

Latino americana

75 narratori

*introduzione di Angel Rama
a cura di Franco Moggi*

VALLECCHI



© 1973 Vallecchi editore Firenze

Traduzioni di

Vanna Brocca, Enrico Cicogna, Giuseppe Cintioli, Attilio Dabini,
Adele Faccio, Glauco Felici, Laura Gonzalez, Franco Lucentini

I racconti di questo volume sono tutti inediti in Italia, tranne i seguenti:

- « La trama celeste » di Adolfo Bioy Casares, Bompiani (in preparazione)
- « Il giardino dei sentieri che si biforcano » di Jorge Luis Borges,
da *Finzioni*, Einaudi 1961.
- « Olofi » di Guillermo Cabrera Infante,
da *Così in pace come in guerra*, Mondadori 1963
- « L'omino » di José Donoso, Bompiani (in preparazione).
- « Kongo Kid » di Norberto Fuentes,
da *I condannati dell'Escambray*, Einaudi 1970
- « Babilano il buono, venditore di miracoli » di Gabriel García Márquez,
da *La incredibile e triste storia della candida Eréndira
e della sua nonna snaturata*, Feltrinelli 1973

Latino
americana
75 narratori

Introduzione di Angel Rama
a cura di Franco Moggi

*

VALLECCHI

No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. No habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica.

José Martí (1881)

Angel Rama Uruguay

Mezzo secolo di narrativa latinoamericana

Le cifre, con la loro evidenza, ci tendono insidie e ci trasmettono la loro magia: cinquant'anni di rinnovamento letterario in America latina, mezzo secolo concluso. Danno nuova vita a quella nostalgia di un tempo ciclico che Mircea Eliade indica come una forza sotterranea che lotta per sconfiggere la linearità assoluta della storia in cui esistiamo. Quelle date-chiave ci inducono al riesame critico della storia passata, poiché questa non si presenta come un periodo puro e semplice ma come un ciclo di prossima archiviazione. Ed è in questo momento, mentre ci sta lasciando fuori dalle sue frontiere, che vediamo definirsi con chiarezza la sua struttura: cominciamo ad affrontarlo come un ulteriore modello.

In quel ciclo, nelle sue componenti essenziali, nelle sue funzioni, nella sua dinamica, non interroghiamo solo la letteratura dell'America latina, ma insieme la società che lo ha stabilito. Nelle opere, nei movimenti letterari, nelle correnti estetiche e nelle linee ideologiche che si accumulano nel corso di diverse sequenze sovrapposte e si distribuiscono nelle molteplici aree artistiche del continente, vediamo ricostruite le vicissitudini di una cultura attorno al grande progetto di strutturazione autonoma e di ritrovamento della propria identità, che emana dagli intellettuali della Rivoluzione per l'Indipendenza.

1 - Scoperta dell'avanguardia

Questi cinquant'anni sono stati marcati dall'assunzione delle avanguardie sulla base di una frattura artistica promossa volontariamente dagli scrittori per evidenziare, in letteratura, la mutazione che gli stessi riscontravano nella società cui appartenevano. La convinzione da cui mossero fu lo sfasamento tra le forme letterarie ricevute

in eredità e la società latinoamericana: quelle comprendevano sia la disillusione del simbolismo che aveva dato luogo al "sincerismo" della poesia delle prime due decadi del secolo sia il modello narrativo realista, che si era appena stabilizzato e avrebbe generato la voga del romanzo regionalista; questa non poteva trovare nulla di meglio delle città alluvionali che emergevano dopo la prima guerra mondiale per applicare un processo di accelerazione dell'ordine auspicato dagli imperi del momento (Inghilterra, Francia, Stati Uniti), città che continuavano ad assorbire il talento dei giovani provinciali che speravano davvero di trovarvi orizzonti aperti.

Il disaccordo tra i due piani - l'artistico e il sociale - imponeva la correzione degli schemi letterari di modo che obbedissero al dettato della nuova realtà. E con ciò, questa si veniva a instaurare come maestra della creazione: quello che era stato la natura per i preromantici, adesso era la città moderna per gli artisti dell'avanguardia. E non solo la città meccanica dei futuristi, che vedeva a stento la luce in America latina, ma piuttosto quell'istante del cambiamento costituito dal congiungersi di settori sociali impari, dall'accostamento violento delle tradizioni che si tiravano dietro le nuove strutture urbane, dal dibattito che era stato introdotto nei ceti medi delle città, il cui potere era sul punto di consolidarsi o veniva reclamato con forza. Nel 1922 l'avanguardia fa il suo ingresso ufficiale nel continente con la *Settimana d'arte moderna* di São Paulo, la risposta dei giovani ai festeggiamenti per il centenario dell'Indipendenza. Vi erano musicisti, pittori e soprattutto poeti perché, come sempre, la poesia permea con rapidità e sicurezza le modificazioni che serpeggiano all'interno di una cultura prestabilita ed è in questa produzione che vanno ricercati i segni del cambiamento che ancora non è divenuto visibile per la maggior parte degli occhi. Questa *Settimana*, tuttavia, non era la prima manifestazione dell'avanguardia in America latina: nel 1919, il vecchio modernista messicano José Juan Tablada rovesciava se stesso come un guanto, all'età di 48 anni, e pubblicava a Caracas le "poesie sintetiche" di *Un día...* [*Un giorno...*], con cui l'"hai ku" fa il suo ingresso nella letteratura di lingua spagnola, seguite l'anno dopo da *Li-Po y otros poemas* [*Li-po e altre poesie*] che segnava l'apparizione della poesia ideografica, derivata dai calligrammi di Apollinaire. E ancora prima, il cileno Vicente Huidobro, che da Parigi scriveva insieme a Pierre Reverdy su « Nord-sud », aveva pubblicato *Horizon carré* (Parigi 1917) e *Tour Eiffel* (Madrid 1918), dopo aver proposto nel suo libriccino *El espejo de agua* [*Lo specchio d'acqua*], Buenos Aires 1916, con cui diede il suo addio all'America, il principio dell'arte poetica creazionista: "Perché cantate la rosa, oh Poeti! / Fatela fiorire nella poesia". Sempre in Brasile, in una sola notte feconda del 1920, Mario de Andrade aveva scritto con fierezza la sua *Paulicéia Desvairada* [*Paolicea allucinata*], 1922,

che testimoniava il suo rifiuto dell'ordine costituito: "Io insulto il borghese-funesto". Intanto, sulla costa del Pacifico si verificava un drastico mutamento delle lettere ispanoamericane, sia in verso, con *Trilce* (*Trilce*), 1922 sia in prosa con *Escalas melografiadas* [*Scale melografate*], che forse può essere spiegato con le parole iniziali di César Vallejo: "Chi fa tanto chiasso e non permette neppure / che facciamo testamento le isole superstiti".

In questo convulso quinquennio che va dal 1917 al 1922, una costellazione di poeti, per lo più ignoti gli uni agli altri, realizzava in pari tempo una trasformazione della letteratura con cui si poneva al sincrono col ritmo pressante che pulsava nel centro universale del momento: ancora Parigi. A trent'anni di distanza si ripeteva un processo di attualizzazione storica che si era compiuto negli anni Ottanta all'insegna del "modernismo" in Ispanoamerica e all'insegna del "parnassianesimo" e del "simbolismo" in Brasile; eppure, quel tempo non era trascorso invano, sia per la progressiva coscienza di sé che l'America latina andava elaborando, sia per l'exasperarsi della rottura che appariva richiesta dal processo culturale europeo, cosicché questa nuova rivoluzione avrebbe sviluppato in terra americana una più lucida sicurezza della sua idiosincrasia e della sua eredità caratteristica, insieme a un annullamento, se possibile più discriminante, della tradizione poetica ricevuta.

Quest'ondata che si allargava attraverso il continente poetico nel momento stesso in cui si metteva in moto il modello narrativo realista, che era stato elaborato con un grave e lento adeguamento, e aveva in pratica tagliato l'erba sotto i propri piedi, non sminuisce l'importanza inaugurale della *Settimana d'arte moderna* paulista. Qui, per la prima volta, assistiamo allo sbocciare di un'avanguardia organica, che riunisce molteplici creatori, ristabilisce i legami tra le varie parti e fa partecipi della stessa avventura pittori e poeti, musicisti e saggisti, e infine dà impulso a una serie di testi teorici (Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, il riacquistato Graça Aranha) che possano fungere da sostegno all'opera creatrice nuova. Quella specifica capacità delle avanguardie, derivata dall'accezione militare del termine, di proporsi come movimenti dalla disciplina ferrea, inquadrati in dottrine o manifesti che sul piano artistico hanno il ruolo di arieti con cui abbattere le porte delle cittadelle culturali, fa spicco nel movimento brasiliano col suo strepitoso patrimonio e anche col prevedibile conflitto fra personalità che ha sempre accompagnato le sue vicende.

Insieme a questa avanguardia sorgono, in punti strategici dell'America latina, altri raggruppamenti d'avanguardia che fanno capo a manifesti, riviste, azioni scandalose in pubblico per proclamare la volontà del *nuovo*. Questa parola ingenuamente esaltata si trasforma nella parola d'ordine con cui si distinguono gli uni dagli altri e con cui si

unificano, perché pur nascondendo molteplici accezioni, livelli diversi, associazioni caotiche, supera quella differenza con l'unico dato certo che per il momento si scorgeva sull'orizzonte artistico: la volontà di distinguersi da chi li aveva preceduti, la coscienza acquisita in piena allegria di essere "nuovi", di non dovere nulla agli antenati (anche se i debiti si accumulavano a Parigi) e di disporre a piacimento del repertorio di una realtà che è quella del loro tempo e che perciò nessuno può disputare loro. "Los nuevos", i nuovi, è un'indicazione piuttosto esplicita, malgrado la sua evidente vaghezza: con questa indicazione può essere battezzata una rivista nella Montevideo del 1920, in cui Ildefonso Pereda Valdés scoprirà, leggendo Apollinaire, che in America latina vi erano anche negri, o nella Bogotá del 1925, può riunire un gruppo di scrittori di provenienze diverse e abbastanza carichi della zavorra del "vecchio", ma dove i più giovani, Hernando Téllez e Jorge Zalamea, porteranno avanti il processo di attualizzazione lottando con i ritardi di una cultura atrofizzata. Quella parola, "nuovo", è quella che scrive con maggior frequenza uno dei personaggi mitologici della letteratura latinoamericana, quel Ramón Vinyes che, dal 1917 in avanti, farà conoscere in una rivista di provincia (« Voces », pubblicata nella città colombiana di Barranquilla, che a quell'epoca era l'angolo più remoto del pianeta) le audacie di Dormée e di Reverdy, il *Traité du Narcisse* di André Gide, l'opera di Chesterton, facendo mostra di quella fantastica erudizione sulla modernità europea, che spiega come uno dei suoi nipoti intellettuali, Gabriel García Márquez, lo abbia tramutato in un personaggio romanzesco: il "dotto catalano", l'uomo "che aveva letto tutti i libri" di *Cien años de soledad* (*Cent'anni di solitudine*).

Fra le avanguardie che sorgono in America latina nessuna avrà, tranne la paulista, la stessa importanza di quella che viene promossa a Buenos Aires attorno a due riviste cronologicamente successive, « Proa » (1922-1923) e « Martín Fierro » (1924-1927), dirette da Evar Méndez e da Oliverio Girondo, capaci di attrarre autori più anziani, come Macedonio Fernández e Ricardo Güiraldes, ma soprattutto di raggruppare i giovani (González Lanuza, Leopoldo Marechal, Ricardo E. Molinari, Norah Lange, Bernárdez) per un'agile guerriglia contro i maestri del Novecento, capeggiati dall'insultato e invidiato Leopoldo Lugones. Nelle sue fila comincia il cammino di colui che avrà le sbandate, le contraddizioni e i successi artistici maggiori: Jorge Luis Borges. Possiamo aggiungere ancora l'avanguardia "estridentista" che Manuel Maples Arce (1900) fa esplodere nel convulso Messico di dopo l'assassinio di Carranza, insieme a Germán List Arzubide e ad Arqueles Vega, allorché pubblica i suoi libri *Andamios interiores* [*Impalcature interne*], 1922, e *Urbe* [*Urbe*], 1924, e che ad appena quattro anni di distanza — ormai il tempo vola — avrà già i suoi memorialisti: *El movimiento estridentista*

[Il movimento "estridentista"], 1926, di List Arzubide. E anche l'avanguardia cubana che, come quella peruviana, avrà una dominante sociale dalla "Protesta dei tredici" in poi, guidata da Rubén Martínez Villena nel 1923, conducendo il cosiddetto "Gruppo Minorista" a una bellicosa partecipazione alla vita politica, di cui le pagine di « El Heraldó », di « Social » e infine di « Revista de Avance » saranno testimonianza.

Un'inafausta abitudine dei razionalisti francesi — quella dei manifesti che vengono prima dell'opera letteraria — finirà per entrare a far parte degli usi latinoamericani, e così avremo una moltitudine di parole, alcune pleonastiche, che distribuiscono regole, ordini, preceetti, numerose condanne e innumerevoli scommesse sul futuro. Questo, che nel corso del XIX secolo europeo doveva fungere da punto-chiave su cui fondare l'invenzione artistica, come una scommessa su ciò che ancora non esiste e deve essere scoperto avventurosamente per vincere il tempo presente e non solo il tempo passato, trova posto nel continente latinoamericano negli anni Venti. Ma a vederlo dalla nostra prospettiva attuale, quel "futurismo" (che pure è debito-re di qualcosa agli italiani Marinetti e Palazzeschi, il primo dei quali strinse allora legami con l'America del Sud) si è ritrasformato in passato e non è sempre rappresentato in maniera esclusiva dagli editoriali, dai manifesti e dalle polemiche che costituiscono la delizia del ricercatore letterario, a tal punto che vede l'arte nei progetti piuttosto che nelle realizzazioni, ma, soprattutto, dalle opere che si sono susseguite e hanno finito per costituire un ciclo storico. Quelle opere esplosero come razzi, brevi e scintillanti, durante gli anni Venti. Tutte avrebbero potuto cominciare coi primi versi della poesia che Huidobro dedica a Pablo Picasso (*Ecuadorial*) nel 1918: "Era il tempo in cui si aprirono le mie palpebre senza ali, e cominciai a cantare sulle lontananze scatenate", perché la sensazione di apertura che tutti vissero e l'allegria che ispirò loro quella convinzione di essere degli iniziatori accrebbe la loro capacità inventiva, stimolò l'immaginazione, spinse alla scoperta della vera realtà. Nella fioritura di riviste letterarie che si verifica sull'arco di tutti gli anni Venti, insieme a quelle già citate, troveremo quella ricerca diligente che in alcuni casi prescinde da qualsiasi richiesta che l'ambiente potrebbe porre: è in « Contemporáneos », la rivista messicana che Bernardo Ortiz de Montellano diresse dal 1928 al 1931 con José Gorostiza, Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen; è in « Amauta » (1926-1930), la rivista peruviana diretta da José Carlos Mariátegui; è nel movimento che si riunisce attorno alla « Revista de Avance » (1927-1930) e mette insieme Tallet e Guillén, Carpentier e Roa, è nella brasiliana « Antropofagia » di Mario de Andrade e in « La Cruz del Sur » pubblicata a Montevideo dai fratelli Guillot Muñoz, che riscattano il fantasma di Lautréamont.

Ma nella discussione quotidiana di quelle riviste e nelle polemiche con le altre del momento (« Claridad » peruviana e « Claridad » argentina), possiamo anche ritrovare un altro tipo di raggruppamenti intellettuali e altre divisioni delle forze all'interno del vasto spettro del "nuovo". La loro iniziale virtù rinnovatrice cedette il passo a una revisione precisa dei loro molteplici contenuti semantici, consentendo che quelle tumultuose coincidenze della prim'ora, in cui tutti erano uno, cedessero il passo a una sistemazione dei valori, sia artistici che ideologici, grazie alla quale tutti fossero almeno due. I critici superficiali che si limitano alla facile divisione di vecchio e nuovo senza dare un senso a questi termini, sono condannati a tracciare una storia assurda, da cui scompaiono enormi riquadri narrativi e poetici o in cui si sovvertono le gerarchie interne del processo intellettuale latinoamericano a beneficio di qualsiasi figurino di moda. Prevedendo tutto questo, H.M. Enzensberger, nel suo saggio su *Le aporie dell'avanguardia*, mise sull'avviso: "Chi si pone a fare distinzioni così comode tra il vecchio e il nuovo o tra il vecchio e il giovane, si colloca per la stessa scelta dei suoi criteri dalla parte della banalità, volge le spalle ai principi dialettici più elementari".

2 - Le due avanguardie dell'America latina

Una frase occasionale di Gertrude Stein a Ernest Hemingway, ha fatto per la sua fama quel che non ha fatto la sua debole narrativa: "You are a lost generation". A partire da questa, è stata ricostruita la letteratura nordamericana dell'epoca corrispondente a quella "generazione perduta" (e recuperata per l'arte) che sarebbe poi divenuta la compagna di strada dell'"avantgardisme" francese degli anni Venti.

La storia letteraria contemporanea, ostinatamente computata dal punto di vista eurocentrico o da quello yanquicentrico, che lo ha sostituito e completato, ignora che anche l'America latina ha avuto una "generazione perduta" di quella specie, come probabilmente l'hanno avuta le numerose regioni periferiche d'Europa e più strettamente di quell'"ombelico del mondo" (così nel 1924 Paulo Prado definiva la città di Parigi, o ancora più riduttivamente la "place Clichy" nell'introduzione al *Manifesto Pau-Brasil* di Oswald de Andrade) che fornì la formula esatta dell'avanguardia, il suo paradigma universale allo stesso modo esecrato e venerato negli altri paesi, cioè a dire nella totalità dell'universo.

Dall'epoca del "Bateau Lavoir" fino al periodo de *Le surréalisme au service de la révolution*, i latinoamericani non hanno smesso di popolare le rive della Senna e di essere ipnotizzati dai piccoli cenacoli scandalosi. Vicente Huidobro sbarca nel 1916 in Francia deciso a di-

ventare un poeta francese, mentre Jorge Luis Borges studia in Svizzera dal 1914 al 1919 per unirsi poi, fino al 1921, all'ultraismo" spagnolo, in cui lasciò una propria traccia. Dal 1923 nuovi "perduti" si stabiliscono in Europa: César Vallejo, che non abbandonerà più il vecchio continente fino alla morte, nella profetizzata Parigi sotto l'acquazzone del 1938; Miguel Angel Asturias vi approda nella stessa data per scoprire laggiù le culture maya insieme a Georges Raynaud, tradurre il *Popol Vuh* in spagnolo, pubblicare poesie (*Rayito de estrellas* [*Lampo di stelle*], 1925) e le sue prime prose, per le quali Paul Valéry scriverà la prefazione, cioè *Leyendas de Guatemala* [*Leggende del Guatemala*], 1930, iniziare il suo romanzo maggiore *El señor presidente* (*Il signor presidente*) ultimato nel 1932 ma che sarà pubblicato solo nel 1946. Nel 1928 Alejo Carpentier, aiutato da Robert Desnos, fugge da Cuba a Parigi, dove collaborerà coi surrealisti e scriverà soggetti per balletti, e intanto corregge la seconda e definitiva edizione di *Ecué-Yamba-O* (Madrid, 1933); è lì che incontra un venezuelano, Arturo Usler Pietri, che sta elaborando il suo romanzo *Las lanzas coloradas* [*Le lance colorate*], 1931. Già in quest'epoca, scrittori più giovani aprono gli occhi all'arte di Parigi: nel 1932 esce l'unico numero di « *Légitime Défense* » dell'antillano Etienne Lero e due anni dopo « *L'Étudiant Noir* » riunisce poeti negri d'America e d'Africa: Damas della Guyana, Aimé Césaire della Martinica, Léopold Senghor del Senegal, mentre Jacques Roumain, di Haiti, dopo aver studiato a Zurigo dal 1919, risentirà l'influenza di un libro fondamentale per la cultura moderna del suo paese, *Ainsi parla l'oncle* di Jean Price-Mars (Compiègne, 1928), e si prepara a intraprendere la propria opera narrativa.

È un movimento che non finisce, che rinnova costantemente i propri quadri instaurando una curiosa continuità culturale. Non corrisponde al movimento delle avanguardie, ha radici più profonde. Nasce dallo sforzo per ottenere l'indipendenza culturale che le vecchie colonie della Spagna e del Portogallo avevano sviluppato sin dall'epoca dell'indipendenza, cercando in Francia — che già era la capitale della modernità — un nutrimento spirituale adeguato ai tempi. Dal viaggio di Esteban Echeverría nel 1825 fino a quello di Cortázar nel 1953, non v'è interruzione del flusso di scrittori latinoamericani che vanno a Parigi, anche se quel movimento presenta alcune date ottimali in questo secolo, come il 1900, il 1925, il 1950, che corrispondono ad altrettanti epicentri del processo culturale francese, segnato dalla volontà di rottura che si diffonde nel mondo.

I latinoamericani condivisero l'avanguardia dell'"ombelico del mondo" ma non ne furono mai i protagonisti. Nel migliore dei casi, attori di terza fila che entrano in scena con un biglietto da visita sul vassoio; nel peggiore, meri spettatori che si aggiravano per la *Clôserie de Lilas* e acquistavano puntualmente le piccole riviste. Di solito

vissero dentro quel "ghetto" latinoamericano situato nel cuore del Quartier latin, che già aveva avuto il suo primo amaro storico nel Rubén Darío degli inizi del XX secolo. Quel tacito rifiuto che sperimentarono e che corrispondeva all'eurocentrismo, quando ancora gli scrittori europei non si erano dispersi per il mondo (Artaud in Messico, Desnos in Brasile, Breton ad Haiti), ma più d'ogni altra cosa l'esperienza dell'estraneità che soffrirono a contatto con la struttura culturale dell'avanguardia, in cui ambivano trasfondersi, spiega ciò che tutti i latinoamericani, unanimemente, trovarono nella Parigi degli anni Venti e Trenta: la loro lontana America latina. Non ve n'è uno che non lo dica, con compunzione e stupore: ciò che hanno recuperato a Parigi è l'originalità dell'America latina, la sua specificità, il suo accento, la sua realtà unica. Ecco perché con loro non si ripeterà l'alienazione di fine-secolo che portò i poeti a vivere dentro una Versailles di stagnola dorata e i narratori a raccontare "la gloria di Don Ramiro" o "la magia di Siviglia"¹; al contrario, si voteranno a un'America latina viva e contemporanea, collocata in una congiuntura politica precisa, da cui prenderà spunto il Congresso Antimperialista di Bruxelles, fondamentale per il riorientamento ideologico di molti latinoamericani, anche se la maggior parte di questi aveva già alle proprie spalle turbolente storie di persecuzioni dittatoriali, che verranno trasferite puntualmente nei loro libri. Questo riconoscimento dell'America latina non impedirà, tuttavia, altre e più sottili alienazioni.

Per comprendere tutto ciò, bisogna valutare esattamente questa coincidenza iniziale, che in seguito subirà numerose modifiche e attraverserà molte vicissitudini, senza che gli scrittori possano distaccarsi interamente dalla loro radicale petizione di principi. Dal 1910 al 1930 si costituisce la narrativa regionalistica che, da Gálvez fino a Gallegos passando per Monteiro Lobato, Azuela e José Eustasio Rivera, nazionalizza all'interno di un modello realista quella già coltivata dal "novecentismo". Negli stessi anni si afferma quell'avanguardia che acidamente invalida i presupposti estetici della narrativa citata, sia pure senza intaccare la sua tematica né biasimare la sua ricerca della realtà latinoamericana, che vedrà solo come un fatto superficiale. Inizialmente, c'è una certa coincidenza tra l'avanguardia e il "regionalismo", anche se già in manifesti come quello che Gilberto Freyre e il suo gruppo (dove troveranno la loro iniziazione José Lins do Rego e Jorge de Lima) presentano a Recife, nel 1926, in occasione del primo Congresso Regionalista, si intravede una messa in guardia nei confronti del cosmopolitismo che l'avanguardia

¹ Allusione ai romanzi *La gloria de don Ramiro*, 1908, dell'argentino Enrique Larreta (1873-1961) e *El embrujo de Sevilla*, 1922, dell'uruguayano Carlos Reyles (1868-1938). N.d.r.

può recare con sé. Si trattava del primo richiamare l'attenzione proveniente da una zona particolarmente ricca di tradizioni culturali proprie, rivolto all'America latina. Molti anni dopo, nella sua *Interpretación del Brasil* [*Interpretazione del Brasile*], 1964, Gilberto Freyre così spiegava: "Il regionalismo appare a noi regionalisti brasiliani come una controcolonizzazione, una tendenza salubre nella vita brasiliana e in quella del continente americano, una tendenza opposta a quelle eccessivamente nazionali e anche a quelle esageratamente internazionali o cosmopolite".

La stessa ambiguità la ritroveremo nei primi anni dell'avanguardia argentina, rappresentata dalla fluidità dei rapporti tra i gruppi avversari di Boedo e di Florida, che, come già doveva osservare la giovane critica argentina, non possono essere ridotti a due linee perfettamente separate, coerenti e contrapposte, in una delle quali (Florida) sta l'avanguardia stranierizzante e nell'altra (Boedo) il populismo nazionalista, perché questo non consentirebbe di capire nulla dell'opera di poeti come Nicolás Olivari e Raúl González Tuñón, né del posto che occupa Roberto Arlt nella creazione della nuova narrativa portegna. Non spiegherebbe neppure la situazione di Borges in questo periodo, in cui scrive i due libri di poesie dedicati al recupero dei quartieri suburbani, *Fervor de Buenos Aires* [*Fervore di Buenos Aires*], 1932 e *Luna de enfrente* [*Luna di fronte*], 1925, lo studio *El idioma de los argentinos* [*La lingua degli argentini*], 1929 o *Evaristo Carriego* (*Evaristo Carriego*), 1930, in cui il suo nazionalismo invade, moderato dall'umor, il terreno vicino e nemico, quello del populismo, e addirittura il falso racconto intitolato *Hombre de la esquina rosada* (*Uomo della casa rosa*) che sguscia nella sua *Historia universal de la infamia* (*Storia universale dell'infamia*), 1935, prima versione del mito del *cuchillero*², il fantasma che accompagnerà la meditazione argentina di Borges per tutta la vita. Di fatto, vi sono due dibattiti sovrapposti nel periodo in cui viene strutturato il movimento delle avanguardie, i quali stabiliscono diversi inquadramenti degli scrittori nella misura in cui prende corpo l'orientamento estetico e ideologico di questi creatori, con l'abbandono del tempo dei manifesti contro le anticaglie. Da un lato c'è l'opposizione di vecchio e nuovo in materia di forme artistiche, che costituisce lo sfondo omogeneo per la rottura delle avanguardie e che riconsegna al passato il romanzo regionalista che si sta costruendo in questi anni e così pure la poesia semplice, sincera e trasparente che appartiene loro, rappresentata dall'opera di Gabriela Mistral o di Andrés Bello, Juana de Ibarbourou o di Carlos Pellicer, per ci-

² Il *cuchillero*, cioè l'uomo dal coltello, è un attaccabrighe di periferia che, in numerosi racconti di Borges, si aggira per le strade e per i bar pronto a usare la sua arma contro chiunque non gli vada a genio. *N.d.t.*

tare solo qualcuno dei suoi numerosi rappresentanti. Dall'altro lato vi è un dibattito diverso, situato all'interno delle avanguardie: contrappone due modi della creazione estetica in rapporto alla struttura generale della letteratura (e quindi della società latinoamericana) e nella sua prima epoca dà origine ad associazioni occasionali con altre correnti artistiche; un settore dell'avanguardia, al di là del rifiuto della tradizione realistica nel suo aspetto formale, mira a raccogliere da questa la sua vocazione a calarsi in una comunità sociale, posizione attraverso cui si ricollega alle ideologie regionalistiche; un altro settore, per conservare integra la sua formulazione d'avanguardia, che comporta una rottura drastica col passato e il rinvio a un'inesistente realtà che attende nel futuro, intensifica i suoi legami con la struttura delle avanguardie europee. Ciò lo spingerà a creare un possibile ambito comune per la creazione artistica da una parte e dall'altra dell'Atlantico, e per questo passa necessariamente attraverso l'ammissione di un universalismo.

In queste operazioni diverse è in gioco la costituzione di una doppia avanguardia, in corrispondenza a circostanze che probabilmente si possono ritrovare in altre culture periferiche rispetto al centro parigino, e non solo in America latina. In tutte quelle culture l'intenzione d'avanguardia comportò un processo di duplici adeguamenti, al quale invece non si videro costretti gli scrittori francesi che ne furono protagonisti. Riprendendo uno schema tracciato acutamente nel 1928 da Tynjanov e da Jakobson, per allargare ai meccanismi letterari lo schema linguistico introdotto da Ferdinand de Saussure, possiamo dire che ogni opera letteraria è una *parole* che si pronuncia e si sviluppa nel quadro di una *langue* o, per dirla in termini di semiotica, è un "messaggio" che opera all'interno di un "sistema" che lo rende comprensibile e comunicabile, anche nel caso in cui il messaggio tenda a introdurre una modifica del codice che lo ispira. Il sistema letterario dentro cui si formula l'opera è quello "dato", quello che lo scrittore riceve in eredità e che può facilmente confondere con la natura perché gli si può presentare in modo scoperto solo quando si oppone alla sua opera, non badando alla sua esistenza finché la propizia e la fa possibile. L'opera si presenta allo scrittore come l'unica cosa realmente nuova e originale, con una capacità distruttiva e ricostruttiva che incrementa l'illusione secondo cui solo questa esiste, solo questa rigenera il sistema. Lo scrittore europeo ha lavorato all'interno di un sistema letterario lungamente elaborato, in particolare in Francia, con un ampio margine di autoregolazione e di autoadattamento alle rotture indotte dai messaggi nuovi, facendo ricorso in quei casi agli scrittori emarginati nel passato (la ricostruzione del Parnaso attuata dagli *avantgardistes* francesi con l'inclusione di Rimbaud e Lautréamont, Sade e Nerval, o di Achim von Arnim e di Georg Büchner nella Ger-

mania dell'espressionismo agli stessi apporti laceranti che in certo senso non fecero altro che assicurarne la vita e il funzionamento. Per quanto il sistema letterario latinoamericano possa essere imparentato con quello sviluppatosi nel mondo europeo e per quanto nel confronto ci possa apparire scarsamente sviluppato, credo non vi possano esser dubbi sul fatto che verso il 1910 l'America latina aveva già costituito un suo sistema, al cui interno era stato raggiunto un grado di efficacia considerevole nei rapporti della creazione con le strutture generali, una ricchezza di possibilità e adeguamenti che se in una visione nazionale può subito apparirci ridotta, riacquista la propria importanza quando si metta bene a fuoco che tutta l'America latina costituisce un unico sistema letterario comune.

Lo scrittore d'avanguardia si trovò in una situazione paradossale, tra le più sdruciolevoli e insidiose che si siano mai presentate a un artista in America latina. Nel registrare il cambiamento verificatosi nella sua realtà e la coincidente sfasatura tra le forme letterarie ricevute in eredità e quella situazione nuova della società, fu propenso ad accettare la rottura, anche se più come principio rigeneratore dello stretto vincolo tra realtà e letteratura che come pura ansia di distruzione, ed è ciò che si manifesterà anche, in seguito, nel pensiero di Octavio Paz, che appartiene a una generazione successiva. Questa spaccatura registrata nel suo universo coincideva con un'altra spaccatura più generale, la cui radice autentica era nelle società borghesi europee condannate dalla loro particolare struttura a fratture susseguenti e incessanti, ogni volta più acute, più laceranti, quasi una possibilità di riguadagnare il futuro inventandolo in ogni momento. Quelle stesse società, attraverso l'esercizio dell'impero universale a cui le spinge l'espansione della loro base economica, assorbendo su posizioni di dipendenza le infrastrutture della corona maggioritaria di paesi che le circondano, trasferiscono le conseguenze del loro sistema di rotture e rigenerazioni a tutte le regioni che toccano. La rottura latinoamericana coincide e si aggrava con la rottura che chiamiamo, solo per comodità, universale, ma si colloca su piani diversi, poiché mentre la conformazione della società latinoamericana implicava una rottura interna e particolare che promuoveva il suo avanzamento, l'emendamento di indirizzi, l'allargamento delle sue potenzialità, su di essa si depositava un'altra rottura trasferita dai centri imperiali alla loro periferia. Distorceva il processo nella misura in cui lo assumeva a proprio vantaggio, attirandolo nel circolo del suo presunto universalismo, e ciò non può prodursi altrimenti che attraverso la dipendenza o, indubbiamente, annientando la patria d'origine.

L'avanguardia latinoamericana si mosse all'interno di questa duplicità. Per alcuni la creazione degli artisti dell'avanguardia latinoamericana fu una parola, un'opera, che li costrinse ad assimilare complessivamente il sistema letterario europeo nel quale si erano costituiti i mo-

delli che maneggiavano, compiendo perciò due operazioni simultanee di appropriazione. Anche se questo poteva proporsi loro nitidamente come una scelta favorevole, credo che invece per loro non fu chiaro che l'adozione del sistema letterario europeo provocava insieme l'importazione di altri sostrati culturali che andavano dalla forma più manifesta di dipendenza, come lo può essere appropriarsi di una lingua straniera, fino all'accettazione passiva di una struttura di valori o, anche, il servire una società estranea la cui domanda si occultava dentro la creazione letteraria anche in quei casi in cui questa si consacrava a illustrare un universo esclusivamente latinoamericano.

L'esempio più evidente è fornito dalle poesie scritte in francese da Vicente Huidobro, non tanto per il fatto in sé, del resto episodico nella sua attività, quanto per ciò che contiene di indicativo di una posizione "universalista" a cui rimarrà fedele sia in *Altazor* sia nelle *Tres inmensas novelas* [*Tre romanzi immensi*] che comincia a scrivere insieme ad Hans Arp, ad Arcachon, e pubblica a Santiago del Cile nel 1935, e forse qui si possono ricercare le divergenze che lo contrappongono a Pablo Neruda. Questi si colloca, sin dalle sue opere iniziali, nella linea di un ricorso al sistema letterario nazionale, che si potrà vedere ancora più accentuato in un altro Pablo, Pablo de Rokha.

L'altro esempio lo fornisce la evidente difficoltà che comincia a incontrare Borges nel suo periodo narrativo, da *Tlön, Uqbar, Tertius Orbis* (1938), per impadronirsi del proprio contesto se ciò non avviene attraverso trasposizioni simboliche che gli consentano di inserirsi nel sistema letterario europeo. A un certo livello della sua parabola, registra attriti crescenti allorché tenta di approssimarsi alla sua quotidianità, che può passare solo per una caricatura sarcastica dei suoi scritti segreti. Ma l'inserimento all'interno di un sistema letterario europeo non deve essere ricercato esclusivamente nell'uso dei temi (ciò che ha reso parziali le critiche rivolte a Borges dai nazionalisti argentini) perché l'utilizzazione del repertorio tematico latinoamericano fu, come s'è detto, una linea dominante del movimento d'avanguardia degli anni Venti e il diritto dello scrittore a mettere in campo gli scenari e i personaggi della propria fantasia non può essere posto in discussione.

Proprio per questo è interessante seguire le fasi dell'inserimento nel sistema letterario europeo di un narratore la cui opera fondamentale si è svolta al servizio di un'esplorazione del complesso latinoamericano e in particolare caraibico, anche se soprattutto nei suoi collegamenti con la presenza europea. Mi riferisco ad Alejo Carpentier, che da *El reino de este mundo* (*Il regno di questa terra*), 1949, si propose di sviscerare l'essenza del continente, indagando le fonti e i ritardi di un'universalità che in essa si rifugiava come incessante memoria del passaggio di una storia che non cessava mai d'essere quella dei

conquistatori dell'uno o dell'altro momento. Ebbene, questo americanissimo Carpentier, quando nei suoi saggi di *Tientos y diferencias* [*Prove e differenze*] si propone di spiegare il segno barocco che secondo lui caratterizza non solo la sua scrittura, ma quella di ogni scrittore latinoamericano (affermazione evidentemente esagerata), trova la sua chiave in un comportamento linguistico che di fatto certifica la dipendenza dal sistema letterario europeo. Dice Carpentier: "Heinrich Heine ci parla, all'improvviso, di un pino e di una palma, alberi piantati per sempre nella grande cultura universale, in ciò che è conosciuto da tutti. La parola 'pino' basta a mostrarci il pino; la parola 'palma' basta a definire, dipingere, mostrare la palma. Ma la parola *ceiba* — nome di un albero americano che i negri cubani chiamano 'la madre degli alberi' — non basta a far sì che le genti di altre latitudini vedano l'aspetto di colonna rostrata di quell'albero gigantesco, arido e solitario (...). Quegli alberi esistono. Sono alberi americani che fanno parte, di diritto e per la loro presenza, della narrativa latinoamericana. Ma non hanno la sorte di chiamarsi 'pino', né 'palma', né 'noce', né 'castagno', né 'betulla' (...). Perciò bisogna parlare della *ceiba*, bisogna parlare del *papayo*. Ma qui interviene un problema di scrittura (...). Ciò si ottiene solo con una polarizzazione sicura di diversi aggettivi o, per eludere l'aggettivo in sé, con l'aggettivazione di alcuni sostantivi che agiscono, in questo caso, mediante un processo metaforico (...). Ma la prosa che gli dà vita e consistenza, peso e misura, è una prosa barocca, forzatamente barocca...".

Dietro tale problema di estetica, il cui significato è così grande che determina lo stile dello scrittore in tutta l'America latina — secondo Carpentier —, si ritrova l'appropriazione del sistema letterario europeo, la sua assiologia e perfino il pubblico che lo costituisce. Perché di fatto lo scrittore non sta parlando per il pubblico cubano che gli sta attorno (come faceva Heine per il suo pubblico europeo) e per il quale *ceiba* e *papayo* sono realtà immediate, alluse in modo trasparente dal segno linguistico, ma per il pubblico europeo che non conosce quegli alberi e a cui egli, con profonda vocazione americana, ma anche dipendente, vuole farli vedere. L'accettazione iniziale del sistema letterario che si pretende universale — e nei fatti solo locale, europeo, innalzato apoditticamente a quella categoria dell'universale per ragioni di esclusiva potenza — conduce per una china fino ad accettare anche il suo pubblico, la società europea che lo ha generato, e a costruire uno stile con gli occhi rivolti a quello.

Ma accanto a quest'avanguardia ce n'è un'altra, contemporanea, di uomini che poterono vivere anche a Parigi o che forse non arrivarono a far parte della "generazione perduta", ma le cui opere furono costruite all'interno del sistema letterario latinoamericano facendo appello alle sue strutture e alle sue risorse, cercando di trasformarlo e di adeguarlo alle nuove realtà e anche facendo ricorso a prestiti di

altre regioni periferiche del mondo, altri paesi "girasole" rispetto a quelli che ruotano nella corona dell'"ombelico del mondo"; inoltre mutuando quanto delle culture "metropolitane" fosse trasferibile, autonomamente, nel proprio particolare sistema letterario. Proseguendo sul tema dell'albero, César Vallejo scrive con integra scioltezza: "*Deshecho nudo de lácteas glándulas de la sinamayera/bueno para alpacas brillantes, para abrigo de pluma inservible*"³ senza preoccuparsi di spiegare nulla: sta parlando all'interno della complicità di una lingua comune e all'interno della complicità della reciproca conoscenza di una realtà, in cui le parole sembrano rafforzate nella loro funzione di referenti, mentre non c'è ragione di spiegarle a coloro che sono stranieri, allo stesso modo che questi non si sono preoccupati di prevedere il recepimento delle loro opere all'interno delle zone periferiche. César Vallejo risiedeva in Perù e il suo unico contatto col rinnovamento delle avanguardie furono le informazioni delle riviste di Lima, anche quando scrisse le ultime poesie di *Los heraldos negros* (*Gli araldi neri*, 1919) e *Trilce* (*Trilce*, 1922) che introducono un taglio severo nella poesia latinoamericana. Eppure Mariátegui lo considerava un regionalista, in quel sovrapporsi dei due dibattiti a cui abbiamo fatto riferimento, mentre egli era già un uomo dell'avanguardia impegnato nella ricostruzione del proprio sistema letterario, il che significò raccogliere a piene mani i comportamenti linguistici locali, i miti individuali e sociali, le intuizioni dell'ultimo Darío, dando così luogo a una mutazione che si esercitava all'interno della struttura della lingua, sia quella letteraria che quella parlata, che si era sviluppata nel continente e che molti anni dopo gli avrebbe consentito di essere accostato a testi di José Martí, che non poté conoscere (come ha rilevato Cintio Vitier).

Ancora più singolare è l'accostamento dei suoi testi in prosa del 1923, *Escalas melografiadas*, con l'opera narrativa che, da *El juguete rabioso* [*Il giocattolo rabbioso*], 1926, in poi costruirà a Buenos Aires Roberto Arlt (1900-1942), un altro esponente di questa avanguardia che viene promossa all'interno del sistema letterario latinoamericano, poiché tra i due scrittori vi sono punti di contatto che non hanno nulla a che vedere coi tratti stilistici individuali o con l'impronta delle aree culturali cui appartenevano, bensì sono riferibili all'approfondimento critico della crisi in cui versava il sistema letterario del continente e che questi scrittori dovettero affrontare, l'uno basandosi sui residui provinciali dell'"ultraísmo" spagnolo, l'altro facendo ricorso alle tradizioni di un'altra regione periferica, quella russa del XIX secolo, e al suo combattuto Dostoevskij.

La collocazione di Roberto Arlt nella battaglia Boedo-Florida ha a

³ "Nudo disfacimento di ghiandole lattee della venditrice di tele / adatto ad alpacas brillanti, inservibile per mantelli di piume".

che fare col sovrapporsi di entrambi i dibattiti: quello del rinnovamento delle forme letterarie per adeguarle alla nuova realtà — cioè la realtà di quella piccola borghesia urbana a cui la crisi si stava avvicinando — e lo sviluppo del sistema letterario che potesse assicurare un rapporto immediato con un pubblico (al quale per decenni dovettero rinunciare gli appartenenti all'altra linea dell'avanguardia) e attraverso questo stabilire la continuità letteraria.

Coloro che meglio salvarono questa dissociazione furono gli scrittori brasiliani, grazie alla situazione di privilegio che avevano conquistato con la loro precoce elaborazione di un concetto nazionale di letteratura, che non ha riscontro in altre aree del continente. Aveva le proprie radici nel XVIII secolo, il suo ammodernamento era stato portato avanti nel XIX secolo, a tal punto che gli scrittori brasiliani potevano disporre dell'opera narrativa di un Machado de Assis, in cui aveva acquistato la propria autonomia il genere romanzesco. La ricca produzione poetica del "modernismo" paulista avrà la sua manifestazione narrativa prototipica in *Macunaíma* (*Macunaíma*), 1928, di Mario de Andrade, che in effetti, come lo ha detto un critico, "impersona il caos psicologico di un popolo in cui si riuniscono i più diversi elementi razziali e culturali", perché, a differenza dei testi di Oswald de Andrade, è nell'opera di Mario de Andrade che si registra la piena articolazione del sistema letterario brasiliano.

Se si devono ricercare verso la frontiera del 1930 le prime espressioni di un'avanguardia narrativa che accordi la vocazione di rottura con l'inserimento nel sistema latinoamericano (la cui complessione e la cui capacità mettono alla prova la rielaborazione del messaggio artistico imposta dalle nuove esigenze della realtà), bisognerà citare quel *Macunaíma* di Mario de Andrade insieme ai due maggiori romanzi di Roberto Arlt, *Los siete locos* (*I sette pazzi*), 1929, e *Los lanzallamas* [*I lanciafiamme*], 1931, i testi già ricordati di César Vallejo, il romanzo di Miguel Angel Asturias *El señor presidente* (se si vogliono accettare le indicazioni dell'autore sulla data di composizione) e infine, in una posizione oscillante, quasi fosse collocata su uno spartiacque, l'opera del messicano Martín Luis Guzmán (1887) in alcune parti di *El aguila y la serpiente* [*L'aquila e il serpente*], 1928 e *La sombra del caudillo* [*L'ombra del caudillo*], 1929. In tutte queste opere è presente il "nuovo", ma quella novità si insedia in un alveo latinoamericano, il che può essere percepito soprattutto attraverso l'uso delle due serie complementari di quella letteraria: la serie linguistica e quella relativa all'immaginario sociale. Poiché la scelta fondamentale è quella linguistica, in quanto comporta una scelta di cultura, di valori, di società, è qui che le due avanguardie latinoamericane puntano le loro traiettorie divergenti ed è in quelle scelte che possiamo verificare le alternanze e le oscillazioni dei narratori.

3 - Precursori, stravaganti e outsiders

L'avanguardia non ha solo inventato il futuro dell'arte: ha rifatto anche il suo passato. Nei suoi presupposti era compreso l'annullamento del tempo e della storia, che se pure in America latina trova una formulazione perfetta nel discorso di Borges, *Nueva refutación del tiempo* [Nuova refutazione del tempo], 1947, non fu tuttavia assunta dalla maggioranza di coloro che furono costretti dalla loro congiuntura culturale a reinserirsi nella temporalità e a riguadagnare la prospettiva storica. Ma dallo sforzo per reinventare ereditarono l'ansia di ritrattare maestri intellettuali che non facevano parte del Parnaso ufficiale ed ereditarono anche la finezza per scoprire gli *outsiders* delle epoche passate, gli "stravaganti" di cui parlava Darío nel XIX secolo. Furono soprattutto narratori rigorosi e misurati, dalla produzione ridotta e quasi ignorata, che erano passati schivi accanto alle correnti letterarie predominanti sin dalla fine del secolo e di cui furono "anticipatori" o, il che definisce il punto di vista, "precursori".

José Pereira de Graça Aranha era nato nel 1868 e di sicuro non era uno sconosciuto quando lo si vide a capo della *Settimana d'arte moderna* di São Paulo, ma ciò non era solo autorizzato dalla sua lunga convivenza con il processo di rinnovamento dell'arte europea, ma anche da un libro del 1902, *Canaã*, che sfruttando alcune risorse dell'arte simbolista trasformava la materia narrativa in un dibattito intellettuale e in un'introspezione, col che stabiliva un ponte di collegamento coi "modernisti" in opposizione ai "regionalisti" che preferivano un altro libro, anch'esso del 1902, *Os sertões* di Euclides Da Cunha. Macedonio Fernández era nato nel 1874 e non aveva smesso di scrivere, con parsimonia, dall'inizio del secolo, ma la sua ritrosia per la vita letteraria, la sua anti-retorica, l'umore essenziale e creolo, lo avevano posto lontano sia dallo strepito novecentista, a cui pareva destinato per età e per formazione, sia dalla riarticolazione realista degli inizi del secolo. Riapparirà su « Martín Fierro » e in quell'ambiente pubblicherà i suoi *Papeles de recién venido* [Carte del nuovo venuto], 1930, titolo che equivale a una confessione umoristica, libro in cui i germi del simbolismo esplodono in testi epigrammatici. Furono soprattutto la sua leggendaria figura e il suo sferzante dialogare che attrassero i giovani "martinfierristas": in questi trovò quella perenne gioventù che non smise di coltivare al diapason con le ondate successive, dedicando loro indicativamente alcune delle proprie introduzioni a quel romanzo che non avrebbe poi mai avuto bisogno di scrivere perché già contenuto, appunto, nelle introduzioni: ricordo di aver pubblicato nel 1948, su una rivista di giovani che dirigevo a Montevideo, « Clinamen », uno dei suoi testi, che poi di recente sono stati trascritti postumi da suo figlio in *Museo de la novela de la*

Eterna [*Museo del romanzo dell'Eterna*], 1967. La sua influenza diretta fu sempre ridotta, anche sullo stesso devoto Borges, seppure si possa riscontrare in alcuni scrittori marginali come Santiago Dabove, una ildece prestigio alle formule frammentarie, alla narrazione senza argomento, quell'uso gioioso — e in lui discreto — dell'umor, che sarà uno dei vistosi contributi dell'avanguardia alla letteratura.

Per ragioni simili bisogna ricordare, in Messico, Julio Torri, nato nel 1889, membro dell'Ateneo de la Juventud, ma scrittore di scarsissima produzione, che non si risolse mai tra il racconto epigrammatico e il poema in prosa di ascendenza francese. Anche in questo caso la sua riservatezza e la sua prudenza nei confronti della vita letteraria servirono ad attirare l'interesse. Solo molto tardi raccolse il poco che aveva scritto, *Ensayos y poemas* [*Saggi e poesie*], 1917, *De fusilamientos* [*Dalle fucilazioni*], 1940, in un volume intitolato *Tres libros* [*Tre libri*], 1964. Ecco ancora un altro fruitore di forme minoritarie della letteratura, dall'umore sottile, all'interno dei canoni di un simbolismo depurato che gli consente di fare un balzo verso le nuove generazioni (forse si può scorgere qualche suo tratto in Owen o in Arreola) senza che si possano individuare influenze dirette.

Un caso a sé è quello di José Félix Fuenmayor, nato in Colombia nel 1887, che è passato attraverso tre epoche letterarie lasciando in ognuna di queste una testimonianza letteraria di valore diseguale: sonetti modernisti di *Musa del Trópico* [*Musa dei tropici*], 1910, un racconto di fantascienza, *Una triste aventura de catorce sabios* [*Una triste avventura di quattordici saggi*] e un romanzo dal contenuto sarcasmo, *Como* (1928), per poi scrivere i racconti che furono raccolti postumi in *La muerte en la calle* [*La morte in strada*], 1967, in cui qualche lettore meravigliato come Gabriel García Márquez riconobbe l'insegnamento dei narratori nordamericani del XX secolo trasferito in un modo particolare che definiva uno stile nazionale in narrativa.

Si potrebbero aggiungere altri esempi. Mi pare più illuminante mostrare la continuità della linea degli *outsiders* riferendola alla loro nuova generazione che appare negli anni Venti: costituiscono un'opera breve all'interno delle linee meno battute dall'avanguardia, che verrà recuperata dalle generazioni successive o addirittura continua a essere sospesa, in attesa di una scommessa formulata al futuro e non ancora conclusa.

Tutta la produzione del venezuelano Julio Garmendia (1898) si riduce a due libri di racconti: *La tienda de muñecos* [*Il negozio delle marionette*], 1927 e *La tuna de oro* [*Il cactus d'oro*], 1951, che al loro apparire passarono quasi inosservati, se si esclude la conventicola degli amici. Eppure, nel 1968 uno dei maggiori narratori del gruppo *Sardio*, Adriano González León, dedica uno dei suoi racconti « all'ammirevole narratore la cui opera segna tutta un'epoca nell'evoluzione della prosa narrativa del Venezuela » e un giovane critico co-

me Domingo Miliani scopre in lui "la dimensione remota del fantastico, le atmosfere narrative che si sostituiscono agli ambienti statici, i personaggi abbozzati solo dall'esterno ma dotati di una carica umorale che si snoda attraverso il doppio filo di alcune parole usate con sorprendente parsimonia". Per i giovani sarà il maestro che prenderà il posto del narratore centrale del rinnovamento prodotto dalla generazione del 28 in Venezuela: Arturo Uslar Pietri.

Ancora più singolare è il caso dell'ecuadoriano Pablo Palacio (1906-1946), perché questi emerge in un'area culturale intensamente segnata dalla narrativa realista di militanza sociale e perché faceva parte dello schieramento rivoluzionario. Ma sin dal suo primo libro di racconti, *Un hombre muerto a puntapiés* [Un uomo ucciso a calci], 1927, e con maggiore disinvoltura nei romanzi successivi, *Débora* [Debora], 1929, e *Vida del aborcado* [Vita dell'impiccato], 1932, la sua impostazione sociale si realizza attraverso forme non realistiche, probabilmente debitrice della poesia futurista sovietica di quegli anni, e deriva dalla conflittualità di una coscienza che fa sue tanto l'origine piccolo-borghese dello scrittore quanto le esigenze del suo avanzamento attraverso la futura reintegrazione nelle classi lavoratrici. Il "futurismo" della scommessa dell'avanguardia si inserisce qui nella problematica delle classi sociali, acquistando quella tensione che fu la chiave dell'arte di Majakovskij, e stabilisce una scrittura vigorosa, schematica, che rasenta la precisione di un paesaggio onirico. L'ansia di sperimentare è rappresentata ancora più chiaramente dalla strana personalità dell'argentino Xul Solar, che ebbe parte nell'avventura dadaista come pittore (tornò dall'Europa nel 1925), praticò la letteratura in modo sporadico, similmente agli altri artisti plastici del movimento europeo, e non cessò mai di coltivare le scienze occulte e lo spiritismo. Uno stravagante nella vera accezione del termine, la cui importanza all'interno della perifericità che vide svolgersi la sua opera è ben lungi dall'essere stata stabilita, ma nei cui esercizi di rielaborazione di una lingua popolare e letteraria, che slogano la sintassi e creano associazioni di parole, si può scorgere l'origine di una sperimentazione sul linguaggio che all'interno della letteratura argentina si tradurrà nelle composizioni di Oliverio Girondo, nella scrittura umoristica di Borges, nei propositi *lunfardos*⁴ di Leopoldo Marechal e, soprattutto, nell'opera più sistematica - prassi e teoria - di Julio Cortázar, che ha conferito senso e pienezza a un impiego creativo della lingua letteraria, senza ricopiare il *lunfardo* ma lavorando nella medesima direzione. Nel 1931 Xul Solar faceva conoscere i suoi *Apuntes de neocriollo* [Appunti di neocreolo] pubblicandoli nella rivista « Azul » di Buenos Aires, e nei

⁴ *Lunfardo*, aggettivo e sostantivo, indica la malavita argentina e il suo gergo. N.d.r.

quelli si poteva trovare una frase come questa: "Multitudes rufas desnudas corran o ruedan o glisan o d'rivan por nubiplanos gris, variatuv, pa doquier, qe se cruzan epi, so i trans".

Ma l'*outsider* più originale, il creatore segreto che offre più motivi di interesse in questo periodo degli anni Venti, sarà l'uruguayano Feliberto Hernández (1902-1963), che mentre vagava come pianista per i paesi e i villaggi del *cono sur*, scriveva brevi testi che pubblicava in piccole tipografie di provincia, con titoli come *Libro sin tapas* [*Libro senza copertina*], 1925, *Fulano de Tal* [*Tal dei Tali*], *La envenenada* [*L'avvelenata*], *La cara de Ana* [*La faccia di Anna*], i quali, se non diedero motivo all'attenzione degli ambienti letterari, ravvagliarono la curiosità del filosofo Carlos Vaz Ferreira, che vi vide un modo assolutamente originale di guardare il mondo, che poteva essere raffrontato alle sue lezioni sul funzionamento del pensiero, in *Lógica viva* [*La logica vivente*]. Erano racconti, appunti, riflessioni, analisi di movimenti, vivisezioni di operazioni mentali, invalidamento continuo dei modi di appropriarsi della realtà, ma allo stesso tempo costituivano esplorazioni di un sottomondo sociale ancora inedito, quello della bassa classe media, che fornì il materiale per la sua successiva serie di testi sul ricordo e sul funzionamento della memoria. *El caballo perdido* [*Il cavallo smarrito*], 1942, *Por los tiempos de Clemente Colling* [*Ai tempi di Clemente Colling*], *Tierras de la memoria* [*Terre della memoria*], parvero presentarlo come una contraffazione proustiana, mentre in verità era ben al di là della ricerca del tempo perduto, poiché era già attestato su una dialettica del tempo e su una dissociazione della coscienza. Ma i suoi testi maggiori saranno successivi, coincidono coll'impiego improvvisato dell'humor e con la liberazione di un'immaginazione che sfiora il fantastico senza mai lasciarsi catturare da questo: *Nadie encendía las lámparas* [*Nessuno accendeva i lumi*], 1947, cui segue *Las hortensias* [*Le ortensie*] e *La casa inundada* [*La casa allagata*], mescolano bizzarro, morboso, angoscia, meraviglioso, e si rifrangono su una coscienza irriverente che si prende gioco delle articolazioni convenzionali del discorso.

4. Successo del regolamento e sua messa in discussione

Sia i primi inventori di forme narrative d'avanguardia (i vari Vallejo, Arlt, Andrade, Asturias) sia gli *outsiders* vecchi e nuovi, che concorrevano solidalmente a formare quell'avanguardia del nuovo mercato, agivano piuttosto isolati malgrado i gruppi tumultuosi in cui si muovevano. Erano collocati sul terreno delle esperienze poetiche e non è un caso che quasi tutti (Arlt è l'eccezione) siano stati poeti, e abbiano trasferito alla prosa narrativa le risorse con cui

stavano procedendo al rinnovamento della lirica: la liquidazione delle matrici convenzionali della poesia corrispondeva all'abbandono della forma del racconto o del romanzo tradizionali; i tropi, e in particolare Sua Maestà la metafora, che la narrativa realista aveva pazientemente eliminato, riconquistavano il loro impero sui racconti; la costruzione del personaggio realistico, attraverso lo psicologismo o le notazioni di costume, veniva messa al vaglio e sostituita da un bozzettismo soave e colorista; il discorso logico, fatto solo in funzione referente, che aveva messo il suo marchio sulle pagine iniziali di *Doña Bárbara*, risultava sovvertito da un'immaginazione che scardinava gli ordini razionalizzati; lo sviluppo unitario e pianificato del racconto attorno a un aneddoto preciso veniva sostituito da una successione di frammenti, brusche raffiche disordinate, illuminazioni spezzettate e schematiche.

Sebbene, quindi, i poeti si siano trasferiti alla prosa narrativa e abbiano scritto le cose migliori a livello continentale, in questo periodo vi è una serie di libri della narrativa latinoamericana che sono rimasti nascosti dalla definizione più strettamente poetica dei loro autori: vanno da *La llama fría* [*La fiamma fredda*], 1925 e *Novela como nube* [*Un romanzo come una nuvola*], 1928, di Gilberto Owen, o *Dama de corazones* [*Donna di cuori*] di Xavier Villaurrutia, riscoperto di recente da García Ponce, fino a *Espantapájaros* [*Spaventapasseri*], 1932 di Oliverio Girondo, senza dimenticare *El habitante y su esperanza* [*L'abitante e la sua speranza*] che nel 1926, quasi disculpandosi, Neruda spiega di aver scritto su richiesta dell'editore, né *Serafim Ponte Grande* (1934), con cui Oswald de Andrade fa della satira sul filisteismo borghese.

Le proposte dell'avanguardia vennero formulate parallelamente alla curva ascendente del modello narrativo realista e in opposizione ai suoi autori. Questi, che andavano lottando duramente coi detriti dell'estetica simbolista per instaurare in modo autonomo il genere romanzo, liberato dalla scrittura artistica del '900, poterono credere di assistere a una resurrezione di morti. Gli uomini dell'avanguardia si presentarono loro come i fantasmi di quegli scrittori contro cui avevano combattuto fieramente e che credevano, alla fine, di avere sterminato. Fantasmi e funamboli che si agitavano senza senso e che, visto il crescente sostegno che il pubblico aveva finito per concedere al racconto e al romanzo realistici, non avevano possibilità concrete di vincere.

In effetti: quando, nel 1928, vengono pubblicati i racconti di *Urupés* [*Urupés*] di Monteiro Lobato, seguiti dalle sue altre raccolte, *Ciudades mortas* [*Città morte*], 1919 e *Negrinha* [*Negretta*], 1920; quando, nel 1922, uscirono i *Cuentos grotescos* [*Racconti grotteschi*] di José Rafael Pocaterra ed *El hermano asno* [*Fratello asino*] di Eduardo Barrios; quando, nel 1924, vennero pubblicati *El inglés de los*

giovani [l'inglese delle ossa] di Benito Lynch e *La Vorágine* di José Fontana Rivera; quando, nel 1926, furono pubblicati *Los desterrados* [Gli esiliati] di Horacio Quiroga e *El bebedor de lágrimas* [Il bevitore di lacrime] di Hernández Catá; quando, soprattutto, nel 1929, viene fuori *Doña Bárbara* di Rómulo Gallegos, non potevano esservi dubbi sullo sviluppo sempre più impetuoso di una narrativa che aveva trovato la strada adatta ai propri propositi estetici e che insieme conquistava, per la prima volta nel continente, l'aperto appoggio del pubblico dei lettori. Vi erano altri sintomi incoraggianti: tutti questi narratori avevano raggiunto o superato i quarant'anni (erano nati prima del 1890) e si trovavano perciò nel pieno delle loro forze, ma accanto a loro, nella loro ombra, era appena apparsa una nuova ondata di narratori realisti pronti a continuare a sviluppare il modello e, nello stesso tempo, a trasformarlo. L'America latina sembrava conquistata dalla narrativa realistica e in qualche modo bisogna dire che sì, lo era, ancora lo è, *Hombres del sur* [Uomini del sud], 1927, di Manuel Rojas (1896), *Albué* [Albué], 1928 di José Santos González Vera (1897) dimostravano che il realismo non doveva rimanere ipotecato da nessun tipo di creolismo, che il suo linguaggio artistico era sufficientemente poderoso e malleabile per servire alla penetrazione profonda delle "vite minime" con un vigore e una verità accessibili anche alla donna, come dimostrò Marta Brunet (1901) col suo *Montaña adentro* [Dentro la montagna], 1923, arrivando, tutt'e tre insieme, fino a porre le basi del rinnovamento che in Cile ridarà vita al racconto e al romanzo realistici, e da cui scaturiranno opere possenti come *Hijo de ladrón* (Il figlio del ladro) di Rojas.

La spinta creativa manifestatasi nella decade degli anni Venti si rafforzò nella decade successiva con l'apparire delle opere fondamentali di una costellazione di narratori realisti che era nata nei primi anni del XX secolo: anche questi erano figli del secolo nonostante l'etichetta che affibberà loro l'avanguardia, ma per essi era un secolo destinato a svelare uomini reali visti nelle loro situazioni: e non si trattava solo degli abitanti delle campagne, ma anche delle ignote creature delle città che crescevano tumultuosamente. Non si adattavano alle soluzioni estetiche date dai loro predecessori: la scrittura si fa energica, violenta, ritmica, i materiali diretti o apertamente volgari, la prosa rasenta un mondo proletario, una visione del mondo semplice si risolve in forme letterarie che sembrano corrispondere alla recente arte della xilografia con il suo regime di contrasti tra bianchi e neri. L'assunto fondamentale di tutti è la creazione di "personaggi" spogliati della meditazione simbolica cui erano dediti i maestri. È in questo senso che Ciro Alegría esprimerà la propria critica al romanzo meridionale dalla sua generazione. Dirà nel 1951: "Il romanzo ispano-americano è un immenso dispiegarsi di storie, che si sviluppano in mille situazioni, che avrebbe uno straordinario rilievo se non fosse

privo di ciò che costituisce l'elemento essenziale di questo genere e la sua prova del fuoco: il personaggio".

Nessuna regione dell'America latina rimane esente da questa produzione, che già negli anni Trenta e ancora di più negli anni Quaranta acquista un aspetto farraginoso e indiscriminato: solo in alcuni punti strategici del continente (Buenos Aires) fu affrontata con successo dalle attrezzature di una narrativa d'avanguardia. Tutta l'America latina visse intensamente ciò che Gilberto Freyre avrebbe poi chiamato l'ora del regionalismo, forse l'affermazione, contro i principi nazionalisti e universalisti, dei caratteri che si erano andati elaborando in ristrette zone di ogni paese, la ricerca attraverso la letteratura dei tipi umani che le solitudini americane avevano forgiato come personalità originali, con momenti di punta nelle lettere del Brasile e del Cile. Sbaglieremmo se credessimo che questo proposito verrà sostituito dall'avanguardia o da qualche sedicente cosmopolitismo. In America latina il regionalismo vi è arrivato per fermarsi, e lo si coglie ancora nei giovani narratori. Possiamo rendercene conto se siamo capaci di intendere il regionalismo come una forza creativa che si manifesta in sintonia col processo culturale che si edifica incessantemente nella regione, e non come la formula estetica ristretta prodotta negli anni Venti e Trenta, che in quel momento si verificò in accordo ai livelli culturali disponibili ma che non poteva rimanere immutata col cambiare dell'orbito culturale su cui si fondava. Se liberiamo il regionalismo da una sua certa formulazione estetica e recuperiamo il significato proprio del termine, come lo avevano voluto intendere i teorici, torneremo a trovarlo in opere pienamente riuscite della nuova narrativa: *Los ríos profundos* (*I fiumi profondi*), *El llano en llamas* (*Morte al Messico*), *Sagarana* [*Sagarana*]. Le operazioni creative che sostengono queste opere particolari non tentano di cancellare l'espressività regionale, né di sostituire la struttura conquistata dal sistema letterario latinoamericano, ma di rigenerarle nel ritmo del tempo, tenuto conto delle nuove esigenze estetiche. Le loro qualità rivoluzionarie si basano sul fatto che, come per ogni rivoluzione, avanzano verso il futuro attraverso un lungo giro che fa riprendere loro dal passato gli elementi essenziali, costitutivi, di una forma particolare di vita e di destino, assumendo insieme il livello artistico che corrisponde all'ingresso dell'America latina in un altro strato di partecipazione nel consorzio universale. Di qui l'arcaicità che talvolta le è stata rimproverata.

La pura e semplice enumerazione delle figure-chiave della narrativa regionalista, ordinate secondo le date di nascita, consente di prevedere quale fu la loro espansione creativa allorché arrivarono alla gioventù e alla maturità, e inondarono il continente con una letteratura narrativa che continua a essere viva. Lasciando da parte gli scrittori tardivi (Graciliano Ramos, 1892), possiamo partire dall'inizio del

secolo per citare Carlos Montenegro (1900), Enrique Amorim (1901), José Osorio Lizarazo (1900), José Lins do Rego (1901), María Brunet (1901), Antonio Arráiz (1903), Ramón Díaz Sánchez (1903), José de la Cuadra (1904), Augusto Céspedes (1904), Erico Verissimo (1905), Francisco Rojas González (1905), Jorge Icaza (1906), Enrique Laguerre (1906), Cyro dos Anjos (1906), Gabriel González (1907), Oscar Cerruto (1907), Bernardo Verbitsky (1907), Marques Rebelo (1907), Alfredo Pareja Díez Canseco (1908), Miguel Otero Silva (1908), Ciro Alegría, Juan Bosch (1909), Francisco Coloane (1910) e includere anche quegli autori in ritardo, che cominciano a collocarsi nello spazio temporale di quelle opere letterarie, come Mario Monteforte Toledo (1911), Jorge Amado ed Enrique Gil Gilbert (1912), Onelio Jorge Cardoso (1914). Formano una seconda e solida generazione di narratori regionalisti, che sostiene, in pratica fino a oggi, il modello cui erano pervenuti con grande pazienza i loro genitori. Sono, tuttavia, molto diversi da questi, poiché si sono mossi nel senso della concentrazione su ciò che è archetipicamente narrativo, dello spogliamento da ogni addobbo poetico, della secchezza e del rigore della narrazione, dello studio del personaggio all'interno della sua situazione.

All'interno di questa vittoriosa espansione si colloca un avvenimento rivelatore della trasformazione che l'avanguardia andava sostenendo, delle zone di vertiginosa penetrazione della nuova estetica. Si tratta come aveva compreso il più vecchio dei maestri, che viveva in una di Horacio Quiroga: era nato nel 1874, aveva fatto in tempo a formarsi nell'ambiente artistico del "modernismo" ispanoamericano, votandosi alla fervida lettura di Edgar Allan Poe e a una sperimentazione poetica che preannunciava le scritture automatiche del surrealismo, ma aveva anche fatto in tempo, dopo i suoi primi quattro libri, a scoprire l'inospitale *selva* di Misiones, che era una delle regioni chiuse del continente, e a trascorrervi un lungo periodo della sua vita. Fu lì che scoprì nuove divinità dell'arte e provò orrore per quelle che aveva adorato in gioventù, e si consacrò a edificare una narrativa austera e precisa, che pretese di essere una pura traduzione trepidante della vita.

Aveva 57 anni, nel 1931: è allora che scrive per la rivista « El Hoyo » di Buenos Aires il suo articolo *Ante el tribunal* [*Davanti al tribunale*], in cui raffigura se stesso che difende la propria causa davanti ai giovani i quali, come dava per certo, l'avrebbero condannato. La sua situazione era tra le più paradossali, poiché, come scrive in quell'articolo, "per venticinque anni ho lottato per conquistare, nella misura in cui lo consentivano le mie forze, ciò che oggi mi si oppone. È stata un'illusione. Oggi devo comparire a esporre le mie colpe, che io avevo stimato come virtù". Di fronte ai suoi giudici imberbi, Quiroga passa in rassegna le sue convinzioni artistiche: il nitido

confine tra racconto e romanzo, in ossequio alle leggi di concentrazione e di tensione; il confine tra prosa narrativa e verso, mediante la ferrea unità e la preterizione degli ornamenti; infine, la ricerca della realtà e della vita in opposizione ai vaneggiamenti dell'immaginazione, ove non solo si difende, ma attacca quegli elementi che considera pregiudiziali per la nuova arte:

“Io sostenni, onorevole tribunale, la necessità in arte di tornare alla vita ogni volta che transitoriamente l'arte perda il suo giudizio; ogni volta che sul finissimo ordito dell'emozione siano state edificate teorie soffocanti. Ho cercato infine di dimostrare che così come la vita non è un gioco allorché se ne ha coscienza, non lo è neppure l'espressione artistica. E questo impegno a sostituire con stravaganze della mente la mancanza di profondità emozionale, e quella totale diserzione dalle forze creative, che in arte prendono il nome di immaginazione, tutto questo è stato ciò che io ho combattuto nel corso di venticinque anni, fino a che oggi sono venuto a presentarmi, ancora stanco e sanguinante per quella lotta senza tregua, di fronte a questo tribunale che deve aprire al mio nome le porte del futuro, o chiuderle definitivamente”.

5 - Le tre irruzioni della modernità

Cosa stava succedendo nella cultura latinoamericana che potesse richiedere questo drastico cambio della guardia? È come chiedere: cosa si era verificato all'interno della società del continente che richiedesse simili modificazioni? Si può rispondere: la modernità.

Quando negli ultimi decenni del XIX secolo gli scrittori ispanoamericani si videro costretti a dare un qualche nome all'arte che praticavano, scelsero un termine che per la prima volta non ricalcava le abituali definizioni delle scuole letterarie europee (romanticismo, realismo, parnassianesimo), anche se indubbiamente le implicava tutte, sincreticamente, in quel periodo di fine-secolo: “modernismo”. Quando i poeti e i pittori brasiliani si riunirono nella São Paulo del 1922 per la loro settimana-manifesto, in pratica disconoscendo l'antecedente dell'emisfero di lingua spagnola, fecero di nuovo ricorso allo stesso termine. Il contenuto artistico dell'uno e dell'altro momento della cultura latinoamericana, separati da un periodo di trent'anni, è certo ben diverso: nessuno oserebbe collegare le *Prosas Profanas* [*Prose profane*], 1896 di Rubén Darío con i *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* [*Venti poesie da leggere sul tram*], 1922, di Oliverio Girondo. Ma anche qui, come s'è detto a proposito del regionalismo, è bene fissare un confine tra i valori strutturanti di ognuno di questi movimenti artistici e i materiali concreti, dell'epoca, che misero in gioco, poiché se questi di frequente vengono respinti, quelli pos-

essente al funzionamento delle macchine di tra-
 i per le fabbriche; trame, personaggi e scenari
 delle lettere), ricevere i milioni di diseredati
 per realizzare il proprio progetto di accumula-
 questi vi erano gli eterodossi anarchici e so-
 prodotti delle nuove tecniche (le stoffe tessute
 americane; le poesie sull'America vergine)
 opere - ma sempre un gradino o due più in
 che aveva le basi per una proiezione ecume-
 le forme regionali e tradizionali di qualunque
 unificare il mondo a propria immagine e somi-
 in modo egualitario).

che colpisce la vita latinoamericana alla fine del
 era sfiorata sin dal 1830, ma senza potervi pe-
 l'onda romantica) torna a ripetersi in un altro
 della sua evoluzione, a un livello intenso e an-
 la prima guerra mondiale: il modernismo dei
 in elevato, ardito e teso del modernismo ispa-
 noamericano, pur non essendo altro che un anteceden-
 tismo di questa serie, quello che si diffonde per
 la seconda guerra mondiale, dando luogo a va-
 riazioni dalla lirica dei "concretisti" brasiliani
 al nuovo teatro e soprattutto al linguaggio del
 e ha fatto la materia propiziatoria di un boom.
 modernismo non ha avuto una denominazione,
 è punto nuovo e in sintonia con le acquisizioni
 di essere imparentato a quello che negli anni
 no alla nascita delle avanguardie e a quello
 chiede l'arte di Darío e Bilac. E poi, in rispet-
 ta delle avanguardie di ricostruire il Parnaso
 i questi momenti della modernità si è rifat-
 e preceduto, con una scoperta esclusione delle
 uno agito e agiscono all'interno delle lettere
 lo in ognuno di quelli, come già s'è rilevato, i
 di futurità e che per questo rimasero ai mar-
 cologiche.

vedere che in tutti questi processi si assista a
 zione, che i valori importati si collochino in
 ne applicati come si sarebbe fatto nelle metro-
 l'Uomo latinoamericano nella sua interezza, co-
 munitaria, senza che qualcuno conservi la no-
 minalità. La modernità scosse l'America latina per
 minato col non presentarsi identica alle proprie
 che questo fosse il proposito dei creatori lettera-
 rari, fu mascherata dalla struttura della dipen-

denza e della sottomissione che la trasportava, il che consente di di-
 stinguerla dal normale e produttivo gioco di influenze; ma inoltre do-
 vette assestarsi su una realtà diversa, che era la sua unica possibilità
 di esistere, trasferendosi in altri ordini della vita e della creazione. I
 suoi effetti, quindi, furono molto più complessi e addirittura più con-
 traddittori di quanto ci si sarebbe potuto attendere da parte dei con-
 quistatori di turno, imbevuti della loro convinzione missionaria e re-
 dentrice, dal momento che venivano a portare ai barbari la civiltà.

Non è questo il luogo per affrontare la questione nei dettagli, ma
 è bene osservare che una delle prime operazioni consistette nell'introdurre
 nella società latinoamericana una frammentazione maggiore di
 quelle già esistenti, assorbendo un settore ristretto, che era quello
 che avrebbe affiancato l'azione delle fattorie commerciali insediate
 nei porti e nelle capitali, distaccandolo ancora di più dal resto della
 popolazione. La modernità, che già nelle sue origini più lontane era
 andata di conserva col principio della proprietà privata, che contribuì
 a distruggere il sistema indigeno, dava luogo nel suo settore occiden-
 tale, che resse i diversi momenti di penetrazione, a un rigido sistema
 di classi sociali, instaurando dissociazioni categoriche all'interno del-
 le forme paternalistiche che venivano coltivate nelle grandi *aldeas* e
 nelle campagne del continente. Nel modernismo ispanoamericano, le
 piccole élites associate alle *enclaves* di dominazione (*Buenos Aires*,
Cosmopoli), affascinate dai prodotti importati, pensarono che la
 minuziosa limitazione di questi avrebbe consentito di appropriarsi
 anche del sistema letterario straniero dentro cui erano sorti, e che
 allora gli scrittori di questa parte dell'Atlantico avrebbero potuto ri-
 guadagnare il paradiso europeo dopo il prolungato esilio *in partibus*
infidelis. Vi erano tra loro prodigiosi artigiani che produssero un'arte
 superiore, spesso migliore di quella delle metropoli, ma la quale, vo-
 lendo essere una copia fedele del modello, si trascina dietro una forte,
 saporita, originale coloritura latinoamericana. Nulla di più bello
 e più patetico delle poesie dello splendido simbolista Cruz e Sousa,
 perché questo poeta negro, figlio di schiavi, padrone di una musica
 siderale, cantò tormentato alla bianchezza che non aveva e oggi è il
 suo tormento afroamericano, e non il biancore che lo ossessionava, a
 mantenere accesi i suoi versi baudelairiani

Quali differenze dai modernisti del 1922! Da una data all'altra, il
 continente era cresciuto e si era allargato superando la decadenza de-
 mografica che lo aveva attanagliato nel XIX secolo: non sarà, dunque,
 un piccolo settore, ma una folta schiera quella che si aprirà la strada,
 e avrà interesse non per pochi ma per tutta una classe sociale. La
 complessità dell'apparato amministrativo ed educativo aveva consen-
 tito il progresso di una classe media che in Messico sostenne, sia pure
 debolmente, il movimento di Francisco Madero del 1910, ma-
 nifestò durante la Riforma universitaria di Córdoba (1918) la propria

nono autorizzare una parentela di strutture.

Per chi ha a che fare con l'uno e con l'altro, il termine "modernismo" risultava sufficientemente esplicito anche se non comportava delucidazioni semantiche precise e implicava, come ha osservato Octavio Paz, "una fuga dall'attualità locale, che era, ai loro occhi, un anacronismo, alla ricerca di un'attualità universale, l'unica e vera attualità". Per noi, oggi, non fa altro che tradurre due fasi successive e progressive di uno stesso processo di accelerazione storica al quale l'America latina non poteva sottrarsi, tenuto conto della sua posizione e delle sue forze nel pianeta, e che, diretto dalle metropoli occidentali del momento, diede energia ed espansione in tutto l'universo a qualcosa che si chiamò "modernità". Nel pensiero di Walter Benjamin si ritrova un punto essenziale: non è possibile comprendere la letteratura, che uscendo dall'urna ottocentesca si trasforma all'improvviso in qualcosa di non previsto e si diffonde nell'universo, se non si coglie il concetto di "moderno" che funge da suo demone privato. È il giro di centottanta gradi che descrive l'arte strappandolo dalle proprie fonti e dalle proprie tradizioni – cancellando il passato in quanto peso morto – per proiettarlo, sempre sulla cresta incerta dell'onda, verso un futuro sconosciuto, attraverso una reazione *ex nihilo* o in ogni caso trasformatrice della materia prima, fino a farla scomparire in un prodotto rigoroso che è il puro movimento creativo dello spirito, sapientemente elaborato, come l'oggetto di acciaio che non ricorda in nulla il ferro originario.

È lo spirito onnipotente e feroce, invocato nelle prime battute del *Punto*, che la borghesia mette in moto senza controllare ciò che sta facendo, e subito dopo ne ha paura e cerca di dominarlo. Invano, perché non le appartiene più e mentre questa si copre col culto passatista dell'accademismo per negarlo, per impedirgli di agire, quello spietato accende una creazione artistica che, se pure arrivò a definirsi maledetta, era la formulazione esatta di una circostanza storica determinata. Non risultò diversa la condotta di quanti, sostituita la borghesia, tornarono a chiederle i suoi modelli artistici convenzionali, imponendoli con un drastico esclusivismo ma con equivalente fallimento. Perché l'arte continua a vedere ciò che i potenti della terra non vogliono vedere e che è la conseguenza dei loro stessi atti demiurgici: gli effetti di un'infrastruttura economica destinata teoricamente alla felicità degli uomini (parola che sommerge sin dal XVIII secolo la società occidentale) ma che ha saputo solo ricompensare l'appetito di una comunità spirituale autentica con qualche deludente tozzo di pane.

Anche se è con essa che, nel 1810, nasce alla vita indipendente, l'America latina non richiese la modernità. La ebbe ugualmente, quando nell'ultimo terzo del XIX secolo fu inserita nella struttura economica degli imperi europei come collaboratrice sottoposta: doveva

fornire le materie necessarie al funzionamento delle macchine di trasformazione (minerali per le fabbriche; trame, personaggi e scenari per la sete di esotismo delle lettere), ricevere i milioni di diseredati che l'Europa espelleva per realizzare il proprio progetto di accumulazione capitalistica (e tra questi vi erano gli eterodossi anarchici e socialisti), consumare i prodotti delle nuove tecniche (le stoffe tessute in Scozia con lane latinoamericane; le poesie sull'America vergine) e, in definitiva, omologarsi – ma sempre un gradino o due più in basso – a una cultura che aveva le basi per una proiezione ecumenica, per dissolvere le forme regionali e tradizionali di qualunque parte del pianeta, per unificare il mondo a propria immagine e somiglianza (anche se non in modo egualitario).

Quel primo impulso che colpisce la vita latinoamericana alla fine del XIX secolo (dopo averla sfiorata sin dal 1830, ma senza potervi penetrare a fondo, sotto l'onda romantica) torna a ripetersi in un altro punto – più alto – della sua evoluzione, a un livello intenso e anche drammatico, dopo la prima guerra mondiale: il modernismo dei paulisti è un grado più elevato, ardito e teso del modernismo ispanoamericano di fine secolo, pur non essendo altro che un antecedente dell'ultimo modernismo di questa serie, quello che si diffonde per l'America latina dopo la seconda guerra mondiale, dando luogo a varie modificazioni, che vanno dalla lirica dei "concretisti" brasiliani alle modificazioni del nuovo teatro e soprattutto al linguaggio del nuovo romanzo che ne ha fatto la materia propiziatoria di un *boom*. Seppure questo terzo modernismo non ha avuto una denominazione, non cessa di essere un punto nuovo e in sintonia con le acquisizioni della modernità e può essere imparentato a quello che negli anni Venti fece da padrino alla nascita delle avanguardie e a quello che negli Ottanta ci diede l'arte di Darío e Bilac. E poi, in rispetto alla regola propria delle avanguardie di ricostruire il Parnaso letterario, ognuno di questi momenti della modernità si è rifatto a quello che lo ha preceduto, con una scoperta esclusione delle altre correnti che hanno agito e agiscono all'interno delle lettere continentali, scegliendo in ognuno di quelli, come già s'è rilevato, i creatori segreti, pieni di futurità e che per questo rimasero ai margini delle valutazioni cicliche.

Ma sarebbe ingenuo credere che in tutti questi processi si assista a una semplice trasposizione, che i valori importati si collochino in un vuoto, che vengano applicati come si sarebbe fatto nelle metropoli, che trasformino l'uomo latinoamericano nella sua interezza, come nel mistero dell'eucarestia, senza che qualcuno conservi la nozione della pasta originaria. La modernità scosse l'America latina per ciò che questa era: cominciò col non presentarsi identica alle proprie origini perché, senza che questo fosse il proposito dei creatori letterari europei o nordamericani, fu mascherata dalla struttura della dipen-

destra e della sottomissione che la trasportava, il che consente di distinguere dal normale e produttivo gioco di influenze; ma inoltre dovette ancorarsi su una realtà diversa, che era la sua unica possibilità di esistere, trasferendosi in altri ordini della vita e della creazione. I suoi effetti, quindi, furono molto più complessi e addirittura più contraddittori di quanto ci si sarebbe potuto attendere da parte dei conquistatori di turno, imbevuti della loro convinzione missionaria e repressiva, dal momento che venivano a portare ai barbari la civiltà. Non è questo il luogo per affrontare la questione nei dettagli, ma è bene osservare che una delle prime operazioni consistette nell'introdurre nella società latinoamericana una frammentazione maggiore di quella già esistenti, assorbendo un settore ristretto, che era quello che avrebbe affiancato l'azione delle fattorie commerciali insediate nei porti e nelle capitali, distaccandolo ancora di più dal resto della popolazione. La modernità, che già nelle sue origini più lontane era aiutata di conserva col principio della proprietà privata, che contribuì a distruggere il sistema indigeno, dava luogo nel suo settore occidentale, che rese i diversi momenti di penetrazione, a un rigido sistema di classi sociali, instaurando dissociazioni categoriche all'interno delle forme paternalistiche che venivano coltivate nelle grandi *aldeas* e nelle campagne del continente. Nel modernismo ispanoamericano, le piccole *elites* associate alle *enclaves* di dominazione (*Buenos Aires*, *Cosmopoli*), affascinate dai prodotti importati, pensarono che la minuziosa limitazione di questi avrebbe consentito di appropriarsi anche del sistema letterario straniero dentro cui erano sorti, e che allora gli scrittori di questa parte dell'Atlantico avrebbero potuto raggiungere il paradiso europeo dopo il prolungato esilio *in partibus infidelis*. Vi erano tra loro prodigiosi artigiani che produssero un'arte superiore, spesso migliore di quella delle metropoli, ma la quale, volendo essere una copia fedele del modello, si trascina dietro una forte, saporita, originale coloritura latinoamericana. Nulla di più bello e più patetico delle poesie dello splendido simbolista Cruz e Sousa, perché questo poeta negro, figlio di schiavi, padrone di una musica abducente, cantò tormentato alla bianchezza che non aveva e oggi è il suo tormento afroamericano, e non il biancore che lo ossessionava, a mantenere accesi i suoi versi baudelairiani.

Quali differenze dai modernisti del 1922! Da una data all'altra, il continente era cresciuto e si era allargato superando la decadenza demografica che lo aveva attanagliato nel XIX secolo: non sarà, dunque, un piccolo settore, ma una folta schiera quella che si aprirà la strada, e avrà interesse non per pochi ma per tutta una classe sociale. La complessità dell'apparato amministrativo ed educativo aveva consentito il progresso di una classe media che in Messico sostenne, sia pure debolmente, il movimento di Francisco Madero del 1910, ma altrettanto durante la Riforma universitaria di Córdoba (1918) la propria

aspirazione alla gestione politica ed estese il proprio intervento agli affari pubblici con l'avvento dei governi di Alessandri, Irigoyen, Batlle y Ordóñez, in Cile, Argentina e Uruguay, o con i governi di transizione che si susseguirono in Brasile dal 1914 al 1926. Quella classe, in quel momento, era portatrice di un forte sentimento nazionale, cosa particolarmente importante perché è da questa classe che provengono quasi tutti gli scrittori, ansiosi di cambiare e modernizzare le loro società. Per questa classe l'istruzione fu leva potente per l'ascesa sociale, dato che aveva finito per sacralizzare il sapere: tutti vollero istruirsi, sicuri che la lettura avrebbe aperto loro le porte del potere e della tranquillità economica. Una classe in ascesa, una classe che passa accanto alle porte dei palazzi del governo, prende coscienza della necessità di qualificarsi: nei cent'anni di vita indipendente non si era mai assistito a un maggior fervore di letture e mai le tirature dei libri, in umili edizioni popolari, avevano toccato cifre così alte, nelle pubblicazioni messicane divulgative o nei titoli della casa editrice Claridad di Buenos Aires, mentre prendeva consistenza una solida richiesta di romanzi e poesie. La voga del romanzo regionalista fu assicurata grazie a quella richiesta.

In quell'ambiente edificarono la loro opera i nuovi modernisti, muovendo da una coscienza sociale più ricca e fondata che non quella dei loro predecessori del XIX secolo: nessuno di questi giovani avrebbe pensato che l'America fosse una terra incapace di fornire spunti all'arte, come doveva dire esplicitamente Darío e, al contrario, il repertorio dell'avanguardia europea si giustificava ai loro occhi perché apriva le porte a una migliore comprensione della realtà nazionale. Allo stesso modo, non si limitarono a scrivere la loro protesta su "le ali immacolate dei cigni", ma parteciparono alla lotta contro i residui del feudalismo, le dittature obsolete e patriarcali, i sistemi economici arcaici, le forme repressive di vita. All'inizio vi è coincidenza tra la assimilazione dell'avanguardia artistica europea e quella del socialismo, nel suo versante della III Internazionale, come risultò evidente dalle posizioni della rivista di Mariátegui, « Amauta », o come indicarono Carpentier e Barthes: "L'arte è la base".

Se c'è un progresso evidente tra un'epoca e l'altra, un allargamento della base, una più grande coscienza americana, un'arte aperta alle sollecitazioni trasformatrici di una classe urbana (come sta a definire il linguaggio adottato, i temi quotidiani, la scioltezza e l'immediatezza delle forme, l'irriverenza nell'affrontare i temi sacri), un'appropriazione più legittima della modernità, altresì possono cogliersi anche, trasferiti su un piano diverso, alcuni impedimenti che si erano registrati già nel primo modernismo; la frattura rispetto alle altre classi sociali, di cui venivano raccolti a malapena alcuni prodotti folkloristici; la carenza di strumenti intellettuali, prima che artistici, che consentissero loro di affrontare in modo adeguato gli avvenimenti che

si verificavano in quegli anni in America latina.

L'avanguardismo – usiamo questo termine per evitare equivoci – fu molto più giovanile del modernismo. Si suonarono le trombe, si preparò la festa, si cantò alla vita, si insultò il borghese con la disinvoltura di chi si crede sicuro di vincere, ci si beffò dei valori consacrati perché erano vecchi. Gli scrittori scesero per le strade, divennero provocatori, si burlarono dell'ordine costituito, cantarono come Parra del Riego alla motocicletta, al giocatore di pallone, all'aeroplano, composero *murales* poetici e usarono i radiotelefonici appena inventati. Due elementi ci sembrano essenziali nel loro comportamento personale e poetico, due elementi originali che verranno trasmessi agli scrittori successivi: l'umorismo, con cui dissolvevano la retorica borghese, e l'ansia ludica, con cui facevano della vita un gioco divertente e si sottraevano a ogni responsabilità.

In quel momento di grande esultanza suona la campana del 1930, che mette in chiaro i limiti dell'impresa e li costringe a una riformulazione del loro progetto iniziale. Il titolo di un libro pubblicato da Scalabrini Ortiz sintetizza quell'improvvisa sospensione storica: *El hombre que está solo y espera* [L'uomo che è solo e attende], 1931.

6 - La crisi dell'ordine neocoloniale

Di cosa si trattava? Uno storico – Tulio Halperín Donghi – all'inizio del capitolo che dedica alla "crisi dell'ordine neocoloniale", ci dice: "Come il vento travolge i castelli di carte, così il 1930 travolse più di una situazione politica dell'America latina. I regimi che riuscirono a sopravvivere a queste prime bufere non ebbero lunga durata. Questo spettacolo variopinto faceva da schermo a cambiamenti più importanti le cui conseguenze non si cancelleranno mai dall'America latina; più ancora della prima guerra mondiale; la depressione rivelò la fragilità dell'assetto mondiale in cui l'America latina aveva cercato in modo tanto affannoso di inserirsi"⁵.

C'è un ordine mondiale che vacilla e c'è un ordine dipendente che si sgretola: il crack del '29 suona la campana per tutti e si entra in una crisi che non è ancora conclusa, che in un certo senso non ha fatto altro che intensificarsi col passare degli anni, fino ai nostri giorni. In quell'anno 1930 l'esercito entra in scena in Argentina e in Brasile, a imitazione dei governi autoritari instaurati dai fascismi europei. È a quel tempo che Quiroga affronta il tribunale dei giovani.

Analizziamo il processo verificatosi in Argentina, poiché è qui che il fenomeno ha la sua espressione più conclusa, per ragioni che derivano

⁵ Il testo qui riportato è quello dell'edizione italiana di *Storia dell'America Latina*, Einaudi 1968, traduzione di Cesare Colombo, pag. 337. N.d.r.

dall'essere questa l'unica cultura corrispondente a una società trapiantata, simile quindi a quella nordamericana, che si possa trovare in America latina e dal fatto che la sua evoluzione ha raggiunto un livello tale che pareva assicurare la vittoria dei settori piccolo borghesi, che avevano costituito, con lo sviluppo urbano-portuale, una possente cittadella di dominazione sul resto del paese. Tranne São Paulo, non c'è nulla di simile nel resto dell'America: il Messico comincia a organizzare la propria rivoluzione dopo aver dato gli ultimi forti colpi di coda (*cristeros*) e Caracas non ha ancora ricevuto i benefici dello zampillare del petrolio, ma in entrambi i casi si partirà da livelli inferiori.

In Argentina l'urbanizzazione conquista la letteratura prima che in altre aree (in Messico ciò avverrà solo dagli anni Cinquanta in poi) e le dà anche tale consistenza che poi renderà difficoltosa la fioritura delle letterature regionali diversamente dall'esempio del Brasile, dove si espanderanno vittoriose. Il centralismo portegno trionfa su una terra spianata e impone su un vasto territorio una letteratura non solo bonaerense, ma nata addirittura nello spazio compreso tra due strade, Florida e Boedo. La città genera un nuovo spazio, un nuovo schema di riferimenti, un diverso sistema di valori, che fa del resto del paese qualcosa lontano nel tempo. Per sviluppare la sua apparente autarchia urbana, è favorita dalla sua lunga storia di dominazione, dalla crescita industriale incoraggiata dalla seconda guerra mondiale, ma soprattutto come il resto delle città latinoamericane, dalla crescita abusiva del settore terziario, che crea un opulento strato di funzionari, sostenuto in buona parte dallo Stato. Quel settore, necessariamente meglio preparato dal punto di vista intellettuale, si sviluppa e si matura all'interno del batiscafo urbano, con una conoscenza scarsa o addirittura inesistente di quanto succede nella nazione, spesso ridotta alla conoscenza parziale della stessa città che dal 1920 al 1955 passerà da un milione e mezzo a sei milioni di abitanti.

È a Buenos Aires che si compie il progetto di integrare pienamente lo scrittore nel sistema letterario euro-universale, a partire da quelle condizioni di base che lo favorivano più che in qualunque altra zona del continente. Chi lo conduce in porto è Jorge Luis Borges e, tenendo conto di ciò che egli stesso ha asserito a proposito delle sue carenze creative, bisogna riconoscere, nella perfezione del prodotto letterario ottenuto, l'esperto, volontario, pieno adeguamento alle spinte direttive del sistema, con un'eccezionale capacità di risposta ai suoi bisogni sul piano estetico, ideologico e sociale. È in qualche modo lo stesso progetto affrontato nella stessa città di Buenos Aires, cinquant'anni prima, da Darío, ma non è possibile misurare sullo stesso piano il provincialismo che ancora affligge l'opera dariana e il rigore, l'esattezza e la portata universale conquistati da Borges. Bisogna ricordare che per un certo tempo oscilla e si attarda sulla li-

una rappresentata dai propri libri *Cuaderno San Martín* [*Quaderno San Martín*], 1929, *Evaristo Carriego* (1930) e ancora *Discusión* (*Discussione*), 1932, ma è quello l'ambiente in cui matura l'orientamento che sfocerà nella *Historia universal de la infamia* (*Storia universale dell'infamia*, 1935) e nella *Historia de la eternidad* (*Storia dell'eternità*, 1936), preliminari al suo ingresso nella narrativa, che avverrà nel 1938, per poi darci nel 1941 *El jardín de senderos que se bifurcan* (*Il giardino dai sentieri che si biforcano*), 1941. È in questo periodo che va assumendo sempre più importanza la rivista « Sur », che, nata nel 1931, sotto la direzione di Victoria Ocampo, per dare una voce al pensiero americano, come proponeva Waldo Frank, finì per compiere uno dei lavori di diffusione culturale più costanti e ambiziosi mai registrati in America latina, poiché a « Sur » si deve la sistematica acquisizione degli autori e delle opere dell'avanguardia narrativa del periodo tra le due guerre, la loro difesa e la loro divulgazione, col che si supereranno i limiti del cenacolo per raggiungere livelli di massa, con la comparsa delle nuove case editrici (Iudamericana, Emecé, Losada) che intraprendono la traduzione delle opere fondamentali di quel periodo, mettendo insieme nomi in patria sconosciuti, come Kafka, Joyce, Faulkner, Woolf, Huxley, Gide, Eliot, Rilke, Mansfield, Valéry ecc.

Sta le riviste che le case editrici citate svolgeranno funzioni di educatrici letterarie per le élites urbane dell'America latina, all'interno dei lineamenti artistici dell'avanguardia e quindi all'interno delle condizioni della sua visione del mondo, che cominciava a risultare simile a quella di alcuni raggruppamenti letterati del continente, circondati dalla crescente agitazione sociale. Il gruppo che porta avanti questo compito di diffusione si adegua alle condizioni della nuova produzione che ha fatto il proprio ingresso nell'ambito della lingua spagnola, creando una letteratura imparentata con le sue norme. Il ruolo di protagonista che Borges assumerà si costruisce in questo momento, grazie all'appoggio di alcuni compagni di generazione e all'adesione che gli offrono giovani scrittori, come José Bianco e Adolfo Bioy Casares, senza contare un complesso variegato di figure minori, nella poesia, nella narrativa e perfino nella critica, sulle due rive del Rio de la Plata, che finiranno per imitarne i tic e per dar luogo a un prodotto epigonale noto come « *borgismo* ».

L'aspetto che più notoriamente contraddistingue questo periodo fu l'abbandono militante del realismo e l'assunzione di una letteratura fantastica. Sebbene in Argentina vi fosse stato, durante il modernismo, uno sbocciare di narrativa fantastica, che aveva dato esercizio Hoffmanniani e poeiani di un certo interesse con Holmberg e Quiroga, non si era avuto nulla che potesse preannunciare la grandezza del fenomeno fantastico, che occuperà lo spazio di un ventennio, le cui radici localizzanti possono essere dedotte dal fatto che abbracciò an-

che l'ultima produzione di uno scrittore come Roberto Arlt (soprattutto il suo teatro). Il gruppo di « Sur » lo trasferì alle posizioni dell'avanguardia e ad alcuni predecessori di fine secolo (Henry James), contagiando la maggior parte degli scrittori: il periodo narrativo di Ezequiel Martínez Estrada (1895-1965), pure tardivo nell'ambito della sua produzione poetica e saggistica, coincide coll'esacerbarsi del regime peronista ed è dominato dall'influenza di Kafka: *La inundación* [L'alluvione], *Sábado de gloria* [Sabato Santo], *Marta Riquelme*. Il fantastico di Borges è il modello, estremo e rigoroso, che verrà poi interiorizzato e nazionalizzato dagli scrittori giovani che lo seguono, come quelli già ricordati o come Julio Cortázar, che si unisce al movimento piuttosto tardi. Quel fantastico comincia a venir meno all'unicità del suo ambiente, anche se poi lo riassumerà sotto forme simboliche; si colloca in un universo culturale che non cela il proprio lignaggio libresco e che al contrario lo inventa ogni volta che ne avverte la mancanza; trasferisce le forme del saggio all'architettura del racconto, facendo di un'apparente nota bibliografica una narrazione; stabilisce come unità sottendente e come sistema di relazioni strutturanti del racconto un'equazione intellettuale, talvolta metafisica, che relega intreccio e personaggi alla funzione di cifre del suo svelarsi; attraverso un innalzamento del principio analogo, talvolta estrapolato illegittimamente, costituisce schemi che possono passeggiare e incarnarsi per la storia e per lo spazio in molteplici isotopie; mette in piedi, sotto un'apparenza ludica e priva di impegno una visione del mondo idealistica e scettica, che si spingerà fino al solipsismo. Ma è forse nella sua scrittura, dominata da un preciso sentimento dell'economia, dell'ingegno verbale, della politezza e della precisione del termine, dell'uso dell'aggettivo insolito, della reminiscenza colta e complice, del ritmo sobrio dalle cadenze un po' creole, che possono essere ricercati il suo contributo permanente alla letteratura delle lingue e la chiave del successo dei suoi libri di racconti: *Ficciones* (Finzioni, 1944), *El aleph* (L'Aleph, 1949).

Al di là delle sue personali condizioni artistiche, uno scrittore viene determinato dalla sua collocazione all'interno di un ordine letterario: l'eccezionalità del caso Borges risiede precisamente nel fatto che egli si colloca in pieno all'interno di un sistema letterario la cui condizione di validità è l'universalità che, riconosciamolo, non può mai comportare l'assunzione dell'eurocentrismo, bensì quella di un concetto, appunto, più universale, indispensabile perché un emarginato vi si possa inserire. Ciò può essere provato anche dall'effetto che la sua lettura ha suscitato in Michel Foucault, come questi dice nella prefazione a *Les mots et les choses* (Le parole e le cose), cioè consente di accedere a una revisione epistemologica del sapere europeo, che sarebbe un'operazione interdetta al punto di vista eurocentrico, e accessibile solo a una visione partecipe e insieme estranea.

L'innestamento di questo terzo grado della modernizzazione, diretto da Borges, nella cultura latinoamericana, produce un'immediata polifonizzazione del processo letterario continentale. La sua influenza concreta, personale, su scrittori latinoamericani è abbastanza episodica e superficiale, ma non lo è invece l'annessione del suo contributo nel sistema letterario generale, che mette in moto un vasto complesso di articolazioni successive.

1. Il giardino dei sentieri che si biforcano

Con l'inizio degli anni Quaranta, la narrativa latinoamericana entra in auge per la prima volta: aumenta il numero delle opere, le strade si moltiplicano. Malgrado il massiccio apogeo dei poeti impegnati che riempie il decennio roseo della lotta antifascista e che per la nostra regione ha il culmine nel clamore continentale sollevato dalla guerra civile spagnola (1936-1939), che accende la poesia di Pablo Neruda, César Vallejo, Nicolás Guillén, Carlos Drummond de Andrade, comincia adesso un'altra fase caratterizzata dall'esaltazione della narrativa e da una domanda del pubblico che se dapprima è piuttosto timida, ben presto comincerà a seguire la curva dello sviluppo editoriale latinoamericano.

Il 1941 può essere considerato una data-chiave: si registra l'uscita di ventotto opere di narrativa, parecchie fondamentali, che consentono di postulare un taglio orizzontale nel continente, passando in esame i diversi orientamenti narrativi, le varie generazioni e le molteplici aree letterarie dell'America latina. Inoltre, è un anno cruciale anche per il mondo: nel 1941 gli eserciti hitleriani invadono l'Unione Sovietica e, nello stesso anno, l'aviazione giapponese bombarda Pearl Harbor e gli Stati Uniti entrano nella seconda guerra mondiale. È un anno oscuro, nel quale vacilla il destino della società mondiale e in cui i paesi latinoamericani si sentirono per la prima volta implicati in un conflitto che dapprima era parso loro soltanto europeo, estraneo e addirittura utile ai loro interessi economici, e si conclude con l'ingresso nella lotta di alcuni di questi paesi (Brasile). È anche l'anno in cui sembrano sciogliersi le resistenze che si erano opposte agli apertori della politica di buon vicinato intrapresa da F.D. Roosevelt e dal suo ministro Cordell Hull e si stabilisce l'allineamento del continente alle posizioni nordamericane. Il crollo della Francia, l'ingresso dell'Inghilterra nel conflitto contribuiscono a indebolire i legami con le metropoli tradizionali e un legame nuovo, possente, quello con gli Stati Uniti si delinea all'orizzonte, e non solo per i paesi caraibici, ma anche per quelli dell'America del sud. Parallelamente, questo è il momento in cui la letteratura latinoamericana comincia a cogliere l'influenza della scuola dei narratori nordamericani d'avan-

guardia, in particolare di William Faulkner, che lascerà un'impronta profonda tra i romanzieri (Juan C. Onetti, Lino Novás Calvo sono i primi), ma anche di John Dos Passos ed Ernest Hemingway e ben presto dei giovani del sud Carson MacCullers, Truman Capote e così pure dei realisti Steinbeck, Saroyan, Caldwell ecc. La meravigliata scoperta della narrativa nordamericana, che faranno ben presto Sartre e gli esistenzialisti francesi si verifica prima nelle terre latinoamericane, dove viene tradotta la maggior parte delle opere di questi autori.

Ma la singolarità del periodo narrativo che si apre e si prolungherà fino alla fine degli anni Cinquanta (perché non scegliere la data del 1° gennaio 1959, in cui Fidel Castro fa il suo ingresso all'Avana?) consiste in comportamenti culturali – degli scrittori e dell'ambiente – che prefigurano la modificazione. In primo luogo, la trasmutazione dei poeti dal verso alla prosa. All'inizio, Jorge Luis Borges o Miguel Angel Asturias o João Guimarães Rosa o lo stesso Alejo Carpentier furono poeti: alcuni, come i primi due, non abbandonarono mai la poesia e l'alterneranno con la prosa narrativa; altri, come i secondi, acconsentirono a che il narratore divorasse il poeta, ma in entrambi i casi non smisero di portarsi dentro un poeta che parlava in prosa, a tal punto che queste categorie retoriche travalicarono i propri limiti. In secondo luogo, e in parte come conseguenza di quanto s'è detto, si registra un sensibile ritardo nell'arrivo di questa generazione (quella dei nati verso il 1900) alla narrativa, arrivo che ha luogo dai quarant'anni in poi. È stato detto molte volte che il romanzo è un genere tipico della vita adulta, ma il fatto strano è che quell'ingresso tardivo di scrittori piuttosto anziani li farà coincidere coi giovani di una generazione successiva, che invece affrontano precocemente quel genere. Ecco perché le opere appartenenti a due generazioni successive si sovrappongono e addirittura si invertono: Virgilio Piñera comincia a pubblicare prima che Alejo Carpentier sia giunto al proprio stile definitivo, con *Viaje a la semilla* (*Ritorno alle origini*); Monteforte Toledo prima che Asturias faccia conoscere *El señor presidente*; Adolfo Bioy Casares prima che Borges pubblichi i propri racconti; Clarice Lispector prima che Guimarães Rosa si renda noto con *Sagarana*. In terzo luogo, le case editrici, nate nel decennio precedente, cominciano a espandersi sul mercato latinoamericano e lo trasformano per la prima volta nella sua storia, in un'unità autarchica: soppiantano le case editrici spagnole, che fino a quel momento lo avevano rifornito e che a seguito della guerra civile e del conseguente abbattimento in epoca franchista lo abbandonano, e si pongono l'esigenza di sostenere la creazione del genere più sicuro, il romanzo – e in parte il racconto –, alla ricerca di scrittori con cui affiancare le traduzioni di autori stranieri. È normale che sia stata Losada, casa specializzata

In letteratura moderna, a istituire i concorsi, in uno dei quali – quello del 1941 – si commise l'errore di premiare Verbitsky, mentre Quetel veniva solo citato. Ma nello stesso tempo, e come indice dei tempi che correvano, la casa editrice nordamericana Farrar and Rinehart promosse un altro concorso, l'unico che ebbe un'autentica risonanza tra quelli organizzati dagli americani per l'America latina (quelli successivi furono assolutamente anodini), in cui si distinsero due romanzieri dell'area andina: *Ciro Alegría* ed *Enrique Gil Gilbert*. In quarto luogo si verifica che i narratori cominciano a essere fedeli alle culture caratteristiche sviluppatesi nelle rispettive aree, con ciò l'unità latinoamericana che si sta riarticolaro in letteratura non sminuisce l'individualità delle culture particolari di ogni zona, l'uso di tradizioni proprie e l'impiego delle circostanze storiche che vi si vivono. Qui si ritrova la radice di un elemento che bisogna valutare al presente e che non è stato colto da quella critica superficiale che smantella buona parte della letteratura dell'America latina, in particolare quella legata indissolubilmente alla problematica umana e rivoluzionaria di parecchie regioni d'America: verso il 1941 i sentieri della narrativa si biforcano, non per opporre il vecchio al nuovo, ma per discernere all'interno del nuovo, che è molto più vasto e ricco di quanto si vorrebbe, una pluralità di linee creative che già *Anderson Lubert* aveva individuato distinguendo autori "più oggettivi" e "più soggettivi", che possono essere ampliate per accogliere la molteplicità delle strade che si disperdono in questo momento.

Ma tutti i caratteri di questo punto di partenza, nessuno è più importante per gli anni avvenire, di quello che sottolinea la pluralità nell'unità. L'America latina divisa in scomparti, balcanizzata, impossibilitata a comunicare, che poteva risolvere i propri problemi di circolazione interna solo attraverso qualche città straniera (Parigi, Nuova York, Barcellona) adesso conquisterà con grande sforzo un certo collegamento interno, anche se debole. È in buona parte il ruolo svolto dalle case editrici con sede a Buenos Aires o a Città del Messico (e Rio Paulo per il Brasile) che cercano il loro pubblico naturale nel resto del paese del continente, ma è soprattutto il contributo degli scrittori che, ancora senza conoscersi e spesso partendo da influenze esterne si votano al compito di svelare la loro propria realtà. Negli anni Novanta l'intercomunicazione verrà intensificata paradossalmente, da Cuba chiusa nel suo "blocco", attraverso l'opera culturale condotta dalla Casa de las Américas (concorsi, festivals, la rivista ecc.), e dal rinnovato orientamento verso le terre d'America latina che fanno registrare gli scrittori rimasti ancora sotto il dominio del cosmopolitismo bonaerense.

Questo sforzo unitario servirà a mettere in risalto la pluralità di strutture culturali, di tradizioni letterarie, di problematiche umane di ogni regione. Il brillante corso seguito dalle lettere brasiliane, che

consentì una diffusione anticipata della loro narrativa significativa a livello nazionale, si manifesterà in un'altra forma nell'emisfero di lingua spagnola. Ciò che questa unità rende evidente sono le aree letterarie (cui ho fatto estesi riferimenti in altri testi), che improvvisamente si fanno nitide e che, legate alle aree linguistiche che Pedro Henríquez Ureña aveva già scoperto parecchi decenni prima e alle aree culturali delineate dagli antropologi (Darcy Ribeiro), mettono in evidenza singolarità nel comportamento creativo, opponendo la zona rioplatense a quella vicinissima cilena, la zona andina a quella caraibica, la zona del Nordeste brasiliano a quella centrale o meridionale, quella messicana a quella centroamericana.

8 - I narratori fantastici

In primo luogo, considerando le reazioni suscitate al suo apparire, la linea della narrativa fantastica guidata da Borges, cui ci siamo già riferiti e che, partita da Buenos Aires, si estese prima nel *cono sur* del continente, con successive ripercussioni in altri punti dell'America, più che per l'espandersi della fama del suo orientatore per il susseguirsi di situazioni culturali simili che ebbero i natali nell'enorme città del sud negli anni Trenta.

Anziché consolidarsi come una forma definitiva delle lettere argentine, si trattò di una parentesi di vent'anni che non riuscì a imporre in modo esclusivo questa linea creativa ai suoi realizzatori, tranne i maggiori, e dalla quale si allontanarono progressivamente i più giovani. Corrisponde all'insicurezza esistenziale che promuove la crisi del 1930 e le cui teorizzazioni, tra nostalgia e disperazione, si ritrovano in *Radiografía de la pampa* [*Radiografia della pampa*], 1933 di Martínez Estrada e in *Historia de una pasión argentina* [*Storia di una passione argentina*], 1935 di Eduardo Mallea, crisi che per un settore dell'intellettualità argentina aumentò a seguito della sua emarginazione durante il decennio peronista (1943-1955) e del rovesciamento dei suoi valori morali, artistici (e segretamente sociali), verificatosi in quegli anni. A conclusione di quella crisi, un riesame della situazione argentina sulla base di una migliore preparazione intellettuale, favorita poco dopo dalla congiuntura rivoluzionaria latinoamericana e dall'acquisizione di nuovi avanzamenti letterari, contribuirà a distruggere il predominio del fantastico, anche se non sarà altrettanto per la letteratura fantastica.

A questo punto divenne evidente che la singolarità di questa linea creativa non si basava solo sull'adozione del fantastico in opposizione al vigente predominio del realismo, ma sulla qualità provata di quel fantastico che spesso, anziché comportare una libertà immaginativa, sostituiva agli schemi realistici altri schemi, ancora più rigidi e mec-

cautel, e quindi più arbitrari. Lo spirito ludico, in quel fantastico argentino, si limitava a compensare in un ordine soggettivo l'angustia di una emarginazione che non riusciva a interpretare: perciò imponeva un regresso rispetto alla problematica di quel tempo. Piuttosto che liberare dalle sue durezza il discorso sul reale, obbligandolo a recuperare la propria dinamica creativa, costruiva un altro discorso parallelo, interno, bloccato quanto quello che lo scrittore osservava nella propria esteriorità.

Ma da un lato ciò ci autorizza a collegare a questa linea narrativa l'opera di scrittori come Manuel Mujica Láinez (1910) e, in parte, la meditazione narrativa di Eduardo Mallea (1903) e ad affiancarlo la problematica della narrativa femminile che sta nascendo adesso, ci costringe anche a distinguere questo fantastico argentino da altre due operazioni che gli sono state spesso sovrapposte illegittimamente. Una è quella che istituisce, di preferenza nell'area culturale dei Caraibi, una narrativa del meraviglioso, che può essere reale o letterale, ma viene caratterizzata da quella qualità che Roger Caillois, con grande abilità, distingueva in modo netto dall'altra che siamo soliti definire fantastica: in questa la realtà si allarga e si gonfia per far posto a tutte le possibilità senza che le une cancellino le altre ma in modo che si intreccino e concorrano a una stessa felicità espressiva, mentre il fantastico postula necessariamente la rottura all'interno del tessuto di una realtà che è stato teso a tale scopo su un'accorta razionalizzazione che finisce per essere soffocante e costrittiva. Diversa è la libertà combinatoria che ha caratterizzato molta della più recente narrativa dell'emisfero e che si colloca all'interno di una libera strutturazione di materiali, dopo aver superato la dicotomia "fantastico-realismo" per costruire un testo autonomo che si usa autarchicamente, al servizio della comunicazione di un determinato messaggio e ponendo mano alle distorsioni, alle invenzioni, ai frammenti realistici, alle iperboli, agli elementi eterni, utili a una composizione che si vuole equivalente all'universo nella sua distorsione soggettiva. All'una e all'altra di queste categorie appartengono invenzioni come quella di García Márquez, Reinaldo Arenas, José E. Pacheco, Miguel Angel Asturias, Guillermo Cabrera Infante ecc.

Nel 1941, oltre *El jardín de senderos que se bifurcan*, vengono pubblicati *Sombras suele vestir* [Ombre talvolta veste] di José Bianco, *Todo verdor perecerá* (Tutto il verde perirà) di Eduardo Mallea, *La amortajada* [La salma] di María Luisa Bombal, che appartengono tutti a questo settore della narrazione.

L'oscillare della seconda generazione tra entrambe le correnti e perciò la sua equiparazione compensatoria, ha un caso tipico in Bianco, che subito dopo l'impeccabile *nouvelle* sopracitata, fatta tutta di tonalità e di atmosfere, proporrà il romanzo *Las ratas* [I topi], 1942, che è un'indagine sui processi fatali che muovono imperiosamente

l'animo umano; preannuncia il romanzo successivo, *La pérdida del reino* [*La perdita del regno*], pubblicato trent'anni dopo (1972) e che si colloca nella linea di una ricerca su una trasmutazione, psichica più che fisica, il cui psicologismo tormentato sfiora di continuo un'imprecisa metafisica.

Fornito di una bibliografia più nutrita ma anche più disciplinatamente fantastico, unito a Borges da una collaborazione letteraria di lunghi anni, che è possibile non sia stata utile alla sua ricerca personale, Adolfo Bioy Casares (1914) aveva già pubblicato *La invención de Morel* (*L'invenzione di Morel*), 1940. Intraprende una lunga e piuttosto infruttuosa peregrinazione attraverso il fantastico che riguardò non meno di cinque libri, che rimasero poi coinvolti nel suo *Historia fantástica* [*Storia fantastica*], 1972, senza conquistare un accento proprio né un profondo inserimento nell'articolarsi stesso dell'inconoscibile, che ha solo sfiorato, nominandolo, con la sua bella scrittura senza spiegarne il senso. Solo nel 1969, con *El diario de la guerra del cerdo* (*Diario della guerra al maiale*), ha trovato la propria strada, e in un altro versante, quello del mistero amoroso, che aveva cominciato a invadere larvamente i suoi libri fantastici. Altri narratori di questa linea sono Enrique Anderson Imbert (1910), che dopo essere stato divorato dalla critica, ha trovato la propria chiarezza e la propria piena libertà in *El gato de Cheshire*, 1965, e Juan R. Wilcock (1919) che, dopo avere inventato il racconto della crudeltà, è entrato a far parte della letteratura italiana.

A questa linea possiamo associare uno scrittore realista, dedito tuttavia alla costruzione di schemi mentali più o meno rivestiti di carne. È Eduardo Mallea (1903), che già con *La bahía del silencio* [*La baia del silenzio*], 1940, aveva stabilito il modello cui si adegueranno *Todo verdor perecerá* e *Rodeada está de sueño* [*Circondata di sogni*], 1943, e che continuando a ripetersi si farà più rigido. Si tratta di una meditazione psicologica ed etica sul destino solitario e angoscioso dell'uomo, seguito attraverso diverse creature simili a sonnambuli; una meditazione che si trasforma in monologo solitario, in monologo sordo che si distacca progressivamente dall'articolazione storica e si colloca in un'intemporalità artistica sottolineata da una lingua purista e addirittura anacronistica, come la evidente dissociazione tra la struttura narrativa, complessa ma caratterizzata dal logicismo, e i vaneggiamenti emozionali delle creature romanzesche. Mallea sembrava destinato a trovare in Argentina la strada seguita nelle lettere tedesche da Hermann Broch, ma ha finito per ritirarsi sempre più da una meditazione in cui fosse implicata la situazione vivente, da cui si è allontanato molto presto.

L'ultimo rappresentante di questa linea, e al tempo stesso colui che la sovverte, è Julio Cortázar (1914); ma prima di parlare di lui è opportuno soffermarsi sull'ingresso delle donne nella narrativa, ve-

difficili sotto la spinta del fantastico. La donna era stata confinata, in America latina, alla poesia erotica, o austera (Gabriela Mistral), o critica (Alfonsina Storni), o apertamente edonistica (Juana de Ibarbourou), ma la modernizzazione del periodo tra le due guerre mondiali l'aveva introdotta nelle nuove correnti ed essa aveva cominciato a esprimere il proprio dissenso. Teresa de la Parra (1891-1936) fece conoscere il suo *Ifigenia, diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* [*Ifigenia, diario di una signorina che si mise a scrivere perché si annoiava*] nel 1924, e cinque anni dopo pubblica *Memorias de Mamá Blanca* [*Ricordi di Mamma Bianca*], che recupera il territorio dell'infanzia e dell'adolescenza come zona privata della donna. L'alienazione della donna nella società latinoamericana parte tenderle un ponte nella narrativa fantastica, perché attraverso il suo specchio oscuro fosse capace di esprimersi e, in verità, attraverso questo cominciò a dire la propria scontentezza e la propria insoddisfazione, passando poi alle forme più crude di un racconto realista violento, spesso cinico, quasi sempre crudele.

Le lezioni europee, da Virginia Woolf a Katherine Mansfield, passando per quelle più delicate di Rosamond Lehman, e prima di arrivare a Simone de Beauvoir, contribuirono al risveglio narrativo della donna, alternando la scrittura poetica che sprofondava nei sentimenti, soprattutto adolescenti, all'ambiguità di una narrativa che aveva bisogno di ingredienti fantastici per consentire l'espressione della propria intimità. A queste caratteristiche si riallaccia l'opera di María Luisa Bombal (1910), autrice di due soli libri, *La última niebla* [*L'ultima nebbia*], 1934 e *La amortajada* del 1941, la cui scrittura risulta fin troppo dolce nelle descrizioni della natura e delle effusioni amorose, ma che è capace di maneggiare un clima onirico che conferisce calore al racconto. Anche *Personas en la sala* [*Persone nella stanza*], 1950, di Norah Lange è elaborato in una semipenombra, in una contenuta e indiretta espressione di significati più poderosi, che sono soffocati. A questo stesso orientamento appartengono i racconti dell'uruguayana María Inés Silva Vila (1926) nella sua reinvenzione dell'universo adolescenziale di *La mano de nieve*, 1951.

Il fantastico, poi, può servire da via di accesso a un universo critico. Il salto che compie la narrativa di Silvina Ocampo (1905) tra *Viaje olvidado* [*Il viaggio dimenticato*], 1937 e *La furia y otros cuentos* [*La furia e altri racconti*], 1959, lo mette bene in evidenza, poiché qui comincia a realizzarsi una visione acida e scarna che non può essere paragonata a quella che vanno praticando i narratori di sesso maschile, anche se potrebbe avere dei punti di contatto con un'altra letteratura di liberazione, che negli ultimi decenni ha usato sia il fantastico che il cinismo, quella degli scrittori omosessuali. L'essenzializzarsi dei racconti di Silvina Ocampo raggiunge maggiore violenza nelle narrazioni di Armonía Somers (uruguayana, 1914), raccolte

nel volume *Todos los cuentos* [*Tutti i racconti*], 1962, perché sa recepire l'universo dell'abiezione, come fa Sartre ne *Il muro*, con un'insolita capacità di usare le situazioni nauseabonde e la disintegrazione morale e fisica. Anche se il talento della brasiliana Clarice Lispector è di una versatilità incostante, capace di passare dalle note aspre, alla McCullers, del suo iniziale *Perto do coração selvagem* [*Vicino al cuore selvaggio*], 1944, all'impassibilità lievemente ironica di *Algunos contos* [*Alcuni racconti*], 1952, pure il fantastico le si offrì come una congiuntura per diagnosticare il caos della realtà utilizzando con forza elementi repellenti nel suo romanzo *A paixão segun G.H.* [*La passione secondo G.H.*], 1968.

A questo punto è bene osservare che la narrativa scritta da donne negli ultimi trent'anni ha acquistato un'importanza e una diversità tale da non potere più essere valutata in una trattazione discriminata dal sesso poiché è traboccata in una molteplicità di ricerche che se pure preferiscono l'evocazione e la sensibilità, si inseriscono anche negli stessi affari della narrativa dei colleghi uomini. Basta elencare alcuni nomi per osservare questa varietà di strade: Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández, Elena Garro, Elena Poniatowska, Beatriz Guido, Marta Lynch, Mercedes Valdivieso, Clara Silva Lago, Cristina Peri Rossi, Alba Lucía Angel, Margarita Aguirre, Marta Jara, María Elena Gertner, Sara Gallardo, Marta Traba.

Nel corso della sua trattazione da parte delle due generazioni che la hanno elaborata, la visione fantastica del mondo soffrì una specie di nazionalizzazione, che si concluse collocando l'irruzione del sussulto fantastico, la sua repentina rottura, nel cuore di una realtà ingannevole e all'apparenza accogliente. Ciò accadde prima attraverso un tipo di approssimazione simbolica, distorta e addirittura grottesca, poi mediante un inserimento cauto e quindi tragico nello svolgersi della quotidianità. Questi due campi saranno rappresentati da un libro che non ha riscontro nella narrativa argentina, *Adán Buenosayres* [*Adamo Buenosayres*], 1948, di Leopoldo Marechal (1900-1970), al quale potrebbero essere accostati come equivalenti, con le debite mutazioni, *Paradiso (Paradiso)* di Lezama Lima e l'opera di Julio Cortázar (1914). Marechal prende congedo dal "martinfierrismo", cui aveva aderito, con quel romanzo, che pure è fedele ad alcune delle proposizioni iniziali, nazionalistiche, rinnovatrici, ludiche, del movimento. La sua capacità di giocare comincia adesso ad aggirarsi vicino a zone di compromesso: la libertà operativa del tipo di fantastico che si veniva coltivando, introdotta in un ambiente suburbano reale coi suoi connotati di quartiere povero, di *lunfardo*, di tipi umani, provoca un turbamento del reale, recuperabile solo a un'articolazione significativa attraverso una struttura simbolica che stabilisce una nuova rete di connessioni tra i materiali. Quell'operazione di Marechal che alcuni (Viñas) hanno inteso come una sintesi delle linee Boedo e

Florida, servirà da punto di partenza per Cortázar dal momento che è lui a celebrare, da solo, l'importante apparizione di quel libro che concertò come un tradimento i vecchi compagni di Marechal. Tradimento letterario che rifletteva quello che per loro era un tradimento ancora maggiore, cioè l'adesione di Marechal al peronismo. È anche da questo libro che si può far muovere, come un seme da coltivare lentamente, il lungo dibattito di Cortázar con la lingua letteraria, che lo porterà ad abbandonare la scrittura artistica usata ostinatamente dai suoi contemporanei, specie di terreno recintato che assicurava loro l'immunità rispetto alle trasformazioni che si stavano operando laggiù, nei lontani quartieri della periferia.

La novità di *Bestiario* (*Bestiario*), 1951, che prepara *Final de juego* [*Finale del gioco*], 1956, e, già in un processo di trasformazione, *Las armas secretas* (*Le armi segrete*), 1959, ha le radici in un rovesciamento dell'impostazione caratteristica del fantastico (che lo stesso Cortázar aveva fatto funzionare in *Los reyes* [*I re*]) sostituendo lo schema interpretativo precedente, che dava un significato al tema concreto e che spesso muoveva dalle strutturazioni simboliche ricevute dalla cultura occidentale, alle quali in qualche modo si univa in caso di necessità, attraverso un'esplorazione diretta di quella realtà, mossa dalla segreta speranza che si articolasse in uno schema simbolico che consentisse di recuperare gli ordini universali. Anche se all'inizio si coglie una certa ambiguità di soluzioni, Cortázar va procedendo verso la sua adesione al fluire originario del reale; grazie al contatto con questo, abbandona la ricerca di schemi simbolici esterni, risaputi e invariabili, per andarsene alla scoperta di altri schemi nuovi derivanti dal funzionamento di una materia che è stata messa in libertà.

Sono, e saranno sempre, strutture fluide, poco nitide, che cercano di mantenersi, più che nell'ambiguità, in un'apertura che consenta loro di raccogliere una molteplicità di significati. Ma dal racconto *El otro cielo* [*L'altro cielo*] in poi, Cortázar ha già scorto quelle che chiamerà "figure", le quali, da un lato, determinano un certo ordine dell'universo (e ciò giustificherà all'interno dell'orientamento cortazariano il suo racconto *Reunión*, *Riunione*) e dall'altro stabiliscono associazioni tra gli esseri umani, rompendo gli steccati che li dividono — classi, cultura, paesi — e liberando segrete affinità. Così risulta che, scoprendo queste nuove strutture, può procedere a invalidare la costanza del caos da cui parte il fantastico di Borges, contrapponendo alla sua disintegrazione permanente una serie di ordinamenti che, tuttavia, non sono le basi di un ordine rigido e imposto, ma nascono invece dall'esperienza della libertà assoluta usata dalla narrativa fantastica come giustificazione delle proprie posizioni.

A questo punto delle sue scoperte, è comprensibile che il racconto fantastico non gli si presentasse come l'unica strada per questa esplo-

razione e che, da *El perseguidor* [*L'inseguitore*] in poi, si succedessero le tappe di una costruzione letteraria interna al reale (un reale più vivo, indicibile, libero) che ci avrebbe dato *Los premios* [*I premi*], 1961, *Rayuela* (*Il gioco del mondo*), 1963, e *El libro de Manuel* [*Il libro di Manuel*], 1973. In ognuna di queste tappe si muove sui nuovi piani dell'ordinamento delle "figure", nuove scoperte strutturali della relazione umana che, nel suo punto più alto (*Rayuela*), genera una forma letteraria che rappresenta il processo del pensiero, il suo incessante autodibattito, il suo costruirsi e distruggersi, il suo rinnovamento dialettico. Perché, a differenza di molti dei suoi compagni del primo momento, il demone dell'insoddisfazione e della ricerca è ciò che determina Cortázar e lo spinge attraverso negazioni e recuperi successivi.

Non è esistito nel resto dell'America latina un altro movimento artistico paragonabile a questo per quanto riguarda il mettere assieme creatori indipendenti attorno a determinate forme letterarie fino al punto di sussumerli in una specie di scuola. Ma, invece, vi furono frequenti esplorazioni nel campo del fantastico, le quali o assunsero l'aria di esercitazioni stilistiche, e perciò non coinvolsero i loro autori in una determinata visione del mondo, o acquistarono tratti ben diversi dal fantastico bonaerense. A questo potrebbe essere collegata l'opera di Juan José Arreola (1918), coi volumi del suo *Confabulario* [*Confabulario*] e della sua *Varia invención* [*Invenzioni diverse*], in cui viene indubbiamente sottolineata la qualità di gioco che è propria della letteratura, una specie di ingegno verbale che si compiace alla replica, alla sorpresa, con una sicura felicità espressiva, ma senza imbastire un universo differente, retto da leggi oscure e minacciose. Quindi, la parte più rappresentativa di Arreola è quella di *La feria* [*La festa*], 1963, con la sua struttura leggera, frammentaria, umoristica, anche se le sue migliori pagine di scrittore continuano a essere in *Confabulario total* [*Confabulario totale*], 1962, fino a quando non potremo conoscere l'edizione integrale delle sue opere complete, in preparazione. Qualcosa di simile si potrebbe dire di Rulfo se la messicanità del fantastico colto che si ritrova in *Pedro Páramo* (*Pedro Páramo*) non lo sottraesse a un discorso critico su questi elementi dell'estetica per rimandarlo a un'altra visione della sua opera letteraria.

Tra tutti i narratori messicani moderni, chi sembra avere più titoli per essere incluso in questo elenco della letteratura fantastica è Carlos Fuentes (1929), se non rappresentasse il paradigma dello scrittore che non viene mai definito da una sola linea creativa, che si rinnova a seconda della lezione del tempo e delle circostanze, il che rende indefinibili i suoi contributi. La caratteristica più evidente, almeno nella sua prima produzione, è stata nel senso di un realismo critico, basato su una diagnosi sociologica molto acuta. Ciò non ha

impedito che il suo primo libro di racconti, *Los días enmascarados* [*I giorni mascherati*], 1954, riprendesse temi indigeni attraverso il fantastico, che egli potesse compiere una brillante esercitazione di stile col racconto lungo *Aura*, 1962, e che con *Cumpleaños* [*Compleanno*], 1971, riuscisse a darci una creazione impareggiabile, misteriosa e precisa come una partita a scacchi o un'illustrazione di parecchi versi di Octavio Paz sulle rivoluzioni del tempo.

Nei più giovani, come José Emilio Pacheco, il fantastico comincia a essere un materiale di libero impiego letterario agli effetti della composizione e non comporta significati ulteriori in letteratura, non riesce ad assestarsi come chiave di interpretazione del mondo.

2 - Il realismo critico urbano

La narrativa fantastica non cancellò la linea realistica della letteratura del sud, che prima, durante e dopo continuò a fluire ma senza limitarsi a una continuità che verso la fine del periodo sarebbe tornata a darle un predominio quasi assoluto, ma visse una trasformazione interna che le confermò una maggiore libertà. Anche al suo interno passò un desiderio di fantasia e di ricche composizioni. La variegata presenza urbana (Buenos Aires) non si tradurrà semplicemente in un repertorio di fatti cittadini; si trasferirà anche alle strutture artistiche dotandole di velocità, di contrasto, di un'acconcia combinazione di materiali e così pure alla scrittura, la cui efficienza e il cui rigore non impediranno l'impiego di formule derivate dall'irruzione poetica dell'avanguardia, anche se non perfettamente aderenti a un testo ma incluse in una finzione.

Su altri piani e con la contaminazione delle tendenze culturali proprie di ogni area, si registrerà il processo di urbanizzazione nella narrativa delle altre città latinoamericane, e ciò verso il 1960 avrà dotato il continente di un complesso di romanzi e racconti che traducono una congiuntura omologa. L'unità continentale in marcia troverà nelle basi comuni che si sono andate sviluppando a Città del Messico, a Caracas, a Rio de Janeiro, a Santiago o a Montevideo, la possibilità di affrontare una problematica comune da una prospettiva simile. Ciò riporta, insieme, all'emergere di un pubblico diverso che si è formato all'interno delle città (che a volte assumono l'aspetto di un battiscapo che lo imprigiona) e le cui richieste sono caratterizzate dalla tecnicizzazione e dal regime di prestazioni imposti dalla comunità urbana.

Anche in questo campo l'anno 1941 segna una biforcazione di correnti, poiché si assiste alla fioritura del romanzo della terra insieme all'emergere di soluzioni letterarie immerse nel conflitto urbano. Il primo è rappresentato nel libro pubblicato da Enrique Amorim,

El caballo y su sombra [Il cavallo e la sua ombra], 1900, uno dei suoi migliori romanzi, in cui l'impulso rapsodico riesce a unificare un materiale che nello scrittore uruguayano tende sempre a disgregarsi, come s'era già visto in *El paisano Aguilar* [Il contadino Aguilar], 1934, formulando soluzioni da racconto. Forse per questo raggiunge un'ottima concentrazione nei racconti o nelle narrazioni brevi, come *La desemboadura* [La foce], 1958, che riescono a tener viva la tensione narrativa. Anche se Enrique Amorim definisce con la sua opera un alternarsi di città e campagna, fu in quest'ultima tematica che si rivelò il suo temperamento. È per questo che il suo nome può rappresentare tutta una letteratura ancora segnata dall'inquietudine tellurgica che nei paesi del sud offrì un ventaglio di creatori: Erico Verissimo (1905), Arturo Cerretani (1907), Antonio Stoll (1902), Max Dickmann (1902), Juan Goyanarte (1901), Gabriel Casaccia (1907), ma anche Francisco Coloane (1910) e così pure Adonais Filho (1915) e molti altri ancora. Questa narrativa, nel momento storico vissuto durante la sua espansione, fu colpita grandemente dalla smisurata crescita delle città, sollecitata dalla seconda guerra mondiale. L'industrializzazione, i buoni affari conclusi con la guerra cominciarono a forgiare le città (nel sud São Paulo, Porto Alegre, Montevideo, Rosario, Buenos Aires, Santiago) che assorbono tutta la vita intellettuale dei loro paesi e contribuiscono a far scomparire la prospettiva nazionale. L'intercomunicazione culturale dell'America latina che era in marcia intensificò questa indipendenza urbana: sembrò che il continente non fosse altro che una catena di città.

E così, nel concorso della casa editrice Losada del 1941 si preferì aderire alle nuove tendenze e premiare Bernardo Verbitsky (1907) per il suo romanzo *Es difícil empezar a vivir* [È difficile cominciare a vivere], cui seguirà *Villa miseria también es América* [Anche le 'bidonvilles' sono America], 1957, e citare Juan Carlos Onetti (1909) per *Tierra de nadie* [Terra di nessuno], in cui con una tecnica dospasiana si affronta esplicitamente il problema di una generazione di uomini scettici e senza ideali nata nelle rudi città latinoamericane e che viene dipinta con identica sfiducia. Iniziava l'opera di uno dei padri della narrativa latinoamericana sotto una spinta, più che giovanile, adolescenziale. La perdita di un'innocenza che si continua a evocare dietro l'irrefrenabile seduzione di ragazze impuberi, il rifiuto interno alla fatale convivenza imposta dalla città moderna, la ricerca di un significato alle vite umane (che non si riesce a trovare), un generalizzato scetticismo circa le possibilità spirituali che può offrire la nuova società, intessono la trama di una narrativa in cui Arlt o Céline o Faulkner sono dèi ispiratori. *La vida breve* (*La vita breve*), 1950, *El astillero* (*Il cantiere*), 1961, *Juntacadáveres* (*Raccattacadaveri*), 1962, tracciano la curva di una progressiva incredulità che li trasporta

verso vaste configurazioni simboliche della decrepitezza, del fallimento, dell'insensatezza del mondo costruito sotto gli occhi dello scrittore. La sua tesa pienezza verrà raggiunta nel genere *nouvelle*, di cui Onetti è un eccellente maestro dall'iniziale *El pozo* [*Il pozzo*], 1939 fino a *Los adioses* [*Gli addii*], 1954 e *Para una tumba sin nombre* [*Per una tomba senza nome*], 1959.

Su questa strada, che comporta l'esplorazione dei modi di sentire e di pensare generatisi all'interno delle grandi città, già si era collocato il primo romanzo di Ernesto Sábato, *El túnel* in cui si riscontravano ancora debiti nei confronti di Mallea e della narrativa francese di quell'epoca; la voce propria dello scrittore trova la sua pienezza in *Sobre héroes y tumbas* (*Sopra eroi e tombe*), 1961, dopo essere passata attraverso la saggistica, e non solo per la sua composizione complessa e originale, ma anche per un'intensità angosciosa, che riesce a far coincidere soggettivo e oggettivo per cogliere una totalità che è tanto la sua condizione argentina quanto la sua ansia di vedervi la condizione dell'uomo universale.

La narrativa che si sviluppa al sud all'interno di questo orientamento si muove nei parametri di un realismo che non impedisce l'assorbimento di elementi fantastici, sia in Onetti che in Sábato, o di atmosfere oniriche e distorte che sfrangiano gli orli del reale, così come irrompono nell'opera di Marco Denevi (1922), alternando la sua *Rosaura a las diez* [*Rosaura alle dieci*] col clima di *Ceremonia secreta* [*Cerimonia segreta*]. Inoltre, risulterà animata da uno spirito critico, insoddisfatto delle relazioni umane che si intessono nel labirinto umano sia nella sfera del sociale che in quella dell'individuale. Si tratta di un'insubordinazione personale, quasi anarchica, nutrita al pensiero liberale ma in molti radicalizzata progressivamente, più incline a una diagnosi etica che sociale, ma capace di impiegare surrettizi o espliciti schemi sociologici per addentrarsi nella comprensione e soprattutto nella censura dell'ambiente. Si distingue da ogni altra narrativa urbana precedente (tranne quella di Roberto Arlt, che comincia a esserne il maestro riconosciuto, prima da Onetti e poi dai giovani che appaiono a Buenos Aires alla caduta di Perón) per un'intensa carica emozionale, una partecipazione soggettiva che dà alla prosa un sistema connotativo di vasta portata, quando non vi istituisce la penetrazione dell'autore, direttamente o attraverso trasparenti *alter ego*.

La mancanza di fede nei valori costituiti si compensa con un'affermazione dell'esperienza personale, l'unica che si presenti come sicura e valida. Lo scrittore parla di se stesso, della sua vita nella società, di ciò che vede e soffre, di ciò che fa. È attraverso questa porta che si stabilisce il contrassegno esistenziale che marca la letteratura critica urbana di questo periodo, più delle letture di Sartre e Camus che servirono semplicemente a convalidare l'orientamento assunto in modo sponta-

neo. Lo si può vedere chiaramente nel caso del messicano José Revueltas (1914), che dalla pubblicazione di *El luto humano* (*Il coltello di pietra*), 1943, fino alla sua recente e perfetta *nouvelle* *El apando* [*Il contorcimento*] ha costruito una narrativa d'intervento, non abbastanza valorizzata dalla critica, forse a causa delle sue irregolarità, della sua maniera immediata e arbitraria di lanciarsi nelle situazioni vissute, confidando nella forza dell'emozione. La sua narrativa è tipica di questo esistenzialismo latinoamericano, che partecipa nel modo più pieno alla sfera del sociale, molto più del modello francese, ma è fedele quanto questo all'esperienza dell'uomo gettato bruscamente nella vita, alla consapevolezza della libertà. Nel caso di Revueltas, l'ostinata costanza della sua vita attraverso la narrativa vale come verifica del fatto che la totalità sociale registra le stesse esperienze, si muove con la stessa scoperta urgenza. La sua scrittura, di recente, si è fatta più attenta, viene percorsa da una circolazione poetica che anima le situazioni drammatiche e ha costruito immagini della realtà che sono figurazioni simboliche. Anche se le loro ideologie sono distinte, è possibile avvicinare tra loro opere come *El astillero* ed *El apando*.

All'interno della stessa corrente del realismo critico si collocano altri scrittori cui la razionalizzazione dei materiali narrativi consente di fungere da indici di un'interpretazione critica più oggettiva, etica o sociale. È il caso di Fernando Alegría (1918), Carlos Martínez Moreno (1918) o Mario Benedetti (1920) all'interno della stessa ondata di scrittori. Stabiliscono norme che risulteranno poi intensificate ed esacerbate dai narratori nati un decennio dopo, anche se si arricchiranno in una prospettiva che nel caso di Carlos Fuentes si farà progressivamente barocca. La preoccupazione politica riappare in questi narratori, al di sopra di quella sociale. Individuano nella sfera politica il centro di convergenza di tutti i problemi delle loro società e, inoltre, questi si presentano loro molto simili a causa dei loro propositi generalizzanti. Lo si può vedere in Fernando Alegría, da *Camaleón* [*Camaleonte*], 1950, fino al suo recente *América, Amérikka, Amérikka*, 1970, in racconti, poesie, frammenti di letteratura sperimentale, anche se il suo miglior momento narrativo rimane in *Caballo de copas* [*Cavallo di coppe*], 1957, che non rientra esplicitamente in quella linea. Lo si può vedere nell'opera di Carlos Martínez Moreno che ha seguito, giornalista e scrittore insieme, le trasformazioni della vita politica del continente: la Bolivia in *Los aborígenes* [*Gli aborigeni*], il processo a Sosa Díaz e la rivoluzione cubana in *El paredón* [*Il muro*], le gesta dei tupamaros in *De vida y muerte* [*Di vita o di morte*], 1972. In Mario Benedetti ha conquistato rapidamente la sua nutrita produzione, che alle origini si aggirava in una visione individualista ed etica ristretta, per affrontare in seguito l'uso di schemi sociali nei suoi romanzi maggiori, *La*

tregua [*La tregua*], 1960 e *Gracias por el fuego* (*Grazie per il fuoco*), 1965; tuttavia, la sua fortuna narrativa va ricercata nei racconti di *Montevideanos* [*Gente di Montevideo*], 1959.

L'ondata successiva, quella degli scrittori nati alla fine degli anni Venti, affronterà decisamente, in tutta l'America latina, la critica della società contemporanea. Il suo punto di partenza è l'inconciliabilità con una situazione che è stata ereditata come un peso morto, piuttosto che qualche progetto di rinnovamento per il futuro, che alcuni neppure scorgono e che altri non troveranno mai. Ma coincidono nell'insoddisfazione, nella recriminazione, nella diagnosi sicura della malattia, come potremo vedere attraverso un'abbondante narrativa sulla decadenza e l'obsolescenza, che a volte si oggettiverà nell'analisi degli ordini sociali (Donoso, Edwards, Viñas, Lynch) e altre volte si trasfonderà in visioni più ampie della decomposizione che sembrano assorbire l'intera realtà (Garmendia, Casey) mostrandola nella sua inarrestabile caduta.

Alcuni nomi, ordinati secondo le rispettive date di nascita, e prendendo il 1930 come limite, registrano quest'ondata di scrittori urbani critici: José Donoso (1925), Rodolfo Walsh e Claudio Giacóni (1927), Salvador Garmendia (1928), Carlos Fuentes, Marta Lynch, Julio Ramón Ribeyro, David Viñas, Guillermo Cabrera Infante (1929), e si estende anche nel nuovo decennio con Jorge Edwards e Jorge Onetti (1931), Enrique Congrains Martín (1932) e comprende Germán Rozenmacher e Ricardo Piglia e culmina nella figura eccezionale di Mario Vargas Llosa (1936).

Due di questi autori si presentano con un'articolata visione sociale, anche se esercitano due tipi di narrativa piuttosto distanti tra loro. Uno è Carlos Fuentes, cui dobbiamo la rassegna più vasta e ambiziosa sulla realtà messicana, sostenuta sia dalla lettura appassionata di *El laberinto de la soledad* (*Il labirinto della solitudine*) di Octavio Paz, sia da un impiego moderno della sociologia e dell'economia, così come della politica del suo paese, che sottendono lo schema interpretativo di base di *La región más transparente* [*La regione più trasparente*], 1958, e ne fanno il fregio variopinto di una società integra. La stessa indagine sostiene il suo testo più riuscito, *La muerte de Artemio Cruz* (*La morte di Artemio Cruz*), 1962, che estende la revisione dei valori, con una visione generalizzatrice e critica, alla totalità della società messicana e in particolare alla storia della sua rivoluzione. Solo una tecnica vivace, un repertorio strumentale libero, una prodigiosa capacità descrittiva potevano consentire questa lettura globale, che si vede favorita dalla destrezza oggettivante del sociologo che è in Fuentes e che non poteva rendere allo stesso modo nell'esplorazione delle soggettività in *Cambio de piel* (*Cambio di pelle*), 1967. Lo splendore di una scrittura brillante che ha il gusto delle variazioni elude il rischio della superficialità allorché compren-

de una struttura intellettuale nitida e rigorosa, che le fornisce un significato profondo e la riscatta dalla sua gratuità. Per questo, opere come *Zona sagrada* [*Zona sacra*], di scrittura più esperta, svaniscono nel confronto con i primi romanzi citati.

L'altro è David Viñas, che ha usato la narrativa come una confessione, una deposizione, un "cross alla mascella", per ricordare la frase del suo maestro Arlt, mosso costantemente da una passione che senza essere guidata accumula il romanzo come una comunicazione diretta, stretta, corporale col prossimo. I suoi titoli, *Cayó sobre su rostro* [*Cadde sulla sua faccia*], *Los años despiadados* [*Gli anni spiattati*], *Dar la cara* [*Dare la faccia*], ci dicono che questa narrativa è sconvolta da contatti personali urgenti che non disdegnano la violenza, la carnalità e la volgarità e che attraverso vari dati sembra raccogliere, in uno sforzo di positività, la convulsione sociale dei *cabecitas negras*⁶ peronisti. Ma è una letteratura critica che è stata condotta sul piano del combattimento e si trasforma in un'arma in cui sono compresi attaccante e attaccato, in rara simbiosi. I suoi momenti migliori vanno da *Los dueños de la tierra* [*I padroni della terra*], 1959 a *Los hombres de a caballo* [*Gli uomini a cavallo*], 1967, in cui due momenti storici della repressione argentina generano paesaggi convulsi: il messaggio ha una forza che avrebbe potuto fare a meno delle sottolineature della scrittura, ma per l'autore ogni messaggio esige un mittente in situazione-limite.

10 - Le testimonianze della decrepitezza

Il capitolo precedente si può completare e prolungare in questo, che tenta di registrare una nuova fase del processo avviato dai narratori critici urbani in America latina e che permette di riannodare i legami tra uno dei suoi iniziatori, Juan C. Onetti, e alcuni dei suoi ultimi interpreti. La diagnosi critica, esistenziale, della società, il suo rifiuto immediato e spontaneo, ha lasciato il passo a una revisione documentata e addirittura oggettiva della sua conformazione e delle sue perversioni, che poi, in un terzo tempo, conduce a una fissazione ossessiva sul suo fatale processo di decomposizione. nelle sue versioni ogni giorno più deliranti e grottesche.

Cercando di definire la narrativa cilena che corrisponde alla cosiddetta generazione del 50, Jorge Edwards (cui dobbiamo un romanzo, *El*

⁶ *Cabecitas negras* (cioè testoline nere, per il colore dei capelli e il tono leggermente scuro della pelle), nome spregiativo usato dalla borghesia nei confronti dei sottoproletari e disoccupati agricoli che, a partire dal 1943 — Perón era Segretario del Lavoro —, attirati dal bisogno di manodopera delle nuove industrie sorte a Buenos Aires, abbandonano le campagne per concentrarsi attorno alla capitale e costituire poi una delle basi sociali del movimento peronista. *N.d.r.*

peso de la noche [*Il peso della notte*]), usa una famosa frase di Portales sulla sordida grettezza dell'oligarchia cilena: "Il tema che si potrebbe dire centrale è quello della decomposizione finale di quell'oligarchia cilena che continua a essere la stessa del parlamentarismo descritta da Orrego Luco, coi suoi scandali, col suo senso della speculazione, col suo atteggiamento poco nazionale e con la sua tendenza a vivere di attività che sono speculative e dei profitti degli investimenti. È una letteratura che qualcuno ha descritto come 'letteratura della decrepitezza' cioè è la letteratura su una classe che non è più all'inizio della propria decomposizione, ma è già in aperto regresso, è alla fine della propria evoluzione e del proprio sviluppo..." Questa messa a fuoco, tuttavia, non riguarda solo il Cile, ma può essere estesa ad altre zone dell'America latina. Non si riduce neppure alla diagnosi ristretta su una classe sociale decadente, ma si estende a una ricerca astratta condotta dalla narrativa in cui viene compreso l'universo della decrepitezza. La serie di creatori che si sono esercitati in questa ricerca è differenziata, anche se per ragioni comprensibili alcuni si collocano di preferenza in quell'area andina in cui la temora del passato è stata forte e costante pur se affrontata con una lucidità assente in altri punti in cui l'eredità morta era ugualmente grande.

Perciò, questa ricerca può essere riportata ad autori di periodi precedenti. È il caso del colombiano Jorge Zalamea (1905), che in uno dei suoi racconti migliori, *Las metamorfosis de Su Excelencia* [*Le metamorfosi di Sua Eccellenza*] affrontò il tema della corruzione annidata nei palazzi ministeriali, nello stesso corpo del ministro, con una prosa barocca, poetica, fiorita, pastosa, più aderente al suo oggetto narrativo, nel complesso, di quella delineata in *El gran Burundú Burundú ha muerto* [*Il grande Burundú Burundú è morto*]. Ma è tra i narratori che scrivono negli anni Cinquanta che il tema fa la sua comparsa con una certa forza e cerca formule estetiche proprie. Tutta l'attività di José Donoso (1925), che va da *Coronación* (*Incoronazione*), 1957 a *El obsceno pájaro de la noche* (*L'osceno uccello della notte*), 1970, passando per momenti-chiave come quelli disegnati da *El lugar sin límites* (*Il posto che non ha confini*), non fa altro che illustrare questa ricerca che, impostata all'inizio come un viaggio, per contrasto, attraverso le classi sociali cilene, giocando il popolo contro lo spettacolo dell'intimità decrepita delle grandi famiglie tradizionali, si va concentrando sull'analisi ossessiva della vecchiaia. Attraversa allora il piano sociologico e morale per addentrarsi in un altro piano più oscuro e difficile, in cui si alternano e si sostituiscono le maschere nel gioco del travestimento, la decrepitezza diviene la norma costante della vita, il tempo si sfascia in questo gioco alterno e le chiusure si succedono, una nell'altra, recando in ognuna la propria parte di mostri e di deliri. L'idea di decadenza

e di corruzione acquista autonomia nella misura in cui viene assunto come centro irradiante della vita; la letteratura la assedia tumultuosamente entrando a far parte del processo, seguendo il protoplasmatico viaggio attraverso le pieghe di questo incessante mistero, con emozione innascondibile, con ansia, con terrore.

In quella linea si colloca l'arte del venezuelano Salvador Garmendia (1928), sin dal suo primo romanzo *Los pequeños seres* [*I piccoli esseri*], 1959, per poi accentuare la sua immersione nel tema della decomposizione coi romanzi *Días de ceniza* [*Il giorno delle ceneri*], 1963 e *La mala vida* [*La vita dura*], 1968. A sostituire l'analisi di una classe oligarchica decadente è adesso lo spettacolo di un'intera città oggetto di distruzione, la Caracas vecchia divorata da quella moderna, ma, come in Donoso, questa oggettiva proposizione di partenza non è altro che un indice che ci rimanda a un tema equivalente e segreto da cui è retta e che la letteratura sviscererà. In Garmendia è la materia che si decompone e imputridisce, la vita degli uomini, i loro volti simili a gusci che si scorticano, le loro passioni e i loro eroismi. Anziché accedere a un universo di mostri, trova, lungo la strada dei suoi racconti, un mondo che può sgretolarsi in qualunque momento, che sfuma in cocci, tra le cui rovine emergono esseri che non sono perversi, ma sono dominati da piccole ossessioni alimentate dall'oscura materialità. I racconti di *Doble fondo* [*Doppio fondo*], 1966 e di *Extraños, difuntos y volátiles* [*Estranei, defunti e volatili*], 1969, depurano le essenze che si trovano, diluite, nella narrazione di un frammento della storia venezuelana contemporanea, *Los pies de barro* [*I piedi d'argilla*], 1973, che è anche la ripetizione di un fallimento.

Giunta sin qui, questa linea narrativa si è andata avvicinando ad alcune forme di impassibilità che l'avvicinano alle tecniche degli oggettuali francesi. Un panorama così stravolto e fetido sembra non possa essere percorso se non da una scrittura asettica, precisa, che si limita a misurare, esaminare e descrivere. Già in Garmendia si può riconoscere questa attrazione esercitata dal narrare oggettivo, ma sarà con Salvador Elizondo (1932) che darà i suoi migliori risultati. Sin dal suo primo testo, *Farabeuf o La crónica de un instante* (*Farabeuf o la cronaca di un istante*), 1965, il narratore messicano ha dimostrato che l'impassibilità nel raccontare l'atroce chirurgia della realtà contribuiva al suo clima di orrore con una seduzione in più. Ma importante quanto una scrittura secca, enunciativa e quasi distante, si rivelava questa, concentrazione: "Il simulacro perfetto della decomposizione della materia organica", in cui si tralascia ogni precisazione o spiegazione che possano definire luogo, cause, significati precedenti o susseguenti.

Alcuni testi di Clarice Lispector e di Calvert Casey potrebbero essere avvicinati a quest'ultima formulazione estremizzata della decomposi-

e di corruzione acquista autonomia nella misura in cui viene assunta come centro irradiante della vita; la letteratura la assedia tumultuosamente entrando a far parte del processo, seguendo il protoplasmatico viaggio attraverso le pieghe di questo incessante mistero, con emozione innascondibile, con ansia, con terrore.

In quella linea si colloca l'arte del venezuelano Salvador Garmendia (1928), sin dal suo primo romanzo *Los pequeños seres* [*I piccoli esseri*], 1959, per poi accentuare la sua immersione nel tema della decomposizione coi romanzi *Días de ceniza* [*Il giorno delle ceneri*], 1963 e *La mala vida* [*La vita dura*], 1968. A sostituire l'analisi di una classe oligarchica decadente è adesso lo spettacolo di un'intera città oggetto di distruzione, la Caracas vecchia divorata da quella moderna, ma, come in Donoso, questa oggettiva proposizione di partenza non è altro che un indice che ci rimanda a un tema equivalente e segreto da cui è retta e che la letteratura sviscererà. In Garmendia è la materia che si decompone e imputridisce, la vita degli uomini, i loro volti simili a gusci che si scorticano, le loro passioni e i loro eroismi. Anziché accedere a un universo di mostri, trova, lungo la strada dei suoi racconti, un mondo che può sgretolarsi in qualunque momento, che sfuma in cocci, tra le cui rovine emergono esseri che non sono perversi, ma sono dominati da piccole ossessioni alimentate dall'oscura materialità. I racconti di *Doble fondo* [*Doppio fondo*], 1966 e di *Extraños, difuntos y volátiles* [*Estranei, defunti e volatili*], 1969, depurano le essenze che si trovano, diluite, nella narrazione di un frammento della storia venezuelana contemporanea, *Los pies de barro* [*I piedi d'argilla*], 1973, che è anche la ripetizione di un fallimento.

Giunta sin qui, questa linea narrativa si è andata avvicinando ad alcune forme di impassibilità che l'avvicinano alle tecniche degli oggettuali francesi. Un panorama così stravolto e fetido sembra non possa essere percorso se non da una scrittura asettica, precisa, che si limita a misurare, esaminare e descrivere. Già in Garmendia si può riconoscere questa attrazione esercitata dal narrare oggettivo, ma sarà con Salvador Elizondo (1932) che darà i suoi migliori risultati. Sin dal suo primo testo, *Farabeuf o La crónica de un instante* (*Farabeuf o la cronaca di un istante*), 1965, il narratore messicano ha dimostrato che l'impassibilità nel raccontare l'atroce chirurgia della realtà contribuiva al suo clima di orrore con una seduzione in più. Ma importante quanto una scrittura secca, enunciativa e quasi distante, si rivelava questa, concentrazione: "Il simulacro perfetto della decomposizione della materia organica", in cui si tralascia ogni precisazione o spiegazione che possano definire luogo, cause, significati precedenti o susseguenti.

Alcuni testi di Clarice Lispector e di Calvert Casey potrebbero essere avvicinati a quest'ultima formulazione estremizzata della decomposi-

zione, ma potrebbero anche essere compresi nel capitolo su libri che più di recente sono tornati a percorrere la decadenza delle classi alte, di preferenza nella regione andina, dove queste si conservano in quel cielo congelato. Libri di impassibile e ironica osservazione come *Un mundo para Julius* [Un mondo per Julius] di Alfredo Bryce Echeni e *El retorno a casa* [Il ritorno a casa] di Nicolás Suescún (1937) non fanno altro che segnare, rispettivamente in Perù e in Colombia, la rottura dello scrittore coi recinti vecchi e tarlati del passato e il suo contributo a un'ultima analisi che equivale a un congedo.

II La narrativa sociale andina

Siamo arrivati, seguendo le derivazioni di una narrativa critica, fino al punto in cui il suo realismo di partenza si trasforma in fantasmagorico. Dobbiamo far ritorno al nostro anno iniziale, il 1941, per imboccare un altro dei sentieri che si biforcano.

In quell'epoca vennero pubblicati i premi del Concorso del romanzo della casa editrice Farrar and Reinhart, che andarono al peruviano Ciro Alegria (1909) per un libro dal titolo felice, *El mundo es ancho y ajeno* [Il mondo è vasto e appartiene agli altri, titolo italiano *I peruviani*], che ebbe una diffusione non raggiunta neppure da *Doña Bárbara*, mentre la prima menzione andò al romanzo dell'ecuatoriano Enrique Gil Gilbert (1912), *Nuestro pan* [Il nostro pane]. Entrambe le opere appartengono a un movimento che in quell'epoca era in piena espansione, ma che aveva intrapreso il proprio sviluppo già da dieci anni, e che si era diffuso impetuosamente in vari punti del continente, ma in particolare all'interno dell'area andina, regione segnata da disparità sociali e da spaccature oltraggiose. In effetti, sia in Perù che in Bolivia che in Ecuador (paese in cui ottiene la formulazione sistematica di una coerente scuola narrativa con sede nella città di Guayaquil) come, in minor grado, in Colombia, si era sviluppata una nuova versione del romanzo regionale, che applicava i propri espedienti stilistici, gli schemi d'interpretazione sociologica e il linguaggio rozzo e referenziale a un esame della problematica sociale e a una denuncia attiva delle ingiustizie. Soprattutto in rapporto al mondo indigeno questa narrativa può essere definita sociale e, per i suoi argomenti prediletti, indigenistica.

La pubblicazione del volume *Los que se van* [Quelli che se ne vanno], 1930, composto di racconti degli ecuadoriani Joaquín Gallegos Lara (1911-1947), Enrique Gil Gilbert (1912) e Demetrio Aguilera Malta (1905) può essere considerato il proclama del movimento. Nella sua versione ecuadoriana comprenderà altri tre scrittori: José de la Cuadra (1904-1941), Alfredo Pareja Díez Canseco (1905-1949) e il molto noto Jorge Icaza (1906), dopo il successo di *Huasipungo* (*Huasipungo*), 1935. Un anno dopo *Los que se van*, César

Vallejo sorprende con la pubblicazione del romanzo *El Tungsteno* [*Il tungsteno*]; il poeta innovatore e sperimentale metteva mano a un vigoroso pamphlet di denuncia sociale, facendo ricorso alle formule che dovevano definire l'incipiente realismo socialista. Dalla Bolivia sarebbero poi venuti i contributi di Augusto Céspedes (1904), autore di *Sangre de mestizos* [*Sangue di meticci*], 1936 e *El metal del diablo* [*Il metallo del diavolo*], 1946, cui si aggiungono Oscar Cerruto (1907) e uno scrittore successivo, Raúl Botelho Gonsálvez (1917). In Colombia si potrebbe far riferimento alla narrativa proletaria di José Osorio Lizarazo (1900-1964) che, dopo aver percorso diversi strati della società povera, avrebbe trovato nel suo primo periodo (1947-53) il proprio argomento nella violenza colombiana con *El día del odio* [*Il giorno dell'odio*], 1954. L'anno 1941 segna il riconoscimento internazionale del movimento grazie ai premi internazionali attribuiti a due dei suoi militanti attivi e alla pubblicazione contemporanea di altri titoli della stessa corrente: *Coca* [*Coca*] di Botelho Gonsálvez, *Hombres sin tiempo* [*Uomini senza tempo*] di Pareja Diez Canseco, *Isla virgen* [*Isola vergine*] di Aguilera Malta.

Questo movimento verrà rapidamente sommerso a partire dagli anni Cinquanta, dopo aver conquistato ai propri romanzi un seguito come quello raggiunto, prima di queste, dalle opere fondamentali del regionalismo. Se ne proclamava legittimo continuatore (di fatto prolungava, semplificandoli, i suoi strumenti artistici) all'interno della nuova situazione che flagellava l'America latina e il mondo, perché nel 1930 eravamo entrati nel decennio dell'urgente antifascismo universale, dell'irrigidimento della letteratura sovietica sotto la compressione del dogma realista socialista, degli effetti sociali della crisi scatenata dal crack del 1929, che troncò le attese delle classi medie, e di un'agitazione programmatica nel campo delle lettere, la cui parola d'ordine fu "il poeta nella strada". La semplicità e a volte la rozzezza della scrittura, la dicotomica visione del mondo che scindeva i buoni dai cattivi, l'uso indiscriminato della brutalità naturalistica, la razionalizzazione del personaggio e del suo comportamento, sono stati alcuni dei capi di accusa che le sono stati mossi.

Funzionò come una letteratura d'intervento, tipica dei momenti di agitazione; non destinata agli indigeni (analfabeti) né ai proletari (che non leggevano), anche se questi erano i protagonisti abituali di tali romanzi, si costituì invece, a imitazione del realismo socialista sovietico, come letteratura per i quadri intellettuali, che in America latina non potevano essere altro che quelli provenienti dalla media e bassa borghesia. Così oggi, attraverso questa letteratura, possiamo leggere chiaramente le loro inquietudini e i loro limiti. È un altro esempio, in un punto opposto dell'arco, dell'alienazione promossa dallo spirito di dipendenza, perché anche nelle fila della sinistra latinoamericana serpeggia questo veleno, figlio non solo delle normali

limitazioni storiche delle classi sociali che cominciano a presentare le loro richieste ma anche dell'ignoranza della realtà del continente, che lo è anche della sua storia, delle sue lotte, della cultura che è venuto elaborando pazientemente anche sotto le più feroci deformazioni, e che porta all'accettazione passiva di modelli istituiti per altre circostanze e altre culture.

È noto che a un certo livello del loro sviluppo i socialismi promuovono una letteratura che incarna la domanda dei quadri che, provenienti dal proletariato o dalle classi contadine, hanno costituito l'amministrazione statale. Fa parte di una precettistica rigida, che per ragioni contingenti molto precise pone l'accento sul volontarismo rivoluzionario, su una morale austera che ispira il sacrificio personale e su una schematizzazione molto semplice e nitida dei compiti umani. All'interno di un'altra società, Enea torna a essere l'eroe e alla sua azione infaticabile la realtà si piega docile. Ma l'attrezzatura letteraria di questa visione del mondo si rifornisce negli stessi scadenti fondi da cui provengono i suoi lettori, cioè nei vecchi materiali che sono stati passati loro nel precedente periodo di dominazione o che sono decaduti per una loro legge particolare fino alle zone inferiori della società e che ora vivono un secondo periodo di splendore, al servizio di nuove idee, costituendo ciò che nessuno ha saputo definire meglio di Ernesto Guevara: un'arte da funzionari. Il trasferimento di quella circostanza storico-culturale alle terre latinoamericane ha la sua espressione più pura in *El Tungsteno*, ma in altre opere finì per essere riscattata dalle tradizioni regionalistiche, molto più esperte e comprensive della particolare realtà americana. Perciò non si può parlare di una produzione perduta per intero. Il fatto che oggi venga dai più considerata con sufficienza non può impedirci di riconoscere in opere come *El día del odio* di Osorio Lizarazo (come aveva già fatto un critico acuto come Hernando Téllez), in *El metal del diablo* di Augusto Céspedes, in *Juyungo* [*Juyungo*] di Adalberto Ortiz, in *Los sangurimas* [*I sangurimas*] di José de la Cuadra, *La serpiente de oro* [*Il serpente d'oro*] di Ciro Alegría, un possente impulso narrativo, una capacità di scolpire a colpi bruschi un universo violento, un palpitare del mondo esterno e vicino spesso assenti nelle delicate orditure della narrativa che si autodefinisce artistica. Vi è in queste opere una maniera scopertamente 'maschilista' (come Velázquez diceva che c'è un modo di dipingere da coraggiosi, che può essere esemplificata da questo "attacco" di Ciro Alegría: "Dove il Marañón rompe le *cordilleras* in un caparbio affanno di avanzare, la *sierra* peruviana ha una fierezza da puma inseguito. Con quella attorno, non c'è da stare tranquilli").

E poi, le energie di questa letteratura sono ben lungi dall'essersi esaurite. Nella coda di questa cometa bisogna collocare il rinnovamento della narrativa colombiana, che si verifica dal 1953 in poi con la com-

parsa del romanzo della *violenza*⁷ che costituisce i residui tardivi del "costumbrismo", dovuti al dominio esercitato da Tomás Carrasquilla. Se questa nuova narrativa ci dà prodotti semplicistici, una specie di letteratura *pop* strappata dalle pagine dei giornali scandalistico-reazionari, com'è il caso di *Viento seco* [*Vento secco*], 1953, di Daniel Calcedo, ci dà anche la rattenuta severità dei romanzi ambientati ad Antioquia, di Arturo Echeverri Mejía e di Manuel Mejía Vallejo (1923), per poi concederci, attraverso un processo di evoluzione interna, un piccolo capolavoro: *El coronel no tiene quien le escriba* (*Nessuno scrive al colonnello*) che Gabriel García Márquez scrive a Parigi nel 1955, contro la letteratura della violenza praticata nel suo paese e per raggiungere l'espressione corretta di quel tema e di quella tradizione.

Penso che nella stessa linea si possa inserire il ciclo narrativo intitolato *Balada* (*Ballata*), che uno scrittore tardivo del Perù, Manuel Scorza, ha iniziato di recente con due titoli già pubblicati. *Redoble por Rancas* (*Rulli di tamburo per Rancas*), 1970 e *Historia de Garabombo el invisible* (*La storia di Garabombo l'invisibile*), 1972, dedicati alle rivoluzioni indigene contemporanee. Si registra così un'ottima cattura della realtà, nonostante l'evidente semplicità espositiva. E aggiungerei ancora che a questa eredità dobbiamo quel concreto contatto con la realtà che concede un sapore molto particolare a una narrativa sperimentale, complessa e sempre in ansia di modernità, qual è quella di Mario Vargas Llosa.

Infine, non bisognerebbe dimenticare che se anche questa narrativa sociale ha il proprio epicentro nell'area andina, ve ne sono esempi in tutto il continente, che coprono una variata gamma di soluzioni. Sempre in quell'anno 1941 esce il romanzo del costaricano Carlos Fallas (1911), *Mamita Yunay* (*Mamita Yunay*), sulle nefaste azioni della United Fruit Company nelle sue piantagioni di banane, romanzo che continua il modello già tracciato da Jorge Icaza nel suo *Huasipungo*, famoso a livello mondiale, che trasforma la letteratura in deposizione. Ma in quello stesso anno esce anche uno dei saporosi volumi di racconti del dominicano Juan Bosch (1909), *Dos pesos de agua* [*Due pesos d'acqua*], con quel suo modo di narrare vivace e il suo uso persuasivo del verosimile, che troveremo di nuovo in un altro isolano, questi di Puerto Rico, José Luis González (1926) a partire dai suoi libri giovanili: *En la sombra* [*Nell'ombra*], 1943, *Cinco cuentos de sangre* [*Cinque racconti di sangue*], 1945, *El hombre en la calle* [*L'uomo nella strada*], 1948.

⁷ La *violenza* è un fenomeno politico-sociale endemico e specificamente colombiano, che al di là dello scontro fra liberali e conservatori, si è sviluppato a partire dalla repressione delle Forze democratiche, nel 1946, dall'assassinio, due anni dopo, del leader progressista Jorge Eliécer Gaitán e dalla decisione comunista di organizzare l'autodifesa. N.d.r.

12 - *Gli acculturatori narrativi*

La narrativa – fantastica o realistico-critica – dei conglomerati urbani allargatisi nell'America latina, per il solo fatto di diffondere un repertorio dalle strutture nuove comportava l'annullamento del movimento regionalista, che dominava nella maggior parte delle aree del continente. In un primo momento, questo assunse un atteggiamento difensivo chiuso, che postulava uno scontro radicale e quindi un irrigidimento delle posizioni. In parte, produceva lo stesso effetto anche la letteratura sociale che, pur traducendo livelli meno evoluti della modernità, era già caratterizzata dall'urbanizzazione e da un assoggettamento a schemi importati sommessamente che, in maniera paradossale, la associavano al fantastico bonaerense della prim'ora. Eppure non fu questo ciò che accadde. Si registrò, invece, una trasformazione del regionalismo, in particolare di quello che elaborava temi contadini e che pertanto manteneva un contatto con elementi arcaici della vita latinoamericana, salvando i propri principi ispiratori. Ciò seppe salvaguardare un importante complesso di valori letterari e di tradizioni locali, ma per ottenere questo risultato dovette trasferirli in nuove strutture letterarie, avvicinabili ma non assimilabili a quelle che rifornivano la narrativa urbana.

Senza sbagliare, il regionalismo si accorse di essere sul punto di soccombere. La sua morte avrebbe posto fine a un complesso di forme letterarie – e forse sarebbe stato il male minore, grazie alla condizione perennemente trasformabile di queste – ma avrebbe posto fine anche a un contenuto culturale molto più vasto, che mediante la letteratura era riuscito a sopravvivere e ad agire sull'ambiente nazionale, che non sarebbe stato possibile raggiungere attraverso altri canali. In quell'alternativa, il regionalismo compie un considerevole sforzo per annettersi nuove strutture letterarie, che ricerca nel panorama universale o solo americano, evitando in questo modo che si verifichi una sostituzione delle sue basi. Ottiene, invece, che queste si espandano dalle frontiere nazionali e continuino a rispettare le sue vecchie parole d'ordine sulla conservazione e sullo sviluppo della cultura ereditata.

Queste operazioni, che si compiono nel corso degli anni Quaranta e Cinquanta mediante artisti isolati, i quali non entrano in contatto tra loro, sono collegabili a compiti di acculturazione che affrontano la sfida di quella modernizzazione che si introduce attraverso città e porti. Cercano di evitare l'incombente rottura tra settori diversi della cultura latinoamericana, conseguenza della sua impari evoluzione. La cultura modernizzata delle città, che si basa su fonti esterne, trasporta il proprio sistema di dominazione all'interno della nazione, e ciò non significa che lo associ al proprio progresso, bensì che lo sottomette. In termini culturali, consente la conservazione folklo-

ristica tradizionale, almeno per un certo tempo, che è già una maniera di uccidere una cultura rendendole difficili la creatività e l'aggiornamento, per poi sostituirla con l'omogeneità urbana. Normalmente, propone alle regioni interne un'alternativa macabra: o regredire o morire.

Posta quest'alternativa così perniciosa, registriamo la comparsa di autori che tendono i ponti indispensabili al riscatto delle culture regionali, facendo ricorso a contributi che pervengono loro dalla modernità. Ma, probabilmente, il loro contatto diretto con apporti contemporanei della modernità europea sarebbe risultato mortale a causa della distanza che intercorreva tra le due parti. Un nuovo mondo culturale che dopo improbe peripezie è riuscito a funzionare (il che corrisponde per il Brasile, ancora, al nazionalismo, ed è ciò che per il settore di lingua spagnola possiamo già definire come latino-americanismo) viene a facilitare la mediazione tra il regionalismo e la modernità esterna. Il dialogo che si instaura tra il regionalista e il modernizzato funziona all'interno della struttura delle lettere latino-americane. Ognuno di questi autori, impegnato nell'operazione di acculturarsi senza negarsi, agisce secondo le circostanze particolari, secondo i livelli vigenti nella sua zona, e presta attenzione alla diversa natura del conflitto che si propone. Vi sono differenze di grado tra i diversi casi che si registrano in America latina: vanno dai più difficili, che hanno a che fare con la già vecchia e sclerotica divisione tra le culture indigene e le culture di dominazione che emanano dal conquistatore, a quelli intermedi, rappresentati dal collegamento delle regioni dimenticate, che conservano gelosamente le tracce del passato, con quelle nuove città che si diffondono e, infine, a quelli che corrispondono a un distanziamento minore tra i poli opposti, in quelle regioni che all'interno del paese o del continente, pur appartenendo alla stessa conformazione culturale delle metropoli latinoamericane, vivono in stato di soggezione, obbedendo ai loro valori senza poter accedere alla fioritura dei propri. Questi tre gradi della problematica dell'acculturazione ebbero esponenti che appartengono alla migliore creatività narrativa dell'America latina, sostenitori e ricreatori del proprio sistema letterario. È sufficiente dirne i nomi: José María Arguedas, Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, João Guimarães Rosa, Gabriel García Márquez.

Di tutti questi, colui che affronterà le difficoltà maggiori è quello che appartiene alla regione andina, perché lì si era consolidato un regime di dominazione che soffocava la cultura indigena tradizionale e congelava le due culture opposte, relegandole al conservatorismo: qui si situa l'opera ammirevole che José María Arguedas (1913-1970), con tenacia portò a compimento, a partire dal primo volume di racconti, *Agua [Acqua]*, 1935, e dal primo romanzo breve, *Yawar Fiesta [Yawar Fiesta]*, 1940, sino alle opere maggiori, *Los ríos*

profundos (*I fiumi profondi*), 1958, *Todas las sangres* [Ogni sangue] o, postumo, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [La volpe di sopra e la volpe di sotto]. Se è il compito più difficile per la situazione culturale che deve affrontare, lo è anche per l'attrezzatura intellettuale dell'autore: come disse egli stesso, oltre lo spagnolo conosceva solo il quechua e sapeva ben poco della letteratura universale dell'epoca. A ciò si aggiunga che l'ambiente non disponeva di un settore colto di buone dimensioni, capace di stabilire una circolazione accettabile tra le élites e la maggioranza della popolazione, e che l'operazione poteva stabilizzarsi solo nell'emisfero della cultura dominante, facendo appello ai suoi strati ribelli, poiché non c'era contatto con l'emisfero dominato, escluso da tutte le forme culturali.

Partendo da un'esperienza infantile privilegiata, decisiva sia per la vita che per la morte di Arguedas, cioè la convivenza con gli indios del Cuzco, che lo accettarono e lo professero come uno dei loro, costituendo dentro di sé i due emisferi culturali andini, Arguedas dovrà intraprendere la costruzione di un'immagine dell'indio interna e non esterna: sostituire l'autonomia dello sfruttamento e della testimonianza con una creatura vivente e vicina, che il lettore possa riconoscere come il proprio prossimo. Non sempre vi riuscirà, in parte perché si muove all'interno di un'idealizzazione nostalgica o di una proiezione del futuro che ci porterà a Rendón Winka. Ma quando fallisce nella costruzione dell'immagine autonoma, la sostituisce con la soggettività che ascende alla categoria di fatto narrativo, in qualità di testimonianza avvalorante: di qui, l'autobiografismo che percorre i suoi libri e spiega la composizione alterna dell'ultimo romanzo.

Pur avendo fatto ricorso alle risorse del regionalismo (che sovrintende al romanzo *El sexto* [Il sesto] sulle sue esperienze in prigione), diede loro leggerezza, grazia, affinamento, sottilità, usando i residui di una lirica post-modernista ma soprattutto, ed è questa la cosa più importante, la propria conoscenza delle tradizioni artistiche e poetiche delle comunità indigene. Lavorò tenendo d'occhio una rivalorizzazione degli indios del sud peruviano, ma nel corso di quell'impresa unica diede un contributo decisivo a qualcosa che ancora non è stato colto in tutta la sua portata, cioè il rinnovamento – e quindi il rafforzamento – del sistema letterario regionale inserendovi una parte dei valori sommersi, dominati, soffocati, che gli conferiscono imprevedibili potenzialità.

Nel collegamento tra ciò che è indigeno e la cultura della dominazione si colloca anche l'operazione del paraguaiano Augusto Roa Bastos (1918), anche se non assumerà le caratteristiche di rottura violenta che rendevano singolare l'esempio peruviano, dato che in questo caso ci troviamo di fronte a una lingua, il guaraní, che ha un uso generalizzato in tutta la nazione e una profonda diffusione. Tuttavia, i pro-

blemi che Arguedas dovette affrontare per trovare una soluzione linguistica nel trapasso dal quechua allo spagnolo e per fornire strutture letterarie che non risultassero troppo infedeli alle strutture mentali che egli individuava come caratteristiche dell'universo indigeno, li dovette affrontare anche Roa Bastos quando, dopo il suo apprendistato poetico, trovò la propria strada nella narrativa coi racconti di *El trueno entre las hojas* [*Il tuono tra le foglie*], 1953, cui seguì il grande romanzo *Hijo de hombre* [*Figlio dell'uomo*], 1960. Uscito da un ambiente contadino, imbevuto della cultura guaraní popolare, vissuto fino al 1947 (anno in cui, per ragioni politiche, deve andarsene in esilio a Buenos Aires) all'interno della società bilingue paraguaiana, Roa Bastos non solo deve tradurre una cultura regionale nella sfera di un'altra che si pretende latinoamericana (e, nei fatti, semplicemente dominante), ma deve lavorare all'interno dei parametri di una letteratura che, come quella sorta a Buenos Aires, si oppone agli ordini tradizionali, per cui manifesta profondo disprezzo. Il ponte, in questo caso, lo distende la poesia, avvolgendo in una saga ardente, evocatrice, gratificante, tutto il materiale e trasfondendolo per porre in evidenza il costante spirito ribelle che lo anima. È possibile che l'esempio di Miguel Angel Asturias, che allora risiedeva a Buenos Aires, abbia dato forza all'impresa, soprattutto nella decisione con cui vengono maneggiati elementi che non mi azzarderei a chiamare folklorici, poiché a rigore non lo sono, ma che si avvicinano a quello strato: il cristianesimo popolare come lo concepisce l'immaginazione contadina, un tessuto di racconti e di storie che interpretano il mondo, la storia della patria così come viene elaborata e conservata nella memoria collettiva. Tutto ciò fissa i binari che sostengono sia il tracciato dei personaggi che l'ordinamento dei fatti. Come ha osservato Bareiro Saguier, "Roa Bastos ricorre a un linguaggio che risulta dalla combinazione della parlata diretta, con locuzioni, formule ed espressioni prese dalla lingua aborigena" e rileva che il romanziere fa ricorso alla fonte del guaraní a causa della "forza della sua espressione metaforica, in quanto lingua vicina alle cose". Questo sostrato si articola in forme compositive che rivelano un cauto addentrarsi negli apporti della modernità narrativa, senza che questi deformino l'originaria visione del mondo, la vitalità e la freschezza del messaggio.

Nei libri successivi, *Madera quemada* [*Legno bruciato*] e *Moriencia* [*Moriencia*], Roa Bastos è sembrato cedere all'invasione delle mode bonaerensi, non solo nella varietà di tecniche che queste propongono, ma anche nelle significazioni ulteriori che portano con sé. Ma il nuovo romanzo a cui sta lavorando da due anni, imperniato sulla figura del leggendario dittatore paraguaiano il dott. Francia, mostra il suo reinserimento, a un livello superiore di elaborazione artistica, nelle fonti originarie della sua creazione.

Si tratta di due esempi di legami tra culture indigene con diversi gradi di creolizzazione e di meticizzazione e culture dominanti, anche con diversi gradi di adesione alla modernità. Ma vi sono altri due esempi che si riferiscono a un altro tipo di legami: quelli che si formano tra una regione, incarnata nel paese, che si è mantenuta legata alle sue maniere tradizionali con quella particolare energia nel difendere molteplici materiali che con imprecisione vengono definiti arcaici, e i centri urbani che risultano contagiati dall'ondata civilizzatrice esterna. Tra questi due poli si produce uno squilibrio nuovo, poiché, appartenendo entrambi a una stessa fonte culturale, hanno avuto sviluppi diversi, che li distanziano. Per l'area messicana questa situazione è rappresentata dall'opera di Juan Rulfo (1918), originario della povera, austera, arretrata regione di Jalisco, dove trascorse l'infanzia e l'adolescenza, e appartenente anche alla capitale Città del Messico, che, con un certo ritardo, riceve negli anni Cinquanta la spinta modernizzatrice all'interno dei canoni della recente civilizzazione nordamericana.

Il lavoro di acculturazione qui si compie attraverso due soli libri: *El llano en llamas (Morte al Messico)*, 1953, che riprende, liberandosi da ogni necessità storica, l'ambiente di Jalisco durante la guerra dei *Cristeros*, una delle ultime scosse della Rivoluzione messicana, verso il 1930, e *Pedro Páramo* (1955), che è la narrazione del ritorno alle fonti, al piccolo villaggio incagliato nella storia, dove la realtà e la fantasmagoria si confondono e si intrecciano, all'intimità del suo sistema culturale, che articola un'organizzazione sociale primitiva, miti, credenze, usanze innestati nella carne delle creature. Tutti e due questi libri sono recuperi di una cultura, ma in entrambi è stata individuata l'influenza dei maestri della letteratura moderna. È chiaro che, fra tutti, Rulfo scelga (come avevano fatto Novas Calvo, Onetti, Revueltas, come farà García Márquez) uno scrittore che negli Stati Uniti rappresenta in pieno la resistenza di una cultura travolta, bloccata e dominata — il sud schiavista, agricolo, tradizionalista — rispetto ai centri civilizzati del nord: William Faulkner. La sua presenza in Rulfo è innegabile (*Macario* deriva da *The sound and the fury, L'urlo e il furore*), ma non esaurisce l'elenco delle provenienze: la struttura di *Pedro Páramo* registra altre fonti, meno letterarie, che sembrano indicare la scoperta di schemi psichici, dal funzionamento spontaneo, tra i membri di una cultura regionalizzata. È utile ricordare la calzante osservazione fatta da Carpentier a proposito della funzione esercitata dagli elementi moderni trasferiti in America latina: non furono solo modelli da imitare, ma servirono ad aprire gli occhi sulle particolarità locali, che erano passate inosservate perché troppo ovvie e quotidiane. Le dissonanze di Stravinski permisero di sentire la musica dei negri di Regla, di fronte all'Avana, come un valore artistico e, quindi, di lavorare partendo da questa e non dalla

musica di Stravinski. L'influenza di Faulkner, nel caso di Juan Rulfo, appartiene a questo tipo di incitamento a risvegliare i sensi a forme di narrare e di immaginare particolari della propria cultura.

In Brasile, il maestro di questa stessa operazione rulfiana sarà João Guimarães Rosa (1908-1967), questo *mineiro*⁸ universale che dai racconti di *Sagarana* (1946) e dai romanzi brevi di *Corpo do baile* [*Corpo di ballo*], 1956, stabilisce una simbiosi tra gli elementi più intimi e raccolti di una cultura regionale, come sono quelli che si trovano immersi nella lingua e consentono, sulla base di questa, un riconoscimento strutturale della visione del mondo, e una composizione artistica disciplinata dalle correnti narrative moderne. Guimarães Rosa, tuttavia, lavora a partire da una situazione molto diversa da quella che si può ritrovare nell'emisfero di lingua spagnola dell'America latina, poiché in Brasile la narrativa regionalista non si vide minacciata allo stesso modo, ma semplicemente discussa attraverso le proposizioni cosmopolite. Anche i migliori rappresentanti di queste come il caso già citato di Mario de Andrade, procedettero ostinatamente a un'immersione nel cumulo nazionale. Durante l'espansione dell'ondata modernista in Brasile, si costruisce la narrativa regionale, a partire dall'opera degli iniziatori José Américo de Almeida e Raquel de Queiroz, e ci viene fornita una terna di narratori dal vigore e dall'ampiezza di toni di Graciliano Ramos (1892-1953), José Lins do Rego (1901-1957) e Jorge Amado (1912).

Perciò, Guimarães Rosa non deve provvedere al salvamento di tradizioni in pericolo, ma a un superamento delle loro basi stilistiche, che erano sul punto di diventare sclerotiche a causa della formulazione di un modello unico. La pubblicazione del suo romanzo *Grande sertão: veredas* (*Grande sertão*), 1956, consacra il progetto: la sua materia, i suoi personaggi, i suoi scenari, le sue situazioni narrative non sono molto lontane da quelle che avrebbe praticato il regionalismo, e tuttavia risultano del tutto diverse poiché la novità degli apporti tecnici traduce coerentemente una visione del mondo del tutto distinta. Nella poesia che gli dedicò alla sua morte, Drummond de Andrade si chiede se non fu "Sertão mistico che scompare / nell'esilio del linguaggio comune?" e, in effetti, la trasmutazione che egli compie muovendo dal linguaggio, usando la lingua per rifrangere le parole come prismi dai molti significati, è un recupero incessante del passato, che vive come presente ma viene proiettato in una corrente impetuosa di possibilità inedite. Un critico lo definisce "un narratore della vecchia scuola, che vede vita e significati dovunque, nelle facce, nei gesti, negli oggetti o negli avvenimenti più trascurabili" (Haars), il che si completa con lo scientismo della sua ricerca della realtà, in base al quale viene raccogliendo una

⁸ Di Minas Gerais, Brasile. *N.d.r.*

documentazione probante, come un maestro naturalista; ma il suo punto di vista è radicalmente opposto, dato che egli osserva dall'angolo prospettico dell'eternità. La realtà così pungente delle sue storie, i lineamenti così veri dei suoi personaggi non si esauriscono mai in sé stessi: sono l'inizio di un'altra indagine, come se ogni creatura fosse accompagnata da rintocchi simbolici, come se ogni avvenimento nascesse pieno di un'armonia imperscrutabile.

Il terzo tipo di operazione acculturante è rappresentato dalla correlazione tra due regioni di uno stesso paese, appartenenti entrambe a una conformazione storica simile, ma di cui una ha vissuto ai margini, dominata e messa in ombra, mentre l'altra, centrale, ha stabilito le linee dell'educazione nazionale. Il migliore esempio può essere ricercato in Colombia che, per molteplici ragioni, geografiche e storiche, ha sviluppato al proprio interno zone molto caratteristiche con un'ostinata volontà autarchica, dandoci una delle carte più contrastate del continente. Quando, nel 1967, Gabriel García Márquez pubblica *Cien años de soledad*, non si tratta solo di un capolavoro, ma del sorgere di un'intera cultura, quella che corrisponde al complesso costiero fluvio-minerario della Colombia, quella che si organizza in una produzione rappresentativa e valida. Sin dagli anni della gioventù, quand'era membro del cenacolo letterario di Barranquilla, Márquez aveva progettato l'opera, che sarà conclusa solo quindici anni dopo, e già allora lui e i suoi compagni avevano preso coscienza dell'inferiorità storica in cui si vedevano all'interno del paese, dell'inesistenza di una letteratura che li rappresentasse (tranne gli esempi isolati di Luis Carlos López o di José Félix Fuenmayor) e della necessità di un'arte che traducesse gli elementi specifici che componevano la loro cultura che, com'è usuale, venivano conservati e sviluppati negli ambienti popolari più che negli strati della borghesia urbana. L'arte di García Márquez oscilla tra la sua cultura costiera e la cultura "cachaca": è quanto prova il suo inizio, con *La hojarasca* (*Il frondame*, 1955), collocato nel suo ambiente e nella sua sensibilità, il suo successivo passaggio alla narrativa della violenza, che non ebbe mai luogo sulla costa ma nelle zone centrali del paese, con la stesura di *El coronel no tiene quien le escriba* (*Nessuno scrive al colonnello*), *La mala hora* (*La mala ora*), 1962, e alcuni dei racconti di *Los funerales de la Mamá grande* (*I funerali della Mama Grande*⁹), anche se qui vi è già un recupero progressivo di argomenti, atmosfere, strutture poetiche che preannunciano il suo pieno reinserimento nei valori particolari della sua cultura da un livello superiore, in *Cien años de soledad*. I suoi racconti successivi e l'annunciato volume *El otoño del patriarca* [*L'au-*

⁹ Compresi nell'edizione italiana di *Nessuno scrive al colonnello e otto racconti*. N.d.r.

tunno del patriarca] confermano questo orientamento e lo trasferiscono verso il suo centro caraibico.

Nel corso di questa ricerca e di questo ritrovamento, García Márquez ha capitalizzato, contro l'arretratezza della metropoli interna, Bogotá, la modernità delle metropoli esterne, in particolare la letteratura inglese e nordamericana, riuscendo (e insieme a lui i suoi compagni, soprattutto Alvaro Cepeda Samudio) a far assumere alla zona costiera una posizione di punta nel processo di ammodernamento. Ciò avrebbe potuto dar luogo a un semplice adattamento, come nell'esempio bonaerense, se invece non si fosse avuta una decisa fedeltà a un complesso di valori regionali, che non erano stati ancora portati in auge dalla letteratura e dall'arte, e quindi esistevano a un livello volgare, come monete correnti della vita, e che García Márquez avrebbe poi reintegrato nelle strutture artistiche moderne. Quando, interrogato sulle soluzioni tecniche che animano la sua maggiore creazione, dice che ciò che gli servì per stabilire la messa a fuoco narrativa da utilizzare fu la percezione del narrare fluente e naturale con cui una donna del popolo svolgeva i temi fantastici annettendoli alla propria realtà, non fa altro che certificare quell'elemento che alcuni critici gli hanno rimproverato come arcaismo, e che consiste nell'utilizzare le originalità di una cultura regionale. I suoi temi, i suoi personaggi, le sue peripezie sono accatastati in un grande ripostiglio nazionale, ma lo sono anche - ed è l'indice più rilevante - alcuni dei suoi più riusciti strumenti letterari.

Nel successo ottenuto da questo libro prodigioso, come in quello di alcune delle opere degli autori collegati allo stesso lavoro di acculturazione, *Pedro Páramo* o *Grande sertão: veredas*, troviamo la certificazione, da parte del pubblico latinoamericano, della validità di questo suo sistema letterario, in cui si vede espresso e compreso, all'interno di un avanzamento estetico che non comporta rottura né negazione, ma trasformazione e apertura di ciò che si è già conquistato.

Questi cinque autori non sono gli unici esponenti di tale impresa, che forse è la più ambiziosa tra quante sono state avviate nel continente, ma sono quelli che l'hanno condotta a miglior fine, quelli che hanno dimostrato l'originalità latinoamericana e quelli che hanno contribuito a identificare e riscattare vaste regioni e culture. Lo sforzo di collegamento che, sulla base di queste, è stato compiuto, mettendo in comunicazione diverse parti di un continente sempre alla ricerca della propria unità, costituisce un contributo di prim'ordine al concetto moderno di America latina.

Dicevo che non sono gli unici, e potrebbero qui citarsi molti nomi che gli si associano o continuano il loro cammino, in diversi punti del continente. A titolo di esempio, bisogna citare alcune produ-

meno note, come quella dell'uruguayano Mario Arregui (1917), che dall'iniziale *Noche de San Juan y otros cuentos* [Notte di San Giovanni e altri racconti], 1956, fino al compendio della sua opera in *Tres libros de cuentos* [Tre libri di racconti], ha introdotto il racconto rurale in una visione precisa, con una scrittura rigorosa che ha debiti nei confronti di Borges e anche di Malraux, e quella del peruviano Carlos E. Zavaleta (1926), che all'interno di una graduale appropriazione delle tendenze della narrativa nord-americana è tornato a passare in rassegna l'universo indigeno, con *Vestido de luto* [Vestito a lutto], 1961; o il caso del brasiliano Dalton Trevisan, che è stato chiamato il Papa Negro della letteratura brasiliana per il suo ritiro nella natale Curitiba, da dove ha fatto pervenire ai lettori venti volumi di una narrativa pessimistica, austera, dedita a percorrere la sua realtà.

13 - I Caraibi sono un paese solo

Abbiamo detto che con la pubblicazione di *Cien años de soledad* e con la sua letteratura successiva, Gabriel García Márquez non solo aveva scelto la sua cultura originaria, quella costiera, ma si era anche proiettato verso un altro centro, che non è a rigore quello della sua capitale colombiana: sono i Caraibi, il mare interno americano in cui si sono inserite le più diverse manifestazioni di tutto l'universo e che, tuttavia, in un quadro di confusione e rimescolamento, ha elaborato tratti originali che gli conferiscono unità. Come ha detto García Márquez, i Caraibi sono un paese solo.

Nella divisione in zone linguistiche dell'America latina, Pedro Henríquez Ureña individuava l'esistenza di un'area ben definita, antillana o caraibica, con un comportamento simile, dal punto di vista linguistico, nelle diverse isole di lingua spagnola (Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico) e nelle coste che si affacciano al Mar delle Antille. I successivi studi linguistici confermeranno l'intuizione di Henríquez Ureña e possono essere completati con le analisi antropologiche relative al sincretismo culturale, istituito a seguito dei vari apporti europei e africani.

L'esistenza di un'area letteraria caraibica, differenziabile rispetto al resto dell'America latina, pone una sfida alla visione comparativa, poiché vi convivono lingue diverse (due, per lo meno, sono romanze, lo spagnolo e il francese, due dialetti, il *créole* e un adattamento del portoghese, e anche lingue nordiche come l'inglese e l'olandese) che portano con sé letterature ricche e si sono sviluppate in strutture sociali simili.

Se dovessi definire il carattere storico del comportamento letterario caraibico, cercherei la definizione nella facilità e nella rapidità con

cui si apre all'influenza esterna e nell'identica facilità e rapidità con cui la trasforma in un prodotto del tutto diverso, che non si rifà alle proprie origini e neppure ai precedenti materiali locali. Ciò ci dà strane mutazioni, che comportano rotture incessanti nella continuità storica, sotto la forma di cicli originali che si succedono gli uni agli altri. Il ciclo corrispondente al mezzo secolo compiuto della narrativa latinoamericana è posto, scopertamente, sotto il segno del "meraviglioso", che può essere di derivazione realistica (il "reale meraviglioso", come lo definisce Carpentier) o fantastica (la narrativa e la teoria letteraria di Lenzama Lima) o di una terza derivazione, che mescola liberamente le due tendenze (è quella praticata da García Márquez, e la più adatta alle forze che hanno operato nel nostro ciclo narrativo).

Sarebbe pericoloso allargare il valore di questo segno letterario, facendone la definizione storica di una letteratura, insidia in cui sono caduti sia Carpentier che Lezama, perché ciò non è sostenuto dal passato - e neppure dal recente - movimento letterario, vista la condizione di mutevolezza che si riscontra nell'area. Tale estrapolazione, tuttavia, ci condurrebbe a tener d'occhio quei meccanismi psichici della comunità antillana che alimentano i numerosi cicli letterari: è la libertà, quasi irresponsabile, della loro immaginazione. Si tratta di un'acuta capacità di associazione, sommersa in una rete di mutanti analogie, così vasta che l'associazione di un ombrello e di una macchina da cucire rappresenta, per quella, solo una metafora banale; è alimentata da una concezione metamorfica della realtà che usa la letteratura per stabilire la propria fissità, in un punto sempre instabile a causa delle tensioni che lo scuotono; genera un fluido psichico sulle cose, delle quali ha desiderio, e che le accende. le fa sue epidermicamente, le allaccia e le scioglie, le rilascia in libertà. È possibile ricercare le radici culturali di questo comportamento dell'immaginario; ma, qui, possiamo solo sottolineare il contributo che doveva dare a questo ciclo narrativo del meraviglioso, che si pone come una tappa di autoscoperta dell'idiosincrasia antillana.

Come abbiamo già accennato, risponde a un incitamento esterno. Più precisamente, all'impatto del *Primo manifesto surrealista* (1924), in cui André Breton intona il suo canto d'amore per la libertà incantevole che fa esplodere le costrizioni del discorso logico. Ma la risposta caraibica a quell'incitamento lo travalica da tutte le parti, lo divora e lo trasforma, lo conduce a derivazioni imprevedibili. Nelle manifestazioni che assume in ogni singolo temperamento vi è tuttavia la costanza di un'omogeneità che più che nello stile si evidenzia nelle operazioni dell'immaginario. In ogni caso, il ciclo sarà abbastanza esteso da interessare quasi quattro generazioni di narratori, le cui opere si accumulano a partire dal 1930 fino a oggi. E abbastanza ag-

provvisorio, tanto quanto basterà ad associare scrittori di zone circonvicine, com'è il caso degli appartenenti alla regione maya, che vengono coinvolti in questa ricerca del meraviglioso. Eppure, la sua capitale sarà all'Avana, perché è quella la città *leader* della regione, quella che dispone di un'esperta élite intellettuale e, per molte e diverse ragioni, la più ansiosa di ammodernarsi.

Gli autori più rappresentativi della prima ondata del ciclo del meraviglioso sono Arturo Uslar Pietri (1905), Miguel Angel Asturias (1899), Alejo Carpentier (1904), insieme ad altri scrittori come Luis Cardoza y Aragón (1904) e Jacques Roumain (1907-1944). Tutti questi fecero il loro apprendistato letterario nella Parigi surrealista, attraverso la quale riscoprirono i loro rispettivi territori: l'attenzione di Asturias per la tradizione maya, di Roumain per la cultura negra haitiana, hanno il loro equivalente nella comprensione e nella definizione di un'arte americana che Carpentier e Cardoza costruiranno grazie all'incitamento artistico europeo, e nella teorizzazione della cultura meticcia, che Uslar Pietri affronterà rivedendo sotto questa prospettiva la storia letteraria del continente. Le prime opere riguardano le rotte individuali che ognuno seguirà, ma anche il sostrato comune di una ricerca della realtà che si presenta come un prodigio inesauribile: *Leyendas de Guatemala*, 1930 di Asturias, *La proie et l'ombre* [*La preda e l'ombra*], 1930 di Roumain, *Las lanzas coloradas*, 1931 di Uslar Pietri, *La torre de Babel* [*La torre di Babele*], 1930 di Cardoza, alle quali potrebbe essere aggiunto il romanzo isolato del colombiano Eduardo Zalamea Borda (1907-1963), alla scoperta del paesaggio e degli uomini di *La Guajira, Cuatro años a bordo de mí mismo* [*Quattro anni a bordo di me stesso*], 1934. Il momento centrale di questa produzione coincide con il 1944, anno in cui esce *Viaje a la semilla* (*Ritorno alle origini*) di Carpentier, cui seguirà *El reino de este mundo* (*Il regno di questa terra*, 1949), in cui si matura il suo stile e la sua visione del mondo caraibico. Del 1944 è anche il libro postumo di Roumain, *Les gouverneurs de la rosée* [*I governatori della rugiada*] e del 1946 *El señor presidente* di Miguel Angel Asturias che già aveva scritto quel pezzo di bravura chiamato *El Alhajadito* (*La pozza del mendico*, che verrà pubblicato solo nel 1961) e dovrà presentare nel 1949 la sua opera migliore, *Hombres de maíz* (*Uomini di mais*). Di quell'anno è *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* [*Piccola sinfonia del Nuovo Mondo*], il miglior testo di Cardoza y Aragón, cui seguiranno i libri fondamentali di Carpentier: *Los pasos perdidos* (*I passi perduti*), 1953, *Guerra del tiempo* (*La fucilazione*), 1958 e *El siglo de las luces* (*Il secolo dei lumi*), 1960.

Il ciclo sembrava completo: radiosa scoperta del paesaggio, del colore, della grazia dell'universo antillano; ricognizione attraverso la sua storia leggendaria; interpretazione mitica delle sue lotte so-

ciali e, soprattutto, godimento della parola, a volte come pura costruzione di significanti, a volte legata al discorso logico (Uslar Pietri), ma in generale espansione di un ordito sonoro e incantevole. Ma negli stessi anni della sua coronazione, comincia il lavoro di un'altra generazione di scrittori, che si inseriscono sulla stessa strada del meraviglioso, che finiscono per accentuare e mettere in movimento grazie a un'intima riconversione di possibilità. La sua figura-chiave è José Lezama Lima (1912), che attraverso le diverse riviste che dirigerà « Espuela de plata », « Nadie parecía », « Orígenes » dimostrava di non essere solo un poeta dall'originale barocchismo, ma anche un prosatore eccezionale, sia nei suoi frammenti (racconti o apologhi o poemi in prosa?) sia nei suoi racconti favolosi e nei primi cinque capitoli di *Paradiso* (1966), che pubblicò su « Orígenes » (1945-1955). La sua influenza sarà molto estesa, nella letteratura cubana, malgrado le normali insurrezioni che un temperamento così curioso e versatile doveva provocare, ma per non cadere in una storia letteraria fatta di personalità e per vedere invece il processo letterario nel suo complesso, dirò che Lezama Lima non può essere valutato se non insieme al suo contrapposto, il gemello negro, cioè Virgilio Piñera (1914), l'altro grande prosatore di questa generazione, anche poeta e drammaturgo e lui pure come Lezama, dominatore di forme sempre in trasformazione, e i cui primi testi definitivi sono in *Poesía y prosa* [*Poesia e prosa*], 1944, per poi raggiungere la pienezza narrativa nei *Cuentos fríos* [*Racconti freddi*], 1956 e nel romanzo *Pequeñas maniobras* [*Piccole manovre*], 1963.

Entrambi sono immersi nel meraviglioso, come possono esserlo il giorno e la notte: mentre Lezama ravviva la realtà — colore, linea, vibrazione — perché le sue apparenze generino la grande opera favolosa, Piñera la opacizza e la raffredda — grigiore, rigore, asprezza — perché le sue viscere esprimano un miracolo tormentato e temibile. Ma per entrambi la vera realtà è altrove; quella che conosciamo è governata da prodigi imperscrutabili, e non fa molta differenza se gli uni avvengano alla luce del sole e gli altri nelle tenebre notturne.

Gli scrittori della terza ondata hanno quindici anni meno di questi: con loro sembra che il processo del meraviglioso nell'area caraibica arrivi al culmine e si esaurisca. L'haitiano Jacques Stephen Alexis, morto tragicamente mentre tentava uno sbarco contro Papa Doc Duvalier, era nato nel 1922 e, oltre a scrivere quattro opere di narrativa (tra cui bisogna ricordare *Compère général soleil* [*Il compère generale sole*] e *Les arbres musiciens* [*Gli alberi musicisti*]), aveva elaborato la teoria di un romanzo afroamericano che mescolava la problematica sociale e la scoperta di un'interiorità lirica dell'uomo, il tutto all'interno di una scrittura iridescente che portava

la realtà a livello di una festa. La sua opera rientra nel grande sforzo per recuperare la peculiarità negra (ma anche la peculiarità tropicale antillana) indetto da due libri fondamentali: *Ainsi parla* [*Così parlò*] di Jean Price-Mars e *Cahier du retour au pays natal* [*Diario del ritorno al paese natale*] di Aimé Césaire. Ed è il riconoscimento di questo inatteso strato africano, vivo nel subconscio, che scompiglia la lettura bretoniana del meraviglioso, a volte così schematica, dotandola di una turbolenta energia trasformatrice.

Le altre figure-chiave di questa ondata saranno Gabriel García Márquez (1928), col suo *Cien años de soledad*, e Guillermo Cabrera Infante (1929), col suo *Tres tristes tigres* [*Tre tristi tigri*], anche se bisognerebbe aggiungere il romanzo di un poeta: *Los niños se despiden* [*I bambini si congedano*] di Pablo Armando Fernández. Il meraviglioso si aggira in loro introducendosi attraverso i più insospettati interstizi: e così si appunta, in García Márquez, sulla rapsodica messa a fuoco della storia, facendone una lunga cavalcata in cui l'immaginazione diventa realtà, e questa torna a recuperarsi come immaginazione, e così si trasferisce dietro il linguaggio stesso, in Cabrera Infante, per far vacillare l'intero edificio della letteratura, la quale si traveste, si nega, si trasforma, si equivale, si dissolve. Sono diversi giochi di specchi, ma le loro conseguenze risultano simili.

Forse si potrebbero aggiungere ancora, in un'ondata recente, opere che continuano questo ciclo, sia pure disintegrandolo. È il caso del romanzo *Los cortejos del diablo* (*Le coorti del diavolo*) del colombiano Germán Espinoza, in cui è evidente l'influenza di García Márquez, ma soprattutto i libri pubblicati dal cubano Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba* [*Celestino prima dell'alba*], *Con los ojos cerrados* [*Con gli occhi chiusi*], ma soprattutto con il romanzo *El mundo alucinante* [*Il mondo allucinante*], sulla vita di fra' Servando Teresa de Mier, un dispiegarsi allucinante di storia passata e presente, di vita e di immaginazione, attraverso una scrittura torrenziale che sovverte i limiti del reale, quasi a consentire l'ingresso di una fantasia scatenata, ma senza colpirne le basi.

Infatti, è qui la chiave di volta di questo meraviglioso, che consente di distinguerlo chiaramente dal fantastico portato avanti dagli argentini, sotto la spinta di Borges. Non invalida la realtà, ma la estrae dal suo involucro convenzionale, la fornisce di una natura protoplasmatica, mutevole e gustosa, che consente di costruire un discorso in cui il possibile, il sognato, l'impossibile si sostituiscono e si mescolano, eliminando così i compartimenti che proteggono la soggettività e l'oggettività, permettendo che la prima affondi nella seconda, e che questa conferisca autenticità alla prima. Di qui il fiducioso fluire verso tutto l'universo che, tranne nel caso di Piñera, non produce insicurezza o timore: la letteratura diviene la porta di avorio.

e di corno che comunica con la festa del reale.

Ma sbaglieremmo se facessimo di questo ciclo narrativo una costante storica. Infatti, anche durante la fase del suo più pieno vigore, ha conosciuto una linea regressiva, imbastendo autori e opere che svolgevano la loro ricerca nel realismo o in un creolismo fantasioso e libero, altra particolarità della comunità antillana. Può essere individuata nell'opera di Lino Novás Calvo (1905), che sulla « Revista de Avance » definì l'ideale dello scrittore e il cui libro *La hora nona y otros cuentos* [*L'ora nona e altri racconti*], 1942 è un riferimento obbligato per il genere del racconto, nella linea faulkneriana. O nella serie di gustose ricerche, "romanzetti nebbiosi", che segnano l'attività di Enrique Labrador Ruiz (1902), che può essere considerato la controfigura di Alejo Carpentier e l'esploratore di un universo "cubiche"¹⁰, con un portentoso uso della lingua, già evidente nel suo primo ciclo, *El laberinto de mí mismo* [*Il labirinto di me stesso*], 1933, *Cresival*, 1936, *Anteo*, 1940, ma che si decanta e si raffina nel romanzo *La sangre hambrienta* [*Il Sangue affamato*], 1950 e nei racconti di *El gallo en el espejo* [*Il gallo allo specchio*], 1953. E anche nei racconti di Onelio Jorge Cardoso (1914).

Inoltre, al centro di questo complesso culturale, la rivoluzione istituirà un giro progressivo che relega ai propri margini la linea del meraviglioso e pone al centro una narrativa documentaria, realistica, dura e a volte programmatica. I suoi migliori momenti sono nei racconti di Jesús Díaz, Armando Benítez, ma soprattutto in un libro eccezionale, del nuovo Babel della rivoluzione latinoamericana: *Condenados de Condado* (*I condannati dell'Escambray*) di Norberto Fuentes, la cui lettura può essere completata con le cronache pubblicate nei giornali e nelle riviste cubane, poi raccolte nel volume *Cazabandido* [*Cacciabanditi*].

Questa narrativa, che a tratti si diluisce nel documento bruto, può stabilire più di un contatto con una narrativa di resistenza, qual è quella che fu elaborata nell'isola di Puerto Rico negli ultimi decenni, all'interno del quadro regionalistico. La sua figura principale è José Luis González (1926), e coloro che l'hanno modernizzata sono stati René Marqués e, soprattutto, Emilio Díaz Valcárcel, seguiti dai più giovani, Pedro Juan Soto e Luis Rafael Sánchez.

14 - Molto antico e molto giovane

I narratori nati dopo il 1930 in America latina formano la generazione che ha fatto il proprio ingresso nella letteratura verso la

¹⁰ Scherzosamente: "cubano". N.d.t.

metà degli anni Sessanta, per così dire, nella bocca del vulcano. Cominciano a creare quando l'edificio è scosso con violenza. I problemi che affrontano sono ardui e le domande che vengono poste loro sono pressanti. In generale, si tratta di un "work in progress", con la fragilità che questa caratteristica, e la situazione in cui vivono, impone loro. Fra tutti, colui che ha già compiuto una traiettoria che accredita il suo talento e la coerenza del suo progetto letterario, è il peruviano Mario Vargas Llosa (1936), con opere-chiave come *La ciudad y los perros* (*La città e i cani*), *La casa verde* (*La casa verde*), *Conversación en la catedral* (*Conversazione nella cattedrale*) e *Pantaleón y las visitadoras* [*Pantaleone e le visitatrici*], che — tutt'e quattro — costituiscono una revisione critica della società peruviana in quasi tutti i suoi strati, nell'epoca contemporanea. Queste opere, come altre di giovani creatori peruviani, sembrano mutare dall'insegnamento di un uomo che è stato ingiustamente cancellato dalla vita del paese. Parlo di Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), che come già Mariátegui, come ancora prima González Prada, fu animatore della vita intellettuale, propulsore di una coscienza critica, lucida e moderna, per riflettere il modesto e ostinato predicatore di due condizioni basilari dello scrittore: lo sprofondamento nella propria realtà nazionale e lo sforzo di modernizzare la propria cultura. A entrambe è fedele la letteratura di Vargas Llosa, che si pone all'incrocio di più linee di forza che, da un lato, lo spingono a una ricerca profonda all'interno della propria realtà, facendone un erede del vecchio realismo latino americano nella più totale accezione del termine, e, dall'altro, lo inducono a un uso sperimentale, inconsueto e talvolta epidermico delle attuali tecniche narrative. Come dice un verso di Darío, è molto antico e molto moderno, e forse in lui una forza riscatta l'altra, per poi giustificarsi reciprocamente. Si tratta di una tensione che non ha ancora trovato il punto di equilibrio e a cui forse la sua narrativa deve quella condizione ignea che la pervade.

Si direbbe che è sempre in lotta con un riflesso profondo e possente di tipo arcaico (e che traduce visibilmente nelle sue proposizioni teoriche, legate a un idealismo novecentesco), che è tuttavia il tessuto oscuro che sostiene il suo nerbo di narratore e produce l'intensità delle sue visioni. Gli oppone una ricerca di forme che ha qualcosa di abbagliato, come il bambino di fronte alla vetrina sontuosa, inventandone altre nuove con abilità stupefacente, senza badare al loro stridore quando vengono plasmate su una qualche materia. Sembrerebbe non badare neppure al fatto che anche le forme e le tecniche lasciano trasparire, ad un livello astratto, una determinata visione del mondo, e che questa non coincide sempre con quella che anima interiormente il turbine creativo dei suoi romanzi. Poiché, nei fatti, è il più importante romanziere giovane dell'Ameri-

ca latina, la soluzione che troverà interessa tutti, e in particolare interessa quello che è il compito generale e comune e più alto: la conservazione, l'allargamento e l'arricchimento del proprio sistema letterario.

Caracas, settembre 1973

Titolo originale *Medio siglo de narrativa latinoamericana*
Tradotto dallo spagnolo da Glauco Felici

Angel Rama è nato a Montevideo, Uruguay, nel 1926. Narratore, pubblicò il romanzo *¡Oh, sembra puritana!* (1951) e la raccolta *Tierra sin mapa* (1959). È professore universitario a Montevideo e a Caracas. A lungo responsabile della pagina letteraria del settimanale uruguayano « Marcha », membro della giuria del premio Casa de las Américas (La Habana, Cuba) e del consiglio di redazione della rivista omonima, come saggista, critico letterario e operatore culturale ha contribuito con interventi e polemiche, con un'opera regolare di recupero storico e di aggiornamento estetico, a rendere ancora più dinamico il dibattito politico-culturale sulle parole, sui tessuti di parole, e su ciò che li sorregge, nell'America latina d'oggi.

Angel Rama

*José Agustín
Fernando Alegría
Mario de Andrade
José María Arguedas
Humberto Arenal
Reinaldo Arenas
Roberto Arlt
Mario Arregui
Juan José Arreola
Miguel Angel Asturias
Mario Benedetti
Antonio Benítez
Adolfo Bioy Casares
Jorge Luis Borges
Juan Bosch
Alfredo Bryce Echenique
Guillermo Cabrera Infante
Onelio Jorge Cardoso
Alejo Carpentier
Calvert Casey
Abelardo Castillo
Augusto Céspedes
Oscar Collazos
Julio Cortázar
Marco Denevi
Jesús Díaz
Emilio Díaz Valcárcel
Antonio Di Benedetto
José Donoso
Autran Dorado
Carlos Droguett
Jorge Edwards
Salvador Elizondo
Germán Espinosa
Carlos Fuentes
Norberto Fuentes
Eduardo Galeano
Gabriel García Márquez
Juan García Ponce
Salvador Garmendia
Adriano González León*

*Felisberto Hernández
José Lezama Lima
Clarice Lispector
Marta Lynch
Eduardo Mallea
Leopoldo Marechal
Ezequiel Martínez Estrada
Carlos Martínez Moreno
Augusto Monterroso
Alvaro Mutis
Silvina Ocampo
Juan Carlos Onetti
José Emilio Pacheco
Virgilio Piñera
Nélida Piñon
Sergio Pitol
Renato Prada Oropeza
Graciliano Ramos
José Revueltas
Julio Ramón Ribeyro
Augusto Roa Bastos
Manuel Rojas
João Guimarães Rosa
Germán Rozenmacher
Juan Rulfo
Antonio Skármeta
Dalton Trevisan
Arturo Uslar Pietri
Mario Vargas Llosa
José J. Veiga
David Viñas
Rodolfo Walsh
Agustín Yáñez
Carlos E. Zavaleta*

Mario Luzi

*Octavio Paz
Emir Rodríguez Monegal
Fernando Alegría
Antônio Cândido
Roberto Fernández Retamar*