Madrid.

SAAVEDRA FERNÁNDEZ-COMBARRO Ricardo, 2012, *Los valores literarios de la columna periodística española (1975-2007)*, Universidad de Oviedo.

SPANG Kurt, 2005, *Persuasión. Fundamentos de retórica*, Eunsa, Pamplona.

VARGAS LLOSA Mario, 2000, *El lenguaje de la pasión*, Ediciones El País, Madrid.

VARGAS LLOSA Mario, 2015, *El lenguaje y el periodismo*, Entrevista, en *Foro Internacional del Español* (Madrid, 23-26 de abril de 2015), http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/25/actualidad/1429993831_752077.html (consultado en mayo de 2015)

YANES MESA Rafael, 2004, *Géneros periodísticos y géneros anexos: una propuesta metodológica para el estudio de los textos publicados en prensa*, Fragua, Madrid.

VIÚDEZ BELTRÁN César, 2008, “*Piedra de Toque*”: *Poética periodística de Mario Vargas Llosa*, Valencia. Tesis doctoral. En http://dspace.ceu.es/bitstream/10637/6231/1/Viúdez%20Beltrán,%20César_Tesis_Piedra%20de%20toque_Poética%20period%C3%ADstica%20de%20Mario%20Vargas%20Llosa.pdf (consultada en mayo de 2015).

[http:// www. mvargasllosa.com](http://www.mvargasllosa.com) (página personal de Mario Vargas Llosa, consultada en mayo

de 2015).

http://elpais.com/autor/mario_vargas_llosa/a/, consultada en mayo de 2015.

Corpus

2012

11/02/2012: *La casa de Molière*

02/12/2012: *La ciudadela de los libros*

30/12/2012: *Sartre y sus ex amigos*

2013

27/01/2013: *Alumbramiento en agosto*

10/02/2013: *Ganar batallas, perder la guerra*

19/05/2013: *Periodismo y creación: 'Plano americano'*

02/06/2013: *¿La hora de las trincheras?*

16/06/2013: *El hombre sin cualidades*

30/06/2013: *Elogio de Nelson Mandela*

25/08/2013: *El patrón del mal*

06/10/2013: *Entre caballeros andantes y juglares*

20/10/2013: *Voces del silencio*

01/12/2013: *Isaac e Isaías*

15/12/2013: *El mapa de la tristeza*

29/12/2013: *El ejemplo uruguayo*

2014

25/01/2014: *Liberales y liberales*

23/02/2014: *La casa de Boccaccio*

06/04/2014: *El payaso trágico*

20/04/2014: *Salir de la barbarie*

04/05/2014: *Los estudiantes*

18/05/2014: *El Mago del Norte*

10/08/2014: *Entre los escombros*

24/08/2014: *Elogio del qi gong*

07/09/2014: *Las guerras del fin del mundo*

19/10/2014: *Nostalgia de París*

02/11/2014: *El divino marqués en el museo*

16/11/2014: *La muerte de Aurora*

14/12/2014: *La era de los impostores*

2015

11/01/2015: *Cusco en el tiempo*

25/01/2015: *El regreso de las ideas*

08/02/2015: *El harakiri*

22/02/2015: *La felicidad, ja, ja*

Dios y Trujillo: La fiesta del chivo

Carlo Mearilli

Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano" - Salerno



Se trata de un proyecto complejo, con una historia fascinante en cuanto a los personajes, pero también con una cierta repulsión hacia aquello de lo que es capaz el ser humano en sus situaciones límites... Pienso que es una historia que deberían ver los jóvenes que no han vivido las repercusiones más inmediatas de la dictadura de Trujillo o de cualquier dictadura.

Luis Llosa Urquidi (2006)

Proiezione speciale al 56° Festival Internazionale del cinema di Berlino nel 2006, *La fiesta del chivo* di Luis Llosa è tratto dall'omonimo romanzo dello scrittore Mario Vargas Llosa, cugino del regista. Il film, mai distribuito in Italia, prodotto da Andrés Vicente Gómez, uno dei produttori più prolifici e di maggior successo in Spagna, narra la storia di Rafael Leónidas Trujillo che dominò come un padrone assoluto la Repubblica Dominicana per poco più di un trentennio (1930 - 1961), dando vita ad una delle dittature più sanguinose che l'America Latina abbia mai sofferto con circa cinquantamila morti tra oppositori politici, rivoltosi e vittime della propaganda anti-haitiana. Il film prende le mosse negli anni '90 quando Urania Cabral, avvocato di successo a Manhattan, figlia di uno dei collaboratori più stretti di Trujillo poi caduto in disgrazia, Agustín Cabral detto *el cerebrito*, torna nell'isola dalla quale era scappata precipitosamente trentacinque anni prima, per affrontare i fantasmi, i ricordi ed i segreti che riemergono dal suo passato. Mentre Urania fa visita al padre, nel film l'azione si sposta al 1961, negli ultimi giorni della dittatura di Trujillo e, utilizzando la tecnica del *flashback*, racconta «vite e vicende apparentemente slegate e lontane, ma tutte con un comune denominatore: Trujillo» (GRILLO R. M. 2012: 23). Il film ha l'indubbio merito di aver portato sullo schermo un romanzo che costituisce uno dei punti di forza della narrativa storica di Mario Vargas Llosa che, sebbene abbia una sua forte connotazione ed una dimensione autonoma ed autosufficiente, è stata sempre meno studiata rispetto ad altri aspetti della produzione artistica dello scrittore peruviano.

Va preliminarmente osservato che la versione cinematografica de *La fiesta del chivo* di Luis Llosa si discosta dal romanzo per alcune scelte di fondo. Se ciò da un lato può essere considerato un limite dai più profondi conoscitori del testo (film fedele ma incompleto), dall'altro è certamente un requisito che da al film una fisionomia, una caratterizzazione che lo distingue chiaramente dal libro. Del resto una comparazione tra libro e film non può essere posta in termini di somiglianza. L'adattamento filmico di un romanzo si risolve in una realizzazione artistica se è in grado di avere una individualità e personalità che lo distingua dal testo da cui si origina. Per questo motivo il regista ha cercato di dare al film una sua forte caratterizzazione, una sua sintesi che gli permettesse di vivere indipendentemente dal romanzo ed in questo il suo atteggiamento non è molto differente da ciò che fa lo scrittore con la storia che racconta rispetto alla realtà cui si ispira. Dice Vargas Llosa:

«La recomposición del pasado que opera la literatura es casi siempre falaz. La verdad literaria, es una y otra la verdad histórica. Pero aunque esté repleta de mentiras - o, más bien, por ello mismo – la literatura cuenta la historia que la historia que escriben los historiadores no sabe ni puede contar» (GRILLO R. M. 2012: 8). È proprio qui che il romanzo acquisisce la sua connotazione più marcata che lo distingue dal dato storiografico puro e semplice: «nel caso di Vargas Llosa, comunque, gli elementi e i personaggi riconoscibili come “storici” - cioè presenti nella storiografia e passibili di verifica – risultano rappresentati rispettando la loro consistenza storica nella vita pubblica e negli aspetti conosciuti della vita privata. È naturalmente nella vita privata e negli interstizi della vita pubblica, non contemplati nella storiografia e nella saggistica, che il romanzo può “giocare” e offrire interpretazioni e aneddoti inediti, corroborando o smentendo il discorso ufficiale» (*ivi*: 21). Certamente questo metodo per la sua stessa natura lascia molto spazio a un approccio di tipo filmico. Del resto lo stesso Mario Vargas Llosa in una intervista rilasciata nel 2008 in occasione del dodicesimo incontro del cinema latinoamericano svoltosi a Lima, sottolineava come i suoi romanzi possedessero una struttura che si prestava all’adattamento cinematografico (ANONIMO 2008). Questo aspetto emerge chiaramente se solo andiamo a considerare alcuni di quelli che sono gli elementi basilari del romanzo storico di Vargas Llosa come l’utilizzazione di una molteplicità di punti di vista o la presentazione di storie simultanee montate cinematograficamente che confermano «il generale rispetto dell’autore verso i documenti relativi ai personaggi storici» (*ivi*: 25), combinato con la facoltà che lo scrittore si riserva di dare un proprio ordine alla realtà delle cose. In sintesi: lo scrittore «come demiurgo, come costruttore di una verità personalissima ma che può essere condivisa dai suoi lettori» (*ivi*: 25). Lo stesso fa il regista, che si mantiene fedele alla lettera del romanzo scegliendo però dei punti di osservazione e dei *focus* di approfondimento da cui raccontare la storia che non sono gli stessi del libro, attraverso i quali gli spettatori ‘entrano’ nel racconto. A tale proposito avverte però il regista: «Creo que no es saludable ir a ver esta película como si estuvieran yendo a ver un documental muy riguroso porque en ese sentido la película tiene incluso propuestas distintas que la novela. Nosotros nos hemos tomado algunas libertades con la realidad y algunas libertades con la propia novela, en aras de una estructura propia, en aras de poder captar un espíritu» (AITZIBER

R. 2006). L'idea di Luis Llosa quindi è stata quella di dar vita ad un film che avesse una sua sensibilità, una sua dignità, facendo sì che, pur rispettandolo, fosse altro rispetto al romanzo: «el hecho de poder tener la posibilidad de conversar cuando fuera necesario con el autor [de la novela] siempre es de mucha utilidad. Siempre y cuando estuviera claro, como lo estaba para él, que la película era mi criatura y la novela su criatura. La película necesitaba su propio espacio, mis propias decisiones. En ese sentido, debo decir que trabajé con total libertad, tanto de parte del autor como del propio productor» (*ibidem*).

Del resto, la complessità narrativa de *La fiesta del chivo* era assai difficile da rendere cinematograficamente. Il numero elevato di personaggi che occupano la scena, la presenza di storie differenti che si incrociano, la molteplicità degli angoli di osservazione dai quali viene raccontata la storia, la consistenza e la complessità dell'arco temporale di riferimento nel quale è situata la vicenda, hanno imposto da subito al regista ed ai suoi collaboratori delle scelte di fondo molto nette, come racconta il regista: «Hubo muchas discusiones valorando diversas opciones: “Hagamos fundamentalmente la historia de Urania que vuelve a República Dominicana a confrontar el pasado; o hagamos la historia de los conspiradores esperando en la carretera para matar a Trujillo y los 'flashbacks' que muestran sus motivaciones; o hagamos el retrato del Chivo en sus últimos años”. En cada una de esas opciones estábamos aludiendo a alguna de las realidades de la novela, pero no a 'La fiesta del Chivo' en su conjunto. Parecía una labor muy difícil, por no decir imposible, poder reducir un texto de más de cuatrocientas y tantas páginas a los cien minutos, máximo dos horas, en los que se podía contar. Así que la primera decisión que tomamos fue limitar esa cronología hasta la muerte de Trujillo, porque la novela tiene un desarrollo posterior que cuenta la represión, las luchas e intrigas de poder, que nunca hubiéramos podido cubrir en la adaptación» (DE MICHELI T. 2006).

In una cosa però possiamo dire che il film di Luis Llosa prova ad assomigliare al racconto: nella sua capacità di essere totalizzante, elemento questo che costituisce una delle caratteristiche migliori dei romanzi di Mario Vargas Llosa. Lo scrittore, infatti, aspira «alla “novela totalizadora, que ambiciona abrazar una realidad en todas sus fases, en todas sus manifestaciones” una realtà múltiple, “[que] admite diferentes y antagónicas lecturas y su naturaleza varía según el punto de vista que se elija para ordenar su caos.

Objeto verbal que comunica la misma impresión de pluralidad que lo real, es, como la realidad, objetividad y subjectividad, acto y sueño, razón y maravilla. En eso consiste el “realismo total,” la suplantación de Dios»¹ (GRILLO R. M. 2012: 10-11).

Per raggiungere quindi l’obiettivo di realizzare un film che fosse in grado di far arrivare il messaggio del racconto e al contempo fosse capace, smontando e rimontando cinematograficamente in due ore il romanzo di Mario Vargas Llosa, di avere quell’agilità necessaria per catturare e coinvolgere il pubblico, il regista ha introdotto alcuni cambiamenti. A tale riguardo possiamo segnalare almeno tre differenze importanti che distinguono il lavoro di Luis Llosa dal libro. In primo luogo la modifica dell’impostazione narrativa del romanzo che si muove seguendo una struttura tripartita (il ritorno di Urania Cabral al suo paese dopo una lunga permanenza negli Stati Uniti, la figura di Trujillo, l’analisi del comportamento dei cospiratori) con una invece più uniforme, che ha come protagonista la sola Urania Cabral (Isabella Rossellini). Così mentre nel racconto la figura di Urania ha una funzione essenzialmente di raccordo tra ciò che succede nell’epoca di Trujillo ed il post-dittatura, nella pellicola Urania diventa il centro del racconto e da lei partono i vari filoni che ci permettono di conoscere i personaggi ed entrare nel clima della storia. Il regista fa questo utilizzando la tecnica del *flashback* attraverso la quale recupera lo schema del racconto che, come abbiamo detto, si muove lungo tre direttrici principali. La funzione di protagonista di Urania e l’utilizzo che fa di questo personaggio il regista appare chiaro nel frammento di cui di seguito riportiamo il dialogo, quando lei va a far visita al padre, illustre personaggio del trujillismo caduto in disgrazia nell’ultimo periodo del regime, fisicamente invalido ed incapace di parlare. Le sue amare considerazioni ci introducono efficacemente nell’atmosfera del periodo raccontato e lasciano trasparire il dolore profondo che pervade Urania. Va ricordato che il film non ha mai trovato una distribuzione italiana e quindi la traduzione in italiano dei dialoghi riportati è stata realizzata da chi scrive.

¹ Le citazioni interne sono di Mario Vargas Llosa, tratte da Luis HARSS (1966) e VARGAS LLOSA (1969) rispettivamente.



La fiesta del chivo: Urania Cabral fa visita al padre nella casa di cura.

Urania: Il Capo controllava tutto il paese. Faceva quello che voleva. Tutti a sua disposizione!

Urania (*rivolta al padre*): Ti ricordi di Magnolia la moglie dell'ammiraglio Viñas?.....
(*parte il flashback*)

Magnolia: Urania, vieni! Buongiorno dolcissima!

Urania (*voce fuori campo*): Io non capivo perché chiamavano Trujillo 'il caprone' né perché venisse a fare visita a Magnolia quando non c'era l'ammiraglio Viñas. Quanto ero ingenua!

Urania: Grazie, sono le mie preferite!

Magnolia: Urania, adesso te ne devi andare.

Urania: Va bene.

Magnolia: Ciao.

Urania: Ciao.

(LLOSA L. 2006: da minuto 31.00 a minuto 31.53).

Cinematograficamente quindi la strutturazione in capitoli attraverso la quale conoscere i personaggi viene sostituita da una soluzione visuale più direttamente ed immediatamente fruibile dallo spettatore. Il libro ed il film riflettono sulla stessa storia ma lì il veicolo sono le parole, qui le immagini.

In secondo luogo possiamo dire che la versione cinematografica de *La fiesta del chivo* attenua notevolmente l'impatto dell'elemento della violenza che nel racconto dello scrittore peruviano è in primo piano e non risparmia nulla al lettore mentre nel film viene lasciata intuire allo spettatore che non viene a trovarsi mai esplicitamente dinanzi a scene crude. Questo perché si è temuto in sede di realizzazione che portare sullo schermo le descrizioni dettagliate delle violenze del libro sarebbe stato controproducente ed avrebbe finito per allontanare il pubblico. In questo senso alcuni passi del libro di Mario Vargas Llosa possono aiutare a comprendere la scelta di Augusto Cabada e Zachary Sklar, sceneggiatori, assieme allo stesso Luis Llosa, del film:

Una seconda scarica lo catapultò di nuovo contro i suoi lacci - sentì gli occhi uscire dalle orbite come quelli di un rospo - e perse i sensi. Quando li recuperò, era sul pavimento di una cella, nudo ed ammanettato, in una pozzanghera fangosa. Gli facevano male le ossa, i muscoli, e provava un bruciore insopportabile nei testicoli e nell'ano come se glieli avessero scuoiati. Ma ancora più angosciante era la sete; la gola, la lingua, il palato, sembravano carta vetrata rovente (VARGAS LLOSA M. 2011 [2000]: 387).

E ancora:

Alcuni sembravano divertirsi con i bastoni elettrici con i bastoni che gli passavano sul corpo, o colpendolo sulla testa e sulle spalle con manganelli rivestiti di gomma e bruciandolo con le sigarette; altri sembravano farlo con schifo e noia. Sempre, all'inizio di ogni seduta, uno degli sgherri seminudi responsabili delle scariche irrorava l'ambiente di Nice, per smorzare il fetore delle defecazioni e della carne bruciata (VARGAS LLOSA M. 2011 [2000]: 390).

Va ricordato inoltre che il film è una co-produzione internazionale (Repubblica Dominicana, Spagna e Regno Unito) e che, come tale, doveva essere adattato a diversi tipi di pubblico. Questo sicuramente ha tolto forza e capacità di impatto al film e ha contribuito a spiegare le ragioni di talune scelte non ultima quella del ritorno economico. Per tutta

questa serie di considerazioni lo stesso incontro tra Uranita e Trujillo viene preceduto da un passaggio del film che rende bene questa idea di voler sfumare la durezza del libro dinanzi al pubblico della sala che viene preparato a quello che avverrà attraverso questo



scambio di battute tra Manuel Alfonso, *el celestino*, uno dei favoriti di Trujillo, e Agustín Cabral, *el cerebritito* caduto in disgrazia, padre di Urania.

Agustín Cabral: Manuel Alfonso, ti stavo per chiamare! Hai novità per me?

Manuel Alfonso: Ho parlato con il nostro uomo.

Agustín Cabral: Andiamo in biblioteca.

Manuel Alfonso: Sembri molto stanco Agustín.

Agustín Cabral: Sono disperato. Dopo tanto tempo. È come se non fossi mai esistito! Né per il Capo né per nessun altro.

Manuel Alfonso: Ha parlato di te quasi per un'ora. Dice che non sei più lo stesso. Ha notato una certa stanchezza. Una mancanza in te di entusiasmo. Il Capo non accetta la debolezza Agustín. Vuole che siamo sempre come lui... rocce. Uomini d'acciaio e tu lo sai bene!

Agustín Cabral: Ho sempre fatto quello che mi ha detto!

Manuel Alfonso: Il fatto è che ha perduto fiducia in te. E sai com'è quando qualcuno lo delude.

Agustín Cabral: Ad ogni modo, Manuel, devo provare al Capo che continuo a meritarmi la sua fiducia.

Manuel Alfonso: Può essere che ci sia un modo.

Agustín Cabral: Oddio mio, Manuel, qualunque cosa!

Manuel Alfonso: Tua figlia ormai è grande...

Agustín Cabral: Sì, è vero, è cresciuta.

Manuel Alfonso: Io sarei orgoglioso di avere una figlia così. Ma sai quale sarebbe il mio orgoglio più grande, Agustín? Se lei, mia figlia, avesse l'attenzione del Capo...

Agustín Cabral: Mi stai?... Non mi starai proponendo?....

Manuel Alfonso: Aspetta Agustín, aspetta... Ascolta un momento. Con un gesto così dimostreresti al Capo che sei disposto a dare tutto per lui.

Agustín Cabral: Ma è solo una bambina!....

Manuel Alfonso: No, non lo è, non lo è più! Adesso è una bellissima ragazza... ed è risaputo quanto il Capo apprezzi la bellezza.

Agustín Cabral: Ma è ancora innocente. Non sa nulla...

Manuel Alfonso: Molto meglio. Il Capo apprezzerà la tua generosità ancora di più... Agustín, se io fossi padre, niente mi darebbe più soddisfazione, più gioia, che il Capo desse piacere ad una figlia mia e che lui godesse di tutto questo... e per la piccola Urania, che straordinario privilegio! Essere iniziata da Rafael Leónidas Trujillo, un uomo della storia, creatore di nazioni come Napoleone, o come Carlo Magno o Bolívar, questa stirpe di uomini, forze della natura, strumenti di Dio... Agustín, riflettici. Abbiamo avuto il piacere ed il privilegio di stare al suo fianco in tutti questi anni. Lui nominò me ambasciatore a Washington e a te Presidente del Senato e Segretario di Stato. Lui ti ha creato come ha creato il Paese. Gli devi tutto, a Trujillo. Così raggiungerai il suo cuore. Il Capo sembra duro ma i gesti di lealtà lo commuovono.

Agustín Cabral: No, no, non potrei.

Manuel Alfonso: Se ti sei offeso fa come se non avessi detto nulla. Ma pensa ad Urania, *Cerebrito*. Che sarà di lei se perdi tutto?... O peggio...

(LLOSA L. 2006: da minuto 1.23.27 a minuto 1.28.18).

Tanto il romanzo quanto il film attraverso percorsi e forme di espressione diverse arrivano però alla medesima denuncia; l'orrore cui giunge l'abuso di potere delle dittature capace di annullare ogni forma di dignità e rispetto per l'essere umano e di spingere

- come in questo caso - un uomo come Cabral a sacrificare la sua unica figlia come se fosse un oggetto di sua proprietà pur di salvarsi. Riecheggia in questo passaggio quasi un richiamo alla tradizione biblica: Urania come Isacco, Agustín Cabral come Abramo, Trujillo come Dio.

Terzo elemento di differenza tra il libro ed il film risiede nel differente modo di approcciare e di raccontare la figura di Leónidas Trujillo, del *Chivo*. Anche sotto questo aspetto vale ciò che il regista ha detto e che abbiamo ricordato già in precedenza, cioè che la versione cinematografica de *La fiesta del chivo* ha dovuto fare per questioni di tempo delle scelte. Così, come si è deciso di raccontare con questo film attraverso la narrazione di episodi illuminanti, l'epoca ed il sistema-Trujillo tralasciando il dopo che, come sappiamo, occupa comunque uno spazio importante nel racconto di Vargas Llosa così, per la figura del dittatore nel film, si è deciso di insistere essenzialmente sulla sua immagine di essere spietato ed implacabile. Su questo particolare gli sceneggiatori hanno insistito molto perché rimanesse nello spettatore ben chiara l'immagine di uomo egocentrico, convinto di avere una missione affidatagli da Dio, intelligente e a tratti ironico ma, al tempo stesso, feroce. I due sceneggiatori, Cabada e Sklar, assieme a Llosa però si sono voluti spingere oltre, cercando di scendere nelle pieghe di una paranoica gestione del potere che non risparmia nessuno evidenziando come l'onnipotenza che Trujillo sente di avere non si limiti alla sola sfera pubblica ma investa anche quella privata dei suoi collaboratori che appaiono completamente in balia, soggiogati, psicologicamente ipnotizzati dalla straripante personalità del *Jefe*. Questo effetto totalizzante appare evidente in due passaggi del film. Il primo, che afferisce all'ambito politico, è possibile individuarlo nel colloquio che Trujillo ha con Agustín Cabral che va a fargli visita per lamentarsi della condotta di Johnny Abbes García, sanguinario direttore del SIM (Servicio de Inteligencia Militar) di cui riportiamo di seguito il dialogo.



Agustín Cabral: Signore, questa volta Abbes ha passato ogni limite! (*Cabral porge a Trujillo un giornale con la notizia della morte accidentale delle sorelle Mirabal*)

Trujillo: Ho visto (*getta via con sdegno il giornale appena passatogli da Cabral*).

Agustín Cabral: È un disastro! Le Mirabal erano l'opposizione più visibile.

Trujillo: Gli incidenti capitano.

Agustín Cabral: Nessuno crederà che sia stato un incidente! Signore, non possiamo permettercelo. Le sanzioni paralizzano l'economia. Non avremo petrolio. Non ci saranno più riserve, né importazioni né esportazioni.

Trujillo: Dimmi qualcosa che io già non sappia, *Cerebrito*.

Agustín Cabral: Se vogliamo che ci impongano sanzioni...! Abbes non può continuare a gettare bombe ed a uccidere madri.

Trujillo: Hai sempre odiato Abbes.

Agustín Cabral: È furbo ma non è intelligente. Se ne deve andare.

Trujillo: Se ne deve andare?

Agustín Cabral: Sì, se ne deve andare.

Trujillo: Se ne deve andare... Voglio dirle una cosa, Signor Cabral. Innanzitutto stia in piedi perché nessuno le ha detto di sedersi!... Il governo ha un suo lato oscuro e Lei lo sa bene. L'ordine e la pace si pagano con il sangue. Durante questi anni io ed Abbes abbiamo fatto questo sporco lavoro perché Lei potesse fare lo... 'Statista'... Lo so bene che alla gente come Lei non piace sporcarsi... Ebbene, ho una notizia per Lei. Io vengo da lì, dalla sporcizia. Adesso ho più bisogno dei servizi di Abbes che non della sua ipocrisia. È chiaro adesso?

Agustín Cabral: Naturalmente, ha ragione, Signore.

Trujillo: Ovvio che ho ragione, sempre ce l'ho! E per quanto riguarda le Mirabal, stavano progettando di uccidermi. Qualcuno doveva pure far qualcosa.

Agustín Cabral: Naturalmente, mi dispiace, Signore.

Trujillo: Ci sono due tipi di persone: quelli che stanno con me e quelli che stanno contro di me... Vada!

(LLOSA L. 2006: da minuto 1.07.30 a minuto 1.10.27).

Il secondo invece, che attiene all'ambito privato, riguarda l'incontro con Amado García

Guerrero (Amadito), nel quale il dittatore vieta di fatto al giovane tenente di sposare Luisa Gil, la sua fidanzata.



Trujillo: Faccia passare il tenente García Guerrero.

Amadito: Ai suoi ordini, Eccellenza.

Trujillo: Tenente, stavo riguardando il suo stato di servizio. Numero uno all'Accademia Militare, ha avuto la sciabola d'onore, varie altre decorazioni, un profitto eccellente. Uno stato di servizio ottimo, Tenente. Complimenti!

Amadito: Grazie, Eccellenza.

Trujillo: Sarebbe un peccato compromettere tutto questo per una donna. Non può sposarsi con la sorella di un comunista, Tenente. René Gil, l'amato fratello della sua fidanzata, è un sovversivo. Fa parte del movimento '14 giugno'. Lo sapeva questo?

Amadito: No, Eccellenza.

Trujillo: Bene, adesso la sa. Tenente, Lei ha un gran futuro nell'esercito dominicano, non lo rovini per una donna. Questo paese è pieno di belle donne. Lei è un bel giovane e non le sarà difficile trovarne un'altra.

Amadito: Sì, Eccellenza.

Trujillo: Bene, può andare.

(Amadito esita)

Trujillo: Le serve qualcosa, Tenente?

Amadito: No, Eccellenza.

Trujillo: Bene.

(LLOSA L. 2006: da minuto 47.38 a minuto 49.38).

Dunque immagini e dialoghi netti, brevi, inequivocabili che bene rendono quella forma di sudditanza psicologica nei confronti di Trujillo.

Come detto però il film nel tratteggiare il profilo del dittatore si ferma qui, tralasciando completamente altri aspetti del personaggio, come ad esempio quelli legati ai naturali problemi fisici di un uomo in età avanzata, circostanza questa che, al contrario, risalta chiaramente nel romanzo di Mario Vargas Llosa:

Purtroppo anziché Virgilio Álvarez Pina, aveva alla sua destra Dorothy Gittleman e alla sua sinistra Simon, che non potevano aiutarlo. Virgilio sì. Era presidente del Partito Dominicano ma, in realtà, la sua funzione davvero importante era, da quando il dottor Puigvert, fatto venire in segreto da Barcellona, aveva diagnosticato la maledetta infezione alla prostata, agire in fretta quando si verificavano quegli episodi di incontinenza, rovesciando un bicchiere d'acqua o una coppa di vino sul Benefattore e chiedendo poi mille volte scusa per la sua goffaggine, o, se succedeva su un podio o durante una passeggiata, ponendosi come un paravento davanti ai pantaloni macchiati. Ma quegli imbecilli del protocollo avevano fatto sedere Virgilio Álvarez quattro sedie più in là. Nessuno poteva aiutarlo. Avrebbe conosciuto l'orrenda umiliazione, alzandosi in piedi, che Gittleman e alcuni invitati si sarebbero resi conto che si era pisciato nei pantaloni senza accorgersene, come un vecchio.

(VARGAS LLOSA M. 2011[2000]: 204-205).

Dunque siamo piuttosto lontani dall'immagine compatta che di Trujillo ci dà il film. Il romanzo di Vargas Llosa ci mette di fronte ad una persona anziana che ha problemi di prostata e anche d'impotenza, come testimonia quest'ulteriore passaggio del libro:

Mio Dio fammi la grazia. Ho bisogno di fottermela come si deve, questa

notte, Yolanda Esterel. Per sapere che non sono morto. Che non sono vecchio [...] per scoparmi quella ragazza ho bisogno del tuo aiuto.
(VARGAS LLOSA M. 2011[2000]: 333).

In conclusione possiamo dire che *La fiesta del chivo* di Luis Llosa è certamente un buon adattamento cinematografico con dei limiti che sono inevitabilmente legati al fatto che film e libro sono due mezzi d'espressione differenti. Il testo di Mario Vargas Llosa ad esempio ha una struttura aperta che permette ad ogni lettore di arrivare a conclusioni sue proprie, possibilità questa assolutamente negata allo spettatore del film che riceve una serie di informazioni ed immagini già selezionate alla sorgente. Ciò detto, perché allora possiamo dire che il film è un buon adattamento del romanzo dello scrittore peruviano? Possiamo rispondere a questo dicendo che lo è perché è riuscito a captare lo spirito, l'essenza del testo. Pur usando un linguaggio diverso il film riesce a far arrivare al pubblico il messaggio più profondo insito nel romanzo di Vargas Llosa ossia la condanna a trecentosessanta gradi dell'idea di dittatura. In realtà la vicenda Trujillo di cui Vargas Llosa ci parla a livello particolare è il veicolo di cui lui si serve per arrivare, a livello più generale, a denunciare agli occhi del lettore i tratti caratteristici di qualsiasi dittatura. Questo approccio di fondo alla tematica del testo scritto il regista lo ha reso attraverso il ricorso alle tecniche cinematografiche (*flashback*, abilità nelle inquadrature, grande attenzione e cura per i particolari, dall'abbigliamento alle macchine d'epoca), ad una selezione dei dialoghi del romanzo ed a una scelta attenta dei personaggi tra i quali spicca ovviamente quello di Trujillo. A tale riguardo è da rimarcare la prova interpretativa di Tomás Milián che a proposito dello studio fatto per rendere sullo schermo la figura del despota dominicano ha detto: «Los dictadores tienen mucho de actores. Ambos son unos egocéntricos impresionantes. Todo lo que hacen es para pasar a la Historia, para que la gente los aplauda. Este hombre era hijo de un cartero y no tuvo educación literaria, ni ética ni sexual ni nada. Era una especie de animal, una fuerza de la naturaleza, como un tigre, que vive atacando, luchando por conquistar territorio» (COSTA J. 2006).

Considerazioni queste che peraltro appaiono confermate in una intervista dal regista Luis Llosa: «La visión [del dictador] es de una persona de un ego muy grande, es una

persona con un gran histrionismo. Yo creo que en general los políticos tienen que ser actores. Hay mejores o peores actores. Yo he conocido casos en Perú de muy malos políticos pero muy buenos actores. Trujillo tenía un sentido histriónico, con el que estuviese donde estuviese se cuidaba mucho de impresionar a toda la gente que lo rodeaba. Por otro lado, tiene una parte mucho más fría, más oscura, cuando tiene que decidir ejecuciones, preservar el poder. Lo interesante es esta dualidad, esta complejidad de un personaje que pasa por distintas facetas, por distintos matices y en este sentido creo que Tomás Milián ha hecho un trabajo muy interesante haciendo que El Chivo sea un bufón por momentos o tremendamente frío como para ordenar una ejecución o el Trujillo que está con una mujer y se siente, a pesar de la edad que tiene, un seductor de veinte años» (ANONIMO 2006).

A proposito della scelta di Tomás Milián per il personaggio di Trujillo, Luis Llosa ha poi ricordato: «El *casting* fue un proceso relativamente largo. El primer reto fue encontrar a Trujillo. Cuando fui a ver la película *Traffic*, de Soderbergh, Tomás Milián hacía un papel de general y en el momento pensé que allí estaba Trujillo. Leyó la novela y le fascinó la idea».

Riguardo l'interpretazione di Tomás Milián lo stesso Mario Vargas Llosa presente sul set durante le riprese a Santo Domingo, ha detto: «Me impresiona mucho cómo se ha apropiado del personaje. Ha alcanzado una mirada autoritaria, unos gestos autoritarios y su presencia irradia algo de ese carisma que inspiraba por una parte terror y por otra devoción de caudillo. Le dije que me había impresionado la expresión. Se decía de Trujillo que nadie podía resistirle la mirada, ni gentes totalmente devotas a él. Y, como le he dicho a Lucho [Luis Llosa], la mirada de Tomás Milián ha adquirido algo de esa sensación de taladro que dicen que tenía la mirada de Trujillo» (CAMPO I. 2004).

Assai efficace, inoltre, nel ruolo di Uranita, è apparsa Stephanie Leonidas, la giovane attrice inglese di origine greco-cipriota che, per preparare il suo personaggio ha lavorato a stretto contatto con Isabella Rossellini per dare una maggiore completezza e credibilità al personaggio. A proposito della scelta di Stephanie, Luis Llosa ha ricordato: «hicimos un *casting* en Londres para todo lo que era la familia de Urania. Stephanie Leonidas fue un descubrimiento inmediato, la verdad es que es una de las grandes sorpresas que tiene esta película. Es una chica con un gran talento, tiene un gran instinto. Una de las grandes

satisfacciones que he tenido en esta película es trabajar con ella» (ANONIMO 2006).

Va detto però che nel passaggio dal libro al film non tutto funziona poiché se è vero che il film riesce a rendere l'idea della pervasività del potere che non si ferma alla sola sfera politico-militare ma investe ogni ambito della vita, è anche vero che la scelta in questo senso del regista e dei suoi sceneggiatori appare come frenata, un po' incerta nella denuncia quando sposta il centro del discorso dalla dimensione collettiva a quella personale ed individuale di Uranita «come se quelle scelte politiche fossero solo un capriccio del dittatore. Gli accenni ai motivi più profondi, anche internazionali, della lunga esperienza trujillana rimangono così un po' sullo sfondo, e il film, pur apprezzabile, paga forse in parte le diverse motivazioni che accompagnano sempre una produzione internazionale» (TEDESCHI S. 2016: 235).

In questa direzione è anche da leggere probabilmente la scelta di far recitare gli attori in lingua inglese e anche lo stesso regista pare confermarlo: «fue una decisión de la producción que yo acepté bien en aras de una mejor comercialización del filme» (GARCÍA R. 2006).

La stessa decisione di affidare la parte di Urania Cabral a Isabella Rossellini sembra rientrare anch'essa nelle logiche di cui abbiamo detto poiché, sebbene Luis Llosa abbia sostenuto che «en el caso de Isabella, necesitábamos a alguien que aportara cierto aura a la pantalla, una presencia especial, era muy importante que tuviera un lado más firme, más duro, y al mismo tiempo un lado tremendamente vulnerable, humano y cálido. La opción de Isabella se planteó rápidamente en el momento en que esos dos aspectos estuvieron claros» (ANONIMO 2006), in realtà l'elegante e raffinata attrice, molto brava nel rendere l'idea della «sed de venganza personal [...] De cómo la dictadura de Trujillo incide de manera trágica en la vida personal de tanta gente» (GARCÍA R. 2006), in verità sembra essere assai poco 'dominicana'.

La scelta infine «di riprodurre in diversi passaggi i dialoghi del romanzo in modo quasi calligrafico, unendoli a una recitazione ed ad una ambientazione sempre convincenti» appare più che altro come il tentativo del regista «di recuperare, almeno fino ad un certo punto, il più generale discorso sul potere» (TEDESCHI S. 2016: 235).

Se, alla luce di tutto ciò, è vero che il film mostra un certo distacco sotto il profilo del

coinvolgimento politico, è anche vero che la pellicola riesce comunque ad essere una importante riflessione sulla violenza in tutte le sue forme ed al tempo stesso un monito, come ha sottolineato lo stesso Luis Llosa: «Una película de este tipo, sobre todo en países del Tercer Mundo y latinoamericanos, es como un llamado de atención, una señal de alerta de que en cualquier momento los dictadores pueden resurgir, es un riesgo latente siempre en América Latina» (LARRAZ T. 2006).



Da sinistra a destra: Tomás Milián, Isabella Rossellini, Stephanie Leonidas, Luis Llosa.

LA FIESTA DEL CHIVO, 2006

CAST TECNICO

REGIA: Luis Llosa

AIUTO REGIA: Daniela Forn

PRODUZIONE: Andrés Vicente Gómez

SCENEGGIATURA: Luis Llosa, Augusto Cabada, Zachary Sklar

MUSICHE: Stephen Warbeck

SUONO: Peter Glossop

TRUCCO: Lynda Armstrong

FOTOGRAFIA: Javier Salmones

MONTAGGIO: Alejandro Lázaro

COSTUMI: Bina Daigeler

CAST ARTISTICO

Tomás Milián, Trujillo

Isabella Rossellini, Urania Cabral

Paul Freeman, Agustín Cabral

Juan Diego Botto, Amado García Guerrero (Amadito)

Stephanie Leonidas, Urania Cabral giovane

PRODUZIONE: FUTURE FILM GROUP, LOLAFILMS S.A.

PAESE: Gran Bretagna, Spagna

DURATA: 132 Min

FORMATO: 35 MM, CINEMASCOPE

Bibliografía

ALVORT Pablo, 2002, *La artesanía del guión: técnica y arte de escribir un buen guión para el cine*, Al y Mar, Madrid.

AITZIBER Romero, 2006, “*La fiesta del Chivo*”: estreno mundial en Berlín, “DW Español”, 2 febbraio, <http://www.dw.com/es/la-fiesta-del-chivo-estreno-mundial-en-berl%C3%ADn/a-1900014>.

ANONIMO, 2006, “*La fiesta del Chivo*” comentario sobre la película, “La Huiguera”, <http://www.lahiguera.net/cinemanía/pelicula/1647/comentario.php>.

ANONIMO, 2008, *Entrevista: Mario Vargas Llosa y el cine*, <https://www.youtube.com/watch?v=je35TSpA0A>.

CAMPO Iban, 2004, *Vargas Llosa, en los escenarios de 'La fiesta del Chivo'*, “El País”, 11 marzo, http://elpais.com/diario/2004/11/03/espectaculos/1099436408_850215.html.

COSTA Jordi, 2006, *El demonio lleva galones de general*, “El Mundo”, 3 marzo, <http://www.elmundo.es/metropoli/2006/03/03/cine/1141340404.html>.

DE MICHELI Tulio, *Estreno en familia*, “El comercio.es”, 3 marzo, <http://www.elcomercio.es/>

pg060303/prensa/noticias/Sociedad/200603/03/GIJ-SOC-168.html.

GARCÍA ROCÍO, 2006, *Luis Llosa lleva al cine la crueldad del dictador Trujillo*, “El País”, 15 febbraio, http://elpais.com/diario/2006/02/15/espectaculos/1139958004_850215.html.

GARCÍA ESPINOSA Julio, 1995, *La Doble Moral del Cine*, S.L. Ollero y Ramos Editores, Madrid.

GRILLO Rosa Maria, 2012, *Mario Vargas Llosa e i demonios della Storia*, “Letterature d’America”, anno XXXII, n.138, pp. 5-33.

HARSS Luis, 1966, *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires.

LARRAZ Teresa, 2006, *Luis Llosa alerta sobre los dictadores en 'La fiesta del chivo'*, “20 minutos”, 14 febbraio, <http://www.20minutos.es/noticia/90681/0/CINE/LAFIESTADELCHIVO/ENTREVISTA/>.

MACÍAS RODRÍGUEZ Claudia, 2005, *El doble tiranicidio de Trujillo en La Fiesta del Chivo de Vargas Llosa*, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v14/macias.htm>.

PEÑA ARDID, Claudia, 2009, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Cátedra, Madrid.

VARGAS LLOSA Mario, 2011 [2000], *La festa del caprone*, traduzione di Glauco Felici, Giulio Einaudi Editore, Torino [ediz. orig. *La fiesta del Chivo*, Punto de Lectura].

VARGAS LLOSA Mario, 1969, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, in J. MARTORELL-M. JOAN DE GALBA (eds.), *Tirant lo Blanc*, vol. I, Alianza, Madrid.

TEDESCHI Stefano, 2016, *Il cinema e Mario Vargas Llosa*, pp. 217-235, https://www.academia.edu/7096870/il_cinema_e_Mario_Vargas_Llosa



Lo scrittore Mario Vargas Llosa, tra sua moglie, Patricia Llosa e il regista Luis Llosa, durante le riprese del film *La fiesta del Chivo* a Santo Domingo (2004).

Discursos al recibir el
Premio Nobel de Literatura

Discurso al recibir el Premio Nobel de Literatura

Gabriela Mistral (1945)

Tengo la honra de saludar a sus Altezas Reales los Príncipes Herederos, a los Honorables Miembros del Cuerpo Diplomático, a los componentes de la Academia Sueca y a la Fundación Nóbel, a las eminentes personalidades del Gobierno y de la Sociedad aquí presentes:

Hoy Suecia se vuelve hacia la lejana América ibera para honrarla en uno de los muchos trabajos de su cultura. El espíritu universalista de Alfredo Nóbel estaría contento de incluir en el radio de su obra protectora de la vida cultural al hemisferio sur del Continente Americano tan poco y tan mal conocido.

Hija de la Democracia chilena, me conmueve tener delante de mí a uno de los representantes de la tradición democrática de Suecia, cuya originalidad consiste en rejuvenecerse constantemente por las creaciones sociales valerosas. La operación admirable de expurgar una tradición de materiales muertos conservándole íntegro el núcleo de las viejas virtudes, la aceptación del presente y la anticipación del futuro que se llama Suecia, son una honra europea y significan para el continente Americano un ejemplo magistral.

Hija de un pueblo nuevo, saludo a Suecia en sus pioneros espirituales por quienes fue ayudada más de una vez. Hago memoria de sus hombres de ciencia, enriquecedores del cuerpo y del alma nacionales. Recuerdo la legión de profesores y maestros que muestran al extranjero sus escuelas sencillamente ejemplares y miro con leal amor hacia los otros miembros del pueblo sueco: campesinos, artesanos y obreros.

Por una venturanza que me sobrepasa, soy en este momento la voz directa de los poetas de mi raza y la indirecta de las muy nobles lenguas española y portuguesa. Ambas se alegran de haber sido invitadas al convivio de la vida nórdica, toda ella asistida por su folklore y su poesía milenarias. Dios guarde intacta a la Nación ejemplar su herencia y sus creaciones, su hazaña de conservar los imponderables del pasado y de cruzar el presente con la confianza de las razas marítimas, vencedoras de todo.

Mi Patria, representada aquí por nuestro culto Ministro Gajardo, respeta y ama a Suecia y yo he sido invitada aquí con el fin de agradecer la gracia especial que le ha sido

dispensada. Chile guardará la generosidad vuestra entre sus memorias más puras.

Miguel Angel Asturias (1967)

Mi voz en el umbral. Mi voz llegada de muy lejos, de mi Guatemala natal. Mi voz en el umbral de esta Academia. Es difícil entrar a formar parte de una familia. Y es fácil. Lo saben las estrellas. Las familias de antorchas luminosas. Entrar a formar parte de la familia Nobel. Ser heredero de Alfredo Nobel. A los lazos de sangre, al parentesco político, se agrega una consanguinidad, un parentesco más sutil, nacido del espíritu y la obra creadora. Y esa fue, quizás no confesada, la intención del fundador de esta gran familia de los Premios Nobel. Ampliar, a través del tiempo, de generación en generación, el mundo de los suyos. En mi caso entro a formar parte de la familia Nobel, como el menos llamado entre los muchos que pudieron ser escogidos.

Y entro por voluntad de esta Academia cuyas puertas se abren y se cierran una vez al año para consagrar a un escritor y por el uso que hice de la palabra en mis novelas y poemas, de la palabra más que bella, responsable, preocupación a la que no fue ajeno aquel soñador que andando el tiempo pasmaría al mundo con sus inventos, el hallazgo de explosivos hasta entonces los más destructores, para ayudar al hombre en su quehacer titánico en minas, perforación de túneles y construcción de caminos y canales.

No sé si es atrevido el parangón. Pero se impone. El uso de las fuerzas destructoras, secreto que Alfredo Nobel arrancó a la naturaleza, permitió en nuestra América, las empresas más colosales. El canal de Panamá, entre estas. Magia de la catástrofe que cabría parangonarla con el impulso de nuestras novelas, llamadas a derrumbar estructuras injustas para dar camino a la vida nueva.

Las secretas minas de lo popular sepultadas bajo toneladas de incompreensión, prejuicios, tabúes, afloran en nuestra narrativa a golpes de protesta, testimonio y denuncia, entre fábulas y mitos, diques de letras que como arenas atajan la realidad para dejar correr el sueño, o por el contrario, atajan el sueño para que la realidad escape.

Cataclismos que engendraron una geografía de locura, traumas tan espantosos, como el de la Conquista, no son antecedentes para una literatura de componenda y por eso

nuestras novelas aparecen a los ojos de los europeos como ilógicas o desorbitadas. No es el tremendismo por el tremendismo. Es que fue tremendo lo que nos pasó. Continentes hundidos en el mar, razas castradas al surgir a la vida independiente y la fragmentación del Nuevo Mundo. Como antecedentes de una literatura, ya son trágicos.

Y es de allí que hemos tenido que sacar no al hombre derrotado, sino al hombre esperanzado, ese ser ciego que ambula por nuestros cantos. Somos gentes de mundos que nada tienen que ver con el ordenado desenvolverse de las contiendas europeas a dimensión humana, las nuestras fueron en los siglos pasados a dimensión de catástrofes.

Andamiajes. Escalas. Nuevos vocabularios. La primitiva recitación de los textos. Los rapsodas. Y luego, de nuevo, la trayectoria quebrada. La nueva lengua. Largas cadenas de palabras. El pensamiento encadenado. Hasta salir de nuevo, después de las batallas lexicales, más encarnizadas, a las expresiones propias. No hay reglas. Se inventan. Y tras mucho inventar, vienen los gramáticos con sus tijeras de podar idiomas. Muy bien el español americano, pero sin lo hirsuto. La gramática se hace obsesión. Correr el riesgo de la antigramática.

Y en eso estamos ahora. La búsqueda de las palabras actantes. Otra magia. El poeta y el escritor de verbo activo. La vida. Sus variaciones. Nada prefabricado. Todo en ebullición. No hacer literatura. No sustituir las cosas por palabras. Buscar las palabras-cosas, las palabras-seres. Y los problemas del hombre, por añadidura. La evasión es imposible. El hombre. Sus problemas. Un continente que habla. Y que fue escuchado en esta Academia. No nos pidáis genealogías, escuelas, tratados. Os traemos las probabilidades de un mundo. Verificadlas. Son singulares. Es singular su movimiento, el diálogo, la intriga novelesca. Y lo más singular, que a través de las edades no se ha interrumpido su creación constante.

Pablo Neruda (1971)

Mi discurso será una larga travesía, un viaje mío por regiones, lejanas y antípodas, no por eso menos semejantes al paisaje y a las soledades del norte. Hablo del extremo sur de mi país. Tanto y tanto nos alejamos los chilenos hasta tocar con nuestros límites el Polo

Sur, que nos parecemos a la geografía de Suecia, que roza con su cabeza el norte nevado del planeta.

Por allí, por aquellas extensiones de mi patria adonde me condujeron acontecimientos ya olvidados en sí mismos, hay que atravesar, tuve que atravesar los Andes buscando la frontera de mi país con Argentina. Grandes bosques cubren como un túnel las regiones inaccesibles y como nuestro camino era oculto y vedado, aceptábamos tan sólo los signos más débiles de la orientación. No había huellas, no existían senderos y con mis cuatro compañeros a caballo buscábamos en ondulante cabalgata -eliminando los obstáculos de poderosos árboles, imposibles ríos, roqueríos inmensos, desoladas nieves, adivinando mas bien el derrotero de mi propia libertad. Los que me acompañaban conocían la orientación, la posibilidad entre los grandes follajes, pero para saberse más seguros montados en sus caballos marcaban de un machetazo aquí y allá las cortezas de los grandes árboles dejando huellas que los guiarían en el regreso, cuando me dejaran solo con mi destino. Cada uno avanzaba embargado en aquella soledad sin márgenes, en aquel silencio verde y blanco, los árboles, las grandes enredaderas, el humus depositado por centenares de años, los troncos semi-derribados que de pronto eran una barrera más en nuestra marcha. Todo era a la vez una naturaleza deslumbradora y secreta y a la vez una creciente amenaza de frío, nieve, persecución. Todo se mezclaba: la soledad, el peligro, el silencio y la urgencia de mi misión. A veces seguíamos una huella delgadísima, dejada quizás por contrabandistas o delincuentes comunes fugitivos, e ignorábamos si muchos de ellos habían perecido, sorprendidos de repente por las glaciales manos del invierno, por las tormentas tremendas de nieve que, cuando en los Andes se descargan, envuelven al viajero, lo hunden bajo siete pisos de blancura.

A cada lado de la huella contemplé, en aquella salvaje desolación, algo como una construcción humana. Eran trozos de ramas acumulados que habían soportado muchos inviernos, vegetal ofrenda de centenares de viajeros, altos cúmulos de madera para recordar a los caídos, para hacer pensar en los que no pudieron seguir y quedaron allí para siempre debajo de las nieves. También mis compañeros cortaron con sus machetes las ramas que nos tocaban las cabezas y que descendían sobre nosotros desde la altura de las coníferas inmensas, desde los robles cuyo último follaje palpitaba antes de las tempestades del

invierno. Y también yo fui dejando en cada túmulo un recuerdo, una tarjeta de madera, una rama cortada del bosque para adornar las tumbas de uno y otro de los viajeros desconocidos.

Teníamos que cruzar un río. Esas pequeñas vertientes nacidas en las cumbres de los Andes se precipitan, descargan su fuerza vertiginosa y atropelladora, se tornan en cascadas, rompen tierras y rocas con la energía y la velocidad que trajeron de las alturas insignes: pero esa vez encontramos un remanso, un gran espejo de agua, un vado. Los caballos entraron, perdieron pie y nadaron hacia la otra ribera. Pronto mi caballo fue sobrepasado casi totalmente por las aguas, yo comencé a mecarme sin sostén, mis pies se afanaban al garete mientras la bestia pugnaba por mantener la cabeza al aire libre. Así cruzamos. Y apenas llegados a la otra orilla, los baqueanos, los campesinos que me acompañaban me preguntaron con cierta sonrisa:

¿Tuvo mucho miedo?

Mucho. Creí que había llegado mi última hora, dije.

Íbamos detrás de usted con el lazo en la mano me respondieron. -Ahí mismo –agregó uno de ellos– cayó mi padre y lo arrastró la corriente. No iba a pasar lo mismo con usted. Seguimos hasta entrar en un túnel natural que tal vez abrió en las rocas imponentes un caudaloso río perdido, o un estremecimiento del planeta que dispuso en las alturas aquella obra, aquel canal rupestre de piedra socavada, de granito, en el cual penetramos. A los pocos pasos las cabalgaduras resbalaban, trataban de afincarse en los desniveles de piedra, se doblaban sus patas, estallaban chispas en las herraduras: más de una vez me vi arrojado del caballo y tendido sobre las rocas. La cabalgadura sangraba de narices y patas, pero proseguimos empecinados el vasto, el espléndido, el difícil camino.

Algo nos esperaba en medio de aquella selva salvaje. Súbitamente, como singular visión, llegamos a una pequeña y esmerada pradera acurrucada en el regazo de las montañas: agua clara, prado verde, flores silvestres, rumor de ríos y el cielo azul arriba, generosa luz ininterrumpida por ningún follaje.

Allí nos detuvimos como dentro de un círculo mágico, como huéspedes de un recinto sagrado: y mayor condición de sagrada tuvo aun la ceremonia en la que participé. Los vaqueros bajaron de sus cabalgaduras. En el centro del recinto estaba colocada, como en

un rito, una calavera de buey. Mis compañeros se acercaron silenciosamente, uno por uno, para dejar unas monedas y algunos alimentos en los agujeros de hueso. Me uní a ellos en aquella ofrenda destinada a toscos Ulises extraviados, a fugitivos de todas las raleas que encontrarían pan y auxilio en las órbitas del toro muerto. Pero no se detuvo en este punto la inolvidable ceremonia. Mis rústicos amigos se despojaron de sus sombreros e iniciaron una extraña danza, saltando sobre un solo pie alrededor de la calavera abandonada, repasando la huella circular dejada por tantos bailes de otros que por allí cruzaron antes. Comprendí entonces de una manera imprecisa, al lado de mis impenetrables compañeros, que existía una comunicación de desconocido a desconocido, que había una solicitud, una petición y una respuesta aún en las más lejanas y apartadas soledades de este mundo.

Más lejos, ya a punto de cruzar las fronteras que me alejarían por muchos años de mi patria, llegamos de noche a las últimas gargantas de las montañas. Vimos de pronto una luz encendida que era indicio cierto de habitación humana y, al acercarnos, hallamos unas desvencijadas construcciones, unos destartados galpones al parecer vacíos. Entramos a uno de ellos y vimos, al calor de la lumbre, grandes troncos encendidos en el centro de la habitación, cuerpos de árboles gigantes que allí ardían de día y de noche y que dejaban escapar por las hendiduras del techo un humo que vagaba en medio de las tinieblas como un profundo velo azul. Vimos montones de quesos acumulados por quienes los cuajaron a aquellas alturas. Cerca del fuego, agrupados como sacos, yacían algunos hombres. Distinguimos en el silencio las cuerdas de una guitarra y las palabras de una canción que, naciendo de las brasas y la oscuridad, nos traía la primera voz humana que habíamos topado en el camino. Era una canción de amor y de distancia, un lamento de amor y de nostalgia dirigido hacia la primavera lejana, hacia las ciudades de donde veníamos, hacia la infinita extensión de la vida.

Ellos ignoraban quienes éramos, ellos nada sabían del fugitivo, ellos no conocían mi poesía ni mi nombre. ¿O lo conocían, nos conocían? El hecho real fue que junto a aquel fuego cantamos y comimos, y luego caminamos dentro de la oscuridad hacia unos cuartos elementales. A través de ellos pasaba una corriente termal, agua volcánica donde nos sumergimos, calor que se desprendía de las cordilleras y nos acogió en su seno.

Chapoteamos gozosos, cavándonos, limpiándonos el peso de la inmensa cabalgata.

Nos sentimos frescos, renacidos, bautizados, cuando al amanecer emprendimos los últimos kilómetros de jornadas que me separarían de aquel eclipse de mi patria. Nos alejamos cantando sobre nuestras cabalgaduras, plenos de un aire nuevo, de un aliento que nos empujaba al gran camino del mundo que me estaba esperando. Cuando quisimos dar (lo recuerdo vivamente) a los montañeses algunas monedas de recompensa por las canciones, por los alimentos, por las aguas termales, por el techo y los lechos, vale decir, por el inesperado amparo que nos salió al encuentro, ellos rechazaron nuestro ofrecimiento sin un ademán. Nos habían servido y nada más. Y en ese "nada más", en ese silencioso nada más había muchas cosas subentendidas, tal vez el reconocimiento, tal vez los mismos sueños.

Señoras y Señores:

Yo no aprendí en los libros ninguna receta para la composición de un poema: y no dejaré impreso a mi vez ni siquiera un consejo, modo o estilo para que los nuevos poetas reciban de mí alguna gota de supuesta sabiduría. Si he narrado en este discurso ciertos sucesos del pasado, si he revivido un nunca olvidado relato en esta ocasión y en este sitio tan diferentes a lo acontecido, es porque en el curso de mi vida he encontrado siempre en alguna parte la aseveración necesaria, la fórmula que me aguardaba, no para endurecerse en mis palabras sino para explicarme a mí mismo.

En aquella larga jornada encontré las dosis necesarias a la formación del poema. Allí me fueron dadas las aportaciones de la tierra y del alma. Y pienso que la poesía es una acción pasajera o solemne en que entran por parejas medidas la soledad y la solidaridad, el sentimiento y la acción, la intimidad de uno mismo, la intimidad del hombre y la secreta revelación de la naturaleza. Y pienso con no menor fe que todo esta sostenido -el hombre y su sombra, el hombre y su actitud, el hombre y su poesía en una comunidad cada vez más extensa, en un ejercicio que integrará para siempre en nosotros la realidad y los sueños, porque de tal manera los une y los confunde. Y digo de igual modo que no sé, después de tantos años, si aquellas lecciones que recibí al cruzar un vertiginoso río, al bailar alrededor del cráneo de una vaca, al bañar mi piel en el agua purificadora de las más altas regiones, digo que no sé si aquello salía de mí mismo para comunicarse después con muchos otros seres, o era el mensaje que los demás hombres me enviaban como exigencia o emplazamiento. No sé si aquello lo viví o lo escribí, no sé si fueron verdad o poesía,

transición o eternidad los versos que experimenté en aquel momento, las experiencias que canté más tarde.

De todo ello, amigos, surge una enseñanza que el poeta debe aprender de los demás hombres. No hay soledad inexpugnable. Todos los caminos llevan al mismo punto: a la comunicación de lo que somos. Y es preciso atravesar la soledad y la aspereza, la incomunicación y el silencio para llegar al recinto mágico en que podemos danzar torpemente o cantar con melancolía; mas en esa danza o en esa canción están consumados los más antiguos ritos de la conciencia: de la conciencia de ser hombres y de creer en un destino común.

En verdad, si bien alguna o mucha gente me consideró un sectario, sin posible participación en la mesa común de la amistad y de la responsabilidad, no quiero justificarme, no creo que las acusaciones ni las justificaciones tengan cabida entre los deberes del poeta. Después de todo, ningún poeta administró la poesía, y si alguno de ellos se detuvo a acusar a sus semejantes, o si otro pensó que podría gastarse la vida defendiéndose de recriminaciones razonables o absurdas, mi convicción es que sólo la vanidad es capaz de desviarnos hasta tales extremos. Digo que los enemigos de la poesía no están entre quienes la profesan o resguardan, sino en la falta de concordancia del poeta. De ahí que ningún poeta tenga más enemigo esencial que su propia incapacidad para entenderse con los más ignorados y explotados de sus contemporáneos; y esto rige para todas las épocas y para todas las tierras.

El poeta no es un "pequeño dios". No, no es un "pequeño dios". No está signado por un destino cabalístico superior al de quienes ejercen otros menesteres y oficios. A menudo expresé que el mejor poeta es el hombre que nos entrega el pan de cada día: el panadero más próximo, que no se cree dios. Él cumple su majestuosa y humilde faena de amasar, meter al horno, dorar y entregar el pan de cada día, con una obligación comunitaria. Y si el poeta llega a alcanzar esa sencilla conciencia, podrá también la sencilla conciencia convertirse en parte de una colosal artesanía, de una construcción simple o complicada, que es la construcción de la sociedad, la transformación de las condiciones que rodean al hombre, la entrega de la mercadería: pan, verdad, vino, sueños. Si el poeta se incorpora a esa nunca gastada lucha por consignar cada uno en manos de los otros su ración de com-

promiso, su dedicación y su ternura al trabajo común de cada día y de todos los hombres, el poeta tomará parte en el sudor, en el pan, en el vino, en el sueño de la humanidad entera. Sólo por ese camino inalienable de ser hombres comunes llegaremos a restituirle a la poesía el anchuroso espacio que le van recortando en cada época, que le vamos recortando en cada época nosotros mismos.

Los errores que me llevaron a una relativa verdad, y las verdades que repetidas veces me condujeron al error, unos y otras no me permitieron -ni yo lo pretendí nunca- orientar, dirigir, enseñar lo que se llama el proceso creador, los vericuetos de la literatura. Pero sí me di cuenta de una cosa: de que nosotros mismos vamos creando los fantasmas de nuestra propia mitificación. De la argamasa de lo que hacemos, o queremos hacer, surgen más tarde los impedimentos de nuestro propio y futuro desarrollo. Nos vemos indefectiblemente conducidos a la realidad y al realismo, es decir, a tomar una conciencia directa de lo que nos rodea y de los caminos de la transformación, y luego comprendemos, cuando parece tarde, que hemos construido una limitación tan exagerada que matamos lo vivo en vez de conducir la vida a desenvolverse y florecer. Nos imponemos un realismo que posteriormente nos resulta más pesado que el ladrillo de las construcciones, sin que por ello hayamos erigido el edificio que contemplábamos como parte integral de nuestro deber. Y en sentido contrario, si alcanzamos a crear el fetiche de lo incomprensible (o de lo comprensible para unos pocos), el fetiche de lo selecto y de lo secreto, si suprimimos la realidad y sus degeneraciones realistas, nos veremos de pronto rodeados de un terreno imposible, de un tembladeral de hojas, de barro, de libros, en que se hundan nuestros pies y nos ahoga una incomunicación opresiva.

En cuanto a nosotros en particular, escritores de la vasta extensión americana, escuchamos sin tregua el llamado para llenar ese espacio enorme con seres de carne y hueso. Somos conscientes de nuestra obligación de pobladores y -al mismo tiempo que nos resulta esencial el deber de una comunicación crítica en un mundo deshabitado y, no por deshabitado menos lleno de injusticias, castigos y dolores, sentimos también el compromiso de recobrar los antiguos sueños que duermen en las estatuas de piedra, en los antiguos monumentos destruidos, en los anchos silencios de pampas planetarias, de selvas espesas, de ríos que cantan como sueños. Necesitamos colmar de palabras los con-

finis de un continente mudo y nos embriaga esta tarea de fabular y de nombrar. Tal vez ésa sea la razón determinante de mi humilde caso individual: y en esa circunstancia mis excesos, o mi abundancia, o mi retórica, no vendrían a ser sino actos, los más simples, del menester americano de cada día. Cada uno de mis versos quiso instalarse como un objeto palpable: cada uno de mis poemas pretendió ser un instrumento útil de trabajo: cada uno de mis cantos aspiró a servir en el espacio como signos de reunión donde se cruzaron los caminos, o como fragmento de piedra o de madera con que alguien, otros que vendrán, pudieran depositar los nuevos signos.

Extendiendo estos deberes del poeta, en la verdad o en el error, hasta sus últimas consecuencias, decidí que mi actitud dentro de la sociedad y ante la vida debía ser también humildemente partidaria. Lo decidí viendo gloriosos fracasos, solitarias victorias, derrotas deslumbrantes. Comprendí, metido en el escenario de las luchas de América, que mi misión humana no era otra sino agregarme a la extensa fuerza del pueblo organizado, agregarme con sangre y alma, con pasión y esperanza, porque sólo de esa henchida torrentera pueden nacer los cambios necesarios a los escritores y a los pueblos. Y aunque mi posición levantara o levante objeciones amargas o amables, lo cierto es que no hallo otro camino para el escritor de nuestros anchos y crueles países, si queremos que florezca la oscuridad, si pretendemos que los millones de hombres que aún no han aprendido a leernos ni a leer, que todavía no saben escribir ni escribirnos, se establezcan en el terreno de la dignidad sin la cual no es posible ser hombres integrales.

Heredamos la vida lacerada de los pueblos que arrastran un castigo de siglos, pueblos los más edénicos, los más puros, los que construyeron con piedras y metales torres milagrosas, alhajas de fulgor deslumbrante: pueblos que de pronto fueron arrasados y enmudecidos por las épocas terribles del colonialismo que aún existe.

Nuestras estrellas primordiales son la lucha y la esperanza. Pero no hay lucha ni esperanza solitarias. En todo hombre se juntan las épocas remotas, la inercia, los errores, las pasiones, las urgencias de nuestro tiempo, la velocidad de la historia. Pero, ¿qué sería de mí si yo, por ejemplo, hubiera contribuido en cualquiera forma al pasado feudal del gran continente americano? ¿Cómo podría yo levantar la frente, iluminada por el honor que Suecia me ha otorgado, si no me sintiera orgulloso de haber tomado una mínima parte en

la transformación actual de mi país? Hay que mirar el mapa de América, enfrentarse a la grandiosa diversidad, a la generosidad cósmica del espacio que nos rodea, para entender que muchos escritores se niegan a compartir el pasado de oprobio y de saqueo que oscuros dioses destinaron a los pueblos americanos.

Yo escogí el difícil camino de una responsabilidad compartida y, antes de reiterar la adoración hacia el individuo como sol central del sistema, preferí entregar con humildad mi servicio a un considerable ejército que a trechos puede equivocarse, pero que camina sin descanso y avanza cada día enfrentándose tanto a los anacrónicos recalcitrantes como a los infatuados impacientes. Porque creo que mis deberes de poeta no sólo me indicaban la fraternidad con la rosa y la simetría, con el exaltado amor y con la nostalgia infinita, sino también con las ásperas tareas humanas que incorporé a mi poesía.

Hace hoy cien años exactos, un pobre y espléndido poeta, el más atroz de los desesperados, escribió esta profecía: *A l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides Villes.* (Al amanecer, armados de una ardiente paciencia entraremos en las espléndidas ciudades.)

Yo creo en esa profecía de Rimbaud, el vidente. Yo vengo de una oscura provincia, de un país separado de todos los otros por la tajante geografía. Fui el más abandonado de los poetas y mi poesía fue regional, dolorosa y lluviosa. Pero tuve siempre confianza en el hombre. No perdí jamás la esperanza. Por eso tal vez he llegado hasta aquí con mi poesía, y también con mi bandera.

En conclusión, debo decir a los hombres de buena voluntad, a los trabajadores, a los poetas, que el entero porvenir fue expresado en esa frase de Rimbaud: solo con una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres.

Así la poesía no habrá cantado en vano.

Gabriel García Márquez (1982)

La soledad de América Latina

Antonio Pigafetta, un navegante fiorentino que acompañó a Magallanes en el primer viaje alrededor del mundo, escribió a su paso por nuestra América meridional una crónica rigurosa que sin embargo parece una aventura de la imaginación. Contó que había visto cerdos con el ombligo en el lomo, y unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del macho, y otros como alcatraces sin lengua cuyos picos parecían una cuchara. Contó que había visto un engendro animal con cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballo. Contó que al primer nativo que encontraron en la Patagonia le pusieron enfrente un espejo, y que aquel gigante enardecido perdió el uso de la razón por el pavor de su propia imagen.

Este libro breve y fascinante, en el cual ya se vislumbran los gérmenes de nuestras novelas de hoy, no es ni mucho menos el testimonio más asombroso de nuestra realidad de aquellos tiempos. Los Cronistas de Indias nos legaron otros incontables. Eldorado, nuestro país ilusorio tan codiciado, figuró en mapas numerosos durante largos años, cambiando de lugar y de forma según la fantasía de los cartógrafos. En busca de la fuente de la Eterna Juventud, el mítico Alvar Núñez Cabeza de Vaca exploró durante ocho años el norte de México, en una expedición venática cuyos miembros se comieron unos a otros y sólo llegaron cinco de los 600 que la emprendieron. Uno de los tantos misterios que nunca fueron descifrados, es el de las once mil mulas cargadas con cien libras de oro cada una, que un día salieron del Cuzco para pagar el rescate de Atahualpa y nunca llegaron a su destino. Más tarde, durante la colonia, se vendían en Cartagena de Indias unas gallinas criadas en tierras de aluvión, en cuyas mollejas se encontraban piedrecitas de oro. Este delirio áureo de nuestros fundadores nos persiguió hasta hace poco tiempo. Apenas en el siglo pasado la misión alemana de estudiar la construcción de un ferrocarril interoceánico en el istmo de Panamá, concluyó que el proyecto era viable con la condición de que los rieles no se hicieran de hierro, que era un metal escaso en la región, sino que se hicieran de oro.

La independencia del dominio español no nos puso a salvo de la demencia. El general Antonio López de Santana, que fue tres veces dictador de México, hizo enterrar con fu-

nerales magníficos la pierna derecha que había perdido en la llamada Guerra de los Pasateles. El general García Moreno gobernó al Ecuador durante 16 años como un monarca absoluto, y su cadáver fue velado con su uniforme de gala y su coraza de condecoraciones sentado en la silla presidencial. El general Maximiliano Hernández Martínez, el déspota teósofo de El Salvador que hizo exterminar en una matanza bárbara a 30 mil campesinos, había inventado un péndulo para averiguar si los alimentos estaban envenenados, e hizo cubrir con papel rojo el alumbrado público para combatir una epidemia de escarlatina. El monumento al general Francisco Morazán, erigido en la plaza mayor de Tegucigalpa, es en realidad una estatua del mariscal Ney comprada en París en un depósito de esculturas usadas.

Hace once años, uno de los poetas insignes de nuestro tiempo, el chileno Pablo Neruda, iluminó este ámbito con su palabra. En las buenas conciencias de Europa, y a veces también en las malas, han irrumpido desde entonces con más ímpetus que nunca las noticias fantasmales de la América Latina, esa patria inmensa de hombres alucinados y mujeres históricas, cuya terquedad sin fin se confunde con la leyenda. No hemos tenido un instante de sosiego. Un presidente prometeico atrincherado en su palacio en llamas murió peleando solo contra todo un ejército, y dos desastres aéreos sospechosos y nunca esclarecidos segaron la vida de otro de corazón generoso, y la de un militar demócrata que había restaurado la dignidad de su pueblo. En este lapso ha habido 5 guerras y 17 golpes de estado, y surgió un dictador luciferino que en el nombre de Dios lleva a cabo el primer etnocidio de América Latina en nuestro tiempo. Mientras tanto 20 millones de niños latinoamericanos morían antes de cumplir dos años, que son más de cuantos han nacido en Europa occidental desde 1970. Los desaparecidos por motivos de la represión son casi los 120 mil, que es como si hoy no se supiera dónde están todos los habitantes de la ciudad de Upsala. Numerosas mujeres arrestadas encintas dieron a luz en cárceles argentinas, pero aún se ignora el paradero y la identidad de sus hijos, que fueron dados en adopción clandestina o internados en orfanatos por las autoridades militares. Por no querer que las cosas siguieran así han muerto cerca de 200 mil mujeres y hombres en todo el continente, y más de 100 mil perecieron en tres pequeños y voluntariosos países de la América Central, Nicaragua, El Salvador y Guatemala. Si esto fuera en los Estados

Unidos, la cifra proporcional sería de un millón 600 mil muertes violentas en cuatro años.

De Chile, país de tradiciones hospitalarias, ha huido un millón de personas: el 10 por ciento de su población. El Uruguay, una nación minúscula de dos y medio millones de habitantes que se consideraba como el país más civilizado del continente, ha perdido en el destierro a uno de cada cinco ciudadanos. La guerra civil en El Salvador ha causado desde 1979 casi un refugiado cada 20 minutos. El país que se pudiera hacer con todos los exiliados y emigrados forzosos de América latina, tendría una población más numerosa que Noruega.

Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de las Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual éste colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y mandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad.

Pues si estas dificultades nos entorpecen a nosotros, que somos de su esencia, no es difícil entender que los talentos racionales de este lado del mundo, extasiados en la contemplación de sus propias culturas, se hayan quedado sin un método válido para interpretarnos. Es comprensible que insistan en medirnos con la misma vara con que se miden a sí mismos, sin recordar que los estragos de la vida no son iguales para todos, y que la búsqueda de la identidad propia es tan ardua y sangrienta para nosotros como lo fue para ellos. La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios. Tal vez la Europa venerable sería más comprensiva si tratara de vernos en su propio pasado. Si recordara que Londres necesitó 300 años para construir su primera muralla y otros 300 para tener un obispo, que Roma se debatió en las tinieblas de incertidumbre durante 20 siglos antes de que un rey etrusco la implantara en la historia, y que aún en el siglo XVI los

pacíficos suizos de hoy, que nos deleitan con sus quesos mansos y sus relojes impávidos, ensangrentaron a Europa con soldados de fortuna. Aún en el apogeo del Renacimiento, 12 mil lansquenetes a sueldo de los ejércitos imperiales saquearon y devastaron a Roma, y pasaron a cuchillo a ocho mil de sus habitantes.

No pretendo encarnar las ilusiones de Tonio Kröger, cuyos sueños de unión entre un norte casto y un sur apasionado exaltaba Thomas Mann hace 53 años en este lugar. Pero creo que los europeos de espíritu clarificador, los que luchan también aquí por una patria grande más humana y más justa, podrían ayudarnos mejor si revisaran a fondo su manera de vernos. La solidaridad con nuestros sueños no nos haría sentir menos solos, mientras no se concrete con actos de respaldo legítimo a los pueblos que asuman la ilusión de tener una vida propia en el reparto del mundo.

América Latina no quiere ni tiene por qué ser un alfil sin albedrío, ni tiene nada de quimérico que sus designios de independencia y originalidad se conviertan en una aspiración occidental.

No obstante, los progresos de la navegación que han reducido tantas distancias entre nuestras Américas y Europa, parecen haber aumentado en cambio nuestra distancia cultural. ¿Por qué la originalidad que se nos admite sin reservas en la literatura se nos niega con toda clase de suspicacias en nuestras tentativas tan difíciles de cambio social? ¿Por qué pensar que la justicia social que los europeos de avanzada tratan de imponer en sus países no puede ser también un objetivo latinoamericano con métodos distintos en condiciones diferentes? No: la violencia y el dolor desmesurados de nuestra historia son el resultado de injusticias seculares y amargas sin cuento, y no una confabulación urdida a 3 mil leguas de nuestra casa. Pero muchos dirigentes y pensadores europeos lo han creído, con el infantilismo de los abuelos que olvidaron las locuras fructíferas de su juventud, como si no fuera posible otro destino que vivir a merced de los dos grandes dueños del mundo. Este es, amigos, el tamaño de nuestra soledad.

Sin embargo, frente a la opresión, el saqueo y el abandono, nuestra respuesta es la vida. Ni los diluvios ni las pestes, ni las hambrunas ni los cataclismos, ni siquiera las guerras eternas a través de los siglos y los siglos han conseguido reducir la ventaja tenaz de la vida sobre la muerte. Una ventaja que aumenta y se acelera: cada año hay 74 millones más de

nacimientos que de defunciones, una cantidad de vivos nuevos como para aumentar siete veces cada año la población de Nueva York. La mayoría de ellos nacen en los países con menos recursos, y entre éstos, por supuesto, los de América Latina. En cambio, los países más prósperos han logrado acumular suficiente poder de destrucción como para aniquilar cien veces no sólo a todos los seres humanos que han existido hasta hoy, sino la totalidad de los seres vivos que han pasado por este planeta de infortunios.

Un día como el de hoy, mi maestro William Faulkner dijo en este lugar: "Me niego a admitir el fin del hombre". No me sentiría digno de ocupar este sitio que fue suyo si no tuviera la conciencia plena de que por primera vez desde los orígenes de la humanidad, el desastre colosal que él se negaba a admitir hace 32 años es ahora nada más que una simple posibilidad científica. Ante esta realidad sobrecogedora que a través de todo el tiempo humano debió de parecer una utopía, los inventores de fábulas que todo lo creemos, nos sentimos con el derecho de creer que todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de la utopía contraria. Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra.

Agradezco a la Academia de Letras de Suecia el que me haya distinguido con un premio que me coloca junto a muchos de quienes orientaron y enriquecieron mis años de lector y de cotidiano celebrante de ese delirio sin apelación que es el oficio de escribir. Sus nombres y sus obras se me presentan hoy como sombras tutelares, pero también como el compromiso, a menudo agobiante, que se adquiere con este honor. Un duro honor que en ellos me pareció de simple justicia, pero que en mí entiendo como una más de esas lecciones con las que suele sorprendernos el destino, y que hacen más evidente nuestra condición de juguetes de un azar indescifrable, cuya única y desoladora recompensa, suelen ser, la mayoría de las veces, la incompreensión y el olvido.

Es por ello apenas natural que me interrogara, allá en ese trasfondo secreto en donde solemos trasegar con las verdades más esenciales que conforman nuestra identidad, cuál ha sido el sustento constante de mi obra, qué pudo haber llamado la atención de una manera tan comprometedora a este tribunal de árbitros tan severos. Confieso sin falsas mo-

destias que no me ha sido fácil encontrar la razón, pero quiero creer que ha sido la misma que yo hubiera deseado. Quiero creer, amigos, que este es, una vez más, un homenaje que se rinde a la poesía. A la poesía por cuya virtud el inventario abrumador de las naves que numeró en su Iliada el viejo Homero está visitado por un viento que las empuja a navegar con su presteza intemporal y alucinada. La poesía que sostiene, en el delgado andamiaje de los tercetos del Dante, toda la fábrica densa y colosal de la Edad Media. La poesía que con tan milagrosa totalidad rescata a nuestra América en las Alturas de Machu Pichu de Pablo Neruda el grande, el más grande, y donde destilan su tristeza milenaria nuestros mejores sueños sin salida. La poesía, en fin, esa energía secreta de la vida cotidiana, que cuece los garbanzos en la cocina, y contagia el amor y repite las imágenes en los espejos.

En cada línea que escribo trato siempre, con mayor o menor fortuna, de invocar los espíritus esquivos de la poesía, y trato de dejar en cada palabra el testimonio de mi devoción por sus virtudes de adivinación, y por su permanente victoria contra los sordos poderes de la muerte. El premio que acabo de recibir lo entiendo, con toda humildad, como la consoladora revelación de que mi intento no ha sido en vano. Es por eso que invito a todos ustedes a brindar por lo que un gran poeta de nuestras Américas, Luis Cardoza y Aragón, ha definido como la única prueba concreta de la existencia del hombre: la poesía. Muchas gracias.

Octavio Paz (1990)

Majestades, Señoras y Señores: Seré breve.

Sin embargo, como el tiempo es elástico, ustedes tendrán que oírme durante ciento ochenta largos segundos. Vivimos no sólo el fin de un siglo sino de un período histórico. ¿Qué nacerá del derrumbe de las ideologías? ¿Amanece una era de concordia universal y de libertad para todos o regresarán las idolatrías tribales y los fanatismos religiosos, con su caudal de discordias y tiranías? Las poderosas democracias que han conquistado la abundancia en la libertad ¿serán menos egoístas y más comprensivas con las naciones desposeídas? ¿Aprenderán éstas a desconfiar de los doctrinarios violentos que las han llevado al fracaso? Y en esa parte del mundo que es la mía, América Latina, y especialmente

en México, mi patria: ¿alcanzaremos al fin la verdadera modernidad, que no es únicamente democracia política, prosperidad económica y justicia social sino reconciliación con nuestra tradición y con nosotros mismos? Imposible saberlo. El pasado reciente nos enseña que nadie tiene las llaves de la historia. El siglo se cierra con muchas interrogaciones. Algo sabemos, sin embargo: la vida en nuestro planeta corre graves riesgos. Nuestro irreflexivo culto al progreso y los avances mismos de nuestra lucha por dominar a la naturaleza se han convertido en una carrera suicida. En el momento en que comenzamos a descifrar los secretos de las galaxias y de las partículas atómicas, los enigmas de la biología molecular y los del origen de la vida, hemos herido en su centro a la naturaleza. Por esto, cualesquiera que sean las formas de organización política y social que adopten las naciones, la cuestión más inmediata y apremiante es la supervivencia del medio natural. Defender a la naturaleza es defender a los hombres. Al finalizar el siglo hemos descubierto que somos parte de un inmenso sistema – conjunto de sistemas – que va de las plantas y los animales a las células, las moléculas, los átomos y las estrellas. Somos un eslabón de "la cadena del ser", como llamaban los antiguos filósofos al universo. Uno de los gestos más antiguos del hombre, un gesto que, desde el comienzo, repetimos diariamente es alzar la cabeza y contemplar, con asombro, el cielo estrellado. Casi siempre esa contemplación termina con un sentimiento de fraternidad con el universo. Hace años, una noche en el campo, mientras contemplaba un cielo puro y rico de estrellas, oí entre las hierbas oscuras el son metálico de los élitros de un grillo. Había una extraña correspondencia entre la palpitación nocturna del firmamento y la musiquilla del insecto. Escribí estas líneas: «Es grande el cielo/ y arriba siembran mundos./ Imperturbable,/ prosigue en tanta noche/ el grillo berbiquí». Estrellas, colinas, nubes, árboles, pájaros, grillos, hombres: cada uno en su mundo, cada uno un mundo y no obstante, todos esos mundos se corresponden. Sólo si renace entre nosotros el sentimiento de hermandad con la naturaleza, podremos defender a la vida. No es imposible: fraternidad es una palabra que pertenece por igual a la tradición liberal y a la socialista, a la científica y a la religiosa. Alzo mi copa – otro antiguo gesto de fraternidad – y brindo por la salud, la ventura y la prosperidad de Sus Majestades y del noble, gran y pacífico pueblo sueco.

Mario Vargas Llosa (2010)

Elogio de la lectura y la ficción

Aprendí a leer a los cinco años, en la clase del hermano Justiniano, en el Colegio de la Salle, en Cochabamba (Bolivia). Es la cosa más importante que me ha pasado en la vida. Casi setenta años después recuerdo con nitidez cómo esa magia, traducir las palabras de los libros en imágenes, enriqueció mi vida, rompiendo las barreras del tiempo y del espacio y permitiéndome viajar con el capitán Nemo veinte mil leguas de viaje submarino, luchar junto a d'Artagnan, Athos, Portos y Aramis contra las intrigas que amenazan a la Reina en los tiempos del sinuoso Richelieu, o arrastrarme por las entrañas de París, convertido en Jean Valjean, con el cuerpo inerte de Marius a cuestas. La lectura convertía el sueño en vida y la vida en sueño y ponía al alcance del pedacito de hombre que era yo el universo de la literatura. Mi madre me contó que las primeras cosas que escribí fueron continuaciones de las historias que leía pues me apenaba que se terminaran o quería enmendarles el final. Y acaso sea eso lo que me he pasado la vida haciendo sin saberlo: prolongando en el tiempo, mientras crecía, maduraba y envejecía, las historias que llenaron mi infancia de exaltación y de aventuras. Me gustaría que mi madre estuviera aquí, ella que solía emocionarse y llorar leyendo los poemas de Amado Nervo y de Pablo Neruda, y también el abuelo Pedro, de gran nariz y calva reluciente, que celebraba mis versos, y el tío Lucho que tanto me animó a volcarme en cuerpo y alma a escribir aunque la literatura, en aquel tiempo y lugar, alimentara tan mal a sus cultores. Toda la vida he tenido a mi lado gentes así, que me querían y alentaban, y me contagiaban su fe cuando dudaba. Gracias a ellos y, sin duda, también, a mi terquedad y algo de suerte, he podido dedicar buena parte de mi tiempo a esta pasión, vicio y maravilla que es escribir, crear una vida paralela donde refugiarnos contra la adversidad, que vuelve natural lo extraordinario y extraordinario lo natural, disipa el caos, embellece lo feo, eterniza el instante y torna la muerte un espectáculo pasajero. No era fácil escribir historias. Al volverse palabras, los proyectos se marchitaban en el papel y las ideas e imágenes desfallecían. ¿Cómo reanimarlos? Por fortuna, allí estaban los maestros para aprender de ellos y seguir su ejemplo. Flaubert me enseñó que el talento es una disciplina tenaz y una larga paciencia. Faulkner,

que es la forma –la escritura y la estructura– lo que engrandece o empobrece los temas. Martorell, Cervantes, Dickens, Balzac, Tolstoi, Conrad, Thomas Mann, que el número y la ambición son tan importantes en una novela como la destreza estilística y la estrategia narrativa. Sartre, que las palabras son actos y que una novela, una obra de teatro, un ensayo, comprometidos con la actualidad y las mejores opciones, pueden cambiar el curso de la historia. Camus y Orwell, que una literatura desprovista de moral es inhumana y Malraux que el heroísmo y la épica cabían en la actualidad tanto como en el tiempo de los argonautas, la Odisea y la Iliada.

Si convocara en este discurso a todos los escritores a los que debo algo o mucho sus sombras nos sumirían en la oscuridad. Son innumerables. Además de revelarme los secretos del oficio de contar, me hicieron explorar los abismos de lo humano, admirar sus hazañas y horrorizarme con sus desvaríos. Fueron los amigos más serviciales, los animadores de mi vocación, en cuyos libros descubrí que, aun en las peores circunstancias, hay esperanzas y que vale la pena vivir, aunque fuera sólo porque sin la vida no podríamos leer ni fantasear historias. Algunas veces me pregunté si en países como el mío, con escasos lectores y tantos pobres, analfabetos e injusticias, donde la cultura era privilegio de tan pocos, escribir no era un lujo solipsista. Pero estas dudas nunca asfixiaron mi vocación y seguí siempre escribiendo, incluso en aquellos períodos en que los trabajos alimenticios absorbían casi todo mi tiempo. Creo que hice lo justo, pues, si para que la literatura florezca en una sociedad fuera requisito alcanzar primero la alta cultura, la libertad, la prosperidad y la justicia, ella no hubiera existido nunca. Por el contrario, gracias a la literatura, a las conciencias que formó, a los deseos y anhelos que inspiró, al desencanto de lo real con que volvemos del viaje a una bella fantasía, la civilización es ahora menos cruel que cuando los contadores de cuentos comenzaron a humanizar la vida con sus fábulas. Seríamos peores de lo que somos sin los buenos libros que leímos, más conformistas, menos inquietos e insumisos y el espíritu crítico, motor del progreso, ni siquiera existiría. Igual que escribir, leer es protestar contra las insuficiencias de la vida. Quien busca en la ficción lo que no tiene, dice, sin necesidad de decirlo, ni siquiera saberlo, que la vida tal como es no nos basta para colmar nuestra sed de absoluto, fundamento de la condición humana, y que debería ser mejor. Inventamos las ficciones para poder vivir de alguna manera las

muchas vidas que quisiéramos tener cuando apenas disponemos de una sola. Sin las ficciones seríamos menos conscientes de la importancia de la libertad para que la vida sea vivible y del infierno en que se convierte cuando es conculcada por un tirano, una ideología o una religión. Quienes dudan de que la literatura, además de sumirnos en el sueño de la belleza y la felicidad, nos alerta contra toda forma de opresión, pregúntense por qué todos los regímenes empeñados en controlar la conducta de los ciudadanos de la cuna a la tumba, la temen tanto que establecen sistemas de censura para reprimirla y vigilan con tanta suspicacia a los escritores independientes. Lo hacen porque saben el riesgo que corren dejando que la imaginación discurra por los libros, lo sediciosas que se vuelven las ficciones cuando el lector coteja la libertad que las hace posibles y que en ellas se ejerce, con el oscurantismo y el miedo que lo acechan en el mundo real. Lo quieran o no, lo sepan o no, los fabuladores, al inventar historias, propagan la insatisfacción, mostrando que el mundo está mal hecho, que la vida de la fantasía es más rica que la de la rutina cotidiana. Esa comprobación, si echa raíces en la sensibilidad y la conciencia, vuelve a los ciudadanos más difíciles de manipular, de aceptar las mentiras de quienes quisieran hacerles creer que, entre barrotes, inquisidores y carceleros viven más seguros y mejor. La buena literatura tiende puentes entre gentes distintas y, haciéndonos gozar, sufrir o sorprendernos, nos une por debajo de las lenguas, creencias, usos, costumbres y prejuicios que nos separan. Cuando la gran ballena blanca sepulta al capitán Ahab en el mar, se encoge el corazón de los lectores idénticamente en Tokio, Lima o Tombuctú. Cuando Emma Bovary se traga el arsénico, Anna Karenina se arroja al tren y Julián Sorel sube al patíbulo, y cuando, en *El Sur*, el urbano doctor Juan Dahlmann sale de aquella pulpería de la pampa a enfrentarse al cuchillo de un matón, o advertimos que todos los pobladores de Comala, el pueblo de Pedro Páramo, están muertos, el estremecimiento es semejante en el lector que adora a Buda, Confucio, Cristo, Alá o es un agnóstico, vista saco y corbata, chilaba, kimono o bombachas. La literatura crea una fraternidad dentro de la diversidad humana y eclipsa las fronteras que erigen entre hombres y mujeres la ignorancia, las ideologías, las religiones, los idiomas y la estupidez. Como todas las épocas han tenido sus espantos, la nuestra es la de los fanáticos, la de los terroristas suicidas, antigua especie convencida de que matando se gana el paraíso, que la sangre de los inocentes lava las afrentas colectivas,

corrige las injusticias e impone la verdad sobre las falsas creencias. Innumerables víctimas son inmoladas cada día en diversos lugares del mundo por quienes se sienten poseedores de verdades absolutas. Creíamos que, con el desplome de los imperios totalitarios, la convivencia, la paz, el pluralismo, los derechos humanos, se impondrían y el mundo dejaría atrás los holocaustos, genocidios, invasiones y guerras de exterminio. Nada de eso ha ocurrido. Nuevas formas de barbarie proliferan atizadas por el fanatismo y, con la multiplicación de armas de destrucción masiva, no se puede excluir que cualquier grupúsculo de enloquecidos redentores provoque un día un cataclismo nuclear. Hay que salirles al paso, enfrenarlos y derrotarlos. No son muchos, aunque el estruendo de sus crímenes retumbe por todo el planeta y nos abrume de horror las pesadillas que provocan. No debemos dejarnos intimidar por quienes quisieran arrebatar nos la libertad que hemos ido conquistando en la larga hazaña de la civilización. Defendamos la democracia liberal, que, con todas sus limitaciones, sigue significando el pluralismo político, la convivencia, la tolerancia, los derechos humanos, el respeto a la crítica, la legalidad, las elecciones libres, la alternancia en el poder, todo aquello que nos ha ido sacando de la vida feral y acercándonos –aunque nunca llegaremos a alcanzarla– a la hermosa y perfecta vida que finge la literatura, aquella que sólo inventándola, escribiéndola y leyéndola podemos merecer. Enfrentándonos a los fanáticos homicidas defendemos nuestro derecho a soñar y a hacer nuestros sueños realidad.

En mi juventud, como muchos escritores de mi generación, fui marxista y creí que el socialismo sería el remedio para la explotación y las injusticias sociales que arreciaban en mi país, América Latina y el resto del Tercer Mundo. Mi decepción del estatismo y el colectivismo y mi tránsito hacia el demócrata y el liberal que soy –que trato de ser– fue largo, difícil, y se llevó a cabo despacio y a raíz de episodios como la conversión de la Revolución Cubana, que me había entusiasmado al principio, al modelo autoritario y vertical de la Unión Soviética, el testimonio de los disidentes que conseguía escurrirse entre las alambradas del Gulag, la invasión de Checoslovaquia por los países del Pacto de Varsovia, y gracias a pensadores como Raymond Aron, Jean-François Revel, Isaiah Berlin y Karl Popper, a quienes debo mi revalorización de la cultura democrática y de las sociedades abiertas. Esos maestros fueron un ejemplo de lucidez y gallardía cuando la

intelligentsia de Occidente parecía, por frivolidad u oportunismo, haber sucumbido al hechizo del socialismo soviético, o, peor todavía, al aquelarre sanguinario de la revolución cultural china. De niño soñaba con llegar algún día a París porque, deslumbrado con la literatura francesa, creía que vivir allí y respirar el aire que respiraron Balzac, Stendhal, Baudelaire, Proust, me ayudaría a convertirme en un verdadero escritor, que si no salía del Perú sólo sería un seudo escritor de días domingos y feriados. Y la verdad es que debo a Francia, a la cultura francesa, enseñanzas inolvidables, como que la literatura es tanto una vocación como una disciplina, un trabajo y una terquedad. Viví allí cuando Sartre y Camus estaban vivos y escribiendo, en los años de Ionesco, Beckett, Bataille y Cioran, del descubrimiento del teatro de Brecht y el cine de Ingmar Bergman, el TNP de Jean Vilar y el Odéon de Jean Louis Barrault, de la Nouvelle Vague y le Nouveau Roman y los discursos, bellísimas piezas literarias, de André Malraux, y, tal vez, el espectáculo más teatral de la Europa de aquel tiempo, las conferencias de prensa y los truenos olímpicos del general de Gaulle. Pero, acaso, lo que más le agradezco a Francia sea el descubrimiento de América Latina. Allí aprendí que el Perú era parte de una vasta comunidad a la que hermanaban la historia, la geografía, la problemática social y política, una cierta manera de ser y la sabrosa lengua en que hablaba y escribía. Y que en esos mismos años producía una literatura novedosa y pujante. Allí leí a Borges, a Octavio Paz, Cortázar, García Márquez, Fuentes, Cabrera Infante, Rulfo, Onetti, Carpentier, Edwards, Donoso y muchos otros, cuyos escritos estaban revolucionando la narrativa en lengua española y gracias a los cuales Europa y buena parte del mundo descubrían que América Latina no era sólo el continente de los golpes de Estado, los caudillos de opereta, los guerrilleros barbudos y las maracas del mambo y el chachachá, sino también ideas, formas artísticas y fantasías literarias que trascendían lo pintoresco y hablaban un lenguaje universal.

De entonces a esta época, no sin tropiezos y resbalones, América Latina ha ido progresando, aunque, como decía el verso de César Vallejo, todavía «Hay, hermanos, muchísimo que hacer». Padecemos menos dictaduras que antaño, sólo Cuba y su candidata a secundarla, Venezuela, y algunas seudodemocracias populistas y payasas, como las de Bolivia y Nicaragua. Pero en el resto del continente, mal que mal, la democracia está funcionando, apoyada en amplios consensos populares, y, por primera vez en nuestra historia,

tenemos una izquierda y una derecha que, como en Brasil, Chile, Uruguay, Perú, Colombia, República Dominicana, México y casi todo Centroamérica, respetan la legalidad, la libertad de crítica, las elecciones y la renovación en el poder. Ése es el buen camino y, si persevera en él, combate la insidiosa corrupción y sigue integrándose al mundo, América Latina dejará por fin de ser el continente del futuro y pasará a serlo del presente. Nunca me he sentido un extranjero en Europa, ni, en verdad, en ninguna parte. En todos los lugares donde he vivido, en París, en Londres, en Barcelona, en Madrid, en Berlín, en Washington, Nueva York, Brasil o la República Dominicana, me sentí en mi casa. Siempre he hallado una querencia donde podía vivir en paz y trabajando, aprender cosas, alentar ilusiones, encontrar amigos, buenas lecturas y temas para escribir. No me parece que haberme convertido, sin proponérmelo, en un ciudadano del mundo, haya debilitado eso que llaman “las raíces”, mis vínculos con mi propio país –lo que tampoco tendría mucha importancia–, porque, si así fuera, las experiencias peruanas no seguirían alimentándome como escritor y no asomarían siempre en mis historias, aun cuando éstas parezcan ocurrir muy lejos del Perú. Creo que vivir tanto tiempo fuera del país donde nací ha fortalecido más bien aquellos vínculos, añadiéndoles una perspectiva más lúcida, y la nostalgia, que sabe diferenciar lo adjetivo y lo sustancial y mantiene reverberando los recuerdos. El amor al país en que uno nació no puede ser obligatorio, sino, al igual que cualquier otro amor, un movimiento espontáneo del corazón, como el que une a los amantes, a padres e hijos, a los amigos entre sí. Al Perú yo lo llevo en las entrañas porque en él nací, crecí, me formé, y viví aquellas experiencias de niñez y juventud que modelaron mi personalidad, fraguaron mi vocación, y porque allí amé, odié, gocé, sufrí y soñé. Lo que en él ocurre me afecta más, me conmueve y exaspera más que lo que sucede en otras partes. No lo he buscado ni me lo he impuesto, simplemente es así. Algunos compatriotas me acusaron de traidor y estuve a punto de perder la ciudadanía cuando, durante la última dictadura, pedí a los gobiernos democráticos del mundo que penalizaran al régimen con sanciones diplomáticas y económicas, como lo he hecho siempre con todas las dictaduras, de cualquier índole, la de Pinochet, la de Fidel Castro, la de los talibanes en Afganistán, la de los imanes de Irán, la del apartheid de Africa del Sur, la de los sátrapas uniformados de Birmania (hoy Myanmar). Y lo volvería a hacer mañana si –el destino no lo quiera y los peruanos

no lo permitan— el Perú fuera víctima una vez más de un golpe de estado que aniquilara nuestra frágil democracia. Aquella no fue la acción precipitada y pasional de un resentido, como escribieron algunos polígrafos acostumbrados a juzgar a los demás desde su propia pequeñez. Fue un acto coherente con mi convicción de que una dictadura representa el mal absoluto para un país, una fuente de brutalidad y corrupción y de heridas profundas que tardan mucho en cerrar, envenenan su futuro y crean hábitos y prácticas malsanas que se prolongan a lo largo de las generaciones demorando la reconstrucción democrática. Por eso, las dictaduras deben ser combatidas sin contemplaciones, por todos los medios a nuestro alcance, incluidas las sanciones económicas. Es lamentable que los gobiernos democráticos, en vez de dar el ejemplo, solidarizándose con quienes, como las Damas de Blanco en Cuba, los resistentes venezolanos, o Aung San Suu Kyi y Liu Xiaobo, que se enfrentan con temeridad a las dictaduras que sufren, se muestren a menudo complacientes no con ellos sino con sus verdugos. Aquellos valientes, luchando por su libertad, también luchan por la nuestra. Un compatriota mío, José María Arguedas, llamó al Perú el país de “todas las sangres”. No creo que haya fórmula que lo defina mejor. Eso somos y eso llevamos dentro todos los peruanos, nos guste o no: una suma de tradiciones, razas, creencias y culturas procedentes de los cuatro puntos cardinales. A mí me enorgullece sentirme heredero de las culturas prehispánicas que fabricaron los tejidos y mantos de plumas de Nazca y Paracas y los ceramios mochicas o incas que se exhiben en los mejores museos del mundo, de los constructores de Machu Picchu, el Gran Chimú, Chan Chan, Kuelap, Sipán, las huacas de La Bruja y del Sol y de la Luna, y de los españoles que, con sus alforjas, espadas y caballos, trajeron al Perú a Grecia, Roma, la tradición judeocristiana, el Renacimiento, Cervantes, Quevedo y Góngora, y la lengua recia de Castilla que los Andes dulcificaron. Y de que con España llegara también el África con su reciedumbre, su música y su efervescente imaginación a enriquecer la heterogeneidad peruana. Si escarbamos un poco descubrimos que el Perú, como el Aleph de Borges, es en pequeño formato el mundo entero. ¡Qué extraordinario privilegio el de un país que no tiene una identidad porque las tiene todas! La conquista de América fue cruel y violenta, como todas las conquistas, desde luego, y debemos criticarla, pero sin olvidar, al hacerlo, que quienes cometieron aquellos despojos y crímenes fueron, en gran número, nuestros bisabuelos y

tatarabuelos, los españoles que fueron a América y allí se acriollaron, no los que se quedaron en su tierra. Aquellas críticas, para ser justas, deben ser una autocrítica. Porque, al independizarnos de España, hace doscientos años, quienes asumieron el poder en las antiguas colonias, en vez de redimir al indio y hacerle justicia por los antiguos agravios, siguieron explotándolo con tanta codicia y ferocidad como los conquistadores, y, en algunos países, diezmándolo y exterminándolo. Digámoslo con toda claridad: desde hace dos siglos la emancipación de los indígenas es una responsabilidad exclusivamente nuestra y la hemos incumplido. Ella sigue siendo una asignatura pendiente en toda América Latina. No hay una sola excepción a este oprobio y vergüenza. Quiero a España tanto como al Perú y mi deuda con ella es tan grande como el agradecimiento que le tengo. Si no hubiera sido por España jamás hubiera llegado a esta tribuna, ni a ser un escritor conocido, y tal vez, como tantos colegas desafortunados, andaría en el limbo de los escritores sin suerte, sin editores, ni premios, ni lectores, cuyo talento acaso –triste consuelo– descubriría algún día la posteridad. En España se publicaron todos mis libros, recibí reconocimientos exagerados, amigos como Carlos Barral y Carmen Balcells y tantos otros se desvivieron porque mis historias tuvieran lectores. Y España me concedió una segunda nacionalidad cuando podía perder la mía. Jamás he sentido la menor incompatibilidad entre ser peruano y tener un pasaporte español porque siempre he sentido que España y el Perú son el anverso y el reverso de una misma cosa, y no sólo en mi pequeña persona, también en realidades esenciales como la historia, la lengua y la cultura. De todos los años que he vivido en suelo español, recuerdo con fulgor los cinco que pasé en la querida Barcelona a comienzos de los años setenta. La dictadura de Franco estaba todavía en pie y aún fusilaba, pero era ya un fósil en hilachas, y, sobre todo en el campo de la cultura, incapaz de mantener los controles de antaño. Se abrían rendijas y resquicios que la censura no alcanzaba a parchar y por ellas la sociedad española absorbía nuevas ideas, libros, corrientes de pensamiento y valores y formas artísticas hasta entonces prohibidos por subversivos. Ninguna ciudad aprovechó tanto y mejor que Barcelona este comienzo de apertura ni vivió una efervescencia semejante en todos los campos de las ideas y la creación. Se convirtió en la capital cultural de España, el lugar donde había que estar para respirar el anticipo de la libertad que se vendría. Y, en cierto modo, fue también la capital

cultural de América Latina por la cantidad de pintores, escritores, editores y artistas procedentes de los países latinoamericanos que allí se instalaron, o iban y venían a Barcelona, porque era donde había que estar si uno quería ser un poeta, novelista, pintor o compositor de nuestro tiempo. Para mí, aquellos fueron unos años inolvidables de compañerismo, amistad, conspiraciones y fecundo trabajo intelectual. Igual que antes París, Barcelona fue una Torre de Babel, una ciudad cosmopolita y universal, donde era estimulante vivir y trabajar, y donde, por primera vez desde los tiempos de la guerra civil, escritores españoles y latinoamericanos se mezclaron y fraternizaron, reconociéndose dueños de una misma tradición y aliados en una empresa común y una certeza: que el final de la dictadura era inminente y que en la España democrática la cultura sería la protagonista principal.

Aunque no ocurrió así exactamente, la transición española de la dictadura a la democracia ha sido una de las mejores historias de los tiempos modernos, un ejemplo de como, cuando la sensatez y la racionalidad prevalecen y los adversarios políticos aparcan el sectarismo en favor del bien común, pueden ocurrir hechos tan prodigiosos como los de las novelas del realismo mágico. La transición española del autoritarismo a la libertad, del subdesarrollo a la prosperidad, de una sociedad de contrastes económicos y desigualdades tercermundistas a un país de clases medias, su integración a Europa y su adopción en pocos años de una cultura democrática, ha admirado al mundo entero y disparado la modernización de España. Ha sido para mí una experiencia emocionante y aleccionadora vivirla de muy cerca y a ratos desde dentro. Ojalá que los nacionalismos, plaga incurable del mundo moderno y también de España, no estropeen esta historia feliz. Detesto toda forma de nacionalismo, ideología –o, más bien, religión– provinciana, de corto vuelo, excluyente, que recorta el horizonte intelectual y disimula en su seno prejuicios étnicos y racistas, pues convierte en valor supremo, en privilegio moral y ontológico, la circunstancia fortuita del lugar de nacimiento. Junto con la religión, el nacionalismo ha sido la causa de las peores carnicerías de la historia, como las de las dos guerras mundiales y la sangría actual del Medio Oriente. Nada ha contribuido tanto como el nacionalismo a que América Latina se haya balcanizado, ensangrentado en insensatas contiendas y litigios y derrochado astronómicos recursos en comprar armas en vez de construir escuelas, biblio-

tecas y hospitales. No hay que confundir el nacionalismo de orejeras y su rechazo del “otro”, siempre semilla de violencia, con el patriotismo, sentimiento sano y generoso, de amor a la tierra donde uno vio la luz, donde vivieron sus ancestros y se forjaron los primeros sueños, paisaje familiar de geografías, seres queridos y ocurrencias que se convierten en hitos de la memoria y escudos contra la soledad. La patria no son las banderas ni los himnos, ni los discursos apodícticos sobre los héroes emblemáticos, sino un puñado de lugares y personas que pueblan nuestros recuerdos y los tiñen de melancolía, la sensación cálida de que, no importa donde estemos, existe un hogar al que podemos volver. El Perú es para mí una Arequipa donde nací pero nunca viví, una ciudad que mi madre, mis abuelos y mis tíos me enseñaron a conocer a través de sus recuerdos y añoranzas, porque toda mi tribu familiar, como suelen hacer los arequipeños, se llevó siempre a la Ciudad Blanca con ella en su andariega existencia. Es la Piura del desierto, el algarrobo y el sufrido burrito, al que los piuranos de mi juventud llamaban “el pie ajeno” –lindo y triste apelativo–, donde descubrí que no eran las cigüeñas las que traían los bebés al mundo sino que los fabricaban las parejas haciendo unas barbaridades que eran pecado mortal. Es el Colegio San Miguel y el Teatro Variedades donde por primera vez vi subir al escenario una obrita escrita por mí. Es la esquina de Diego Ferré y Colón, en el Miraflores limeño –la llamábamos el Barrio Alegre–, donde cambié el pantalón corto por el largo, fumé mi primer cigarrillo, aprendí a bailar, a enamorar y a declararme a las chicas. Es la polvorienta y temblorosa redacción del diario La Crónica donde, a mis dieciséis años, velé mis primeras armas de periodista, oficio que, con la literatura, ha ocupado casi toda mi vida y me ha hecho, como los libros, vivir más, conocer mejor el mundo y frecuentar a gente de todas partes y de todos los registros, gente excelente, buena, mala y execrable. Es el Colegio Militar Leoncio Prado, donde aprendí que el Perú no era el pequeño reducto de clase media en el que yo había vivido hasta entonces confinado y protegido, sino un país grande, antiguo, enconado, desigual y sacudido por toda clase de tormentas sociales. Son las células clandestinas de Cahuide en las que con un puñado de sanmarquinos preparábamos la revolución mundial. Y el Perú son mis amigos y amigas del Movimiento Libertad con los que por tres años, entre las bombas, apagones y asesinatos del terrorismo, trabajamos en defensa de la democracia y la cultura de la libertad. El Perú es Patricia,

la prima de naricita respingada y carácter indomable con la que tuve la fortuna de casarme hace 45 años y que todavía soporta las manías, neurosis y rabietas que me ayudan a escribir. Sin ella mi vida se hubiera disuelto hace tiempo en un torbellino caótico y no hubieran nacido Álvaro, Gonzalo, Morgana ni los seis nietos que nos prolongan y alegran la existencia. Ella hace todo y todo lo hace bien. Resuelve los problemas, administra la economía, pone orden en el caos, mantiene a raya a los periodistas y a los intrusos, defiende mi tiempo, decide las citas y los viajes, hace y deshace las maletas, y es tan generosa que, hasta cuando cree que me riñe, me hace el mejor de los elogios: “Mario, para lo único que tú sirves es para escribir”. Volvamos a la literatura. El paraíso de la infancia no es para mí un mito literario sino una realidad que viví y gocé en la gran casa familiar de tres patios, en Cochabamba, donde con mis primas y compañeros de colegio podíamos reproducir las historias de Tarzán y de Salgari, y en la Prefectura de Piura, en cuyos entretechos anidaban los murciélagos, sombras silentes que llenaban de misterio las noches estrelladas de esa tierra caliente. En esos años, escribir fue jugar un juego que me celebraba la familia, una gracia que me merecía aplausos, a mí, el nieto, el sobrino, el hijo sin papá, porque mi padre había muerto y estaba en el cielo. Era un señor alto y buen mozo, de uniforme de marino, cuya foto engalanaba mi velador y a la que yo rezaba y besaba antes de dormir. Una mañana piurana, de la que todavía no creo haberme recobrado, mi madre me reveló que aquel caballero, en verdad, estaba vivo. Y que ese mismo día nos iríamos a vivir con él, a Lima. Yo tenía once años y, desde entonces, todo cambió. Perdí la inocencia y descubrí la soledad, la autoridad, la vida adulta y el miedo. Mi salvación fue leer, leer los buenos libros, refugiarme en esos mundos donde vivir era exaltante, intenso, una aventura tras otra, donde podía sentirme 10 libre y volvía a ser feliz. Y fue escribir, a escondidas, como quien se entrega a un vicio inconfesable, a una pasión prohibida. La literatura dejó de ser un juego. Se volvió una manera de resistir la adversidad, de protestar, de rebelarme, de escapar a lo intolerable, mi razón de vivir. Desde entonces y hasta ahora, en todas las circunstancias en que me he sentido abatido o golpeado, a orillas de la desesperación, entregarme en cuerpo y alma a mi trabajo de fabulador ha sido la luz que señala la salida del túnel, la tabla de salvación que lleva al naufrago a la playa. Aunque me cuesta mucho trabajo y me hace sudar la gota gorda, y, como todo escritor, siento a veces la amenaza de

la parálisis, de la sequía de la imaginación, nada me ha hecho gozar en la vida tanto como pasarme los meses y los años construyendo una historia, desde su incierto despuntar, esa imagen que la memoria almacenó de alguna experiencia vivida, que se volvió un desasosiego, un entusiasmo, un fantaseo que germinó luego en un proyecto y en la decisión de intentar convertir esa niebla agitada de fantasmas en una historia. “Escribir es una manera de vivir”, dijo Flaubert. Sí, muy cierto, una manera de vivir con ilusión y alegría y un fuego chisporroteante en la cabeza, peleando con las palabras díscolas hasta amaestrarlas, explorando el ancho mundo como un cazador en pos de presas codiciables para alimentar la ficción en ciernes y aplacar ese apetito voraz de toda historia que al crecer quisiera tragarse todas las historias. Llegar a sentir el vértigo al que nos conduce una novela en gestación, cuando toma forma y parece empezar a vivir por cuenta propia, con personajes que se mueven, actúan, piensan, sienten y exigen respeto y consideración, a los que ya no es posible imponer arbitrariamente una conducta, ni privarlos de su libre albedrío sin matarlos, sin que la historia pierda poder de persuasión, es una experiencia que me sigue hechizando como la primera vez, tan plena y vertiginosa como hacer el amor con la mujer amada días, semanas y meses, sin cesar. Al hablar de la ficción, he hablado mucho de la novela y poco del teatro, otra de sus formas excelsas. Una gran injusticia, desde luego. El teatro fue mi primer amor, desde que, adolescente, vi en el Teatro Segura, de Lima, *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, espectáculo que me dejó traspasado de emoción y me precipitó a escribir un drama con incas. Si en la Lima de los cincuenta hubiera habido un movimiento teatral habría sido dramaturgo antes que novelista. No lo había y eso debió orientarme cada vez más hacia la narrativa. Pero mi amor por el teatro nunca cesó, dormitó acurrucado a la sombra de las novelas, como una tentación y una nostalgia, sobre todo cuando veía alguna pieza subyugante. A fines de los setenta, el recuerdo pertinaz de una tía abuela centenaria, la Mamaé, que, en los últimos años de su vida, cortó con la realidad circundante para refugiarse en los recuerdos y la ficción, me sugirió una historia. Y sentí, de manera fatídica, que aquella era una historia para el teatro, que sólo sobre un escenario cobraría la animación y el esplendor de las ficciones logradas. La escribí con el temblor excitado del principiante y gocé tanto viéndola en escena, con Norma Aleandro en el papel de la heroína, que, desde entonces, entre novela y novela, ensayo y ensayo, he

reincidido varias veces. Eso sí, nunca imaginé que, a mis setenta años, me subiría (debería decir mejor me arrastraría) a un escenario a actuar. Esa temeraria aventura me hizo vivir por primera vez en carne y hueso el milagro que es, para alguien que se ha pasado la vida escribiendo ficciones, encarnar por unas horas a un personaje de la fantasía, vivir la ficción delante de un público. Nunca podré agradecer bastante a mis queridos amigos, el director Joan Ollé y la actriz Aitana Sánchez Gijón, haberme animado a compartir con ellos esa fantástica experiencia (pese al pánico que la acompañó). La literatura es una representación falaz de la vida que, sin embargo, nos ayuda a entenderla mejor, a orientarnos por el laberinto en el que nacimos, transcurrimos y morimos. Ella nos desagravia de los reveses y frustraciones que nos inflige la vida verdadera y gracias a ella desciframos, al menos parcialmente, el jeroglífico que suele ser la existencia para la gran mayoría de los seres humanos, principalmente aquellos que alentamos más dudas que certezas, y confesamos nuestra perplejidad ante temas como la trascendencia, el destino individual y colectivo, el alma, el sentido o el sinsentido de la historia, el más acá y el más allá del conocimiento racional. Siempre me ha fascinado imaginar aquella incierta circunstancia en que nuestros antepasados, apenas diferentes todavía del animal, recién nacido el lenguaje que les permitía comunicarse, empezaron, en las cavernas, en torno a las hogueras, en noches hirvientes de amenazas –rayos, truenos, gruñidos de las fieras–, a inventar historias y a contárselas. Aquel fue el momento crucial de nuestro destino, porque, en esas rondas de seres primitivos suspensos por la voz y la fantasía del contador, comenzó la civilización, el largo transcurrir que poco a poco nos humanizaría y nos llevaría a inventar al individuo soberano y a desgajarlo de la tribu, la ciencia, las artes, el derecho, la libertad, a escrutar las entrañas de la naturaleza, del cuerpo humano, del espacio y a viajar a las estrellas. Aquellos cuentos, fábulas, mitos, leyendas, que resonaron por primera vez como una música nueva ante auditorios intimidados por los misterios y peligros de un mundo donde todo era desconocido y peligroso, debieron ser un baño refrescante, un remanso para esos espíritus siempre en el quién vive, para los que existir quería decir apenas comer, guarecerse de los elementos, matar y fornicar. Desde que empezaron a soñar en colectividad, a compartir los sueños, incitados por los contadores de cuentos, dejaron de estar atados a la noria de la supervivencia, un remolino de quehaceres embrutecedores,

y su vida se volvió sueño, goce, fantasía y un designio revolucionario: romper aquel confinamiento y cambiar y mejorar, una lucha para aplacar aquellos deseos y ambiciones que en ellos azuzaban las vidas figuradas, y la curiosidad por despejar las incógnitas de que estaba constelado su entorno. Ese proceso nunca interrumpido se enriqueció cuando nació la escritura y las historias, además de escucharse, pudieron leerse y alcanzaron la permanencia que les confiere la literatura. Por eso, hay que repetirlo sin tregua hasta convencer de ello a las nuevas generaciones: la ficción es más que un entretenimiento, más que un ejercicio intelectual que aguza la sensibilidad y despierta el espíritu crítico. Es una necesidad imprescindible para que la civilización siga existiendo, renovándose y conservando en nosotros lo mejor de lo humano. Para que no retrocedamos a la barbarie de la incomunicación y la vida no se reduzca al pragmatismo de los especialistas que ven las cosas en profundidad pero ignoran lo que las rodea, precede y continúa. Para que no pasemos de servirnos de las máquinas que inventamos a ser sus sirvientes y esclavos. Y porque un mundo sin literatura sería un mundo sin deseos ni ideales ni desacatos, un mundo de autómatas privados de lo que hace que el ser humano sea de veras humano: la capacidad de salir de sí mismo y mudarse en otro, en otros, modelados con la arcilla de nuestros sueños. De la caverna al rascacielos, del garrote a las armas de destrucción masiva, de la vida tautológica de la tribu a la era de la globalización, las ficciones de la literatura han multiplicado las experiencias humanas, impidiendo que hombres y mujeres sucumbamos al letargo, al ensimismamiento, a la resignación. Nada ha sembrado tanto la inquietud, removido tanto la imaginación y los deseos, como esa vida de mentiras que añadimos a la que tenemos gracias a la literatura para protagonizar las grandes aventuras, las grandes pasiones, que la vida verdadera nunca nos dará. Las mentiras de la literatura se vuelven verdades a través de nosotros, los lectores transformados, contaminados de anhelos y, por culpa de la ficción, en permanente entredicho con la mediocre realidad. Hechicería que, al ilusionarnos con tener lo que no tenemos, ser lo que no somos, acceder a esa imposible existencia donde, como dioses paganos, nos sentimos terrenales y eternos a la vez, la literatura introduce en nuestros espíritus la inconformidad y la rebeldía, que están detrás de todas las hazañas que han contribuido a disminuir la violencia en las relaciones humanas. A disminuir la violencia, no a acabar con ella. Porque la nuestra será

siempre, por fortuna, una historia inconclusa. Por eso tenemos que seguir soñando, leyendo y escribiendo, la más eficaz manera que hayamos encontrado de aliviar nuestra condición perecedera, de derrotar a la carcoma del tiempo y de convertir en posible lo imposible.

finito di realizzare
nel mese di maggio 2016
da AD Studio, Salerno