

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

"En ese opio que es Italia: Manuel Puig e il Bel Paese"

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1739520> since 2020-05-21T13:21:34Z

Publisher:

Unica Press/ Ricerca

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

De pilón

Studi traduttologici, linguistici
e letterari su America Latina
e Caraibi

UNICApress/ricerca

a cura di
Maria Cristina Secci



TERTULIAS
#2

Tertulias ha il proposito di contribuire al dibattito interdisciplinare nel settore della ispanistica, con particolare riferimento all'America Latina. A tal fine, accoglie volumi – monografici o miscelanei – sul processo linguistico, traduttologico e letterario o studi provenienti da scienze affini quali le sociali. Oltre a propiziare una franca circolazione delle idee, i benefici della collana si riferiscono alla condivisione editoriale dei risultati di ricerca e a un rafforzamento della rete di ricerca internazionale.

Cada lengua es una visión del mundo
Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*

UNICApres/Ricerca
Tertulias
#2



TERTULIAS

Collana diretta da Maria Cristina Secci, Università di Cagliari, Italia

Comitato scientifico internazionale:

Montserrat Bacardí i Tomàs, Universitat Autònoma de Barcelona, Spagna

Riccardo Badini, Università di Cagliari, Italia

Edoardo Balletta, Università di Bologna, Italia

Roger Bartra, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, Messico

Mayerín Bello Valdés, Universidad de La Habana, Cuba

Chiara Bolognese, Sapienza Università di Roma, Italia

Zaida Capote Cruz, Instituto de Literatura y Lingüística 'José Antonio Portuondo Valdor', Cuba

Mariana Fernández Campos, Universidad de La Habana, Cuba

Jorge Fonet, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, Cuba

Giovanni Gentile Marchetti, Università di Bologna, Italia

Alessandra Ghezzi, Università di Pisa, Italia

Eduardo Ramos-Izquierdo, Université Paris-Sorbonne, Francia

Nora Danira López Torres, El Colegio de San Luis, Messico

Adrià Martín Mor, Universitat Autònoma de Barcelona, Spagna

Vittoria Martinetto, Università di Torino, Italia

Silvana Serrani, Universidade Estadual de Campinas, Brasile

Stefano Tedeschi, Sapienza Università di Roma, Italia

Comitato di redazione:

Ilaria Camboni (coordinatrice di redazione), Università di Cagliari, Italia

Giulia Gazzaniga, Universidad de Málaga, Spagna; Università di Cagliari, Italia

Matteo Mandis, Universitat Autònoma de Barcelona, Spagna

Paola Moreddu, Universidad de Málaga, Spagna

De pilón
Studi traduttologici, linguistici e letterari su
America Latina e Caraibi

a cura di Maria Cristina Secci



Cagliari

UNICApress

2020

I edizione

De pilón. Studi traduttologici, linguistici e letterari su America Latina e Caraibi

Revisione testo: Ilaria Camboni, Giulia Gazzaniga e comitato di redazione

Impaginazione: UNICApres

L'immagine riprodotta in copertina rappresenta una macina tradizionale messicana (*metate*) con il relativo pestello (*metlapil*):

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fotg_cocoa_d195_a_mexican_mete_or_grinding_stone.png

© 2020. Autori dei rispettivi contributi

Licenza CC-BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)

La sed de la mariposa: © 2014, Agustín Cadena; © 2014, Fondo de Cultura Económica (versione originale, concessione del diritto di traduzione dei frammenti a p. 49 e 61, cap. 6-7-8)

Más allá del alambrado: © 2016, Fabio Morábito; © 2016, Sexto Piso (versioni originale, concessione del diritto di traduzione)

L'immagine riprodotta in copertina è di pubblico dominio.

Tertulias è realizzata in collaborazione con Aulas Abiertas seminario permanente di studi linguistici e letterari su America Latina e Caraibi. Si avvale di un comitato scientifico internazionale e ogni contributo viene sottoposto a procedura di revisione secondo la modalità del "doppio cieco".

L'opera è pubblicata con il contributo del "*Open Access Publishing Found*" dell'Università degli Studi di Cagliari, finanziato dalla Regione Autonoma della Sardegna – L.R. 7/2007.

Cagliari, UNICApres, 2020.

Università di Cagliari, Via San Giorgio 12, 09124; <https://unicapres.unica.it>.

ISBN: 978-88-3312-012-6

e-ISBN: 978-88-3312-013-3

doi: <https://doi.org/10.13125/unicapres.978-88-3312-013-3>

ISSN: 2704-9728

Indice

Introduzione

Rete e ordito in studi traduttologici, linguistici e letterari su America Latina e Caraibi

MARIA CRISTINA SECCI (Università di Cagliari, Italia)..... 9

Parte prima

Mediazione, scrittura e società

Traducciones, traiciones, tradiciones

ROGER BARTRA (Universidad Autónoma de México, Messico) 19

La pasión y la condena. Viaje en torno a una mesa de trabajo

JUAN VILLORO (El Colegio Nacional, Messico)..... 33

Parte seconda

Letteratura e trama

«En ese opio que es Italia»: Manuel Puig e il Bel Paese

VITTORIA MARTINETTO (Università di Torino, Italia) 61

Les enfants terribles de Jean Cocteau, Il gioco segreto de Elsa Morante y El siglo de las luces de Alejo Carpentier

LUISA CAMPUZANO (Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas, Cuba)..... 133

Viaje a La Habana. Crónicas e itinerario de una Revolución

JORGE FORNET (Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, Cuba) 151

Italo Calvino e Cuba: un dialogo attraverso i testi

MAYERÍN BELLO (Universidad de La Habana, Cuba) 173

Cubanos en blanco y negro, ¿pintados por sí mismos?
ZAIDA CAPOTE CRUZ (Instituto de Literatura y Lingüística 'José Antonio Portuondo Valdor', Cuba) 191

Parte terza
Traduzione e prassi

Maria Nube. *Una traducción cubana de Odysseas Elytis*
MARIANA FERNÁNDEZ CAMPOS (Universidad de La Habana, Cuba) e
GUSTAVO HERRERA DÍAZ (Pennsylvania State University, Stati Uniti
d'America) 211

La sete della farfalla *di Agustín Cadena Rubio. Nota di traduzione: la rete
semantica come rete di sicurezza*
GIULIA GAZZANIGA (Università di Cagliari, Italia; Universidad de Má-
laga, Spagna)..... 227

Oltre la recinzione *di Fabio Morábito*
LAURA SERRA (Università di Cagliari, Italia) 251

Introduzione

Rete e ordito in studi traduttologici, linguistici e letterari su America Latina e Caraibi

Secondo Philippe Lejeune l'impatto del paratesto sul lettore è decisivo e ne dirige tutta la lettura¹. Nel volume #1 che ha inaugurato la collana, la scelta del titolo *Miscelánea* si riferiva alla pluralità degli autori, ma anche alla bottega di quartiere che in Messico offre incontri insperati. Questo volume #2, strettamente legato al precedente, ricorre a un altro messicanismo per alludere al suo contenuto.

La parola *pilón* richiama, un po' in tutto il mondo ispanico, strumenti di vita quotidiana: un grande mortaio di pietra o legno per sgusciare semi, molto usato nelle *haciendas* di campagna come recita il dizionario di messicanismi di Francisco Javier Santamaría²; un recipiente in pietra che, vicino a una fonte d'acqua, ha la funzione di abbeveratoio o lavatoio; il contrappeso di una bilancia romana. Già questo basterebbe a giustificare la scelta, rievocando contenuti che nutrono, calibrano e macinano idee.

Prima di arrivare alla nostra accezione, vediamo qualche altro significato con cui il termine viene adoperato. A Cuba può indicare il cumulo di foglie di tabacco impilate per la lavorazione, ma anche una persona che mangia troppo³; il *pilón de Changó*, nella *santería*, è un oggetto del corredo religioso decorato con i colori della divinità *oricha*, il

¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 45.

² Francisco Javier Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, Ciudad de México, Porrúa, 1978, p. 851.

³ Antonio María Tristán Pérez y Gisela Cárdenas Molina, *Diccionario ejemplificado del español de Cuba*, tomo II, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2016, p. 305.

rosso e il bianco⁴. In Messico, in passato esisteva una moneta con questo nome e valeva meno di un centesimo⁵; il sostantivo può poi riferirsi al *piloncillo*, un preparato alimentare a base di succo di canna da zucchero e lavorato in forma di cono. Non mancano neanche i detti popolari riportati dal *Diccionario de la Lengua Castellana*⁶ già nel XVIII secolo: «beber del pilón» si riferisce alla ricezione e diffusione di notizie del volgo; «haber bebido del pilón» indica la perdita del rigore esercitato da un giudice o da un ministro all'inizio del proprio incarico. Infine, «Llevar a alguien al pilón» significa fare di qualcuno ciò che si vuole⁷.

Nell'accezione a cui ci riferiamo, *pilón*, soprattutto in Messico, indica la merce che il venditore regala a un cliente in segno di premura e gratitudine. È, per esempio, la primizia di stagione che un fruttivendolo infila ostentatamente nella busta con la frutta acquistata: un extra, un omaggio, una strategia commerciale e, allo stesso tempo, un gesto d'amicizia, come certi antichi trattati internazionali. A Cuba, in situazioni analoghe, si userebbe l'espressione «de contra» o «de ñapa», in Bolivia «de yapa», parola derivata dal quechua e che significa 'aumento'.

L'espressione *de pilón* implica dunque una relazione, volontaria e reciproca. Allude alla gratuità, elemento indispensabile nello scambio, e promette di lasciare tutti soddisfatti (o quasi): Octavio Paz, la utilizzò in un'intervista di Silvia Cherem, alludendo sì a un extra, ma indesiderato: «[...] además, como pilón, algunos han intentado difamarme»⁸.

⁴ Luis Esteban Ramírez Cabrera, *Diccionario básico de religiones de origen africano en Cuba*, Santiago de Cuba, Instituto cubano del libro-Editorial Oriente, 2015, p. 296.

⁵ Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío*, Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, p. 165.

⁶ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Castellana*, Tomo V, Madrid, Herederos de Francisco del Hierro, 1737, p. 272.

⁷ Equipo lexicográfico de Editorial Everest, *Diccionario práctico de locuciones y frases hechas*, León, Everest, 1997, p. 166.

⁸ Octavio Paz, *Obras Completas*, 15. *Miscélanee III. Entrevistas/Octavio Paz*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica-Círculo de Lectores, 2003, p. 370.

Se, a giudizio di Carlos Monsivais: «el habla popular se trasparente y alcanza sus niveles de mayor lucidez en el relato»⁹, immaginandoci in Messico, in quale altro luogo potremmo convocare una *tertulia* se non in una tradizionale cantina di nome El Pilón? La cita Jorge Ibargüengoitia in un racconto il cui protagonista affoga la frustrazione per una donna che continua a negarsi: «[...] me fui a la cantina El Pilón, en donde estuve [...] discutiendo [...] con unos amigos, hasta las siete y media»¹⁰. Quella cantina esisteva realmente a Città del Messico ed era frequentata, oltre che dallo stesso Ibargüengoitia, da Juan Rulfo, Paco de la Maza e altri autori memorabili.

Il libro si articola in tre sezioni. Nella prima parte – *Mediazione, scrittura e società* – Roger Bartra (Universidad Autónoma de México) traccia in *Traducciones, traiciones, tradiciones* una riflessione sull'applicazione culturale e sociale della rete di mediazione. Sul filo rosso della traduzione e delle «sombras inseparables» che compongono la triade citata nel titolo, ripercorre alcuni dei suoi principali ambiti di ricerca: il mito della malinconia, le mediazioni sociali e politiche, le teorie sulla traduzione letteraria, le strutture neuronali e le protesi escerebrali. Attraverso l'analisi, ricca di illuminanti esempi e rimandi, l'autore riscatta la solitudine e l'incomunicabilità dimostrando come «ciertas dosis de desconexión son necesarias para que operen procesos mediadores». Fondamentali per l'esistenza della cultura e della società sono anche la discontinuità e le interruzioni, senza dimenticare però che, quando predominano, «el sistema político se enfrenta a serios peligros». L'appello pronunciato in questo testo si rivolge all'Academia Mexicana de la Lengua, di cui Bartra è membro, e a tutte le altre accademie: ammettere e, in certe dosi, persino stimolare il tradimento nell'uso del linguaggio

⁹ Carlos Monsivais, *Ahí está el detalle: el cine y el habla popular*, en *La lengua española y los medios de comunicación*, Luis Cortés Bargalló, Carlos Mapes y Carlos García Tort (coords.), Ciudad de México, Siglo XXI de España, 1988, p. 842.

¹⁰ Jorge Ibargüengoitia, *La ley de Herodes*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1967, p. 26.

per permetterci di interpretare e comunicare al meglio con i nostri simili.

Lo scompiglio alfabetico davanti alla tastiera, la mancanza di certezze durante e dopo il processo creativo, l'inadeguatezza degli automatismi, il ruolo curativo dell'intelligenza, sono solo alcuni dei temi di *La pasión y la condena. Viaje en torno a una mesa de trabajo* di Juan Villoro (El Colegio Nacional). Il saggio compie una circumnavigazione attorno al tavolo da lavoro dello scrittore e per farlo convoca, tra gli altri, lo stesso Roger Bartra, Georges Perec, Salman Rushdie, Henry James con le sue soluzioni lessicali sul finire della sua vita. È in una scrivania ordinaria e caotica, in risposta all'esigenza di reinventare la realtà, in compagnia di oggetti non sempre utili come matite senza punta o pastiglie scadute, dove ha origine la magia della scrittura. Tre fantasmi siedono attorno a questo tavolo: la paura, l'illusione e l'inutilità di smettere di scrivere. Secondo Villoro l'unico sistema di misurazione del talento è quello che chiamiamo 'tradizione', ma «incluso el pasado está en disputa». Dunque perché – si domanda l'autore – esercitare questo compito se la ricompensa non è certa?

La seconda parte del libro – *Letteratura e trama* – esplora il tema dell'ordito: culturale, geografico, storico e personale. I primi due capitoli sono costruiti attorno alle relazioni che un autore intesse, sia con la critica, e dunque con il pubblico di lettori, che con altri scrittori e testi attraverso allusioni, prestiti o inattesi punti di contatto. «*En ese opio que es Italia*»: *Manuel Puig e il Bel Paese* di Vittoria Martinetto (Università di Torino) indaga la ricezione dell'opera di Manuel Puig in Italia. Il lavoro nasce dalla constatazione che, pur passando di mano da un editore all'altro, il mercato editoriale italiano continua a nutrire interesse per questo autore straordinario. Sebbene di nicchia, certamente non *mainstream*, Puig di fatto continua a conquistare fette di pubblico, fino a rivelarsi inconsapevole fondatore di un canone in cui sembra trovare origine gran parte della narrativa ispanoamericana contemporanea. A partire dalla consultazione della corrispondenza editoriale reperibile presso gli archivi della Fondazione Feltrinelli e della casa editrice Einaudi, nonché della vasta rassegna stampa resa disponibile da questi editori, così come da quelli che si sono susseguiti nel riproporre

l'opera, Martinetto traccia una breve cronistoria delle reazioni che il progetto narrativo di Manuel Puig ha suscitato presso il pubblico italiano mediante l'interesse della critica, dagli inizi degli anni '70 a oggi.

Les enfants terribles de Jean Cocteau, *Il gioco segreto* de Elsa Morante y *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier di Luisa Campuzano (Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas) approfondisce le relazioni esplicite e implicite de *El siglo de las luces* di Alejo Carpentier con alcuni dei suoi ipotesti. A tal fine, Campuzano recupera frammenti di un romanzo inconcluso e inedito dell'autore, *El clan disperso*, evidenziandone le analogie con alcuni passi del noto romanzo storico. Dal saggio emergono aspetti finora poco studiati dalla critica: i vincoli tra *El siglo de las luces* e *Les enfants terribles* di Jean Cocteau e la presenza, forte ma discendente, dello stesso autore francese nella biografia e critica di Carpentier che da suo lettore entusiasta e ammiratore arriva alle «ácidas crónicas y anotaciones» degli anni '30. Campuzano chiude il saggio con la lettura parallela de *Il gioco segreto* di Elsa Morante che, seppur probabilmente non sia arrivato alle mani di Carpentier, mostra seducenti punti di contatto con *El siglo de las luces*, come il trattamento dello spazio e del tempo.

Gli altri capitoli che compongono questa sezione si riferiscono ai vincoli e alle importanti ripercussioni culturali e sociali che, in diversi momenti della storia cubana, l'intreccio di sguardi altrui produsse dentro e fuori dell'Isola.

La Cuba vista attraverso gli occhi dei suoi visitatori è il tema di *Viaje a La Habana. Crónicas e itinerario de una Revolución* di Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas). Il saggio si centra sull'esperienza della Rivoluzione cubana raccontata da scrittori latinoamericani che – come nuovi cronisti – cercano di comprendere l'esperimento in atto nel cuore dei Caraibi, oscillando tra fascino e disincanto: «Dentro de la literatura de viajes, el 'viaje a la Revolución' es casi un subgénero propio». Da coloro che si recheranno sull'isola a partire dal 1959 – Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Jorge Ibarguengoitia, Sergio Pitol, Pedro Lemebel e César Aira – emergeranno analisi, relazioni e cronache capaci di testimoniare un paesaggio e un'epoca singolare, oltre alle proprie passioni: «Al hablar

sobre Cuba lo hacen también sobre sí mismos y sobre sus respectivas posiciones, y no es extraño que, con frecuencia, las opiniones sobre la Isla hayan sido el vehículo para debates de más largo alcance».

Mayerín Bello (Universidad de La Habana) in *Italo Calvino e Cuba: un dialogo attraverso i testi* ricostruisce un periodo, relativo agli anni '60, «di profonde meditazioni ideologiche ed estetiche» nella vita di Italo Calvino. Nato a Cuba il 15 ottobre 1923, lascia l'Isola all'età di due anni, per poi farvi ritorno nel 1964 come membro della giuria della V edizione del Premio Casa de las Américas. Sarà durante quella permanenza di oltre un mese all'Avana, tra il 23 gennaio e il 25 febbraio, che sposerà Esther Singer, la giornalista e traduttrice argentina. Bello, attraverso l'esame di vari testi attinenti e testimonianze, analizza il rapporto tra l'autore e l'Isola durante e dopo il soggiorno, e il vincolo tra l'esperienza cubana e il concetto di sviluppo storico e sociale di Calvino.

Cubanos en blanco y negro, ¿pintados por sí mismos? di Zaida Capote Cruz (Instituto de Literatura y Lingüística 'José Antonio Portuondo Valdor') è dedicato alla lettura delle rappresentazioni scritte e illustrate in articoli di costume relativi a scene di vita quotidiana, a partire dalla raccolta *Los cubanos pintados por sí mismos*, pubblicata a L'Avana nel 1852, con le illustrazioni di Víctor Patricio de Landaluze. Come ben dimostrato dalla critica, già all'epoca i cubani non si sentirono affatto rappresentati da quei ritratti e, nell'interpretazione attuale, l'opera palesa molteplici contraddizioni riguardanti la cultura dell'Isola. I punti evidenziati dall'analisi di Capote – la misoginia dei testi, l'assenza come fulcro del problema della schiavitù, la mancanza di libertà di stampa e il dominio delle tipografie spagnole in campo culturale – testimoniano importanti aspetti politici e sociali del vissuto della Cuba di allora.

La terza parte del libro – *Traduzione e prassi* – riguarda l'applicazione esperienziale di questa disciplina. Maria Nube, *una traducción cubana de Odyseas Elytis* di Mariana Fernández Campos (Universidad de La Habana) e Gustavo Herrera Díaz (Pennsylvania State University) espone un'iniziativa collettiva sorta una decina di anni fa all'Avana, che potrebbe essere considerata la prima traduzione cubana della

raccolta di poesie *Μαρία Νεφέλη* (*María Nube*, in spagnolo), scritta nel 1978 dal poeta cretese Odysseas Elytis. Diversi aspetti rendono unica la versione cubana di questo appassionato ritratto di una giovane anticonformista sessantottina: la pluralità delle voci di traduzione che vogliono assecondare la raccolta poetica, la complessità plurilinguistica e multiculturale del testo, il carattere per certi versi americanizzante di un'opera europea che trasgredisce le sue stesse frontiere.

Infine, chiudono il volume il racconto *Oltre la recinzione* di Fabio Morábito tratto dalla raccolta *Madres y perros* e tradotto da Laura Serra (Università di Cagliari), vincitrice nel 2019 del premio di traduzione VoceVersa e *La sete della farfalla*, frammento dell'omonimo romanzo di Agustín Cadena Rubio nella traduzione di Giulia Gazzaniga (Università di Cagliari; Universidad de Málaga). Accompagna il testo, la nota *La rete semantica come rete di sicurezza*, da cui emerge l'importanza per Gazzaniga di riprodurre in traduzione un contesto narrativo familiare e verosimile per il giovane lettore d'arrivo grazie al recupero delle simbologie e dei richiami originali che collegano le varie parti del testo.

Maria Cristina Secci
Università di Cagliari

Bibliografia

Cadena Rubio Agustín, *La sed de la mariposa*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

Equipo lexicográfico de Editorial Everest, *Diccionario práctico de locuciones y frases hechas*, León, Everest, 1997.

Ibargüengoitia Jorge, *La ley de Herodes*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1967.

Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

- Monsivais Carlos, *Ahí está el detalle: el cine y el habla popular*, en *La lengua española y los medios de comunicación*, Luis Cortés Bargalló, Carlos Mapes y Carlos García Tort (coords.), Ciudad de México, Siglo XXI de España, 1988.
- Morábito Fabio, *Madres y perros*, Madrid, Sexto Piso, 2016.
- Payno Manuel, *Los bandidos de Río Frío*, Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- Paz Octavio, *Obras Completas, 15. Miscélanea III. Entrevistas/Octavio Paz*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica-Círculo de Lectores, 2003.
- Ramírez Cabrera Luis Esteban, *Diccionario básico de religiones de origen africano en Cuba*, Santiago de Cuba, Instituto cubano del libro-Editorial Oriente, 2015.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Castellana*, Tomo V, Madrid, Herederos de Francisco del Hierro, 1737.
- Santamaría Francisco Javier, *Diccionario de mejicanismos*, Ciudad de México, Porrúa, 1978.
- Tristá Pérez Antonio María y Cárdenas Molina Gisela, *Diccionario ejemplificado del español de Cuba*, tomo II, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2016.

Parte prima
Mediazione, scrittura e società

Traducciones, traiciones, tradiciones¹

Roger Bartra*

Universidad Nacional Autónoma de México

Hace unos años, para discutir los problemas de comunicación y de lenguaje que aparecen entre científicos y humanistas, se me ocurrió inventar la historia de las relaciones, en un lejano futuro, entre los habitantes de la Tierra y los extraños seres de un planeta lejano que llamé Odorn. Cuando un día los extraterrestres llegan a nuestro planeta, los científicos humanos logran elaborar un sistema cibernético para traducir las señales olfativas con que se comunican los odornios. Su lenguaje usa señales similares a aquellas con que se comunican insectos como las hormigas. Usan olores con funciones significativas, llamados feromonas, que son sustancias semioquímicas. Los científicos han logrado por casualidad encontrar una clave estructural para programar la traducción y poderse comunicar con los visitantes de otro mundo. Gracias al aparato traductor se inicia una larga y fructífera relación entre los dos planetas. Al cabo de muchos años, una expedición de antropólogos terrícolas hace un viaje de investigación a Odorn, el lejano planeta. Descubren asombrados que casi todos los nombres, verbos y adjetivos expresados en forma olfativa no corresponden a los signi-

* Roger Bartra (Ciudad de México, 1942) es miembro del Instituto de Investigaciones Sociales (Universidad Nacional Autónoma de México) y miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua. Acaba de publicar el libro *Chamanes y robots: Reflexiones sobre el efecto placebo y la conciencia artificial*, Barcelona, Anagrama, 2019.

¹ Versión resumida del discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, 2014.

ficados que les atribuye el artilugio electrónico. Se dan cuenta de que la eficacia de la supuesta traducción depende de procesos metafóricos que no entienden bien. Los antropólogos deciden ocultar su descubrimiento, con el objeto de mantener sin problemas la relación entre los dos mundos. A fin de cuentas, piensan, los humanos vivieron felices y muy contentos creyendo en el falso modelo de Ptolomeo para descifrar los movimientos de los astros. Se niegan a impulsar una revolución copernicana en las relaciones interplanetarias. Así, durante varias generaciones los antropólogos guardaron celosamente el secreto, no se sabe si para bien o para mal².

Este ejemplo imaginario me pareció útil para describir lo que sucedía con el antiguo modelo de la melancolía, basado en la teoría humoral hipocrática griega. Aunque el modelo sirvió durante muchos siglos para explicar los disturbios mentales de personas aquejadas de lo que hoy se suele llamar depresión, la explicación que ofrecía del padecimiento tenía muy poco que ver con la realidad natural. Lo interesante e inquietante de la teoría humoral es que fue retomada y traducida en épocas y contextos culturales muy diferentes. Aparentemente, médicos como Galeno, griego que escribió y ejerció su oficio en la Roma del siglo II de nuestra era, entendían y aplicaban los textos de Hipócrates escritos a finales del siglo V y principios del siglo IV antes de Cristo. El sistema humoral fue retomado por la medicina medieval árabe y persa, cuando Avicena y Averroes, en los siglos XI y XII se inspiraron en los antiguos textos griegos. Es curioso que la teoría humoral vuelva a ser usada por médicos medievales europeos en gran medida gracias a las traducciones que se hicieron en el siglo XI de los textos médicos árabes. Constantino el Africano, un musulmán que se había convertido al cristianismo, impulsó el conocimiento en Europa de Hipócrates y Galeno mediante sus traducciones latinas de las versiones árabes de los antiguos médicos griegos.

² Esta historia imaginaria la reproduje en *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 198 (trad. it. de M. Cristina Secci, *Malinconia e cultura. Le malattie dell'anima nella Spagna del secolo d'oro*, Cagliari, CUEC, 2013).

La teoría humoral fue una especie de sistema traductor que permitió que filósofos y médicos se comunicaran a través de los siglos y de fronteras culturales. En el siglo XVI grandes médicos como el italiano Giovanni de Monte, el francés Jean Fernel y el español Juan Huarte de San Juan se entendían entre ellos y comprendían a los clásicos griegos y árabes gracias a ese aparato traductor de ideas que fue la teoría humoral. Todavía en el siglo XVIII, cuando Kant se interesó por las enfermedades mentales, usó el antiguo sistema humoral.

El famoso adagio italiano se puede invocar aquí para abrir paso a nuestras reflexiones: «traduttore, traditore». Toda traducción contiene una traición. Podemos asumir que los médicos romanos traicionaron al canon hipocrático, lo mismo que los pensadores árabes cuando retomaron a Hipócrates y Galeno. Y nos podemos preguntar: ¿cuántas traiciones cometieron los médicos renacentistas cuando adoptaron las ideas de los médicos árabes? Cuando llegamos a las interpretaciones europeas más modernas, como la de Kant, la cadena de traiciones ya es de una gran complejidad, y sin embargo podemos reconocer el antiguo arquetipo hipocrático, aunque mucho se haya perdido por el camino. Nos enfrentamos al mismo problema de traducción cuando estudiamos la transmisión de mitos. En la historia de un mito podemos comprobar cómo es retomado y refuncionalizado en diversas culturas y en épocas diferentes. ¿Acaso los románticos europeos entendieron los mitos clásicos de la misma manera que los griegos? Seguramente traicionaron a los originales.

La palabra traición tiene connotaciones muy negativas que los diccionarios relacionan con la comisión de delitos. Presupone la existencia de un lazo que ata o compromete al sujeto traidor con una persona, una comunidad, una institución, una religión, una cultura o una ideología. Se trata de un lazo que se rompe intencional y voluntariamente para lograr un beneficio. El proverbio italiano es un juego de palabras basado en el hecho de que traición y traducción tienen una raíz latina similar; forman parte de un conglomerado de ideas que incluye también la palabra tradición, y en cuyo eje se encuentran las nociones de continuidad y ruptura, de un objeto que cambia de manos o de un sujeto que cambia de ideas. El ejemplo ficticio con que inicié estas

reflexiones sugiere la existencia de un aparato traductor que en realidad es un sistema de incomunicación que sirve para comunicarse. Es un caso extremo y exagerado de algo que ocurre realmente en la sociedad, donde hay un grado variable de incomunicación y de mala interpretación que a veces tiene consecuencias trágicas. Mi reflexión parte de la idea de que si no hubiera un cierto grado de incomunicación no se podrían desarrollar la cultura, el lenguaje o la ciencia. Los humanos carecemos de un nicho ecológico definido, como lo tienen otros animales. Por ello no hay una restricción tan fuerte como en otras especies que limite la pluralidad de hábitos y conductas. Podemos comprender que la gran diversidad resultante genera una profunda diferenciación en los humanos y, con ello, aparece un sentimiento de soledad desconocido en el resto del mundo animal. La soledad acompaña e impulsa la búsqueda de medios de comunicación. Por ello se puede postular que la sociedad humana sólo existe a partir de la incomunicación y la soledad. Los otros animales rara vez están solos y la comunión con sus semejantes debe ser perfecta, pues en caso contrario los amenaza la extinción³. De aquí se desprende la propuesta de que no puede haber tradición sin traición. Si en las redes de comunicación no hubiera vacíos, cambios, saltos, errores y ruidos, no nos servirían para entendernos.

El hecho de que en las cadenas de comunicación haya eslabones rotos o faltantes es un fenómeno extendido de gran interés y muy significativo. Los estudios antropológicos y sociológicos han hecho un gran énfasis en la idea de que la sociedad no podría existir si no hubiese medios simbólicos generalizados de comunicación. Niklas Luhmann, el conocido sociólogo alemán, ha afirmado que los medios simbólicos de comunicación son dispositivos o mecanismos que permiten que la improbable comunicación se realice con éxito. Al traspasar el umbral de improbabilidad estos medios simbólicos permiten que la sociedad pueda funcionar. Los símbolos forman las matrices semánticas que permiten la comunicación. Así se forman matrices sobre el amor, la

³ Esta idea la expresé originalmente en 2001 en el libro citado en la nota anterior.

verdad, el poder, el dinero y muchos otros temas. La melancolía y la teoría humoral son un ejemplo de estas matrices. Luhmann ha explorado con agudeza una de ellas, el amor pasional, que es un conglomerado simbólico muy cercano al de la melancolía⁴.

Para que la matriz que sustenta a los medios simbólicos generalizados de comunicación pueda funcionar con eficacia, paradójicamente debe contener rupturas y formas de incomunicabilidad. La evolución de los mitos, especialmente aquellos que han durado siglos, es un buen ejemplo de la manera en que se forman largas cadenas de señales que comunican, de una época a otra y de una cultura a otra, los elementos básicos de la estructura mítica. La transmisión implica no sólo una continuidad sino también mutaciones y rupturas. Un mito es transmitido y traducido, y con ello cristaliza una tradición. Pero también hay rupturas y traiciones, por sí decirlo, al arquetipo original. La melancolía, a la que me he referido, además de ser un concepto creado por la medicina, es un mito de larga duración. La historia de los mitos es un excelente laboratorio para explorar sus líneas de continuidad y las rupturas que sufre.

La continuidad de los mitos ha sido explicada por Claude Lévi-Strauss como un resultado de la existencia en el cerebro de todos los humanos de una especie de módulo que genera estructuras míticas similares en diferentes culturas. La larga duración de un mito, según la interpretación estructuralista, se explicaría por el hecho de que los signos serían los transmisores de significados antiguos; estos signos son los llamados mitemas, similares a los fonemas, que formarían un conducto que uniría una supuesta arquitectura espiritual generativa con la cristalización histórica de los mitos. La continuidad de los mitos no sería debida a una cadena de comunicación sino a la presencia universal de un módulo cerebral emisor de mitemas.

De acuerdo con este modelo, los mitos se ligarían en una larga línea sin necesidad de traducción de una época a otra y de una cultura a otra. La traducción se daría en el cerebro de cada ser humano cuando

⁴ Niklas Luhmann, *Love as passion. The Codification of Intimacy*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986.

los códigos internos generasen expresiones míticas adaptadas a cada circunstancia, pero conteniendo la misma estructura original. Esta explicación estructuralista me parece insuficiente y no permite entender ni la continuidad ni las transformaciones de los mitos. Yo he adoptado una visión evolucionista que rechaza la presencia de un código estructural impreso en la mente. Nos enfrentamos a una especie de selección cultural que no sigue un camino predeterminado por instrucciones generadas en un módulo cerebral. La extensión y la continuidad de los mitos se explica *ex post facto*, una vez que un mito sobrevive. Es entonces cuando podemos comprender por qué se ha refuncionalizado y estudiar las causas que lo han vuelto apto en un nuevo contexto.

Quiero ahora abordar el problema desde un ángulo muy diferente, y que también he explorado en mis investigaciones. Me refiero a los mecanismos de legitimación del poder político basados en redes imaginarias, como las he llamado. Estas redes son estructuras de mediación que conectan y comunican las esferas del poder con la población. Con frecuencia se alude a estas mediaciones como la vinculación entre el 'gobierno' y el 'pueblo'. Podemos comprender que entre estas dos instancias crecen formas de representación y de comunicación. Se trata de estructuras mediadoras que traducen los intereses de la población a los intereses de la clase política hegemónica. En otras palabras, traducen las aspiraciones 'populares' a las expresiones políticas de los sectores dominantes. Pero sabemos muy bien que entre la base social y las élites políticas no solamente hay mecanismos de representación y comunicación. Hay también vacíos, interrupciones y ruidos que con frecuencia son considerados como traiciones. Hay en estas estructuras mediadoras una peculiar alquimia que transforma o traduce una voluntad o una realidad a formas que permiten a otros comprenderlas, o creer que las entienden; y permiten, sobre todo, manipularlas en su provecho. Este tipo de fenómenos mediadores ocurren tanto en sistemas autoritarios como en regímenes democráticos.

Los partidos políticos, en las democracias modernas, cumplen estas funciones mediadoras, que pueden ser vistas como una peculiar

combinación de traducciones y traiciones, a la que sin duda podemos agregar los ingredientes de tradición que cada organización política acumula en sus usos y costumbres. La legitimidad de un sistema político depende, en buena medida, de la peculiar combinatoria de traducciones, tradiciones y traiciones que se genera en las estructuras mediadoras.

Los mecanismos de mediación no solamente son característicos de las estructuras democráticas. Resulta fascinante e inquietante comprobar que en las dictaduras y en los regímenes autoritarios también funcionan sofisticadas y complejas redes mediadoras que conectan la masa popular con los poderes gubernamentales. Aún en las condiciones menos democráticas podemos encontrar en las relaciones entre el Estado y la sociedad civil un denso tejido mediador que complementa a los instrumentos represivos. Mi ejemplo preferido han sido los caciques mexicanos, quienes tanto en el medio rural como en el sector obrero han trenzado muy complicadas tramas mediadoras para proteger al sistema autoritario de las peligrosas sacudidas que provoca una sociedad cruzada de tensiones y contradicciones. Hoy en día, cuando el tejido mediador se encuentra muy deteriorado, podemos comprobar la importancia que ha tenido en el mantenimiento de los equilibrios sociales. El resultado de la decadencia de las mediaciones sociales es una violencia extendida en vastos territorios de México; el ejemplo más reciente y dramático es lo que está ocurriendo en muchas regiones de Michoacán, donde el Estado retrocede y se encoge ante la expansión de grupos violentos armados. Allí se han roto las tradiciones políticas, han dejado de surtir efecto las traducciones y el ruido traicionero invade sin contrapesos a la sociedad civil. He dicho que ciertas dosis de desconexión son necesarias para que operen procesos mediadores. Pero cuando predominan la incoherencia, las fracturas y las discontinuidades, el sistema político se enfrenta a serios peligros.

Ahora quiero dar un salto para enfocar el problema desde una perspectiva muy diferente. Comenzaré con una anécdota. En 1881 Nietzsche se encontraba en Génova enfermo y su vista le fallaba. Le costaba

mucho leer y escribir, pues sus ojos no enfocaban bien. Para poder seguir trabajando compró un curioso artefacto, la llamada bola de escribir Malling-Hansen, inventada y fabricada en Copenhague. Se trataba de una especie de esfera con cincuenta y dos teclas dispuestas en forma concéntrica, un diseño concebido para escribir a gran velocidad. Debajo de las teclas se colocaba una bandeja para el papel, la cual se movía un espacio cada vez que se apretaba una tecla. Nietzsche se acostumbró muy pronto a escribir con esta máquina. Estaba tan contento que incluso escribió un poema a la bola de escribir. Pero al cabo de un tiempo un amigo le hizo notar que el artefacto tenía una ligera influencia en su obra: ahora su prosa era más telegráfica y apretada. Su amigo, el compositor Henrich Köselitz, le comentó que los instrumentos para escribir y el papel tenían un efecto en sus composiciones. Nietzsche le contestó que la bola de escribir 'participaba' en la formación de sus pensamientos⁵.

Nietzsche se percató de que las prótesis e instrumentos que usaba para escribir formaban parte de su mente. Son una pieza de lo que he llamado el exocerebro, un sistema simbólico de sustitución que permite, digámoslo así, traducir las señales electroquímicas de nuestro cerebro a símbolos compartidos con nuestros semejantes para comunicarnos⁶. Nuestra conciencia no se encuentra únicamente dentro del cráneo: se extiende en un continuum que une los tejidos neuronales con las redes culturales que nos envuelven. Si dividimos las partes de esta cadena, separando lo interno de lo externo, lo biológico de lo cultural, no podremos comprender bien el funcionamiento de la conciencia. He dedicado dos libros a explorar esta idea, *Antropología del cerebro* y *Cerebro y libertad*, y aquí solamente quiero señalar que la conciencia es una cadena híbrida biocultural en la que también encontramos las

⁵ Cfr. Christian J. Emden, *Nietzsche on Language, Consciousness, and the Body*, Champaign, Ill., University of Illinois Press, 2005, pp. 27-29.

⁶ Cfr. mis libros *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2007 (trad. it. de M. Cristina Secci, *Antropologia del cervello. La coscienza e i sistemi simbolici*, Firenze, Editpress, 2014); *Cerebro y libertad. Ensayo sobre la moral, el juego y el determinismo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

traducciones, las tradiciones y las traiciones de las que he estado hablando.

Podemos preguntarnos si la conexión que une al cerebro con las prótesis culturales no es algo similar al aparato cibernético traductor del odornio, al que me refería al comenzar. Surge la inquietante pregunta: ¿acaso lo que escribimos y hablamos no corresponde a aquello con lo que nuestro cerebro funciona? ¿Habría un lenguaje interior que es falsificado durante el proceso de traducción de las señales químicas a los símbolos culturales? Podría ser que cuando nos sumergimos en las profundidades de nuestro yo, como quería Rousseau, en lugar de encontrar las pulsiones naturales libres de la artificialidad social y cultural, encontremos que el habla auténtica ha sido traicionada y mal traducida. Derrida ha interpretado el pensamiento de Rousseau para afirmar que la misma voz interior no es en realidad una expresión natural sin mediaciones. Se trata más bien de una textura de signos infinita que nunca llega al fondo de la naturaleza humana⁷.

Así, por más que ahondemos en las profundidades cerebrales, según estas ideas, jamás podremos llegar al fondo de lo humano. Ya lo había advertido Roland Barthes al declarar que no hay autores, sino solamente textos generados en la cadena de sucesivas lecturas y en las interpretaciones que se van depositando con el tiempo en un gigantesco palimpsesto. Sin embargo, desde la perspectiva neurocientífica actual, sí podemos bucear en las profundidades, más allá de los símbolos, del lenguaje y de la escritura para conectarnos con el espacio de las señales químicas y eléctricas con las que trabaja nuestro cerebro. El problema es que aún no se ha descubierto la clave que podría permitir la traducción de estas señales, ni se ha logrado explicar su funcionamiento. Pero cuando al fin la ciencia encuentre las claves, acaso no llegaremos a una explicación última de lo humano, pues la dimensión humana está formada por toda la cadena, la que une la artificialidad de la cultura con la naturalidad de los circuitos neuronales. Las claves de aquello que nos hace humanos están en las traducciones, las

⁷ Véase una discusión más amplia de este tema en mi libro *El mito del salvaje*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 413-416.

traiciones y las tradiciones con que está tejida la red que une indisolublemente la cultura con la biología.

Así, si pensamos en la bola de escribir que usaba Nietzsche, podemos comprender que los artilugios que hoy empleamos – como las computadoras, los teléfonos inteligentes, la Internet, las inmensas bases de datos – son parte de nuestra conciencia, como creyó Nietzsche. Se agregan a viejas prótesis como los libros y los mapas, así como las artes y la música.

Los problemas de comunicación entre los humanos, de alguna manera son la prolongación social del enigma que es la cadena de signos, señales y símbolos con que se forma la conciencia individual. Cuando Ortega y Gasset abordó el espinoso problema de la traducción, concluyó que traducir es un mero afán utópico, lo mismo que todos los quehaceres humanos. Los humanos son para Ortega seres extraños y equívocos, como si fueran unos orangutanes melancólicos: una rareza y una contradicción, pues los animales normalmente son felices. No así los humanos, que «andan siempre melancólicos, maniáticos y frenéticos» debido a que sus quehaceres son irrealizables⁸. Para Ortega escribir bien es subvertir los usos establecidos vigentes y es también un acto de rebeldía contra el entorno social. Si el traductor encierra al autor en la prisión del lenguaje normal, forzosamente lo traicionará, ya que el estilo personal implica desviarse del sentido habitual de las palabras. Por lo tanto, la verdadera traducción es algo improbable: sólo logramos aproximaciones. Para Ortega no sólo la traducción es una faena utópica: lo es también el habla. Por eso afirma que «el habla se compone sobre todo de silencios». Aunque, dice Ortega, «al conversar vivimos en sociedad, al pensar nos quedamos solos». Allí radica la paradoja, y Ortega se aprovecha de ella para proponer que la traducción, a pesar de todo, tiene un sentido.

Ortega se enfrenta a la famosa disyuntiva de Friedrich Schleiermacher: o bien se traduce trayendo al autor al universo lingüístico del

⁸ José Ortega y Gasset, *Miseria y esplendor de la traducción*, en *Obras completas*, tomo V, Madrid, Taurus, 2004, pp. 433-434, (1. ed.: *Miseria y esplendor de la traducción*, «La Nación», mayo-junio 1937).

lector, o por el contrario se atrae al lector al universo del autor. Como sabemos, cuando Lutero tradujo la Biblia usó la primera alternativa. Schleiermacher, y con él Ortega, preconizaron el segundo camino. La traducción es un viaje al extranjero, al absoluto extranjero. Hay que hacer este viaje.

Octavio Paz ofreció una interpretación muy diferente, pues le repugnaba la idea de que los textos – especialmente los poéticos – fuesen intraducibles. Admite que traducir es difícil, pero no es imposible. Aún los versos preñados de connotaciones se pueden trasladar a otra lengua. Los significados denotativos presentan menos dificultades. A Paz le parece estafalaria la idea que expresa Unamuno cuando habla de «el tuétano intraducible / de nuestra lengua española»⁹. La naturaleza inexpugnable de la identidad de la lengua le parece, con razón, un absurdo. Pero reconoce que la traducción es esencialmente un trabajo literario y creativo que provoca transmutaciones. La más difícil de las traducciones – la que se aplica a la poesía – es posible porque según Paz los poetas europeos y americanos «escriben el mismo poema en lenguas diferentes». No estaba lejos de las ideas estructuralistas, que ya he mencionado, que postulan la presencia de una arquitectura espiritual universal (aunque Paz la limita a Occidente).

El peso de la tradición con frecuencia cristaliza en la exaltación de los valores patrios y en la reivindicación de una esencia eterna de las lenguas. Las identidades nacionales son consideradas por muchos como estructuras que no cambian y que expresan las peculiaridades del alma inmortal del pueblo. Cualquier modificación, cualquier traducción a la vida moderna es vista con sospecha. La Real Academia Española tiene como misión ‘velar’ para que los cambios «no quiebren la unidad que mantiene [la lengua] en todo el orbe hispánico». La Academia Mexicana de la Lengua, más sensata, renuncia a una postura vigilantista y se propone el ‘estudio’ de la lengua española y los modos en que se habla y se escribe en México. En un caso se vigila la unidad esencial; en el otro se estudia la diferencia.

⁹ Octavio Paz, *Literatura y literalidad*, en *El signo y el garabato*, Ciudad de México, Mortiz, 1973, p. 61.

Las ideas esencialistas sobre la identidad nacional parten de la idea – explícita o implícita – de que la sustancia de que se compone el alma de un pueblo es intraducible. Y cuando hay intentos de traducción aparece de inmediato el fantasma que denuncia la traición al verdadero espíritu nacional, que cristaliza en una estirpe o una raza. Hoy muchos hemos abandonado estas ideas fundamentalistas, pero hay que reconocer que permanecen enquistadas en algunos sectores de la sociedad, sea en Alemania, en China, en Egipto, en Francia o en México. Es curioso comprobar que cada nacionalismo subraya el carácter irrepetible y único de la identidad de su pueblo, y al mismo tiempo todos se parecen.

Hay varias maneras de criticar los nacionalismos. Esta crítica la han abordado los historiadores que rastrean su origen común; los sociólogos han observado los efectos desastrosos que en ocasiones han producido; los filósofos han estudiado sus inconsistencias y sus absurdos. Yo he preferido emprender la crítica de las identidades nacionales – especialmente la mexicana – desde otro ángulo, que se encuentra estrechamente ligado a la práctica de la traducción. Me refiero a la ironía. Uno de los más complejos problemas que enfrentamos es el hecho de que quienes interpretan las peculiaridades de un momento histórico, una sociedad o una expresión ideológica como el nacionalismo, descifran los signos de una época para enseguida volverlos a codificar con las claves de su propio estilo y de sus interpretaciones. Cuando pase el tiempo, estas interpretaciones tendrán que, a su vez, ser interpretadas.

Estamos encerrados en un círculo hermenéutico. La exaltación de la identidad nacional que expresa, por ejemplo, Vicente Riva Palacio en el siglo XIX, acaso es retomada por José Vasconcelos en el siglo XX, pero la traduce a otro lenguaje. A su vez, la tradición vasconceliana influye en Octavio Paz, pero el poeta la transforma radicalmente. Y así sucesivamente, y de manera muy compleja, se va formando un denso tejido. Estamos ante una serie de traducciones y traiciones que forman una tradición. Hay un método para tratar de escapar del círculo hermenéutico. Se trata de la antigua manera de decir algo diferente (y aún contrario) a lo que se quiere significar. Se dice una cosa para dar a entender otra. No es un truco: el objeto es invitar al lector o al que escucha

a un trabajo de interpretación. Los románticos, que rescataron la antigua ironía, creyeron que ante un mundo esencialmente paradójico, solamente lo podían entender con una actitud ambivalente. Como las identidades nacionales son extremadamente paradójicas, una manera de enfrentarlas es con una actitud irónica. Por ello me ha gustado afirmar que la identidad del mexicano puede representarse perfectamente con la figura del axolote.

He aprovechado el problema de la traducción – junto con sus sombras inseparables, la traición y la tradición – para hacer un recorrido por algunos de mis temas preferidos de investigación. Creo que he mostrado que hay íntimos vínculos entre el mito de la melancolía, la antigua teoría humoral, las mediaciones sociales y políticas, los medios de comunicación, las teorías sobre la traducción literaria, las estructuras neuronales y las prótesis exocerebrales.

El periplo me ha servido para proponer una idea que me parece central: que la cultura y la sociedad existen gracias a la incomunicación, a las discontinuidades y a las interrupciones. Parafraseando lo que Séneca decía del genio y la locura, podría afirmar que no hay relaciones humanas sin un toque de incomunicación; no hay compañía sin un punto de soledad. Por ello, la tradición y la traducción siempre van acompañadas de la traición. Por lo tanto, a modo de conclusión, diré que en la Academia Mexicana de la Lengua – y por extensión en todas las academias – debemos admitir e incluso estimular dosis de traición en el uso del lenguaje. Ello redundará en el fortalecimiento de las tradiciones necesarias y a la vitalidad de la cotidiana traducción que debemos emprender para interpretar a nuestros semejantes y para entender el mundo que nos rodea.

Bibliografía

Bartra Roger, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama, 2001.

_____, *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

_____, *El mito del salvaje*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

_____, *Cerebro y libertad. Ensayo sobre la moral, el juego y el determinismo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

Emden Christian J., *Nietzsche on Language, Consciousness, and the Body*, Champaign, Ill., University of Illinois Press, 2005.

Luhmann Niklas, *Love as passion. The Codification of Intimacy*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986.

Ortega y Gasset José, *Miseria y esplendor de la traducción*, en *Obras completas*, tomo V, Madrid, Taurus, 2004 (1. ed.: *Miseria y esplendor de la traducción*, «La Nación», mayo-junio 1937).

Paz Octavio, *El signo y el garabato*, Ciudad de México, Mortiz, 1973.

La pasión y la condena

Viaje en torno a una mesa de trabajo¹

Juan Villoro*

El Colegio Nacional

«Trabajamos en la oscuridad. Hacemos lo que podemos. Damos lo que tenemos. Nuestra incertidumbre es nuestra pasión y nuestra pasión es nuestra meta. Lo demás es la locura del arte»². Con estas palabras Henry James resumió una vida dedicada a desentrañar historias singulares en situaciones aparentemente rutinarias del microcosmos humano. El desafío central de su trabajo no fue encontrar un tema, sino transformarlo en la resistente sustancia del arte.

La frase citada habla del esfuerzo, pero también de la necesaria resignación ante los límites de ese esfuerzo: «Hacemos lo que podemos». James buscó las palabras más certeras y empleó distintos métodos para alcanzarlas. Convencido de que su estilo dependía de la oralidad, pasó de la escritura al dictado en voz alta. Este método, bastante cercano a la actuación, lo llevó a probar suerte en el teatro en los últimos años de

* Juan Villoro (Ciudad de México, 1956) es escritor, dramaturgo y periodista. Desde 2014 es miembro del Colegio Nacional. Recibió el Premio Herralde en 2004 por su novela *El testigo* (Barcelona, Anagrama, 2004). Su último libro es *El vértigo horizontal. Una ciudad llamada México* (Ciudad de México, Almadía-El Colegio Nacional, 2018).

¹ Este texto aparece en Juan Villoro, *La utilidad del deseo*, Barcelona, Anagrama, 2017.

² Henry James, *The Middle Years*, in *Scribner's Magazine*, Vol. XIII, New York-London, Charles Scribner's Sons-Sampson Low, Marston & Co. Limited, 1893, p. 620.

su vida. Sin embargo, las elaboradas peroratas con las que componía sus relatos carecieron de fortuna en escena.

La progresiva pérdida de la memoria lo llevó a tener problemas de vocabulario. En una ocasión quiso dictar la palabra 'perro' y sólo produjo esta vaguedad: «algo negro, algo canino...»³. Su aproximativa relación con el lenguaje lo alejó de la franqueza y la precisión, pero le permitió notables rodeos estilísticos. Para referirse amablemente a una señora fea elaboró un complicado elogio: «aquella pobre casquivana poseía cierta gracia cadavérica»⁴. En ocasiones, el hallazgo estético proviene de un defecto. Sergio Pitol narra en *El oscuro hermano gemelo* una cena en la que la conversación más interesante ocurre en la parte de la mesa a la que no tiene cabal acceso, pues padece un problema auditivo. Obligado a completar las frases oídas a medias, urde una trama sorprendente.

En el caso de James, la dificultad de utilizar el lenguaje directo puede ser vista como un falla de elocuencia o una señal de cortesía, pero también como un ejemplo de los desvelos del escritor por acercarse tentativamente a un tema esquivo. Escribir es un devaneo hacia una meta ignorada. Lo más significativo en la cita que encabeza este ensayo es la última frase: después de aceptar su oficio como una fatigosa artesanía, James alude a la oscuridad de los resultados: «Lo demás es la locura del arte». Nadie está totalmente seguro de lo que escribe.

Thomas Mann comentó que la principal diferencia entre alguien que redacta por una razón cualquiera y un auténtico escritor es que para el segundo el texto es más difícil. La vocación literaria comienza por asumir que la escritura es un problema. La página en blanco no se supera por medio de un dichoso automatismo. Hay que escoger entre una palabra y otra, eliminar repeticiones, evitar la rima involuntaria, esquivar el adverbio estruendoso y el adjetivo exagerado, encontrar el tono justo, colocar una alusión que evite la literalidad, crear 'valores entendidos'.

³ Javier Marías, *Vidas escritas*, Madrid, Alfaguara, 2012, p. 64.

⁴ *Ibid.*

El estilo literario genera la ilusión de ser un idioma privado. El texto se sirve de palabras comunes para decir algo en clave íntima, compartida en forma única entre el autor y el lector. «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...»⁵, una voz nos interpela en forma diferente, y el modo en que esa frase es leída crea un vínculo singular que se modificará con otro lector.

El lenguaje literario explora nuevas posibilidades ‘naturales’ del idioma. Sin abandonar los elementos comunes de la lengua, crea una zona de complicidad en la que puede transmitir un secreto. Nadie nos había hablado así. En la primera frase del *Quijote*, vocablos tan habituales como ‘lugar’, ‘acordarme’ y ‘nombre’ se organizan de tal manera que lo conocido sorprende: las palabras de siempre revelan su vida privada.

Lograr eso requiere de un esfuerzo inaudito cuyo resultado es inseguro. El propio Cervantes comparaba su oficio con el de un tahúr que apuesta con las cartas que le prestó la suerte. No hay certeza durante el proceso creativo ni la hay al terminar. Los premios no son certificados de inmortalidad y las ventas cambian con las veleidades del mercado. El único sistema de medida para el talento es lo que llamamos ‘tradición’. Pero incluso el pasado está en disputa. Autores que una época juzga clásicos son olvidados en la siguiente y otros tardan siglos en adquirir el rango, siempre provisional, de ‘genios indiscutibles’.

¿Por qué se ejerce esta tarea sin recompensa cierta? Revisemos el lugar de los hechos: una mesa con papeles en desorden, objetos no siempre útiles (clips, gomas de borrar, lápices con o sin punta, cajas que contienen pastillas, botones, boletos de metro, un caset sin grabadora), recuerdos que misteriosamente llegaron ahí (un silbato, una pelota de goma, un soldadito de plomo), facturas y recibos olvidados, apuntes que ya no significan nada, *post its* urgentísimos y sin embargo ignorados, remedios para malestares pasados, fotografías de familia que estorban pero tienen valor de talismán, objetos rotos, trozos de algo que el tiempo y la mala memoria han vuelto indescifrables.

⁵ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015, p. 37.

Esa zona caótica y abrumadoramente normal resume la misteriosa condición del hecho estético. Los hallazgos surgen de un espacio común que parece negarlos.

¿Puede la magia ocurrir en circunstancias tan pedestres? El pintor opera en un taller salvaje donde el uso progresivo de los materiales deja huellas en los muros, los zapatos y hasta las cejas, y donde los colores adquieren un destino. La mesa de un escritor niega toda alquimia. El único asombro que podría causar es el de estar perfectamente ordenada.

El sitio de la escritura merece ser visto como uno de los enigmas de lo infraordinario que tanto interesaron a Georges Perec. Lo extraño puede surgir en las situaciones más banales.

Todos los días las familias enfrentan un doméstico dilema metafísico: la desaparición de un calcetín. Sin que intervenga un proceso sobrenatural, una prenda pierde a su pareja. Por más pequeño que sea el domicilio y más controladas que estén la cesta de ropa sucia y la zona de lavado, el escape resulta posible. No se trata de un robo porque nadie quiere un solo calcetín. Estamos ante una fragmentación de lo habitual, tan rara como encontrar media camisa en el armario. Sin dejar rastro, un calcetín se esfuma hacia otra dimensión. ¿Existe un universo paralelo donde todos los calcetines son impares? Lo cierto es que algunos se divorcian o enviudan sin explicación posible. Conjuramos su pérdida con un hechizo casero: anudamos calcetines impares por si algún día vuelven los faltantes.

La jornada del escritor busca algo semejante, el surgimiento de lo inexplicable en un entorno común. Los peroles borboteantes del hechicero y el bosque de cristal en el laboratorio del inventor anuncian que ahí se producirán asombros. La mesa de un novelista revela, si acaso, que sus pastillas para el colesterol ya caducaron y que debe comprar hojas para la impresora.

Pero el autor está y no está en su lugar de trabajo. El decorado le resulta innecesario e incluso distractor. Ciertos autores buscan la incomodidad para sentirse mejor. Günter Grass escribe de pie ante un púlpito y Friedrich Schiller colocaba manzanas podridas en un cajón para

que ese afrutado y fragante deterioro le creara la sensación de estar en otro sitio.

Las virtudes del ambiente no siempre estimulan la creación. En un estudio con vista al mar es más difícil concentrar la vista en los papeles. Un cuento de Ricardo Piglia trata de dos enfermos que comparten cuarto. Uno de ellos está cerca de la ventana y describe las intrincadas maravillas que puede observar desde ahí. Cuando el enfermo que ha escuchado las historias puede acercarse a la ventana, descubre que da a un muro. El paisaje había sido inventado por el otro enfermo. Seguramente, la contemplación real de un escenario fabuloso habría desatado menos historias.

Uno de los grandes enigmas de las musas es que sean representadas como mujeres hermosas. La belleza paraliza; ante el rostro perfecto nos convertimos en seres balbuceantes. Si en el mundo de los hechos enfrentáramos a una bellísima Calíope, difícilmente sentiríamos la energía de la musa de la elocuencia. Dominados por su encanto, tartamudearíamos en el intento de invitarle un café.

La escritura surge en un ámbito sin gracia, la mesa de trabajo. En su novela *Mao II*, Don DeLillo cuenta la historia de una fotógrafa deseosa de retratar a un autor recluso. Él detesta la manipulación mediática de la literatura. Su oficio no merece ser exhibido; en su caso, la principal 'acción' que ejecuta consiste en perder el pelo sobre el teclado. El efecto de la escritura puede ser riquísimo, pero las condiciones en que surge carecen de interés externo.

En su último relato, *La memoria de Shakespeare*, Borges logró una esclarecedora reflexión sobre las motivaciones del arte. Un hombre recibe la inaudita oportunidad de tener en su mente todos los recuerdos del autor de *Macbeth*. Imagina lo que será disponer de la vida interior de quien produjo un caudaloso lenguaje: «Fue como si me ofrecieran el mar»⁶. No puede rechazar la oferta. Sin embargo, cuando entra en posesión de ese pasado, descubre que las memorias del poeta del sonido y de la furia son tan banales como las de cualquier hombre: «La

⁶ Jorge Luis Borges, *La memoria de Shakespeare*, en *Obras completas*, Vol. 3, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 394.

memoria de Shakespeare no podía revelarme otra cosa que las circunstancias de Shakespeare. Es evidente que estas no constituyen la singularidad del poeta; lo que importa es la obra que ejecutó con ese material deleznable»⁷. 'Ser' Shakespeare, vivir como él, significa recordar un atardecer común, el roce con la pelambre de un perro, el sabor de una manzana. Su desaforada arquitectura verbal se sustentó en esos precarios estímulos. El protagonista del cuento vive una historia más extraordinaria que la de su ídolo, pero no sabe narrarla. El arte no depende de los materiales, sino de la manera de usar ese barro común.

1. Los estímulos del caos

¿Qué nos impulsa a pasar la mayor parte de la vida ante una mesa caótica? Juan Carlos Onetti definió su vocación en estos términos: «La literatura es una pasión, un vicio y una condena»⁸. Sería injusto decir que el escritor no disfruta su trabajo, pero sería más injusto suponer que lo hace todo el tiempo.

Durante el Festival de Paraty, en Brasil, sostuve una conversación con el escritor israelí Etgar Keret. La última pregunta que nos hicieron tuvo que ver con la felicidad. ¿Gozábamos al escribir? El autor de *Pizzería kamikaze* dijo que el mundo era demasiado adverso como para también sufrir al escribir. Su trabajo lo rescataba dichosamente de las miserias reales. Yo opiné algo que parece diferente, pero acaso no lo sea tanto. Escribir fatiga. Debemos elegir entre los muchos modos de expresar algo, debemos corregirlo, debemos tirarlo a la basura, debemos empezar de nuevo. «Hay que fracasar mejor»⁹, era el lema optimista de Beckett. Lo interesante es que esa lucha no es sólo una forma complicada de sufrir; es una forma complicada de gozar.

⁷ Ivi, p. 397.

⁸ Juan Carlos Onetti, *Literatura y política*, en *Obras Completas. Vol. III. Cuentos, artículos y miscelánea*, Hortensia Campanella (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2009, p. 373.

⁹ Samuel Beckett, *Worstward Ho*, London, John Calder, 1983, p. 7.

El primer aprendizaje de un autor es que los libros no quieren ser escritos. Se resisten, sacan las uñas, muerden. Este rechazo repele, pero también cautiva. Nada más placentero a fin de cuentas que lo que se conquista con dificultad. Sin embargo, aquí acecha otro peligro. Saber que el talento representa la superación de una torpeza puede llevar a uno de los más frecuentes errores literarios: pensar que hacemos mejor lo que se nos dificulta más.

Lo cierto es que todo escritor encuentra un modo de sobrellevar, e incluso disfrutar, los rigores que conlleva su trabajo. De ahí la condición de «vicio» a la que se refiere Onetti.

No cualquier persona se somete a esas exigencias. Más allá de la vocación o la 'facilidad' para escribir, se requiere de condiciones psicológicas particulares, y algo extravagantes, para alejarse de los otros a idear un universo paralelo. La mayoría de la gente no siente ese impulso.

Sin acudir al gabinete del doctor Freud, podemos decir que el autor busca compensar a través de la escritura algo que no obtiene en el resto de su existencia. ¿Qué juguete perdió en su remota infancia? ¿Qué exilio lo sometió a la añoranza de los sabores en la tierra del origen? ¿Qué impresión de la naturaleza humana lo llevó a imaginar congéneres? ¿Qué afán de dominio le permitió ser Dios, alcalde, rey soberano de un territorio concebido a su imagen y semejanza?

No hay experiencia humana sin representación de esa experiencia. Uno de los principales resultados de la percepción es que el mundo tangible está incompleto: la realidad fáctica no basta. Necesitamos imaginarla, soñarla, reinventarla. Quien evoca el pasado o anhela el futuro, vive en otra región mental. El escritor es un profesional de esa evasión y está dispuesto a pagar el precio que conlleva. En aras del placer, acepta una condena. Su vicio consiste en unir esos opuestos: busca placer en la condena.

La mayor parte de los escritores no escriben porque sepan algo; escriben para saberlo. *El millón*, de Marco Polo, y *Las cartas de relación*, de Hernán Cortés, transmiten experiencias que los autores conocen antes de tomar la pluma. El viajero veneciano y el conquistador extremeño transmiten portentos realmente vividos. El autor de ficción carece de

esa cantera previa; su expedición ocurre en la página, sin mapas definidos ni estrategia preconcebida.

2. La mente y el mundo

Nadie se encerraría en el despacho de un escritor si esa rareza no tuviera cierta aceptación social. De los escribas mayas a los cuentistas becados del presente, el trabajo de inventar a solas cumple una necesidad social. Una especie dotada de razón necesita otorgar sentido al arbitrario entorno.

Como señala Roger Bartra en su *Antropología del cerebro*, la cultura es el almacén de memoria que forma parte orgánica de la especie y permite su supervivencia. Incapaces de asimilar en el cuerpo todo lo que necesitamos para expandir las posibilidades de la mente, hemos creado un exocerebro: «Ciertas regiones del cerebro humano adquieren genéticamente una dependencia neurofisiológica de [un sistema que] se transmite por mecanismos culturales y sociales»¹⁰, escribe Bartra. Las bibliotecas, las universidades y la realidad virtual son depósitos de conocimiento que amplían nuestras funciones, el cerebro exterior que nos define como comunidad.

El escritor contribuye a configurar los símbolos y los sistemas de representación de una especie que depende de la comunicación y la conciencia que tiene de sí misma.

Esto puede llevar a la consideración de que el artista es un mártir de la creación que sufre para que otros gocen (o por lo menos comprendan su destino). Ciertos autores han perdido la razón en esa búsqueda. La sensibilidad es un combustible delicado y puede ocasionar que el artista arda en su propia luz. Cuando Hölderlin sucumbió a sus demonios, su casero dijo con acierto que había sido vencido por lo que llevaba dentro.

Haciendo a un lado los casos más extremos, pensemos en un castigo menor, el de la disciplina, que obliga a pasar horas ante el texto. El

¹⁰ Roger Bartra, *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 26.

escritor ‘necesita’ estar ahí y no siempre quiere hacerlo. De manera célebre, Francisco González Bocanegra fue encerrado por su novia para que escribiera la convulsa letra del himno nacional mexicano. Sin necesidad de estar preso, todo autor recurre a alguna variante del ‘método Bocanegra’ para no abandonar la mesa de la que desea alejarse.

Una vez concentrado en su tarea, no puede prever del todo lo que va a ocurrir. A propósito de esto, escribe Giorgio Agamben: «La imaginación circunscribe un espacio en el que no pensamos todavía»¹¹. Es el momento crucial del acto creativo: el artista sabe y no sabe lo que hace. Imaginar es un gesto anterior a la razón que debe ser sancionado por ella. Al modo de un sonámbulo, el escritor avanza por un camino que se modifica con sus pisadas. Después de varios borradores, cobra mayor conciencia de su recorrido, abre los ojos, deja de caminar dormido y llega a una forma de la vigilia que por cansancio o resignación llama ‘versión definitiva’.

¿Hasta qué punto podemos valorar objetivamente lo que imaginamos? Cortázar aseguraba que, de vez en cuando, su personaje Lucas ‘ponía’ un soneto como una gallina pone un huevo. Esta idea es irónica, no tanto por comparar a un autor con una gallina, sino porque despoja de dramatismo y originalidad al acto creativo y lo convierte en una función natural del organismo.

La realidad es muy distinta. Raras veces un escritor acepta el resultado sin más. En su crónica memoriosa *Joseph Anton*, Salman Rushdie cuenta cómo Harold Pinter, ya encumbrado como el mayor dramaturgo vivo de Inglaterra, mandaba textos por fax a sus amigos y esperaba con ansias una respuesta aprobatoria. Esa inseguridad no es superable; pertenece a la vocación. El autor se pone en tela de juicio en cada uno de sus textos y carece de un método incontrovertible para juzgarlos.

En su origen, el impulso creativo pertenece a la imaginación, donde «no pensamos todavía». Algo impulsa a escribir: un sueño, una vivencia que de pronto se carga de sentido, un ‘recuerdo encubridor’ (el

¹¹ Giorgio Agamben, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 52.

deseo latente que percibimos como un recuerdo 'real', que en realidad no ocurrió), algo escuchado al azar, un malentendido que se torna elocuente, la reacción ante lo que otro no pudo decir cabalmente.

La escritura propiamente dicha implica pasar de esas intuiciones a una zona racional, controlada por la técnica: el 'oficio literario'. La valoración que merece ese trabajo es siempre subjetiva. Críticos y profesores han ensayado numerosos métodos valorativos para los productos de la fantasía, algunos tan creativos como la ficción. Aunque sus dictámenes suelen ser modificados por el tiempo y los variables juicios de la tradición, son más confiables que la valoración que un autor hace de sí mismo. En ese terreno resbaladizo incluso la soberbia es insegura. Los autores que recitan sus poemas de memoria como si agregaran frutos a la realidad y parecen felices de haberse conocido en el espejo, revelan que en el fondo dudan de sus textos. Si sus obras se bastaran a sí mismas no tendrían que poner tanto énfasis en ellas. En el polo opuesto se encuentran quienes se torturan con una autocrítica a la que ningún elogio pondrá remedio: Kafka y Gógol se consideraban pésimos escritores.

No hay garantía de que lo que escribimos tenga calidad certificada. Recuerdo una conversación con Roberto Bolaño en la que llegamos a la siguiente conclusión: la única prueba confiable de que un texto 'estaba bien' ocurría cuando nos parecía escrito por otro. Esta repentina despersonalización permite la autonomía necesaria para que una obra respire por cuenta propia. Al mismo tiempo, nos priva de la posibilidad de sentirnos orgullosos de ella, pues su mayor virtud consiste en parecer ajena. Escribir significa suplantarse, ser en una voz distinta. Por eso Rimbaud pudo decir: «Yo es otro»¹².

El narrador se pone en la piel de sus personajes. Esta provisional transmigración de las almas permite que el autor sea el primero en percibir la ilusión de vida que debe producir el texto.

Resulta fácil comprender que el novelista se despersonaliza para vivir transitoriamente en Comala, Macondo o Yoknapatawpha. Sin

¹² Arthur Rimbaud, *lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, p. 250.

embargo, el gesto mismo de escribir produce un extrañamiento. Quien corrige un texto en papel, llena la cuartilla de tachaduras. Pero al pasarlo en limpio surgen correcciones adicionales. La operación de reescribir abre nuevas posibilidades. Lo asombroso es que eso sólo sucede con la escritura 'en acción'. Al momento de leer un manuscrito, se advierten ciertos defectos, pero hay mejorías que sólo provienen de reescribir palabra por palabra. Esto lleva a una pregunta casi metafísica: ¿Quién decide lo escrito? No dependemos en exclusiva de la mente, sino de su misterioso vínculo con la mano. Unos versos de Gerardo Diego resumen el enigma: «Son sensibles al tacto las estrellas/ No sé escribir a máquina sin ellas»¹³. Las yemas de los dedos parecen tomar decisiones por su cuenta, como guiadas por un dictado astral.

Los recursos de corrección de la computadora eliminan la obligación de reescribir la página entera; basta señalar una palabra para cambiarla. Para quienes pertenecemos a una generación acostumbrada a 'pasar en limpio', esto cancela las variantes que sólo aparecen en la pausada reescritura, con el juicio crítico que subyace en la yema de los dedos.

La noción de 'borrador' permite que el artífice se pase en limpio. La versión 'definitiva' es una forma radical de la paradoja: el autor ha incorporado lo suficiente de sí mismo para que el resultado le parezca venturosamente ajeno.

3. Vivir el texto

La persona que escribe no es la misma que vive. Fernando Pessoa llevó esta circunstancia a un grado superior. Ante la ausencia de precursores en la tradición portuguesa, decidió crearlos. Concibió la poesía y las vidas de los poetas que debían justificarlo. A través de sus variados heterónimos fue muchos autores. Curiosamente, este ser múltiple llevó una vida retraída, melancólica, austera. Octavio Paz lo llamó con

¹³ Gerardo Diego, *Nocturno*, en *Manual de espumas. Versos humanos*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 115.

puntería «el desconocido de sí mismo»¹⁴. Pessoa enfrentó el destino como quien vive de prestado y no puede intervenir. Ese aislamiento radical le permitió convertirse en el solitario que convivía en su interior con mucha gente.

Sin necesidad de transfigurarse para vivir como un heterónimo, el autor de ficción encarna en sus personajes. Debe narrar desde ellos, comprender sus reacciones, sus manías, sus tics, sus modismos, su manera única de ver el mundo y relacionarse con la lengua.

¿Hay algo más tentador que la posibilidad de iniciar otra vida desde cero? En los días posteriores al terremoto que devastó la ciudad de México en 1985, me uní a una brigada de rescatistas. Ignorábamos el número de muertos y la cantidad de gente que aún podía ser salvada. De pronto me asaltó una idea: estaba en una situación ideal para desaparecer de manera definitiva, sin dejar huella. Si me iba a otro sitio y comenzaba una nueva vida, me darían por desaparecido, como a tantas víctimas de la tragedia. Me disiparía junto con los demás destinos que se transformaron en vacilantes estadísticas. Esa oportunidad de tener una posteridad en vida, de inventar una muerte cívica para asumir otra existencia, se parece mucho a la invención literaria.

Quien escribe se instala en una realidad alterna cuyos riesgos van del lumbago a la perturbación mental. A través de sus fabulaciones, complementa un mundo insuficiente y en este proceso de sublimación de lo real puede quedar en órbita como un tripulante del Apolo XIII, sin posibilidad alguna de regreso.

Durante la escritura, la mente se traslada a otra parte, más genuina que el entorno tangible. La prolífica despersonalización de Dickens y Balzac los llevaba a llorar por los personajes que morían en sus páginas. Percibir a las criaturas imaginarias como seres vivos es un incontestable logro estético. También es una señal de alarma, pues colinda con la zona alucinatoria donde los amigos imaginarios se vuelven demasiado próximos.

¹⁴ Octavio Paz, *Fernando Pessoa: el desconocido de sí mismo*, «Revista de la Universidad de México», n. 3 (noviembre 1961), p. 4.

Una equivocada exaltación romántica ha llevado a algunos colegas a elogiar a Roberto Bolaño como un mártir que cambió la escritura por la vida. Esto es falso, no sólo porque la biografía y la obra de Bolaño fueron una contundente afirmación de la vida, sino porque narrar es una manera de vivir que puede deparar emociones más plenas e intensas que las provocadas por los hechos y la espuma de los días.

¿Hay un límite para distinguir entre vida y narración?

En su novela testimonial *El adversario*¹⁵, Emmanuel Carrère cuenta la vida de Jean-Claude Romand, hombre consagrado a la impostura en la cartesiana sociedad francesa. Después de dejar inconclusos sus estudios de medicina, Romand pretendió haberse recibido y logró engañar incluso a sus ex discípulos. Su carácter generaba empatía y respetabilidad. Esto hizo que diversas personas le confiaran sus ahorros para que él manejara sus inversiones. Durante décadas vivió con holgura del dinero ajeno. Rentó una casa en la frontera con Suiza y fingió que trabajaba en la cercana Organización Mundial de la Salud. Todos los días cruzaba la frontera rumbo a la OMS y se quedaba en el estacionamiento de la institución. Leía durante horas, luego mataba el tiempo en un café y volvía a casa. En ocasiones, simulaba viajes de trabajo al extranjero. Durante unos días se encerraba en un cuarto de hotel, leía folletos sobre su supuesto lugar de destino y compraba algún *souvenir* en el aeropuerto de Ginebra. Durante décadas, ni sus familiares ni sus amigos más cercanos sospecharon que esa vida fuera un embuste. Finalmente, Romand fue descubierto. Incapaz de soportar la verdad, que implicaba la pérdida de su vida paralela, mató a su mujer, sus hijos y sus padres y trató de suicidarse. Falló en este último intento y fue a dar a la cárcel. Carrère quiso contar su historia, le envió una carta y recibió una respuesta negativa. Se concentró entonces en otro proyecto, la novela autobiográfica *Una semana en la nieve*. Curiosamente fue al leer esta obra que Romand sintió deseos de hablar con el novelista. Quizá advirtió que toda su vida adulta había sido una

¹⁵ Emmanuel Carrère, *El adversario*, Barcelona, Anagrama, 2012.

novela autobiográfica, una novela extrañamente vacía, no escrita, que debía llenarse de sentido. En esta ocasión, fue él quien buscó al novelista.

El adversario ha sido aclamada como una nueva versión de *A sangre fría*, de Truman Capote. En primera instancia, la historia cautiva por la escalofriante normalidad de un multihomicida. Sin embargo, también representa una honda exploración del modo en que surgen las historias. La perversión de Romand tiene un resultado muy distinto al trabajo de un escritor, pero comparte el mismo impulso. El presunto médico llenaba sus días 'hábiles' en forma imaginaria. Su error consistió en vivir su novela en vez de someterse al suplicio y al gozo de escribirla. Su historia condujo a un desenlace no sólo equívoco e inesperado, sino enfermo. Su segunda vida era una escenificación 'literal' de las condiciones para crear literatura. Sustraído del entorno, se adentraba en un mundo paralelo, con la diferencia de que ese mundo era real y estaba hueco.

Sin necesidad de llegar a una perturbación tan extrema como la de Romand, el escritor se asigna una existencia ficticia que en ocasiones lo transforma. «¿Qué te pasa?», pregunta la asombrada esposa. A diferencia del falso médico francés, no puede decir «Tuve un problema en la OMS».

Cuando el escritor sale con las manos vacías de su estudio, no sabe a ciencia cierta qué sucede. Algo impreciso no marcha bien en su otro mundo, y se resigna a cenar una sopa que no le sabe a nada en este. "¿Cómo es posible que no puedas decir qué tienes? ¡Te dedicas a usar las palabras!", le reclama alguien demasiado próximo, sin saber que escribir consiste, precisamente, en tener problemas con las palabras. La elocuencia no es un *switch* que el escritor activa en su interior: es la salida de un túnel de dificultades. Cuando la expresividad funciona, el oscuro ámbito que la precedió se desvanece. Los obstáculos para escribir no deben estar presentes en la página; son como el hilo invisible que guía al sastre y se retira cuando la prenda está lista.

No es fácil renunciar a lo que no le conviene al verso o a la prosa. Sobre todo, no es fácil renunciar a los hallazgos que brillan con luz propia pero no tienen nada que hacer en ese texto. La resistencia a

suprimir estupendos giros innecesarios suele ser la pérdida de los virtuosos.

El más fecundo castigo que el autor puede imponerse es el de hacer a un lado las maravillosas ocurrencias que contravienen la lógica del texto. La obra se resiste a ser creada, pero una vez en marcha, gana independencia y revela su propia sabiduría: es y no es del autor.

Llegamos a un punto nodal de la creación. Una pieza lograda genera la impresión de que ahí todo es deliberado. Eso no podría suceder de otra manera.

Uno de los grandes estímulos de leer a autores de segunda fila o claramente fallidos es que sus libros sí podrían suceder de otra manera y en consecuencia sugieren otros libros. Interrogado sobre sus influencias, el sofisticado novelista menciona a Joyce, Calvino, Lucrecio, Montaigne y Benjamin. Esos prestigiados precursores sin duda han contribuido a definir su noción del arte y su modo de pensar, pero muchas veces la influencia más directa viene del contemporáneo que perdió la oportunidad de consumir algo y deja el asunto pendiente para quien sepa aprovecharlo.

Las lecturas mediocres tienen diversos modos de beneficiarnos. En 1976, el escritor uruguayo Danubio Torres Fierro entrevistó a Gabriel García Márquez en su casa de Ciudad de México. El autor de *El otoño del patriarca* le dijo entonces:

¿Te das cuenta que siempre empezamos por lo peor cuando estamos destinados a gustar de algo? El escritor comienza leyendo a Bécquer, a cierto Neruda, al Darío más elemental, y el músico escucha la *Serenata* de Schubert o el *Concierto para piano y orquesta número 1* de Chaikovski. Eso ayuda a entrar en materia, a descubrir qué es en realidad la literatura y qué la música, y entonces sirve para abrir caminos y despertar apetitos¹⁶.

¹⁶ Danubio Torres Fierro, *Contrapuntos. Medio siglo de literatura iberoamericana*, Ciudad de México, Taurus, 2016, p. 27.

Ciertas obras resultan imprescindibles para encender la curiosidad y avivar el fuego, pero rara vez son las mejores en su género. ¿Cuántos libros débiles necesitamos para llegar a *Ulises*? La pregunta carecería de interés si sólo se refiriera a la calidad; lo interesante es que involucra al placer y podríamos reformularla de este modo: ¿Cuántos malos libros nos deben gustar antes de descubrir a Joyce?

El derecho a leer malos libros es esencial a la formación del lector. Pero también beneficia a quien, habiendo aquilatado complejas formas del placer, de pronto necesita los inciertos placeres de una obra menor.

En su búsqueda por llegar a un lenguaje privado que lo distinga, el escritor puede hacerse presente hasta asfixiar el texto. En una conversación con Martin Amis hablamos de las novelas tardías de Philip Roth. Con su habitual filo sarcástico, dijo: «Son estupendas, pero no entiendo por qué se obsesiona en mostrar el enorme trabajo que le dio escribirlas». Se refería a la enfática voz narrativa que obliga a pensar más en el novelista – las decisiones que tomó y las muchas alternativas que canceló – que en sus personajes. Curiosamente, la frase define más las novelas de Amis que las de Roth. El médico diagnostica mejor en cuerpo ajeno.

Oscar Wilde volvió a tener razón al afirmar: «Denle una máscara a un hombre y dirá la verdad»¹⁷. Es el gesto más certero para incluir la autobiografía en la ficción. No se escribe para mentir sino para decir otra clase de verdad. El carnaval de Venecia se basa en esa estrategia. Los diablos, los arlequines y las colombinas que deambulan por los canales son peculiares formas de la sinceridad; quienes portan esos disfraces no tratan de ser otros; pronuncian lo que no se atreven a decir en los días de costumbre.

4. La pose y el rostro

La industria del cine se apasiona por la figura del artista convulso, el sujeto temperamental que maltrata a los demás, atenta contra sí

¹⁷ Oscar Wilde, *The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde*, Chicago, University of Chicago Press, 1969, p. 389.

mismo, se vuelve intratable y deja una obra de espléndida belleza. Hollywood ama la paradoja del genio cruel y autodestructivo que compone una sinfonía conmovedora.

Se espera que el creador tocado por la gracia tenga un carácter único. Salvador Dalí, Andy Warhol, Ramón María del Valle-Inclán y Charles Bukowski han creado personajes para sí mismos que forman parte de su propuesta estética. En esos casos, el talento adquiere certificación exterior: se trata de genios disfrazados de genios.

Posar como artista es una manera de confirmar las ilusiones que el público se hace sobre la originalidad del creador. Pero no todos necesitan avalar su diferencia con sus ropas o su aspecto. Los bigotes de Dalí semejabán pararrayos de la sensibilidad. Aunque otros artistas llevan la tormenta en su interior, en mayor o menor medida todos se someten a los relámpagos y los cortocircuitos de las emociones.

«Somos los libros que nos han hecho mejores»¹⁸, escribió Borges. Leída en clave de beatería cultural, la frase puede llevar a la creencia de que la frecuentación de la cultura siempre es positiva. Nada más alejado de la espuria realidad. Un artista supremo puede ser una pésima persona. Y aún más: los desfiguros de un mal carácter suelen ser mejor punto de partida para crear que el aplomo y la simpatía.

Trabajar en función de la belleza no necesariamente entraña una conducta moral. George Steiner ha descrito la amarga paradoja de los comandantes de los campos de concentración que amaban la música de Bach y la poesía de Rilke.

El director de orquesta Arthur Honegger sufrió un sobresalto equivalente cuando fue invitado a formar una orquesta en una cárcel. Como los presos carecían de preparación musical, tuvo que juzgarlos por su sensibilidad y su predisposición a crear. Cuando entregó la lista de músicos seleccionados, de acuerdo con la leyenda, el director le hizo esta alarmante aclaración: «Ha creado usted una orquesta de asesinos».

¹⁸ Carlos Duelo Cavero, *Somos los libros que hemos leído*, «El libro español: revista mensual del Instituto Nacional del Libro Español», n. 185 (1973), p. 289.

Excelsos escritores han sido criminales, políticos corruptos, alcohólicos perdidos, pederastas, traidores, usureros, fanáticos fascistas o simplemente malos esposos y pésimos padres.

Los desarreglos morales de los genios han sido tan frecuentes como sus logros en la fantasía. ¿Las perturbaciones psicológicas favorecen la rara actividad de concebir un orden paralelo modificable a voluntad? Una vez superados los rigores de la disciplina y la angustia de la página en blanco, el novelista puede actuar como una deidad veleidosa o un tirano inflexible. «Mis personajes tiemblan cuando me les acerco»¹⁹, decía Nabokov. Por obra del Creador, la página da lugar a un terremoto, la devastación y las muchas hormigas.

Jugar a decidirlo todo es una irresistible tentación de infancia. En algún momento de su aventura, el escritor alcanza su castillo en el limbo, la región pueril de la que puede ser monarca. No cualquiera siente este deseo en la edad adulta. ¿Hay manera de explicar el afán de totalidad que caracteriza al responsable único de la obra, el demiurgo en su escritorio?

En su novela *La ridícula idea de no volver a verte*, Rosa Montero se ocupa de las condiciones en que surge la vocación creativa y cita un estudio de la Facultad de Psiquiatría de la Universidad de Semmelweis, en Hungría, que arroja los siguientes datos: el 50% de los europeos tiene en el cerebro una copia de un gen llamado 'neuregulín 1', el 15% tiene dos copias y el 35% ninguna. Según el estudio, la gente creativa pertenece al 15% que presenta dos copias. «Poseer esta mutación también conlleva un aumento del riesgo a desarrollar trastornos psíquicos, así como una peor memoria y una disparatada sensibilidad ante las críticas»²⁰, escribe Montero.

Sin forzar los determinismos científicos, es obvio que el escritor muestra esas propensiones. Se trata de alguien que tiene ideas, se

¹⁹ Vladimir Nabokov, *Think, Write, Speak. Uncollected Essays, Reviews, Interviews, and Letters to the Editor*, edited by Brian Boyd and Anastasia Tolstoy, New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 2019, p. 481.

²⁰ Rosa Montero, *La ridícula idea de no volver a verte*, Barcelona, Seix Barral, 2013, p. 83.

distrae con facilidad y se queja mucho. Su conducta se podría resumir en un refrán: 'Cuando piensa, piensa en otra cosa'. Esta peculiaridad encarna de distintos modos. El escritor puede ser un sufriente ejemplar que transforma el dolor en goce estético (el laborioso Gustave Flaubert llamaba la atención sobre el hecho de que la perla fuera una enfermedad del ostión), un sujeto abusivo que aprovecha sin escrúpulos las heridas ajenas (Boris Pilniak decía que la zorra es el dios de los escritores) o alguien que vive de imaginar lo que no vive (Julian Barnes entiende la escritura como una terapéutica «pacificación de apócrifos»²¹).

La pasión y la condena del artista, y el vicio de sobrellevarlas, conducen a un manejo irregular de las emociones, que puede sumir en la locura (Strindberg), depender de los estímulos transitorios de la droga o el alcohol (Burroughs, Lowry), apoyarse en insólitas manías (Proust), llevar al ostracismo (Salinger) o ser la válvula de escape de un burgués convencional (Mann).

Pero antes de crear la imagen del escritor necesariamente arrebatado, al borde del estertor sensible, baste decir que se han documentado vidas de autores no sólo llevaderos sino sumamente agradables. Aunque los Chéjov y los Cortázar no abundan, sus ejemplos revelan que incluso una magnífica persona puede escribir de maravilla.

No es necesario padecer la cárcel para escribir con conocimiento de causa de las mazmorras, pero sí es necesario ubicarse mentalmente en esa situación. Al revisar los círculos del infierno de Dante, Nietzsche comprende que el infierno es consustancial a la condición humana; no es necesario que esté en un más allá o en la realidad; es inherente al hombre. La paradoja es que sólo quien es consciente de ese infierno, puede concebir el paraíso. Ese infierno a veces es tan tangible como el que Genet padeció en su infancia o tan conjetural como el del favorecido Tolstoi. Lo cierto es que el escritor es un ser fronterizo que vive entre la realidad y la imaginación y, en mayor o menor medida, se ve afectado por ese tránsito de una realidad a otra. La carga de su

²¹ Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, New York, Vintage Books, 1984, p. 125.

segunda vida puede ser abrumadora y no es casual que muchos escritores hayan dejado de escribir. Enrique Vila-Matas dedicó un libro entero al tema: *Bartleby y compañía*.

Uno de los casos más sorprendentes de un autor aquejado de angustia literaria es el de Robert Walser. Durante años llevó una vida pacífica y metódica en un manicomio. La principal cura que encontró ahí fue la de sentirse libre de la presión de escribir. La página en blanco le parecía mucho más agobiante que el sanatorio. En los testimonios de sus años de hospital (en su mayoría recogidos por su amigo Carl Seelig), el autor de *Jakob von Gunten* se juzga correctamente a sí mismo; opina con solvencia de numerosos temas, controla su carácter. Pero no soporta que lo consideren singular. No quiere ser reconocido. La desconfianza con que se refiere a Kafka puede basarse en el hecho de que el autor de *El proceso* lo había elogiado, es decir, lo había considerado 'diferente'. Para ponerse a salvo de toda rareza, busca una medianía que lo asimile a los demás y lo proteja de las exigencias del mundo.

No es difícil simpatizar con él. En forma un tanto melodramática, en una entrevista, Junot Díaz dijo que devolvería su don si le fuera posible. La sensibilidad extrema, y la obligación de usarla, pueden convertirse en una carga insoportable.

Rodrigo Fresán ha dedicado una extensa novela al tema de cómo piensa un escritor, *La parte inventada*. Ahí reflexiona sobre la rara paz que sobrecoge al autor que ya no se siente impelido a buscar palabras:

Pasar el resto de la vida como alguien que ya no escribe [...] Y sonreír con esa sonrisa triste de los que alguna vez fueron adictos a algo: la sonrisa de quienes están mejor de lo que estaban pero no necesariamente más felices. La sonrisa de quienes [...] sospechan que en realidad ellos no eran los adictos sino, apenas, la adicción: la incontrolable sustancia controlada, la tan efectiva como pasajera droga. Y, entre temblores, comprenden que algo o alguien se los ha quitado de encima porque ya no les sirve [...] Y que por eso la

droga ha partido, lejos de ellos, en busca de sustancias mejores y más poderosas²².

La idea de vicio mencionada a propósito de Onetti resurge aquí como adicción. Pero el original giro de Fresán consiste en dejar de ver al autor como un adicto a la escritura, para verlo como la adicción misma, la necesidad social, cultural o esotérica que la comunidad tiene de que alguien haga eso. En este sentido, dejar de escribir no convierte al escritor en una persona sobria, reformada, que dejó la droga, sino en alguien que, al modo de una sustancia que caduca, perdió su fuerza intoxicante.

Lo decisivo en el pasaje citado es que ahí confluyen el miedo, la ilusión y la inutilidad de dejar de escribir, tres fantasmas que se sientan con el escritor en su mesa de trabajo.

5. Darse de alta

La escritura puede llevar al dolor y la demencia y las más variadas versiones del quijotismo, pero también contribuye a sobrellevar el peso del mundo y recuperar la cordura.

Concluyo estas reflexiones con el recuerdo de una singular conferencia. El extraordinario historiador del arte Aby Warburg vivió en un sanatorio para enfermos mentales de 1921 a 1924. Llegó ahí a los veinticuatro años y fue tratado por Ludwig Binswanger, discípulo de Carl Gustav Jung. El método al que se sometió fue el de la 'autocuración'. Warburg era un hombre de elevada inteligencia que cultivó la obsesividad funcional del erudito. Sólo alguien como él, con tendencia al delirio de relación, podía concebir un atlas de imágenes para ordenar el legado plástico de Occidente. Sin embargo, los excesos de carácter que durante mucho tiempo operaron en su favor como señas de acuciosidad y rigor académicos, llegaron a provocarle violentos arrebatos con los que pretendía defenderse de la amenaza del mundo. Su insólita capacidad de conectar lo sumió en una insufrible paranoia. De la

²² Rodrigo Fresán, *La parte inventada*, Barcelona, Random House, 2014, p. 552.

interpretación pasó a la sobreinterpretación, temiendo que cada guiso estuviera envenenado.

Según relata Binswanger en *La curación infinita*²³, el experto en la supervivencia de las ideas antiguas en la Edad Media y en la constelación de las imágenes de Occidente, llegó al sanatorio en un estado de absoluta irritabilidad. Desconfiaba de todo y de todos. Sólo se calmaba ante un rostro desconocido, que no pudiera provocarle asociaciones.

Sin embargo, nunca perdió del todo la lucidez. Llevó un diario donde advirtió que su padecimiento consistía en establecer excesivas «relaciones causales» entre una cosa y cualquier otra. Por ello prefería «comer los platos sencillos y abarcables de una mirada».

Binswanger procuró que la dañada razón de Warburg sanara por su propia vía. El enfermo volcó sus preocupaciones en la escritura hasta adquirir el asombroso rango de convaleciente.

Al sentirse con suficiente dominio de sí mismo, encontró un curioso modo de ser dado de alta: impartió una conferencia para demostrar su lucidez. El 21 de abril de 1923, los médicos y las enfermeras se reunieron a escuchar a Aby Warburg. Estamos ante un insólito expediente de la cultura. El ponente no expone un trabajo para obtener un grado o instruir a los demás, sino para comprobar su estado mental.

Warburg eligió disertar sobre *El ritual de la serpiente en los indios Hopi*. No quiso reunir ese texto en sus obras, pues lo consideraba un protocolo 'clínico'. Por la misma razón, se quejó de que no fuera mencionado en el dictamen médico que lo dio de alta.

El estudioso de las imágenes consideraba que el símbolo tenía un valor farmacológico, y creó una rima para promover esta certeza: «*Symbol tut wohl*»²⁴ (el símbolo hace bien). En forma apropiada, escogió como tema de disertación a la serpiente, capaz de inyectar un veneno letal, pero que cambia de piel y representa la renovación. Además es el emblema de la medicina: «Asclepio, dios griego de la salud, tiene

²³ Ludwig Binswanger y Aby Warburg, *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

²⁴ Ivi, p. 42.

como símbolo una serpiente que se enrolla en un bastón»²⁵, el caduceo que solemos ver en los consultorios.

En su conferencia, Warburg aborda la conducta ‘mágico-fantástica’ de los indios Hopi y estudia la hibridación que esta visión experimenta al entrar en contacto con las costumbres racionales de esa misma comunidad. En el sanatorio, él ha oscilado entre ambas formas de comportamiento. Como la serpiente que le sirve de hilo conductor, entiende que debe dejar la piel en ese sitio para seguir viviendo.

Warburg concluye que los símbolos, la mitología, el arte – la articulada representación de lo real –, niegan la destrucción y permiten superar la angustia de la muerte y trascender el sufrimiento. Su conferencia es una peculiar puesta en práctica del tema tratado. A medida que habla, el profesor se cura.

Al final, arremete contra la tecnología deshumanizadora, describe al cable eléctrico como una espuria «serpiente de cobre» («Edison ha despojado del rayo a la naturaleza»²⁶), alerta contra la pérdida de contacto orgánico con la naturaleza – lo antropomorfo y lo biomorfo se han replegado para ceder su sitio a los aparatos – y exclama como un profeta apocalíptico: «El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos»²⁷.

En opinión de Ulrich Rauff, curador de la edición de *El ritual de la serpiente*²⁸, la conferencia es una alegoría del programa de autocuración. Warburg «se atrevió a simbolizar aquellas potencias fóbicas de las que él mismo era víctima: una conferencia sobre la quintaesencia misma del terror, precisamente la serpiente. De esta manera utilizó el símbolo por excelencia de la amenaza para examinar su *ratio*». Estamos ante un «grito de guerra» para aprovechar el «valor del propio miedo». Con idénticas dosis de valentía y capacidad retórica, el convaleciente mostró que había abandonado la neblina del delirio para pasar a otra zona conflictiva: la razón.

²⁵ Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*, Ciudad de México, Sexto Piso, 2004, p. 53.

²⁶ Ivi, p. 65.

²⁷ Ivi, p. 66.

²⁸ Ulrich Rauff, *Epílogo*, en *El ritual*, pp. 69-114.

Cuando fue dado de alta, le regaló a Binswanger una réplica de un cuadro de Rembrandt, *La estampa de los cien florines*, donde Cristo sana a los enfermos.

La conferencia de Warburg revela el papel curativo de la inteligencia. Acaso esa autosanación sea el ideal más profundo e inconfesado de todo autor. «Lo demás es la locura del arte».

Ante el desorden alfabético del teclado debe domarse a sí mismo, descubrir la hondura de sus preocupaciones, reponer sus pérdidas, exorcizar sus fantasmas. Así repite la curación infinita y el drama de Warburg, «la conquista del símbolo y la precariedad de tal victoria», como la llama Rauff.

Más allá del escritorio lo aguarda un mundo imperfecto donde de pronto estallará el timbre del teléfono. Ahí será juzgada la obra y ahí él será juzgado. Al final de su jornada ignora lo que aportó al copioso universo, pero puede atesorar el único logro irrefutable de ese día: como el intrépido y sufrido Warburg, se da de alta.

Bibliografía

- Agamben Giorgio, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Barnes Julian, *Flaubert's Parrot*, New York, Vintage Books, 1984.
- Bartra Roger, *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Beckett Samuel, *Worstward Ho*, London, John Calder, 1983.
- Binswanger Ludwig y Warburg Aby, *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- Borges Jorge Luis, *La memoria de Shakespeare*, en *Obras completas*, Vol. 3, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- Carrère Emmanuel, *El adversario*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- Cervantes Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.

- Diego Gerardo, *Nocturno*, en *Manual de espumas. Versos humanos*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Duelo Cavero Carlos, *Somos los libros que hemos leído*, «El libro español: revista mensual del Instituto Nacional del Libro Español», n. 185 (1973), pp. 289-290.
- Fresán Rodrigo, *La parte inventada*, Barcelona, Random House, 2014.
- James Henry, *The Middle Years*, in *Scribner's Magazine*, Vol. XIII, New York-London, Charles Scribner's Sons-Sampson Low, Marston & Co. Limited, 1893, pp. 609-620.
- Marías Javier, *Vidas escritas*, Madrid, Alfaguara, 2012.
- Montero Rosa, *La ridícula idea de no volver a verte*, Barcelona, Seix Barral, 2013.
- Nabokov Vladimir, *Think, Write, Speak. Uncollected Essays, Reviews, Interviews, and Letters to the Editor*, edited by Brian Boyd and Anastasia Tolstoy, New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 2019.
- Onetti Juan Carlos, *Literatura y política*, en *Obras Completas. Vol. III. Cuentos, artículos y miscelánea*, Hortensia Campanella (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2009.
- Paz Octavio, *Fernando Pessoa: el desconocido de sí mismo*, «Revista de la Universidad de México», n. 3 (noviembre 1961), pp. 4-7.
- Rimbaud Arthur, *lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972.
- Torres Fierro Danubio, *Contrapuntos. Medio siglo de literatura iberoamericana*, Ciudad de México, Taurus, 2016.
- Ulrich Rauff, *Epílogo*, en *El ritual de la serpiente*, Ciudad de México, Sexto Piso, 2004, pp. 69-114.
- Warburg Aby, *El ritual de la serpiente*, Ciudad de México, Sexto Piso, 2004.
- Wilde Oscar, *The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde*, Chicago, University of Chicago Press, 1969.

Parte seconda
Letteratura e trama

«En ese opio que es Italia»: Manuel Puig e il Bel Paese¹

Vittoria Martinetto*

Università di Torino

*Todo, según se sabe, ocurre inicialmente en otros países
y a la larga en el nuestro.*

Jorge Luis Borges
El duelo
El informe de Brodie

Come dice Alan Pauls, ogni volta che si rilegge l'opera di Manuel Puig ci si sente passati di moda, mentre lui è sempre attuale². Anzi, oserei dire che più passa il tempo, più si rivela la sua attualità. Questa ricerca

* Vittoria Martinetto (Torino, 1959) insegna Lingua e Letterature Ispanoamericane presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino. Autrice di diversi saggi apparsi su riviste italiane e straniere, ha pubblicato due libri, uno sulla Cronachistica delle Indie (*Naufragi, prigionie, erranze. Poetiche dell'eroismo nel Nuovo Mondo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001) e uno su Manuel Puig (*Manuel Puig reloaded*, Roma, Fili D'Aquilone, 2016). Parallelamente all'attività accademica, traduce narrativa dallo spagnolo e dal portoghese per le maggiori case editrici italiane.

¹ Mi preme subito ringraziare Laura Mango della Fondazione Feltrinelli e Carlo Feltrinelli in particolare; l'Archivio di Stato di Torino e il Fondo Einaudi, Walter Barberis in particolare, e Carla Polzot dell'ufficio stampa Einaudi; Valentina Lovato e Maria Galeano, rispettivamente degli uffici stampa Sellerio e SUR; la redazione de «L'Indice dei Libri del Mese» di Torino.

² Alan Pauls, [sin título], en *Encuentro internacional Manuel Puig*, José Amicola y Graciela Speranza (compiladores), Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, p. 24.

sulla ricezione di Puig in Italia, è nata appunto dalla constatazione che, pur passando di mano da un editore all'altro, il mercato editoriale italiano (che per altri versi lamenta la crisi) continua a voler pubblicare Manuel Puig e questo autore straordinario, sebbene di nicchia, certamente non *mainstream*, continua lentamente ma inesorabilmente a conquistare fette di pubblico. Non interessa, qui, la ricezione accademica: questa la si dà per scontata e, in genere, incide poco, per non dire, nulla, sul pubblico lettore, che è quello per cui un autore ha ragione d'essere. Io stessa ho raccolto di recente in un libro una serie di saggi da me dedicati alla sua opera, ma è assai probabile lo abbiano letto solo i miei studenti e una manciata di colleghi³.

Manuel Puig l'ho conosciuto in Italia, grazie ad Angelo Morino, suo traduttore e amico – con il quale ho lavorato per ventitré anni all'Università di Torino –, alla fine degli anni '80, in occasione della rappresentazione teatrale del suo *Mistero del mazzo di rose*, al teatro Porta Romana di Milano⁴. Nell'estate del 1987, a fine luglio, siamo poi partiti Angelo Morino e io, su invito di Manuel, per Rio de Janeiro, dove abbiamo alloggiato per un mese nell'appartamento prestatoci da Mario Fenelli – amico storico di Manuel –, in Rua Aperana, frequentando Manuel e sua madre Malé in diverse occasioni, una delle quali fu la messa in scena inaugurale di *Gardel uma lembrança* al Teatro Galería, il 24 agosto. Sono tornata in seguito a Rio diverse volte, rivedendolo fino alla sua partenza per il Messico. Ma non è della mia amicizia con Manuel Puig – del quale ho grati ricordi e una serie di dediche strepitose – che intendo fare un resoconto, bensì della costante benché ondivaga, presenza della sua opera sul nostro mercato librario e delle reazioni che ha suscitato sugli organi di stampa, a partire dalle prime pubblicazioni presso la Giangiacomo Feltrinelli Editore di Milano negli anni '70, fino alle recentissime ristampe presso l'editore SUR di Roma, passando per

³ Vittoria Martinetto, *Manuel Puig reloaded*, Roma, Fili d'Aquilone, 2016.

⁴ Cfr. nota 29.

Einaudi, Mondadori e Sellerio, e attraverso la lingua di due grandi traduttori, Enrico Cicogna e Angelo Morino⁵.

⁵ Enrico Cicogna: García Márquez in *Taccuino di cinque anni. 1980-1984*, (Milano, Mondadori, 1994) scrive di lui parlando del «conte Enrico Cicogna» (p. 349), e infatti questo milanese blasonato si era allontanato dalla ricca famiglia per viaggiare in America Latina e viveva facendo il traduttore. Com'è noto, si devono a Cicogna moltissime traduzioni fatte all'epoca del *boom* latinoamericano a partire da quella di *Cent'anni di solitudine* di Márquez (1968), fino alla propria morte. Si riescono a rintracciare poche notizie riguardo al personaggio Cicogna (compresa la data di nascita; quella di morte la si è desunta: 1975), salvo la bibliografia traduttoria che include, oltre ai latinoamericani – tutto Márquez fino all'*Autunno del patriarca*, Vargas Llosa fino a *Conversazione nella cattedrale*, *Paradiso* di Lezama Lima, Che Guevara, Onetti, Scorza, Bryce Echenique, Puig – anche i romanzi della serie 007 di Ian Fleming, dall'inglese. Malgrado alcuni criticino ferocemente le sue traduzioni – soprattutto quella paradigmatica di *Cent'anni di solitudine* – accusandolo di un valore aggiunto di esotismo che ha contribuito al consolidarsi di determinate richieste da parte del mercato editoriale (cfr. Franco Varanini, *Viaggio letterario in America Latina*, Venezia, Marsilio, 1998, nota 10, p. 348), va ricordato che Cicogna traduceva in condizioni non proprio agevoli, per la novità che le culture latinoamericane rappresentavano all'epoca, per la pressione dovuta all'ondata di richieste e – come tutti all'epoca – senza il prezioso aiuto della rete. La presunta 'creatività' delle sue traduzioni (alle quali nessuno, tuttavia, può negare, se non un'estrema fedeltà, una profonda sensibilità letteraria di cui altri traduttori odierni, per così dire più pedestremente tecnici, sembrano essere carenti) non ha a quanto pare ostacolato la fama degli autori tradotti e accade perfino che chi si è formato leggendoli nelle sue versioni, le reputi totemiche e rifiuti quelle nuove. Angelo Morino: per così dire, 'erede' diretto di Cicogna dal momento che ricevette da lui stesso il testimone e proseguì a tradurre per lo meno tre dei 'suoi' autori chiave – Márquez, Vargas Llosa e Puig – cominciò a tradurre dalla metà degli anni '70, più o meno nelle stesse condizioni di Cicogna, ma in seguito, nella sua lunga carriera non solo di traduttore, ma anche di *talent scout* – come si dice oggi – e professore specializzato in letterature latinoamericane, non solo dimostrò un'attenzione e una raffinatezza nelle proprie versioni evitando gli errori commessi a suo tempo da Cicogna, ma rivedeva e correggeva continuamente le proprie stesse traduzioni. Come Cicogna, però, anche Morino aveva cominciato a tradurre per caso – soprattutto per sbarcare il lunario ai tempi in cui era ricercatore universitario – anche perché all'epoca non esistevano ancora scuole di traduzione letteraria e la ragione per cui si traduceva era quella che lo stesso Márquez sottolinea ne *I poveri buoni traduttori*, (in García Márquez, *Taccuino*, p. 347): «Quando si legge un autore in una lingua che non è la propria si sente un desiderio quasi naturale di tradurlo. È comprensibile, perché uno dei piaceri della lettura – come della musica – è la possibilità di spartirlo con gli amici». E infatti, come narra

Consultando la corrispondenza editoriale degli anni '70 reperibile presso l'archivio editoriale della Fondazione Feltrinelli, si trovano non solo documenti relativi alle iniziali negoziazioni e i contratti stessi per i tre romanzi che Feltrinelli – in quegli anni grande promotore del *boom* della narrativa ispano-americana grazie alla felice pubblicazione, per prima in Europa, di *Cent'anni di solitudine* di Márquez (1968)⁶ – pubblicò di Puig, ma anche le prime lettere dello stesso Puig con pressanti richieste, non solo di rivedere attentamente le traduzioni e discuterne con il suo traduttore Enrico Cicogna, ma di ricevere l'intera rassegna stampa relativa alle pubblicazioni dei propri libri, quand'anche si trattasse di semplici segnalazioni, classifiche o perfino mere pubblicità.

È stata mia cura, per chiunque volesse consultarli, quella di stilare un dettagliato elenco di tutti gli articoli stampa reperibili – compresi nell'arco temporale 1971-2019 –, che ho utilizzato per capire l'andamento, gli umori e le progressive trasformazioni nella comprensione e ricezione dell'opera di Puig presso i nostri organi stampa, con particolare attenzione alla ricorrenza di certe firme importanti del giornalismo intellettuale italiano, ma senza ignorare classifiche, trafiletti brevi, interviste, tutto quanto abbia potuto incidere concretamente sul pubblico lettore.

nella propria autobiografia uscita postuma dal significativo titolo di *Quando internet non c'era* (Palermo, Sellerio, 2009), Angelo Morino era innanzitutto un grande lettore che amava mettere in circolazione libri che scopriva per il mercato italiano traducendoli e spesso scrivendone. La bibliografia traduttoria di Angelo Morino è sterminata e conta un centinaio di titoli (fra gli autori, oltre a quelli già citati: Juana Inés de la Cruz, Carpentier, Ibarguengoitia, Ocampo, Soriano, Denevi, Borges, Allende...). Fra gli autori 'scoperti', Morino è, ad esempio, ricordato per aver portato in Italia Roberto Bolaño di cui fu amico e primo traduttore. Stimato intellettuale, consulente editoriale e professore universitario, Morino è anche stato autore di originali saggi critici e di testi narrativi.

⁶ Per una storia della casa editrice Feltrinelli – e del suo rapporto d'avanguardia con autori e problematiche latinoamericane – rimando al bellissimo libro di Carlo Feltrinelli, *Senior Service*, Milano, Feltrinelli, 1999. In generale, riguardo alla ricezione della narrativa ispano-americana in Italia, rimando a Stefano Tedeschi, *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina*, Roma, Nuova Cultura, 2005.

Come tutti sanno, il rapporto di Manuel Puig con l'Italia è iniziato attraverso il cinema, ovvero con la borsa di studio grazie alla quale il 27 luglio 1956, a ventitré anni, il futuro scrittore si imbarca a Buenos Aires su una nave che lo porterà a Roma (sbarcato a Genova il 19 agosto, vi arriverà in treno il 24 di quel mese) dove studierà presso il famoso Centro Sperimentale di Cinematografia. Di questo periodo vissuto in Italia nel 1956-57 – interrotto da soggiorni nel resto d'Europa e da un ritorno in Argentina – e di quello successivo nel 1961-62 –, si ha testimonianza attraverso le lettere inviate alla famiglia, cui rimando per chi volesse avere una dettagliata e colorita radiografia delle impressioni, umori e riflessioni di Puig nei confronti del 'Bel Paese'⁷. Queste lettere, in un crescendo fino a quelle del 1962 in cui comincia a delinearsi il progetto che sfocerà nel suo primo romanzo, offrono un prezioso autoritratto inconsapevole dell'artista da giovane. È soprattutto emozionante rileggerle proprio alla luce di quella che sarebbe stata la fortuna dell'opera dello scrittore in Italia, anche perché fu proprio qui che Puig compì i primi passi della sua inattesa carriera di narratore⁸.

⁷ Cfr. Manuel Puig, *Querida familia, Tomo 1, Cartas Europeas (1956-1962)*, compilación, prólogo y notas de Graciela Goldchluk, Buenos Aires, Entropía, 2005. La frase da me utilizzata nel titolo la scrive Puig nella lettera indirizzata alla famiglia al suo arrivo a Parigi, il 16 giugno 1957, «después de casi un año en ese opio que es Italia [...]», *ivi*, p. 94. In una lettera precedente, dopo tre mesi dal suo arrivo a Roma, il 27 novembre 1956, Puig affermava, perentorio: «No me quedaría en Roma a vivir ni que me maten» (*ivi*, p. 54), e infatti, nella prima lettera da Parigi aveva esordito con: «la diferencia entre Roma y París es la misma que había entre Villegas y Buenos Aires», *ivi*, p. 93. Malgrado le critiche, tuttavia, molti anni dopo, Manuel rifletteva a proposito di quel periodo trascorso in Italia: «Mi estancia en Italia me sirvió por cuanto que pude adoptar una posición intermedia entre los rigores de Zavattini y las nuevas corrientes cinematográficas, lo cual me ha servido mucho a la hora de escribir mis obras», citato da Vittoria Martinetto, *Lettere alla famiglia di Manuel Puig*, in *L'Almanacco 2003: il romanzo dell'io*, a cura di Giorgio Cerruti e Gabriella Bosco, L'Aquila, Portofranco, 2004, nota 15, p. 265.

⁸ Si apprezzano i primi riferimenti alla stesura della sceneggiatura poi rivelatasi scrittura narrativa sfociata ne *La traición de Rita Hayworth*, in Puig, *Querida*, pp. 322, 325, 330, 335, 345, 349-50, 352, 353. Nella lettera datata venerdì 27 aprile 1962 si legge, ad esempio: «[...] debería estar muy contento... porque estoy escribiendo algo que puede resultar muy importante para mí. No quería contarle pero no aguanto más:

1. Breve cronistoria editoriale

Dunque Feltrinelli è il primo editore italiano che si interessa a Manuel Puig. Con il piglio pionieristico che caratterizza questa casa editrice, in soli tre anni vengono pubblicati i primi tre romanzi dello scrittore con un margine molto esiguo di distanza rispetto alle edizioni originali. *Boquitas Pintadas* viene tradotto nel 1971 (originale 1969), *La traición de Rita Hayworth* nel 1972 (originale 1968) e *The Buenos Aires Affair* nel 1973, medesimo anno della pubblicazione argentina⁹. I romanzi di Puig vengono subito pensati e proposti per un vasto pubblico, come testimoniano le squillanti immagini di copertina, e l’inserimento di fascette – che all’epoca accompagnavano solo i best-seller – con frasi accattivanti: «Una love story degli anni ’30: amore follie malattia tanghi genialità ironia...» per *Una frase, un rigo appena* – titolo italiano di *Boquitas pintadas*¹⁰ –, e «sesso, denaro, successo, la vita come un film» per

resulta que me vinieron unas ganas bárbaras de empezar el argumento de Villegas [...] Bueno, empecé a hacer una especie de bosquejo de los personajes antes de empezar el guión propiamente dicho y me entusiasmé y seguí... y está creciendo día a día... y puede salir una especie de novela», *ivi*, p. 325.

⁹ Suzanne Jill Levine racconta che già nel 1965 Italo Cavino si era mostrato interessato al dattiloscritto de *La traición de Rita Hayworth*, promettendo di farlo pubblicare in Italia dopo che avesse trovato un editore in lingua originale, senza poi mantenere la promessa. Così, quando *Boquitas Pintadas* divenne best seller internazionale, trascinandolo con sé anche il romanzo precedente, a partire dal 1970, Einaudi, con cui Calvino collaborava, venne sconfitta sul tempo da Feltrinelli che acquisì i diritti di entrambi i romanzi, facendo uscire prima *Boquitas Pintadas* e poi *La traición de Rita Hayworth* a stretto giro. Cfr. Suzanne Jill Levine, *Manuel Puig y la mujer araña. Su vida y ficciones*, Barcelona, Seix Barral, 2002, pp. 165-166 e 210.

¹⁰ Come ha ben spiegato Angelo Morino nella nota alla propria nuova traduzione di *Boquitas pintadas* per Sellerio nel 1996 (cfr. p. 277), il titolo *Una frase, un rigo appena*, tratto dal tango italiano *Scrivimi* del 1936 (G. Raymondo /E. Frati) cantato da Daniele Serra, era stato concordato fra Puig e Cicogna per suggerire anche al lettore italiano una certa atmosfera retrò simile a quella che il famoso foxtrot *Rubias de Nueva York* di Carlos Gardel, cui rimandava il titolo originale, richiama immediatamente all’immaginario di un lettore argentino. Per questo motivo, malgrado altri cambiamenti che ristabilivano una maggiore aderenza alla lettera del testo e quindi un minor

Il tradimento di Rita Hayworth, mentre per *Fattaccio a Buenos Aires*¹¹ la copertina, dove un nudo femminile sbuca dalla patta di un pantalone maschile, non aveva bisogno di ulteriori commenti¹². Fra il 1968 e il 1981, è direttore editoriale Gian Piero Brega, e fra i redattori, è Aldo Tagliaferri – grande estimatore di Puig – colui con il quale lo scrittore mantiene la maggior parte della corrispondenza, conservata presso la Fondazione Feltrinelli di Milano¹³. Fra queste lettere, si evidenziano quelle riferite alla lavorazione di *Una frase, un rigo appena*, pubblicato per primo nell'aprile del 1971: una dattiloscritta e in italiano – come saranno tutte le sue lettere, costellate di simpatici strafalcioni – datata Buenos Aires 20 maggio 1970 dove Puig informa il signor Tagliaferri di aver concordato con il traduttore Enrico Cicogna le nuove epigrafi

addomesticamento della cultura argentina rispetto a quello deciso a suo tempo, anche la versione di Morino reca il medesimo titolo scelto nel 1971.

¹¹ Nella lettera di Aldo Tagliaferri a Puig, del 4 aprile 1973, che accompagna il contratto per l'acquisizione del romanzo, si rintraccia la storia del titolo: «Siccome Cicogna è entusiasta del libro, qui abbiamo una fretta terribile e abbiamo impostato il programma di pubblicazione per i primi giorni di giugno. Ho discusso molto il problema del titolo, che in inglese avrebbe certamente un effetto negativo sul lettore medio. A me pare che un titolo buono (commercialmente) e fedele allo spirito dell'originale sia *Scandalo a Buenos Aires*, che piace molto all'ufficio stampa ma, ovviamente, deve piacere anche all'autore. Su questo punto, giacché vorrei fare una copertina fuoriserie, vorrei avere una sua opinione telegrafica». Evidentemente la scelta di 'fattaccio' al posto di 'scandalo' deve essere stata di Puig. Quanto al giudizio sull'inglese dell'originale, considerato commercialmente inefficace negli anni '70, sarebbe poi stato ribaltato, negli anni '90, dalla nuova versione di Angelo Morino, per le stesse ragioni (e per restaurare, ovviamente, il doppio significato originale di *affair*).

¹² Osserva Stefano Tedeschi a proposito della serrata pubblicazione dei tre romanzi: «Una tale premura testimonia un buon successo di pubblico, preparato da un accurato lavoro di confezione editoriale; i romanzi di Puig sono infatti i primi [fra quelli latinoamericani n.d.r.] ad essere presentati già come best-seller: "questo romanzo d'appendice argentino, che ci giunge accreditato da clamorosi successi..." [quarta di copertina di *Una frase, un rigo appena* n.d.r.], "... pubblicato nel 1971 dall'editore Feltrinelli, venne scelto come libro del mese dal Club degli Editori e ha venduto in Italia ottantamila copie" [quarta di copertina di *Il tradimento di Rita Hayworth* n.d.r.]», *All'inseguimento*, p. 173.

¹³ Aldo Tagliaferri (Milano, 1931) è stato redattore presso Feltrinelli, critico letterario, in particolare specialista di Beckett e Pound, autore di svariati testi critici.

per il pubblico italiano e menziona l'invio de *La traición de Rita Hayworth*, allora sotto sequestro in Argentina¹⁴; a questa segue un agramma scritto a mano datato Parigi 23 marzo 1971, dove lo scrittore entra nei dettagli della traduzione di *Boquitas pintadas* ribadendo la necessità di eliminare alcune ripetizioni («io detesto le ripetizioni di parole»). Qui si rivolge già a Tagliaferri chiamandolo in tono confidenziale Aldo, dicendogli spiritosamente «le scrivo una frase un rigo appena...» – titolo da poco concordato con il traduttore –, così come manda «tanti saluti a Inge e Cia»¹⁵. Il 2 marzo 1972, da Buenos Aires, arriva a Tagliaferri una lettera entusiasta di Puig riguardo alla traduzione de *La traición de Rita Hayworth* che Enrico Cicogna ha, nel frattempo, terminato:

qual è stata la sorpresa mia lei non s'immagina, perché il lavoro è una meraviglia e le difficoltà enormi che mi aspettavo sono invece minime [...] Poi se penso che tutto questo Cicogna lo ha fatto così in fretta già il mio stupimento è totale. Ma veramente che sorpresa piacevole è stata. Cicogna ha lavorato fino adesso divinamente, non so come ha fatto a eludere le trappole.

¹⁴ «Caro Tagliaferri, non so il suo primo nome. Mi scusi ma ho sempre sentito solo il suo cognome! Da tre settimane sono di ritorno a Buenos Aires ho trovato tutto male, repressione e povertà, insomma... Ho scritto a Cicogna e ho cercato di trovare i nuovi epigrafi per i sedici capitoli di *Boquitas pintadas*. Quelli originali erano cortissimi ma si rifacevano a canzoni celebri del Sudamerica, bastava una riga o meno per evocare tutta un'atmosfera. Per i lettori italiani, francesi o americani invece occorre più materiale e perciò ho selezionato dei brani di *tangos* che spero interesseranno anche come inconsueta poesia popolare e del tutto sconosciuta in Europa e USA. Tra poco invierò a Enrico tutto quanto, e anche i dischi per aiutarlo a entrare nel mood. Per posta separata invio a Lei copie di *Boquitas pintadas* e *La traición de Rita Hayworth*. Quest'ultima adesso è sotto accusa di oscenità al Municipio di Buenos Aires, vedremo cosa viene fuori, per il momento qui teniamo tutto segreto. Bene, spero che le sue cose vadano molto bene. Tanti saluti ai suoi collaboratori. Cordialmente, Manuel».

¹⁵ «Milán había sido un baile, le escribió Manuel a Emir [Rodríguez Monegal n.d.r.] [...] y Manuel había parrandeado con viejos y nuevos amigos como Inge Feltrinelli, la viuda de grande pechos de Feltrinelli el editor – [...] que vivía ahora con un prestigioso arquitecto argentino en su propia casa de Via Andegari, que con los años estaría abierta para Manuel en sus vuelos a través de Milán», Levine, *Manuel Puig*, p. 210.

È plausibile che, come sempre, Manuel fosse stato in ansia per una buona riuscita della traduzione, perciò chiede scusa per i timori verosimilmente espressi in precedenza («Che figuraccia sto facendo dopo tante parole»), ma prospetta ugualmente un viaggio per lavorare insieme al traduttore ai capitoli 9, 11, 12 e 13 – che reputa a dir poco «micidiali»¹⁶.

Se ci si attiene alle lettere, gli entusiasmi cominciano a scemare o, quantomeno, a lasciare spazio a un certo malumore quando, dopo la pubblicazione di *Fattaccio a Buenos Aires*, Puig ha l'impressione che

¹⁶ Come racconta Levine, Manuel era rimasto traumatizzato dalla quantità di *errata* presenti nella prima attesissima edizione de *La traición de Rita Hayworth*, nel giugno 1968 presso Jorge Álvarez: «la edición estaba sembrada de erratas que, durante meses, se apresuraba él mismo a corregir en cada ejemplar sobre el que podía poner las manos, ya fuera en una librería o la biblioteca de un amigo», *ivi*, p. 194. Del resto, essendo stato traduttore lui stesso, Puig ebbe sempre una cura quasi maniacale nell'accompagnare – e correggere – il lavoro dei suoi traduttori Cicogna e Morino. Con quest'ultimo, pur intrattenendo un'intensa amicizia che esulava da questioni lavorative, discuteva animatamente – e con grande umorismo – su dettagli di traduzione attraverso un'intensa corrispondenza purtroppo in parte andata persa alla morte di Morino. Se ne ha traccia, tuttavia, nelle belle pagine di Morino dal titolo *La capelina de Leni*, in appendice all'edizione critica de *El beso de la mujer araña*, a cura di José Amícola e Jorge Panesi, Madrid, Allca XX, 2002, pp. 449-455. Una selezione delle lettere intercorse fra Puig e Morino è anche presente nel libro di Julia Romero, *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 410-417. Per quanto riguarda altra corrispondenza intercorsa non solo con Morino, ma anche con Enrico Cicogna bisognerà attendere il passaggio di consegne dell'archivio Puig all'università newyorkese (non ancora nota) cui è stato venduto da Sotheby's per poterla consultare. Questi i riferimenti di archivio forniti da Graciela Goldchluk che ringrazio: E.B.74. Morino, Ángelo, julio 1973: 1 carta, 2 hojas, 1 sobre, sin tarjetas postales. Palabras-clave: Morino, Ángelo; Milán; Vargas Llosa; Boquitas Pintadas. Observaciones: Morino será en un futuro su su traductor y editor en Italia. Archivo digital: Epistolario\Morino, Ángelo. 4 imágenes. Scanner: Hewlett Packard Scan Jet 300. Software: Captura de imagen (Mac). Resolución: 300 dpi. Fecha de digitalización: diciembre 2017. E.B.84. Cicogna, Enrico, septiembre 1970-agosto 1973: 11 cartas, 14 hojas, 11 sobre, sin tarjetas postales. Palabras-clave: Cicogna, Enrico; Milán; Boquitas Pintadas; Traducción; La Traición de Rita Hayworth. Observaciones: en las cartas se hacen comentarios sobre traducciones de obras. Archivo digital: Epistolario\Cicogna, Enrico. 36 imágenes. Scanner: Hewlett Packard Scan Jet 300. Software: Captura de imagen (Mac). Resolución: 300 dpi. Fecha de digitalización: enero 2018.

L'editore non faccia abbastanza per promuoverlo e scrive da New York il 30 aprile 1974, lamentandosi con Tagliaferri che la busta mandata dall'ufficio stampa sia «molto leggera purtroppo»: si dice meravigliato dello «scarso interesse che i critici dimostrano per *Fattaccio a Buenos Aires*», tanto più che, come aggiunge in un appunto minuscolo in calce alla lettera «io la penso come lei e Cicogna che questo è il miglior lavoro». Insiste: «Aldo mi scusi che sia così diretto, ma siccome lei trova così interessante questo romanzo, non può spingere qualcuno a scrivere...?». Forse, come si evince dalle rispettive rassegne stampa dei tre romanzi, non c'è affatto questa discrepanza, e Puig, quindi, esagera. Forse, non aveva ricevuto tutti gli articoli («anche il coccodrillo e tutta la robetta di pubblicità», come lui chiama le segnalazioni) che nel frattempo erano usciti, anche per via dei suoi numerosi spostamenti che lo vedono fornire sempre nuovi indirizzi (in questa missiva, ad esempio, annunciava il proprio trasferimento in Messico). Sta di fatto che le lettere seguenti da me reperite testimoniano di un rapporto che andrà via via raffreddandosi per arrivare alla rottura avvenuta, paradossalmente, con quello che sarebbe stato il suo romanzo più acclamato – *El beso de la mujer araña* –, che non verrà più pubblicato da Feltrinelli ma da Einaudi. Vediamo com'è andata, perché si tratta di un passaggio delicato, soprattutto se letto alla luce del senno di poi.

Dopo un periodo in Messico, nell'estate del 1976 Manuel è di ritorno a New York con il nuovo romanzo terminato nel novembre dell'anno prima¹⁷. È del 16 giugno un aerogramma indirizzato genericamente ai «Cari amici» della Feltrinelli, da cui si apprende che *El beso de la mujer araña* è già stato mandato all'editrice ma, visto il silenzio di Inge, l'autore conclude non le sia piaciuto. Puig avanza già l'ipotesi di

¹⁷ In una lettera ad Angelo Morino datata Città del Messico 30 novembre 1975, dopo essersi rammaricato della triste notizia della morte di Cicogna, Puig scrive: «Hace pocos días terminé mi nueva novela, *El beso de la mujer araña* [...] serás tú el traductor de *la mujer-araña*? Ojalá, cuéntame qué capítulos tradujiste de mis novelas», Romero, *Puig por Puig*, pp. 409-410. Di fatto sembra che Cicogna e Morino avessero incominciato a collaborare quando Cicogna si era ammalato di cancro, proprio sui romanzi *Il tradimento di Rita Hayworth* e *Fattaccio a Buenos Aires*, perciò il testimone era passato naturalmente ad Angelo dopo la morte di Cicogna.

proporlo ad altre case editrici, tuttavia la contestuale richiesta che il manoscritto venga mandato ad Angelo Morino – succeduto nel frattempo a Cicogna – perché lo traduca al fine di facilitare e affrettare la decisione, fa presupporre che in realtà non avesse alcuna voglia di cambiare editore¹⁸. Nell'aerogramma seguente – 29 giugno – si evince che il fedele Tagliaferri doveva avergli risposto, prendendo tempo, e Puig ne approfitta per insistere sull'urgenza che venga recapitato il romanzo a Morino¹⁹. La lettera che seguirà (quantomeno nel fascicolo conservato presso la Fondazione Feltrinelli) risale al 24 marzo dell'anno dopo, e Puig questa volta ricorre a Gian Piero Brega: la calligrafia è ordinata e precisa, a differenza degli aerogrammi, e si evince che la missiva deve essere stata consegnata *brevi manu* a Inge in occasione di un viaggio dell'editrice a New York. Il testo del messaggio è chiaro e diretto: Puig ci tiene molto a questo romanzo «speciale»,

¹⁸ Questo aerogramma reca pinzata una schematica nota della segretaria di Inge, Sylvie, del 5 luglio 1976 (un mese dopo), che riflette l'exasperazione dell'autore per tramite del traduttore: «Signora Feltrinelli, ha telefonato il signor Angelo Morino da Torino che continua a ricevere lettere da Manuel Puig. Il quale si lamenta perché Lei non gli risponde mai e vuole cambiare editore. Nell'ultima lettera scritta a Morino, lo ha pregato di comunicare a Lei il suo nuovo numero di telefono a New York», archivio editoriale della Fondazione Feltrinelli.

¹⁹ Tagliaferri aveva, infatti, scritto il 23 giugno 1976: «Caro Puig, poche righe per farle sapere che abbiamo ricevuto la lettera 'collettiva' e che non sussistono problemi. Aspetto da un momento all'altro una relazione scritta del nostro lettore, che è stato molto impegnato da numerosi lavori, ma soprattutto mantengo contatti con Morino, che segue con molta attenzione le sorti del manoscritto. A Morino, che è molto più efficace e convincente di un semplice agente, ho spiegato che vorremmo dare un giudizio definitivo sulla base della prima copia stampata; questa nostra richiesta non consegue da particolari questioni poste dal manoscritto, ed è la stessa che poniamo a ogni autore straniero per evitare di dover analizzare testi in stesure che l'autore può aver superato o corretto. Morino le avrà spiegato il nostro punto di vista, immagino. Conto di riprendere presto contatto con Morino per definire la questione ed esprimergli un nostro parere ufficiale», *ibid.* Da una lettera di Puig a Morino datata New York 17 ottobre 1976, si capisce che il traduttore si era ormai già portato molto avanti nella traduzione del manoscritto de *El beso de la mujer araña* su richiesta di Puig: «Recibí tus dos envíos, es decir hasta el capítulo 6 incluido. Estoy encantado, los problemas son menores y fáciles de corregir. Cuando me confirmes tu dirección te mandaré la lista de observaciones», Romero, *Puig por Puig*, p. 410.

motivo per cui ha voluto mandarlo agli editori (si noti il plurale che sottende la possibilità di presentarlo altrove) già in traduzione per evitare barriere di lingua, ed è felice di poterlo ancora pubblicare con Feltrinelli solo se gli verrà riservata una pubblicità migliore che a *Fattaccio a Buenos Aires*. Durante il loro incontro, Inge doveva essere stata evasiva appellandosi a sua volta al giudizio dei collaboratori, perciò Puig scriveva direttamente al direttore editoriale chiedendogli «l'onore della sua lettura», pur non trattenendosi dall'aggiungere una postilla risentita in qualità di «autore non compres(s)o»: «*Fattaccio a Buenos Aires*, romanzo considerato non politicamente interessante da molti (incluso la vostra, ahimé), è stato proibito da Franco, dai peronisti e adesso dalla Junta. Onore unico. Ma certo il suo messaggio antirepressivo non è ortodosso»²⁰.

L'altra lettera presente in copia carbone nell'archivio Feltrinelli sarà proprio la risposta di Brega, scritta a macchina, con il resoconto della propria lettura, contenente le ragioni del rifiuto definitivo di Feltrinelli: è del 14 aprile 1977²¹.

²⁰ «Caro amico Brega: approfitto del viaggio d'Inge per inviarle i miei saluti e spiegarle la situazione del mio romanzo, *Il bacio della donna ragno*. Ho preferito farlo tradurre prima di presentarlo agli editori perché si tratta di un romanzo di caratteristiche molto speciali, non per tutti i gusti, e la reazione di Dario Puccini ne è un chiaro esempio [non sono riuscita a reperire la scheda di Puccini, n.d.r.]. Perciò voglio dare agli editori la possibilità di giudicarlo pienamente. Io ci tengo molto a questo lavoro e voglio che l'editore che lo prenda condivida quest'entusiasmo. Devo evitare che il libro sia pubblicato come il mio romanzo precedente, *Fattaccio a Buenos Aires*, senza particolare appoggio. Ma fortunatamente in questo caso il romanzo è già tradotto e potete studiarlo senza barriere di lingua. Se lo prendete, però, dovrebbe essere con la volontà di difenderlo e imporlo decisamente. Questo significa pubblicità, ecc. Sarei felicissimo che la casa Feltrinelli ne fosse d'accordo. Se non, pazienza, almeno abbiamo discusso la materia con tutta chiarezza. Anche sarà stato un piacere conoscere la sua opinione, se avrò l'onore della sua lettura. Aspetto una risposta con ansia, tanti cari saluti», archivio editoriale della Fondazione Feltrinelli.

²¹ «Caro amico, prima di rispondere alla sua lettera del 24 marzo ho voluto leggere con calma *Il bacio della donna ragno*, per aggiungere il mio, al parere ben più qualificato di altri. Come lei sa infatti il libro, pur giudicato interessante sia in rapporto al panorama della letteratura latinoamericana, sia in riferimento alla sua 'carriera' di scrittore, ha suscitato non poche perplessità, soprattutto nel nostro attuale consulente letterario,

Qui si rendono necessarie due brevi considerazioni in merito. Innanzitutto la consapevolezza di Puig, al suo quarto romanzo, di essere d'avanguardia al punto di rischiare di non essere compreso, da cui l'ansia di presentare, per la prima volta, il proprio romanzo già in traduzione. E infatti le argomentazioni di Brega, che a me paiono non così chiare ma soprattutto in odore di essere pretestuose, rivelano di non cogliere l'essenza di *El beso de la mujer araña*. Non si comprende, infatti, come il consulente menzionato da Brega (l'anonimo sostituto di Cicogna) possa parlare di «tono uniforme del libro», ma soprattutto di «apologia del sentimentalismo» accusando una mancanza di ironia nel trattamento di questo motivo ricorrente dei romanzi di Puig. Riassumendo le ragioni del rifiuto, mi sembra, inoltre, di ravvisare in una

che ha preso il posto dello scomparso Cicogna. I motivi dell'esitazione ad accettare il suo volume sono da ricercarsi "nel tono uniforme del libro, tutto giocato sui sentimenti teneri e nobili, quasi un'apologia indiscriminata del sentimentalismo e della bontà e onestà dei due protagonisti". È parso a chi ha letto il romanzo che vi manchi quello stacco ironico che caratterizza gli altri suoi libri e che finora operava quale contrappunto a riequilibrare la spinta sentimentale in un processo di approfondimento della realtà. Anche l'epilogo drammatico della vicenda appare piuttosto esterno, troppo facilmente agganciato alla psicologia del protagonista. Per tutte queste ragioni che venivano addotte a giustificare il rifiuto del libro, ho voluto anch'io leggere il testo, mettendomi nei panni del lettore italiano bombardato mensilmente da decine e decine di romanzi: ebbene devo confessarle che i motivi portati dai precedenti lettori mi sono parsi non infondati. Che il suo libro sia opera di uno scrittore di razza lo si avverte subito, ed è ovvio che sia così: buon sangue non mente! Ci sono alcuni passaggi dove la tenerezza è autentica e il rapporto fra i due personaggi, di una identica condizione materiale nella diversità dei rispettivi destini personali, palpita di vita vera. Ma questi felici risultati letterari, sono, a mio modesto avviso, sporadici: nell'insieme il romanzo dà l'impressione di essere il frutto di una intenzionalità troppo a lungo perseguita. Di qui certi effetti a volte un po' artificiosi, ricercati, che l'abilità dello scrittore non riesce a cancellare, anzi involontariamente accentua. Anche il recupero della convenzionale mitologia cinematografica assume in quest'opera il sapore di un espediente piuttosto che rivelarsi struttura ed essenza della trama e dei personaggi. Può darsi, caro Puig, che queste mie impressioni siano sbagliate: non ho certo la pretesa di giudicare uno scrittore come lei, ma il mio lavoro mi impone lo sgradevole compito di fare delle scelte. E come scegliere senza esprimere un giudizio, anche se in modo umile e problematico. Spero che non me ne vorrà e che mi conserverà intatta la sua amicizia. Cordialmente», *ibid.*

presunta mancanza di «approfondimento della realtà» la pecca principale di *El beso de la mujer araña*, come se il realismo fosse la qualità imprescindibile di un romanzo... L'artificialità di cui Puig viene, infine, accusato, pur concedendogli la stoffa dello «scrittore di razza», cela, a mio modesto avviso, le ragioni pretestuose che Juan Goytisolo mette in evidenza a proposito dei contestuali rifiuti di Gallimard e Feltrinelli:

Era una época, en la que la imagen de Latinoamérica como un continente en lucha, convertía plumas en metralletas y los escritores en portavoces de la revolución en marcha [...] una obra como la suya [...] dañaba sin duda la consabida imagen del militante machista-leninista al presentarlo enternecido y cautivado por las artes de Sheharazada cinematográfica de su compañero de celda apolítico y homosexual²².

Verrebbe da concludere, inoltre, che la redazione di Feltrinelli non avesse compreso appieno – per la miopia che l'assenza di prospettiva talvolta alimenta – la portata profondamente rivoluzionaria dell'opera di Puig nel suo insieme, e questo è secondo me da ricercarsi proprio nella volontà di esaltarne esclusivamente gli aspetti frivoli o pop. Infatti il paradosso di questa svista, è che l'operazione editoriale Puig era riuscita in termini di pubblico – significativa la licenza concessa al Club degli Editori – con la conseguenza, però, di farlo catalogare come autore 'leggero', o di minore peso specifico rispetto ad altri autori del *boom*. Non è un caso, infatti, se proprio questo romanzo improvvidamente sfuggito a Feltrinelli sarà quello che farà mutare giudizio su Puig e lo consacrerà come scrittore di valore assoluto, facendo poi rileggere in chiave inedita – con il contributo delle nuove traduzioni di Angelo Morino – anche i primi tre romanzi²³. L'intuizione della «vieja

²² Juan Goytisolo, *Manuel Puig. El bosque de las letras*, Madrid, Alfaguara, 1991, p. 121. Anche Gallimard, che aveva addirittura acquisito *La traición de Rita Hayworth* per la propria collana *Du Monde Entier* prima ancora che il libro uscisse in spagnolo ottenendo che «Le Monde» lo nominasse come uno dei più bei libri dell'anno, finì per rifiutare *El beso de la mujer araña*, che passò a Seuil come altri romanzi di Puig.

²³ Cfr. Tedeschi, *All'inseguimento*, p. 174.

bruja» – come Puig aveva battezzato Italo Calvino nel momento in cui lo scrittore italiano aveva dimenticato la promessa di promuoverlo fatta nel lontano 1965²⁴, si concretizza dodici anni dopo: Guido Davico Bonino, allora collaboratore della casa editrice Einaudi, dà in lettura *El beso de la mujer araña* a Italo Calvino nel luglio del 1977²⁵, e lo scrittore risponde positivamente, motivando il proprio assenso con una scheda firmata di due cartelle dattiloscritte conservata presso l'Archivio di Stato di Torino dov'è depositato parte del Fondo Einaudi:

Manuel Puig (argentino, quarantacinquenne), anche nei suoi precedenti tre romanzi mostra la sua passione per il cinema hollywoodiano, per le parole delle canzoni-tango, insomma il kitsch. Ma non si pensi ad Arbasino perché in Puig non c'è niente di snob, c'è un'identificazione quasi direi a livello popolare tra l'autore e quel mondo e quel linguaggio. In questo suo quarto romanzo ci sono cinque o sei film degli anni '40 raccontati con tutti i dettagli scena per scena. Chi li racconta è un detenuto al suo compagno di cella, così per passare il tempo e combattere l'angoscia della propria sorte. Il cinefilo dotato di così minuziosa memoria è un omosessuale condannato per corruzione di minore, e il suo ascoltatore è un giovane guerrigliero in attesa degli interrogatori. Il romanzo è tutto a dialogo tra i due nella cella, col contrasto delle due personalità molto ben reso: il guerrigliero con tutti i modi di pensare e di dire dell'intellettuale politicizzato, l'omosessuale (non intellettuale) con tutto l'istrionismo e l'identificazione

²⁴ «Antes de dejar Roma para ir a Buenos Aires, Mario [Fenelli n.d.r.] le había pasado el manuscrito de *La traición de Rita Hayworth* a Coco Krimer, que tenía amigos influyentes en Italia: una mujer adinerada (Laura González) de Nápoles, que compraba libros en español para Einaudi, y Blanca, la esposa argentina de Italo Calvino [...] Severo [Sarduy n.d.r.] lo impulsó a dejar caer una recomendación en Gallimard, y Calvino también le aseguró que ayudaría a publicar el libro en Italia en cuanto fuera aceptado para su publicación en español. Ante estas noticias Manuel quedó exultante, pero varios meses después parecía que Calvino había dejado caer la pelota. El distinguido escritor se transformó, en el léxico de Manuel, en una “vieja bruja”», Levine, *Manuel Puig*, p. 166.

²⁵ 14 luglio 1977: «Caro Italo, ti mando due romanzi che potrai leggere comodamente disteso sulle sabbie di Roccamare: uno è del nostro Cortázar, l'altro di Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*. Puig ha pubblicato con Feltrinelli ma adesso si è stancato e vuole cambiare. Siccome è un autore di cui si dice molto bene in giro, sarebbe un peccato lasciarselo sfuggire. Se ci puoi dire qualcosa... Un saluto affettuoso». Fondo Einaudi presso Archivio di Stato di Torino.

con un mondo femminile e sentimentale, che culmina in questi film raccontati con un linguaggio da settimanale rosa che l'autore ironizza sì, ma anche partecipa, con tutto il cattivo gusto e il manierato che porta con sé. Non so se tutti i film raccontati corrispondano a film che si sono visti davvero; uno è certamente vero *La donna pantera*, film del terrore, americano; uno quasi certamente inventato, un film nazista sull'occupazione di Parigi (che il detenuto racconta con piena adesione al suo contenuto melodrammatico e indifferenza totale al contenuto propagandistico; questo modo 'femminile' di vivere i film è reso molto bene, anche se il racconto del film è sempre troppo tirato in lungo), poi vengono altri film hollywoodiani, melodrammatici o del terrore, un film-melodrammatico-rivoluzionario sudamericano, un film passionale messicano. Oltre ai film, i dialoghi dei due compagni di cella portano sul contrasto tra le due concezioni del mondo del rivoluzionario (un ragazzo borghese di buona famiglia) e dell'omosessuale (fondamentalmente conservatore perché si identifica nell'immagine femminile tradizionale). L'autore è tutto dalla parte dell'omosessuale ma il modo in cui rappresenta i due ha un'obiettiva naturalezza e credibilità: il rivoluzionario è visto con la sua mentalità catechistica ma anche con pieno rispetto, mentre l'omosessuale non fa niente per nascondere l'orizzonte limitato e l'infelicità senza speranza cui è condannato. Particolare insolito: in lunghe note a piè di pagina l'autore riassume tutte le interpretazioni scientifiche dell'omosessualità, date da Freud, Marcuse, psicanalisti, sociologi. A parte queste note, il romanzo è solo dialogo fra i due detenuti, e ogni tanto un dialogo tra il detenuto omosessuale e il direttore del carcere. Perché naturalmente l'omosessuale è stato messo in cella con il guerrigliero per farlo cantare e dovrebbe guadagnarsi così la sua libertà. Ma lui cerca di tirarla in lungo con il direttore, soccorre il compagno di cella cui il carcere propina purganti per fiaccarne il morale, lo pulisce quando lui se la fa addosso, escogita un sistema per farsi dare cibi sani ed evitare al malato (che non sa nulla) il solito rancio col purgante. Nella convivenza qualcosa cambia in entrambi, nel senso che ognuno a suo modo, comincia a comprendere l'altro. Il risultato è che l'omosessuale si innamora dell'altro, e finisce che hanno rapporti sessuali senza che per questo il guerrigliero diventi omosessuale, anzi continua sempre a pensare alla ragazza lontana, ma per quella naturalezza di rapporti polimorfi che l'autore ha – nelle note a piè di pagina – ampiamente predicato. E l'omosessuale, liberato dalla polizia (che passa ad altri sistemi, pedinare lui e torturare l'altro), finisce ucciso dai guerriglieri, perché la missione di cui l'incarica il compagno ha tutta l'aria di essere una trappola per lui, e lui lo sa ma ci si presta perché solo morendo per la causa dell'altro può realizzare se stesso. (Tutto questo lo si ricava da un molto divertente verbale poliziesco del pedinamento e delle intercettazioni telefoniche). Segue monologo delirio del guerrigliero torturato agonizzante. Direi che è da fare

senz'altro. Anche il lettore che può sentirsi disturbato dall'apologetica omosex e dalla riabilitazione della melensaggine cinematografica, deve riconoscere che il romanzo è scritto con un'abilità, un'intelligenza e anche un'onestà che non si incontrano tutti i giorni. Oltre a essere proprio al centro della problematica d'attualità del "pane e le rose", ma certo incomparabilmente superiore ai prodotti italiani del genere. Calvino²⁶.

La sinossi di Calvino, inutile dirlo, è una delle migliori mai fatte di *El beso de la mujer araña*: con molta semplicità – com'è d'uso nelle letture 'di servizio' –, ma anche molta chiarezza interpretativa, lo scrittore riassume trama, essenza dei personaggi, tenore del libro, struttura, novità (le note a piè di pagina e soprattutto lo schietto utilizzo del kitsch, diverso dalla versione snob di Arbasino, che sarebbe stato un *dejá vu* per il pubblico italiano) concludendo: «è da fare senz'altro». Senza trattenere un entusiasmo che non lascia margine a dubbi aggiunge: «il romanzo è scritto con un'abilità, un'intelligenza e anche un'onestà che non si incontrano tutti i giorni». Detto, fatto: è datato 23 settembre 1977 il contratto di traduzione mandato da Einaudi ad Angelo Morino, colui che da allora in avanti non sarà solo l'amico e il traduttore, ma il promotore e il curatore dell'opera di Manuel Puig in Italia²⁷.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ In una lettera a Morino da New York del 17 novembre 1977, Puig si preoccupa: «Quería ante todo saber si la gente de Einaudi se había comportando bien contigo en el pago, ya que soy un poco responsable de todo ese lío», Romero, *Puig por Puig*, p. 411. Nella stessa lettera, lo scrittore si augurava che una nota scritta da Morino sul supplemento della rivista «Belfagor» aiutasse a «relanzar mis cosas», e annunciava già la stesura del nuovo romanzo: «la novela nueva va muy adelantada, título provisorio *Pubis angelical*», *ibid.* Via via, nelle lettere seguenti scelte da Romero, si apprezza il consolidamento della relazione di amicizia/collaborazione con Morino. Puig è curioso riguardo alle storie d'amore del traduttore – si evince dalle sue lettere che Morino lo aggiornava in merito – e non dimentica mai di mandare saluti («saludos a tu amigo») e di aggiungere brevi appunti del tipo: «Felicitaciones por el AMOR, a mí en este renglón en cambio PÉSIMO» (New York, 14 marzo 1979). Al contempo lo scrittore si vale di Morino per ottenere l'invio di articoli su *El beso de la mujer araña* che gli uffici stampa gli sembrano restii a mandare, oppure mandavano ma Puig cambiava costantemente indirizzo. In una lettera dell'anno seguente, da Cuernavaca – del 12 agosto 1978 – si

Il resto è storia letteraria, come dicevo all'inizio. Senza nulla togliere alla fiducia pionieristica accordatagli da Feltrinelli, né allo zelo dell'estimatore Tagliaferri e l'entusiasmo del primo traduttore Cicogna, è indubbio che proprio grazie all'interesse di Morino l'opera di Puig continuerà a essere presente sul nostro mercato librario, cosa non del tutto scontata tenendo conto della quantità di autori del *boom* latinoamericano – si pensi agli indigenisti, tanto in voga negli anni '70 – che sono stati via via dimenticati. Morino, infatti, prenderà a cuore le sorti della sua opera in un modo che non ha tanto a che vedere con il mercato, quanto con una comprensione profonda della poetica dell'autore.

Fondamentale è stata, come si vedrà, la riproposta dei primi tre romanzi in una nuova traduzione alla fine degli anni '90 per Sellerio, attraverso la quale non solo si ristabiliva un'adesione filologica agli originali annullando l'eccessivo – se pur a suo tempo necessario – addomesticamento di Cicogna, ma si offriva al contempo una rilettura della eterodossa attualità di Puig anche alla luce della restante produzione

evince come ormai Puig avesse una stima e una fiducia cieca non solo nel lavoro di traduzione ma anche di promozione dell'amico traduttore: «Y también por supuesto EXIJO que me cobres un porcentaje como agente» (ivi, p. 413), e questo sebbene avesse una agente ufficiale in Italia – Agnese Incisa, cara amica di Morino – che in seguito curerà i diritti dell'opera dello stesso Morino. Nel già citato articolo di Morino dal titolo *La capelina de Leni*, è particolarmente vivido il ricordo della fitta corrispondenza intrattenuta fra lui e Puig in merito alla traduzione di *El beso de la mujer araña* da cui si evince non solo la proverbiale maniacalità di Puig quando si trattava della traduzione dei propri romanzi, ma anche l'immediata confidenza instauratasi fra i due. Pur ribadendo a varie riprese quanto lo ritenesse migliore di Cicogna – e sappiamo quali complimenti aveva fatto a suo tempo allo stesso Cicogna – Puig bacchettava Morino spesso e volentieri offrendo pure le soluzioni. Insisteva ad esempio che il traduttore abbassasse il registro linguistico di Molina: «caro Angelo qui me lo fai parlare troppo bene»; «attenzione, Angelo, questo è il solo problema che osservo nella tua traduzione, la tendenza a migliorare il livello della Molinita (!!?)»; o si lamentava simpaticamente, ma a lettere cubitali: «ATTENZIONE AL LAVORO INVECE DI PENSARE AL TUO FLIRT DI TURNO, QUESTE PAROLE VENGONO NEL RIGO SEGUENTE»; e ancora: «por favor te ruego que busques una solución, ya te lo indiqué en la revisión anterior y tú no reaccionaste, muy Mangano, distante», in *El Beso*, pp. 451-453 [maiuscole nell'originale].

dell'autore, di cui Morino – in qualità di studioso – è stato attento esegeta come si evince dai numerosi articoli dedicati alla sua opera narrativa e teatrale²⁸. Non a caso tutti i romanzi di Puig, fino alle più recenti ristampe, si leggono ancora nelle 'totemiche' traduzioni di Morino, anni dopo l'improvvisa morte del traduttore.

I diritti de *Il bacio della donna ragno* sono rimasti a Einaudi fino al 2017, quando è stato ripubblicato da SUR, che ha acquisito da Sellerio anche i diritti di *Una frase, un rigo appena* (2018) e *The Buenos Aires Affair* (2019). I restanti testi di Puig presso Einaudi e Sellerio, sono oggi fuori catalogo e per il momento reperibili solo come 'libri vintage'. Con ogni auspicio verranno recuperati da SUR, anche se non sarà altrettanto probabile per quanto riguarda i testi teatrali, che hanno generalmente una diffusione minore nel nostro paese²⁹.

²⁸ I romanzi di Puig riproposti nella propria nuova traduzione per Sellerio sono stati tutti curati da Angelo Morino e corredati di una puntuale postfazione, salvo *Il tradimento di Rita Hayworth* che, apparso per Mondadori nel 1988 ancora nella traduzione di Cicogna, era già preceduto da un'introduzione di Morino, *Il tradimento di Manuel Puig*. Inoltre, *Una frase, un rigo appena* è seguito dall'imprescindibile nota *Su questa traduzione* che spiega i criteri di ritraduzione del testo, mentre *Un uomo da censurare* in *The Buenos Aires Affair* racconta le circostanze che portarono alla censura del romanzo e all'esilio di Puig. Infine, *Scende la notte tropicale* è accompagnato da *Il destino della madre*, un bilancio dell'itinerario narrativo di Manuel Puig dal momento che questo romanzo, letto nel 2004, diversamente dal 1988 quando era uscito, poteva dirsi l'ultimo dell'autore. Anche *Agonia di un decennio. New York '78* e *Mistero del mazzo di rose* sempre per Sellerio, recano introduzioni del loro curatore – rispettivamente Cfr. *Mina, Dedicato a Mio padre, PDU, Pld. A. 5001* e *In rua Aperana, a Leblon –*, così come *Tango delle ore piccole*, uscito presso Einaudi, porta una breve *Nota del curatore*. Questo puntuale 'corredo' critico, mai pedante o scontato, ha offerto un contributo determinante per la contestualizzazione e la comprensione delle opere di Puig.

²⁹ Com'è noto, *Il bacio della donna ragno* aveva avuto un primo e inedito adattamento teatrale in Italia per opera del regista Marco Mattolini nel 1979, da cui poi Manuel Puig aveva tratto l'idea di redigere la propria versione, andata in scena per la prima volta a Valencia alla Sala Escalante nell'aprile del 1981. Il regista italiano aveva accolto con entusiasmo l'idea di metterlo nuovamente in scena in questa versione autoriale nell'estate del 1987, in contemporanea a *Il mistero del mazzo di rose*, prima al teatro di Porta Romana di Milano, poi alla Versiliana di Marina di Pietrasanta. Un altro lavoro teatrale di Puig che ha avuto rappresentazioni in Italia è stato il *Tango delle ore piccole*,

2. Lettura delle rassegne stampa (1972-2019)³⁰

Passo ora in rivista alcuni pezzi scelti dalle fitte rassegne stampa (il cui elenco dettagliato si trova in bibliografia) che si sono susseguite negli anni, fino alla data odierna, con particolare attenzione alle prime reazioni di alcuni nomi importanti del panorama culturale italiano, fra i quali Paolo Milano, Natalia Ginzburg, Alberto Arbasino, Nico Orengo, Domenico Porzio, Alberto Moravia, Walter Mauro, Corrado Augias, ma anche di specialisti in letteratura latinoamericana come Dario Puccini, Elena Clementelli, Giovanni Bellini, Angela Bianchini che ricorrono come recensori.

2.1 *Una frase, un rigo appena* (1971)

La primissima notizia in merito uscita su un quotidiano italiano deve essere piaciuta moltissimo a Manuel, per la sua natura *glamour*. Si tratta di un ritaglio di cronaca – che non sarebbe sfigurato in un suo romanzo – con tanto di foto che lo ritrae in compagnia di Miss Parma, riferendo la presentazione del suo libro «dinanzi a un pubblico scelto ed elegante»: si dà resoconto delle parole di Aldo Tagliaferri, che lo introduceva, il quale mette l'accento sulla fama di Puig all'estero, la quantità di copie vendute, e il fatto che questo romanzo sia «il primo libro veramente divertente che ci proviene dal Sud America». È su questo punto, di fatto, che prende avvio anche la seria recensione di Claudio Altarocca, il quale saluta Puig in mezzo agli altri romanzieri latinoamericani (Vargas Llosa, Márquez, Guimarães Rosa, Arguedas) come un autore che finalmente esula dal cliché drammatico ed epico cui tali scrittori avevano abituato il pubblico, offrendosi come un Fitzgerald «gioiosamente rovesciato» o, da noi, un Arbasino meno mondanò e snob. Altarocca non può esimersi dal notare l'originalità della

cha ha debuttato il 18 aprile 2005, al teatro Nuovo di Milano per la regia di Giovanni De Feudis.

³⁰ Per tutte le recensioni e gli articoli di stampa citati da qui in avanti si consultino gli allegati a fine articolo.

forma concludendo: «Puig disinvolto e letteratissimo manipolatore di stili (a un certo punto si coglie con chiarezza un'eco di certe descrizioni da *nouveau roman*) perviene a uno stile soltanto suo».

Se dovessimo, infatti, trovare parole chiave che sintetizzino le reazioni a questo primo romanzo di Puig uscito in Italia, potremmo annoverare: la novità nel panorama latinoamericano, la tecnica narrativa, il collage, il tango, la sagacia, l'ironia, l'astuzia, il divertimento, la gioventù dell'autore (essere un autore riconosciuto, a quarant'anni, doveva apparire un'eccezione). La cosa certa è che *l'air du temps*, in Europa e nel nostro paese, era adatto ad accogliere senza travisamenti tutta la novità di Puig, cosa che notoriamente non era accaduta in Argentina³¹. All'interno di questa accoglienza, tuttavia, ci sono svariate

³¹ Al momento della sua pubblicazione in Argentina, per esempio, *La traición de Rita Hayworth* (1968), ebbe un discreto successo di pubblico, non corrisposto da un analogo apprezzamento da parte della critica. Solo due grandi quotidiani nazionali recensirono il romanzo – «Clarín» e «La Nación» – definendolo opera di scarso rilievo, e una critica letteraria come Angela Dellepiane non lo incluse nemmeno nella produzione letteraria importante di quegli anni, salvo correggere il tiro anni dopo. Lo stesso accadde con *Boquitas Pintadas*, pubblicato un anno dopo, che trovò forti resistenze presso la critica accademica, fu aspramente criticato dal quotidiano di General Villegas – i cui abitanti si sentirono offesi da quella che considerarono una loro parodia – e ricevette addirittura un commento negativo, sebbene limitato al titolo, dallo stesso Borges. Cfr. Levine, *Manuel Puig*, pp. 238 e 231. Ciononostante, in Argentina, questo romanzo ottenne vendite degne di un best seller, esattamente come il successivo *The Buenos Aires Affair*, che vendette quindicimila copie nelle prime tre settimane, pur avendo a sua volta ricevuto pessime recensioni. Un dato di fatto è quello per cui lo scrittore decise di non fare mai più ritorno in patria dal 1973, trasformando il proprio esilio in una condizione volontaria e permanente, anche quando la situazione mutò, con la caduta della Giunta Militare, e perfino la critica argentina, ne aveva finalmente riconosciuto il valore. Comunque, come sottolinea Levine, «Manuel se sentía maltratado en su tierra natal», e attribuì il proprio ingresso nel mondo letterario alla solidarietà di amici come il cubano Severo Sarduy o lo spagnolo Néstor Almendros e non – come scrisse alla madre l'8 gennaio 1966 – «gracias a Argentina, tierra de la envidia». Già diversi anni prima che si imponessero ragioni politiche al suo esilio, Manuel Puig scriveva a Emir Rodríguez Monegal: «Por suerte me voy a Europa a divertirme un poco porque esto se está poniendo asqueroso. Creo que va a ser difícil para mí vivir aquí; necesito encontrar excusas para viajar y desintoxicarme de vez en cuando», *ivi*, p. 197. Senza dubbio, è il caso di dire con Levine che Puig «estaba envenenado» contro

letture. Come annota Paolo Milano su «L'Espresso», prendendo spunto da varie recensioni uscite prima della sua, «spia della qualità del libro è la stessa disparità delle interpretazioni». Milano, che ha letto il romanzo su suggerimento di Alberto Moravia il quale ha elogiato «la sagacia con cui il libro è costruito» e «l'ironia che lo sostiene», annota osservazioni altrui e aggiunge la propria. Dissente, ad esempio dal giudizio della Ginzburg: «a Natalia Ginzburg le "macchinazioni" di questo romanzo paiono "inutili" e quanto all'ironia non sembra averne colta (di tanghi, poi, salvo che per il titolo, non parla affatto). A me, tutto quello che ha colpito la Ginzburg è curiosamente sfuggito».

Ribadisce infatti quanto lui sia stato proprio colpito, come Moravia, dalla forma, di come, cioè, di questa modernità tecnica – che non è propriamente tale in quanto «accreditata nel romanzo contemporaneo da almeno mezzo secolo» – Puig dia «una versione di tutto riposo», osservazione che dev'essere stata accolta con soddisfazione da Puig, il quale amava dare di sé un'immagine anti-intellettualistica. Milano sottolinea, fra altro, «l'operazione astuta» dell'autore di proporre ai lettori d'oggi una vicenda d'altri tempi «scioccamente pittoreschi» e termina chiamando in causa una poesia di Borges – ignorando quanto Borges trovasse inconcepibile leggere Puig – in cui tutta una sordida «mitología de puñales» sopravvive affidata alle note di un tango (cfr. *El tango*³²), concludendo: «A me pare giusto leggere il romanzo di Manuel Puig come una versione grottesca e prosaica di una non dissimile idea».

Andando a leggere l'articolo di Ginzburg citato da Milano, ci si imbatte in realtà in una recensione schietta, di grande personalità, che ha il coraggio di contraddire – e come darle torto – anche la veste con cui l'editore aveva presentato il romanzo: dice che non si tratta affatto di una «*love story*» come recitava la fascetta, che non si svolge negli anni '30 perché l'arco temporale è molto più ampio, e che l'immagine di

l'Argentina: «Incluso antes de publicar su primera novela, Manuel creía que comprendía cómo la política literaria argentina podía afectar su carrera. Si se quedaba en Argentina, lo enterrarían en vida», ivi, p. 177.

³² Jorge Luis Borges, *El tango*, «Revista Sur», n. 253 (julio-agosto 1958), pp. 1-3.

copertina – donne vestite in stile charleston con tanto di veletta accanto a un'automobile d'epoca – non ritraggono affatto la realtà polverosa e provinciale di Coronel Vallejos dove ci si muove tuttalpiù a piedi, in carretto o in corriera... Perché, secondo Ginzburg, che per questo affianca il romanzo di Puig a *Cent'anni di solitudine*, si tratta di luoghi e di persone inventati che non possono situarsi in alcuna precisa latitudine. La scrittrice si rammarica anche della scelta del titolo italiano, avendo letto il romanzo in spagnolo: la traduzione letterale *Bocucce dipinte* le sembrava «immensamente più bello». Ma le annotazioni più interessanti (in verità tutto il pezzo è bellissimo) riguardano due aspetti: innanzitutto l'invidia della tecnica del collage («È costruito in modo curioso, un modo che se scrivessi un romanzo mi piacerebbe imitare»), in secondo luogo, per contro, una specie di insoddisfazione: «All'inizio leggendo ero delusa perché quando avevo immaginato questo romanzo sentendone parlare lo avevo pensato più bello. Esso ha vaste zone morte, zone dov'è insieme abile e trasandato. È strano come nei romanzi la perizia e la trasandatezza coincidano». Tuttavia, sintetizza, «se ne scrivo è perché nonostante alcuni suoi errori mi ha affascinato». Quanto a originalità di punti di vista, va citata immediatamente dopo la reazione del già chiamato in causa Alberto Arbasino che approfitta sempre, nel parlare di altrui, per fare gran sfoggio di estro, intelligenza e arte sofisticata, cogliendo tuttavia nel segno com'era da immaginarsi, conoscendone i gusti. Rimandando al pezzo – che va letto anch'esso per intero – dopo un'enumerazione caotica a mo' di incipit che sintetizza i motivetti sentimentali presenti nel romanzo, Arbasino offre una sintesi interpretativa che vale la pena trascrivere: «Fra i meandri ormai storici di questa sottocultura all'amarena o al sospiro, stillante brillantina e grondante tango, Manuel Puig si addentra con la stessa applicazione profonda di un fan del Seicento che esplori il gran genere letterario del Trattato, smontando la Macchina, assaporandone le Acutezze, verificandone i Simboli». Una sintesi che oggi, da lettori postmoderni ormai assuefatti a similitudini e assiomi paradossali, potrebbe scanzonatamente comparire sulla fascetta pubblicitaria del libro. Le lodi di Arbasino si sprecano spiegando il romanzo anche come «una brillante de-strutturazione di parti narrative sciolte – ballabili

danzati, bibite consumate, nuove sensazioni provate, circostanze casuali, pensieri predominanti – seguita da una ri-strutturazione secondo criteri non più sentimentali ma analitici» e termina: «L'operazione di Puig risulta finalmente così sottile perché il suo viperino romanzo-trattatello viene svolto in realtà come un'indagine pionieristica sul senso e le finzioni del kitsch e del *camp* in area neolatina», appellandosi quindi a un concetto, quello del *camp*, al quale, come sappiamo, l'arte di Puig sarebbe in futuro stata spesso associata.

Scorrendo rapidamente le numerose recensioni a firme meno famose si possono raccogliere, come costanti, gli accenti posti su alcuni capisaldi: il divertimento assicurato – «un antidoto alla noia di fine estate» (Campana), «un romanzo piacevole scritto in uno stile inconsueto» (Barrese), «uno dei pochi romanzi di questo periodo davvero leggibili senza noia: divertente è il miglior elogio» (Finzi), «divertimento raro e non sterile» (Del Buono) –; il paragone (in verità suggerito maldestramente, sebbene commercialmente efficace, dall'editore) con il romanzo *Love Story* di Erich Segal³³, di grande successo all'epoca ma di minor spessore, da cui *Una frase, un rigo appena* esce senz'altro vincitore per la critica (Servello), pressoché unanime nel soffermarsi a considerare il modo in cui la forma, grazie all'astuzia letteraria dell'autore, sia portatrice di significati e intenzioni profondi. Si sprecano gli apprezzamenti riguardo a stile e tecnica: «astuto: conosce gli ingredienti che fanno presa, ma ne usa con la cura e la discrezione di chi vuol rimanere 'dentro' la letteratura e 'fuori' dal romanzo rosa» (Finzi); «pirotecnica esuberanza frammista a una sottile inventiva poetica» (Meda); «gioco sapiente e divertito della composizione», «raffinata e tutt'altro che futile operazione letteraria», «virtuosistica abilità», «estrema bravura» e così via, con particolari accenti sull'ironia e l'uso della parodia (che Puig non ha potuto evitare, pur non amando si

³³ Significativo l'aneddoto in cui Nicola Garrone, che lo intervista nel 1971 per «L'Ora» in occasione dell'uscita del romanzo, chiede conto a Puig del paragone con *Love Story* di Segal raccontando come lo scrittore avesse sorriso «imbarazzato» e risposto «candidamente»: «non so, credo che questo sia uno slogan editoriale... non conosco il libro che mi nomini».

annoverasse fra le sue intenzioni)³⁴: «Ironico e graffiante», «libro divertente in apparenza, in sostanza feroce» (Bianchini), «in bilico tra il feuilleton e la sua parodia», «maliziosa ironia [...] vena satirica» (Pestian), «una raffinata parodia del romanzo d'appendice e della cultura di massa». Per terminare, visto che il romanzo è stato in sostanza accolto in modo unanime con estremo favore, molti articoli si soffermano a parlare del giovane autore, tracciano un ritratto della sua affascinante vita di globe-trotter anche grazie a elementi autobiografici offerti dallo stesso Puig presente in Italia per il lancio del libro ma, soprattutto, lo salutano da subito come «ultima stella del firmamento della letteratura latinoamericana, l'autore più venduto dopo García Márquez» (Serini) associandolo senza esitazione ai già arcinoti autori del *boom*, cosa in seguito non data così per scontata, dallo stesso Puig³⁵.

³⁴ Come racconta Levine, «La etiqueta 'parodia' se convertiría en un punto delicado para Manuel, en especial después de la publicación de su segunda novela, *Boquitas pintadas* [...] Manuel trataba de aclarar que no se estaba burlando de los sentimientos y sufrimientos de sus personajes», *Manuel Puig*, p. 185. In un'intervista con Emir Rodríguez Monegal, Puig precisava: «No condeno la cursilería, al contrario, me enternece. Mira yo creo que la cursilería está motivada por el afán de ser mejor... Quien quiere superarse y adoptar modelos de conducta, de lenguaje, de pensamientos inalcanzables, en su intento de imitación queda a mitad de camino, y en vez de volverse fino...se vuelve cursi [...] No creo que mis personajes sean caricaturas, yo me propongo hacer retratos», *ibid.* Una nota di merito fra le recensioni va, quindi, a Carlo Carabba, che coglie l'intenzione politica sottostante il recupero del materiale popolare: «Ovvio che Puig non vuole fare parodia: troppo facile sarebbe, divertente magari, ma decisamente inutile [...] l'ambizione è capire e mostrare, ferendo con crudeltà, gli scompensi e le diseguaglianze che le mistificazioni sottoculturali nascondono con la retorica dei buoni sentimenti».

³⁵ Puig si sentì – o si mise – sempre un po' in margine al *boom*. Se ne trova traccia nella divertente 'mappa' o lista ragionata di scrittori latinoamericani contrabbandati con nomi delle stelle del cinema inviata a Guillermo Cabrera Infante, dove Borges diventa Norma Shearer («Tan refinada!»), Cortázar, Hedy Lamarr («Bella pero fría y remota!»), Fuentes, Ava Gardner («El *glamour* la rodea, pero, puede actuar?»), García Márquez, Liz Taylor («Bella pero con la Patas cortas») e così di seguito, finendo per includere se stesso come Julie Christie («Una gran actriz pero a encontrar el hombre de sus sueños – Warren Beatty – no actúa más. Su suerte en el amor es la envidia de todas las estrellas de la Metro!»), cfr. Levine, *Manuel Puig*, pp. 189-190. Lo spiega perfettamente Alberto Fuguet, raccontando l'importanza dello scrittore nella propria

2.2 Il tradimento di Rita Hayworth (1972)

Con «tutte le carte in regola per affrontare un pubblico già conquistato» (Serini), fra le prime recensioni positive spicca, immediatamente riconoscibile malgrado la sola firma con le iniziali A.A., quella di Arbasino, grande estimatore di Puig, da alcuni già chiamato in causa come suo omonimo italiano.

Mettendolo in parallelo con un altro argentino, il drammaturgo Alfredo Rodríguez Arias, egli introduce entrambi come «giovani argentini europeizzati di grosso talento» che mettono in pratica «prescrizioni teoriche del primo strutturalismo applicandole al kitsch». Ma si riconosce la linea interpretativa di Arbasino anche più avanti, là dove legge questo romanzo attraverso la lente della de-costruzione/ri-costruzione già utilizzata per *Una frase, un rigo appena*, lodando la tecnica di questi «splendidi romanzi-trattati», secondo la formula da lui coniata per le opere di Puig³⁶. Quello che per Arbasino è un pregio, evidentemente non lo è per l'altro recensore che si firma solo con iniziali, G.Q. (e che non sono riuscite a identificare), il quale prima attribuisce a Puig (che notoriamente amava schernirsi, passando per molto più ingenuo e illetterato di quanto non fosse) una serie di letture onnivore (dai classici a Faulkner, Proust, Joyce, Dos Passos, Freud, Marx fino al *Kama Sutra*), e di tecniche che spaziano dallo *stream of consciousness*, al dialogo cinematografico neorealista, alla psicologia del profondo, ma

formazione: «Manuel Puig no tenía nada que ver con el resto de lo que se estaba escribiendo en castellano y esa era parte de su gracia, sobre todo cuando tu propia voz se está gestando. A pesar de publicar con Seix Barral, la editorial de 'los dioses', la editorial del boom y de lo que era garantía de calidad y onda y prestigio (algo así como Anagrama o las nuevas editoriales *indies* de hoy) Puig parecía de otro planeta. Quizás lo era. Qué hacía ahí, entre todo el resto?», in *Cinémeta (una bitácora)*, Santiago, Aguilar Chilena de Ediciones, 2012, p. 244.

³⁶ «Con pazienza filologica isola e inventaria i più minuscoli sospiri nel gran circuito chiuso di sentimenti finti che si instaura fra le trappolone hollywoodiane del cinema d'evasione, e un vastissimo pubblico piccolo-borghese e indifeso, ai margini dell'indigenza coloniale. Poi ricompone il manufatto-tipo con l'accorgimento formale di suddividere i diversi ingredienti in capitoli di struttura assai diversa, come diversi cassette, ciascuno con un proprio contenuto e una propria etichetta».

poi utilizza queste stesse argomentazioni per accusarlo di artificialità: «Sembra di osservare un equilibrista della lingua al trapezio dello sperimentalismo, impegnato in esercizi sempre più difficili». È indubbio che dopo il debutto del ben più accessibile *Una frase, un rigo appena*, il recupero del romanzo d'esordio – a mio avviso il suo testo più complesso – poneva qualche problema. Pare di ravvisarlo nel fatto che la lista delle mere segnalazioni, sull'onda delle ottantamila copie vendute del romanzo precedente e quindi della notorietà dell'autore, è molto lunga, mentre ben più contenuta quella delle recensioni ragionate. Di più difficile – se non impossibile – descrizione, data l'esiguità della trama, i recensori si concentrano nuovamente sulla forma: «la pagina fitta fitta, la frase piena, articolata, la punteggiatura ritmica a scandire tempi incalzanti, le parole che si accavallano, si spezzano, si aprono verso altre parole. Manuel Puig fa dello scrivere una comunicazione ininterrotta e pulsante» (Onofri) e rivela inoltre (Ardighello)

una capacità veramente sorprendente di disfare e ricomporre gli elementi di riporto più diversi e spuri all'interno di una struttura nuova e autonoma. Tutto viene risucchiato da una capacità di affabulazione tranquillamente demenziale dei suoi personaggi, di cui Toto de *Il tradimento di Rita Hayworth* è un esempio estremamente probante.

Anche Angela Bianchini, sempre tirata in causa a recensire ispano-americani, pur facendone un'analisi puntuale, termina interpretando la probabile perplessità del lettore di fronte a «tante complicazioni di linguaggio»:

La risposta sta nell'essenza intima di Toto e sua madre, creature donchisottesche. Che si nutrono non di libri di cavalleria, ma di film. Com'è stato osservato, i film, tuttavia, a poco a poco offrono non una realtà da sostituire, bensì un'altra realtà, ossessionante. E, per la loro stessa artificialità, tarpano, gradualmente, le ali della parola. Questo creato da Puig è dunque un inferno comunicativo.

Se tale affermazione attiene alla trama del libro, è tuttavia evidente che il romanzo metteva alla prova il lettore comune proprio dal punto di vista della comunicazione. Anche un altro fine ispano-americanista come Dario Puccini, che conosce personalmente l'autore ed è ben consapevole che «non ami certe definizioni forti», è costretto a spiegare «il fenomeno Puig» ricorrendo alle tesi della critica raffinata che lo coinvolge in un discorso di poetica sovversiva più di quanto l'autore non voglia ammettere preferendo «farci credere che tutto in lui nasca da una specie di amore tradito per il mondo filmico». C'è, invece, chi, come Walter Mauro, apre a un bilancio letterario di tipo generazionale, al netto di due soli romanzi di Puig usciti, ma è ben vero che l'elemento dissonante – ovvero pop – era già stato notato fin dal primo romanzo: gli attribuisce una posizione «critica, e spesso beffarda, che poco ha a che vedere con la presa di coscienza di scrittori appartenenti a generazioni diverse e più anziane», e porta come esempio Arguedas, Asturias e Vargas Llosa. Era piuttosto ovvio già allora, infatti, notare un allontanamento o quantomeno un diverso approccio di Puig a certe tematiche di tipo socio-politico che avevano animato gli autori del *boom*, ora affrontate in modo mediato da tecniche d'avanguardia: «si riconosce facilmente una posizione di rottura, e di ribellione al limite, nei confronti di una tradizione pur tanto giovane. L'idea che ci si fa, a proposito della ricezione questo romanzo è, in generale, una battuta d'arresto dell'entusiasmo, nella consapevolezza, tuttavia, che *Il tradimento di Rita Hayworth*, sebbene pubblicato per secondo, rappresentava il romanzo d'esordio dell'autore.

2.3 Fattaccio a Buenos Aires (1973)

Malgrado le lamentele di Puig, ci pare che il suo terzo romanzo abbia ricevuto una considerevole attenzione da parte della critica, con qualche dissonanza di voci, com'è normale che sia per un'opera enigmatica e formalmente complessa. Dopo un mese dall'uscita (dicembre 1973), a gennaio dell'anno entrante, il suo terzo romanzo è, per dire, settimo e poi sesto in classifica di vendite a Milano, preceduto da best seller italiani (Goldoni, Biagi, Montanelli) e seguito – stupefacente se si pensa

all'auge di questi autori negli anni '70 – da *Siddharta* di Herman Hesse e *Diario Indiano* di Allen Ginsberg.

L'esclusione del Nostro da un'antologia uscita allora da Vallecchi, offre a Carabba l'occasione per introdurre lo «stravagante romanzo di Manuel Puig, un provocante narratore argentino, guarda caso sfuggito al catalogo della *Latino americana*»: Carabba insiste ancora una volta sulla sua unicità perfino rispetto ad altre sperimentazioni di grande prestigio come quelle di Borges, mettendo in rilievo lo spessore su cui si fonda la complessità di *Fattaccio a Buenos Aires*: «Puig non è un distratto funambolo in vena di finezze. Dietro il gioco c'è un'inquieta Argentina, sovrastata dall'oscuro mito di Perón, le complicazioni erotico-sentimentali nascondono più alte ambizioni, il tentativo di constatare le violente ossessioni dell'uomo, bruciate in una vana speranza di liberazione».

Pur comprendendo l'operazione letteraria e l'abile costruzione del romanzo sulla falsariga di un romanzo giallo, Maurizio Orlandi non ne è, invece, del tutto convinto: «Questo tentativo, di per sé interessante, non basta a riscattare completamente l'astrattezza della vicenda e il cliché ormai logoro del binomio sesso-violenza», e conclude: «L'opera nel suo insieme si presenta come un divertissement dell'autore che mette alla prova le sue capacità tecnico-espressive, senza suscitare il convincimento pieno che esse diano corpo ad esigenze più profonde». Il tenore delle recensioni è, tuttavia, di generale ammirazione e di conferma delle premesse poste dai due precedenti romanzi che lo catalogano come: «Uno dei più fervidi alchimisti letterari del momento» (Castelli). L'apprezzamento per l'abilità di Puig si consolida come si evidenzia nei seguente frammenti:

Affinando e talvolta esasperando quel particolare modo di raccontare che prevede l'uso, la sperimentazione, delle più diverse tecniche narrative, lo scrittore argentino ha ora dato vita, in *Fattaccio a Buenos Aires*, al suo romanzo forse più maturo [...] Un'opera forte, talvolta scabrosa, che raggiunge però momenti di rara potenza (Simonelli);

Fitto di componenti nevrotiche e psicopatiche, è realizzato con una simultaneità di espedienti narrativi ben dosati, messi in pagina con calcolata malizia. Puig gioca bene le sue carte con abilità e sa prendere dagli altri quel che gli serve: Salinger e la Sarraute, Mailer e Butor gli hanno insegnato parecchio (Porzio).

Sono significativi i trafiletti anonimi che, pur concisamente, ribadiscono il valore dell'autore insieme a un'idea di ulteriore maturazione; dopo l'elenco del successo dei precedenti romanzi che hanno fatto di Puig un autore «già ben conosciuto», si legge: «Questo *Fattaccio a Buenos Aires* è ancor più raffinato come tecnica e come fantasia...»; «Storia drammatica raccontata magistralmente da Puig, con intelligenza, arguzia e anche con quella carica di humour che gli è caratteristica»; «Puig torna con il suo libro più impegnativo [...] per manovrare una grande varietà di tecniche narrative senza che mai la sperimentazione formale – come ha scritto il *Literary Times* – diventi gratuita»; e ancora: «Questo è anche il libro più impegnativo e più drammatico di Puig. La vicenda si presenta come una specie di giallo che si conclude con un vistoso capovolgimento di prospettiva...». Non tutti, però, sembrano aver compreso e apprezzato la provocazione del finale aperto. Se in una breve recensione anonima uscita su «La Stampa» si cita il romanzo sfatando alcune obiezioni che abbiamo visto:

Questo romanzo sembra ad una prima lettura un pretesto senza troppe giustificazioni per sperimentare un tipo di impegno creativo poco credibile. Ma l'intelligenza di Puig sta proprio nel sapere recuperare la credibilità conducendo il racconto con estrema lucidità, con l'ausilio di una bonaria ironia mediante la quale, senza annoiare, sblocca il drammatico *empasse* in cui vengono a trovarsi le esistenze di Gladys e Leo.

Riguardo al finale, però, esprime perplessità: «improvviso e assurdo al punto da lasciare davvero sconcertati». Angela Bianchini, puntuale nel riservare attenzione a Puig, che saluta già come un «piccolo classico», «per una certa vena particolare, abbastanza atipica nell'America Latina», si mostra a sua volta titubante in merito al finale:

la vicenda è anche qui costruita fin nei minimi particolari così che gli *aficionados* degli intrecci di Puig e dei suoi colpi di scena non rimarranno delusi, sebbene la conclusione del giallo abbia forse meno mordente di quelle precedenti e soprattutto sia meno importante. In effetti, l'interesse, nettamente angosciato del libro non sta nella conclusione e si è esaurito, anzi, prima che la fine giunga.

Vale la pena citare, in chiusura, la tanto confusa quanto contraddittoria recensione di Gualberto Alvino da cui si evince, soprattutto, una mancata comprensione del sotteso rimando a Marcuse, e ancor più della raffinata tecnica narrativa utilizzata da Puig (malgrado, grazie ai due romanzi precedenti, i malintesi in merito avrebbero già dovuto essere fugati): «La confusione della prospettiva, il pasticcio linguistico e la illogica mescolanza dei diversi piani narrativi fanno di questo libro un clamoroso e ben calibrato bluff culturale»; viene definito «un romanzo leggibile» ma come esempio da non seguire: «rappresenta un itinerario di sperimentazione che gli operatori d'arte del secondo Novecento dovrebbero abbandonare», salvo poi concludere con lo stesso tenore ossimorico che ha caratterizzato l'articolo: «l'ironia con la quale garbatamente Puig pervade il racconto d'un respiro divertente e sofferto, grottesco e compassionevole, assurdo ma infine credibile». Quanto al giudizio riguardo all'«inaspettato quanto assurdo» finale, si evince che il recensore non ha compreso affatto, come altri, che l'atmosfera thriller costruita lungo il romanzo è intenzionalmente disattesa, come lo era già stata l'atmosfera da romanzo rosa di *Una frase, un rigo appena*.

2.4 Il bacio della donna ragno (1978)

Dopo un'introduzione complessa che ha a che vedere con l'incomprensione del kitsch e una critica feroce alla seriosità strutturalista imperante all'epoca nel nostro paese, Alberto Arbasino esordisce infine a parlare del quarto romanzo di Puig con il consueto entusiasmo: «Queste, all'incirca, sembrano le origini della titubanza ideologica collettiva che circonda un romanzo bellissimo come *Il bacio della donna ragno*».

Titubanza, aggiungo io, che verrà completamente accantonata quando, qualche anno dopo, il successo della versione cinematografica del romanzo lo porterà sulle prime pagine dei giornali e ne siglerà la popolarità anche presso fette di pubblico prima irraggiungibili. Di fatto, al momento dell'uscita, questo quarto romanzo non riceve, come i romanzi precedenti, l'attenzione dovuta (a meno che non si tratti di una minore efficacia dell'ufficio stampa del nuovo editore), e invece, come i precedenti, incontra qualche resistenza, soprattutto per la novità delle note a piè di pagina e la presenza della tematica omosessuale. Giovanni Albertocchi, ad esempio, vede nel romanzo una «finalità didattica» nel voler propagandare più o meno esplicitamente l'autenticità dell'amore omosessuale, confermata dall'apparato paratestuale delle note – «la parte letterariamente meno convincente del romanzo» – secondo lui «teso con evidente fervore apologetico a sostenere il carattere liberatorio e 'rivoluzionario' dell'omosessualità». Malgrado abbia finora recensito ogni uscita di Puig, anche Angela Bianchini sembra vagamente perplessa come se non si sentisse ancora in grado di valutare la complessità di quest'ultimo romanzo: «Un libro difficile da giudicare: il lettore avrà forse capito [...] *Il bacio della donna ragno* porta su di sé il peso di scelte politiche e sentimentali troppo complesse e diversificate per essere risolte nel giro di vite narrative imposte dall'autore. E tuttavia esso risulta anche indimenticabile».

Alcune recensioni mettono invece in rilievo la tematica politica relazionando il romanzo alla coeva dittatura argentina. Dario Puccini, ad esempio, lo introduce ricordando che non tutti i libri di Puig sono stati pubblicati in Argentina: «e non perché Puig possa essere considerato, anche dalla stupida dittatura militare che ora opprime il suo paese, 'pericoloso', ma soltanto perché è uno scrittore di cose autentiche, non un retore della patria *gaucha*, né un puro e inoffensivo giocoliere della parola».

Più avanti, Puccini loda ancora il romanzo per la congiunzione vitale fra il suo «universo ironicamente fumettistico (il cinema assunto come una sorta di alienazione liberatoria – e valga il paradosso) e di aver contemporaneamente innestato questa materia in un tema di

grande attualità: la persecuzione politica condotta dai militari argentini oggi al potere».

Tuttavia, anche Puccini non è completamente convinto della qualità letteraria del romanzo che definisce «parzialmente riuscito»: parla di «certe scorciatoie e sommarietà psicologiche imboccate via via dal racconto» e di «un certo schematismo o una certa prevedibilità della sua struttura», salvo poi annotare che si tratta di una prova più felice di quella precedente. Anche Giuseppe Pederiall torna a mettere l'accento sul tema politico esordendo in questo modo:

L'Argentina lo sappiamo bene non è soltanto Monzon, i Campionati del Mondo, i *gauchos* e il tango. È anche una dittatura militare che opprime da molti anni il popolo a noi molto caro: chi non ha un parente o un amico in Argentina? E termina con [...] viene a galla anche il ritratto vero della società argentina con tutti gli orrori, le contraddizioni, il bene e il male.

Non la pensa così Maurizio Bellotti che sul «Fuori!» – storica rivista dell'attivismo gay – trova, invece, assolutamente marginale il fatto che uno dei due protagonisti sia un terrorista e pone di più l'accento sull'innovativa impronta marcusiana:

A noi sembra che il Puig abbia scritto un'opera che conferma la clamorosa vitalità della narrativa sudamericana, per quanto egli non si occupi e non si interessi di problematiche strettamente politiche o sociali. Il fatto che uno dei due protagonisti sia un terrorista non ha un particolare significato nell'estrinsecazione e nello svolgersi della vicenda. Il romanzo si indirizza certamente a palati molto raffinati,

concetto ribadito in chiusura: «In sintesi dunque un'opera estremamente raffinata, di grande vigore e impegno narrativo che riconferma Puig come uno dei maggiori scrittori su scala mondiale. Inoltre un romanzo gay particolarmente intenso e di esemplare lindore».

Giampaolo Martelli, da un giornale notoriamente di destra, definisce «spericolato» e «per certi versi temerario» questo nuovo romanzo

di Puig: «Non stupisce perciò che qualcuno possa inserire il libro nel catalogo delle “opere disdicevoli”». Il recensore non si riferisce, tuttavia, alla questione omosessuale, bensì al fatto che il

dramma del giovane ribelle, militante di un movimento clandestino, rinchiuso in un carcere di Buenos Aires per cospirazione contro lo Stato, è raccontato non in modo mitico o leggendario, ma come una commedia sentimentale dai risvolti impreveduti. Da accendere di sdegno i cultori dell'Epica, del realismo eroico e dei murales col loro intreccio di guerriglieri, canne da zucchero, macchie di sangue, bandiere al vento e scritte con i colori dell'arcobaleno,

interpretando, così, senza volere, i probabili motivi che avevano causato il rifiuto di Feltrinelli e di Gallimard³⁷. «L'Unità», organo del partito comunista, però, se pur in una nota brevissima, non fa alcun accenno alla questione politica e ne parla genericamente bene. Nemmeno su «L'Avanti», organo del partito socialista, si tocca il tema politico: si parla solo del kitsch di cui lo scrittore «usa e abusa», e Puig diventa addirittura, per una svista di Silvana Castelli un «narratore venezuelano». Giuseppe Bellini, pur docente e specialista di letteratura ispano-americana fa un'affermazione che forse non sarebbe andata a genio a Puig, mettendo la trama in secondo piano: «Nel romanzo di Puig più che la trama interessa l'abilità della scrittura», salvo poi sottolineare l'importanza del tema «tanto di attualità nel mondo latinoamericano, quello della prigionia politica». Anche lui, come altri, non comprende appieno l'importanza rivoluzionaria – anche letterariamente – dell'apparato paratestuale, suggerendo come il lettore finisca «per scorrere, a un certo punto, con impazienza tali note». Argomentazioni decisamente positive le ritroviamo, invece, in Morandini:

Il suo fascino – sono quasi costretto a chiamare fascino il piacere che il testo di Manuel Puig mi ha dato con la sua strategia del ragno – deriva da una semplicità raggiunta attraverso la complessità [...]

³⁷ Cfr. nota 22.

Chi ha letto i romanzi di Puig sa con quale perizia, ai limiti di un virtuosismo manieristico, l'argentino Puig maneggia lo strumento del dialogo. Qui l'impiego ha i connotati della scommessa tanto che, giunti a metà del libro, ci si domanda perplessi come farà ad arrivare alla fine senza scivolare nella noia, nell'esercizio fine a se stesso. È un timore ingiustificato.

Lo stesso in Teobaldelli, che non esita, come Arbasino, a definire «bellissimo» il romanzo di Puig, e per finire in una noticina brevissima, però decisamente di encomio, che gli dedica Alberto Moravia su «L'Espresso», esordendo con «Il mio amico Manuel Puig» che non lascia spazio a dubbi riguardo al giudizio su questo «incantevole romanzo», per poi concentrare tutta la sua attenzione proprio sulle varie teorie relative all'omosessualità espresse nell'apparato delle note. È davvero un peccato che nella cartella d'archivio l'articolo di Moravia appaia monco del finale...

2.5 *Pube angelicale* (1979)

Questo è forse davvero il romanzo più bistrattato di Puig: caduto quasi nell'indifferenza – per lo meno facendo fede alle poche recensioni reperite –, forse offuscato dal crescente successo de *Il bacio della donna ragno* che proprio in quell'anno aveva ricevuto in Italia, primo della sua carriera, il prestigioso premio IILA, e mai più ristampato fino a oggi³⁸. Tuttavia il tenore degli articoli che gli sono stati dedicati è in

³⁸ Alla sua V edizione il premio IILA (Istituto Italo Latino Americano di Roma), con una giuria di tutto rispetto composta da Angela Bianchini, Giovanni Macchia, Walter Mauro, Carmelo Samonà, Leonardo Sciascia, Luciana Stegagno Picchio, era stato conferito a Puig come autore de *Il bacio della donna ragno* e ad Angelo Morino come traduttore del romanzo proprio nel 1979. Va detto, quindi, che fu in Italia che Puig ricevette il primo premio letterario della sua carriera, seguito, nel 1986 dal premio Curzio Malaparte, istituito tre anni prima su iniziativa di Alberto Moravia. Puig è stato il quarto a riceverlo, dopo Anthony Burgess e i premi Nobel Saul Bellow e Nadine Gordimer. Dopo di lui altrettanti grandi fra i quali Susan Sontag, John Le Carré, Isabel Allende, Emmanuel Carrère. L'ultimo, nel 1918, è stato conferito a Richard Ford. Nel 1986 Puig ricevette anche l'Efebo d'Oro, premio cinematografico istituito ad Agrigento

linea di massima positivo. Corrado Augias, ne è affascinato ed esordisce così:

Che libro strano, all'apparenza così esposto ai rischi dell'incoerenza e invece così compatto. Puig intreccia sempre storie diverse su un unico telaio. L'aveva già fatto con *Il bacio della donna ragno*, torna a farlo ora. Ama gli spazi sconfinati questo autore argentino, i tempi senza limite e l'avventura degli stili che sovrappone in un impasto di realismo onirico non inconsueto nella letteratura del suo paese.

Elena Clementelli, poetessa ed esperta ispanista non ha dubbi sulla qualità letteraria di Puig e termina la sua puntuale interpretazione dell'opera, dopo averne riconosciuto la coerenza di stile e di motivi con i romanzi precedenti, «pulsava lungo il filo teso di queste pagine, nel loro insieme, la sensibilità di uno degli scrittori più sottili del momento». Giovanni Mameli parla di «libro molto sofisticato e stratificato», tenta un'analisi dell'intreccio a incastro delle tre storie che compongono il romanzo, parla di «struttura ardita e felice» avvertendo che queste caratteristiche narrative «non devono spaventare chi è allergico a forme troppo spinte di sperimentalismo», e conclude: «Al contrario, il libro in questione è leggibilissimo e avvincente, sul piano del ritmo e della comunicazione artistica, proprio grazie a una simile strategia combinatoria». Anche Giampaolo Martelli parla di ingegneria narrativa, collega *Pube angelicale* ai romanzi precedenti e termina: «Sfrondata da tutto l'armamentario della doviziosa costruzione, tenuta in bilico fra verità e parodia, il tema del libro di Manuel Puig è questo: la disperata nostalgia per quelle ombre in bianco e nero che si abbracciavano sullo schermo. E la perenne suggestione delle favole sentimentali».

nel 1973 e tutt'ora vigente, che viene conferito al regista di un film tratto da un'opera letteraria – in questo caso Héctor Babenco per *Kiss of the Spider Woman* – e contestualmente, se vivente, all'autore del romanzo.

Non mancano, tuttavia, due vere e proprie stroncature, cosa mai avveratasi finora nonostante alcune riserve e incomprensioni. Una è quella impietosa di Alessandra Riccio, traduttrice e ispanista: «Puig non è un autore nuovo per il pubblico italiano, ma chi ha imparato ad amare i mondi provinciali, le piccole evasioni, il clima di novella rosa dei primi romanzi, il patetico kitsch di situazioni da anni '50, rimarrà forse deluso dalla volgarità di *Pube angelicale*».

Se il termine «volgarità» era mitigato dal «forse», più avanti Riccio non lascia spazio a dubbi in merito a un giudizio negativo: «Puig dà vita a un pasticcio in cui mescola con cattivo gusto la dolorosa e travagliata storia dell'Argentina dei nostri giorni con le vicende di personaggi squallidi e morbosi usciti dalle più deteriori pagine di fumettoni erotico sentimentali». Il resto del pezzo prosegue sullo stesso tono – «privo di senso della misura», «dialoghi stucchevoli e monotoni», «tante banalità» – e termina lapidario: «Ogni possibile tensione del romanzo resta schiacciata dal peso asfissiante di decorazioni barocche, profumi estenuanti, cibi raffinati, amplessi improbabili, *maquillages* accurati».

Dopo un inizio positivo, in cui parla dell'abilità di Manuel Puig nell'uso della tecnica delle «scatole cinesi», anche Carlo Villa sostiene che quest'ultimo romanzo non regge al confronto con *Il bacio della donna ragno*: «In *Pube angelicale* il procedimento a cannocchiale finisce per sgranarsi in una serie di eventi scanditi solo con pignoleria» e termina:

La scrittura di Puig qui riecheggia il divisionismo. Puntigliosa e analitica, manda effluvi estenuanti e sapori saturi, imitando *l'école du regard* fino al torpore più sensuale. I personaggi, poi, sono plumbei e il mare dei dettagli ha la piattezza d'un fondale da presepe. Il che potrebbe anche funzionare in un regime di falso dichiarato. Il fatto è che sopraggiungono invece il tattile e i buoni sentimenti a vanificare il lucido progetto.

Si può capire che *Pube angelicale* abbia messo a dura prova i recensori del tempo, mi permetto, invece, di suggerire che andrebbe riletto oggi

alla luce della nuova moda narrativa delle serie tv: sarebbe un soggetto calzante per l'adattamento – con le tre storie incrociate appartenenti a tempi diversi, costellate di ambigui e affascinanti rimandi intertestuali –, a dimostrazione, se ce ne fosse bisogno, di quanto Puig fosse avanti per la sua epoca.

2.6 *Queste pagine maledette* (1983)

Le recensioni reperite non sono molte (ci si domanda se siano andate perse o se l'ufficio stampa Einaudi lavorasse in modo meno alacre di quello Feltrinelli)³⁹, ma tutte positive. Elena Clementelli, notoriamente una *aficionada* di Puig, accoglie incuriosita il suo nuovo «impegno narrativo» che fatica a chiamare romanzo («come chiamarlo romanzo?»), definendolo «sceneggiatura, deprivata, però, del lato sinistro». Dopo un lungo resoconto del rapporto fra il signor Ramírez e Larry, sottolineando l'assenza di sfondi e scenari, anche la recensione di Giampaolo Martelli (che ne scriverà per due giornali diversi) mette in luce proprio questo aspetto strutturale del narrare «senza intreccio», come recita il perentorio titolo del suo pezzo: «È stato detto che solo coloro che non amano la letteratura hanno bisogno degli intrecci. Manuel Puig deve amarla molto, perché i suoi romanzi possono fare a meno della trama ed essere avvincenti lo stesso. Acrobata della parola, inventore di stili, Puig in ogni sua opera percorre strade accidentate». Positivo anche Wally Giordano: «A leggerlo il romanzo di Manuel Puig è un libro che 'prende', sia per la meccanica di trama e di linguaggio su cui è imperniato, sia per la molteplicità dei temi...». Lo stesso dicasi per Rosanna Meloni che lo definisce «una maledizione intrigante» e per Mario Lunetta che in una recensione di autori vari riesce in tre paragrafi a

³⁹ Nell'archivio si trova una lista battuta a macchina, senza però i relativi articoli, che segnala la comparsa di recensioni sui seguenti quotidiani: Raffaele Crovi su «Il Giorno» e Claudio Valentineti su «Il Secolo XIX». Significativa la lista di segnalazioni apparse su rotocalchi femminili, che indica l'apprezzamento di Puig da parte di questo pubblico: Claudio Castellacci su «Amica»; Emina Cervo su «Cosmopolitan», Leda di Malta su «Grazia»; Laura Piccoli su «Annabella», Silvia Sereni su «Duepiù».

elogiare Puig come «maestro nel far funzionare certi meccanismi di atroce malessere applicati a situazioni banali e povere», a citare il «bravissimo traduttore Angelo Morino» e a descrivere il romanzo come una «maledizione elementare e complessa fino allo stordimento» e una «sorta di efficacissima pièce drammatica» condotta con «diabolica abilità».

Andrea Franchini esprime ammirazione e insieme esasperazione, nel tentativo di definire l'indefinibile: parla di «tela appiccicosa» che Puig tesse per catturare il lettore (con implicita riuscita n.d.r.), ma le definisce «pagine davvero maledette», dato che non hanno «nemmeno la speranza di un lieto fine» e forse non sono nemmeno un romanzo ma «un gioco psicanalitico alla Ronald Laing» o un «esercizio di stile di uno scrittore che si diverte malignamente a farsi seguire [quindi, lo si segue n.d.r.], senza tanta grazia né seduzione, in un labirinto verbale che alla fine lascia addosso sensazioni non proprio gradevoli». Un segnalibro senza firma, loda addirittura l'evoluzione di Manuel Puig «dall'ironica alienazione del classico *feuilleton* [...] a una maggiore limpidezza strutturale». Fa un paragone fra questo romanzo e *Fattaccio a Buenos Aires* (che in pochi hanno preso in considerazione comparativamente, alcuni addirittura dimenticandolo nel novero delle opere di Puig), dicendo che la differenza si nota «moltissimo, anzi più che di differenza si potrebbe parlare di *progress* in avanti». Un'annotazione doverosa: il 20 settembre 1983, il romanzo è, nella classifica del rotocalco femminile «Amica», al secondo posto. Si tenga conto, come dato curioso, che erano anni in cui in classifica – qui al 5° posto, dopo Puig – c'erano libri come *Esercizi di stile* di Raymond Queneau.

2.7 Agonia di un decennio. New York '78 (1984)

Preludendo a quella che sarebbe stata, grazie alle nuove versioni di Angelo Morino, la ristampa postuma di ben quattro romanzi di Puig presso Sellerio, questo libro di racconti – unico nella sua produzione – viene già acquisito a metà degli anni '80 dall'editore di Palermo di cui presto il traduttore sarebbe divenuto fidato consulente. È, come si sa, un volumetto esile ma, anche grazie alla cura di Morino e alla collana

in cui viene pubblicato – *La Memoria* – molto cara al pubblico italiano, riscuote una certa attenzione. Alcuni racconti vengono anche estrapolati e pubblicati singolarmente in giornali e riviste⁴⁰. Alla luce dei sei romanzi ormai usciti in Italia e della discreta notorietà della vicenda umana dell'autore, in *Agonia di un decennio* viene immediatamente riconosciuta la cifra di Manuel Puig, cosmopolita dall'occhio critico e disincantato su splendori e miserie dell'Argentina e del 'resto del mondo', portatore di motivi e tecniche ricorrenti ormai esperite dai suoi lettori: «il rapporto strettissimo tra il testo narrativo e il mondo del cinema e la questione dell'emarginazione sessuale metropolitana» – scrive Gianfranco Marrone – «che troviamo non soltanto sul piano dei contenuti, ma anche su quello dei linguaggi e delle tecniche narrative utilizzate dallo scrittore». Malgrado l'assenza, in questi testi brevi, della precisione stilistica e narrativa utilizzata da Puig nei romanzi, viene riconosciuta «la rivisitazione ironica degli *argots* di questi *freaks* dei nostri tempi» che cancellano le distanze fra le due Americhe visute dall'autore: «Minimo comune denominatore, e non è poco, il testo». Ma è proprio quell'assenza strutturale che, secondo Giancarlo Borri, permette di leggere qui un Puig inedito, senza costrizioni di sorta: «Il volumetto che presentiamo fa parte di una narrativa minore – o di minore corposità – ma non meno importante perché proprio in queste opere le esigenze espressive di Puig si liberano da ogni condizionamento strutturale e costruttivo, per sfilacciarsi, frantumarsi in una miriade di impulsi embrionali, di impressioni pullulanti ed effervescenti, di contenuti e di riferimenti narrativi quasi allo stato puro». Anche la recensione apparsa su «Harper's Bazaar» – quanto sarà piaciuto a Puig/Gladys venire lodato su questo tipo di rivista? – non ha dubbi: «Questi racconti sono dei pezzi di bravura in cui si capovolge ogni regola letteraria, si sfilacciano gli eventi, si cesellano dettagli irrilevanti, si rovesciano le regole di tempo e di luogo, si stempera la trama

⁴⁰ *Farrar classica* viene riprodotto in anteprima su «Il Giornale di Sicilia» e sulla rivista «Babilonia» (13 ottobre 1984). Anche anni dopo, *Acapulco metafisica* (8 aprile 1990) e *L'uomo perfetto* (6 settembre 1992), vengono riprodotti sul rotocalco femminile «Grazia», il secondo, già avvenuta la morte dell'autore.

e si mina l'innocenza dei personaggi accecandoli nella banalità». Enzo Di Mauro, parlando di coincidenze e tasselli mette in comunicazione una raccolta di racconti di Saul Bellow – *Quello col piede in bocca* –, un film di Zulawski – *La femme publique* – e uno di Radford – *Orwell 1984* – con la raccolta di Puig per parlare del postulato che sembra essere loro minimo comun denominatore: la società della comunicazione come anticamera della morte. Puig sembra sempre stimolare interessanti paralleli e, in questo caso, andare oltre la pagina, come ogni buon racconto suggerisce, secondo Cortázar. Infatti questi monologhi hanno poi trovato un adattamento teatrale andato in scena nel 1992 al Politecnico di Roma per la regia di Pierpaolo Sepe, con ottimo riscontro della critica.

2.8 *Sangue di amor corrisposto* (1986)

Il 1986 è un anno fortunato per Puig, all'apice della notorietà internazionale, dovuta al contestuale successo a Cannes e a Hollywood dell'adattamento *Kiss of the Spider Woman* di Héctor Babenco, e al premio Curzio Malaparte ricevuto nel settembre in Italia, a Capri⁴¹. Coincidendo con queste circostanze favorevoli, l'uscita di *Sangue di amor corrisposto* in Italia – grazie anche alla presenza di Puig nel nostro paese, disponibile a concedere interviste – è accolta con notevole clamore, ed è anche occasione di bilanci sulla sua opera generale, che conta ormai ben sette romanzi⁴². Scrittori come Antonio Tabucchi e Sandra Petrigani, *aficionados* come Elena Clementelli e Angela Bianchini, e fini ispanisti come Teresa Cirillo e Cesare Acutis, insieme ad altri, sono unanimemente d'accordo nel riconoscere la meritata centralità di Puig nel panorama della narrativa ispano-americana e anche il continuo, se pur inconfondibile, evolversi della sua proposta narrativa.

Quest'ultimo romanzo è, infatti, considerato da Petrigani – che lo introduce prima di un'intervista – come «qualcosa di nuovo, eppure

⁴¹ Cfr. nota 38.

⁴² Come si potrà evincere dalla bibliografia, nell'arco di quest'anno Puig concede ben sedici interviste a organi di stampa italiani.

simile, rispetto ai precedenti». Chiara Maucci parla della scrittura di Puig come «una tra le più inconfondibili dell'attuale narrativa latinoamericana, potentemente caratterizzata com'è da una fedeltà incessante a un unico modello narrativo, pur suscettibile di variazioni pressoché infinite» e reputa questo ultimo romanzo «tra i migliori dello scrittore argentino». A suo dire, «Puig non era infatti mai riuscito a sfiorare con altrettanta saputa dolcezza le corde tese di uno strano lirismo, e a produrre tanta poesia inattesa, capace di inusuali commozioni». Anche Antonio Tabucchi si interessa, e nota una differenza fra questo e i romanzi precedenti, in particolare con *Il bacio della donna ragno*:

Quello era un romanzo compatto e dialettico, fatto di contrapposizioni e dicotomie e animato da uno spirito quasi illuministico; questo è un romanzo spappolato e catafratto, con una scrittura a singhiozzo e un'anima barocca: nel senso di un orrore del vuoto che il protagonista cerca di riempire a tutti i costi 'inventando' una storia che non esiste.

Lo scrittore toscano ne approfitta per suggerire da un lato l'impressione che, dopo la morte di Cortázar spetti a Manuel Puig – insieme a Soriano e Vargas Llosa – restituirci nella narrativa quelli che sono il clima, l'atmosfera e i problemi dell'attuale società latino-americana⁴³, e per lanciare un'indiretta critica ad altri modi (Márquez?) di scrivere da quelle latitudini: «L'America Latina raccontata da Puig: un continente visto da un grande narratore che scrive risparmiandoci il folklore, le spezie e il magico di un'America Latina oleografica e di maniera inflazionata da narratori di un talento speso a volte improvvidamente». Alcuni leggono l'ambientazione in Brasile di questo nuovo

⁴³ Vale la pena trascrivere tutta l'argomentazione di Tabucchi a sostegno di tale affermazione: «Non voglio con questo dire che Puig sia uno scrittore 'impegnato' nel senso più stretto del termine. Egli può anche prescindere dall'argomento politico o dalla realtà più immediatamente politica; eppure riesce a tastare il polso alla società, le misura la temperatura in maniera obliqua e lo fa sempre partendo dal privato, da storie apparentemente banali e quotidiane». Da qui, concludiamo noi, l'azzeccato parallelismo, pur nella diversità delle storie da cui partono, con Cortázar.

romanzo – e l’adattamento a un’altra lingua – come una svolta clamorosa, sebbene non radicale (e una concessione definitiva al cosmopolitismo dell’autore): «racchiude in sé tutti i motivi che da quasi vent’anni animano la produzione di Puig», ma utilizzando tecniche narrative «in modo meno aggressivo e ardito che in passato» (Piacentino); Marzia Pollini Cristofolletti intercetta così il cambiamento: «Il Puig di *Sangue di amor corrisposto* si fa leggere più agilmente del Puig de *Il tradimento di Rita Hayworth* o di *Fattaccio a Buenos Aires*, ma è diminuito il materiale onirico e fantastico, la massa di pensieri, il magma di immagini travasati nel romanzo senza differenziazione alcuna di linguaggio. Dopo il lungo copione teatrale di *Queste pagine maledette*, il romanzo di Puig si è liberato dal cinema, dal mondo dello spettacolo, e ne ha conservato solo la tecnica del flashback». Per contro, Elena Clementelli vede una continuità con la produzione precedente, nella caratteristica storia d’appendice – che diventa ‘telenovela’ in salsa brasiliana – di Josemar: «Ancora una volta Manuel s’impegna a dare dignità letteraria a una storia che si direbbe partire da tutte le premesse del feuilleton [...] utilizzando gli strumenti da sempre a lui congegnati: vale a dire la spirale dell’inconscio [...] il punteruolo dell’ironia». Ciò non toglie che si apprezzi in Puig una continua evoluzione: «sembra aver trovato una genuinità di passioni in grado di infondere nuova vitalità a quelle che sin dall’inizio della sua carriera si sono dimostrate come le componenti di base della sua scrittura, sempre attenta a cogliere nel dettaglio, addirittura nell’insignificanza, qualche suggerimento simbolico di più vasta incidenza».

Che venga corteggiato da intervistatori per via del premio Malaparte, che si accenni al suo romanzo «sull’onda del successo fatto registrare al botteghino dal film tratto dal suo precedente romanzo *Il bacio della donna ragno* – e malgrado le riserve della critica cinematografica nei confronti dell’adattamento»⁴⁴ –, non c’è una sola recensione che

⁴⁴ Secondo un’opinione senz’altro condivisa da Puig, Lino Micciché, su «L’Indice», illustra puntualmente i limiti della versione cinematografica di Babenco, che come spesso accade nei film ‘tratti da’, invece di usare il testo letterario «come un soggetto da reinventare strutturalmente e linguisticamente, lo prendono per poco meno di un

non contenga frasi di encomio per Puig, di questo tenore: «è uno degli autori latinoamericani più seguiti e interessanti» (Campostrini), «l'argentino bravissimo e ormai famoso autore di tanti romanzi di successo» (Bianchini), «uno dei migliori romanzieri latino-americani» (Cirillo). Per terminare vanno citati i due pezzi più attenti al romanzo in sé: rispettivamente di Giuseppe Grilli e di Cesare Acutis. Grilli riconosce una traiettoria coerente alla «fortuna dello scrittore argentino», «costruita con pazienza e non senza qualche iniziale difficoltà» proprio per via delle «rotte guerrigliere» e delle ansie rivoluzionarie che ai tempi in cui si affacciava sulla scena letteraria del nostro paese ci si attendeva dall'America Latina, mentre lui «novello Prometeo» tentava di «strappare il segreto del fuoco redentore ai media e di restituirlo alla letteratura». Pur rimanendo sostanzialmente fedele a questo progetto, annota Grilli, in *Sangue di amor corrisposto* «ne ha allargato i confini, inserendo progressivamente una variante per cui le fantasie liberatorie si affrancano dagli stimoli esterni. Non più lettere, né canzoni, né film, solo pensieri». Quanto a Cesare Acutis, con la sua proverbiale sensibilità letteraria, inizia con un'interessante similitudine che non sarà dispiaciuta a Puig: «Si prenda un intreccio alla Scott Fitzgerald e lo si trasformi in una telenovela brasiliana, in una di quelle favole che nutrono sogni e fantasmi nelle più remote località di un paese...», e termina parlando di «un libro crudele e di pena senza fine, ma che si dipana in una costruzione perfetta di narrato e parola, un meccanismo raffinato dove desiderio e strazio si fondono in una scrittura calibratissima e di un'ambiguità perturbante».

copione e finiscono per oscillare, incerti, tra la fedeltà più impropria e l'infedeltà più sostanziale». Come già aveva lamentato Puig stesso (pur rallegrandosi per il successo che si rifletteva comunque sul proprio romanzo: «De *El beso de la mujer araña* me gusta su éxito, no me gusta la película», in Romero, *Puig por Puig*, p. 368), l'operazione riduttiva di Babenco non investe solo gli aspetti formali, ma il contenuto stesso dell'opera: «A Babenco sembra essere sfuggito che la parola della langue letteraria non ha meccaniche equivalenze nelle immagini della langue cinematografica: se non altro perché il carattere connotativo (e sempre simbolico) della parola letteraria è in pieno contrasto con il carattere denotativo (e sempre mimetico) dell'immagine filmica».

2.9 Stelle del firmamento e altre commedie (1988)

L'idea di riservare attenzione alle le opere teatrali di Puig (così come già le sceneggiature), è stata innanzitutto di Angelo Morino e solo in un secondo tempo, Graciela Goldchluk e Julia Romero hanno dato avvio, con diverso criterio, alla pubblicazione sistematica di questi testi in Argentina⁴⁵. Inoltre, in un'intervista di quell'anno, in occasione di una delle rappresentazioni de *Il bacio della donna ragno* a Roma, Puig riconosceva alla propria scrittura drammatica una genesi tutta italiana: «Se oggi scrivo per il teatro, in qualche modo lo devo anche a Mattolini che per primo, nel 1979, portò in scena *Il bacio della donna ragno*» e proseguiva: «Scrivo commedie perché ho incontrato attori che mi hanno stimolato, che mi hanno chiesto testi: ecco, nel teatro ho trovato parecchi stimoli nuovi, anche nei rapporti con le persone. Magari qualche volta ho avuto paura di copiare Pirandello: ma scrivendo commedie sull'identità dell'uomo mi sembra inevitabile»⁴⁶. Così, oltre a quello dei premi, un altro primato per l'Italia nei riguardi di Puig. Dei tre testi teatrali raccolti in questo volume, *Stelle del firmamento*, *Il bacio della donna ragno* e *Triste rondine maschio*, quest'ultimo è, fra l'altro, una novità assoluta, mai pubblicata né rappresentata prima in lingua originale. È da notarsi, infine, che la raccolta viene destinata da Einaudi non alla Collezione di Teatro, ma alla prestigiosa collana Supercoralli,

⁴⁵ Già pionieristicamente, nel 1980, la casa editrice torinese La Rosa, tra i cui fondatori, insieme a Ilide La Rosa, c'era proprio Angelo Morino, aveva pubblicato in un unico volume le sceneggiature de *L'Impostore* e *Ricordo di Tijuana*: relativamente a questa uscita, trattandosi di una raffinata casa editrice di nicchia, non è noto siano uscite segnalazioni. In seguito, nel 1990, pochi mesi prima dell'improvvisa morte dell'autore, le stesse sceneggiature (il titolo de *L'Impostore* cambiato in *La faccia del cattivo*, cfr. il nostro Puig, *Ripstein e El otro*, in *Manuel Puig reloaded*, pp. 108-149), con l'aggiunta de *I sette peccati tropicali* (*The Seven Tropical Sins*), con mia traduzione dall'inglese, vennero riunite e pubblicate sotto questo titolo da Mondadori. Come dirò più avanti, tuttavia, l'Arnoldo Mondadori Editore e l'omonima Fondazione non si sono resi disponibili a fornire alcuna rassegna stampa, né altra documentazione relativa a pubblicazioni dell'opera di Puig presso di loro.

⁴⁶ Intervista concessa a Nicola Fano, per «L'Unità», 7 aprile 1988.

inserendo Puig nel gotha dei classici⁴⁷. Per quanto riguarda l'accoglienza, va detto che i testi teatrali non hanno generalmente una grande diffusione nel nostro paese, nondimeno la stampa ha riservato un certo interesse al volume, sebbene con alcune riserve e per contrasto con la produzione narrativa dell'autore.

In linea di massima, escludendo la versione teatrale de *Il bacio della donna ragno*, già apprezzata in svariate rappresentazioni, le altre due pièce vengono accusate di una eccessiva stilizzazione in cui i critici stentano a riconoscere la cifra di Puig. «Il significato è cercato in maniera fin troppo artificiosa, attraverso una espressione stilizzata, in senso formale ed esistenziale», annota un non meglio identificato Man C., concludendo: «Comunque soprattutto rispetto a *Il bacio della donna ragno*, queste due pièce lasciano il senso di un'astrazione forzata dove il sentimento della vita non riesce a realizzarsi in compiuta coerenza tra realtà e immaginario». Anche Mario Lunetta, che di Puig narratore aveva già scritto in passato, esprime una certa perplessità nel valutarlo alle prese con un altro genere:

Si potrebbe insomma dire: l'uno e l'altro Puig. Il narratore di grande audacia immaginativa e stilistica, lo spregiudicato regista di situazioni insostenibili e al limite, in cui il realismo attinge all'immaginario alcune delle risorse più profonde e rivelatrici; e lo scrittore di teatro che, almeno finora, mi pare, non ha dato opere che sul versante metafisico allegorico possano competere con i romanzi.

E conclude: «È che si vorrebbe nel Puig drammaturgo la stessa (apparente e intensissima) leggerezza di stile che ci affascina nel Puig

⁴⁷ La collana Einaudi dei *Supercoralli* era nata nel 1948 pubblicando come primo volume il romanzo di Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio*. Figlia dei *Coralli*, che pubblicava giovani autori italiani e stranieri, i *Supercoralli* supplivano alla necessità di una collana che accogliesse, in volumi più grandi, romanzi, racconti e teatro, destinati a divenire classici, con grande lungimiranza se si dà un'occhiata al catalogo. A partire da *Il bacio della donna ragno*, i romanzi di Puig erano stati pubblicati nei *Nuovi Coralli* (una variante più attuale dei *Coralli*) e poi nei *Tascabili*, mentre da *Sangue di amor corrisposto*, l'autore era stato accolto, significativamente, nei *Supercoralli*.

narratore, e meno scialo di grandi principi e valori metafisici». In qualche modo l'opera teatrale di Puig diventa, così, pretesto per ribadire l'eccellenza del corpus narrativo dell'autore. Anche chi, come Corrado Augias, lo consiglia con una segnalazione, finisce per sottolineare, in modo seppur diplomatico, una differenza: «Chi ama Puig troverà qui una dimensione nuova». Anche Gian Luca Favetto, scrittore italiano che apprezza l'opera narrativa di Puig, così come la versione teatrale de *Il bacio della donna ragno* che reputa «un piccolo gioiello», esprime una riserva: «perplessità, invece, nonostante l'accattivante traduzione di Angelo Morino, destano gli altri due testi incentrati su desideri, angosce, ricordi che si fanno spettri, amori inconsumabili o a lungo attesi». L'unico pezzo, fra l'altro esteso, che entra positivamente nel merito del teatro di Puig, apprezzando «il registro allucinato e visionario delle Stelle» e quello «magico e leggendario» di Rondine (mentre liquida *Il bacio della donna ragno* come meno degno d'interesse in quanto nato dal romanzo), è Letizia Bolzani, la quale oltre a trovarvi atmosfere pirandelliane e interessanti parallelismi con D'Annunzio e Bergman, interpreta positivamente proprio l'astrattezza e il simbolismo che altri reputano difettosi: «volutamente i personaggi non hanno grandi psicologie; anzi, sono appunto definiti solo in base alla loro funzione: Padrone di casa, Visitatore, Domestica, Sorella Maggiore, sorella Minore, Cavaliere ecc. [...] ma quest'assenza di nominazione non impedisce ai personaggi di Puig di stagliarsi con notevoli *coups de théâtre*». Bolzani è anche la sola a rilevare – portando svariati esempi – la presenza del proverbiale umorismo dell'autore «che si raggruma qui frequentemente a livello di singola battuta, acquistando in tal modo un'eleganza da aforisma».

Va detto, per terminare il discorso sul teatro di Puig – e prendendo licenza per una discontinuità cronologica in questo excursus –, che si completa con la pubblicazione di altri due testi: *Mistero del mazzo di rose*, uscito per Mondadori nel 1987, ma passato quasi sotto silenzio e poi rivisto in una nuova traduzione condotta sempre da Angelo Morino sull'ultima versione in lingua originale fissata da Manuel Puig poco prima della sua scomparsa, pubblicato postumo per Sellerio nel 1996; e *Tango delle ore piccole*, uscito anch'esso postumo da Einaudi nel

1993 – questa volta nella Collezione di Teatro. Di questa commedia musicale, scritta in portoghese e andata in scena a Rio de Janeiro il 24 agosto 1987, era stata affidata da Puig una copia ad Angelo Morino proprio in quella circostanza, nell'intenzione di proporla, fin da subito, al pubblico italiano, come racconta Morino nella nota che introduce il volumetto⁴⁸. Il titolo italiano riproduce quello che, originariamente Manuel Puig aveva pensato per la pièce, ovvero *Tango de meia noite*, poi cambiato nel definitivo *Gardel, uma lembrança*. Ma la genesi di questa commedia è interessante perché coinvolge direttamente il nostro paese anche in quanto, dopo la scomparsa dell'autore, sempre secondo il racconto di Morino, emerse casualmente che Puig aveva già discusso per lettera con il regista Marco Mattolini la sua messa in scena in Italia e diverse varianti – aggiunte e soppressioni – avevano modificato il testo a cui la traduzione dovette in un secondo tempo adattarsi⁴⁹. Anche *Tango delle ore piccole*, dunque, appare per la prima volta in italiano, e solo in seguito – nel 1998 – in spagnolo⁵⁰. Lo stesso – ma in questo caso è più ovvio – accadrà per una raccolta di cronache fittizie scritte da Puig direttamente in italiano e che uscirà postuma con il titolo di *Gli occhi di Greta Garbo* (Milano, Leonardo, 1991). Sul *Tango delle ore*

⁴⁸ «Si tratta di un dattiloscritto di cinquantuno pagine con molte correzioni a mano e recante il timbro della Censura Federal di Rio de Janeiro, che l'aveva approvato e registrato nel giugno 1987, con numero 221116. Ed è il testo su cui ho lavorato in un primo tempo, credendo di avere fra le mani quella che Manuel Puig – intanto scomparso il 22 luglio 1990 in Messico – considerava fosse la stesura definitiva dell'opera», Manuel Puig, *Tango delle ore piccole*, Torino, Einaudi, 1993, p. III.

⁴⁹ Scrive Morino: «In una serie di lettere, tutte del 1988 e indirizzate a Marco Mattolini, Manuel Puig forniva indicazioni e materiali che modificavano notevolmente la struttura del lavoro presentato a Rio de Janeiro. Se ne desumeva con chiarezza che *Gardel, uma lembrança* in mio possesso era una versione provvisoria di un testo che, in forma definitiva, avrebbe dovuto debuttare in Italia», *ibid.*

⁵⁰ Il fatto che la traduzione in spagnolo sia stata condotta dallo stesso Morino – in collaborazione con Silvia Gambarotta – è piuttosto curioso, in quanto raramente si traduce in una lingua che non è la propria lingua madre. Tuttavia il contatto di prima mano con questo testo, e le modifiche introdotte dalla discussione per corrispondenza fra Mattolini e Puig, in italiano, devono aver legato più che mai il destino del *Tango delle ore piccole* a Morino. Nell'edizione a cura di Graciela Goldchluk e Julia Romero si rimanda infatti alla prima edizione italiana.

piccole si sono reperite soltanto due recensioni degne di nota, rispettivamente di Daniele Martino e Alessandra Vindrola. Il primo esordisce mettendo in suggestiva evidenza la sorte che lega Gardel a Puig, argentini amati e al contempo incompresi nel loro paese e segnati da morte prematura, auspicando per la pièce un esito nel frattempo toccato a *El beso de la mujer araña*, che debuttava a Broadway:

Bello questo musical che si desidera vedere trasformato da un Lloyd Webber in una nuova *Evita*, racconta il meglio di Puig, le radici dei suoi rimpianti di argentino come il suo terminale talento internazionale [...] Il pensiero triste che si balla trasfigurato dal tocco hollywoodiano dell'autore de *Il bacio della donna ragno*, del *Tradimento di Rita Hayworth* e degli *Occhi di Greta Garbo*, riprende, immortale, le sue ipnotiche struggenti evoluzioni.

Vindrola racconta l'itinerario tutto italiano della pièce musicale, il suo carattere di inedito, il titolo pensato già in italiano dall'autore come *Tango delle ore piccole*, le consistenti variazioni sull'originale decise insieme a Mattolini, e conclude: «Per noi, abituati alle commedie musicali tutte giocate tra sfarzo e lieto fine, questa tangheide malinconica e tenera ha il fascino delle cose distanti da assaporare».

2.10 *Scende la notte tropicale* (1989)

Quello che sarebbe stato il suo ultimo romanzo non vedrà più un interesse da parte di Einaudi ma un passaggio a Mondadori che – al fine di questo articolo – non si è resa disponibile né come casa editrice, né come Fondazione, a fornire documentazione (corrispondenza e contratti), o rassegna stampa. Sembra improbabile che gli articoli qui reperiti siano stati i soli dedicati a questo romanzo, ma è pur vero che l'uscita di opere di Puig presso questo editore, uno dei più commerciali d'Italia, non poteva che essere dispersiva.

Come si evince dalla bibliografia, Mondadori ha infatti pubblicato: *Il mistero del mazzo di rose* (1987), *Il tradimento di Rita Hayworth* – sempre nella traduzione di Enrico Cicogna ma con introduzione di Angelo

Morino (1988) –, *Scende la notte tropicale* (1989) e *I sette peccati tropicali* (1990), e tuttavia le tracce di queste uscite sono esigue e la veste grafica deludente – come purtroppo c'è da attendersi da case editrici generaliste – non solo nelle edizioni tascabili, ma anche in quella con copertina rigida destinata all'ultimo, atteso, romanzo di cui aveva acquisito i diritti. L'unico dettaglio degno di nota – e significativo della gratitudine di Puig per il Bel Paese –, è la dedica apposta a questa edizione che recita «Ai miei amici di Capri», e che curiosamente non comparirà più nella riedizione Sellerio postuma. Giorgio Dell'Arti, valuta l'esito di un sondaggio fra lettori su quattro romanzi provenienti dall'America Latina (*Le morte*, di Jorge Ibargüengoitia ha ricevuto come punteggio 11, *Mar Morto*, di Jorge Amado, 7, *In dicembre tornavano le brezze*, di Marvel Moreno 7, *Scende la notte tropicale* di Puig 5) cui aggiunge il proprio commento: «Trovo il punteggio di Puig ingiusto. E in un certo senso gli stessi lettori che gli hanno dato 5 sono d'accordo con me: quasi tutti i giudizi su *Scende la notte tropicale* sono lusinghieri». Dopo una disamina del romanzo, da cui si evince che Dell'Arti ama la narrativa di Puig, il recensore finisce per fare un inedito, quanto a mio avviso, indovinato accostamento fra Puig e Ibargüengoitia.

Il punto di contatto tra Puig e Ibargüengoitia sta nel fatto che tutti e due si tengono alla massima distanza possibile dalla materia narrata. Puig fingendo di essere un registratore messo per caso in una stanza; Ibargüengoitia tramutando la sua stessa pagina in un verbale di polizia o nella didascalia di un'ipotetica foto dove è 'rappresentato' il fatto. Proprio la finta precisione, la finta obiettività di questo stile, mettono grottescamente in evidenza la pochezza della comprensione umana, l'improbabilità di ogni conoscenza, il ridicolo che sta in agguato dietro alla letteratura e a qualunque tentativo di descrizione.

Suppongo che Puig abbia totalmente sottoscritto questa interessante interpretazione. L'altro articolo, breve, era mio, e salutavo questo romanzo come un grato ritorno dopo alcuni anni di sospensione di Puig dalla narrativa, anche per il riappropriarsi della lingua madre dopo l'avventura in portoghese di *Sangue di amor corrisposto* e la ripresa di

schemi e tecniche che lì avevano brillato per la loro assenza. Come nei primi romanzi, argomentavo:

anche qui ci si trova di fronte a un ostentato realismo, sotto forma di una quotidianità in cui il parlato è la stoffa dalla quale l'autore ritaglia il filo narrativo. Si tratta, ancora, della registrazione di voci ricavate da un contesto a lui sicuramente vicino e riprodotte in un fitto dialogo, talvolta appesantito da dettagli destinati alle parti descrittive o alla voce del narratore, assenti, qui come in altri suoi romanzi. Il dialogo, unito all'ormai tradizionale amalgama di materiali trafugati al quotidiano (missive, ritagli di giornale, rapporti di polizia), fa sì che il lettore di *Scende la notte tropicale* vi riconosca il Manuel Puig delle opere di successo.

3. Rassegna stampa sulla morte di Manuel Puig

In un resoconto della fortuna di Manuel Puig in Italia non può ovviamente mancare uno sguardo agli articoli usciti in occasione della sua morte improvvisa. Manuel Puig muore all'alba del 22 luglio 1990 e i giornali italiani impiegano due giorni per scriverne, o forse la notizia arrivò il 24, data cui risalgono invariabilmente tutti i pezzi. Di questi mi piace isolarne solo quattro che non sono i classici 'coccodrilli'. Di Irene Bignardi, ad esempio, che aveva conosciuto Puig in occasione del premio Malaparte a Capri, la quale accomuna l'autore ai grandi interpreti – letteratura mediante –, della società latinoamericana contemporanea ma eccepisce:

ben più di Soriano e di Vargas Llosa ha svolto questa sua opera di testimone con apparente leggerezza, da narratore stravagante e sperimentale, popolare e sofisticato, capace di giocare, in ogni libro – e in ogni storia – con strumenti, materiali, tecniche diversissime, innovative e accattivanti al tempo stesso, per buona parte ispirate al suo grande amore per il cinema.

Enzo Siciliano trae spunto da un ricordo personale che risale agli anni '70, a colazione insieme a casa di Alberto Moravia e di lui dice: «era

una persona estremamente civile, capace di quella cordialità riservata che sanno avere soltanto coloro che di ogni eccesso colgono il tratto necessario e lo incorniciano con ironia». Dopo aver messo in rilievo l'originalità e la coerenza con cui Puig si era inserito nella poetica post-moderna:

«Appassionato del repertorio kitsch più brado, Puig ne rilevava le risposdenze segrete con le fantasie collettive: il suo romanzo, parlo della sua tecnica narrativa, allacciava le psicologie individuali a quelle fantasie con grande originalità. Intorno a questo modo di narrare e a questi contenuti, ha lavorato per tutta la vita», Siciliano termina accennando al suo ultimo romanzo:

Improvvisamente Manuel Puig è morto all'età di cinquantotto anni: una morte che ci amareggia come un'indebita violenza. L'ultimo libro suo che avevamo letto *Scende la notte tropicale*, ci aveva restituito l'anno scorso, con stile castissimo, la sua sapienza a raccontare sogni e speranze mediante interposti sogni e interposte speranze.

Anche Fabio Rodríguez Amaya può farne un ritratto confidenziale:

A Manuel, l'amico, l'uomo, lo scrittore interessava vivere con intensità, fino alle estreme conseguenze [...] Era un ribelle, era un solitario, ed è diventato uno scrittore così popolare, così amato dai giovani, dal grande pubblico, ma nel contempo così 'criticato', così odiato da coloro che classificavano la sua opera come letteratura semplicistica, artificiosa e d'evasione.

Ernesto Franco, invece, non ha conosciuto Puig se non in qualità di fine conoscitore delle letterature ispano-americane (e poi di direttore editoriale presso la casa Editrice Einaudi), ma il suo addio è in qualità di appassionato lettore:

Non ho mai conosciuto personalmente Manuel Puig. Non saprei descriverne il volto o ricordarne un gesto, una battuta che possa accennare in un tratto l'uomo [...] Sono un lettore, questo sì,

abituato a seguire in libreria e al cinema il molteplice e metamorfico cammino non dirò di un uomo, ma di un'opera. La morte di Puig mi consegna un'opera nella sua completezza e mi toglie i libri che avrebbero potuto esserci, come appuntamenti precisi e virtuali, ma sempre possibili: l'opera nel suo rapporto indefinito con la vita [...] Il tacere dell'opera di Puig avrà, come sempre accade, una differenza intrinsecamente connessa con ciò che mi è sempre sembrato essere la cifra della sua scrittura: una vocazione e una qualità vocali. [...] Puig era un cacciatore di voci, un ritrattista di voci, un sensibilissimo ascoltatore di volti. Ora che il suo tace, mancherà la certezza di una curiosità che altrove, intanto, stia indagando.

4. Ristampe postume

Finché è rimasto in vita – la sua morte, nel 2007, fu altrettanto inattesa e sopravvenne, curiosamente, alla stessa età di Puig – Angelo Morino, come si è detto, ha fatto sì che l'opera dell'amico scrittore si mantenesse viva presso il pubblico italiano e, a questo scopo, decise che era arrivato il momento di darle uniformità, impegnandosi a offrire una nuova versione dei tre romanzi tradotti negli anni '70 da Enrico Cicogna. Se questo è uno dei motivi principali, va anche detto che in quasi trent'anni è fisiologico che una traduzione – con poche eccezioni – abbia bisogno di revisione se non di completo rifacimento.

È un processo cui gran parte della narrativa tradotta 'massicciamente' in Italia negli anni di auge del *boom* latinoamericano, è stata o è in procinto di essere sottoposta. Nel caso di Puig e Cicogna, a parte i giudizi, sempre opinabili, di gusto, come spiega bene Morino nella nota alla propria traduzione di *Una frase, un rigo appena* per Sellerio (1996/2000)⁵¹, era necessaria un'operazione più radicale per ristabilire l'adesione a un testo che, anche con l'approvazione dell'autore, aveva subito alcune modifiche 'addomesticanti' per andare incontro al pubblico dell'epoca. Il traduttore, infatti, premette: «se certe scelte la

⁵¹ Il romanzo, nella nuova traduzione di Morino, venne pubblicato da Sellerio prima nella collana *Il Castello*, nel 1996, poi nella più popolare e diffusa *La Memoria*, nel 2000.

ricongiungono a quella precedente, certe volte se ne discosta al punto che, qualora si volesse mettere a confronto determinate pagine del romanzo nell'una e nell'altra versione, ci sarebbe motivo di rimanere perplessi dinanzi alle differenze»⁵². Come si è già avuto modo di accennare, il titolo, nel rispetto della scelta fatta a suo tempo dall'autore, viene mantenuto invariato, mentre a differenziare le due traduzioni è «soprattutto il diverso atteggiamento che è stato osservato nei confronti di materiali della musica latinoamericana inseriti all'interno del romanzo»⁵³: si tratta, infatti, di una versione ora più letterale, senza un eccesso – dall'effetto parodico in italiano – di elisioni dell'ultima sillaba delle frasi musicali che in spagnolo suonano naturalmente tronche, in modo da evitare il ricorso a quel linguaggio troppo artefatto che compariva nella traduzione di Cicogna. Il criterio di aderenza al testo originale è inoltre intervenuto – spiega Morino – «là dove nomi e termini a suo tempo ritenuti inconsueti per il lettore italiano, erano stati sostituiti da altri»⁵⁴, – Garibaldi al posto di Sarmiento, giusto per portare uno degli esempi più clamorosi – e anche nel ripristinare, in accordo con l'originale, le epigrafi messe in capo a ogni puntata del romanzo. Secondo quella che si intende per traduzione *foreignizing*, in sostanza, si è portato il lettore al testo e non viceversa, essendo nel frattempo aumentata la familiarità del nostro pubblico con la cultura argentina. Tutti e tre i romanzi, rimasti per più di vent'anni nella traduzione di Cicogna, hanno subito lo stesso trattamento, con il puntuale risultato di rinnovare l'interesse dei lettori per Puig⁵⁵. La cura da parte di Morino – oltretutto la sua proverbiale sensibilità letteraria che gli hanno guadagnato la fama di indimenticabile interprete –, ha fatto sì che, a distanza di vent'anni, nel passaggio da Sellerio a SUR, quest'ultima casa editrice ha ritenuto imprescindibile riproporre i romanzi che sta

⁵² Ivi, p. 277.

⁵³ Ivi, p. 278.

⁵⁴ Ivi, p. 280.

⁵⁵ Cfr. il mio articolo *Lo stile sporco dell'utopia. Puig ritradotto*, uscito su «L'Indice» nel settembre 2000; di Mario Fortunato su «L'Espresso», *Hayworth nel cuore*, 30 giugno 2005; di Angelo Moscardiello su «Stilos», *Raccontare film equivale a salvarsi*, s.d.; di Maria Nicola, su «L'Indice», *Vite salvate dal cinema*, 7 agosto 2005.

via via ripubblicando, nelle traduzioni di Angelo Morino⁵⁶. SUR ha voluto, inoltre, inaugurare la pubblicazione delle opere di Manuel Puig facendo precedere l'edizione de *Il bacio della donna ragno* (2017) da un brano del suo conterraneo e grande estimatore, Alan Pauls – *Ritratto dell'artista come agente doppio* –, la cui opera in Italia è tutta pubblicata da questa stessa casa editrice.

⁵⁶ Per la cronaca va detto che l'editore SUR di Roma sta facendo, dalla sua nascita nel 2011, un imprescindibile lavoro di recupero di testi e di autori latinoamericani in parte divenuti introvabili, avendo come risultato – anche per le originali vesti grafiche riservate ai testi – di dare alla narrativa ispano-americana una rinnovata visibilità, quasi analoga a quella che ebbe nel nostro paese ai tempi del *boom*. Interessante dare uno sguardo al catalogo (compresa la variante BIG SUR, dedicata agli autori nordamericani): <<https://www.edizionisur.it>>. La rassegna stampa relativa a queste ripubblicazioni si trova online nel sito della casa editrice e alla pagina dedicata all'autore. Trattandosi di una ristampa, gli articoli usciti sono in genere ritratti dell'autore – si vedano gli articoli di Luciano Lamberti e di Raul Schenardi – o interviste a chi l'ha conosciuto, si veda l'articolo di Alberto Riva, che ha interpellato me e Suzanne Jill Levine. Segnalo anche il mio articolo, *Manuel Puig, uno scrittore scandalosamente anomalo*, uscito su «L'Indice» nel novembre 2017, in occasione della ripubblicazione de *Il bacio della donna ragno* presso SUR <<https://www.lindiceonline.com/letture/narrativa-straniera/manuel-puig-narrativa-latinoamericana/>>.

Allegati

1. Elenco diacronico delle edizioni italiane dell'opera di Manuel Puig (1971-2019)

Una frase, un rigo appena (trad. di Enrico Cicogna, Angelo Morino), Milano, Feltrinelli, 1971-1982; Palermo, Sellerio, 1996/2000; Roma, SUR, 2018.

Il tradimento di Rita Hayworth (trad. di Enrico Cicogna, Angelo Morino), Milano, Feltrinelli, 1972; Milano, Mondadori, 1988; Palermo, Sellerio, 2005.

Fattaccio a Buenos Aires (trad. di Enrico Cicogna, Angelo Morino), Milano, Feltrinelli, 1973-1982; Palermo, Sellerio, 1997/2000; Roma, SUR, 2019.

Il bacio della donna ragno (trad. di Angelo Morino), Torino, Einaudi, 1978; Roma, SUR, 2017.

Pube Angelicale (trad. di Angelo Morino), Torino, Einaudi, 1979.

I sette peccati tropicali e altre sceneggiature (trad. di Vittoria Martinetto, Angelo Morino), Milano, Mondadori, 1990.

Queste pagine maledette (trad. di Angelo Morino), Torino, Einaudi, 1983.

Sangue di amor corrisposto (trad. di Angelo Morino), Torino, Einaudi, 1986.

Mistero del mazzo di rose (trad. di Angelo Morino), Milano, Mondadori, 1987; Palermo, Sellerio, 1996.

Agonia di un decennio. New York 1978 (trad. di Angelo Morino), Palermo, Sellerio, 1988.

Stelle del firmamento e altre commedie (trad. di Angelo Morino), Torino, Einaudi, 1988.

Scende la notte tropicale (trad. di Angelo Morino), Milano, Mondadori, 1989; Palermo, Sellerio, 2004.

Gli occhi di Greta Garbo, Milano, Leonardo, 1991.

Tango delle ore piccole (trad. di Angelo Morino), Torino, Einaudi, 1993.

2. Recensioni⁵⁷

2.1. Una frase, un rigo appena (Feltrinelli 1971)

Alcide Paolini, *Segal, Montale, poi gli altri*, «Il Giorno», 31 marzo 1971.
[senza autore], *Il libro di Manuel Puig*, «Gazzetta di Parma», 26 aprile 1971.

Mario Zoppelli, *Storie d'amore anni 30*, «Il Giorno», 5 maggio 1971.

P. P., *Vecchi amori con ironia*, «Il Secolo XIX», 7 maggio 1971.

Marialivia Serini, *Don Giovanni della pampa*, «L'Espresso», 9 maggio 1971.

Giuseppe Servello, *Una storia d'amore ritmata dal tango*, «Il Giornale di Sicilia», 11 maggio 1971.

[senza autore], [senza titolo], «Il Lavoro», 19 maggio 1971.

Carlo Carabba, *Romanzo d'appendice a ritmo di tango*, «La Nazione», 2 giugno 1971.

Ivana Musiani, [senza titolo], «Noi donne», 5 giugno 1971.

Alfredo Barberis, *Passo di tango*, «Corriere della Sera», 10 giugno 1971.

Angela Bianchini, *A ritmo feroce di tango*, «La Stampa», 11 giugno 1971.

Giorgio Martellini, *Anni Trenta fra commozione e ironia*, «Radiocorriere», 12 giugno 1971.

Giampaolo Martelli, *Quando il ballo sentimentale finisce*, «L'informazione Industriale», 15 giugno 1971.

⁵⁷ Le rassegne stampa e altra documentazione (lettere, contratti, bozze di traduzione) sono state reperite presso la Fondazione Feltrinelli e gli uffici stampa dei diversi editori succedutisi, salvo presso la Fondazione Mondadori che per quanto riguarda documentazione d'archivio non possiede nulla nelle sezioni a oggi riordinate e consultabili del proprio Archivio storico. Quanto a Einaudi, parte dei documenti relativi a Puig sono conservati presso l'Archivio di Stato di Torino, depositario dell'archivio editoriale della casa editrice. I faldoni 1410, 1411 e 1412 contengono anche i fascicoli con le traduzioni originali di Angelo Morino e le bozze de *Il bacio della donna ragno*, *Pube angelicale*, *Queste pagine maledette*, *Sangue di amor corrisposto*, *Stelle del firmamento e altre commedie*. Nello specifico, per quanto riguarda i dati relativi ai trafiletti stampa, vengono riportati così come reperiti, quindi anche là dove non compare il nome del recensore (o soltanto le sue iniziali) o il titolo della recensione.

Oreste del Buono, *Romanzi e romanzetti*, «Linus», giugno 1971.
 Alberto Arbasino, *A colpi di tango*, «Corriere d'Informazione», 24 giugno 1971.
 Carlo Barrese, *Puig ci riprova*, «La Fiera letteraria», 4 luglio 1971.
 Paolo Milano, *Il fumetto della verità a suono di tango*, «L'Espresso», 5 luglio 1971.
 Natalia Ginzburg, *Boccucce dipinte (Una favola dell'America Latina)*, «La Stampa», 6 luglio 1971.
 [senza autore], *I nostri critici illustrano le loro scelte per l'estate*, «Corriere della Sera», 16 luglio 1971.
 Giancarlo Meda, *Letture*, «Corriere del Ticino», 24 luglio 1971.
 Paolo Milano, *Il fumetto della verità a suono di tango*, «L'Espresso», 25 luglio 1971.
 Gilberto Finzi, *Una love story anni 30*, «Giorni», 26 luglio 1971.
 Vladimiro Lisiani, *Il libro di settembre*, «Molini d'Italia», luglio 1971.
 Al. Bar., [senza titolo], «Cronache '61», luglio 1971.
 Giuliano Gramigna, *La storia di un dongiovanni di provincia*, «Amica», 29 luglio 1971.
 Al. Vi., *Una love story degli Anni '30*, «Stampa Sera», 9 agosto 1971.
 Domenico Campana, Recensione, «Novella», 19 agosto 1971.
 [senza autore], *Una storia di ieri e di oggi*, «Il Milanese», 29 agosto 1971.
 Fr. Cor., *I tanghi di Puig*, «Avanti», 5 settembre 1971.
 Angela Bianchini, *Sesso e pampa*, «Il Mondo», 19 settembre 1971.
 Michelangelo Salerno, [senza titolo], «Letture», ottobre 1971.
 [senza autore], [senza titolo], «Il Giornale d'Italia», 1 novembre 1971.
 Elsa Pestian, *Un romanzo d'appendice*, «Alba», 12 dicembre 1971.
 Giampaolo Martelli, *Senza Segal*, «Il nostro tempo», 26 dicembre 1971.
 Mario Luzi, *Ispano-Americani*, «Corriere della Sera», 30 dicembre 1971.
 Claudio Altarocca, *Ingenuità piccolo-borghesi*, «Il Resto del Carlino», 18 aprile 1972.

2.1.1 Segnalazioni

[senza autore], [senza titolo], «Vogue Italia», aprile 1971.
 [senza autore], [senza titolo], «L'Uomo Vogue», aprile 1971.

[senza autore], [senza titolo], «Corriere della Sera», 20 maggio 1971.
Angela Bianchini, *Vetrina narratori italiani e stranieri*, «La Stampa», 23 luglio 1971.
[senza autore], [senza titolo], «Grazia», 6 giugno 1971.
[senza autore], [senza titolo], «Quattro soldi», luglio 1971.
[senza autore], [senza titolo], «Noi donne», 7 agosto 1971.
[senza autore], [senza titolo], «Rakam», agosto 1971.
[senza autore], [senza titolo], «Notizie letterarie», 1 settembre 1971.

2.1.2 Ristampa (Economica Feltrinelli, 1982)

[senza autore], *Frugando tra i diari dell'amore di provincia*, «La Gazzetta del Sud», 15 marzo 1982.
[senza autore], [senza titolo], «L'Unità», 14 aprile 1982
[senza autore], [senza titolo], «Ciao 2001», 6 maggio 1983.
R. F., *L'ironica passione*, «Il Piccolo», 9 maggio 1982.
[senza autore], [senza titolo], «Confidenze», 22 maggio 1982.
Vittoria Corradino, *A ritmo di tango argentino*, «L'Ora», 10 giugno 1983.
Maurizio Bianchini, *A proposito di romanzi d'appendice, tanghi e Patagonie*, «Il mucchio selvaggio», maggio 1987.

2.2 Il tradimento di Rita Hayworth (Feltrinelli, 1972)

Giuseppe Bonura, *Consigli letture estive*, «Avvenire», 4 luglio 1972.
Marialivia Serini, *Confessioni nelle pampas*, «L'Espresso», 9 luglio 1972.
Alberto Arbasino, *Ti ricordi Rita*, «Corriere della Sera», 15 luglio 1972.
Ardighello, *Rita Hayworth e il ragazzo buono*, «L'Unità», 29 luglio 1972.
Dario Puccini, *I tradimenti della Hayworth*, «Paese Sera», 4 agosto 1972.
Angela Bianchini, *Al cinema con Rita*, «La Stampa», 25 agosto 1972.
G. P. T., [senza titolo], «Il Giorno», 13 settembre 1972.
Angela Bianchini, *Romanzo a chiave con Evita*, «Il Mondo», 14 settembre 1972.
Sandra Onofri, *I miti di Hollywood*, «La Fiera Letteraria», 17 settembre 1972.

Walter Mauro, *Il tradimento di Rita Hayworth*, «Il Telegrafo», 22 novembre 1972.

Bianca Serracapriola, *Il tradimento della Hayworth*, «Il Mattino», 28 dicembre 1972.

Giuseppe Servello, *Dal mito della caverna all'antieroe che si ribella*, «Il Giornale di Sicilia», 18 agosto 1973.

[senza autore], [senza titolo], «Letture», agosto 1973.

2.2.1 Segnalazioni

[senza autore], [senza titolo], «L'Uomo Vogue», aprile-maggio 1974.

[senza autore], [senza titolo], «Paese Sera», 23 giugno 1972.

[senza autore], [senza titolo], «Tempo», 9 luglio 1972.

[senza autore], [senza titolo], «Momento Sera» 12 luglio 1972.

[senza autore], [senza titolo], «La Notte», 12 luglio 1972.

[senza autore], [senza titolo], «Corriere Mercantile», 17 luglio 1972.

[senza autore], [senza titolo], «Il Milanese», 23 luglio 1972.

[senza autore], [senza titolo], «Il Milanese», 30 luglio 1972.

[senza autore], [senza titolo], «Gazzetta del Popolo», 9 agosto 1972.

[senza autore], [senza titolo], «Il Lavoro», 9 agosto 1972.

[senza autore], [senza titolo], «Corriere d'Informazione», 26 agosto 1972.

[senza autore], [senza titolo], «Libri di ieri e di oggi», settembre 1972.

[senza autore], [senza titolo], «Quattro soldi», settembre 1972.

[senza autore], [senza titolo], «Grazia», 24 settembre 1972.

[senza autore], [senza titolo], «Amica», 26 settembre 1972.

[senza autore], [senza titolo], «Tempo», 9 settembre 1972.

[senza autore], [senza titolo], «Il Giornale di Calabria», 22 ottobre 1972.

[senza autore], *Rita Hayworth tradisce un bimbo*, «La Notte», 15 novembre 1972.

[senza autore], [senza titolo], «La Provincia», 29 dicembre 1972.

2.3 *Fattaccio a Buenos Aires (Feltrinelli, 1973)*

[senza autore], [senza titolo], «Stampa Sera», 19 dicembre 1973.

Angela Bianchini, *È sempre peronismo*, «La Stampa», 21 dicembre 1973.
 [senza autore], [senza titolo], «Corriere della Sera», 23 dicembre 1973.
 [senza autore], [senza titolo], «Il Milanese», 6 gennaio-20 gennaio 1974.
 [senza autore], [senza titolo], «La Notte», 9 gennaio 1974.
 [senza autore], [senza titolo], «L'Arena», 10 gennaio 1974.
 Piero Pruzzo, *Dall'Argentina con angoscia*, «Il Secolo XIX», 11 gennaio 1974.
 Silvana Castelli, *Alchimista letterario cambia banalità in oro*, «Avanti», 13 gennaio 1974.
 [senza autore], [senza titolo], «Settimana TV», 19 gennaio 1974.
 Luciano Simonelli, *Forte storia argentina*, «La Domenica del Corriere», 20 gennaio 1974.
 Domenico Porzio, [senza titolo], «Panorama», 24 gennaio 1974.
 Claudio Carabba, *I sentieri del Sud America*, «La Nazione», 30 gennaio 1974.
 [senza autore], [senza titolo], «Voce Repubblica», 20 febbraio 1974.
 Flory Calò, *Raccontata come un giallo la storia di due psicopatici*, «Qui Giovani», 28 febbraio 1974.
 [senza autore], [senza titolo], *Un fattaccio argentino con finale giallorosa*, «Cosmopolitan», febbraio 1974.
 Domenico Dante, [senza titolo], «Ciao 2001», 24 marzo 1974.
 [senza autore], [senza titolo], «Il Lavoro», 27 marzo 1974.
 Maria Adelaide Cerado, *Un nuovo romanzo di Manuel Puig*, «Napoli Notte», 28 marzo 1974.
 Gualberto Alvino, *Un romanzo leggibile*, «L'Unità», 4 aprile 1974.
 Diana Perrone, *Fattaccio a Buenos Aires*, «La Fiera Letteraria», 7 aprile 1974.
 [senza autore], [senza titolo], «Tempo medico», aprile 1974.
 [senza autore], [senza titolo], «Amica», 5 maggio 1974.
 Morick, [senza titolo], «Il Mattino», 16 maggio 1974.
 Maurizio Orlandi, [senza titolo], «Corriere del Ticino», 27 luglio 1974.
 Silvana Castelli, *I migliori dall'estero*, «Avanti», 4 agosto 1974.

2.3.1 Ristampa (Economica Feltrinelli, 1982)

[senza autore], *Artisti sconfitti in amore*, «La Gazzetta del Sud», 21 settembre 1982.

[senza autore], *Cronache di emarginati*, «Ciao 2001», 31 ottobre 1982.

[senza autore], [senza titolo], «Il Tirreno», 7 novembre 1982.

[senza autore], *Puig, quel fattaccio a Buenos Aires*, «Paese Sera», 19 novembre 1982.

Ca. M., *Il nudo fattaccio*, «Il Piccolo», 3 gennaio 1983.

Corrado Augias, [senza titolo], «Panorama», 17 gennaio 1983.

Massimo Griffò, *Morte a Baires*, «Il Giornale», 13 febbraio 1983.

2.4 *Il bacio della donna ragno* (Einaudi, 1978)

Angela Bianchini, *La donna ragno è uomo*, «Tuttolibri», 30 giugno 1978.

Silvana Castelli, *Puig usa e abusa del kitsch*, «Avanti», 2 luglio 1978.

[senza autore], [senza titolo], «La Voce Repubblicana», 7 luglio 1978.

M. Martini, *Tutto in una cella*, «Corriere del Sud», 11 luglio 1978.

Ivan Teobaldelli, [senza titolo], «LAMBDA», 16 luglio, 1978.

Alberto Moravia, *Un bagno fatto a triangolo*, «L'Espresso», 16 luglio 1978.

Dario Puccini, *Amore in carcere*, «Paese Sera», 16 luglio 1978.

Massimo Fabbri, *Una cella, due vite*, «Il Gazzettino», 24 agosto 1978.

Alberto Arbasino, *Lui e lui a lume di candela fra le sbarre*, «La Repubblica», 25 agosto 1978.

Morando Morandini, *Al fresco con Hollywood*, «Il Giorno», 27 agosto 1978.

Giampaolo Martelli, *Femmine folli*, «Il Giornale Nuovo», 10 settembre 1978.

N. N., *Il Bacio della donna ragno: ultimo romanzo di Manuel Puig*, «L'Unità», 11 settembre 1978.

Giuseppe Pederiali, *In cella con la spia diversa*, «Corriere d'informazione», 16 settembre 1978.

Giovanni Albertocchi, [senza titolo], «Il Ponte», 30 settembre 1978.

Maurizio Belotti, [senza titolo], «Fuori», settembre-ottobre 1978.

- T. Fantini, [senza titolo], «Letture», 11 novembre 1978.
Marta Morazzoni, recensione versione teatrale, «Letture», 11 novembre 1978.
Giovanni Bellini, *La morbosa vicenda del guerrigliero*, «Corriere del Ticino», 12 maggio 1979.

2.5 *Pube angelicale* (Einaudi, 1979)

- Giovanni Mameli, *Un trittico femminista*, «L'Unione Sarda», 17 gennaio 1981.
Corrado Augias, [senza titolo], «Panorama», 19 gennaio 1981.
Alessandra Riccio, *Un fumettone a Città del Messico*, «L'Unità», 2 aprile 1981.
Elena Clementelli, *Quando ispira Hollywood*, «Il Tempo», 3 aprile 1981.
B. Guzzo, *Donne che avete intelletto d'amore*, «L'Ora», 16 aprile 1981.
Carlo Villa, *Un racconto sopra l'altro*, «Il Messaggero», 6 maggio 1981.
Walter Mauro, *Manuel Puig: la realtà tra cinema e romanzo*, «Messaggero Veneto», 27 maggio 1981.

2.6 *Queste pagine maledette* (Einaudi, 1983)

- [senza autore], [senza titolo], «Amica», 20 settembre 1983.
Rossana Meloni, *Il desiderio come eternità*, «L'Unione Sarda», 27 agosto 1983.
Wally Giordano, *Amico, padre, figlio mio*, «Cronache», 8 ottobre 1983.
Gianpaolo Martelli, *Senza intreccio*, «Il Giornale», 9 ottobre 1983.
Gianpaolo Martelli, *L'odio di due amici*, «La Sicilia», 14 ottobre 1983.
Andrea Franchini, *Per il vecchio Ramírez maledizione continua*, «Il Resto del Carlino», 27 ottobre 1983.
Mario Lunetta, *Che ossessione questo cerchio*, «Il Messaggero», 23 novembre 1983.
Elena Clementelli, *Puig, le seduzioni del cinema*, «Il Tempo», 30 dicembre 1983.
[senza autore], [senza titolo], «L'Ordine», 16 febbraio 1984.

2.7 *Agonia di un decennio. New York '78 (Sellerio, 1984)*

Gianfranco Marrone, *Anteprima. Agonia di un decennio di Manuel Puig*, «Il Giornale di Sicilia», 13 ottobre 1984.

Giancarlo Borri, *Agonia di un decennio. New York 1978*, «Uomini e Libri», novembre 1984.

[senza autore], *La NY di Puig*, «Tuttolibri», 29 dicembre 1984.

V. C., *Agonia di un decennio. New York 1978*, «Universitas», dicembre 1984.

Giancarlo Borri, *Un drammatico itinerario senza ritorno in un mondo sganciato da comportamenti tradizionali*, «L'Avvisatore Marittimo», 22 febbraio 1985.

Enzo di Mauro, [senza titolo], «Strategia», 15 marzo 1985.

[senza autore], *New York, ultimo tango!*, «Harper's Bazaar», gennaio 1985.

C. D., *Monologhi al telefono*, «Ragusa sera», 25 febbraio 1989.

Valeria D'Aversa, *In palcoscenico un decennio agonizzante*, «Momento Sera», 11-12 ottobre 1992.

Nico Garrone, *Metropolitani alla deriva*, «La Repubblica», 10 ottobre 1992.

2.8 *Sangue di amor corrisposto (Einaudi, 1986)*

Maria Rosa Alfani, [senza titolo], «Latinoamerica», ottobre-dicembre 1986.

Stefano Geraci, *Quel crudo amore storia del presente*, «La Provincia Pavese», 9 febbraio 1986.

Teresa Cirillo, *La vaghezza del banale*, «Il Mattino», 11 febbraio 1986.

Angela Bianchini, *Un amore, un bacio appena a quindici anni cambiano la vita*, «La Stampa», 15 febbraio 1986.

Stefano Geraci, *Apprendista di sentimenti*, «La Nuova Sardegna», 19 febbraio 1986.

Elena Clementelli, *Puig tra monologo e favola popolare*, «Il Tempo», 21 febbraio 1986.

- [senza autore], [intervista ad Angelo Morino], «Oggi Sud», 21 febbraio 1986.
- [senza autore], [intervista a Claudio Valentineti], «Radio Svizzera Italiana», 21 febbraio 1986, ore 13:00.
- Giuseppe Piacentino, *Dal tango al ricordo*, «Il Giornale», 23 febbraio 1986.
- Mario Lunetta, *Storie di ordinaria violenza*, «Il Messaggero», 26 febbraio 1986.
- Marzia Pollini Cristofolotti, *Dal cinema al romanzo e ritorno*, «Il Giornale di Bergamo», 27 febbraio 1986.
- Stefano Geraci, *Appassionata adolescenza*, «Il Giornale di Napoli», 27 febbraio 1986.
- Carla Stampa, *Una nazione nata dall'arcobaleno*, «Epoca», 28 febbraio 1986.
- Carmen Covito, *Realtà e gioco di specchi*, «Brescia oggi», 1 marzo 1986.
- Leonetta Bentivoglio, *Voglia di pampa*, «Panorama», 2 marzo 1986.
- Gianfranco Marrone, *Quella lunga notte di sangue e passione*, «Il Giornale di Sicilia», 3 marzo 1986.
- Chiara Maucci, *Il monologo del vagabondo*, «Il Piccolo», 5 marzo 1986.
- V. F., *Tra luci e ombre c'è un mistero*, «La Gazzetta del Sud», 11 marzo 1986.
- Emina Cevro Vukovic, *I più bei romanzi del momento*, «Cosmopolitan», marzo 1986.
- Aldo Compostrini, *Non sarai mai Pelé*, «Alto Adige», 13 marzo 1986.
- [senza autore], *L'Argentina di Manuel Puig /Arriva sullo schermo il Bacio della Donna Ragno*, «La Città», 25 marzo 1986.
- Giuseppe Grilli, *Puig senza cinema né tango*, «Il Manifesto», 26 marzo 1986.
- Antonio Tabucchi, *Il sangue dopo il bacio*, «La Repubblica», 26 marzo 1986.
- Rossana Meloni, *Sangue d'amor corrisposto ecco il prezzo che si paga alle illusioni*, «L'Unione Sarda», 26 aprile 1986.
- Cesare Acutis, *Tenera è la notte a Cocotà*, «L'Indice», maggio 1986.
- Lino Miccicché, *Il ragno sbagliato*, «L'Indice», maggio 1986.
- Fabio Rodríguez Amaya, *Ah, Sudamerica*, «L'Unità», 24 luglio 1986.

Massimo Dini, *Vedi Rio e poi scrivi*, «Panorama», 21 settembre 1986.
Fabrizio Quadranti, *Un "gaucho" felice*, «Cooperazione», 16 ottobre 1986.

2.8.1 Segnalazioni

Enrico La Stella, [senza titolo], «Excelsior», giugno 1986.
[senza autore], [senza titolo], «La Penna d'Oca», giugno 1986.
[senza autore], [senza titolo], «Amica», 3 luglio 1986.
[senza autore], [senza titolo], «Gioia», 18 agosto 1986.
[senza autore], [senza titolo], «Donnapiù», agosto 1986.
[senza autore], [senza titolo], «Il Nostro Tempo», settembre 1986.

2.9 Stelle del firmamento (Einaudi, 1988)

Ernesto Franco, *Gli universi chiusi e le loro crepe*, «Il Manifesto», 12 febbraio 1988.
Roberto Canziani, *Signor Puig uno e due. Ci sono entrambi*, «Il Piccolo», 12 febbraio 1988.
Man C., *Romanzi realistici teatro astratto*, «Giornale del Popolo», 22 febbraio 1988.
Leonardo Sole, *Gli insostenibili amori cantati di Manuel Puig*, «La Nuova Sardegna», 9 marzo 1988.
Titti Marrone, *La vita è sogno, anzi, allegoria della realtà*, «Il Mattino», 15 marzo 1988.
Lidia Bolzani, *Donna ragno e le altre*, «Corriere del Ticino», 16 aprile 1988.
Gian Luca Favetto, [senza titolo], «L'Indice», aprile 1988.
Mario Lunetta, *Ah, se fosse narrativa!*, «Il Messaggero», 23 aprile 1988.

2.9.1 Segnalazioni

Guido Gerosa, [senza titolo], «Il Giorno», 21 febbraio 1988.
Corrado Augias, [senza titolo], «Panorama», 24 aprile 1988.
[senza autore], *Commedie di Manuel Puig*, «Il Popolo», 23 febbraio 1988.

Lisa Morpurgo, [senza titolo], «Uomo Harper's Bazaar», maggio-giugno 1988.

[senza autore], [senza titolo], «Uomini e Libri», aprile-giugno 1988.

[senza autore], *Stars and Stripes*, «Excelsior», giugno 1988.

2.10 *Scende la notte tropicale* (Mondadori, 1989)

Giorgio dell'Arti, *La vita è un romanzo latinoamericano*, «La Repubblica», 27 ottobre 1989.

Vittoria Martinetto, *Oltre l'esilio*, «L'Indice», giugno 1989.

Lilium Tomasi, [senza titolo], «Confidenze», 3 maggio 1992.

2.11 *Tango delle ore piccole* (Einaudi, 1993)

Ranieri Polese, Segnalazione *Cosa c'è di nuovo*, «Corriere della Sera», 26 settembre 1993.

Daniele Martino, *Le struggenti evoluzioni del pensiero triste che si balla*, «Il Manifesto», 18 novembre 1993.

Italo Vanni, *Un tango infinito*, «Il Resto del Carlino», 18 dicembre 1993.

[senza autore], [senza titolo], *Gardel è un musical di Puig*, «Giornale della Musica», gennaio 1994.

Alessandra Vindrola, Scheda, «L'Indice», 6 giugno 1994.

3. Riedizioni postume

3.1 *Una frase, un rigo appena* (Sellerio, 1996 e 2000)

Vittoria Martinetto, *Lo stile sporco dell'utopia. Puig ritradotto*, «L'Indice», settembre 2000.

3.2 *The Buenos Aires Affair* (Sellerio, 1997 e 2000)

Vittoria Martinetto, *Lo stile sporco dell'utopia. Puig ritradotto*, «L'Indice», settembre 2000.

3.3 Il tradimento di Rita Hayworth (2005)

Mario Fortunato, *Hayworth nel cuore*, «L'Espresso», 30 giugno 2005.
Angelo Moscardiello, *Raccontare film equivale a salvarsi*, «Stilos», [senza data].

Maria Nicola, *Vite salvate dal cinema*, «L'Indice», 7 agosto 2005.

3.4 Il bacio della donna ragno (SUR, 2017)

<<https://www.edizionisur.it/catalogo/sur/bacio-della-donna-ragno/>>
<<https://www.lindiceonline.com/letture/narrativa-straniera/manuel-puig-narrativa-latinoamericana/>>

3.5 Una frase, un rigo appena (SUR, 2018)

<<https://www.edizionisur.it/catalogo/sur/una-frase-un-rigo-appena/>>

3.6 The Buenos Aires Affair (SUR, 2019)

<<https://www.edizionisur.it/catalogo/sur/the-buenos-aires-affair/>>

4. Rassegna stampa sulla morte di Manuel Puig

Enzo Siciliano, *Puig, una donna ragno per raccontare il dramma argentino*, «Corriere della Sera», 24 luglio 1990.

Irene Bignardi, *Il peccato di narrare*, «La Repubblica», 24 luglio 1990.

Angela Bianchini, *Puig, il cinema è un libro*, «La Stampa», 24 luglio 1990.

Ernesto Franco, *Uno schermo per la realtà*, «Il Manifesto», 24 luglio 1990.

Fabio Rodríguez Amaya *Puig, ribelle solitario*, «L'Unità», 24 luglio 1990.

Paolo Petroni, *Manuel Puig cantore dell' America Latina*, «La Gazzetta del Sud», 24 luglio 1990.

[senza autore], *L' America Latina dà l' addio a Puig*, «La Nuova Sardegna», 24 luglio 1990.

Giuseppe Bonura, *Ogni sua opera era cinema in forma di romanzo*, «Il Giorno», 24 luglio 1990.

Gabriella Giarola Tavoso, *È scomparso Manuel Puig*, «Il Giornale di Vicenza», 24 luglio 1990.

Umberto Cecchi, *La vita? Che film...*, «La Nazione», 24 luglio 1990.

[senza autore], *È morto Manuel Puig*, «Il Popolo», 24 luglio 1990.

Enrico Groppiali, *Addio, piccolo diavolo*, «Millelibri», agosto 1990.

5. Interviste con Manuel Puig

Dino Zannoni *Una frase un rigo appena. Intervista*, «Corriere d'informazione», 23 aprile 1971.

Nicola Garrone, *Intervista con Manuel Puig: L'importanza di Greta Garbo*, «L'Ora», 30 aprile 1971.

Nico Orengo, *Il cinema è sogno*, «Tuttolibri», 22 dicembre 1979.

Angelo Morino, *Il bacio dell'argentino*, «Fuori», 1980.

Maria Bonatti, *La natura è una copia imperfetta dei film e dei romanzi. È pura finzione dice lo scrittore argentino Manuel Puig*, «Il Manifesto», 3 gennaio 1981.

Sandra Petriagnani, *La forma è la mia allegria*, «Il Messaggero», 22 gennaio 1986.

[senza autore], *Predestinati alla sconfitta esistenziale*, «La Prealpina», 7 marzo 1986.

[senza autore], *La metafora di un muratore*, «L'Ora», 17 marzo 1986.

Maria Grazia Cutuli, *Uno scrittore al bacio*, «La Sicilia», 28 maggio 1986.

Gian Luca Favetto, *Manuel Puig: In Europa a cercare le mie radici*, «La Città», 12 giugno 1986.

Leopoldina Pallotta, [senza titolo], «La Repubblica», 6 giugno 1986.

Giuseppe Piacentino, [senza titolo], «Il Giornale», 6 giugno 1986.

Giulia Massari, *Puig: Impegno? La mia verità è la letteratura*, «Il Giornale», 20 settembre 1986.

Marina Cosi, *Non mi piace la terza persona*, «Il Giorno», 8 giugno 1986.

Luca Caioli, *Puig: il cinema? Fuga o rifugio un grande amore*, «L'Unità», 6 giugno 1986.

Daniele Scalise, *C'era una volta il sesso*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 13 giugno 1986.

Giuliana Scimé, *Immagine: l'inizio della storia*, «Zoom», agosto 1986.

Giovanni Russo, *Perché Puig non è un profeta in patria*, «Corriere della Sera», 20 settembre 1986.

Antonio Orlando, *L'uomo ragno*, «Rockstar», novembre 1986.

Nicola Fano, *Manuel Puig le voci amiche, le voci nemiche*, «L'Unità», 7 aprile 1988.

Bibliografia

Borges Jorge Luis, *El tango*, «Revista Sur», n. 253 (julio-agosto 1958), pp. 1-3.

Fuguet Alberto, *Cinémeta (una bitácora)*, Santiago, Aguilar Chilena de Ediciones, 2012.

García Márquez Gabriel, *Taccuino di cinque anni. 1980-1984*, Milano, Mondadori, 1994.

Goytisolo Juan, *Manuel Puig. El bosque de las letras*, Madrid, Alfaguara, 1991.

Levine Suzanne Jill, *Manuel Puig y la mujer araña. Su vida y ficciones*, Barcelona, Seix Barral, 2002.

Martinetto Vittoria, *Lettere alla famiglia di Manuel Puig*, in *L'Almanacco 2003: il romanzo dell'Io*, a cura di Giorgio Cerruti e Gabriella Bosco, L'Aquila, Portofranco, 2004, pp. 259-274.

_____, *Manuel Puig reloaded*, Roma, Fili d'Aquilone, 2016.

Morino Angelo, *Quando internet non c'era*, Palermo, Sellerio, 2009.

Pauls Alan, [sin título], en *Encuentro internacional Manuel Puig*, José Amícola e Graciela Speranza (compiladores), Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, pp. 21-25.

Puig Manuel, *Querida familia, Tomo 1, Cartas Europeas (1956-1962)*, compilación, prólogo y notas de Graciela Goldchluk, Buenos Aires, Entropía, 2005.

Romero Julia, *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

Tedeschi Stefano, *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina*, Roma, Nuova Cultura, 2005.

Varanini Francesco, *Viaggio letterario in America Latina*, Venezia, Marsilio, 1998.

Les enfants terribles de Jean Cocteau, *Il gioco segreto* de Elsa Morante, y *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier

Luisa Campuzano*

Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas

*Desde los tiempos más remotos la
comparación acompaña a la reflexión
sobre la literatura.*

Henryk Markiewicz

A comienzos de 2011 estaba decidiendo qué escribir para alguno de los congresos que se celebrarían al año siguiente con motivo del cincuentenario de la publicación de *El siglo de las luces*. De modo que, con destino a uno de ellos, decidí dedicarme a las relaciones explícitas e implícitas con algunos de los múltiples hipotextos posibles de una

* Luisa Campuzano (La Habana, 1943) ha sido Profesora de la Universidad de La Habana (1966-2000), dirige el Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas y la revista «Revolución y Cultura». Ha publicado o compilado tres libros sobre Alejo Carpentier: *Carpentier entonces y ahora* (La Habana, Letras Cubanas, 1997); *Carpentier, acá y allá* (Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, 2007) y *200/100/50: Alejo Carpentier, la emancipación y las revoluciones latinoamericanas* (La Habana, Letras Cubanas, 2014).

novela como esta, tan llena de alusiones, citas, préstamos de toda índole. Las páginas que siguen son el resultado de una de esas búsquedas.

La referencia que en un admirable estudio sobre la obra de Elsa Morante hiciera Gianni Turchetta¹ al efecto de reminiscencia que uno de sus primeros cuentos, *Il gioco segreto*, de 1937, producía en relación con *Les enfants terribles*, de 1929, novela del transgresivo escritor y artista francés Jean Cocteau, despertó en mí el interés que podía ofrecer un acercamiento comparativo a ambos textos, ya que, por una parte, el cuento de Elsa Morante, del que nada sabía, se me revelaba como fascinante en el análisis de Turchetta, y tanto por sus contenidos temáticos como por su posible deuda con la novela de Cocteau, me proporcionaba la oportunidad de intentar una nueva aproximación a *El siglo de las luces*, puesto que en esta novela de Carpentier – como se ha señalado en más de una ocasión – hay evidentes huellas de una lectura, en su momento muy compartida, de *Les enfants terribles*.

1.

En 2008 pude editar y dar a conocer, con un breve estudio introductorio, fragmentos de una novela inconclusa e inédita sobre la vanguardia artística cubana y su disolución, que Carpentier, miembro prominente de ella, dejó a un lado en torno a 1944: *El clan disperso*². Estos fragmentos, entre otras cuestiones de interés, podían leerse parcialmente como punto de partida o antetexto de *El siglo de las luces*. En ellos se abocetaba la construcción de algunos de sus jóvenes protagonistas, el ambiente, costumbres, y cierta atmósfera del comienzo de la novela. Aparecen dos de los protagonistas de *El clan disperso*, junto a otros dos personajes, inspirados en miembros de la familia Loynaz, tan conocida y

¹ Gianni Turchetta, *Las verdaderas mentiras de la novela: la poética de Elsa Morante*, en *Mujeres y emancipación en la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX*, Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.), Milano, Ledizioni, 2012, pp. 295-305.

² Luisa Campuzano, *Chez Loynaz y excursión a Vueltabajo, bis*, «Casa de las Américas», n. 253 (2008), pp. 127-138.

significativa en la historia de la cultura cubana del siglo XX: uno femenino, que es en parte Dulce María y en parte su hermana Flor, y otro masculino, que es sin dudas Carlos Manuel, el más joven de los hermanos. En distintas ocasiones tanto Alejo³ como Dulce María⁴ hablaron o escribieron de las visitas del primero a casa de la segunda y de su participación en las memorables veladas y aventuras en que coincidían sus invitados. Igualmente se han referido ambos a cómo los jóvenes de esta familia, con su vida regida por horarios y costumbres insólitos, su intelectualización de cuanto los rodeara, su cultura, sensibilidad, inquietudes y riqueza, las obras de arte, novedades y también antigüedades que acumulaban en su casa, sirvieron de modelos a los personajes protagónicos que encontramos en las primeras páginas de *El siglo de las luces*. En una entrevista Carpentier reveló que «los adolescentes Esteban, Carlos y Sofía responden, en su “desorden temporal”, en su inversión del fluir del rito doméstico, a una familia cubana que mucho conocí en los años '20»⁵. Y Dulce María confesó a uno de sus estudiosos que:

Carpentier se inspiró en nuestra infancia para escribir *El siglo de las luces*. [...] Sobre mí particularmente no escribió, pero lo hizo sobre mis tres hermanos. [...] Flor es el principal personaje [...] La descripción de Carlos Manuel, realmente enfermizo y asmático, se materializa en el personaje de Esteban. [...] Enrique [es] en la novela [...] el personaje de Carlos, quien gozaba de «una robusta salud».

³ *Habla Carpentier... sobre La Habana (1912-1930)*, Héctor Veitía (director), largometraje, La Habana, ICAIC, 1973.

⁴ Dulce María Loynaz, *Fe de vida*, La Habana, Letras Cubanas, 2000, p. 152, (1. ed.: *Fe de vida*, Pinar del Río, Ediciones Hermanos Loynaz, 1994); Vicente González Castro, *La hija del general. Un encuentro con Dulce María Loynaz*, La Habana, Editorial del Ministerio de Educación Superior, 1991, p. 100.

⁵ Alejo Carpentier, *Habla Alejo Carpentier*, en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Salvador Arias (ed.), La Habana, Casa de las Américas, 1977, pp. 22-23.

Y dijo también que Carpentier no se había fijado en ella como modelo para un personaje «porque era la menos interesante [...], la que tenía una vida más convencional [...]»⁶.

El cotejo de parte de estos pasajes de la novela inconclusa con otros de *El siglo de las luces* prueba, sin duda, la relación apuntada entre ambos textos. Así, al entrar por primera vez dos de los protagonistas de *El clan disperso* en casa de esta familia con la que se han topado casualmente,

advirtieron que [...] [e]l vasto salón colonial estaba lleno hasta el techo de bargueños, armarios, cajas, butacas acostadas, relojes normandos, entre los cuales se había abierto un pasadizo que conducía a la escalera. Un ángel de Rheims asomaba la cabeza entre dos tablas rotas. De las cajas salían empuñaduras de sables. Una coraza encogullaba a un santo, izado en lo alto de un aparador. Una cama gigantesca, cubierta de escudos labrados, estaba adosada verticalmente a una pared. [Ella] conducía a sus huéspedes a través de ese laberinto.

—En nuestro último viaje a Europa, compramos tantas cosas, que no supimos dónde ponerlas. Por eso abandonamos la planta baja, y nos refugiamos en los altos⁷.

En *El siglo de las luces* se describe así el estado de la casa después de que los protagonistas, afortunados huérfanos consentidos por un albacea estafador, habían empezado a hacer encargos a Europa:

Comenzaron a llegar cajas y embalajes que se metieron, según iban apareciendo, en las estancias de la planta baja. Del Gran Salón a las cocheras era una invasión de cosas que se dejaban medio guardadas entre sus tablas, vestidas de paja y de virutas, en espera de un arreglo final. Así, un pesado aparador [...] demoraba en el vestíbulo, mientras un paraván de laca [...] no acababa de salir de su envoltura. Las tazas chinas permanecían en el serrín de su viaje [...]

⁶ González Castro, *La hija*, pp. 97-100.

⁷ Campuzano, *Chez Loynaz*, p. 133.

El tapiz del billar era pradera tendida entre la luna de un espejo rocó y el severo perfil de un escritorio de marquetería inglesa⁸

La descripción se prolonga tres o cuatro páginas más.

Otro pasaje de *El clan disperso* tendrá un importante desarrollo en *El siglo de las luces*:

Esa noche, todos estaban vestidos normalmente, salvo [ella], fiel a sus modas del Segundo Imperio. Y sin embargo, no parecía que esos rostros pudiesen ser visibles en parte alguna, fuera de aquella casa. ¿De dónde habían salido los trajes que todos vestían la noche del banquete entre las ruinas?... Fue lo único que se atrevió a preguntar.

[Ella] lo tomó de la mano, llevándolo, por oscuras escaleras interiores, al desván de la casa. Había largos armarios de cristal, donde estaban colgados trajes antiguos. Un uniforme de calesero, con sus botas y su chistera. Varias libreas de lacayos. Casacas de Virreyes del Perú, y capitanes generales de Cuba. Bicornios de embajadores. Vestidos de damas de corte. Una suntuosa túnica de obispo, rodeada de albas, mitras y estolas. Y hasta un atavío de loriga, toca emplumada y coturnos, como los que habían servido a los actores del Gran Siglo para representar papeles de Mitridates, Horacio o Hipólito.

—Esto es el tesoro de mi familia. Algunos trajes son heredados. Otros llegaron aquí, no se sabe cómo... Por sí solos. Muchas noches, nos disfrazamos [...]⁹.

Cuando aparece en la casa de *El siglo de las luces* el personaje que cambiará la vida de sus habitantes para contagiarles las grandes emociones y expectativas de la recién proclamada Revolución Francesa, y con ello marcar el desarrollo futuro de sus vidas y la compleja trama de la novela, los jóvenes lo acompañan en un recorrido por la vivienda, y

⁸ Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, La Habana, Ediciones R, 1963, pp. 30-31. Todas las citas corresponden a esta edición.

⁹ Campuzano, *Chez Loynaz*, p. 134.

llegados a un salón de los altos, Sofía le muestra lo que encierra un armario cuyas maderas celebrara el visitante:

[...] trajes viejos que colgaban de una varilla metálica: ropas que habían pertenecido a miembros de la familia materna, edificadora de la casa; al académico, al prelado, al alférez de navío, al magistrado; vestidos de abuelas, rasos desteñidos, levitas austeras, encajes de baile, muselinas verdecidas por el salitre, percales e indianas; disfraces de un día: de pastora, de echadora de cartas, de princesa incaica, de dama antañona¹⁰.

Después todos se dedican al juego – y no uso por gusto esta palabra: juego – de los disfraces.

2.

Cuando Carpentier hablaba de los miembros de la familia Loynaz como modelos de sus personajes, añadía algo más: «el mundo que yo quise pintar un poco en el comienzo de *El siglo de las luces*» es «este mundo de los niños terribles de Cocteau», lo que, según mis noticias, no ha sido estudiado suficientemente por la crítica.

Al igual que con los Loynaz, Alejo Carpentier tuvo una temprana pero mucho más intensa relación con Jean Cocteau, primero indirecta, desde La Habana, como lector entusiasta de su obra, a la que dedicó un artículo antes de haber cumplido veinte años: *Cocteau y sus teorías sobre el teatro*¹¹; y una importante crónica en el número 7, de julio de 1925, de la revista «Social»: *Jean Cocteau y la estética del ambiente*¹². Lo menciona en otras de ellas, en ocasiones cita alguna «frase inteligente de Cocteau» o refiere alguna anécdota contada por él.

Tras la llegada de Carpentier a París, a fines de marzo de 1928, no solo encontramos a Cocteau en las crónicas que envía a La Habana

¹⁰ Carpentier, *El siglo*, p. 45.

¹¹ Id., *Cocteau y sus teorías sobre el teatro*, «El Heraldó», La Habana, 7 octubre 1924, p. 7.

¹² Id., *Crónicas*, tomo I, La Habana, Arte y Literatura, 1975 y 1976, pp. 27-36.

para ser publicadas en las revistas *Social* y *Carteles*, sino también en la correspondencia que sostiene con su madre, recuperada y publicada en 2010 bajo el título de *Cartas a Toutouche*¹³. Tanto en las primeras crónicas de finales de los años '20, comienzos de los '30, como en este epistolario, Carpentier muestra una gran admiración por Cocteau, que se expresa en las primeras, por ejemplo, a través del abordaje de una dimensión muy atractiva de su obra, el cine: *Los nuevos secretos profesionales de Jean Cocteau. Film de un monólogo trascendental*, publicada en «*Social*» el 9 de septiembre de 1928¹⁴. Mas son tan constantes las referencias a su persona, a la certeza de sus juicios – «Cocteau decía, con razón...»; «Cocteau nos lo demuestra...» –, o a sus ingeniosos comentarios y aforismos, que en determinado momento, consciente de su excesiva presencia, les dice a sus lectores: «permitidme que mencione su nombre una vez más...». También aludirá, muy coquetamente, a que se ven con frecuencia: «me dijo Jean Cocteau», «según me contó Cocteau», «Cocteau se complace a veces en decirme»¹⁵.

En el epistolario este conocimiento personal de Cocteau es magnificado, seguramente con el interés de demostrarle a su madre las excelentes amistades que ya tiene en París. Así, le dice: «Hace unos días comí con Cocteau y Max Jacob»¹⁶, o se vanagloria de haber logrado un dibujo de Cocteau que le ha enviado a ella para que lo entregue a «*Social*»: «Quién me iba a decir, hace un año, que ese Cocteau que yo admiraba de lejos, como una especie de divinidad remota, ilustraría un artículo mío con un dibujo»¹⁷ – dibujo que le pide a ella en otras cartas que recupere y guarde celosamente –. Y esta amistad es el pretexto que emplea para justificar el hecho de no haberle escrito a la madre a fines de 1928 o principios de 1929, porque

¹³ Ver, sobre estas cartas, Luisa Campuzano, *Retrato del escritor adole(s)ciendo*, «Casa de las Américas», L, n. 262 (enero-marzo 2011), pp. 145-149.

¹⁴ Carpentier, *Crónicas*, I, pp. 87-93.

¹⁵ Ivi, passim.

¹⁶ Alejo Carpentier, *Cartas a Toutouche*, La Habana, Letras Cubanas, 2010, p. 165.

¹⁷ Ivi, p. 58.

después de Navidades fui invitado por Jean Cocteau a pasarme algunos días en una casita que acaba de comprar en los alrededores de Poitiers. El pueblo más cercano se encuentra a más de 5 kilómetros y, como llovía todos los días, casi nunca salimos, y por eso, literalmente, no hubo forma alguna de enviar una carta por correo durante más de diez días¹⁸.

Pero esta justificación parece haber sido una mentira, piadosa, vanidosa, *chi lo sa?* Porque en la documentada cronología que acompaña a su excelente biografía de Cocteau, Monique Lange nos informa que entre el 16 de diciembre de 1928 hasta por lo menos fines de marzo del '29, el francés estuvo internado en una clínica de desintoxicación en Saint-Cloud, donde, por supuesto, nadie podía visitarlo¹⁹. Allí escribió, en apenas diecisiete días, *Les enfants terribles*.

De vuelta al epistolario y las crónicas de Carpentier de los años '30, podemos constatar que cada vez son menos y de escasa importancia sus referencias a Cocteau. Algo ha cambiado en el escritor cubano. En una crónica titulada *América Latina ante la joven literatura europea*, publicada en la revista «Carteles» de La Habana, el 28 de junio de 1931, se lee: «Muchos sectores artísticos de[l continente] viven actualmente bajo el signo de Gide, cuando no de Cocteau o simplemente de Lactelle... Es [...] uno de los males – diremos una de las debilidades – que debemos combatir arduamente»²⁰. Este podría ser un indicio importante. Pero la paulatina desaparición y el bajo nivel con que habla de Cocteau en las crónicas y la correspondencia posteriores a 1933 sugieren que algo más ha ocurrido, sin duda un cambio importante en la estética de Carpentier y en su valoración del ídolo de su juventud. Lo que corroboramos al leer las crónicas de los '50, aparecidas en su sección, titulada *Letra y Solfa*, de «El Nacional» de Caracas, en las que apenas me detendré para subrayar la reaparición de esta idea que se enuncia en páginas dedicadas a una revista habanera: «Ese encandilamiento

¹⁸ Ivi, p. 92.

¹⁹ Monique Lange, *Cocteau: Prince sans royaume*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1989, pp. 331-332.

²⁰ Carpentier, *Crónicas*, II, p. 482.

de muchos jóvenes nuestros ante la producción aparatosa, más nueva en superficie que en fondo – esteticista, en realidad – de hombres re-lumbrantes como Jean Cocteau»²¹; o para citar alguno de sus ataques más a fondo a Cocteau: el de que «está en todo. Pero el mismo hecho de estar en todo – la ubicuidad creadora – acaba por hacernos temer que solo haya estado, verdaderamente, en muy pocos lugares...»²², ataques que se repiten en los dos textos que dedica a su admisión y entrada en la Academia Francesa²³.

Por esos años también lo había expresado en su *Diario*: «¿Y acaso... me interesa hoy Cocteau? No solamente no leo sus libros recientes. *Los esquivo*. No me gustan. No me interesan. No quiero saber de ellos. Porque me 'aburren'. Simplemente»²⁴.

Sin embargo, hay algo que salva en todas estas ácidas crónicas y anotaciones de los '50: «Quedan *Los niños terribles*, una de las novelas clásicas de la época, menos por su contenido estricto, que por el clima que contribuyó a crear y que, en cierto modo, hizo escuela»²⁵; «su más famosa – y lograda – novela»²⁶; «un libro excelente, que resiste el paso del tiempo»²⁷.

Y a ella llegamos para ver cómo los principales protagonistas de *Les enfants terribles*, Paul, de catorce años y Elisabeth, de dieciséis, son hermanos que viven prácticamente solos y sin ninguna disciplina, invirtiendo el día y la noche, en un desorden total y en un permanente enfrentamiento, al que llaman «el juego», enfrentamiento que tiene

²¹ Id., *Julian Green*, «Carteles», (7 agosto 1951), in *Letra y Solfa. Literatura. Autores*, vol. 6, Compilación, prólogo e índice de América Díaz Acosta, La Habana, Letras Cubanas, 1997, p. 23.

²² Id., *Poco apretar por mucho abarcar*, «Carteles», (19 junio 1953), in *Letra y Solfa*, p. 91.

²³ Id., «Carteles», (27 abril 1955; 16 noviembre 1955), in *Letra y Solfa*, pp. 166-167, 208-209.

²⁴ Id., *Diario (1951-1957)*, introducción de Armando Raggi, notas de Armando Raggi y Rafael Rodríguez Beltrán, La Habana, Letras Cubanas, 2013, p. 81.

²⁵ Id., *Letra y Solfa*, p. 92.

²⁶ Ivi, p. 167.

²⁷ Ivi, p. 267.

mucho de deseo de prevalecer uno sobre el otro, mucho de imposición de poder, de posesión, que se manifiesta en sus enrevesadas y letales relaciones incestuosas. Antes del comienzo de la novela ha muerto el padre. La madre, muy enferma, un personaje silencioso, es un trasfondo preocupante y ajeno en las primeras páginas. A consecuencia de una herida ocasionada por un compañero de liceo, Paul también cae en cama y abandona los estudios. Elisabeth, la más fuerte, será la enfermera de ambos. Muerta la madre, la vida de Paul y Elisabeth se desarrolla en el ambiente cerrado del apartamento en que comparten una sola habitación, pese a que está vacía la que era de la madre. A esa habitación de Paul y Elisabeth, y a la trama, irán integrándose en el curso de la novela otros personajes, todos destinados a perecer.

En *El siglo de las luces* se encuentran también algunos elementos similares en el espacio doméstico, el desorden de la casa, el alegorismo de las imágenes que ostentan las paredes, las relaciones entre los hermanos – en este caso particularmente entre dos de ellos, que son primos –. Pero lo que en Cocteau está a escala de apartamento de clase media parisina del primer tercio del siglo XX y obedece al gusto transgresor de sus ocupantes, en Carpentier aparecerá a escala de palacete habanero del siglo XVIII, también dejado en manos de los adolescentes. Leemos en *Les enfants terribles*:

Le premier coup d'oeil sur la chambre surprenait. Sans le lit on l'eût pris par un débarras²⁸

[...]

Le désordre de la chambre [...] s'aggravait et formait des rues. Ces perspectives de caisses, ces lacs de papiers, ces montagnes de linge étaient la ville du malade et son décor²⁹.

[...] des architectures du désordre³⁰.

²⁸ Jean Cocteau, *Les enfants terribles*, Paris, Bernard Grasset, 1990, p. 27.

²⁹ Ivi, pp. 43-44.

³⁰ Ivi, p. 45.

En lugar de las obras de arte de reconocidos maestros europeos o de buenos copistas que hay en la casa de *El siglo de las luces*, lo que adorna la habitación de los jóvenes parisinos se describe así: «[...] Au milieu de la cheminée trônait un buste en plâtre sur lequel on avait ajouté à l'encre des yeux et des moustaches; des punaises fixaient partout des pages de magazines, de journaux, de programmes, représentent des vedettes de films, des boxeurs, des assassins»³¹.

La contradictoria y morbosa atención que Elisabeth presta a su hermano es comparable, pero con signo opuesto, a la que Sofía le da a su primo Esteban. Es él, no Sofía, quien mucho tiempo después descubrirá que siempre la ha amado, y mucho sufrirá por ello. El carácter de la intimidad que Carlos, hacia el final de la trama, sospecha que pudo haber existido entre ambos, intimidad desprovista de un carácter 'tan' incestuoso, pues se trataba de primos, se nos insinúa como una inescrutible posibilidad, como una pregunta para la que el superviviente no hallará respuesta, pero que no ha dejado de llamar la atención de la crítica.

A diferencia de las de los adolescentes parisinos, las vidas de los tres jóvenes habaneros, sobre todo la de Sofía, en la medida en que la historia va entrando en sus vidas, están marcadas por la curiosidad, por la acción, hasta llegar a desplegarse en muy abiertos espacios.

3.

Alejo Carpentier, infatigable y voraz lector, no parece haber sido, sin embargo, un entusiasta de la literatura italiana. Si dejamos a un lado a algunos clásicos indiscutibles y a otros autores, como D'Annunzio o Papini, detestados por él, apenas encontramos nombres de escritores italianos en los índices de su vasta bibliografía o en las recopilaciones de sus miles de crónicas, artículos y reseñas. Aún más, si buscamos cuáles son los textos de referencia para dos de sus últimas novelas, en buena parte ubicadas en Italia: *Concierto barroco*, de escenario en gran

³¹ Ivi, p. 27.

parte veneciano, y *El arpa y la sombra*, con una breve incursión en Senigallia y amplios desarrollos en el Vaticano, vemos que sus fuentes son, para ambas, autores franceses. En la primera, porque l'Ospedale della Pietà y sus pupilas son de gran importancia en la trama, Carpentier se basa principalmente en el Presidente De Brosses y en Rousseau (Müller-Bergh)³², aunque, por supuesto, estudia guías, historias de la música, la arquitectura y el arte; y se deja cautivar por la pintura veneciana. Para *El arpa y la sombra*, emplea solo dos fuentes italianas, una vida de Pío Nono escrita por Serafini y el relato que de su viaje a Chile hizo el futuro pontífice cuando apenas era el canónigo Giovanni-Maria Mastai-Ferretti di Senigallia³³.

Todo lo anterior me permite suponer que no es muy probable que Carpentier hubiera leído *Il gioco segreto*, de Elsa Morante, antes o durante su escritura de *El siglo de las luces*, aunque tiempo hubiera tenido para hacerlo.

Elsa Morante publicó *Il gioco segreto* el 13 de junio de 1937, en el «Meridiano di Roma», donde ya había dado a conocer otros cuentos. En 1941 la casa editorial Garzanti, de Milán, incluye en *Il Delfino*, colección de narradores italianos, una selección de cuentos de Morante para los que ella elige el título de *Il gioco segreto*. Durante más de veinte años no se reeditan ni el cuento ni el libro. En uno de sus manuscritos de 1959, inédito hasta la aparición de sus *Opere* en la colección *I Meridiani* de Mondadori, escribe Morante: «Le mie immaginazioni giovanili riconoscibili nei racconti del *Gioco segreto* furono stravolte dalla guerra, sopravvenuta in quel tempo. Il passaggio della fantasia alla coscienza (dalla giovinezza alla maturità) significa per tutti

³² Klaus Müller-Bergh, *Sentido y color de Concierto barroco*, «Revista Iberoamericana», vol. XLI, nn. 92-93 (julio-diciembre 1975), pp. 445-464. Ver Luisa Campuzano, *De cómo reescribir Concierto barroco, o Venecia, escenario/destino de Alejo Carpentier*, in *Ritratti di donne. Studi dedicati a Susanna Regazzoni*, Silvana Serafin (ed.), Venezia, La Toletta, 2014, pp. 101-112.

³³ Cfr. Carmen Vásquez, *De arpas y sombras, expediciones y otras aventuras: apuntes sobre la génesis de una novela*, in *Carpentier: acá y allá*, Luisa Campuzano (ed.), Pittsburgh, Penn., Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2007, pp. 275-286.

un'esperienza tragica e fondamentale [...]»³⁴. Y esa experiencia, puesta entonces en primer plano tanto por la autora, que como judía había padecido muy particularmente los rigores de la guerra, como por los editores, pospuso hasta 1963 la reedición de este cuento, que entonces aparece como parte de su libro *Lo scialle andaluso*, publicado por Einaudi.

Es a partir de esa fecha, posterior a la publicación de *El siglo de las luces*, que comienzan sus traducciones al francés y al español, las lenguas en que Carpentier prefería leer. Y, por lo que he podido saber, antes de 1960 no fue publicada una traducción de este cuento en alguna revista francesa, española o hispanoamericana, ni *Il gioco segreto* formó parte de una antología de narradores italianos editada en francés o en español.

Pasemos, pues, al texto, porque al margen de todo lo anterior, encontramos en él muy atractivos puntos de contacto con la novela de Carpentier. Y, sobre todo, muchas divergencias en tema, trama y ambiente en relación con *Les enfants terribles*. En lo que respecta a *El siglo de las luces*, como veremos, resulta de gran interés en el cuento de Morante el tratamiento del espacio, la posibilidad de fabular, de teatralizar que la propia morada y los elementos culturales que en ella se guardan comunican a sus jóvenes habitantes. Pero por otra parte está el tiempo en que se desarrolla la historia que narra *Il gioco segreto*, un tiempo que no podemos identificar, como tampoco podemos identificar al principio de la novela de Carpentier qué años son los que están viviendo sus protagonistas, precisamente porque el autor ha querido que así sea y le brinda al lector pistas falsas o ambiguas. El palacio de la narradora italiana, de rica, pero ruinoso fachada, tiene casi tres siglos de existencia, mas ignoramos cuándo fue construido, de modo que tampoco sabemos cuándo se desarrolla la trama. Los *putti* y las guirnaldas que lo adornan tanto pueden haber sido renacentistas como barrocos. Además, ¿dónde está situado? Dos columnas coronadas de

³⁴ Elsa Morante, *Opere*, vol. I, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1988, p. xlv.

leones flanquean la puerta de una iglesia vecina. ¿Es entonces una villa del Véneto? Pero son dos las columnas y los leones.

No conocemos casi nada de la existencia de sus habitantes, unos marqueses sin un céntimo, sus tres hijos y un sirviente. No reciben más visitas que las del cura y el médico. Han abandonado al rigor de los elementos la planta baja y viven en un pequeño apartamento del segundo piso: «La famiglia [...] proprietaria del palazzo, lasciava disabitata quasi tutte le stanze, e si era ridotta in un piccolo appartamento al secondo piano [...]»³⁵.

Los dos hijos, Pietro, de catorce años y Giovanni, el menor, tan enfermizo que el médico no creía que sobreviviera al desarrollo, comparten una habitación. La hermana, Antonietta, de dieciséis, fea y tan esmirriada que parecía una niña, tiene otra habitación, pequeñita, que se comunica con la de los hermanos, y a la que un amplio salón separa de la de sus padres. Pero la planta baja no está del todo vacía, la llenan hermosos y muy poblados frescos: «Nell'interno del palazzo si seguivano grandi sale [...] nei soffitti, fra nuvole gonfie e smaglianti, navigavano cigni e angioli nudi, e donne splendide si affacciavano entro ghirlande di fiori e di frutti. Alcune sale erano affrescate di avventure e di storie, e vi abitavano popoli regali, che montavano cammelli o giocavano in folti giardini, fra scimmie e falchi»³⁶.

Por otra parte, Giovanni descubre en libros encontrados en distintos lugares del palacio todo un mundo que lo fascina, y comparte su hallazgo con sus hermanos: «Egli partecipò ai fratelli la sua scoperta e, tutti e tre, credettero di identificare le persone dei libri con le figure che popolavano i muri e i soffitti del palazzo e che, vive da tempo in loro, ma nascosti nei sotterranei della loro infanzia, ora tornavano alla luce»³⁷.

Así comienza «el juego», un juego nocturno, secreto, en que Antonietta y Giovanni tendrán los roles principales, un juego teatral en el que imaginariamente se visten con los trajes que exhiben las paredes y

³⁵ Ivi, p. 1464.

³⁶ Ivi, pp. 1463-1464.

³⁷ Ivi, p. 1467.

siempre representan a Isabella y Roberto, dos amantes separados por distintos obstáculos; dama y caballero cuyo lenguaje altisonante y libresco adoptan.

Pero una noche Antonietta decide ir más allá. Convence a los hermanos de bajar y hacer «el juego» en la sala de la cacería, de hermosos frescos descritos minuciosamente por el narrador. Los árboles y los pájaros de las paredes reviven, Antonietta/Isabella se ha transformado en una de las damas del fresco, luce su hermoso traje, y los amantes son arrastrados por la pasión: «Mia Regina. [...] Nessuno ti strapperà da queste braccia! Lo giuro. E con questo bacio suggello il giuramento. [...] I due fanciulli si baciaron sulle labbra. Giovanni ingrandiva. [...] si stringeva alla sorella. E questa, i capelli scomposti, la bocca bruciante, iniziò un ballo frenetico [...]»³⁸.

En ese momento la madre entra en la sala, Antonietta cae víctima de un violento ataque de histeria, es conducida a su habitación y todos se acuestan. Mas Giovanni decide escapar, logra alejarse bastante del palacio, de la villa, pero es vencido por sus fiebres y a la mañana siguiente el sirviente lo encuentra y lo devuelve a casa.

El cuento parece terminar con la capitulación de los jóvenes, con la aniquilación de sus fantasías y el regreso a la situación en que se encontraban antes de descubrir la vida y el amor en los libros, en el arte y en el contacto de los cuerpos. Pero en la última línea vemos que en Antonietta ese fuego no se ha apagado, que sigue ardiendo. «Come tante altre volte, Giovanni giaceva nel suo letto per giornate [...], sua sorella Antonietta lo vegliava. [...] Guardava il fratello che vaneggiava nei suoi mondi [...] Stava seduta là, col suo grembiule e la pettinatura liscia, simile a una serva di convento. Le sue labbra parevano bruciate»³⁹.

4.

No fue solo por admiración a su autor que comencé estas páginas citando a Henryk Markiewicz, ni lo hice para legitimarme con una vieja

³⁸ Ivi, pp. 1473-1474.

³⁹ Ivi, p. 1478.

y prestigiada tradición comparatista. Como ya lo habrá venido notando el lector, es muy probable, casi seguro que Carpentier no haya conocido el cuento de Morante. Pero eso no invalida la lectura paralela en que autora y lector nos hemos enfrascado, porque ella nos ha permitido verificar tanto las «homologías literarias»⁴⁰ promovidas por el contacto más o menos intenso de los dos textos con la novela de Cocteau, suerte de prototipo literario parcial en ambos casos; como por las «analogías interliterarias»⁴¹ existentes entre *Il gioco segreto* y *El siglo de las luces*, debidas a la semejanza de parte del material temático: jóvenes hermanos que se aman; libros, paredes cubiertas de frescos o de obras de arte; disfraces, juego, enfermedad; o de la época aproximada en que se desarrollan las respectivas tramas.

Al llegar al final me doy cuenta de que, en realidad, dejando a un lado los datos y consideraciones más o menos eruditos que a nada muy concreto han conducido en relación con la hipótesis que originalmente me había planteado, lo que he estado haciendo y eludiendo al mismo tiempo ha sido acercarme a un tema complejo y espinoso, a historias familiares en las que fue una gran maestra Elsa Morante. A tres historias de hermanos, las narradas por ella, Cocteau y Carpentier, en las que la eclosión de la imaginación y de la carne, el deseo de libertad, y al mismo tiempo, el clima íntimo de las casas que los albergan, su mobiliario y sus vacíos, trazan distintos paisajes de la adolescencia, esa etapa tan confusa, tortuosa, triste, sentimental, oscura, destructiva de la que afortunadamente casi todos podemos salir, aunque no siempre indemnes. A veces, como en *El siglo de las luces*, la historia, con su fuerza arrasadora, que puede más que todo, interviene e impulsa a los adolescentes hacia la vida situada más allá de sus laberintos y dudas personales. Pero otras veces, no aparece, y entonces quedan atrapados en sus propios conflictos.

⁴⁰ Henryk Markiewicz, *Los estudios literarios: Conceptos, problemas, dilemas*, selección y traducción de Desiderio Navarro, Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2010, p. 334.

⁴¹ *Ibid.*

Bibliografía

- Campuzano Luisa, *Chez Loynaz y excursión a Vueltabajo, bis*, «Casa de las Américas», n. 253 (2008), pp. 127-138.
- _____, *Retrato del escritor adole(s)ciendo*, «Casa de las Américas», L, n. 262 (enero-marzo 2011), pp. 145-149.
- _____, *De cómo reescribir Concierto barroco, o Venecia, escenario/destino de Alejo Carpentier*, in *Ritratti di donne. Studi dedicati a Susanna Regazzoni*, Silvana Serafin (ed.), Venezia, La Toletta, 2014, pp. 101-112.
- Carpentier Alejo, *Cocteau y sus teorías sobre el teatro*, «El Heraldo de la Habana», 7 octubre 1924, p. 7.
- _____, *El siglo de las luces*, La Habana, Ediciones R, 1963.
- _____, *Crónicas*, 2 tomos, La Habana, Arte y Literatura, 1975 y 1976.
- _____, *Habla Alejo Carpentier*, en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Salvador Arias (ed.), La Habana, Casa de las Américas, 1977, pp. 15-55.
- _____, *Sobre La Habana (1912-1930). Conferencias*, La Habana, Letras Cubanas, 1987.
- _____, *Letra y Solfa. Literatura. Autores*, vol. 6, Compilación, prólogo e índice de América Díaz Acosta, La Habana, Letras Cubanas, 1997.
- _____, *Cartas a Toutouche*, La Habana, Letras Cubanas, 2010.
- _____, *Diario (1951-1957)*, introducción de Armando Raggi, notas de Armando Raggi y Rafael Rodríguez Beltrán, La Habana, Letras Cubanas, 2013.
- Cocteau Jean, *Les enfants terribles*, Paris, Bernard Grasset, 1990.
- González Castro Vicente, *La hija del general. Un encuentro con Dulce María Loynaz*, La Habana, Editorial del Ministerio de Educación Superior, 1991.
- Lange Monique, *Cocteau: Prince sans royaume*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1989.
- Loynaz Dulce María, *Fe de vida*, La Habana, Letras Cubanas, 2000, (1. ed.: *Fe de vida*, Pinar del Río, Ediciones Hermanos Loynaz, 1994).

- Markiewicz Henryk, *Los estudios literarios. Conceptos, problemas, dilemas*, selección y traducción de Desiderio Navarro, La Habana, Centro Teórico-Cultural Criterios, 2010.
- Morante Elsa, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi y Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1988.
- Müller-Bergh Klaus, *Sentido y color de Concierto barroco*, «Revista Iberoamericana», vol. XLI, nn. 92-93 (julio-diciembre 1975), pp. 445-464.
- Turchetta Gianni, *Las verdaderas mentiras de la novela: la poética de Elsa Morante*, en *Mujeres y emancipación en la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX*, Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.), Milano, Ledizioni, 2012, pp. 295-305.
- Vásquez Carmen, *De arpas y sombras, expediciones y otras aventuras: apuntes sobre la génesis de una novela, in Carpentier: acá y allá*, Luisa Campuzano (ed.), Pittsburgh, Penn., Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2007, pp. 275-286.
- Veitía Héctor (director), *Habla Carpentier... sobre La Habana (1912-1930)*, largometraje, La Habana, ICAIC, 1973.

Viaje a La Habana

Crónicas e itinerario de una Revolución

Jorge Fornet*

Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas

Con *La ciudad de las columnas* Alejo Carpentier puso una de las piedras angulares en la mitificación de La Habana. Allí no dudó en afirmar que la urbe «posee columnas en número tal que ninguna ciudad del continente, en eso, podría aventajarla»¹. El barroquismo cubano, según aquella propuesta, se dio a la tarea de acumular, coleccionar y multiplicar columnas y columnatas a un punto «que acabó el transeúnte por olvidar que vivía entre columnas, que era acompañado por columnas, que era vigilado por columnas que le medían el tronco y lo protegían del sol y de la lluvia, y hasta que era velado por columnas en las noches de sus sueños»². Emma Álvarez-Tabío considera que Carpentier «colocó una a una las columnas de La Habana, que no existían antes de que él las enumerara, como no existía la niebla del *dark London* antes de que Dickens la describiera, ni los *boulevards* de la *Cité Lumière* antes

* Jorge Fornet (Bayamo, 1963) dirige el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas y la revista «Casa de las Américas». Es miembro de número de la Academia Cubana de la Lengua y autor de una decena de libros centrados fundamentalmente en la nueva narrativa latinoamericana y en historia intelectual de la región.

¹ Alejo Carpentier, *La ciudad de las columnas*, en *Obras completas. Vol. 13. Ensayos*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1990, p. 66.

² Ivi, p. 73.

de que Baudelaire los celebrara»³. Siguiendo un razonamiento similar, Alicia Llarena se pregunta si había columnas en La Habana antes de Carpentier, como mismo Oscar Wilde postulaba que debíamos a los impresionistas la bruma de Londres, dado que, en verdad, «la gente ve nieblas no porque haya tales nieblas, sino porque los poetas y los pintores le han enseñado la misteriosa belleza de sus efectos»⁴. Esa idea de la invención de una ciudad a través de la mirada de los escritores, será clave en los textos a los que me referiré aquí.

Todavía en 1964, viendo cuán pocas veces habían dado los novelistas cubanos con la esencia de La Habana, el ‘inventor’ de sus columnas insistía en «que la gran tarea del novelista americano de hoy está en inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal, olvidándose de tipicismos y costumbrismos. Hay que fijar la fisonomía de las ciudades como fijó Joyce la de Dublín». Cuando Carpentier escribía tal cosa en *Problemática de la actual novela latinoamericana*, hacía cinco años La Habana – una ciudad que desde siempre había contado con visitantes de todas partes y escritores que la alababan – había comenzado a situarse en el centro de todas las miradas. El triunfo de la Revolución de 1959 añadió un valor particular y acentuó el interés por la urbe. Ya no se trataba solo del sitio entre exótico y pintoresco que atraía a curiosos o viajeros ocasionales. Ahora era además, o sobre todo, otra cosa. Es decir, más que de un lugar, se trataba de una experiencia que atrajo la pasión de intelectuales de todos los confines, quienes empezaban a viajar en masa a la capital cubana. De esa avalancha surgirían análisis, reportajes y crónicas que darían el paisaje de una época singular.

A tal fascinación habría que sumar la fuerza centrípeta que La Habana comenzó a ejercer y que fue decisiva en la literatura. Lo señalaba Emir Rodríguez Monegal al hablar de la influencia de la política cultural cubana en el *boom* de la novela latinoamericana y sobre la propia

³ Emma Álvarez-Tabío, *Invención de La Habana*, Barcelona, Casiopea, 2000, p. 171.

⁴ Alicia Llarena, *Espacio y literatura en Hispanoamérica*, en *De Arcadía a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Javier de Navascués (coord.), Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 49-50.

conciencia de los autores del Continente. Por vez primera – afirmaba el crítico uruguayo – había en la región un núcleo desde el que se promovía una «cultura ideológicamente centralizada, una cultura que tiene una sede: La Habana, y una ideología, la de Cuba revolucionaria»⁵.

El hecho es que la mirada ‘extranjera’ sobre La Habana produciría crónicas reveladoras e impresiones que vale la pena visitar. En las páginas que siguen me centraré en algunas de ellas. Como es natural, leídas cronológicamente resulta fácil percibir cómo las miradas irán modificándose a medida que lo hace también la influencia de Cuba, hasta llegar a un distanciamiento que se acentuaría sobre todo a partir de la última década del siglo pasado, cuando la Isla sufrió cambios inesperados y dramáticos que alterarían su destino y su papel en el imaginario latinoamericano – pues pocas veces un hecho político ocurrido en Latinoamérica ha sido tan influyente y discutido tanto en la región como fuera de ella –, lejano ya de la utopía que alguna vez encarnara.

Una manera de leer estos textos es entendiéndolos como una suerte de historia de la Revolución cubana vista a través de la mirada de los otros. Se hace evidente, desde muy pronto, que los autores no se limitan a describir lo que tienen ante sus ojos sino que pretenden también asumir una posición. De hecho, la mayor parte de ellos no viaja para ‘descubrir’ un universo desconocido sino para confirmar un pre-juicio, o sea, un juicio previo, que variará según la época y el testificante. Los autores de la mayor parte de estas crónicas no pretenden convencer apelando al peso de las estadísticas o de autoridades ajenas a ellos mismos, sino con el poder de su propia palabra. Sus peculiares saberes enriquecen la comprensión de un sitio y de un proceso histórico, en ocasiones coincidiendo con sus postulados esenciales; en otras, entrando en colisión con ellos. Al hablar sobre Cuba lo hacen también sobre sí mismos y sobre sus respectivas posiciones, y no es extraño

⁵ Emir Rodríguez Monegal, *La nueva novela vista desde Cuba*, «Revista Iberoamericana», nn. 92-93 (1975), pp. 647-662.

que, con frecuencia, las opiniones sobre la Isla hayan sido el vehículo para debates de más largo alcance.

Dentro de la literatura de viajes, el 'viaje a la Revolución' es casi un subgénero propio. Si se toma como punto de referencia la Revolución rusa, podrá observarse que muy pronto esa sacudida social estimuló el testimonio de visitantes que, oscilando entre la fascinación y el desencanto, dieron fe del experimento que se estaba produciendo en la Unión Soviética y, sucesivamente, en otros países. A partir de entonces, otras revoluciones generarían también un corpus propio; entre ellas se destacan la china y la cubana. A ese fenómeno se han referido, entre otros, Hans Magnus Enzensberger en su ensayo *Turismo revolucionario* (incluido en *El interrogatorio de la Habana y otros ensayos*); Paul Hollander en *Political Pilgrims. Travels of Western Intellectuals to the Soviet Union, China and Cuba 1928-1978*; Sylvia Saïtta en la recopilación de textos titulada *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*, entre otros.

Saïtta, por ejemplo, considera que «en ciertos períodos de la historia del siglo XX, la revolución, además de un hecho político, social o cultural, se convierte en un 'lugar' determinado en el mapa. A partir de la Revolución Rusa de 1917, la noción misma de revolución se 'espacializa', porque desde entonces delimita un territorio y funda un escenario que, precisamente por eso, supo convocar a viajeros, cronistas, intelectuales y políticos de todo el mundo»⁶. Rusia, China y Cuba tenían, como propone por su parte Paul Hollander, «un componente en común: se trataba de sociedades donde escritores, poetas y ensayistas ocupaban posiciones de poder; más que críticos o soñadores, los intelectuales eran los que estaban haciendo la historia»⁷. No es de extrañar entonces que la Revolución cubana haya propiciado un contundente corpus de textos escritos por viajeros ansiosos de dar fe de sus peculiaridades. Se llega desde otros sitios para ver y, al regreso, hablar de

⁶ Sylvia Saïtta, *Hacia la revolución*, en *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*, selección y prólogo de Sylvia Saïtta, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 11.

⁷ Ivi, pp. 18-19.

la experiencia. Ello tiene lugar desde los primeros meses de 1959. La década siguiente sería particularmente prolífica. Desde entonces se observarán altibajos asociados con el cambiante papel que Cuba desempeña en el imaginario internacional.

Aunque los viajeros a la Revolución cubana preceden a la Revolución misma, es decir, al triunfo de enero de 1959 (tales son los casos del periodista argentino Jorge Ricardo Massetti y del uruguayo Carlos María Gutiérrez, quienes llegaron, cada uno por su lado, a la Sierra Maestra), las crónicas que me interesan son las de quienes arribaron a Cuba a partir de aquel momento. Uno de los primeros en hacerlo, como parte de los cuatrocientos periodistas que viajaron a Cuba en los primeros días del proceso revolucionario para asistir a los juicios contra algunos de los más connotados sicarios del antiguo régimen, fue el también narrador y editor mexicano Fernando Benítez. Regresaría a La Habana al año siguiente – esta vez como jurado de la primera convocatoria del Concurso Literario organizado por la Casa de las Américas – y de esa experiencia saldría su libro *La batalla de Cuba*. Desde las líneas iniciales, antes de profundizar en datos más o menos reveladores, la mirada casi cinematográfica de Benítez revela los cambios que se están produciendo en la Isla:

De La Habana han desaparecido los turistas. La ‘industria sin chimeneas’ [...] ha cerrado sus puertas. En vano los aguardan los parasoles de color al borde de las tibias albercas y los *croupiers* bajo los centelleantes candelabros de los casinos. Los elevadores de los hoteles circulan vacíos y en vano, una y otra vez, los números de los pisos recorren los tableros luminosos [...] ya que simplemente los turistas no llegan.

Cruzados de brazos los *mâîtres*, vestidos de smoking, aguardan a la puerta de los suntuosos comedores y resignadamente escuchan los violines de la orquesta. Las muchachas de la calle Virtudes, bostezan cruzando las piernas desnudas en los altos taburetes de los bares.

No hay nada que hacer. El mecanismo de la ‘industria sin chimeneas’ ha sufrido un deterioro irremediable. El mar acariciador, las playas de arenas gruesas como limaduras de mármol, los *daikiris*

helados, la ruleta, el *show* del Tropicana – el más fabuloso cabaret del mundo –, las muchachas de la calle Virtudes, están ahí, más incitantes que nunca, y los americanos no llegan⁸.

No hace falta mucho más que esas reveladoras pinceladas de la crisis de la llamada industria del ocio para comprender que la sociedad estaba cambiando radicalmente. En este acercamiento a vuelo de pájaro me interesa destacar otra escena narrada por Benítez, quien asiste a una insólita exposición que el Ministerio de Recuperación de Bienes Malversados abre en el salón de los Pasos Perdidos del Capitolio, con parte de las joyas, los muebles y los objetos de arte confiscados. Cuenta que «por primera vez el pueblo cubano sabía en qué se había gastado su dinero y tenía ocasión de asomarse al ambiente donde se movieran [...], los hombres que durante siete años los habían encarcelado, golpeado y saqueado». Para el mexicano, lo interesante, más que los objetos mismos que se exponen, es la relación que se establece entre ellos y la mirada asombrada de un público que jamás había tenido acceso a nada similar:

Miro a los campesinos con sus machetes colgados del hombro, a los negros estibadores del muelle, a los barqueros de la bahía, a los maestros y a los colegiales inclinarse gozosos sobre los terciopelos en los cuales brillan, como soles, los gruesos diamantes de collares y brazaletes, las rosas de los broches, el sortijón de cuarenta y cinco mil dólares, resplandeciente de rubíes⁹.

Más allá ve «los zapatos de los tabaqueros de Pinar del Río pisar las alfombras persas o las manos habitadas a manejar el machete de cortar caña, deslizarse con suavidad por la pulida caoba de las mesas y los aparadores cargados de porcelana de Sèvres y cristal de Bohemia, o por el brocado de los sillones ingleses y las camas, vestidas de sedas pálidas que tantas noches gimieron al recibir el cuerpo fatigado y

⁸ Fernando Benítez, *La batalla de Cuba*, Ciudad de México, Ediciones Era, 1960, p. 9.

⁹ Ivi, p. 51.

suspirante de sus antiguos dueños». Y así como les han sido devueltos al pueblo – expresa – ingenios, tierras, ciudades industriales, ganado, edificios y propiedades valuadas en cuatrocientos millones de dólares, la Revolución le devuelve también esto otro: «los óleos en sus marcos de oro opaco, las estatuas, los marfiles, las estolas de armiño y de mink [...]. Es suyo»¹⁰. Basta poner en primer plano el contraste entre los objetos y sus nuevos dueños para entender la profundidad del proceso que estaba teniendo lugar en Cuba. Benítez se detendrá en varios fenómenos de mayor densidad histórica, pero le bastan escenas como estas para dar una idea bastante precisa de las transformaciones provocadas por la Revolución.

En 1962 llega a La Habana, también invitado por la Casa de las Américas, el peruano Sebastián Salazar Bondy. A su regreso a Lima, después de un mes de estancia en la Isla, escribe su experiencia con el título *Cuba, nuestra revolución*, bajo la forma de una carta dirigida a un «Señor Juan Cualquiera». Su texto parece escrito, sobre todo, con el propósito de desmontar el «cerco de papel y ruido» que las «oligarquías criollas y el imperialismo yanqui han levantado» contra Cuba. En contraste con lo que propalan los medios, Salazar Bondy da fe del «aire feliz que de inmediato testimonia la índole dichosa de lo que en Cuba ocurre, [...] una alegría, una libertad y una creación muy diferente a aquellas que celebraban en su folletería las agencias turísticas de antaño»¹¹. Ante la pregunta que le formula «algún tonto» «con la característica cara del intoxicado por la diaria dosis de UPI y AP», sobre «si en Cuba se sigue cantando y bailando», Salazar Bondy duda de si pasar por el ridículo trance de responderla. Recurre entonces a la afirmación de Françoise Sagan, quien llamó a la situación de Cuba «revolución con pachanga». «Se equivocó en la conjunción que une los dos sustantivos», afirma el peruano. «Más justa es la expresión revolución y pachanga, pues en Cuba se baila y canta, sí, como antes, mejor que antes, pero se trabaja denodadamente, al mismo tiempo, por

¹⁰ Ivi, p. 52.

¹¹ Sebastián Salazar Bondy, *Cuba, nuestra revolución*, «Letras», Lima, nn. 105-106 (2003), p. 196.

realizar el sueño de la sociedad industrial y autosuficiente»¹². Nada en sus paseos nocturnos denunciaba que se hallaba en la ciudad que «los cablegramas de las agencias noticiosas del imperialismo describen inmovilizada de pánico por la dictadura del sangriento sátrapa del Caribe (así califica a Fidel el diario «La Prensa») y conmovida sin tregua por los petardos de los contrarrevolucionarios».¹³

El pueblo que ve Salazar Bondy no coincide ya con el que observaba Benítez poco antes, el encarnado en aquellos ciudadanos que miraban perplejos las riquezas de la antigua burguesía. Al peruano le sorprende, en cambio, el taxista que lee ávidamente una biografía de Fouché, y también ver leyendo al limpiabotas, el ascensorista, el dependiente de comercio y la mayoría de los pasajeros de los ómnibus. Frente a esa lectura está la otra, aquella a la que han sido sometidos el propio autor y sus compatriotas. «Fui a Cuba sin prejuicios», reconoce Salazar Bondy, «pero, lo confieso, muy ablandado por la propaganda yanqui que tan regocijada e irresponsablemente recoge la prensa nacional». Sin embargo, «la realidad arrasó con la huella que esas lecturas pudieran haber dejado en mí». No tiene reparos, finalmente, en afirmar:

Como ciudadano, como intelectual, como militante social progresista, me debo a la verdad. Y la digo ahora, y la diré mientras así lo piense: en Cuba ha comenzado nuestra revolución¹⁴.

Vale la pena atender dos breves crónicas de aquel 1962 escritas por un joven periodista, también peruano, entonces residente en Francia, que apenas había publicado un libro de cuentos del que ya renegaba y andaba con una novela recién concluida bajo el brazo, esperando encontrar editor. El joven Mario Vargas Llosa llega a la Isla en un momento particularmente tenso: durante los días de la Crisis de Octubre. De esa experiencia surgen *En Cuba, país sitiado*, aparecido en «Le Monde» en

¹² Ivi, p. 197.

¹³ Ivi, p. 198.

¹⁴ Ivi, p. 210.

noviembre de 1962, y *Crónica de la revolución*, fechada también en París ese mismo mes. En la primera destaca el comportamiento del pueblo cubano y de sus dirigentes, y ensalza sobre todo la figura de Fidel Castro. «La Habana entera», expresa admirado,

daba la impresión de estar uniformada y en armas. Las bailarinas del más famoso cabaret de la ciudad llegaban a su trabajo en uniforme de milicianas, con la metralleta al hombro. Pero el bailarín estrella brillaba por su ausencia; un cartel, en la puerta, explicaba que el número central del *show* había sido suspendido porque el artista había partido a las trincheras a “defender la Patria”¹⁵.

La segunda de las crónicas muestra una más explícita adhesión del joven Mario Vargas Llosa al proceso revolucionario:

Acabo de pasar dos semanas en Cuba, en momentos que parecían críticos para la isla, y vuelvo convencido de dos hechos que me parecen fundamentales: la revolución está sólidamente establecida y su liquidación sólo podría llevarse a cabo mediante una invasión directa y masiva de los Estados Unidos, operación que tendría consecuencias incalculables; y en segundo lugar, el socialismo cubano es singular, muestra diferencias flagrantes con el resto de los países del bloque soviético y este fenómeno puede tener repercusiones de primer orden en el porvenir del socialismo mundial¹⁶.

Un giro en el – por lo general – solemne modo de acercarse a la realidad cubana, es visible en la divertida y hasta cínica crónica de Jorge Ibarguengoitia, *Revolución en el jardín*, publicada originalmente en la revista «Universidad de México» y recogida por primera vez en libro en 1972. Me centro aquí en la versión definitiva, aunque podría ser productiva una comparación entre ambas versiones, con notables diferencias entre sí. Escrita a propósito de su viaje a Cuba en enero de

¹⁵ Mario Vargas Llosa, *Contra viento y marea, I (1962-1972)*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1986, p. 25.

¹⁶ Ivi, p. 30.

1964, a recibir el Premio Casa de las Américas otorgado a su novela *Los relámpagos de agosto*, es fácil percibir involuntarios contrastes entre los textos de Ibargüengoitia y los de sus predecesores, desde la llegada al aeropuerto, y luego al hotel Habana Libre, donde asegura haber visto «un sistema de castas» sin paralelo. Por tal razón, dice, sus anfitriones se horrorizaron al enterarse de que, por error, lo habían ubicado en uno de los pisos de abajo, dado que en los primeros diez se hospedaban los delegados al Congreso de Juventudes o de Deportes, y ganadores de la Emulación en el corte de caña o la fabricación de fósforos; del once al dieciocho los artistas que habían venido a unirse a la revolución pero no tenían casa, y los técnicos rusos; y más arriba, en el Olimpo, intelectuales como él y comerciantes ingleses o de Alemania Occidental.

Su mirada de los colegas, por cierto, no deja de ser sardónica. En un momento cuenta, por ejemplo, que cerca de la administración del hotel «había muchos intelectuales latinoamericanos discutiendo el porvenir de la humanidad, tratando de decidir a qué cabaret iban, o esperando a una señora que había ido al baño»¹⁷. En esa enumeración que va de lo sublime a lo ridículo degrada lo que entonces se conocía como ‘el papel del intelectual’. Incluso es sarcástico al mencionar el relajado clima entre ellos. Refiriéndose a su encuentro con Italo Calvino, Fernando Benítez y Lisandro Otero (quienes habían integrado el jurado que premió su novela), afirma que «se admiraban y se querían como las personas que no se conocen bien». En cuanto a su presencia misma, asegura que «era celebridad en Cuba. En los diez días que estuve en La Habana me hicieron catorce entrevistas periodísticas. Catorce veces me preguntaron de qué trataba mi novela, por qué la escribí y qué opinaba de la Revolución Cubana». De hecho, añade, «las entrevistas no tenían por objeto informar a los cubanos de mis procedimientos literarios, ni de mis aspiraciones, sino simplemente informar que había un escritor muy importante, que se llamaba Jorge Ibargüengoitia, que

¹⁷ Jorge Ibargüengoitia, *Revolución en el jardín*, en *Viajes en la América ignota*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1991, p. 36.

estaba admirado con la Revolución Cubana»¹⁸. Si hasta en *Revolución en el jardín* es difícil encontrar una crónica escrita por un simpatizante del proceso cubano, que a la vez sea desenfadada y crítica, Ibarguengo explota esa arista, poco común incluso en los años siguientes.

A fines de 1966 y principios del '67 el escritor argentino Leopoldo Marechal viajó a Cuba. El resultado fue el texto *La isla de Fidel*. «Cuando la Casa de las Américas me invitó a visitar la patria de Martí, como jurado de su certamen anual de literatura», confesaba su autor, «me asombré: —¿Cómo puede ser — me dije — que un Estado marxista-leninista invite a un cristiano viejo, como yo, que además es un antiguo 'justicialista', hombre de tercera posición?»¹⁹. Parte de la explicación, para él, radica en el hecho de que la propia Cuba pudo ocupar una posición semejante si las circunstancias no la hubieran empujado en otra dirección. Marechal, de hecho, explica la presencia en la Isla de técnicos, deportistas y hasta turistas rusos, checos, búlgaros y polacos, porque aquella quedó sin alternativas. Se dice, según expresa el argentino, que cuando un triunfante Fidel Castro se dirigía a la capital, llevaba en mente dos preocupaciones: evitar que la burguesía intentase usufructuar, *pro domo sua*, un triunfo que había costado sangre y lágrimas; y evitar que hiciese lo propio el marxismo intelectual y minoritario. Fácil es deducir, añade, que una «tercera posición» equilibrante maduraba en la cabeza del líder. Pero se produjo entonces la intervención y bloqueo contra una nación que solo buscaba una reforma de sus estructuras para lograr su propio estilo de vida. Así, bloqueada y amenazada, sin combustibles, sin industrias básicas y sin comunicaciones, la Isla habría tenido que declinar su revolución; «los norteamericanos, que no tienen experiencia ni prudencia históricas, la arrojaron a la órbita de Rusia, que tiene todo eso y, además, un estilo y método revolucionarios». Marechal narra el viaje a Varadero, donde se realizaba el Encuentro con Rubén Darío al cumplirse el centenario de su nacimiento. «Varadero está de fiesta por un poeta muerto y una nación viva». Puesto que el encuentro tiene lugar en la antigua mansión de

¹⁸ Ivi, p. 46.

¹⁹ Leopoldo Marechal, *La isla de Fidel*, en *Hacia la revolución*, p. 311.

Dupont, «poetas y escritores de Iberoamérica están sentados a la mesa de los periclitados banqueros: nalgas líricas o filosóficas sustituyen en los sillones dorados a las nalgas macizas del capitalismo».

Cuenta también Marechal que en esa ocasión se reencontró con Julio Cortázar después de veinte años sin verse. La experiencia de este fue contada por el propio Cortázar, de modo muy distinto, en su *Viaje a un país de cronopios*. No hay aquí ninguna referencia explícita a Cuba, y el tono del texto intenta escapar del realismo, pero no es difícil percibir que la Isla y sus habitantes son sus protagonistas: «Desde hace un tiempo hay un país donde los cronopios han sacado las tizas de colores que siempre llevan consigo y han dibujado un enorme SE ACABÓ en las paredes de los famas», cuenta Cortázar, antes de añadir,

y con letra más pequeña y compasiva la palabra DECÍDETE en las paredes de las esperanzas, y como consecuencia de la conmoción que han provocado estas inscripciones, no cabe la menor duda de que cualquier cronopio tiene que hacer todo lo posible para ir inmediatamente a conocer ese país²⁰.

Claro que las cosas no resultan tan sencillas para ese hipotético cronopio, que deberá chocar con el caos de la realidad («la embajada avisa que ha habido una equivocación y que deberían haber tomado el avión del domingo anterior», o «hay que conseguir en seguida un visado checoslovaco, novedad que sobresalta violentamente al cronopio viajero»). Nada de ello, sin embargo, es obstáculo para el viaje, sino más bien un estímulo para emprenderlo. Por su parte, *Crónica de Cuba*, nuevo texto de Mario Vargas Llosa, está contada desde Praga, en el mismo 1967, al regreso de otro viaje a la Isla. El diálogo del autor con un italiano, compañero de viaje, le sirve para contrastar la realidad dejada atrás con esta otra, la de Praga, que le parece al cronista de una perfección y una grisura que choca con la espontaneidad y efervescencia cubanas.

²⁰ Julio Cortázar, *Viaje a un país de cronopios*, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores, 1967, p. 203.

Como es bien conocido, a partir de 1971 – tras el encarcelamiento del poeta Heberto Padilla y la polémica que ello suscitó a nivel internacional – se tensarían las relaciones entre la Revolución cubana y buena parte de los intelectuales que hasta entonces la habían apoyado con fervor. Muchos de ellos no volverían a Cuba; otros solo lo harían cuando la situación recobró la calma y fue posible el reencuentro entre los antiguos compañeros de ruta. Algunos estaban entre los más notables escritores de la época. Para Gabriel García Márquez, el reencuentro público a la Isla comenzó con una serie de tres entregas que desde agosto de 1975 publicó en la revista «Alternativa». El resultado de aquel viaje organizado por él mismo fue la serie *Cuba de cabo a rabo*, escrita después de un recorrido de seis semanas en compañía de su hijo Rodrigo, que viajaba como fotógrafo, «un guía cordial, pero severo e incansable, que cumplió al pie de la letra las instrucciones de hacerme abrir todas las puertas donde tocara sin ninguna excepción, y a un chofer inteligente y pachanguero que muchas veces me hizo pensar con un cierto escalofrío de pavor que de veras conocía la felicidad»²¹. Hay algo un tanto idílico en la visión que García Márquez ofrece de ese viaje a Cuba.

Sin embargo, en la tercera y última de las crónicas aborda el «problema de las libertades de creación y expresión». El escritor celebra que en su nuevo proyecto de Constitución los cubanos hayan resuelto el problema de una plumada: todas las formas de la creación artística son libres. Menos feliz, en cambio, le parece el artículo siguiente, referido no ya a la forma sino al contenido de la creación artística, el cual no debe oponerse en ningún caso a los principios de la Revolución. «La limitación es alarmante», expresa el colombiano, «sobre todo porque presupone la existencia de un funcionario autorizado para calificar de antemano la viabilidad de la obra». Además, a García Márquez le parece que esa idea implica una valoración desmesurada de la importancia del artista, pues

²¹ *Gabo periodista. Antología de textos periodísticos de Gabriel García Márquez*, edición de Héctor Feliciano, Cartagena de Indias, Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2012, p. 400.

lleva en sí la convicción de que una obra de arte puede desquiciar un sistema social y trastornar el destino del mundo. Si alguna vez eso fue posible o lo será alguna vez, no ha de ser por la potencia destructora de la obra de arte, sino por las erosiones internas e invisibles del propio sistema social.

El autor no alberga el menor rastro de duda de que la «Revolución está a salvo de los huracanes subversivos de los artistas» y de que «cualquier escritor que ceda a la temeridad de escribir un libro contra ella, no tiene por qué tropezar con una piedra constitucional. Simplemente, la Revolución será ya bastante madura para digerirlo». Más complejo le parece el problema de la información, pues si los diarios de la Isla «cumplen con bastante eficiencia la tarea de agitar y orientar», «son deficientes en la información y apenas si intentan algún examen crítico». Tiene fe, sin embargo, en que de la

proliferación de diarios y revistas que ya empiezan a saturar los quioscos callejeros con sus colores vivos, ha de surgir la nueva prensa sin vicio de la nueva Cuba. Lo único que se puede pronosticar, sin ninguna duda, es que será una prensa democrática alegre y original.

Esta es, de todas las aristas de la realidad cubana, la única que García Márquez percibe como una asignatura pendiente que la Revolución no había sido capaz de solucionar a la altura de quince años de experiencia, como tampoco la habían resuelto los demás países socialistas. Pero no le falta fe para aventurar un pronóstico (demasiado) optimista.

Un recorrido por zonas periféricas de La Habana, y del país aparece en *Nuevo itinerario cubano* (1976), la crónica de Julio Cortázar tras su regreso a Cuba después de una confrontación que – como la suscitada a raíz del caso Padilla – resultó especialmente ingrata para él. El inicio mismo de su texto no puede ser más revelador: «Podemos empezar este viaje por cualquier parte, digamos una playa de Isla de Pinos, después de todo un día de andar, a lo largo y a lo ancho, navegando en ese otro inmenso mar verde de las plantaciones de cítricos»; a lo que siguen las conversaciones sostenidas en el comedor del hotel: «Angola,

las nuevas fábricas en construcción, las plantaciones de mangos y toronjas que cubren la isla como un jardín interminable y casi inverosímil»²². La ‘fuga’ de La Habana y del universo asociado con ella es notable. Y cuando la mirada del autor regresa, poco después, a la capital, no lo hace sino a una zona muy peculiar y marcada simbólicamente. En la sección titulada *Alamar o las mil y una noches del trópico*, la mirada también idílica se hace ostensible:

Hace seis años y medio pasé por Alamar y desde la carretera vi la planicie bajando hacia la costa; un mínimo poblado tendía su biombo entre los ojos y el azul violento y salado.

Y dice más:

Hoy ya no se ve la costa en Alamar; como en los cuentos árabes, como en los espejismos, una ciudad nace hasta cubrir hectáreas y hectáreas con sus bloques multicolores, sus calles y sus jardines y allá arriba algún barrilete que un chico remonta para jugar un rato con el viento y los pájaros²³.

Alamar fue el gran proyecto nacional en materia de construcción de viviendas, orgullo del sistema de producción revolucionario y, también, el lugar donde residieron decenas o centenares de exiliados latinoamericanos, entre ellos Mario Benedetti, quien hablaría de esa experiencia en *Los orgullosos de Alamar*, texto incluido en su novela *Primavera con una esquina rota*.

Cortázar sabe que su crónica está más cerca de las emociones que de las estadísticas, y se siente en la obligación de dar alguna explicación a sus lectores, así que incluye un *Final prosaico* en que aparecen, increpándolo, dos impertinentes personajes:

²² Julio Cortázar, *Papeles inesperados*, Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga (eds.), Ciudad de México, Alfaguara, 2009, p. 284.

²³ Ivi, p. 287.

¿Y a esto le llamás un diario de viaje o algo así? ¿A estas pinceladas dignas de un mono con un tarro de pintura? ¿Dónde están las precisiones necesarias, los datos concretos, todo eso que según vos está sucediendo? Mucho hablar de despegue económico y social, de etapas cumplidas o cumpliéndose, y al final salís con unos cuadritos a la acuarela que ni nuestra tía se hubiera dignado firmar²⁴.

El vaticinio se cumplió; en una carta a Roberto Fernández Retamar fechada en Nairobi el 29 de octubre de 1976, Cortázar decía:

Tal vez ya hayas leído en “El Sol de México” los dos textos que le di después de mi maravilloso mes en Cuba. Creo que puse en ellos mucho amor y mucha objetividad al mismo tiempo, aunque como es natural ya he oído los rumores consabidos: Cortázar vendido a Cuba, le hace una propaganda desaforada. Como buen argentino mal hablado, mi respuesta es cortés pero inequívoca: la puta que los parió²⁵.

Después de años en que declina el interés literario en la Isla, cuando se ha asentado un modelo de sociedad que no parece generar sorpresa o giro alguno, sobrevino el cambio más dramático en la historia de la Revolución, el que comenzó a producirse en 1989, tras la caída del Muro de Berlín y la disolución del llamado campo socialista en Europa del Este. Es obvio que, para entonces, el lugar de Cuba no podía ser más incierto. Proliferaron entonces vaticinios que de una manera u otra, con mayor o menor desparpajo, auguraban la ‘hora final de Castro’. De más está decir que eran impensables, a esas alturas, miradas generosas y esperanzadas como las de García Márquez y Cortázar. Aun así, la primera en que me detendré de esta nueva época conserva algo de aquel aliento.

Para quienes llegaron a la Cuba de los años noventa no se trataba siquiera de un sistema erosionado sino prehistórico. Ahí están las

²⁴ Ivi, p. 302.

²⁵ Julio Cortázar, *Cartas 1969-1976*, Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga (eds.), Buenos Aires, Alfaguara, 2012, p. 21.

crónicas que el chileno Pedro Lemebel escribió con motivo de su primer viaje a Cuba, invitado a la Sexta Bienal de Arte en 1997. Sin lugar a dudas la experiencia cubana provocaba en Lemebel sentimientos ambiguos. La primera de esas crónicas, *Cubana de Aviación*, cuenta con simpatía la entrada a otro mundo. Para llegar a Cuba hay que pasar antes por un proceso de aprendizaje. Allí los valores y patrones conocidos están alterados. La utopía, paradójicamente, se encuentra en el pasado.

Tres años después de la visita de Lemebel, el argentino César Aira llega a la ciudad. *En La Habana* se titula, simplemente, esta otra crónica singular – suerte de antítesis de la mirada entre solidaria y empática del chileno –, que comienza en la casa del escritor José Lezama Lima. Aira encuentra una ciudad «desalentadora: ruinoso, gastado, lleno de turistas, con esa tristísima música alegre sonando por todas partes»²⁶. Es cierto que en Lemebel el viaje a La Habana implicaba también un desplazamiento a otra época, pero esa época tenía un componente de futuridad, por decirlo así, que la proyectaba hacia adelante aun con sus limitaciones. La visión de Aira, en cambio, es la de un proyecto cancelado; el país que se propuso forzar la historia, empujarla y ponerse a su vanguardia, había terminado por quedar anclado en algún sitio impreciso del pasado.

Una experiencia muy diferente será la del mexicano Sergio Pitol, para quien el primer viaje a La Habana – ocurrido en la década del cincuenta pero contado en la contemporaneidad – tuvo un efecto vital y literario de primer orden. Esta historia contada al revés comienza en mayo de 2004, cuando Pitol viaja de nuevo a La Habana para tratar sus padecimientos neurológicos. El dato es importante porque ese final nos remite al principio, es el fruto de una larga *Bildungsroman* iniciada medio siglo antes en las calles de la ciudad. Resulta curioso que toda esa experiencia hubiera sido borrada de la memoria del escritor. Fue necesario el paso de medio siglo (no un medio siglo cualquiera, sino

²⁶ César Aira, *En La Habana*, en *Sobre el arte contemporáneo*, Buenos Aires, Penguin Random House, 2016, p. 81.

uno en el que Cuba estuvo por décadas en el centro del interés mundial) para que aflorara aquel recuerdo.

Si hasta un punto viajar a Cuba era hacerlo al futuro, a partir de cierto momento es remitirse al pasado. De ahí que en Aira se compare la Isla con el soldado japonés que permaneció oculto durante casi treinta años en la selva creyendo que la guerra no había acabado: «(Cuba, con un poco de ironía o malevolencia, podría ser una variante nacional, aplicada a la Guerra Fría, del soldado japonés)»²⁷. Viajar a la Isla volvía a ser, como en los sesenta, más que un viaje en el espacio, un viaje en el tiempo, pero en sentido contrario al de aquel de quienes llegaron entonces. Muchos de los viajeros de la última década cumplen un itinerario no exento de morbo (visitar el último ‘bastión del comunismo’ en Occidente, es decir, antes de que La Habana en particular y Cuba en general se conviertan en un sitio como cualquier otro. No es que necesariamente lo lamenten, sino que quieren ser testigos, haber visitado el parque temático antes de su colapso).

Si de fechas se trata, el 17 de diciembre de 2014 marcó un nuevo punto de giro no solo en el interior de Cuba o de sus tensas relaciones históricas con los Estados Unidos, sino también en el interés y la percepción que la Isla generaba. Ese día, los presidentes Raúl Castro y Barack Obama anunciaban al mundo que – como parte de un largo y paciente diálogo – ambos países reestablecerían relaciones diplomáticas. Parecía el final de un largo trayecto iniciado casi cincuenta y cinco años antes.

La sensación de que se cerraba un período histórico, de que la ‘excepcionalidad’ cubana llegaba a su fin, ganaba terreno, y se hacía ostensible en un título como *Cuba en la encrucijada. Doce perspectivas sobre la continuidad y el cambio en La Habana y en todo el país*, en el que Leila Guerriero reunió crónicas de autores de Cuba, otros países de la América Latina, España y los Estados Unidos. Para ella, «de todas las preguntas que debe hacerse el periodismo (qué, quién, dónde, cuándo, por qué y cómo), solo hay una que, si hablamos de Cuba, puede

²⁷ Ivi, p. 92.

responderse fácilmente: dónde; todo el mundo sabe – más o menos – dónde queda Cuba». Sin embargo, añade, «para las demás (qué es Cuba, quiénes son los cubanos, cómo es Cuba, cuándo comenzó Cuba a ser lo que es, por qué Cuba es como es, y diversas variaciones y combinaciones de lo mismo), no solo no hay respuestas fáciles sino que además cada quien parece tener las suyas»²⁸. Según Guerriero, «contar Cuba – como contar el desembarco en Normandía o la caída del Muro de Berlín – es contar la Historia con mayúsculas: una tarea ambiciosa. Pero, en el tartamudeo ametrallado de los tiempos presentes, estos son algunos intentos»²⁹.

Quiero cerrar este sucinto recorrido con un volumen anterior organizado por la propia Guerriero: *Cuba Stone. Tres historias* (Lima, Tusquets Editores, 2016). Se trata de crónicas solicitadas al periodista argentino Javier Sinay, al músico mexicano Joselo Rangel y al escritor peruano Jeremías Gamboa, a propósito del concierto de los Rolling Stones en La Habana el 25 de marzo de 2016, como cierre de su gira América Latina Olé Tour. Lo primero que llama la atención es que – para estos nuevos cronistas – Cuba parece existir en el momento en que la visitan personajes famosos, trátase de un Papa (la visita del primero de ellos en llegar a la Isla, dicho sea de paso, había generado el voluminoso libro de Manuel Vázquez Montalbán, *Y Dios entró en La Habana*), del presidente de los Estados Unidos o de estrellas de rock. El pueblo con el que se encuentran estos cronistas de última hora existe en contraste con esos visitantes ilustres. Pero, en general, más que protagonista parece telonero de un drama que se teje al margen suyo.

En cualquier caso, las crónicas recientes, o los libros que interpretan la Cuba de hoy, dan fe – desde el entusiasmo o el desconcierto – de la complejidad de un país y una época peculiares. Y esos textos cierran, de momento, el ciclo abierto por los de los viajeros que, en los primeros meses de 1959, asistieron deslumbrados al nacimiento de un mundo.

²⁸ Leila Guerriero, *Prólogo. Doce intentos, en Cuba en la encrucijada. Doce perspectivas sobre la continuidad y el cambio en La Habana y en todo el país*, Leila Guerriero (ed.), Barcelona, Debate, 2017, p. 9.

²⁹ Ivi, p. 12.

De entonces a acá, unos y otros han ido trazando la genealogía de un proceso, que es también el itinerario de una mirada. Cada uno de los textos escritos a lo largo de estos sesenta años forma parte de la historia misma de la Revolución cubana, a la vez que ha contribuido a levantar columnas que – como las afincadas por Carpentier décadas atrás – parecen existir precisamente porque nos hablan de ellas. O sea, la historia y su fabulación se dan la mano para hablarnos de lo que fue, de lo que pudo ser, de la Cuba real y de la imaginada.

Bibliografía

- Aira César, *En La Habana*, en *Sobre el arte contemporáneo*, Buenos Aires, Penguin Random House, 2016, pp. 57-104.
- Álvarez-Tabío Emma, *Invencción de La Habana*, Barcelona, Casiopea, 2000.
- Benítez Fernando, *La batalla de Cuba*, Ciudad de México, Ediciones Era, 1960.
- Carpentier Alejo, *La ciudad de las columnas*, en *Obras completas. Vol. 13. Ensayos*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1990, pp. 65-73.
- Cortázar Julio, *Viaje a un país de cronopios*, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores, 1967.
- _____, *Papeles inesperados*, Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga (eds.), Ciudad de México, Alfaguara, 2009.
- _____, *Cartas 1969-1976*, Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga (eds.), Buenos Aires, Alfaguara, 2012.
- Guerriero Leila, *Prólogo. Doce intentos*, en *Cuba en la encrucijada. Doce perspectivas sobre la continuidad y el cambio en La Habana y en todo el país*, Leila Guerriero (ed.), Barcelona, Debate, 2017.
- Gabo periodista. *Antología de textos periodísticos de Gabriel García Márquez*, Héctor Feliciano (ed.), Cartagena de Indias, Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2012.
- Ibargüengoitia Jorge, *Revolución en el jardín*, en *Viajes en la América ignota*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1991, pp. 30-61.

- Llarena Alicia, *Espacio y literatura en Hispanoamérica*, en *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Javier de Navascués (coord.), Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 41-57.
- Marechal Leopoldo, *La isla de Fidel*, en *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*, selección y prólogo de Sylvia Saítta, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 311-332.
- Rodríguez Monegal Emir, *La nueva novela vista desde Cuba*, «Revista Iberoamericana», nn. 92-93 (1975), pp. 647-662.
- Saítta Sylvia, *Hacia la revolución*, en *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda* Selección y prólogo de Sylvia Saítta, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 11-44.
- Salazar Bondy Sebastián, *Cuba, nuestra revolución*, «Letras», Lima, nn. 105-106 (2003), pp. 195-210.
- Vargas Llosa Mario, *Contra viento y marea, I (1962-1972)*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1986.

Italo Calvino e Cuba: un dialogo attraverso i testi

Mayerín Bello*

Universidad de La Habana

Gli anni '60 sono per Calvino un momento di profonde riflessioni ideologiche ed estetiche. Il crescente scetticismo nei confronti del progresso sociale verso un futuro promettente, come l'avevano delineato le classiche filosofie della storia, marxismo compreso, comincia a non convincerlo affatto. Tra i vari testi che scrive in questi anni e che confermerebbero questo atteggiamento¹ va segnalato il suo saggio *L'antitesi*

* Mayerín Bello (L'Avana, 1962) è professore ordinario presso il Departamento de Estudios Lingüísticos y Literarios della Facultad de Artes y Letras dell'Universidad de La Habana e coordinatrice dell'Aula Italo Calvino, all'interno della stessa istituzione. Si occupa di letteratura universale e comparata. La sua ultima pubblicazione è intitolata *Encuentros cercanos de vario tipo. Ensayo sobre literaturas en diálogo* (La Habana, Letras Cubanas, 2015). È stata *visiting professor* presso l'Università di Cagliari nel 2017 e presso La Sapienza Università di Roma nel 2018.

¹ Al riguardo ha scritto Alessandro Giarrettino: «[...] la linguistica e la semiologia, l'astronomia e la teoria dell'informazione compongono il piano extra-testuale che lo scrittore inserisce nel testo letterario mediante sofisticati filtri stilistici. Entro questo nuovo orizzonte culturale che si apre allo sguardo di Calvino a partire dagli anni Sessanta, il 1967 si segnala come punto di "svolta" della sua tensione verso l'altro dalla letteratura, come dimostrano i sei testi scritti in quell'anno che sono inclusi nel volume [*Una pietra sopra*]. I loro titoli trasmettono in buona parte il cambio di rotta: *Vittorini: progettazione e letteratura* [...]; *Filosofia e letteratura*; *Definizioni di territori: il comico*; *Per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico)*; *Cibernetica e fantasma (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*; *Il rapporto con la luna*». E in più la 'cesura' che significa *Non darò più fiato alle trombe*, del 1965. Cfr. Alessandro Giarrettino, *Calvino saggista. La letteratura e l'altro dalla letteratura*, «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», n. 1 (2013), pp. 81-82.

operaia, pubblicato lo stesso anno del viaggio all'Avana, e il noto racconto lungo *La giornata di uno scrutatore*, apparso nel 1963. Afferma nel primo:

Ciò che è messo in discussione è l'idea d'una storia che attraverso tutte le sue contraddizioni riesca a tracciare un disegno chiaro di progresso (non solo quello lineare di tipo illuminista o positivista, ma pur quello più accidentato e spinoso che lo storicismo dialettico ha preteso di saper sempre rintracciare), nel quale l'antitesi operaia s'inserisca come catalizzatrice delle potenzialità positive. Qui è la somma delle negatività storiche che trionfa².

Un trionfo dovuto al fatto che l'operaio, secondo Calvino, avrebbe perso nelle società industrializzate, ma anche in quelle dei paesi dell'Est Europa, il suo potenziale rivoluzionario. Sempre ne *L'antitesi operaia* dichiara che il testo è «forse l'ultimo mio tentativo di comporre gli elementi più diversi in un disegno unitario e armonico»³, un proposito che anima anche *La giornata di uno scrutatore*, «una specie di *Pilgrim's Progress* d'uno storicista che vede a un tratto il mondo trasformato in un immenso 'Cottolengo' e che vuole salvare le ragioni dell'operare storico insieme ad altre ragioni, appena intuite in quella sua giornata, del fondo segreto della persona umana»⁴.

È inoltre un decennio, quello degli anni '60, di intense ricerche da

² Italo Calvino, *L'antitesi operaia*, in *Saggi 1945-1985*, tomo I, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2015, pp. 135-136.

³ Ivi, p. 127. Nella *Presentazione* più analitica e lunga di *Una pietra sopra* che Calvino intitola *Sotto quella pietra* («La Repubblica», 15 aprile 1980) riprende l'idea: «Questo saggio è l'ultimo mio tentativo di riassorbire tutte le obiezioni possibili in un disegno generale. Di lì in poi non posso più nascondermi la sproporzione tra la complessità del mondo e i miei mezzi d'interpretazione: per cui abbandono ogni tono di sfida baldanzosa e non tento più sintesi che si pretendano esaustive. La fiducia in un lungo sviluppo della società industriale che m'ha sostenuto fin qui [...] si dimostra insostenibile, così come una possibilità di progettazione che non sia a breve scadenza, per tirare avanti alla meno peggio». Id., *Appendice: Sotto quella pietra*, in *Saggi*, tomo I, p. 403.

⁴ Id., *Presentazione*, in *La giornata di uno scrutatore*, Milano, Mondadori, 1994, p. VII.

parte di Calvino su come avviare il dialogo tra realtà e letteratura⁵. Produce ancora, per dirla in breve, narrativa realista, ma si orienta in modo sempre più deciso verso scelte stilistiche e tematiche dove è l'immaginazione a prendere il sopravvento. A dire il vero, il divario tra realtà-fantasia è già presente nelle opere degli anni '50: da un lato pubblica il volume di *Racconti* (1958) che raccoglie le esperienze dell'epoca della Resistenza e della successiva evoluzione della società italiana, e dall'altro vede la luce il ciclo de *I nostri antenati* (1960), romanzi fantastici che esplorano scenari lontani nel tempo. Ma i '50 sono ancora anni di impegno e di grande fervore e fiducia nella storia⁶, atteggiamento che muta nel corso degli anni '60.

Questi sono gli stimoli e le inquietudini che accompagnano Calvino nel viaggio verso l'Isola dove vivrà con entusiasmo l'esperienza del ritorno. In una intervista fattagli lì ha dichiarato che il suo è stato un «ritorno alle origini»⁷ perché, oltre alla visita ai luoghi della prima infanzia, l'incontro con la letteratura impegnata ed epica che si

⁵ Nel testo *I racconti che non ho scritto* («Marsia», gennaio-aprile 1959) affermava Calvino: «Ma il discorso della letteratura è sempre uno: è il discorso sulla realtà del mondo, sulla regola segreta, il disegno, il ritmo della vita, un discorso che non è mai finito, che ad ogni volgere d'anni si sente il bisogno di riproporre, perché continuamente cambia il nostro modo di entrare in rapporto con la realtà», Id., *Presentazione*, in *I racconti*, Vol. I, Milano, Palomar-Mondadori, 1993, p. VII.

⁶ «Perché, tra le possibilità che s'aprono alla letteratura d'agire sulla storia, questa è la più sua, forse la sola che non sia illusoria: capire a quale tipo d'uomo essa storia col suo molteplice, contraddittorio lavoro sta preparando il campo di battaglia, e dettarne la sensibilità, lo scatto morale, il peso della parola, il modo in cui esso uomo dovrà guardarsi intorno nel mondo»; «Noi crediamo che l'impegno politico, il parteggiare, il comprometersi sia, ancor più che dovere, necessità naturale dello scrittore d'oggi, e prima ancora che dello scrittore, dell'uomo moderno. Non è la nostra un'epoca che si possa comprendere stando *au dessus de la mêlée* ma al contrario la si comprende quanto più la si vive, quanto più avanti ci si situa sulla linea del fuoco». Id., *Il midollo del leone*, in *Saggi*, tomo I, pp. 9; 20.

⁷ «Aquí en Cuba se vive todavía en el clima de la epopeya de los guerrilleros y también en ese sentido mi viaje es un retorno a las fuentes». Intervista di Raúl Palazuelos, *Un cubano llamado Calvino*, «Revolución», 2 febrero 1964, pubblicato in Helio Orovio, *Las dos mitades de Calvino*, La Habana, Ediciones Unión-Editorial Arte y Literatura, 2000, p. 32.

produceva allora a Cuba lo aveva ricondotto ai suoi esordi come scrittore. Dunque sorge un idillio tra lui e il suo paese natale durante la permanenza a Cuba all'inizio del 1964 che, come vedremo, si prolungherà nei decenni seguenti tramite alcuni significativi 'epiloghi' che porteranno, tra l'altro, a una certa diffusione in Italia della letteratura cubana.

Introduciamo ora, in modo sommario, i principali testi e le testimonianze legati all'esperienza cubana di Calvino.

Partendo dall'ambito più strettamente biografico rimane la lettera che scrive alla madre dall'Avana il 27 gennaio 1964, nella quale racconta commosso la visita alla Estación Experimental Agronómica di Santiago de las Vegas, dove era nato il 15 ottobre 1923. Mario Calvino ed Eva Mameli avevano lavorato lì dal 1917 al 1925, lui come Direttore della Stazione, lei come botanica. Il loro contributo allo sviluppo degli studi agronomici a Cuba, e i loro sforzi per l'acclimatazione di nuove varietà di piante, li aveva convertiti in pionieri dell'agronomia cubana. Ma non solo. Avevano svolto anche un lavoro sociale, comunitario e culturale in senso lato a favore dell'istruzione e del miglioramento delle condizioni di vita dei lavoratori⁸. Di seguito, un frammento della lettera:

Cara mamma, questo pomeriggio sono stato a Santiago de las Vegas. È stato molto bello e commovente. [...] Siamo andati oggi lunedì, io con Chichita e una ragazza della Casa de las Américas. Roig era sulla porta dell'edificio principale della Stazione ad aspettarmi già da mezz'ora. Ha 86 anni ed è considerato da tutti «el gran sabio de Cuba». [...] Subito mi ha portato a vedere dove sorgeva la nostra casa, (che fu distrutta dal ciclone nel 1926) vicino al lungo viale di palma real, piantato da Calvino. (Questo è un punto di riferimento

⁸ Cfr. Maria Cristina Secci, *Eva Mameli Calvino. Gli anni cubani (1920-1925)*, Milano, Franco Angeli Edizioni, 2017.

un po' leggendario: tutti i momenti sentivo ripetere: «piantato da Calvino», «costruito da Calvino», «introdotto da Calvino»⁹.

Tra i suoi compiti come giurato del Premio Casa de las Américas, gli vengono richiesti due interventi: il 10 febbraio 1964 legge alcuni brani da *Il cammino di San Giovanni*¹⁰, come omaggio a suo padre Mario Calvino e il 13 febbraio tiene la conferenza *El hecho histórico y la imaginación en la novela*. Entrambi i testi saranno pubblicati sulla rivista dell'istituzione lo stesso anno¹¹. Ovviamente, è anche chiamato a dare il suo voto al libro risultato poi vincitore del genere romanzo, ovvero *Los relámpagos de agosto* del messicano Jorge Ibarguengoitia.

Ma la visita di Calvino, come detto, avrà vari 'epiloghi' altrettanto importanti una volta allontanatosi da Cuba, dove non tornerà più. Prima di tutto, la diffusione della letteratura cubana presso Einaudi tramite la pubblicazione dei libri *Il ritorno* di Calvert Casey (1966), *Autobiografia di uno schiavo* (1968) e *Canzone di Rachel* (1972) di Miguel Barnet, e *I condannati dell'Escambray* (1970) di Norberto Fuentes, autori che ha conosciuto personalmente e la cui opera, molto legata alle tendenze prevalenti nella letteratura cubana di quegli anni, ha avuto modo di apprezzare e curare. In secondo luogo, le dichiarazioni che riguardano un'adesione ideologica favorevole, come la pubblicazione nella rivista «Casa de las Américas» di una nota sulla morte di Che Guevara (n. 46, 1968) e una nota commemorativa del decimo anniversario della Rivoluzione cubana (n. 51, 1969). Infine, le riserve e l'aperto dissenso riguardo la politica culturale sviluppatasi nell'Isola sin dall'inizio degli anni '70, palesati nei risvolti del libro di racconti del cubano Norberto Fuentes, *I condannati dell'Escambray*, pubblicato da Einaudi nel 1970, e soprattutto nelle due lettere inviate a Fidel Castro nel 1971 da un

⁹ Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2001, pp. 779-780.

¹⁰ Era uscito nel 1962, pubblicato su «Questo e altro». Cfr. *Note e notizie sui testi*, in Id., *Saggi*, tomo II, p. 3029.

¹¹ Id., *El camino de San Giovanni*, «Casa de las Américas», IV, n. 24 (enero-junio 1964), pp. 28-39; Id., *El hecho histórico y la imaginación en la novela*, «Casa de las Américas», IV, n. 26 (octubre-noviembre 1964), pp. 154-161.

gruppo di circa sessanta intellettuali stranieri, tra cui Italo Calvino, nelle quali si condannano i metodi utilizzati nel cosiddetto «caso Padilla»¹². Negli anni '80, compaiono altri due testi altrettanto significativi: l'evocazione dello scrittore cubano Calvert Casey nell'articolo *Las piedras de La Habana*, pubblicato per la prima volta in «Quimera. Revista de literatura», nel 1982 a Barcellona¹³, e il necrologio di Julio Cortázar intitolato *L'uomo che lottò con una scala*, apparso su «Repubblica», il 14 febbraio 1984¹⁴.

Può risultare opportuno soffermarsi su alcuni dei testi appena citati. Da un lato, sono indicativi di come Calvino ha vissuto l'esperienza cubana, iniziata nel 1964 e proseguita, in modo saltuario ma non trascurabile, fino a un anno prima della sua morte. Dall'altro, il mancato riscontro alle sue aspettative su quella che a lui era sembrata un'alternativa percorribile del progetto moderno di emancipazione, potrebbe aver contribuito al graduale scetticismo nei confronti della storia che a

¹² Cfr. Documento n° 12. *Primera carta de los intelectuales europeos y latinoamericanos a Fidel Castro*; Documento n° 17. *Segunda carta de los intelectuales europeos y latinoamericanos a Fidel Castro*, in *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba. Documentos, introducción, selección, notas, guía y bibliografía* de Lourdes Casal, Miami-New York, Ediciones Universal-Nueva Atlántida, 1971, pp. 74-75 e pp. 123-124. Il poeta Herberto Padilla aveva scritto nel 1968 un libro di poesia, *Fuori dal gioco*, che tra l'altro aveva vinto il Premio Julián del Casal, dell'Associazione di scrittori e artisti di Cuba, UNEAC. Il libro fu considerato da varie istituzioni culturali cubane – tra cui la stessa UNEAC – come non rivoluzionario e Padilla fu segnalato come un intellettuale «sospetto» finché – e siamo adesso nel 1971 – in seguito ad alcune dichiarazioni che lui fece nella sede dell'Associazione, venne accusato di scrivere letteratura controrivoluzionaria ed incarcerato. Nel famoso processo che ne seguì lui si autocondanna e denuncia pure altri scrittori come non fedeli alla rivoluzione. Alla fine viene tenuto sotto sorveglianza a casa e anni dopo emigra negli Stati Uniti. Sull'argomento – presentato qui in modo schematico e semplificato – esiste un'ampia bibliografia, nella quale spicca il libro di Jorge Fornet, *El 71. Anatomía de una crisis*, La Habana, Letras Cubanas, 2013.

¹³ Italo Calvino, *Calvert Casey*, in *Saggi*, tomo II, pp. 2873-2877. All'interno di *Note e notizie sui testi*, in *Saggi*, tomo II, p. 3031, si legge: «Riproduciamo il testo originale italiano, tratto da un dattiloscritto di 4 pagine, senza titolo. In precedenza Calvino aveva scritto i risvolti di sopraccoperta del volume di Casey *Il ritorno* (Einaudi 1966)».

¹⁴ Si trova con il titolo *In memoria di Cortázar* in Id., *Saggi*, tomo I, pp. 1305-1308.

partire dagli anni '60 si può avvertire nel suo pensiero e nella sua opera in generale.

Va presa in esame in tal senso la conferenza *El hecho histórico y la imaginación en la novela*, un testo poco noto di Calvino che non è reperibile nei *Saggi* dei Meridiani. Pare sia stato scritto originariamente in spagnolo, forse con l'aiuto della moglie Esther Singer. In queste pagine Calvino sostiene che ci sono periodi che richiedono all'arte e alla letteratura una risposta viscerale, impegnata, che esigono che la letteratura sia un riflesso della storia vissuta, come lo era stata, appunto, quella italiana della Resistenza dove si narrano le lotte dei partigiani contro i fascisti, e anche la letteratura successiva alla Liberazione, che descrive la vita delle classi emarginate. Lui stesso, spiega, ha dato il proprio contributo al neorealismo con il suo primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno* del 1947, e con molti dei racconti scritti prima e durante gli anni '50. Avverte inoltre, come la letteratura che si sta proponendo a Cuba assomigli a quella dell'Italia del dopoguerra:

La situación en que me encontraba al comenzar a escribir se asemeja mucho a la situación en que se encuentran hoy los jóvenes escritores cubanos. Por eso pienso que quizá mi experiencia pueda interesarles. [...].

Lo veo incluso en muchos manuscritos que he examinado para el concurso de la Casa de las Américas. Por ejemplo, veo que los temas de la Revolución, de la lucha de los guerrilleros, preocupan a muchos jóvenes escritores cubanos, del mismo modo que los temas de la Resistencia, de la lucha antifascista nos preocupaban a nosotros que en la guerrilla de los *partigiani* descubrimos la vida¹⁵.

Quando analizza la produzione letteraria italiana di quel periodo, Calvino si sofferma sull'opera di Beppe Fenoglio, che è per lui uno degli esponenti più alti della letteratura della Resistenza, e mette in risalto la sua capacità di guardare con ironia e distacco le esperienze che l'hanno coinvolto personalmente. Fenoglio, secondo Calvino, è

¹⁵ Id., *El hecho histórico*, p. 154. (La conferenza si può leggere anche nel libro di Orovio, *Las dos mitades*, pp. 57-58).

riuscito a mostrare il difficile equilibrio tra la testimonianza della lotta e la complessità degli atteggiamenti umani, che non sono sempre eroici o all'altezza della situazione e si prestano a essere rappresentati in modo umoristico. Un giudizio che merita di essere rimarcato perché è sottilmente indicativo delle sue idee su come la storia con la S maiuscola può e deve anche essere rappresentata nel romanzo. Ecco un estratto del contributo dedicato a questo autore:

Puedo citar como ejemplo a un escritor de mi generación que murió prematuramente: Beppe Fenoglio. Era un escritor que nunca salió de su pueblo natal en el Piamonte y que había tenido como única experiencia de vida la de haber sido Comandante de *partigiani*, de guerrilleros. Fenoglio escribió muy poco, todas sus novelas y cuentos podrían publicarse en un solo volumen de quinientas páginas. Son historias de guerrilleros, historias de campesinos, animadas por una fuerza de lenguaje, por un ritmo narrativo y una tensión interior extraordinarios. Fenoglio no tenía más idea política que su fidelidad a la lucha de la Resistencia. Pero en sus cuentos, los guerrilleros no aparecen jamás idealizados ni son personajes ejemplares. Y, sin embargo, nadie ha dado como Fenoglio el auténtico sabor de la guerrilla. Y los verdaderos valores morales en juego se destacan precisamente porque Fenoglio no los menciona siquiera y porque sabe narrar desprejuiciadamente, como se habla entre compañeros de lucha¹⁶.

Prosegue la conferenza tracciando un percorso illustrativo dell'evoluzione della letteratura italiana fino al momento del suo intervento e sviluppando alcune delle idee che in quel momento gli stanno più a cuore. Sottolinea, per esempio, che la tensione nata all'epoca della Resistenza, la carica di vitalità associata ai grandi avvenimenti storici, sia una tendenza ormai affievolita e che nel suo ultimo progetto, pur non rinunciando all'energia avventuriera e all'impegno umanista, si sente

¹⁶ Calvino, *El hecho histórico*, pp. 155-156. La casa editrice cubana Arte y Literatura ha pubblicato nel 1980 il volume di racconti di Beppe Fenoglio *Los veintitrés días de la ciudad de Alba*, traduzione e prefazione di Giannina Bertarelli.

di dover concedere maggior rilevanza all'immaginazione e alla fantasia. Conclude, tuttavia, con questa considerazione:

Un mundo que pretenda desarrollar únicamente una literatura fantástica termina por producir una literatura sin chispa de fantasía, basada en la repetición de fórmulas, porque sin el alimento de la realidad la fantasía no vive. Y, por otra parte, un mundo que pretenda tener solo una literatura realista termina por perder el sentido de la realidad, y su literatura será abstracta; porque sin el fermento de la imaginación no se llegan a ver nunca las cosas como son¹⁷.

Come già accennato, Calvino dà il suo voto al romanzo del messicano Jorge Ibarguengoitia *Los relámpagos de agosto*, pubblicato un anno dopo, nel 1965, dalla casa editrice della Casa de las Américas¹⁸. Il libro riprende il tema della rivoluzione messicana, quella iniziata nel 1910, che condurrà a cambiamenti significativi nella storia del Messico del XX secolo. Questo periodo ha ispirato molti romanzi e tanti saggi, al punto da diventare un capitolo imprescindibile della storia letteraria messicana e latinoamericana. *Los relámpagos de agosto* torna su questo avvenimento a distanza di molti anni e vi riflette con spirito critico. Il romanzo è concepito come il libro di memorie di un personaggio promosso a Generale e racconta con molta ironia come, una volta che il gruppo a cui appartiene ha ottenuto il potere, dominino tra i suoi membri le ambizioni politiche e le basse motivazioni, anche se la retorica profusa si presenta con le vesti del patriottismo e dell'eroismo. Ed è appunto il contrasto tra quello che si dichiara in un linguaggio altisonante e le vere motivazioni dei personaggi il meccanismo che fa scattare l'ironia e l'umorismo nel romanzo di Ibarguengoitia. Sui pregi del volume si è pronunciato Calvino nelle interviste fattegli a Cuba:

¹⁷ Calvino, *El hecho histórico*, pp. 160-161.

¹⁸ Il romanzo è stato pubblicato in Italia nel 2002 da Sellerio col titolo *I lampi di agosto*, traduzione di Angelo Morino.

Entre las novelas presentadas se destacó claramente *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibargüengoitia. Las virtudes del autor de este libro son, por lo menos, tres: primero, encuentra desde el comienzo su estilo de narración y lo mantiene hasta el fin; segundo, tiene un blanco al que apuntar; tercero, se divierte escribiendo y divierte al lector. Virtudes muy sencillas, como se ve, casi elementales, pero que bastan para designar a un escritor. [...] *Los relámpagos de agosto* es una novela que representa en clave de sátira heroico-burlesca un mundo que muchos escritores mexicanos ya habían representado en forma épica. [...] El momento de la sátira es siempre un momento de madurez. [...] A toda literatura épica sucede, tarde o temprano, su propia parodia y esto corresponde a una nueva fase histórica, a la necesidad de mirar el pasado con ojos nuevos¹⁹.

Ibargüengoitia ha poi raccolto la testimonianza della sua visita all'Avana in occasione del Premio in un testo intitolato *La Revolución en el Jardín*, pubblicato nel volume *Viajes en la América ignota*, la cui prima edizione messicana nella collana *Contrapuntos* risale al 1972. In pochi sanno invece che il testo era stato pubblicato due anni prima nella rivista italiana «Il Caffè», nel 1970²⁰. Sempre fedele a quel suo stile che ha sedotto Calvino, dà una visione ironica dell'Avana dell'epoca, di come erano organizzate le attività che riguardavano il Premio e di quel periodo della storia cubana che lui ha potuto fuggacemente vivere. È molto probabile che questo scritto sia stato incluso in quel numero de «Il Caffè» grazie a Calvino, che faceva parte del consiglio editoriale.

Considerato che, in stretta connessione con il soggiorno a Cuba del 1964, stiamo esaminando la rivalutazione che durante quegli anni fa Calvino della storia e del suo rapporto con la realtà e la letteratura, varrebbe la pena domandarsi: e la storia nella sua espressione più tangibile, cioè, la Rivoluzione cubana, come viene giudicata e vissuta da lui?

¹⁹ Raúl Palazuelos y José Corrales Aguiar, *Cinco preguntas sobre el quinto concurso*, «La Gaceta de Cuba», III, 33, 20 marzo 1964.

²⁰ Jorge Ibargüengoitia, *La rivoluzione nel giardino*, «Il Caffè», XVII, n. 2 (luglio-settembre 1970), pp. 138-147. Traduzione di Lucrezia Cipriani Panunzio.

Sembra che Calvino – come tanti altri intellettuali di sinistra, tra l'altro – abbia aperto una parentesi nel suo progressivo scetticismo nei confronti dello «storicismo dialettico» perché pervaso dall'energia e dall'entusiasmo che si respiravano sull'isola in quegli anni. Cuba, dunque, parrebbe incarnare un modello alternativo di società, tanto nei riguardi di quella capitalista, come di quella del socialismo dell'Est. Va detto che già dal 1961 emergono segnali evidenti del suo interesse per la situazione cubana. Ad esempio, in una lettera pubblicata nel giornale democristiano «La Discussione», lo scrittore si mostra favorevole al governo di Fidel Castro:

[...] mi auguro: 1) che Castro vinca la sua battaglia; 2) che gli Stati Uniti capiscano che la politica che li ha portati contro Castro è disastrosa; 3) che Castro riesca ad avere una situazione abbastanza calma per indire libere elezioni e non solo per organismi rappresentativi come un parlamento ma soprattutto per organismi di potere popolare diretto, creando quadri per la direzione socialista delle aziende agricole e industriali²¹.

Cinque anni dopo la sua visita a Cuba, nel 1969, manifesta un'opinione simile sulla Rivoluzione. Al di là del carattere circostanziale della nota – gli era stata chiesta dagli editori della rivista «Casa de las Américas» perché venisse inserita in un numero dedicato ai dieci anni della Rivoluzione, insieme ad altri scritti di noti intellettuali –, è lui a decidere di esprimere il suo parere, ancora favorevole. Questa nota era stata preceduta, nel 1968, da una commossa evocazione di Che Guevara pubblicata nella stessa rivista (n. 46, 1968) riprodotta parzialmente nel volume *Album Calvino*, dei Meridiani, datata 1967.

Riportiamo di seguito alcuni frammenti dei due testi:

Qualsiasi cosa cerchi di scrivere per esprimere la mia ammirazione per Ernesto Che Guevara, per come visse e come morì, mi pare

²¹ Italo Calvino, *A Angel Rama-Montevideo*, Torino, 9 giugno 1964, in *Lettere*, p. 818. Il brano citato appare in nota al testo della lettera.

fuori tono. Sento la sua risata che mi risponde, piena d'ironia e di commiserazione. Io sono qui, seduto nel mio studio, tra i miei libri, nella finta pace e la finta prosperità dell'Europa, dedico un breve intervallo del mio tranquillo lavoro a scrivere, senza alcun rischio, d'un uomo che ha voluto assumersi tutti i rischi, che non ha accettato la finzione d'una pace provvisoria, un uomo che chiedeva a sé e agli altri il massimo spirito di sacrificio, convinto che ogni risparmio di sacrifici oggi si pagherà domani con una somma di sacrifici ancora maggiori. Guevara è per noi questo richiamo alla gravità assoluta di tutto ciò che riguarda la rivoluzione e l'avvenire del mondo, questa critica radicale a ogni gesto che serva soltanto a mettere a posto le nostre coscienze²².

Desde hace diez años, Cuba revolucionaria se muestra al mundo sonriente y austera mientras resiste a un asedio sin precedentes en la historia mundial, y salva su autonomía en la construcción de una nueva convivencia humana.

Hago votos porque en el desarrollo de la Revolución Cubana se encuentren las maneras de que todo el pueblo participe cada vez más y más directamente en la gestión del poder.

Lo que todo el mundo espera hoy del socialismo es la creación de formas de dirección que procedan de la base; es mi más vivo deseo que el pueblo cubano pueda, con su entusiasmo revolucionario, indicar a todos los demás pueblos un nuevo camino ²³.

In quest'ultimo testo, oltre all'accenno del conflitto dell'Isola con gli Stati Uniti, si avverte la preoccupazione di Calvino circa l'instaurazione di una vera e propria democrazia, di un sistema ampiamente partecipativo e rappresentativo che sarebbe uno dei pilastri su cui fondare un vero progetto moderno di emancipazione che lui sente essere venuto meno tanto in Occidente come nei paesi socialisti. Cuba potrebbe significare per lui, quindi, la possibilità di un'alternativa democratica nuova, diversa, praticabile.

²² Id., *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero, Milano, Mondadori, 2003, p. 168.

²³ Id., *Para la revolución cubana*, «Casa de las Américas», nn. 51-52, 1968-1969, p. 28.

Come si è precedentemente indicato, l'esperienza cubana non si è conclusa il 25 febbraio 1964, data della partenza di Calvino e di sua moglie. Sempre interessato a far conoscere autori stranieri, classici o contemporanei tramite le edizioni einaudiane, Calvino promuove la traduzione e la pubblicazione delle opere dei cubani precedentemente menzionati. Ognuno a suo modo stabilisce in queste narrazioni un rapporto stretto tra finzione e storia, tra il dramma dei soggetti protagonisti (individuali o collettivi) e il contesto molteplice e complesso in cui si inseriscono. Calvino è l'autore dei risvolti o delle quarte di copertina di questi volumi. Tra i paratesti citati spicca quello dedicato a Norberto Fuentes, non solo perché ratifica l'opzione stilistica calviniana della rappresentazione della storia, ma anche per l'accenno distaccato «all'oleografia ufficiale».

Fuentes aveva vinto nel 1968 il Premio Casa de las Américas con il libro di racconti *Condenados de Condado*, poi tradotto come *I condannati dell'Escambray*²⁴. Ecco un frammento della nota apparsa sui risvolti:

Uno di questi giovani, Norberto Fuentes (nato all'Avana nel 1943) ha trovato subito il tono che distingue gli scrittori usciti dalle guerre civili a tutte le latitudini, – dico i pochi scrittori veri, che non si propongono celebrazioni o mozioni degli affetti o dimostrazioni pedagogiche –, un piglio di allegra ferocia, di bravata truculenta, di realismo picaresco e antieroico, con la spietata autoironia che viene naturale quando si vive alla presenza continua della morte.

La riuscita di Norberto Fuentes (paragonabile a quella di un Beppe Fenoglio tra noi) è dovuta, oltre al suo ricco umore, all'aver saputo trovare il modello giusto del genere: *L'armata a cavallo* di Isaac Babel, lo scrittore russo della guerra civile. Non a caso, uno svelto «omaggio a Babel» è contenuto in uno dei racconti dello scrittore cubano, che già sa che il suo modo di raccontare – come quello del suo maestro – non andrà a genio ai gelosi custodi dell'oleografia ufficiale (e così difatti avvenne).

²⁴ Norberto Fuentes, *I condannati dell'Escambray*, traduzione di Laura González, Torino, Einaudi, 1970.

Un altro testo in cui l'esperienza cubana comincia a mostrarsi in modo abbastanza complesso è quello che lui dedica a Calvert Casey, uno scrittore cubano-americano che dagli Stati Uniti ritorna a vivere a Cuba dopo il trionfo rivoluzionario. Calvino lo conosce all'Avana nel 1964 e pare che tra i due sia nata un'amicizia. Alla fine Casey non riesce a inserirsi nella vita cubana e si stabilisce a Roma dove muore suicida. Il testo su Calvert Casey pubblicato, come abbiamo detto, su una rivista di Barcellona nel 1982 dal titolo *Las piedras de La Habana*, è stato probabilmente scritto, come si deduce dal suo contenuto, in una data prossima al suo decesso. Ecco alcuni passi tratti dal volume di *Saggi*, dove si riproduce il testo originale italiano, un dattiloscritto di 4 pagine senza titolo:

Ma la problematica politica del momento non era che l'involucro di qualcosa più complesso e stratificato. [...] La Cuba della rivoluzione e la Cuba magica e sincretistica tentavano in quegli anni un sincretismo nuovo, un difficile connubio [...]. Inoltrandosi per questa via, dietro la maschera spensierata dell'allegria cubana che trasforma tutto in canto e in danza, si poteva toccare un'altra maschera, tragica, con la smorfia atroce delle divinità infernali: e capire che tutte le maschere non fanno che coprire un volto sepolto al fondo del buio, il volto della morte.

Ogni tanto qualcosa mi avvertiva – nelle riñas de gallos, nelle messe coi tamburi, nei riti delle tumbas francesas, nei racconti del libro di Calvert Casey *El regreso*, nei quadri d'una pittrice sua amica, Antonia Eiriz – che il cuore di Cuba era un cuore di tenebra²⁵.

Appena tornato da Cuba, Calvino dichiara in un paio di lettere di essere tornato «carico di riflessioni e immagini», ma specifica che «per raccontarne qualcosa dovrei scrivere una commedia shakespeariana»²⁶. Esperienza complessa dunque, ma tutto sommato a lieto fine.

²⁵ Italo Calvino, *Calvert Casey*, in *Saggi*, tomo II, pp. 2875-2876.

²⁶ Id., *Lettere*, p. 784. In nota 1 alla lettera si specifica: «Allude al viaggio a Cuba». Il 18 marzo comincerà con queste parole una lettera editoriale a Delio Cantimori: «sono tornato in questi giorni da Cuba. Ci ho passato un mese. Per raccontarne qualcosa dovrei scrivere una commedia shakespeariana».

Nel testo su Calvert Casey, invece, il tono è lugubre e la riflessione suggerisce un tentativo di spiegazione di taglio antropologico, anche se non sviluppata fino in fondo.

Avviandoci verso la conclusione, propongo un frammento dell'articolo scritto nel 1984 a proposito della scomparsa di Julio Cortázar. Si tratta di un giudizio obliquo e distante sull'Isola, molto lontano dell'entusiasmo provato da Calvino due decenni prima:

[...] egli fu subito tra gli entusiasti della rivoluzione castrista di Cuba, e in questo il suo atteggiamento negli anni '60 non era diverso da quello di molti sudamericani, non solo, ma d'una buona parte degli intellettuali parigini, d'estrazione surrealista o esistenzialista, che credettero di vedere nel regime di Fidel la realizzazione della prima rivoluzione libera e gioiosa. Solo che, quando quell'ondata di illusioni svanì con la stessa superficialità con cui s'era formata, Cortázar meno «politico» di tanti ma il cui impegno era tutto nel sentimento e nell'amicizia, restò un sostenitore incondizionato di Cuba e del suo gruppo dirigente. [...] Il ruolo ufficiale rappresentativo in cui ogni potere politico cerca d'usare gli scrittori non è riuscito a offuscare la sua vera immagine²⁷.

Per concludere si può dire che la visita di Calvino a Cuba e le sue diverse conseguenze costituiscono una vicenda culturale e ideologica complessa; una specie di storia a sé che va inserita in qualche modo nell'evoluzione della sua ideologia, inseparabile dalla sua scrittura. Tutto pare indicare che Cuba gli si sia presentata come un percorso di emancipazione alternativo, realizzabile nella storia e non solo immaginato come utopia, ma che alla fine nemmeno questa strada gli sia risultata pienamente soddisfacente. Secondo i testi e i dati citati, il «logos storico» retto del progetto di emancipazione cubano ha finito per confermare un atteggiamento definito lo stesso anno del viaggio nell'isola della sua nascita come «una amara serenità»:

²⁷ Id., *In memoria de Cortázar*, in *Saggi*, Vol. I, pp. 1306-1307.

Beati quelli il cui atteggiamento verso la realtà è dettato da immutabili ragioni interiori! Ad essi va l'invidia di quanti, come noi, abituati a reagire agli stimoli mutevoli del mondo, viviamo esposti a contraccolpi continui, e non finendo mai di decifrare il corso della multiforme realtà, portiamo nei nostri atteggiamenti stabiliti volta per volta la coscienza del rischio di sbagliare [...].
[...] è quasi sempre nel disordine e nella mescolanza che la storia in atto inverte il proprio logos²⁸.

Bibliografia

- Calvino Italo, *El camino de San Giovanni*, «Casa de las Américas», IV, n. 24 (enero-junio 1964), pp. 28-39.
- _____, *El hecho histórico y la imaginación en la novela*, «Casa de las Américas», IV, n. 26 (octubre-noviembre 1964), pp. 154-161.
- _____, *Para la revolución cubana*, «Casa de las Américas», n. 51-52, 1968-1969, p. 28.
- _____, *Presentazione*, in *I racconti*, Vol. I, Milano, Palomar-Mondadori, 1993, pp. V-X.
- _____, *La giornata di uno scrutatore*, Milano, Mondadori, 1994.
- _____, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli. Introduzione di Claudio Milanini, Milano, Arnoldo Mondadori editore, I Meridiani, 2001.
- _____, *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero, Milano, Mondadori, 2003.
- _____, *Appendice: Sotto quella pietra*, in *Saggi 1945-1985*, tomo I, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2015, pp. 399-405.

²⁸ Si veda il saggio omonimo in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, in *Saggi*, Vol. I, p. 124. Giudizio simile si legge in Id., *L'estate del '56*, in *Saggi*, Vol. II, p. 2849: «A ripensarci oggi, dopo ventiquattr'anni e tante vicende, ho la conferma che la storia non è un'operetta facile a lieto fine, ma un percorso duro, faticoso e lento spesso privo d'una percepibile direzione o significato».

- _____, *Calvert Casey*, in *Saggi 1945-1985*, tomo II, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2015, pp. 2873-2877.
- _____, *Il midollo del leone* in *Saggi 1945-1985*, tomo I, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2015, pp. 9-27.
- _____, *In memoria di Cortázar*, in *Saggi 1945-1985*, tomo I, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2015, pp. 1305-1308.
- _____, *L'antitesi operaia*, in *Saggi 1945-1985*, tomo I, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2015, pp. 127-142.
- _____, *L'estate del 56*, in *Saggi 1945-1985*, tomo II, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2015, pp. 2849-2855.
- _____, *Note e notizie sui testi. Pagine autobiografiche*, in *Saggi 1945-1985*, tomo II, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2015, pp. 3026-3032.
- _____, *Una amara serenità*, in *Saggi 1945-1985*, tomo I, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2015, pp. 124-126.
- El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba. Documentos*, introducción, selección, notas, guía y bibliografía de Lourdes Casal, Miami-New York, Ediciones Universal-Nueva Atlántida, 1971.
- Fuentes Norberto, *I condannati dell'Escambray*, traduzione di Laura González, Torino, Einaudi, 1970.
- Giarrettino Alessandro, *Calvino saggista. La letteratura e l'altro dalla letteratura*, «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», n. 1 (2013), pp. 75-95.
- Ibargüengoitia Jorge, *La rivoluzione nel giardino*, «Il Caffè», XVII, n. 2 (luglio-settembre 1970), pp. 138-147.
- Orovio Helio, *Las dos mitades de Calvino*, La Habana, Ediciones Unión-Arte y Literatura, 2000.
- Palazuelos Raúl y Corrales Aguiar José, *Cinco preguntas sobre el quinto concurso*, «La Gaceta de Cuba», III, 33, 20 marzo 1964.
- Secchi Maria Cristina, *Eva Mameli Calvino. Gli anni cubani (1920-1925)*, Milano, Franco Angeli Edizioni, 2017.

Cubanos en blanco y negro, ¿pintados por sí mismos?

Zaida Capote Cruz*

Instituto de Literatura y Lingüística 'José Antonio Portuondo Valdor'

Cuando pensamos en la Cuba decimonónica, las ilustraciones de Víctor Patricio de Landaluze vienen enseguida a la memoria, pues testimonian hábitos, vestimenta, y sobre todo coloridas escenas de vida cotidiana. Las más conocidas, pertenecientes a la serie *Tipos y costumbres de la isla de Cuba*, de 1881, eran aún parte del futuro cuando vio la luz su primera obra importante en estas tierras: *Los cubanos pintados por sí mismos*, de 1852¹. Si aquellos tipos abundaban en gestos y contexto y, como litografías que son, incorporaban sin desmedro de la anécdota

* Zaida Capote Cruz (La Habana, 1967) es Especialista en Estudios de la Mujer por El Colegio de México y Doctora en Ciencias Filológicas por la Universidad de La Habana. Ha publicado *Tres ensayos ajenos* (La Habana, Letras Cubanas, 1994), *Contra el silencio. Otra lectura de la obra de Dulce María Loynaz* (La Habana, Letras Cubanas, 2005), *La nación íntima* (La Habana, Ediciones Unión, 2008), *Loynacianas* (La Habana, Extramuros, 2017) y una edición crítica de *Jardín. Novela lírica*, de Dulce María Loynaz (La Habana, Letras Cubanas, 2015). Trabaja en el Instituto de Literatura y Lingüística, donde dirige el *Diccionario de obras cubanas de ensayo y crítica* (La Habana, ILL, tomo I, 2013; La Habana, ILL, tomo II, 2018). Comparte con unas amigas el blog <<https://asambleafeminista.wordpress.com>>.

¹ Blas San Millán et al., *Los cubanos pintados por sí mismos. Colección de tipos cubanos*, ilustrado por D. Víctor Patricio de Landaluze con grabados de José Robles, tomo I, La Habana, Barcina, 1852; Antonio Bachiller y Morales et al., *Colección de artículos. Tipos y costumbres de la Isla de Cuba, por los mejores autores de este género*, ilustrado por D. Víctor Patricio de Landaluze, La Habana, Miguel de Villa, 1881.

colores y paisaje, las xilografías de *Los cubanos pintados por sí mismos* son más rígidas y a menudo parecen concebidas para un fin distinto que el de ilustrar un catálogo de personajes cubanos. Con la obligada sobriedad del blanco y negro, aquellos trazos de Landaluze tampoco permiten descubrir algo propiamente criollo, como si fueran dibujos hechos todavía en España, desde donde arribara, al parecer, hacia 1850. Quizás para 1852 el artista no se hubiera impregnado de Cuba, de su luz y su gente, porque talento no le faltaba. Recién llegado aún, no había logrado captar gestos, vestimenta o tipos peculiares. No en balde el gran caricaturista Juan David sentenció, refiriéndose al lugar de Landaluze en ambos libros: «en el primero Landaluze ilustró una serie de artículos costumbristas. [...] al publicarse el segundo, su prestigio era tal que son los escritores quienes ‘ilustran’ literariamente los motivos populares que salen de sus manos»². No es azaroso que las ilustraciones iniciales de ambos libros difieran considerablemente: en *Los cubanos pintados por sí mismos* un forastero ha plantado una especie de cámara oscura donde vienen a mirarse aquellos cuya imagen ha sido capturada ya. En *Tipos y costumbres de la isla de Cuba* por el contrario, las escenas conviven en un amplio muestrario libre y circular y no hay un personaje central que funja como ordenador o diseñador de la acción. Tales representaciones pudieran referir alegóricamente la experiencia cierta del ilustrador. Pero eso queda pendiente para alguna pesquisa futura.

Precisamente el lugar de Landaluze parece definir la distancia entre ambas colecciones, aun con sus muchos puntos de contacto. Voy a centrarme en *Los cubanos pintados por sí mismos*, primera obra de su tipo publicada en la América hispana según modelos procedentes de Inglaterra, Francia y España, donde gozaron de fortuna. La colección de tipos *Heads of the People* (1840-1841) había comenzado a publicarse por entregas desde 1838; *Les français peints per eux-mêmes* apareció entre 1839 y 1842, y *Los españoles pintados por sí mismos* vio la luz en sendos

² Juan David, *La caricatura: tiempos y hombres*, La Habana, Ediciones La Memoria-Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2002. Copia digital, sin paginar.

volúmenes en 1843 y 1844³. Se editó otra vez en 1851 y quizás haya sido esa edición el impulso definitivo para la salida de *Los cubanos pintados por sí mismos*. Tras la publicación de este último, tal ejercicio de autorretrato fructificó en otros países de nuestra región; pero en ellos, como ocurriría con *Los mexicanos pintados por sí mismos*, de 1854⁴, conllevaría el ímpetu insurgente y diseñaría pueblos dueños de su destino y con hábitos propios, expuestos en costumbres, atuendo y lenguaje distintos de los metropolitanos⁵. A propósito, Mary L. Coffey halla que la colección mexicana reproduce más tipos similares a la española que la cubana, y descubre que en la colección cubana hay menos personajes femeninos que en las demás, con las cuales comparte la presencia de la comadre y la coqueta como tipos universales, «figuras atractivas en España y México mientras que en Cuba ellas representan una amenaza», «figuras parasíticas, dañinas, explotadoras», lo cual vincula entonces, un poco forzosamente, creo yo, al rechazo a «la madre patria», en una interpretación que llega tan lejos como para afirmar que la vieja verde «representa la metrópoli que todavía insiste en ser parte de la sociedad cubana»⁶. Por lisonjera que pueda parecernos una lectura así, la peculiar situación política de Cuba cargaba de férreas cadenas cada

³ Cfr. María Esther Pérez Salas C., *Genealogía de Los mexicanos pintados por sí mismos*, «Historia Mexicana», vol. XLVIII, n. 2 (octubre-diciembre 1998), pp. 167-207.

⁴ Hilarión Frías y Soto et al., *Los mexicanos pintados por sí mismos*, Ciudad de México, M. Murguía y Comp., 1854.

⁵ El narrador de la estampa *El aguador* llama por su nombre al personaje y, como este no acierta a entender la necesidad de darse a conocer, lo instruye así: «tú, como mexicano, tienes que dar al público tus costumbres, tus hábitos, tus vicios, tus cualidades, todo, en fin, lo que te es peculiar o propio, tienes que contárselo al mundo entero: [...] como tú no puedes escribir o hacer tu retrato, yo me he apropiado de esa obligación; pero necesito que me des datos, que me informes de todo lo que te concierna, para poder escribir tu artículo e imprimirle». *El aguador*, en *Los mexicanos*, p. 2. Tal 'colaboración' se expresa también cuando el aguador se ve en problemas y acude al autor de la estampa para que sea su apoderado ante la ley. Como se ve, la idea de una nación cuyos miembros se socorrieran mutuamente y trabajaran juntos por ofrecer una visión justa de sí mismos se justifica en textos como este.

⁶ Mary L. Coffey, *El imperio pintado por sí mismo: el costumbrismo trasatlántico*, en *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el sur*, Leonardo Funes (coord.), Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016, pp. 139-150.

expresión de autonomía, y el integrismo dominaba los medios editoriales, con lo cual la hipótesis de una resonante declaración de soberanía se antoja, además de errónea, forzada. Como hiciera Landaluze en las litografías de *Tipos y costumbres de la isla de Cuba*, bastaría una mirada amplia al entorno, en este caso al paisaje político cubano, para explicar por qué tal lectura parece desacertada.

Según era costumbre en aquella época, un prospecto publicado en un diario de gran circulación anunciaba la salida de esta clase de obra colectiva; luego se iba componiendo periódicamente con la publicación de cuadernillos independientes que se vendían a los lectores – a menudo suscriptores que habían contribuido con el pago previo de cuotas a los gastos de impresión – encargados a su vez de hacerlos encuadernar todos juntos, como libro. Aunque era una práctica habitual, en el caso de *Los cubanos pintados por sí mismos* no he podido localizar el prospecto, de cuya existencia sin embargo da fe una crítica de Ildefonso Estrada y Zenea en su revista *El Almendares*⁷, a la cual me referiré con mayor detenimiento. Tampoco he conseguido confirmar que se vendieran por separado los distintos retratos de costumbres. La virulenta acogida de aquel crítico podría pensarse tan inesperada como inexplicable si, como en las primeras ilustraciones de Landaluze, el contexto fuera imperceptible. Como decía, solo si ampliamos nuestra visión de la época al conflictivo paisaje político cubano, las recriminaciones de Estrada y Zenea empiezan a cobrar tintes de justicia. Pero entremos en materia. Ilustrada por Landaluze y con grabados de José Robles, como he dicho antes, la colección de 1852 difiere de sus contemporáneas hispanoamericanas. Ese tipo de proyecto era un gesto de autoafirmación de quienes pugnaban por reconocerse en sus peculiaridades, por hacerse una faz común para dignificar el amor propio y hasta el orgullo nacional: para los españoles, era un gesto de independencia simbólica, pues todavía estaba viva en la memoria popular la guerra contra los invasores franceses; en cuanto a los países

⁷ Ildefonso Estrada y Zenea, *Los cubanos pintados por sí mismos*, «El Almendares, periódico semanal, literario y de modas», tomo I, nº 11 (9 mayo 1852).

americanos, la independencia de España debía declararse también en términos de imaginación y lenguaje, propósito para el cual las colecciones de artículos de costumbres parecían ser vehículo eficaz. La colección cubana, en aquel contexto, no pasa de ser una mueca falaz, pues notorias diferencias en cuanto a condiciones de producción, tanto materiales como simbólicas, lastrarían el sedicente gesto de independencia con las más candentes contradicciones. Expresarse en primera persona supone una declaración de libertad y, como se verá, la primera persona cubana no hablaba todavía por sí misma, al menos no del todo. Ni siquiera puede decirse a derechas que fuera totalmente cubana.

Para aquellas fechas la actividad editorial permanecía mayoritariamente en manos españolas y estaba sumamente controlada por el gobierno colonial. Las licencias concedidas a impresores españoles y la falta de libertad de imprenta – salvo por breves períodos⁸ – influyó en la (de)formación y (sub)desarrollo de un movimiento literario propiamente cubano y a frustrar empresas editoriales e intelectuales de gran aliento. La relación entre autores cubanos e impresores españoles fue difícil, y la urgencia de los primeros por colocar en letra impresa una imagen y una lengua dignas de llamarse cubanas chocaba a menudo con el afán de los segundos por controlar la difusión de tales valores, que razonablemente consideraban contrarios al orden establecido. Dominantes no solo en la industria editorial, sino también en la política, los partidarios del gobierno colonial sentían suyo el derecho de hablar en nombre de ‘los cubanos’. La vitalidad de la censura oficial y la confianza del gobierno en los impresores españoles dio pie a «una

⁸ Hubo libertad de imprenta entre 1811 y 1814 y entre 1820 y 1823. La carencia de libertades provocó lecturas laterales de muchas obras cubanas; los populares *Cantos del siboney*, de José Fornaris, o *Fidelia*, de Juan Clemente Zenea, fueron a menudo leídos en clave simbólica. Escritores y lectores se habituaron a urdir y descifrar claves para burlar la censura; muchas veces las ediciones llevaban pie de imprenta falso, por la misma razón. Los legisladores mambises de 1868 incorporaron en la Constitución de Guáimaro la libertad de imprenta.

paradoja cubana»⁹, como calificara Ambrosio Fornet el afianzamiento del monopolio de los impresores peninsulares en la imprenta isleña, y son datos de época que contribuyen a componer el paisaje de nacimiento de la mentada colección de estampas plásticas y literarias. En aquel ámbito vio la luz este repertorio de sedicentes autorretratos, condición que la crítica, sin embargo, no llegó a reconocerle. Hubo además otra dificultad, digamos, estilística. En la batalla por ganar un espacio propio, los mejores autores cubanos reaccionaron sin ambigüedades a una situación que propiciaba el silenciamiento de la creatividad y la proliferación de producciones hueras. Ese mismo año de 1852 Juan Clemente Zenea publicaba *Sobre el buen gusto* (tan influyente que años más tarde la historiografía literaria calificaba el resurgir de la buena poesía como «la reacción del buen gusto»)¹⁰; Cirilo Villaverde combatía la grafomanía estimulada por las publicaciones periódicas¹¹, resultante en un lamentable «marasmo literario», y José Jacinto Milanés le escribía a un amigo que «en Cuba no hay literatura sino en mortalidad»¹². Una revisión somera de la nómina de colaboradores de *Los cubanos pintados por si mismos*, arroja que casi ninguno era un literato propiamente dicho, sino gente del teatro y la prensa, como el mismo Landaluze, que había estrenado recientemente su zarzuela *Doña Toribia*. Alguno incluso, como Virginia Felicia Auber, *Felicia*, podría ilustrar la figura del grafómano¹³, tan vilipendiada por Villaverde y los demás.

⁹ Ambrosio Fornet, *El libro en Cuba. Siglos XVIII y XIX*, La Habana, Letras Cubanas, 1994, pp. 34-36.

¹⁰ El «mal gusto» reinó a partir de 1844 y la llamada «reacción del buen gusto» comenzó hacia 1860.

¹¹ A este hábito deleznable se refieren el artículo *El poetastro*, de Joaquín García de la Huerta, y *El escritor novel*, de Luis Victoriano Betancourt.

¹² Juan Clemente Zenea, *Sobre el buen gusto*, «El Almendares, periódico semanal, literario y de modas», tomo II, 1852, pp. 79-80; Cirilo Villaverde, *Periodismo*, «La Aurora», 1846; José Jacinto Milanés, *Con la lengua de la pluma. Cartas enviadas y recibidas por José Jacinto Milanés (1835-1852)*, compilación, introducción y notas de Cira Romero, Matanzas, Ediciones Matanzas, 2018, p. 323.

¹³ «Fue la folletinista más famosa de su época y sin duda la mayor grafómana de las Antillas», dice Fornet, *El libro*, p. 129.

Editada por el malagueño Blas San Millán, de tan poca notoriedad que suele adjudicársele la labor a uno de sus colaboradores, José Agustín Millán, la colección fue rudamente recibida por Estrada y Zenea en su revista «El Almendares». La más notoria causa del recelo del crítico provenía de la nómina de los colaboradores comprometidos:

La primera circunstancia que nos hizo prevenir en contra de la citada publicación, fue la observación que no pudimos menos de hacer inmediatamente, de que en la extensa lista de colaboradores que aparecían en el Prospecto, no todos eran hijos de Cuba y ya esto solo era bastante para que no pudiésemos prestar crédito a la obra por más que algunos de sus artículos fuesen escritos por cubanos y representasen verdaderamente tipos del país; porque un tipo, no son todos los tipos; un individuo no es un pueblo, así como para que un retrato sea parecido, no basta que se haya copiado con toda exactitud una mano¹⁴.

Entre las ausencias más notables estaban las del propio Villaverde, Anselmo Suárez y Romero, Gaspar Betancourt Cisneros, *El Lugareño*, e incluso Antonio Bachiller y Morales, quien luego reuniría la antes mencionada *Colección de artículos. Tipos y costumbres de la isla de Cuba*. Aunque Estrada y Zenea no alude allí a estos autores, sus reproches por la inclusión de otros sin derecho a ejercer como articulistas de costumbres llamaron la atención sobre estas exclusiones.

Una de las más resonantes ausencias fue la de *El Lugareño*, activo conspirador y partidario de la anexión, quien se hallaba en el destierro para la fecha de aparición de *Los cubanos pintados por sí mismos* y había publicado en su natal Puerto Príncipe, desde 1837, unas populares *Escenas cotidianas*. Sobre él escribiría Anselmo Suárez y Romero: «quisiera yo que tuviéramos siquiera una docena de hombres de su saber y su temple»¹⁵. El propio Suárez, miembro del círculo liderado por Domingo del Monte, había contribuido a sustentar la denuncia de la

¹⁴ Estrada y Zenea, *Los cubanos*, p. 268.

¹⁵ Citado por Francisco Calcagno, *Diccionario biográfico cubano*, New York, N. Ponce de León, 1878, p. 112.

esclavitud en Cuba frente al comisionado inglés Richard R. Madden con su novela *Francisco*, que solo vino a publicarse póstumamente. Su *Colección de artículos*¹⁶ de 1859, fue prologada por Cirilo Villaverde, una de las voces más autorizadas en el retrato de costumbres, lo mismo que Antonio Bachiller, quien había participado además en las estampas del *Paseo pintoresco por la Isla de Cuba* (1841)¹⁷. Betancourt, Suárez, Villaverde y Bachiller hubieran prestado mejores servicios que algunos de los colaboradores de *Los cubanos pintados por sí mismos*, pero eso ya pertenece al terreno de la especulación. ¿Fueron razones políticas las que los apartaron de este proyecto? ¿Afinidades públicas? Cuesta pensar estas sin conexión con cálculos políticos, sobre todo porque, en tanto empresa comercial, firmas como las de Suárez o Villaverde hubieran podido engrosar las ganancias por suscripción y ventas. Asimismo, la crítica publicada por Ildefonso de Estrada y Zenea nos da un testimonio de época irremplazable, además de implicar una denuncia soterrada de su desacuerdo con que en Cuba dominaran la imprenta los españoles. Su reproche de que no todos los autores reunidos eran cubanos quizás hoy parezca exagerado, pero alcanzó a revelar cómo nombres imprescindibles del costumbrismo criollo fueron remplazados por autores mucho menos hábiles. La vitalidad de la censura oficial y la confianza del gobierno en los impresores españoles son datos circunstanciales que contribuyen a componer el paisaje cultural, pero también político, en medio del cual salía al mundo esta colección de estampas plásticas y literarias.

¹⁶ De ellos dice Adis Barrio: «Captados en el ambiente rural, penetra el autor en la vida del campesino pobre y en la del esclavo. Son escenas sombrías que delatan el dolor de la esclavitud [...] y que no pueden disimular la antipatía del escritor por tan oprobioso sistema». Instituto de Literatura y Lingüística, *Historia de la literatura cubana. Tomo I. La colonia: desde los orígenes hasta 1898*, La Habana, Letras Cubanas, 2002, p. 311.

¹⁷ En el *Paseo pintoresco por la Isla de Cuba* colaboraron Bachiller, Tranquilino Sandalio de Noda, Manuel Costales, Ildefonso Vivanco, Cirilo Villaverde y José Victoriano Betancourt, entre otros. La descripción de las costumbres, sin ser objeto del libro, asoma de vez en cuando en el juicio de sus autores acerca del comportamiento de los cubanos.

Pero las prevenciones de Estrada no se limitaban a la nacionalidad efectiva (cultural, digamos) de los autores invitados, sino también a la imagen que la colección daba de los cubanos y, sobre todo, de las cubanas. Preocupado por la distorsión de los retratos y el mal gusto de muchos, llegaba a preocuparse, por ejemplo, porque en el grabado correspondiente a «El amante de ventana» este llevaba un tabaco. Era impensable, decía, que un caballero criollo, en trances de amor semi-clandestino, delatara así su presencia a la familia de su amada¹⁸. Sin embargo, las críticas más serias se refieren a la perversión de los retratos de algunos tipos, como el del tabaquero. Siendo como era uno de los pilares de la economía cubana, la industria del tabaco había conocido ya episodios heroicos contra el dominio colonial. Los tabaqueros eran el epítome del obrero cubano y a Estrada le molestó sobremanera que los pintaran como aficionados al juego y la bebida¹⁹.

A propósito de la dominación española sobre el arte y la industria de la imprenta en Cuba, vale recordar un dato, ilustrativo de la disparidad entre cubanos y españoles y que involucra a quien quizás fue el crítico más notorio de la colección. En 1852 el impresor Eduardo Faciolo, artífice del periódico clandestino *La Voz del Pueblo*, fue apresado y condenado a garrote vil. Pocos meses antes, Ildefonso Estrada y Zenea, el acérrimo crítico de *Los cubanos pintados por sí mismos*, le había alquilado unas habitaciones para el establecimiento de su imprenta, otorgándole además el contrato para la impresión de su revista *El Al-mendares*. Por mucho que lo intentara, difícilmente Estrada y Zenea podría congeniar con la imagen de Cuba propuesta por unos ‘cubanos’ que ni siquiera lo eran a derechas. En el teatro de operaciones simbólicas que era el mundo editorial de entonces, profundamente marcado por la censura, cualquier señal era rápidamente registrada, deco-

¹⁸ Aquí, otra confirmación de que Estrada y Zenea contestaba al prospecto y no a la versión definitiva: en la ilustración del volumen el amante no lleva ningún tabaco, quizás su reconvención fue lo suficientemente efectiva como para provocar la sustitución o corrección del grabado.

¹⁹ El integrista Landaluze arremetería luego en su *Don Junípero* (1862) contra los tabaqueros, por considerar las tabaquerías reductos de la sedición.

dificada y contestada en términos políticos. Una consecuencia inevitable de la condición colonial.

Incluso haciendo a un lado las reprensiones del crítico, y sus aprensiones tal vez excesivas, la colección no consigue calificar como testimonio de la realidad cubana. A menudo se le adjudica al costumbrismo un afán pintoresco; sin embargo, sus mejores exponentes juzgaron con penetración los problemas sociales de su época, promoviendo discusiones políticas importantes. En el caso de *Los cubanos pintados por sí mismos* una ausencia resalta tanto que llega a cegarnos. Es la ausencia impensable de la esclavitud y de los negros. Ningún tipo representa al esclavo, al cimarrón y ni siquiera al gran héroe del esclavismo colonial, el rancheador. Téngase en cuenta que *Francisco*, de Suárez y Romero, había sido escrita en 1838 y Pedro José Morillas tenía inédita *El rancheador* – que publicaría en 1856 en *La Piragua* – desde 1839, año de escritura de la *Autobiografía* de Juan Francisco Manzano. *El Diario de un rancheador*, de Villaverde, no vería la luz hasta 1890; pero ya en 1841 Gertrudis Gómez de Avellaneda había retratado la esclavitud, bien que idealizada, en *Sab*, y José María Heredia había denunciado tempranamente – en su *Himno del desterrado* de 1825 – la oposición entre «las bellezas del físico mundo» y «los horrores del mundo moral» de una tierra cuyo progreso se basaba en el trabajo esclavo. Si las referencias literarias no bastaran, la experiencia del proceso de La Escalera en 1844 sería suficiente para demostrar la presencia del tema en la vida cubana.

En *Los cubanos pintados por sí mismos* los negros no son aún esa presencia, aunque se mencionen las esquifaciones y otras realidades, como de paso; apenas están en los textos y mucho menos en las ilustraciones que ‘adornan’ el volumen. Tal es la gran carencia del libro que, en su intento de describir Cuba y a sus habitantes, obvió el gran tema de aquel siglo: la esclavitud.

Tan tempranamente como en 1836 Félix Tanco le escribía a Del Monte: «los negros [...] son nuestra Poesía [...]; pero no los negros solos, sino los negros con los blancos, todos revueltos, y formar luego los

cuadros, las escenas, que a la fuerza han de ser infernales y diabólicas; ¡pero ciertas, evidentes!»²⁰; dos años después insistía:

es preciso presentar los contrastes de los dos colores de nuestra población; los negros y los blancos trabajándose mutuamente, pervirtiéndose hasta en lo más indiferente de la vida, de tal manera que en los blancos se ven a los negros, y en los negros a los blancos. [...] parece que se ha tenido y se tiene miedo, o se tiene escrúpulo o asco de presentar a los negros en la escena [...] como si no estuviésemos en la realidad, no ya juntos, sino injertados, amalgamados como cualquiera confección farmacéutica²¹.

Los autores de *Los cubanos pintados por sí mismos*, sin embargo, eludieron ese gran tema literario y plástico – y, claro está, político – de la sociedad cubana. Tampoco Ildelfonso de Estrada y Zenea, en su ácida crítica del volumen, se refirió a una ausencia tan evidente, lo cual vuelve a dar la impresión de que le hubiera ‘salido al paso’ al proyecto apenas anunciarse.

Reitero que no hay en estas estampas nada que remita a esclavos, negros curros, mayoresales, caleseros, cimarrones ni rancheadores, y salvo unas pocas excepciones mencionadas al vuelo, pareciera que en Cuba no hay negros, a juzgar por esa pintura distorsionada o borroñeada, por no decir censurada, de la realidad de la isla. Y esto, en tiempos en que los periódicos cubanos no eran otra cosa que «boletines del esclavismo»²². Una verdadera pintura realista de la sociedad cubana forzosamente debía incluir los ‘tipos’ que sostenían la máquina económica colonial, tanto como el paisaje obligado del ingenio o el cafetal²³. Con su visión pintoresca de la realidad, el costumbrismo se aleja del

²⁰ Domingo del Monte, *Centón epistolario*, Vol. IV, ensayo introductorio, compilación y notas de Sophie Andioc, La Habana, Imagen Contemporánea, 2002, p. 65.

²¹ *Ivi*, p. 140.

²² Fornet, *El libro*, p. 122.

²³ En este sentido, incluso en la estampa dedicada al administrador de ingenio se escatima describir con claridad cómo funciona el sitio.

realismo, de visión más crítica. Sin embargo, las colecciones de tipos y costumbres – con sus escenarios, vestidos y actitudes supuestamente propias de los cubanos – pretendían fungir como testimonio de realidad.

Por otra parte, el campo cubano había sido motivo de inspiración y reservorio patriótico para estos cubanos en ciernes que lo eran más por fuerza de voluntad que por ejercicio político de ciudadanía cabal. La antipatía a menudo visible en las estampas reunidas por San Millán frente a ciertos tipos campesinos no podía provocar aplauso, sino repeler a quienes – como postulara Ramón de Palma en su *Cantares de Cuba* –, concedían belleza sin par al paisaje campestre y la vida guajira, venero de la poesía popular²⁴. La esposa del lechero, por ejemplo, es en *Los cubanos pintados por sí mismos* «una pobre muchacha, trigueña requemada más que corta de genio, sumamente encogida, que nunca habla, que no sabe más que tejer sombreros de yarey, siempre vestida con un túnico de percal amarillo y sus zapatos de vitoria azul, única cosa que puede darle su padre que es vendedor de plátanos»²⁵. Si la campesina es fea, jóvenes y viejas ciudadinas serán fuente de todos los vicios: la comadre miente; la vieja verde engaña; la suegra explota; la coqueta abusa; la madre malcría. No hay mujer que salga bien parada de esta colección de retratos cuya misoginia abrumba al lector actual. *La solterona*, según José Victoriano Betancourt, es un ente inútil, clasificable, que solo puede explicarse pintándola, pues no sirve al modelo de la casada y madre, destino ideal de la mujer. La figura femenina bastaría a indicar una evaluación del costumbrismo: si a menudo se busca aconsejar y encaminar al interlocutor, cuando de ella se trata la intervención suele ser más franca y desde una mayor autoridad; este artículo es una demostración palpable de ese hábito (o vicio, por decir mejor). Llevando al extremo contrario la interpretación de Mary L. Coffey antes mencionada, podría decirse que esas mujeres indóciles representaban la Cuba levantisca, contraria al destino colonial y que

²⁴ Ramón de Palma, *Cantares de Cuba*, «Revista de la Habana», (15 marzo-1 septiembre 1854), pp. 243-248, 261-263, 278-280 y 294-297.

²⁵ Rafael Otero, *El lechero*, en *Los cubanos*, p. 29.

venía exigiendo desde las Cortes de Cádiz tener autonomía política. Pero eso sería demasiado, claro está. No creo que haya habido siquiera conciencia de conjunto dada la azarosa composición del índice de colaboradores.

Entre los más logrados retratos se hallan los de Manuel Costales y Govantes referidos a la actividad forense. *El acreedor refaccionista* y *El testaférrea*, entre otros, contribuyen a exponer las deformaciones comerciales y legales que debía enfrentar la industria criolla. Eficiente moralista y autor de un *Libro de lectura para los niños* (1846) y otro sobre *Educación de la mujer* (1852), de gran popularidad, Costales acusa así la divergencia entre lo moral y lo legal, una de las discusiones centrales del artículo de costumbres, llamado a mejorar los hábitos existentes por vía de la crítica.

Costales, como otros experimentados costumbristas, sabe a lo que va y lo demuestra con la pericia de su exposición y la magistral creación de ambientes. Otros hay entre los autores que no consiguen entusiasmar al lector, por más que acumulen descripciones y digresiones; algunos, incluso, llegan a reconocer su falta de calidad, cierta inseguridad autoral comprobable en una insustancial profusión verbal donde el juicio se diluye; ahí el lector termina por aburrirse.

Ejemplar resulta *El localista*, de José María de Cárdenas y Rodríguez, cuyo ritmo acelerado registra el trepidante recorrido del periodista a la caza de noticias de actualidad. En su excelente retrato, el del 'tipo' pasa sobre sí mismo para registrar un ambiente, pudiera decirse, donde actúan otros personajes de idéntico interés. En cuanto al humor, basten sus afirmaciones sobre noticias sin comprobación postrera, específicamente sobre edificios construidos y libros publicados: «sobre lo primero, responderán los huracanes que derriban los edificios y echan a perder los caminos: y sobre lo segundo, los taberneros, quienes en tratándose de hacer cartuchos, no respetan ni papel impreso»²⁶. De su caletre surge también el Dr. Demetrio Tumbavivos, *El médico de campo*, sabrosa estampa que, leída frente a *El médico*, de José Agustín

²⁶ José María de Cárdenas y Rodríguez, *El localista*, en *Los cubanos*, p. 97.

Millán, demuestra la maestría de Cárdenas. A propósito de la estampa de Millán, vale añadir a las disculpas y digresiones como signo de pobreza estilística la insistencia en la moraleja correspondiente, que termina por cancelar la gracia de la escena.

A Cárdenas y Rodríguez se debe también el ya referido *El administrador de un ingenio*, que entrega «al cajista, previa censura»²⁷. Conciso, simpático, este artículo sí menciona «los brazos» o la «dotación» de esclavos y al «mayoral»; pero pasa por sobre el asunto de la esclavitud como por sobre ascuas. No se complica en vericuetos ni añadidos, va a su personaje y sucintamente lo pinta. Nada más. La mención final a la censura podría justificar tales decisiones. En *El director de escuelitas*, por su parte, Joaquín García de la Huerta denuncia cómo a los cubanos «nos halaga demasiado el baile» y registra la presencia en las escuelas de baile de «negras o negritas que bailen gratis unas con otras aprovechando el compás, y a impulsos de su irresistible amor a la danza»²⁸.

La mención más grotesca de la esclavitud está en un artículo dedicado a la educación, uno de los grandes temas de discusión en las tertulias y publicaciones de la sociedad letrada, pues, en tanto espacio decisivo de formación, la escuela concitaba la atención general. En *El educado en casa* Federico Milanés dibuja a un protagonista capaz de llamar chiva a la esclava que lo crió y cochino a su hijo, a quien hace dormir junto a él para no aburrirse: «voy todas las noches por gusto y le arrimo un *chanclatazo* cuando está muy dormido, o le suelto un *buche de agua* en la cara, o le *prendo los moños* con la vela... su madre se ha *emperrado*...»²⁹. Ante tal 'inocente' confesión de crueldad, su interlocutor elige cambiar de tema. Nada más. Sin embargo, hay que agradecer a Milanés el registro de la impunidad con que los amos imponían a sus esclavos los castigos más perversos, tanto como la constancia de un modo de hablar propio. Es una rareza en esta colección de artículos. En el extremo opuesto, *El educado fuera* retratado por Cárdenas y Rodríguez resulta ser un petulante que ha olvidado cómo expresarse con

²⁷ Id., *El administrador del ingenio*, en *Los cubanos*, p. 196.

²⁸ Joaquín García de la Huerta, *El director de escuelitas*, en *Los cubanos*, p. 198-199.

²⁹ Federico Milanés, *El educado en casa*, en *Los cubanos*, p. 310.

corrección y menosprecia lo propio, sean las frutas o el clima. Sin embargo, tiene remedio. Al paso del tiempo corregirá sus desatinados juicios y su jactancioso comportamiento. Leído en términos políticos, este artículo enaltece la cultura, el habla y la naturaleza cubanas.

A pesar del pintoresquismo de sus imágenes callejeras y los prejuicios raciales e integristas de que hiciera gala en su labor cotidiana en periódicos y suplementos, para cuando Landaluze ilustró el álbum de Bachiller las cosas habían cambiado estruendosamente. La colección de 1881 aprovechó varias de las estampas concebidas por los autores reunidos en *Los cubanos pintados por sí mismos* a pesar de que, como ha escrito Ambrosio Fonet, ya nada era lo mismo:

Los 'tipos' de Landaluze que ilustraban el álbum de Villa – clichés concebidos treinta años antes y maquillados ahora con abundante color local – eran viejos: la Mulata se había quedado viuda; el Calesero había estado preso en Camagüey después de la Conspiración de los Caleseros dirigida por Bembeta en vísperas del 68; el Amante de Ventana estaba lleno de cicatrices; el Gallero solo esperaba una señal para alzarse de nuevo, como se demostró el 24 de febrero en la valla de Baire cuando Saturnino Lora gritó ¡Viva Cuba libre!³⁰

Para entonces, la aparente calma y la rutina diaria propugnadas por el retrato costumbrista estaban ya definitivamente fuera de lugar, tanto como las desangeladas ilustraciones de *Los cubanos pintados por sí mismos*, cuya falta de gracia sería sustituida en la *Colección de artículos* de Bachiller con bellísimas escenas que, aun aquejadas de prejuicios y pintoresquismo, tenían muchísima más belleza y calidad que las de aquella primera colección ilustrada por Landaluze cuando todavía no era «el único que se interesa por reproducir ampliamente los trajes, adornos rituales, danzas de las distintas 'naciones' de los negros en Cuba»³¹, como lo distinguiera Adelaida de Juan.

³⁰ Fonet, *El libro*, p. 147.

³¹ Adelaida de Juan, *Pintura y grabado coloniales cubanos. Contribución a su estudio*, La Habana, Pueblo y Educación, 1974, p. 56.

Definitivamente, sin embargo, *Los cubanos pintados por sí mismos*, a pesar de lo que su título parecía sugerir, nunca consiguió expresar en imágenes o voces un retrato fiel de Cuba; el retrato que hubieran pintado sus hijos si hubieran podido escribir aquellos textos con la libertad de estilo y pensamiento necesaria para sentirse reflejados cabalmente y con justicia.

Bibliografía

- Bachiller y Morales Antonio et al., *Colección de artículos. Tipos y costumbres de la Isla de Cuba, por los mejores autores de este género*, ilustrado por D. Víctor Patricio de Landaluze, La Habana, Miguel de Villa, 1881.
- Calcagno Francisco, *Diccionario biográfico cubano*, New York, N. Ponce de León, 1878.
- Coffey Mary L., *El imperio pintado por sí mismo: el costumbrismo trasatlántico*, en *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el sur*, Leonardo Funes (coord.), Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016, pp. 139-150.
- David Juan, *La caricatura: tiempos y hombres*, La Habana, Ediciones La Memoria-Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2002.
- Estrada y Zenea Ildefonso, *Los cubanos pintados por sí mismos*, «El Almendares, periódico semanal, literario y de modas», tomo I, n. 11 (9 mayo 1852).
- Fornet Ambrosio, *El libro en Cuba. Siglos XVIII y XIX*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- Frías y Soto Hilarión et al., *Los mexicanos pintados por sí mismos*, Ciudad de México, M. Murguía y Comp., 1854.
- Juan Adelaida de, *Pintura y grabado coloniales cubanos. Contribución a su estudio*, La Habana, Pueblo y Educación, 1974.
- Monte Domingo del, *Centón epistolario*, IV, ensayo introductorio, compilación y notas de Sophie Andioc, La Habana, Imagen Contemporánea, 2002.

- Palma Ramón de, *Cantares de Cuba*, «Revista de la Habana», (15 marzo-1 septiembre 1854), pp. 243-248, 261-263, 278-280 y 294-297.
- Pérez Salas C. María Esther, *Genealogía de Los mexicanos pintados por sí mismos*, «Historia Mexicana», vol. XLVIII, n. 2 (octubre-diciembre 1998), pp. 167-207.
- Milanés José Jacinto, *Con la lengua de la pluma. Cartas enviadas y recibidas por José Jacinto Milanés (1835-1852)*, compilación, introducción y notas de Cira Romero, Matanzas, Ediciones Matanzas, 2018.
- San Millán Blas et al., *Los cubanos pintados por sí mismos. Colección de tipos cubanos*, ilustrado por D. Víctor Patricio de Landaluze con grabados de José Robles, tomo I, La Habana, Barcina, 1852.
- Zenea Juan Clemente, *Sobre el buen gusto*, «El Almendares, periódico semanal, literario y de modas», tomo II, 1852, pp. 79-80.

Parte terza
Traduzione e prassi

María Nube, una traducción cubana de Odysseas Elytis

Mariana Fernández Campos*

Universidad de La Habana

Gustavo Herrera Díaz**

Pennsylvania State University

En 1978, un año antes de recibir el Premio Nobel de Literatura, publicó Odysseas Elytis un bellissimo poemario al que llamó *Μαρία Νεφέλη*, título traducido unas veces con un calco del original: *María Nefeli*, otras con su traducción: *María La Nube*¹. Se trata de un libro de peculiar tono

* Mariana Fernández Campos (La Habana, 1985) es Profesora Titular de Filología Latina en el Departamento de Estudios Lingüísticos y Literarios de la Facultad de Artes y Letras en la Universidad de La Habana. Ha realizado investigaciones sobre traducción de autores antiguos y modernos, numismática clásica y estudios sobre filología y tradición clásicas. Pertenece a diversas comisiones y tribunales regionales y nacionales para la enseñanza del español y de la filología clásica e hispánica.

** Gustavo Herrera Díaz (La Habana, 1985) es Instructor y estudiante de Doctorado del Departamento de Español, Italiano y Portugués en la Pennsylvania State University. Sus investigaciones se han centrado en el teatro y la narrativa caribeños, los estudios trasatlánticos y la recepción clásica en Latinoamérica, con diversos artículos y ponencias presentadas sobre estos temas.

¹ Traducciones de José Antonio Moreno Jurado (Odysseas Elytis, *María Nefeli*, traducción y notas de José Antonio Moreno Jurado, Madrid, Hiperión, 1990) y de Nina Anghelidis-Spinedi y Horacio Castillo (Odysseas Elytis, *María La Nube*, traducción de Nina Anghelidis-Spinedi y Horacio Castillo, Buenos Aires, Losada, 1986), respectivamente.

teatral, en el que alternan las voces de sus dos protagonistas y un coro. La propia estructura y la elección de los personajes nos remontan a la Antigüedad griega, mientras que los motivos contemporáneos rompen la matriz clásica y la reforman.

La breve historia de las que podrían ser las primeras traducciones cubanas de Elytis comienza hace solo diez años en la Universidad de La Habana, cuando un grupo de docentes entonces jóvenes guiados por la Lic. Emma Fernández, docente adjunta de griego moderno, iniciaron la ardua empresa de traducir a dos grandes de la poesía neohelénica: Nikos Gatsos y Odysseas Elytis. Como resultado, la Dra. Lilliana Ramos (en aquel momento docente en adiestramiento de la Universidad de La Habana) y la propia Emma Fernández acometieron la primera traducción completa al español del famoso poemario de Gatsos *Αμοργός* (*Amorgós*); mientras que de Elytis era traducida la colección de sus primeros poemas, *Προσανατολισμοί* (*Orientaciones*), por la Mtra. Glisel Delgado y el Lic. Hayden Orizondo (docentes a tiempo completo de las Facultades de Artes y Letras y de Matemática y Computación, respectivamente). Finalmente nosotros (Dra. Mariana Fernández Campos y Mtro. Gustavo Herrera Díaz, docentes ambos en adiestramiento) tradujimos una de sus obras de madurez: *Μαρία Νεφέλη* (*María Nube*).

La extensión de este último poemario era considerablemente mayor que la de los restantes mencionados, hecho que lo hacía más trabajoso, aunque no menos motivador. Cuando comenzamos a traducir y a comparar en las sesiones conjuntas de trabajo nuestros resultados con los de *Orientaciones*, notamos que había entre ambos profundas diferencias no solo formales y estilísticas, sino también conceptuales. Si bien *María Nube* contenía elementos poéticos de períodos anteriores (incluyendo obviamente el inicial): la influencia surrealista, la importancia de la metamorfosis y la luz, la presencia del mar, la añoranza de la belleza; incorporaba también un tipo de poesía ya más compleja e innovadora, inclinada en gran medida hacia lo filosófico, lo metafísico y la confrontación entre concepciones culturales distintas, cristianas o paganas, modernas o tradicionales, feministas o patriarcales. Tal enfrentamiento no resultaba sin embargo un mero proceso de

oposiciones, sino que devenía mecanismo de comprensión e hipótesis, una forma de incorporar desde la pluralidad la propia y auténtica respuesta poética.

Desde el punto de vista de la composición práctica, la circunstancia resultó excepcional: una traductora mujer para la voz femenina principal de María (no sabemos si la primera tan poco convencional, tormentosa y volátil como la segunda); un traductor hombre para la voz masculina del Antifonista, cuyo nombre parlante nos dice desde el primer momento su función en la obra; y un equipo consagrado de cuatro escuchas, con ideas no viciadas por la lectura repetida y continua del texto que realizaban los traductores. Por último, las intervenciones del nombrado coro, se trabajaban de manera colaborativa por los traductores, en diálogo con la opinión de los escuchas. El método y su resultado transgredían la común norma del traductor solitario, repasador inacabable de sus propias ideas, soluciones y retos. Las revisiones conjuntas, hechas por varios lectores, eran más prolíferas y enriquecedoras, ya que combinaban, por ejemplo, la búsqueda de la literalidad, que más interesaba a unos, la del sentido, que solo tenía prioridad para otros, y finalmente la del espíritu de las composiciones, que nos desvelaba a todos.

Un propósito muchísimo más modesto tienen las presentes páginas: dos traductores de los clásicos, que luego de un brevísimo pero ineludible recorrido histórico, llegan al equilibrio como respuesta a las muchas influencias de paso por Cuba. Los traductores de griego y latín fueron la cuna de la traslación sistemática y luego también de la académica. Se formaron con estas lenguas generaciones de intelectuales, quienes fueron eco de sus circunstancias personales y sociales, y asentaron a la vez la crítica de la traducción.

Junto a esta multiplicidad de perspectivas, fueron incorporadas al proceso, como elementos comparativos, las dos únicas traducciones existentes hasta el momento en español: la realizada en Argentina por Nina Anghelidis y Horacio Castillo, y la publicada en Madrid por José Antonio Moreno Jurado. De este modo, ante una versión suramericana y otra española, se defendía la conformación de una traducción insular y caribeña, con rasgos y procedimientos propios. Lo caribeño, además

de aportar nuestras particularidades lingüísticas y de estilo, en muchos aspectos resultaba afín a la sensibilidad paradójica y polifónica del poemario. Temas esenciales del texto griego como la insularidad, la importancia del mar y la luz, o su condición híbrida han sido parte de la identidad caribeña y de sus diversas poéticas insulares. La confluencia de símbolos platónicos y cristianos, o la particular visión de la luz como epifanía en algunos textos, evocaban la sensibilidad y el culteranismo lezamiano; mientras que, en otros casos, la importancia del agua y de determinadas imágenes surrealistas parecían dialogar con la estética alucinógena y opresiva de *La isla en peso* de Virgilio Piñera. La valoración y cotejo con las traducciones mencionadas fue una parte importante del proceso y de la toma de decisiones. La versión publicada en Argentina resultó especialmente interesante (y cercana) por incorporar, como en nuestro caso, no solo formas lingüísticas del contexto latinoamericano, sino también por ser un trabajo colaborativo hecho por una traductora y un traductor.

El debate inició con la traducción del título: dos variantes hispanas se habían usado ya para el de este poemario: *María Nefeli*² (transcripción fonética, que a entender de Mariana Fernández Campos comprendía únicamente la mitad de la información presente y eso solo gracias a la coincidencia de que compartamos en las dos lenguas la idéntica pronunciación del nombre 'María'), y *María La Nube*³ (variante traducida que resalta no el nombre sino el carácter del personaje, y para lo cual se sirve de la incorporación del artículo). La Prof. Fernández defendió enérgicamente una tercera posibilidad: *María Nube* (con la versión española de lo que podría considerarse como el apellido de la protagonista), por parecerle no solo la más fiel a la comprensión futura del título, sino también al espíritu del mismo. 'Nube' sería en español un apellido tan insólito como en griego y dejaría, de igual manera que en el original, la puerta abierta hacia la onomástica o/y hacia la caracterización. Finalmente, comprobamos de conjunto que las lecturas no

² Elytis, *María Nefeli*.

³ Id., *María La Nube*.

excluyentes abundan en la poética de Elytis y esto reforzó nuestra determinación en la traducción del título.

En una entrevista realizada a Elytis por Ivar Ivask a propósito de *María Nube*, aquel comentaba que conoció a la muchacha que inspiró el poema cuando acababa de concluir su *To άξιον εστι* (*Dignum est*, 1959) y que enseguida quiso escribir algo diferente a lo que había hecho antes:

Así hago hablar en el poema a la muchacha y expresar su punto de vista sobre el mundo, que es el punto de vista de la nueva generación. No estoy en contra de ella [...]. Procuró comprenderla a través de dos monólogos paralelos. Mi conclusión en este poema es que buscamos básicamente las mismas cosas, pero por diferentes caminos⁴.

Elytis concibió un poema monologado y al mismo tiempo a dos voces, o como él mismo lo denominó: un poema escénico, pues a veces dichas voces interactuaban. En rigor, *María Nube* tiene tres voces: la heroína, que da el título al poemario; el Antifonista, que Elytis considera proyección de sí mismo; y luego debemos considerar el coro, voz peculiar que interviene de forma breve y espaciada, a través de sentencias. Con esto se acerca Elytis a la tragedia antigua, ya que el coro comenta en sus máximas lo que está sucediendo en cada escena o formula conclusiones. El coro tiene la función de guiar con tono imperioso, definitivo y tajante, la opinión del imaginado lector/espectador a través del diálogo poético. Por ejemplo, en la primera parte de la obra, *Η παρουσία* (*La presencia*), María Nube dice: *El bosque de los hombres* y el Antifonista responde con *El estigma*, ella luego continúa con *La nube* y él con *El que amontona las nubes*, ella *Patmos* y él *El apocalipsis...*

⁴ Cfr. Ivar Ivask, *Odysseus Elytis. Analogies of Light*, Norman, Okl., University of Oklahoma Press, 1981, p. 12. Fragmento citado y traducido por Anghelidis y Castillo en la *Introducción* a su versión de la obra (Elytis, *María La Nube*, p. 10).

y así sucesivamente⁵. Entretanto el coro ha intervenido seis veces, al final de cada poema. La estructura es completa y rigurosamente simétrica y refuerza los contrastes de opinión y de tono entre los ‘parlamentos’ de los ‘actores’ y a la vez dentro de cada una de las composiciones singulares.

En ocasiones, tal estructura paralela resurge en español de la literalidad misma, otras veces se hace necesario apelar a conocidos referentes culturales. Homero es el principal de ellos en *El que amontona las nubes*, este título es de hecho el famoso epíteto homérico de Zeus, Νεφεληγερέτης, esto es: el que empuja o reúne nubes. De más está decir que nos resulta imposible traducir este término con una sola palabra, se impone entonces la perífrasis. Luego queda aún la elección del vocablo que designe la acción. Para los lectores cubanos e hispanos en general, la traducción homérica de Luis Segalá⁶ es la más conocida, de ahí que nuestro traductor-Antifonista eligiera sin dudar la perífrasis ya usada y muy conocida de este traductor. Con esto ha respetado no solo el significado del texto, sino que le ha agregado un referente indirecto ya consolidado culturalmente y de comprobada funcionalidad.

⁵ El poemario se divide en tres partes o sub-poemarios introducidos por presentaciones poemáticas breves; finalmente y también en forma versificada, están las conclusiones. De todas ellas se estructura de forma siguiente:

La presencia

María Nube dice

1. El bosque de los hombre
2. La nube
3. Patmos
4. Discurso sobre la belleza
5. Through the mirror
6. Un rayo gobierna
7. La guerra de Troya

Y el Antifonista

1. El estigma
2. El que amontona las nubes
3. El apocalipsis
4. La gota de agua
5. Egeos
6. Himno a María Nube
7. Helena

Se trata de una secuencia equilibrada de parlamentos, como claramente puede verse. Los títulos anteriores y todos los fragmentos citados a continuación como ejemplo han sido tomados de las traducciones resultantes del taller.

⁶ Cfr. Homero, *Obras completas*, introducción y traducción de Luis Segalá y Estalella, Barcelona, Montaner y Simón, 1927.

Sin embargo, ser literal a veces rompía con el canon moderno y de estilo, pues los arcaísmos, las aliteraciones, las repeticiones mismas, daban al espíritu del poema una secuencia reiterativa como de melodía perenne. La solución fue irrespetar el canon, como lo hizo el propio autor más de medio siglo antes:

Lástima qué lástima mundo
te gobiernan muertos futuros;
y nadie alcanzó nadie
alcanzó a escuchar aún
ni voz de ángeles ni de muchas aguas
ni aquel «ven» que en noches de gran desvelo
soñé.
Allí que vaya allí a una isla de piedras preciosas
que el sol recorre de lado como el cangrejo
y todo tembloroso el mar escucha y responde⁷.

Por otra parte, *María Nube*, a diferencia de los poemarios anteriores, se basó en una experiencia personal de Elytis, en una muchacha radical, fumadora, nerviosa, iconoclasta que él conoció, probablemente de modo íntimo, y a la que inmortalizó en un arquetipo, en un «símbolo del eterno femenino»⁸. Símbolo complejo y cambiante como las nubes mismas, tormentosas y multifacéticas. A cada época su Helena, dice Elytis, y a cada época su María La Nube, dice Nikos Dimou⁹. La traducción debe reflejar en consecuencia tales cambios y tormentas, a veces difíciles de lograr. El inicio del primer poema lo muestra:

Flujo del mar y ustedes
lejanos influjos de los astros- ¡ayúdenme!

⁷ *Patmos*. Esta y las restantes citas son traducciones inéditas realizadas por los autores.

⁸ Nikos Dimou, *Aproximaciones*, Atenas, Nefeli, 1982, p. 57. Fragmento citado y traducido por Anghelidis y Castillo en la *Introducción* a su versión de la obra (Elytis, *María La Nube*, p. 11).

⁹ *Ibid.*

a través de las aguas de la noche del cielo miren
cómo asciendo
biconvexa
como la Luna nueva
y goteando sangre¹⁰.

Los dos primeros versos nos llevan desde la típica invocación épica y homérica a la desacralización ya ensayada por la lírica posterior. Se ha mantenido el hipébaton de la sintaxis casi en su totalidad y se respeta asimismo la aliteración. El final, sin embargo, podría tentar al traductor a explicar más que a traducir la frase, ya que los versos originales son contradictorios entre sí. Tampoco se conserva, como rasgo típicamente latinoamericano de la traducción, la segunda persona del plural empleada en el original griego, pues tras un largo debate acerca del uso familiar y de cortesía – distinguido a la perfección en la norma peninsular de la lengua – optamos por el uso regional de la tercera persona del plural para todos los contextos de tercera y segunda personas. Así, *εσείς* (vosotros) es «ustedes» en este y en todos los casos restantes; *παρασταθείτε μου!* (¡ayudadme!), «¡ayúdenme!»

Regresando a la idea anterior, a pesar de la presencia indudable del tema del amor y de la interacción con lo femenino, no puede considerarse *María Nube* solo como un poemario de amor. Este es otro de sus elementos valiosos, su alta multiplicidad temática, que trae igualmente desde el punto de vista exegético su difícil clasificación y cabal comprensión. Para Nikos Dimou es un «poema revolucionario y anárquico [...] político, militante»¹¹; Horacio Castillo y Nina Anghelidis por su parte, apoyándose en su compleja arquitectura formal, llena de oposiciones y confluencias numéricas, lo clasifican no como un texto sencillamente ideológico, sino metafísico, pitagórico y platónico. Para ellos además de la crítica expresa a la sociedad de consumo, las megalópolis, las tecnocracias, los valores establecidos, la enajenación y la soledad del hombre contemporáneo, entre otros elementos, *María Nube*

¹⁰ *El bosque de los hombres*.

¹¹ *Ivi*.

constituye una peculiar cosmovisión del mundo, que se concreta en el sintagma elytiano de una «metafísica solar»¹². Para Elytis, el sol, la luz y la importancia de la transparencia son metáforas de intelección de la realidad, alcanzables mediante la búsqueda poética¹³:

No temas
con la mano delante como un farol de tormenta
te conduciré
y me lanzaré sobre ti,
mis uñas entrarán en tus carnes¹⁴

A partir de todos estos elementos la traducción del poemario no podía reducirse a un mero proceso de traslación lingüística, sino que para incorporar en la versión española la plenitud de sentidos del texto original, era necesario plantearse un riguroso proceso de investigación. Además de estudiar el contexto de la denominada generación griega de los años treinta y otras etapas posteriores a ella, debíamos descifrar la irrupción continua en los poemas de referentes culturales diversos y distantes. En primer lugar, destacaba la presencia de la plástica y de varios de sus íconos, sobre todo los pintores surrealistas, por lo que para entender muchos poemas fue necesario investigar sobre figuras como Paul Klee, Leonora Fini y otros. Elytis escribe en el prólogo del poemario:

M. N. [...] En un gran sueño que pasará alguna vez todo luz y calor
y pequeños escalones pétreos, caminarán por la calle los jóvenes
abrazados como en algunas viejas películas italianas.
Por doquier escucharás canciones y verás gigantescas mujeres
en pequeños balcones regando sus flores.
A. Un gran globo azul marino nos llevará entonces a lo alto, aquí y
allá, nos golpeará el aire. Primero se distinguirán las cúpulas
plateadas, luego los campanarios. Parecerán las calles más

¹² Elytis, *María La Nube*, p. 13.

¹³ Ivi, pp. 13-14.

¹⁴ *El bosque de los hombres*.

estrechas, más rectas de lo que imaginábamos. Las azoteas con las blanquísimas antenas de televisión. [...] Hasta que en algún instante veamos todo el mar. Las almas sobre él dejarán leves vapores blancos¹⁵.

Se trata de un fragmento de la prosa poética del inicio del libro, donde imágenes, contrastes de colores y de luz nos llevan del mundo plástico al cinematográfico y de este al profundo desvelo metafísico.

En segundo lugar, los traductores nos encontrábamos con la confluencia a veces coherente, a veces insólita, de referentes de lo mejor de la tradición literaria griega con los de la más prestigiosa literatura cristiana o moderna. En ese collage intertextual podían alternarse citas de Homero, Eurípides, Safo, Heráclito y Platón con elementos de la canción popular, el Apocalipsis de San Juan, la hagiografía medieval, las poesías de Apollinaire y Góngora, y muchos otros que, por su abundancia, harían demasiado amplia la presente exposición. Ejemplo claro de lo anterior es el poema *El bosque de los hombres*, que comienza con la ya citada invocación «Flujo del mar...» y continúa del modo siguiente:

Poeta cigarra mía desamparada
ya nadie tiene mediodía
apaga el Ática y ven a mi lado.
Te llevaré al bosque de los hombres
y para ti bailaré desnuda con tan tan y máscaras¹⁶

Este poema nos conduce en pocos versos a través de un camino de largos siglos desde la invocación semejante a la épica, a través de la lírica griega donde el poeta canta como la cigarra, hasta el surrealismo una vez más lleno de luz y de oscuridad, y finalmente a la melodía que no es antigua ni moderna, ni joven ni vieja. Sin embargo, ha de notarse que la épica aparece por completo desacralizada, ya que la musa

¹⁵ *La presencia.*

¹⁶ *El bosque de los hombres.*

inspiradora no es la diosa de Homero, sino un elemento de la naturaleza, muy cercano además al espíritu griego de todos los tiempos: el mar.

Por la condición en tal grado erudita de *María Nube*, nos vimos obligados a conformar paulatinamente un cuerpo de notas referenciales y explicativas, con la idea de ofrecer a los posibles lectores más interesados en el valor filológico intertextual una especie de guía de estudio del poemario. Dichas notas explicitan el uso de un verso o motivo ajeno, la ambigüedad de una palabra o el sentido simbólico de una alusión. Nos interesaba, sobre todo, instruir sin interrumpir, por lo que limitamos el número de notas a la cantidad que consideramos imprescindible, mientras que las referencias menos inusuales y más conocidas podrían ser presentadas en un posible prólogo a la traducción. Dicho cuerpo de notas, orientado a un público lector mayormente cubano, incluía no solo explicaciones/aclaraciones puramente culturales, sino también geográficas.

En relación con la forma, preferimos sacrificar en algunos pocos casos necesarios la rima, en primer lugar, porque no era un elemento generalizado en el poemario y, en segundo lugar, porque notábamos que podía lesionar la claridad de la traducción. Esto último, después de haber leído las traducciones griegas de Laura Mestre y las latinas de Luaces¹⁷, sería para un filólogo clásico cubano casi imposible, pues negaría a conciencia la historia de nuestra propia tradición. Mantuvimos, no obstante, intacta la estructura versificada con métrica libre, que es la más abundante en el poemario y que solo se altera cuando la sintaxis española no permite la traducción coherente. Se conservan así encabalgamientos originales, el muy frecuente hipérbaton y la consecución

¹⁷ Cf. Laura Matilde Mestre y Hevia, *Estudios griegos*, La Habana, El Avisador Comercial, 1929. Y también: Enrique Sainz, *Luaces, traductor de Horacio*, «Universidad de La Habana», n. 209 (julio-diciembre 1978), pp. 196-198. Sobre este punto y usando los dos autores mencionados como ejemplos ha abundado la Prof. Fernández en un ensayo publicado en el primer número de la presente colección. Cf. Mariana Fernández Campos, *El equilibrio: clave para entender traducciones cubanas*, in *Miscelánea. Studi traduttologici, linguistici e letterari su America Latina e Caraibi*, a cura di Maria Cristina Secci, Cagliari, UnicaPress, 2019, pp. 99-110.

versificada a veces ininterrumpida. En esto último, consideramos que fragmentar un verso con pausas que no aparecen en el original es limitar el torrente de ideas que el autor ha deseado transmitir:

Es antes de conocerla que corrompe la muerte;
porque vivimos con sus dedos sobre nosotros
semisalvajes el cabello desordenado nos inclinamos
gesticulando sobre arpas inconcebibles. Pero
el mundo huye...
Ay lo bello ay no ocurre dos veces
no ocurre el amor¹⁸.

Defendimos y conservamos la presencia de paralelismos, los frequentísimos contrastes y la sintaxis del original, y sobre todo intentamos preservar lo que, según la opinión de ambos, es uno de los aspectos lingüísticos más complejos de este libro: la concurrencia de tonos estilísticos diversos, no solo en relación con la alternancia de las voces de María Nube y del Antifonista, sino también en los registros empleados: coloquiales o recitativos, culteranos o populares, tradicionales o modernos.

Completamente armada con dieciséis equipajes con sleeping bags
y mapas
con bolsas plásticas centímetros y cámaras
cajas con botellas de agua mineral
me puse en marcha – por segunda vez – y nada¹⁹.

A veces también el poeta ponía un título en inglés *Through the mirror* (A través del espejo) o el especialmente sugerente *Electra Bar* (Bar Electra), en francés como *Eau de verveine* (Agua/Colonia de verbena), o en alemán *Ich sehe dich* (Yo te veo). Otras veces esta alternancia se expandía al interior de los poemas, como en el caso de la estrofa final de *La*

¹⁸ *Patmos*.

¹⁹ *Ivi*.

gota de agua. Comenzando en alemán, la voz poética inserta un vocativo que podemos traducir como «Señoras y Señores» para luego continuar con «*kann sich nur darstellen im Unreinen*» ([Lo puro] solo se nos puede describir en lo impuro). En el *Himno a María nube* leemos dos versos enteros en italiano: «*Tra un fiore colto e l'altro donato / l'inesprimibile nulla*» (Entre una flor cultivada y otra regalada, la nada inexpressable). En esos difíciles casos optamos por dejar la palabra, el título o el fragmento en el idioma extranjero original, para hacer explícita la alternancia. Luego colocábamos una nota al final del libro con la traducción correspondiente.

La pluralidad transgresora de Elytis se correspondía con la pluralidad transgresora de traductores y oyentes: todos con un dominio distinto y no siempre coincidente de varias lenguas antiguas y modernas. Cuando los poemas incorporaban tres o cuatro lenguas distintas (griego, alemán, inglés, italiano, etc.), se buscaban soluciones consensuadas mediante el auxilio recíproco y las discusiones grupales, donde los conocedores de una lengua particular contribuían a completar los vacíos de aquellos que la desconocían. Una vez más, en la decisión de traducir con notas finales los fragmentos que no se encontraban en griego moderno, la orientación al público lector era determinante, pues se insistía en la necesidad de proveer un entendimiento cabal del texto a lectores cubanos, no necesariamente académicos ni políglotas.

Es posible afirmar que, siendo *María Nube* un poemario experimental, su traducción fue también una especie de experimento. La condición polifónica y dramática del texto original fue explorada desde una metodología de traducción diferente, que permitió trascender asunciones tradicionales a este proceso creativo, como la existencia de un traductor individual o la simple transposición bilingüe de una lengua 'A' a una lengua 'B'. En lugar de esto, el poemario fue intervenido de forma colaborativa y multilingüe, con la presencia de una traductora, un traductor y un grupo de escuchas se correspondían con la alternancia de las tres voces del texto original: la voz femenina de María Nube, la masculina del Antifonista y la no genéricamente marcada del coro. Ello posibilitó no solo recrear del mejor modo posible el estilo y la

polifonía del texto griego, sino también su condición performativa y dialógica, su experiencia de lectura y de dramatización.

Más que un producto acabado, la traducción de *María Nube* fue un proceso compartido y plural, como el teatro mismo. Las complejidades lingüísticas, multiculturales y de estilo del original fueron negociadas mediante estrategias diversas: intervención paratextual de notas, tradición local de traducción, adecuación al espacio lingüístico caribeño, investigación histórico cultural del contexto de producción del texto. Pero, dentro de este proceso colaborativo, la discusión colectiva y la conciliación de decisiones fueron fundamentales en la configuración de la versión final.

Pero, al cabo, ¿qué es una traducción sino la perenne toma de decisiones? Un traductor (o un grupo de traductores, en este caso) debe tomar partido; pues lo indeciso no es publicable. Decidir implica luego desprenderse: dejar una idea (o muchísimas) partir. Y entonces nos preguntamos, además, ¿qué es una traducción sino un desprendimiento?

Bibliografía

Demou Nikos, *Aproximaciones*, Atenas, Nefeli, 1982.

Elytis Odysseas, *María La Nube*, traducción de Nina Anghelidis-Spinedi y Horacio Castillo, Buenos Aires, Losada, 1986.

_____, *María Nefeli*, traducción y notas de José Antonio Moreno Jurado, Madrid, Hiperión, 1990.

Fernández Campos Mariana, *El equilibrio: clave para entender traducciones cubanas*, in *Miscelánea. Studi traduttologici, linguistici e letterari su America Latina e Caraibi*, a cura di Maria Cristina Secci, Cagliari, UnicaPress, 2019, pp. 99-110.

Homero, *Obras completas*, introducción y traducción de Luis Segalá y Estalella, Barcelona, Montaner y Simón, 1927.

Ivask Ivar, *Odysseus Elytis. Analogies of Light*, Norman, Okl., University of Oklahoma Press, 1981.

Mestre y Hevia Laura Matilde, *Estudios griegos*, La Habana, El Avisador Comercial, 1929.

Sainz Enrique, *Luaces, traductor de Horacio*, «Universidad de La Habana», n. 209 (julio-diciembre 1978), pp. 196-198.

*La sete della farfalla*¹ di Agustín Cadena Rubio

traduzione di Giulia Gazzaniga*

Universidad de Málaga; Università di Cagliari

A quella stessa ora della notte e non molto lontano da lì, qualcun altro pensava al Grimmur.

«Hanno già concluso tutti i rapporti» domandò il commissario Bernardo Alemán quando Reina entrò nel suo ufficio.

«Eccoli» rispose lei. Posò sulla scrivania un mucchio di cartelle gialle e si sedette di fronte a lui. Alemán iniziò a leggere senza soffermarsi troppo, come se non notasse niente di rilevante.

Si trovavano al terzo piano dello stabile. Un piccolo ufficio, arredato con vecchi oggetti a eccezione del computer e della stampante che contrastavano col resto: la scrivania, le sedie, gli archivi, la macchina del caffè, la mappa ingiallita della città, l'unica decorazione sui muri a esclusione delle macchie di muffa e umidità.

* Giulia Gazzaniga è attualmente iscritta al programma di dottorato "Lingüística, Literatura y Traducción" dell'Universidad de Málaga. Il suo campo di indagine verte principalmente sulle strategie di traduzione dallo spagnolo latinoamericano all'italiano della narrativa per l'infanzia e l'adolescenza. È cultore della materia presso la facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Cagliari. Ha pubblicato gli articoli *Tradurre la voce dei giovani protagonisti narrativi: indagine sulla traduzione all'italiano de La sed de la mariposa di Agustín Cadena (Miscelánea. Studi traduttologici, linguistici e letterari su America Latina e Caraibi, Cagliari, UnicaPress, 2019)*, e *Selezione dei traduttori e resa dei tempi verbali con valore percettivo nel romanzo giallo per ragazzi La Sed de la Mariposa («Letterature Straniere &», 2017)*. Collabora come traduttrice e revisore per la casa editrice italiana Gran vía.

¹ Estratto del romanzo messicano per ragazzi *La sed de la mariposa* di Agustín Cadena Rubio, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

«Hanno scoperto qualcos'altro?»

«Pare gli abbiano tirato un calcio in faccia».

Alemán chiuse la cartella e prese ad accarezzarsi i baffi. I suoi spettacolari baffi color tabacco.

«Il pretesto che ci serviva per aprire un'indagine per omicidio».

«Temo di no, Bernardo. Era già morto quando l'hanno colpito».

Il commissario sorrise.

«Le impronte delle scarpe?»

«Nulla di utile. Suole di gomma. Non siamo arrivati a niente. Gli hanno dato un solo colpo, con la punta. Non troppo forte».

«Certo. Se era già morto, perché colpirlo con forza. Inoltre, saranno stati attenti a non spostarlo. Perché non l'hanno spostato, vero Reina?»

«No».

Alemán sfogliò tutte le cartelle, insoddisfatto.

«Perché l'hanno fatto, Bernardo? Perché colpire in faccia un morto?»

«Tu perché lo faresti?»

«Io non lo farei».

«Io sì invece. Per odio» e continuò a leggere i documenti. Quando pensò che avesse letto abbastanza, Reina azzardò un'altra domanda:

«Che facciamo, Bernardo?»

«Be', sai già che non possiamo aprire un'indagine per omicidio. Ufficialmente, l'uomo è deceduto di morte naturale. Buffo, non trovi?»

«Che c'è di buffo?»

«L'espressione: 'morte naturale'. Esistono morti innaturali?»

«Quindi... archiviamo il caso e ci concentriamo sul Bulldog?»

Alemán indietreggiò con la sedia e poggiò i piedi sulla scrivania. Reina trattene un sorriso nel vedere che, come tante altre volte, indossava un calzino diverso dall'altro.

«Il caso del Bulldog è per novellini, Reinita. Ma questo sì, è una sfida per noi. Non lascerò perdere tanto facilmente».

«Non possiamo neanche aprire un'inchiesta per furto. Non risulta mancare niente».

«Perché il movente non è il furto. Un ladro non rompe un vetro a

sassate. Lo taglia o scassina la serratura per entrare» insistette il commissario. «E non se ne va a mani vuote».

«Hugo Merick deve averlo spaventato».

«Lo spaventa, lo mette in fuga e poi stramazza al suolo? Ma il vetro l'hanno infranto dopo, quando era già morto. Quando ormai non era necessario rompere niente perché la porta era aperta e la casa totalmente scoperta. Perché farlo allora?»

«Per farlo sembrare un furto».

«In quel caso avrebbero rubato, Reina. Torniamo al punto. No. Il loro scopo era attirare l'attenzione. E il ragazzino coi capelli lunghi, che lo volesse o meno, gli ha dato una mano. Perché ha chiamato la polizia e non un'ambulanza?»

«Era sconvolto».

«Era sconvolto» ripeté Alemán in tono riflessivo. «Forse».

«Pensava l'avessero ucciso. Me l'ha chiesto un paio di volte e non credo stesse fingendo».

«Chiunque sia entrato lì dentro voleva che la morte di Merick desse scalpore, che uscisse su tutti giornali e che facesse circolare delle voci...»

«Vorrai dire che alimentasse quelle già in circolo. I vicini avevano chiamato altre volte per segnalare la presenza di qualcosa di strano aggirarsi intorno alle loro case».

«Il dannato Grimmur, Reinita».

«A questo punto, si aggiunge una possibilità che non abbiamo considerato».

«Quale?»

«Be', suppongo che le vendite dei romanzi di Hugo Merick siano alle stelle. All'improvviso, i suoi libri sono tra le ultime uscite e sugli scaffali di tutte le librerie. Tutti vogliono sapere chi è il Grimmur».

«Giusto!» esclamò il commissario, tirando giù i piedi e raddrizzandosi sulla sedia. «Non ci avevo pensato: una strategia di mercato. Vediamo: chi ne trarrebbe vantaggio?»

«La casa editrice, innanzitutto».

«E poi?»

«Gli eredi, naturalmente: i figli. Vuoi che verifichi meglio?»

«Ti prego, Reinita».

La donna assentì in silenzio e rimase a pensare. Guardò il commissario negli occhi, come se sulla punta della lingua avesse parole che non si azzardava a pronunciare. Alla fine, si decise:

«E se davvero non fosse umano ciò che ha visto, Bernardo? Le impronte nel giardino... E se il soprannaturale fosse, in realtà, naturale? Ci sono molte cose che ignoriamo... come funziona la mente. Può fare... miracoli».

«La mente di chi?» la interruppe Alemán in tono beffardo. «Dei monaci tibetani, magari. Degli sciamani. Quello non era altro che un vecchio svitato».

«A volte gli svitati...»

«Possono creare dei *tulpa*? No. Ne so qualcosa anch'io, Reina. Un poliziotto deve intendersene un po' di tutto. E no, non mi convince la storia del Grimmur».

Reina si alzò dalla sedia e si versò del caffè.

«Anche per me» le disse il commissario, mentre estraeva un foglio dai rapporti che gli avevano consegnato e lo ripiegava per farne un origami.

«Reina, hai mai mangiato i ventrigli?»

La domanda la colse di sorpresa.

«Ventrigli?»

«Sì, ce li hanno i polli da qualche parte. Mai mangiati?»

«N-no. Non credo».

«Non farlo. Sono disgustosi. Non mangiarli mai» concluse Alemán, smettendo di piegare il foglio che aveva tra le mani. Il suo sguardo prese a vagare come una mosca tra le pareti della stanza. Si soffermò casualmente sulla mappa della città. Poi sulla scollatura della donna.

«Che assurdità!» esclamò all'improvviso. «Un poliziotto non può prendersi il lusso di credere al soprannaturale. Vai a sapere di chi sono quelle impronte o come le hanno fatte. Ma dietro c'è lo zampino di un umano mortale».

«Tutti sapevano che Hugo Merick soffriva di cuore. Lui stesso l'aveva dichiarato alla stampa».

«Lo vedi, Reinita?»

«Ma perché qualcuno avrebbe dovuto ucciderlo?»

«Se lo sapessi, saremmo già a buon punto... L'ipotesi della strategia di mercato ancora non mi convince. Si sarebbe potuto organizzare tutto quando era ancora in vita. Certo, non in modo così plateale...»

«Vendetta? Questioni d'eredità?»

«Aveva solo due figli. Nessuno di loro ha bisogno di soldi. Con entrambi i rapporti erano sporadici, ma buoni. Comunque sì, potrebbe essere. Potrebbe essere. Il vecchio avrebbe voluto trasformare la casa in un museo per le sue opere o qualcosa del genere. Potremmo seguire questa pista. Un'altra opzione che non dobbiamo scartare sono i bastardini».

«I bastardini?»

Il commissario si pulì i baffi con le dita, erano ancora umidi di caffè, e proseguì:

«La storpia è da escludere».

«Bernardo!» lo rimproverò Reina.

Lui proseguì senza farci caso:

«Il capellone probabilmente crede ancora a Babbo Natale. Escluso anche lui. Rimane l'altra».

Reina si ricordò delle bruciate di sigaretta sulle braccia di Damiana e quello che le aveva detto: "Chi fa del male a sé stesso non si mette scrupoli nel farlo agli altri". Ma preferì non dare adito ai sospetti del capo, gli sarebbe bastato poco, quindi pensò fosse meglio evitare qualsiasi commento in merito. Al contrario, disse:

«Non mi sembra giusto sospettare di lei».

A Bernardo Alemán quell'affermazione non piacque. Era il tipo di uomo fiero di essere stato povero e di aver tirato avanti con le proprie forze. Era principalmente questa la ragione per cui non amava i randagi. Considerava il loro stile di vita il modo più facile di vivere in povertà. Da rassegnati, perché un randagio non avrebbe mai cercato di migliorare le proprie condizioni. Detestava le persone arrendevoli.

«Senti questa e poi mi dici» prelevò dal caos della sua scrivania una cartella diversa da quelle che Reina gli aveva consegnato e iniziò a leggere: "Trasferita in un centro rieducativo per rilevati comportamenti

antisociali, violenza psicologica, *cutting*, relazioni affettive anomale, seppur non sia mai stato provato l'uso di alcun tipo di droga [...] indirizzata al dipartimento di igiene mentale, è stata poi dimessa e registrata come il primo caso nel nostro paese di sindrome di Meursault".

«Sindrome di Meursault?»

«Mai sentita nominare, eh? Nemmeno io. Ti leggo i sintomi e vediamo che ne pensi».

Il commissario aprì un'altra cartella:

Sintomatologia della sindrome di Meursault

Incapacità di provare emozioni umane

Incapacità di sviluppare comportamenti filiali, fraterni, gregari, eccetera

Indifferenza del paziente per tutto ciò che gli accade attorno

Atteggiamento conflittuale con le autorità

Tendenza a non curarsi di ciò che non lo coinvolge direttamente

Sviluppo di una propria concezione della giustizia

Tendenze autodistruttive o autopunitive, delle volte piuttosto marcate, che il paziente non percepisce come tali

Tendenza a comportamenti maniacali

In alcuni casi, esacerbazione della libido come tentativo inconscio di provare sensazioni

Occasionale presenza di stati alterati di coscienza come *déjà vu*, o l'effetto opposto, il *jamaïs vu*: la sensazione di trovarsi per la prima volta in un posto frequentato abitualmente. Rientrano nella categoria anche le allucinazioni visive come la micropsia, per cui gli oggetti si percepiscono più piccoli del normale, o la sensazione che 'manchi la terra sotto i piedi'.

Chiuse il rapporto e riprese a guardare Reina. Calò un silenzio tale che per un momento si udì solo il lento sgorgare del caffè dall'eroga-trice e il rumore dell'acqua nelle tubature nascoste. Poi, l'isterico ululato di due pattuglie che uscivano dal commissariato a tutta velocità.

La prima volta che l'aveva portato a casa sua, due anni prima, erano circa le undici di sera e faceva freddo. Lorena era uscita con alcuni amici dell'Artists' Pub e non gli aveva neanche chiesto di andare a prenderla; avrebbe fatto tardi; cioè l'alba. Per questo e per altre ragioni Orly era piuttosto nervoso e, come al solito in questi casi, non la finiva di parlare. Avevano passato un bel po' di tempo a vagare per le strade, poco transitate a causa del freddo. Sì, era stato alla fine di ottobre; più di due anni fa dunque. La nebbia avvolgeva tutto, creando un alone aranciato intorno ai lampioni, che sembravano denti di leone dorati intravisti da un vetro appannato.

«Non hai fame?» Damiana interruppe il monologo di Orlando. Non avevano cenato.

«Un po'. Ma non mi va di tornare a casa».

«Hai dei soldi con te?»

Orlando si frugò le tasche del giubbotto. Tirò fuori alcune monete e le offrì a Damiana. Lei le rifiutò con un cenno di disprezzo.

«Con queste non ci fai niente».

«Quindi?»

«Quindi continua a raccontare».

Orlando non si era reso conto, concentrato com'era sul suo discorso, che Damiana procedeva verso le parti di casa sua.

«Be', ecco: Lorena pensa che debba maturare e vuole iscrivermi alla scuola militare».

«E allora? Perché la scuola militare ti fa tanta paura, biscottino?»

«Non chiamarmi così. Non sono più un bambino».

«D'accordo, allora perché hai tanta paura?»

«Senti, tu non ne avresti?»

«No».

«Non puoi saperlo. Non sei mai stata in una scuola del genere. Tutti i ragazzi dormono in un'enorme camerata piena di letti a castello».

«E tu che ne sai?»

«L'ho visto sul sito web di quello stramaledetto istituto».

«E allora?»

«Si cambiano davanti a tutti, Dam».

«E allora?»

«Devono lavarsi insieme nelle docce comuni. Ti pare poco?»

«Non capisco perché ti preoccupi tanto».

«Senti, non mi va che qualcuno mi veda nudo».

«Perché? Ce l'hai così piccolo?»

«Dam!» persino in penombra si poteva notare come le guance bianche e rosate di Orly fossero diventate rosse.

Sì, era stato due anni fa: il periodo in cui Orly e sua madre erano in pessimi rapporti, per la questione della scuola militare e perché lei usciva molto spesso con i suoi amici. Alla fine tutto si era risolto: Lorena aveva deciso di uscire meno e Orly non aveva mai messo piede in istituto.

Si fermarono all'ingresso del cinema.

«Che ci facciamo qui?»

Invece di rispondergli, Damiana si avvicinò alla biglietteria per rivolgersi all'impiegato:

«Buonasera, don Carlos. È già finito l'ultimo spettacolo?»

Orlando non riuscì a sentire la risposta, ma Damiana ringraziò l'uomo e sorridendo si diresse al chiosco dei dolci. Lui la seguì. «Dove andiamo?»

«A prendere dal bidone dell'immondizia i popcorn che non hanno venduto».

«Li buttano?»

«Certo. Il giorno dopo fanno schifo».

La commessa del chiosco di dolci già sbadigliava, impaziente che lo spettacolo terminasse, che il cinema chiudesse e potesse tornare a casa. Eppure sorrise a Damiana. E al suo accompagnatore.

«La cena?» domandò.

«Eh già».

Gli consegnò una busta di plastica della dimensione del sacco di Babbo Natale piena di popcorn.

«Che ci facciamo con tutti questi?» obiettò Orlando.

«È un problema vostro, bellino» gli rispose la commessa. «Ve li portate via».

«Che ce ne facciamo, Dam?»

«Ci ceniamo».

«E quelli che avanzano?»

«Li diamo a Gómez».

«Gómez?»

«Poi vedrai» e tornò indietro verso l'uscita. «Grazie, Malena!»

In contrasto con il tepore del cinema, per strada sentirono più freddo di prima. Orly si era alzato il colletto del giubbotto.

Quando entrarono in casa e Damiana accese la lampada a gas, lui restò a bocca aperta:

«Wow! È in questo museo che vivi?»

Non c'era il riscaldamento e, dato che il tetto della cantina era in laminato, faceva appena un po' meno freddo di fuori. Neanche i ritagli di tappeti che coprivano il pavimento servivano a molto.

«Vado in camera mia con una coperta» annunciò Damiana, lasciando lì impalato il suo ospite.

«Aspetta!»

«Che c'è adesso?»

«Non mi lascerai qui da solo, vero, Dam?»

«Non ci sono mica i fantasmi, principessa».

«E se ci fossero, invece?»

Damiana non rispose limitandosi a sbottonare la giacca di jeans: sotto indossava solo una maglietta, non quella della congregazione battista, ma un'altra, nera, con stampata la marca di una tinta per capelli.

«Ti presto il mio maglione» le aveva offerto Orlando, sbottonandosi anche lui il giubbotto. «Be', te lo regalo se vuoi, penso che ti possa stare bene».

Lei lo accettò con riluttanza.

«E tu?»

«Non ho freddo. La camminata verso casa tua mia ha fatto venire caldo».

Era vero: stava sudando sotto tutti quei vestiti. Quindi aveva insistito:

«Prendilo pure».

Alla fine si decise, ma prima di infilarselo lo esaminò alla luce della

lampada. Era un maglione di lana, a righe orizzontali nere e gialle.

«Sembrerò un'ape» disse.

Lo indossò godendo del calore del corpo di Orlando che ancora tratteneva. Di certo gli calzava a pennello: i due erano magri allo stesso modo. Sopra si era rimessa la giacca di jeans, ben abbottonata. Non sentiva più freddo.

«Te lo rendo pulito».

«È un regalo, ti ho detto. Io ne ho molti: circa venti. Mia madre ne compra due o tre alla volta durante i saldi.

Damiana aveva abbozzato un sorriso, chissà se con aria critica o compiaciuta. Alla luce della lampada, i suoi occhi scuri luccicavano svuotati di qualsiasi emozione, morti. Si sedette sul divano di fianco a Orlando e aprì il sacco di popcorn. Lui tirò fuori dal suo zaino una bottiglia d'acqua.

«Senti, Dam» ecco che ricominciava a parlare, «c'è un bagno qui?»

«No».

«E se mi scappa?»

«Esci in strada».

«Allora cercherò di non bere molta acqua».

Damiana sorrise, beffarda.

«Ti verrà sete, con i popcorn».

«Fa nulla».

In quel preciso istante si udì in lontananza un ululato profondo e straziante, come il canto di una sirena orfana, come il sibilo di un'imbarcazione perduta per sempre.

«Questo non è il treno, vero?»

«No» rispose Damiana. «È il carretto dei *camotes*».

Orly ne aveva già visto uno, non nel suo quartiere perché lì non circolavano, ma in centro, nelle zone vecchie della città: un vagone di metallo annerito, un fornello ambulante che percorreva le strade della povera gente spinto da un ragazzo di tredici o quattordici anni, sporco di fuliggine. A Orly non piaceva: quel rumore era piuttosto lugubre. Preferì concentrare la sua attenzione sugli oggetti della cantina; osservava tutto come se realmente si trovasse in un museo. Intravide uno di quegli anelli di acciaio a quattro dita che usavano i randagi:

«E questo?»

«Il boxer? È di Armani. Anzi, era. Gliel'ho preso».

«Armani?»

Damiana non rispose; visto che non sentiva più freddo, iniziò a slegarsi i lacci delle scarpe. Orlando non voleva essere indiscreto e non insistette. Preferì farle altre domande:

«Vivendo così vicino alla stazione dei treni, non ti viene mai voglia di viaggiare?»

«No».

«Cosa vorresti fare nella vita, allora?»

«Niente».

«Come niente?»

«Togliermi le scarpe. Mi stringono» spiegò.

«Ups. Hai sbagliato misura?»

«No. Le ho scelte io così».

«Come sarebbe?» chiese Orlando incredulo. «Le hai scelte tu così? Le hai comprate più piccole? Ma perché? Che senso ha?»

«Non hai mai provato il piacere di tornare a casa dopo una lunga giornata e di levarti un paio di scarpe che ti stanno strette?»

«Tu hai qualche rotella fuori posto».

«È il genere di piacere che riesco a provare».

Ogni giorno di più, Orlando notava in lei qualcosa di chiaramente bizzarro che per un attimo lo disorientava: Damiana era forse una cattiva persona, dalla quale era meglio stare alla larga? Perché non provava emozioni come tutti? Non è così che le persone crudeli vengono definite: prive di sentimenti? Lei stessa gli risparmiò le domande: senza darci troppo peso, come se non fosse importante, gli spiegò della sindrome di Meursault. E allora lui capì perché non frequentava la scuola e tutto il resto.

Quella notte Damiana era di buon umore. Lo lasciò curiosare tra gli oggetti della cantina, rispose alle sue domande, gli permise di accarezzare Gómez quando fece la sua comparsa iniziando a giocherellare con i popcorn, senza però mangiarli, e gli mostrò persino Isabel, la sua regina nera con il cuore inciso da un coltello.

«Questa pedina è più umana di me».

«Sul serio, Dam? Non provi niente?»

«No».

«Non hai mai avuto paura?»

«No».

In realtà sì, ne aveva avuta. Aveva provato qualcosa, senza mai dichiararlo ai colloqui con i medici; non ne aveva fatto parola con nessuno: era una questione molto personale che peraltro non le andava di ricordare. Una volta, da bambina, una falena, una di quelle orribili farfalle che si introducono nelle case incollandosi alle estremità delle pareti come fessure sulla notte, le si posò sulla gola. Era impaurita, tentava di fuggire volando convulsamente in cerca di un'uscita. Damiana era rimasta impalata sull'uscio della porta. La farfalla le aveva urtato il collo e lì si era posata, immobile. Damiana l'aveva scacciata via con le mani e, per la prima volta nella sua vita, per quell'unica volta, aveva urlato. Era stata colta da un'emozione. Un'emozione umana.

Qualche giorno dopo, Orlando aveva portato Damiana a casa di Merick perché potesse conoscerlo. Le parlava spesso del suo professore, sempre con grande entusiasmo, e insisteva per presentarglielo. A lei non era mai importato un gran ché, fin quando non si era parlato di soldi ed era saltata fuori la questione del lavoretto in biblioteca. Non sembrava prendere la sua malattia troppo sul personale, così Orly aveva raccontato tutto a Merick e lui, a sua volta, a Emanita.

Sì, Orly lo ricordava bene: la prima volta che andarono insieme dal professore, erano già tutti curiosi di incontrare Damiana. Era un venerdì pomeriggio, aveva appena piovuto, l'ideale per bere qualcosa di caldo. Proprio quello che facevano Merick ed Emanita seduti nello studio, quando Orlando li raggiunse dopo aver aperto il portone d'ingresso con la propria chiave notando, con una certa soddisfazione, lo stupore che risvegliava in Damiana lo splendido giardino.

«Salve» salutò. «Lei è Damiana».

«Molto piacere» rispose Merick, alzandosi per accoglierla.

Emanita restò seduta. Si limitò a sorridere agli ultimi arrivati, accovacciata sul divano. Se non fosse stata così a disagio nel trovarsi in un posto nuovo, tra estranei, Damiana si sarebbe resa conto che Emanita sorrideva solo con le labbra. I suoi occhi neri non ridevano mai. Seduta, con accanto l'inseparabile bastone, la gobba le si notava appena; sembrava solo una ragazzina un po' strana.

«Tu cosa gradisci, Damiana?» chiese Merick gentilmente. «Caffè o tè?»

«Non so. Fa lo stesso».

«Bene, li trovi in cucina. Qui si fa da soli, giusto Orly? Senza complimenti».

Dopo essersi serviti si accomodarono sul divano con Emanita. Dalla poltrona, Merick aveva iniziato a spiegargli quello che avrebbero dovuto fare in biblioteca. Emanita non avrebbe partecipato perché – diceva – lo stava aiutando a sbrigare altre faccende. Così, Damiana e Orly avrebbero dovuto sistemare i libri per aree tematiche e poi in ordine alfabetico.

«Non è tutto» chiari. «Sono un vecchio puntiglioso e ho le mie piccole manie. Non mi va che i volumi vengano disposti a caso. Sono i miei soldati e voglio vederli marciare in formazione, seguendo una linea perfettamente parallela. Capite cosa intendo?»

«Sì, professore» disse Orlando.

«Molto bene, dunque. Alla fine di ogni turno, prima che andiate via, verrò a verificare la disposizione con una riga».

«D'accordo, professore».

Notando che Damiana non gli prestava attenzione perché distratta dagli oggetti esotici che la circondavano, Merick posò la tazza sul tavolino e si alzò in piedi:

«Orlando ed Emanita non sono più affascinati dai miei cimeli. Li hanno visti troppe volte ormai. Ma mi sembra che tu lo sia. Vuoi che te li mostri?»

«Sì. Mi piacerebbe».

Il vecchio professore, compiaciuto come un bambino che espone le sue biglie o i suoi disegni, organizzò un tour completo della casa. Possedeva dipinti, sculture, ceramiche, maschere, congegni di tortura,

strumenti chirurgici di epoche barbariche, animali imbalsamati...

«E questa?» domandò Damiana, fermandosi. In una scatoletta di legno col coperchio in vetro, Merick conservava una farfalla, di quelle ruvide, cenerine.

«È una *Hemiceratoides hieroglyphica*, del Madagascar» rispose orgoglioso. «Una farfalla caratterizzata da lacrimofagia, si nutre di lacrime».

«Come fa?»

«Possiede una proboscide finissima che inserisce tra le palpebre delle sue prede cogliendole nel sonno. Curioso, non trovi?»

Una simile scoperta, invece di attenuare la fobia di Damiana, l'accentuò, contaminandola, allo stesso tempo, di un'inspiegabile attrazione. Un controsenso, certo. Un po' come accade alle persone che hanno le vertigini alla vista del sangue, ma che comunque non possono fare a meno di guardare. E non si limitano a guardarlo: lo contempiono, godendo di quell'orribile sensazione.

Al momento di raggiungere gli altri due in salotto, Damiana e Merick erano diventati quasi amici. Sebbene non si sarebbero mai spinti oltre il 'quasi'.

«Orly mi ha spiegato che intendi usare i soldi della biblioteca per pagarti gli studi» disse, servendosi dell'altro caffè.

«Sì».

«Non ti accettano nelle scuole normali».

«No».

«Come mai tanto interesse per lo studio? Sei una ragazza ambiziosa?»

«Mi annoio a non far niente».

«Perché non ti trovi un lavoro?»

«Non sono fatta per lavorare. I dottori dicono che è perché ho sviluppato un conflitto con l'autorità».

«Com'è giusto che sia» sorrise Merick, soddisfatto. Damiana era il genere di adolescente a cui si ispirava per i personaggi delle sue opere: una creatura del futuro. Non era quello a cui l'umanità stava andando incontro? Verso una specie di sindrome di Meursault universale? Forse la ragazzina era la prima di una nuova generazione di individui;

magari la sua 'patologia' rappresentava un passo in avanti nella scala dell'evoluzione.

«Noi esseri umani siamo vittime di una serie di trappole» proseguì, dopo aver bevuto un sorso dalla sua tazza, «dalle quali, però, tu sei immune. È tutto un costante addestramento, che la gente chiama educazione».

Era un discorso interessante, ma a Damiana costava un'enorme fatica prestare attenzione quando qualcuno le parlava, così iniziò a frugarsi il naso. Il professore continuò:

«Le persone 'sensibili' convivono con le bugie che sono il risultato della paura. Tu non ne hai bisogno, per questo sei libera dalla menzogna. Fossi in te piccola, non ci terrei a guarire. Sarebbe come se un uccello scambiasse le sue ali con delle pinne... ma senza vivere nell'acqua, ovviamente».

«Perché lo fa?» domandò lei per cambiare argomento. Concentrarsi la stancava terribilmente, in più non sopportava quel genere di persone convinte di dover trovare sempre un lato positivo.

«Perché faccio cosa?»

«Insegnare. Non ho idea di quanto lo paghino, ma lei non ha certo bisogno di soldi. Quindi, perché lo fa?»

«Non si può stare chiusi in casa tutto il giorno. Inoltre, mi è sempre piaciuto insegnare. Mi piacciono i giovani, in particolare quelli che la società identifica come emarginati».

Questo spiegava perché Emanita fosse la sua prediletta, pensò Damiana. E anche perché Merick avesse una morbosa attrazione per tutto ciò che era strano, grottesco, macabro. Casa sua era piena di cose del genere.

«Bene, se mai un giorno sarai disposta o capace di prestarmi attenzione» la rimproverò infine il professore, «ti darò la mia spiegazione, diciamo trascendentale, alla tua sindrome di Meursault. Per adesso, aspettiamo che riaprano le iscrizioni e poi vediamo come farti entrare in quella scuola».

«Sì» rispose Damiana, lapidaria, conservando nella tasca del giubbotto la pallina di muco che aveva prodotto, per evitare di doverla appiccicare da qualche parte. Più tardi, Orlando le avrebbe fatto notare

che sarebbe stato più cortese un 'grazie' di un 'sì'. Ad ogni modo, non c'era stato niente per cui dover ringraziare il professore. Arrivato il periodo delle iscrizioni, Merick si era scordato della scuola e Damiana non aveva voluto ricordarglielo. Orly aveva cercato di introdurre l'argomento quando si erano aperte le iscrizioni nel suo istituto, ma ormai era tardi. Ora che la data era di nuovo vicina, lui era morto e, chiaramente, i suoi figli non avrebbero mantenuto un'improbabile promessa fatta a una ragazzina di strada.

Dopo la chiacchierata, lei, Orlando ed Emanita entrarono in cucina a lavare le tazze e poi si congedarono. Insieme scesero nel patio, lentamente, perché a Emanita faceva male una gamba. Osservava Damiana con curiosità, come se avesse voglia di scambiarsi due parole, ma non trovasse il coraggio. Giunti nell'atrio, riuscì solo a stringerle la mano in segno di amicizia, con la sua stretta forte e piena di calli.

«È un piacere conoscerti» le disse. «Benvenuta nella nostra piccola famiglia».

Appena si allontanò, sullo sfondo di quella sera plumbea, Orlando strinse il braccio di Damiana:

«Che ne pensi del professore?»

«Non saprei».

«Ma come? Non è incredibile? Hai visto le manette borchiate?»

«Credo di aver visto proprio tutto».

«Ok, e di Emanita? Un po' *freak*, no?»

Damiana sollevò le spalle:

«Ha un nome strano».

«Si chiama Ema Ana. Usa il diminutivo, per farlo suonare come *hermanita*²».

«E perché?»

«Be', è il nome ideale per la figlia del ministro di una congregazione cristiana, non credi?»

Damiana ci pensò un attimo. Poi domandò:

«Dove vive?»

² Diminutivo di *hermana*, sorella.

«Zona est. A Corinto, credo».

«Non ha paura di andarsene in giro da sola? È quasi notte e lì è pieno di delinquenti».

«Non so, Dam. Pensi che dovremmo accompagnarla?»

«No. Era tanto per chiedere».

Realmente quella notte Emanita stava per essere aggredita, ma né Orly né Damiana l'avrebbero mai saputo. Camminava verso casa. Andava sempre a piedi. Non amava i trasporti pubblici. Oltrepassò il parco e le ultime aree residenziali della zona est della città; attraversò il viale che la separava dall'oscuro regno dei quartieri imprevedibili, per poi imboccare una strada colma di immondizia che saturava l'aria notturna con un odore pungente di frutta marcia: a sinistra c'era un mercato, abbandonato ormai; sulla destra, la fermata degli autobus. Non era molto tardi, e qualcuno faceva ancora la fila per salire sui bus, ma la parte del mercato era deserta: i cancelli erano chiusi e i banconi esterni ritirati. Emanita svoltò e proseguì sul lato dell'edificio. Due ubriaconi in arrivo dal senso opposto iniziarono a fissarla e borbottarono qualcosa, ma senza avvicinarsi. Continuò a camminare. Arrivò in uno stradone dove le macchine sfrecciavano a gran velocità; tra la nebbia, i fari sembravano sguardi fluttuanti. Doveva attraversare un sottopassaggio pedonale. Sapeva che quello era il rifugio di molti senza-tetto e l'idea non la entusiasmava affatto perché lì dentro ci pisciavano e defecavano e l'intera galleria puzzava. Ma quella volta non fece in tempo a lamentarsi. Un barbone le bloccò il passaggio all'inizio della scalinata.

«Dove te ne vai, mia regina?»

«Fottiti» rispose Emanita facendosi da parte.

L'uomo schioccò la lingua e si avvicinò ancora di più, la mano sulla braghetta, gli occhi lucidi dall'alcol che brillavano gialli nella penombra.

«Non ti faccio mica male. Vedrai che ti piace».

Non ebbe neanche il tempo di sfiorarla. Vide solo la punta del bastone farsi spazio tra le sue scarpe rotte e, con una forza straordinaria, sollevarsi fino a colpirlo ai genitali. L'uomo si piegò dal dolore e a quel

punto gli andò sempre peggio: il bastone si schiantò sulla testa, al di sopra dell'orecchio sinistro, fracassandoglielo. Seguì un altro colpo. Poi un altro. E un altro ancora e ancora... In strada le auto continuavano a scorrere, nessuno faceva caso a quanto accadeva lì sotto. Le luci si riflettevano nella pozza nera sulla quale l'uomo era riverso, una poltiglia di sangue e capelli, tessuti e ossa che era stata la sua testa.

Emanita proseguì lungo la galleria, senza degnare di uno sguardo i disgraziati che dormivano incollati alle pareti, sotto una luce verdognola, gelida. Uno di loro la fissò; osservava le macchie di sangue che il bastone e le scarpe lasciavano sul pavimento, ma non ci badò più di tanto. Le domandò se avesse una sigaretta. Lei rispose di no e sputò in un angolo, disgustata.

Nota di traduzione: la rete semantica come rete di sicurezza

In un celebre aforisma sulla letteratura, Francis Scott Fitzgerald parla di «desideri universali»³ che personalmente interpreto come la necessità inconscia del lettore di condividere col testo il suo personale universo di significati e richiami. Credo, inoltre, che lo stimolo a ricercare il proprio nell'altro sia forse ancora più impellente tra i giovani lettori. Per quanto insondato e sconosciuto, il contesto che orbita intorno alle vicende riconduce sempre al familiare, grazie all'interpretazione soggettiva del fruitore del testo certo, ma anche e soprattutto alla costruzione di un reticolo semantico, un crocevia di significati interconnessi, una rete di 'sicurezza' che protegge il lettore dal baratro dell'ambiguo, da ciò che, se incompatibile con le sue aspettative, rischia di risultare un incoerente artificio letterario.

Il meccanismo in traduzione è molto simile, se non per il fatto che il reticolo di collegamenti è già stato impostato dall'autore e il compito del traduttore è quello di ricalcarne le tracce. Traducendo dallo

³ «Questa è fra le cose più belle della letteratura: scopri che i tuoi desideri sono universali, che non sei solo, che non sei isolato da nessuno. Sei parte di», Francis Scott Fitzgerald, *Nuotare sott'acqua e trattenere il fiato. Consigli a scrittori, lettori, editori*, a cura di Larry W. Phillips, Roma, Minimum Fax, 2000.

spagnolo messicano all'italiano il giallo per ragazzi *La sed de la mariposa*⁴ sentivo di dover recuperare in ogni pagina anche il più velato collegamento a un frammento precedente o di intuire future connessioni con altre parti del testo, per poi selezionare il traducevole più efficace. Ogni singola scelta lessicale consiste in un tassello fondamentale del piano narrativo e a esso se ne intersecano altri con la stessa valenza semantica e simbolica. Il tutto è funzionale ad allestire uno scenario sempre più facile da inquadrare. Nel caso specifico della narrativa per ragazzi, a rassicurare il lettore è il fatto di poter ritrovare in ogni capitolo le costanti che ricorrono nell'intera opera, evoluzioni descrittive e narrative prevedibili che scongiurano la minaccia dell'assurdo.

A tal scopo la ripetizione gioca un ruolo chiave. Le digressioni narrative, infatti, sono continuamente introdotte o intervallate da formule che prevedono combinazioni ripetitive e regolari: aggettivi quali 'oscuro', 'negro', 'ceniciento' vengono spesso associati alle parti fisiche dei personaggi connotati negativamente (come gli occhi e lo sguardo più in generale), a loro volta succedute dal contrasto con la luminosità: «Sus ojos profundamente negros se hicieron brillantes»⁵; «Por un momento asomó a sus ojos negros un brillo que no era de tristeza»⁶; «A la luz de la lámpara, sus ojos oscuros destellaron vacíos de emoción, muertos»⁷.

Allo stesso modo, l'ambientazione descritta vuole essere per il lettore un costante monito al pericolo imminente. Consideriamo che la maggior parte dell'azione e le rivelazioni cruciali della trama avvengono di notte e che la psicologia dei personaggi è condizionata dall'inquietante prospettiva di trovarsi inglobati in un paesaggio urbano degradato e soffocante. Anche in questo caso, costrutti simili si ripetono: per indicare l'arrivo della notte, «Cuando salieron a la calle estaba

⁴ Agustín Cadena Rubio, *La sed de la mariposa*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

⁵ Ivi, p. 76.

⁶ Ivi, p. 19.

⁷ Ivi, p. 52.

oscureciendo [...]»⁸; «Dos horas después, ya estaba oscureciendo [...]»⁹; «Había oscurecido y los olores de la noche [...]»¹⁰ e per introdurre l'ambiente circostante: «[...] los edificios renegridos»¹¹; «[...] los edificios renegridos»¹²; «[...] un edificio que alguna vez fue majestuoso, pero ahora ya muy deteriorado, renegrido por los años»¹³; «La calle [...] estaba más solitaria que de costumbre»¹⁴; «En el silencio de la calle desierta»¹⁵; «[...] en medio de la calle desierta, [...]»¹⁶. Volendo mantenere le intenzioni originali, anche in italiano le strade saranno sempre 'deserte' o 'solitarie', gli edifici 'anneriti' e in quasi tutti i capitoli che contengono sviluppi significativi inizierà a 'far buio'. Del tutto inutile sarebbe stata l'ostinata ricerca di sinonimi o la deviazione da strutture sintattiche ripetitive che hanno la sola funzione di accogliere il lettore in uno scenario ormai familiare e prevedibile.

A ricorrere in tutto il romanzo sono anche le numerose simbologie, specie quella legata al mondo canino. Si tratta perlopiù di un repertorio terminologico derivante dal gergo di strada, basato sull'associazione diretta del cane con ciascuno dei personaggi principali. Questo tipo di modalità espressiva è evidentemente connotata negativamente: 'perra'/'perro' hanno una funzione sia dispregiativa, «maldita perra»¹⁷, che provocatoria, «su perro faldero»¹⁸. Inoltre, sono i personaggi più dissennati del racconto ad avere soprannomi di razze canine (Bulldog, Doberman). Inevitabile, anche in questo caso, riportare all'italiano ogni occorrenza offrendo un'alternativa coerente per tutta la durata del

⁸ Ivi, p. 163.

⁹ Ivi, p. 176.

¹⁰ Ivi, p. 104.

¹¹ Ivi, p. 22.

¹² Ivi, p. 100.

¹³ Ivi, p. 97.

¹⁴ Ivi, p. 18.

¹⁵ Ivi, p. 89.

¹⁶ Ivi, p. 125.

¹⁷ Ivi, p. 97.

¹⁸ Ivi, p. 104.

racconto: la «perrera»¹⁹ intesa come carcere diventa ‘canile’, il ‘perro faldero’ il fedele e servile ‘cagnolino da compagnia’, mentre i soprannomi per la maggior parte restano invariati. Un’altra maglia della rete viene intrecciata, condizionando scelte traduttive prossime o mettendo in discussione quelle già adottate. Ne è un esempio la traduzione dello spagnolo ‘vagos’. Già nell’originale il termine possiede un enorme valenza semantica e contribuisce all’immediata identificazione da parte del lettore dei membri di un gruppo sociale ben caratterizzato: giovani delinquenti di strada. In un primo momento, la scelta più spontanea è stata tradurlo con ‘sbandati’. Tuttavia, partendo dal presupposto che ogni singolo traduttore deve combaciare con gli altri elementi del testo, ricollegandosi al senso più profondo dell’opera, è evidente che una traduzione italiana fedele alle alternative proposte dal DEM, «vagabundo, ocioso»²⁰, non sarebbe bastata a restituire la potenza della versione spagnola. La scelta finale è ricaduta su ‘randagi’ termine che non allude soltanto all’atteggiamento ozioso dei ragazzini, ma restituisce al lettore italiano l’idea di anime irrequiete che sbucano da ogni angolo delle strade (solitarie e degradate), perfettamente riconducibile ai cani vagabondi delle periferie messicane. A questo punto è il lettore stesso a intuire le analogie tra gli elementi del testo. Ecco perché, quando il commissario di polizia Bernardo Alemán apostrofa i tre protagonisti, Damiana, Orlando ed Emanita, con lo spagnolo «cachorros»²¹ l’alternativa italiana ‘bastardini’ non dovrebbe risultargli troppo straniante. L’intenzione dispregiativa è anticipata dal tono cinico del commissario e viene confermata in seguito dall’uso dell’aggettivo ‘cucha’, tradotto con l’altrettanto denigrante ‘storpia’, per riferirsi all’unica dei tre con apparenti difficoltà motorie. Anche in questo caso, devono poter risaltare le allusioni ai passaggi precedenti: il fatto che, escluso Orlando, le altre due ragazzine vivano in totale stato di abbandono, che Damiana faccia parte della banda di delinquenti di strada

¹⁹ Ivi, p. 97.

²⁰ *Diccionario del español de México (DEM)*, Ciudad de México, El Colegio de México, A. C., 2006, <<https://dem.colmex.mx/Ver/vago>> (10-12-19).

²¹ Cadena, *La sed*, p. 47.

apertamente detestati dal commissario, e che con ‘bastardini’ si intendano generalmente i cuccioli di cani randagi nati da incroci casuali.

Consideriamo anche i casi in cui sono i culturemi della lingua d’origine a minacciare la credibilità del contesto narrativo perché inaccessibili al giovane lettore italiano. La difficoltà sta nel calibrare le parti, comprendere fin quanto sia possibile lasciar permeare il colore locale o ricorrere a soluzioni più vicine al lettore. Così, quando il commissario Alemán esclama «¡La manga del muerto!»²² la strategia migliore potrebbe essere quella di cogliere il senso dell’esclamazione, contestualizzarla e sostituirla con un equivalente che mantiene ben poco della forma originale (niente maniche, niente morti), ma ne trasmette il valore semantico. Ora, secondo la rivista digitale *Cambio*²³ l’espressione è principalmente utilizzata in Messico come sinonimo di ‘ecce-tera’. Eppure, in un video della rivista digitale *Algarabía*²⁴, che propone una sezione di approfondimento sull’origine di espressioni locali, si spiega che *la manga del muerto* sta a indicare qualcosa di assurdo e poco credibile. La scelta non può che vertere sulla seconda opzione: è decisamente più probabile che il commissario, escludendo ogni possibile collegamento tra l’omicidio di un professore e l’intervento del soprannaturale, all’improvviso esclami ‘Che assurdità!’ piuttosto che ‘Ecce-tera, eccetera!’.

Ancora più complessa è stata la resa all’italiano di certi scambi dialogici tra Damiana e Orlando, sempre in relazione a elementi culturo-specifici. In svariate occasioni la ragazzina si prende gioco del suo amico, timido e immaturo, chiamandolo «Orly de chocolate»²⁵, «de

²² Ivi, p. 46.

²³ Omar Arriaga Garcés, *Origen de la expresión manga del muerto*, «Cambio de Michoacán», marzo 2013, <<http://www.cambiodemichoacan.com.mx/editorial-7857>> (10-12-19).

²⁴ María del Pilar Montes de Oca, *¿De dónde viene la expresión “manga del muerto”?*, «Algarabía», maggio 2018, <<https://www.facebook.com/RevistaAlgarabia/videos/la-manga-del-muerto/10155673172687775/>> (10-12-19).

²⁵ Cadena, *La sed*, pp. 50, 63.

caramelo»²⁶, «de cereza»²⁷, «de pistache»²⁸ e così via. È comprensibile che il lettore si senta disorientato da un simile accostamento, specie se non esistono precedenti riferimenti nel testo che giustificano l'associazione tra il ragazzo e gli alimenti citati. Naturalmente, il dialogo spagnolo funziona per il semplice fatto che in Messico è celebre la cioccolata *Orly*, prodotta in tutte le varianti elencate da Damiana per deridere l'amico con un vezzeggiativo identico al nome del famoso marchio. Per scegliere il giusto traduttore, ho valutato una serie di fattori tra cui l'identità del lettore ideale, degli interlocutori coinvolti e l'accessibilità del contenuto da tradurre. Primo punto: *La sed de la mariposa* è un romanzo per ragazzi e si presume che il lettore ideale sia un adolescente. Ciò implica un passaggio di battute plausibili e spontanee tra i due interlocutori. Secondo punto: anche i personaggi sono adolescenti, ben caratterizzati nei loro ruoli di cinica e provocatoria ragazza di strada e immaturo ragazzino di buona famiglia. Ne consegue che le loro modalità espressive, condivisibili dal lettore di partenza, debbano risultare altrettanto efficaci per quello di arrivo. Terzo punto: una traduzione letterale all'italiano del dialogo in questione restituirebbe un effetto ambiguo e totalmente straniante. Come nell'esempio precedente, l'unica soluzione possibile è stata optare per l'uso di equivalenze che hanno inevitabilmente prodotto una perdita di significato. Il rimando immediato alla marca del dolce nel testo messicano rafforza l'ironia provocatoria di Damiana e l'affabilità di Orlando, che tendono invece a sfumare in italiano neutralizzate dall'alternativa 'biscottino', che ne restituisce il senso, ma non l'intenzione. In questo modo, viene meno la fedeltà all'originale mentre una nuova rete di richiami e associazioni continua a intrecciarsi sulle aspettative del lettore d'arrivo creando un contesto linguistico-culturale dal quale non può più temere di sentirsi escluso.

²⁶ Ivi, p. 63.

²⁷ Ivi, p. 101.

²⁸ Ivi, p. 158.

Bibliografía

- Arriaga Garcés Omar, *Origen de la expresión manga del muerto*, «Cambio de Michoacán», marzo 2013,
<<http://www.cambiodemichoacan.com.mx/editorial-7857>> (10-12-19).
- Cadena Rubio Agustín, *La sed de la mariposa*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Diccionario del español de México (DEM)*, Ciudad de México, El Colegio de México, A. C., 2006,
<<https://dem.colmex.mx/Ver/vago>> (10-12-19).
- Fitzgerald Francis Scott, *Nuotare sott'acqua e trattenere il fiato. Consigli a scrittori, lettori, editori*, a cura di Larry W. Phillips, Roma, Minimum Fax, 2000.
- Montes de Oca María del Pilar, *¿De dónde viene la expresión "manga del muerto"?*, «Algarabía», maggio 2018,
<<https://www.facebook.com/RevistaAlgarabia/videos/la-manga-del-muerto/10155673172687775/>> (10-12-19).

*Oltre la recinzione*¹ di Fabio Morábito

traduzione di Laura Serra*

Università di Cagliari

Jorge giurò e spergiurò che il suo tiro era finito sulla linea, e non fuori, come sosteneva Fernando, ma non c'era verso di convincerlo. Non era la prima volta che discutevano animatamente per un punto. Jorge perse la pazienza, tirò fuori la pallina che teneva nella tasca dei pantaloncini e la lanciò con forza oltre la recinzione del club di tennis. Fernando seguì la traiettoria con lo sguardo e, quando la vide atterrare nel cortile di una casa, sull'altro lato della strada, scosse la testa, furioso. Ora bisognava interrompere la partita per andare a recuperarla, perché avevano portato solo tre palline.

Jorge abbandonò il campo dopo aver appoggiato la racchetta alla rete, passò davanti agli spogliatoi, varcò l'ingresso del club e uscì per strada in pantaloncini, scarpe da tennis e maglietta. Era ancora arrabbiato e, anziché camminare fino all'angolo per attraversare in sicurezza al semaforo, si mise subito in strada, nonostante fosse un tratto pericoloso. Impiegò un minuto a trovare il momento giusto per

* Laura Serra è vincitrice della sezione di spagnolo del Premio di traduzione VoceVersa 2019, iniziativa patrocinata dal Rettore dell'Università di Cagliari, prof. Maria Del Zompo. Componenti della giuria della sezione di spagnolo: Vittoria Martinetto, Barbara Bertoni e Annalisa Proietti. Presidenti del Premio VoceVersa: Francesca Boarini e M. Cristina Secci.

¹ Il racconto *Más allá del alambrado* è parte della raccolta *Madres y perros* di Fabio Morábito, Madrid, Sexto Piso, 2016.

raggiungere il marciapiede opposto. Una volta lì, percorse circa cento metri fino ad arrivare alla villetta a due piani e suonò il campanello. Il cancello in ferro battuto verde era aperto, segno che c'era qualcuno in casa. Poiché nessuno rispondeva, suonò nuovamente. Accarezzò l'idea di lasciare la pallina dove stava e vendicarsi così di Fernando, che aveva comprato le tre palline il giorno prima. Stava per suonare per la terza volta, quando una voce femminile chiese chi fosse. Girò la testa, ma non vide nessuno. Il piccolo cortile era pieno di piante. Alzò lo sguardo verso le finestre del secondo piano e non vide nessuno neanche lì.

«Sono venuto a riprendere una pallina da tennis che è volata dal club, signora» disse con energia, senza sapere con chi stesse parlando.

«In questa casa non restituiamo più le palline da tennis» rispose la voce.

A quel punto vide la donna alla sua sinistra, in un angolo del cortile, accanto a un ficus. Si reggeva a un bastone e Jorge pensò dovesse avere circa sessant'anni.

«Posso vedere la pallina da qui, signora» disse indicando un'aiuola del cortile. «Se mi lascia entrare, la recupero in un secondo e me ne vado».

Non l'aveva vista davvero; l'aveva detto in modo che la padrona di casa gli desse il permesso di spingere il cancelletto ed entrare in quel modesto cortile, dove probabilmente avrebbe trovato subito la pallina. Con una lentezza snervante, la donna avanzò fino ad arrivare all'aiuola e si fermò.

«Non vedo nessuna pallina» disse.

«Mi sono sbagliato, credevo fosse quella pietra, ma se mi dà il permesso di entrare, la trovo in meno di un minuto, glielo prometto».

«In questa casa non restituiamo più le palline da tennis, ma tu hai la faccia da bravo ragazzo, quindi entra».

Jorge spinse il cancello, che si aprì con un cigolio. La donna si girò, dicendogli di seguirla e iniziò a camminare verso la casa. Poiché Jorge non si mosse, lei si fermò.

«Non mi hai sentita?»

«Signora, la pallina sarà sicuramente qui» disse Jorge indicando le aiuole accanto all'inferrata.

«La cerchi dopo, adesso seguimi» ma vedendo che lui continuava a non muoversi, si fermò nuovamente e si voltò a guardarlo. «Hai paura di un'anziana?»

Jorge esitò un momento, poi la seguì fino al retro della casa. Lei aprì una porta e attraversarono una cucina ampia e soleggiata, entrarono nel salotto e la donna indicò un divano:

«Siediti».

«Mi aspettano al campo sportivo, signora».

«Siediti un minuto, non ti succederà niente».

Controvoglia, Jorge si sedette sul divano.

«Ti offro un tè?»

«No, grazie».

La donna chiamò con voce potente:

«Margarita!»

Spuntò una giovane col grembiule. Non doveva avere più di quindici anni.

«Prepara un tè» le disse la donna. «C'è dell'acqua calda sul fornello».

«Signora, sono solo venuto a recuperare...»

«Lo prendi con latte o senza?» lo interruppe la padrona di casa.

«Come?»

«Ho chiesto se il tè lo prendi con latte o senza».

«Senza, però guardi...»

«Hai sentito, Margarita? Senza latte. Per me un bicchiere d'acqua, e sbrigati, perché il ragazzo ha fretta» e, vedendo che nel frattempo si era alzato, gli disse di risiedersi, poi si voltò verso la domestica, che era rimasta immobile. «Cosa fai lì impalata? Sei forse diventata di pietra?»

La giovane si portò una mano alla bocca per soffocare la risata e, voltandosi, tornò in cucina.

«Non farci caso, si vede che sei piaciuto a quella sciocca» disse la donna, che si sedette in una piccola poltrona di fronte a Jorge e gli chiese come si chiamasse.

«Jorge».

«Come mio figlio» disse lei, e rimase a guardarlo, come se il fatto che avessero lo stesso nome la spingesse a cercare una somiglianza tra i due. Non doveva averla trovata, perché distolse lo sguardo e disse:

«Jorgito restituiva le palline da tennis che cadevano in cortile. Aveva un braccio potente. Riusciva sempre a rilanciarle oltre la recinzione del club. Adorava farlo».

Lui si limitò ad assentire con la testa. Pensò che Fernando si stesse chiedendo perché ci metteva tanto e iniziò a odiare quella donna invalida che lo tratteneva a casa sua.

«Jorgito, a causa del suo problema» proseguì lei, indicandosi la testa, «non ha mai avuto degli amici e non è mai andato a scuola. Tutta la vita in casa, ad accudirmi! Varcava questa porta solamente per recuperare le palline da tennis che arrivavano dal club, e le restituiva all'istante. Come ti ho detto, aveva un braccio potente».

In quel momento entrò la giovane domestica reggendo un vassoio con il tè che posò sul tavolino mentre guardava Jorge con la coda dell'occhio. Si portò una mano alla bocca per contenere la risata e rifuggì in cucina.

«Non fare caso a quella scema, serviti pure, lo zucchero è lì» gli disse la padrona di casa.

Jorge si versò un po' di zucchero, mescolò con il cucchiaino e guardò in direzione del cortile, sperando che quel gesto ricordasse alla donna perché si trovasse lì. Lei gli chiese quanti anni avesse.

«Diciassette».

«La stessa età di Jorgito».

Gli venne il sospetto che fosse pazza e che non esistesse nessun Jorgito. Pensò che Fernando lo stesse maledicendo per il suo ritardo, perché c'era una coppia di giocatori che aspettava il proprio turno per il campo e quell'attesa avrebbe dato loro il diritto di occuparlo.

«Ti racconto come è successo?» gli chiese la donna e, senza aspettare la sua risposta, descrisse nel dettaglio quanto era capitato: «Cadde una pallina. Non so come facesse, ma ovunque si trovasse, Jorgito sapeva che era appena caduta una pallina nel cortile. Uscì a raccoglierla e, nel momento in cui stava per rilanciarla, il suo sguardo si fermò sulla palma al centro della strada. Prima che la trasformassero

in quest'orribile superstrada, era una delle vie più belle e tranquille della *colonia*². Aveva delle palme nel mezzo, come tante altre nel quartiere, ma tu sei troppo giovane per ricordarlo».

Non gli costò molto immaginare l'aiuola spartitraffico con le palme. Forse ne aveva visto qualcuna da bambino. Aveva sempre vissuto in quella zona.

«E cos'è successo?» chiese, fingendo interesse in modo che l'altra terminasse la storia.

«Si rese conto che la palma era troppo alta. Me lo aveva già detto: le palme sono molto alte, mamma. E quel giorno sentì che non sarebbe riuscito a superarla con la pallina. Fece qualcosa che non aveva mai fatto prima: aprì il cancello e uscì al marciapiede. Glielo avevo proibito, ma mi disobbedì, approfittando del fatto che io stessi di sopra. Pensò che dalla strada sarebbe stato più facile lanciare la pallina».

Immaginò Jorgito calcolare la traiettoria giusta per il suo lancio, e indovinò quello che venne dopo.

«Prese la decisione peggiore» disse lei: «attraversare la strada per lanciarla dal marciapiede di fronte. Sentii dalla mia camera la brusca frenata della macchina e poi il colpo. Rimasi paralizzata».

La guardò. Forse era più giovane di quello che aveva ipotizzato, ma il dolore e l'isolamento dovevano averla fatta invecchiare prematuramente. Bevve un altro sorso di tè e posò la tazza sul piattino.

«Signora!» chiamò la domestica dal corridoio.

«Scusa, adesso arrivo» la donna si alzò e uscì dal salotto, appoggiandosi al bastone.

Jorge osservò l'arredamento. Erano mobili di un'altra epoca. C'era un giradischi simile a quello che avevano avuto a casa loro per molti anni e che poi suo padre regalò al muratore che aveva impermeabilizzato il tetto. Cinque minuti dopo, vedendo che la donna non tornava, si alzò e la chiamò timidamente:

«Signora?»

² In Messico, la *colonia* è un quartiere o zona urbana che si sviluppa attorno al centro di una città.

La casa era immersa in un silenzio ovattato, di un altro tempo. Si percepiva appena il rumore del traffico.

«Signora?» ripeté, affacciandosi al corridoio. Sentì la risata della domestica provenire dal piano superiore e la voce della padrona di casa, che le diceva qualcosa in tono di rimprovero. Non ci pensò due volte, entrò in cucina, la attraversò e uscì in cortile, camminò fino al cancelletto e iniziò a cercare la pallina tra le piante. Quasi subito dopo sentì una voce alle sue spalle:

«È questa che stai cercando?»

Si sollevò di colpo. Un ragazzo grasso in sedia a rotelle gli mostrava la pallina da tennis. C'era qualcosa fuori posto nel suo sguardo e la bocca gli pendeva da un lato.

«Pensavo fossi morto!» gli disse lui.

«Come?»

«Non sei Jorgito?»

«Jorge» lo corresse il ragazzo.

«Piacere» gli porse la mano, ma l'altro ignorò il suo gesto e disse:

«In questa casa non restituiamo più le palline da tennis».

«Lo so, ma ho parlato con tua madre e mi ha detto che questa, eccezionalmente, verrà restituita».

«Perché?»

«Perché lei e mia madre sono amiche, non lo sapevi?»

«Chi è tua madre?»

«La signora Santibáñez».

«Non so chi sia. E tu chi sei?»

«Jorge, siamo omonimi» e gli tese di nuovo la mano. L'altro lo lasciò ancora una volta in sospenso, quindi lui completò il gesto strappandogli via la pallina. Ma il ragazzo, nonostante il suo peso, aveva i riflessi pronti e afferrò Jorge per il braccio, il quale sentì tutta la sua forza. Aveva davvero un braccio potente. Iniziarono a dibattersi e Jorge dovette mollare la pallina. Il ciccone gli sputò in faccia, al che lui mise da parte ogni scrupolo e lo spinse, con tanto di sedia a rotelle, contro l'aiuola. La sedia si ribaltò, il ragazzo scivolò fuori e cadde di botto sul cemento, dove rimase immobile, senza emettere un grido. Jorge raccolse la pallina, spinse il cancello e uscì dalla casa. Una volta arrivato

sul marciapiede, si bloccò. Se l'altro si fosse messo a urlare, avrebbe cominciato a correre, ma il suo silenzio lo teneva inchiodato al cancello. Sentì il sibilo di una delle ruote della sedia che continuava a girare, si voltò verso il cancelletto, che si era chiuso, lo aprì di nuovo ed entrò nel cortile. Il ciccone stava ancora immobile a terra, come se stesse escogitando il modo migliore per rialzarsi da solo. Jorge fermò la ruota che girava e risollevò la sedia, poi si chinò su di lui e gli mise le mani sotto le ascelle. L'altro evitò di guardarlo, fissando le mattonelle del pavimento. Non stare rigido e tieniti al mio collo, gli ordinò Jorge, e il ragazzo obbedì. Per un momento temette che lo avrebbe strangolato. Lo sollevò di colpo, reggendolo contro il suo corpo, e riuscì a rimmetterlo sulla sedia a rotelle. Ansimava per lo sforzo. Anche l'altro respirava con difficoltà.

«Portami dentro» gli chiese, e Jorge non sapeva se dargli ascolto o uscire dal cancelletto e andarsene. Vide che l'altro aveva un graffio sulla guancia che sanguinava. Si ricordò che gli aveva sputato addosso e si strofinò con un braccio per pulirsi il viso.

«Portami dentro» ripeté il ciccone.

Si mise alle sue spalle e spinse la sedia a rotelle. Entrarono in cucina e, quando attraversarono il corridoio che la separava dal salotto, la madre del ragazzo stava scendendo le scale. Si teneva al corrimano, seguita dalla giovane domestica, che portava il bastone.

«Ero di sopra con Margarita» disse la donna. Non sembrava sorpresa di vederli insieme. «Che ti sei fatto al viso? Di nuovo il ficus?» disse vedendo il graffio sulla faccia del figlio.

Jorgito annuì, ridendo.

«Sei proprio imbranato!» disse sua madre. «E tu, ragazzo? Anche tu hai un graffio sul collo. Che ti è successo?»

«Non ha visto il ficus!» esclamò Jorgito con una risata sonora.

«Uno più imbranato dell'altro» disse la donna in tono allegro.

Entrarono nel salotto e lei esclamò:

«Però non hai finito il tuo tè, ragazzo... Margarita!»

«Mi dica, signora».

«Riscalda questo tè, che dev'essere gelido».

Jorge non ebbe la forza di contrariarla. La domestica riportò il vassoio in cucina e lui si sedette sul divano. Un sonno pesante gli intorpidiva gli arti e pensò che fosse dovuto alla lotta con Jorgito e allo sforzo per rimetterlo sulla sedia a rotelle. La padrona gli disse:

«Non vuoi fare una *siesta* in camera mia? Sali un po' a dormire, ti sveglio tra mezz'ora».

«Fernando mi sta aspettando... vogliono giocare nel nostro campo...»

Gli si chiudevano gli occhi. Jorgito lo guardava, ridendo. Riuscì a vedere la madre di lui che gli faceva cenno di stare zitto. La giovane domestica, che era appena entrata, reggeva il vassoio con il tè e rideva anche lei.

Qualcuno gli scosse la spalla e aprì gli occhi. Fernando era chino su di lui, con un dito sulla bocca per ordinargli di non fare rumore, e gli chiese a voce bassa perché stesse dormendo in quella casa.

«Mi è venuto sonno» rispose Jorge. «Come sei entrato?»

«Ho suonato il campanello e non ha risposto nessuno» disse Fernando «però il cancello era aperto e anche la porta».

«Ti hanno visto?»

«Chi?»

«La signora e Jorgito».

«Non ho visto nessuno. Alzati e andiamocene».

Solo allora iniziò a realizzare che non si trattava di un sogno e che quello che gli stava parlando era il Fernando reale. Cercò di alzarsi, ma un capogiro glielo impedì.

«Mi gira la testa» disse.

«Tieniti a me».

Si appoggiò al braccio del suo amico, che lo aiutò a mettersi in piedi. Camminarono lentamente fino alla porta e uscirono in cortile. Jorge alzò lo sguardo perché aveva l'impressione che lo stessero osservando da una delle finestre del piano superiore, ma non vide nessuno.

«Quei vigliacchi stanno di sopra!»

«Perché vigliacchi?»

«Mi hanno messo qualcosa nel tè per farmi addormentare. Vai a chiedere la pallina».

«Lascia stare la pallina e andiamo».

Fernando aprì il cancello e uscirono dalla proprietà. Jorge fu tentato di urlare "Vigliacchi!" in direzione delle finestre di sopra, ma era ancora stordito, quindi si lasciò trasportare dall'amico che lo teneva per un braccio in modo che non cadesse, e quel gesto lo commosse. Fernando aveva un brutto carattere, ma era un amico leale. Gli chiese se avesse dovuto lasciare il campo ai due tipi che aspettavano il loro turno per giocare.

«Sì. Dato che hai tardato tanto, ho detto loro che potevano occuparlo e son venuto a vedere cosa fosse successo».

«Possiamo giocare un doppio con loro» disse lui, fermandosi di colpo.

«Guardati, non sei in grado di giocare. Che ti sei fatto al collo?»

Si toccò il graffio all'altezza della gola e si ricordò della zuffa con Jorgito.

«Mi sono graffiato con un ficus del cortile».

«E perché hai fatto così tardi?»

«La signora mi ha offerto un tè».

«Un tè?»

«Non ho saputo dirle di no, ha un figlio ritardato in sedia a rotelle, e la domestica mi ha messo qualcosa nel tè, perché all'improvviso mi è venuto sonno».

«Ti è venuto sonno perché non hai dormito dopo la festa di ieri. Anche io ho bisogno di riposare».

Si guardarono e Fernando lo osservò all'improvviso come se non lo riconoscesse.

«Che c'è?» gli chiese.

«È stata colpa mia» disse il suo amico.

«Che cosa?»

«Il fatto che tu sia dovuto andare a cercare la pallina e che abbiamo perso il campo. Ti ho ingannato».

«Mi hai ingannato?»

«Sì. La tua palla non era fuori. Era sulla linea».

Finito di stampare nel mese di febbraio 2020

TERTULIAS

*#1 Miscelánea. Studi traduttologici, linguistici e letterari su America Latina e Caraibi
a cura di Maria Cristina Secci*

*#2 De pilón. Studi traduttologici, linguistici e letterari su America Latina e Caraibi
a cura di Maria Cristina Secci*

in preparazione

*Diccionario gramsciano (1926-1937)
Guido Liguori y Pasquale Voza (eds.)
edición en español coordinada por Massimo
Modonesi y M. Cristina Secci*

De pilón

Studi traduttologici, linguistici
e letterari su America Latina
e Caraibi

a cura di
Maria Cristina Secci

Questo libro, articolato in tre sezioni, ospita contributi su traduzione, letteratura e lingua in America Latina e Caraibi. La prima parte – *Mediazione, scrittura e società* – approfondisce il tema dell'applicazione culturale e sociale della rete di mediazione e l'origine del processo creativo a partire da incursioni nel tavolo da lavoro dello scrittore. I saggi che compongono la seconda parte del libro – *Letteratura e trama* – sondano il tema dell'ordito in senso culturale, geografico, storico e personale: si esplorano le relazioni che un autore intesse non solo con la critica e il pubblico di lettori, ma anche con altri scrittori e testi attraverso allusioni, prestiti o inattesi punti di contatto. Chiudono la sezione i capitoli che si riferiscono ai vincoli e alle importanti ripercussioni culturali e sociali prodotti dall'intreccio di sguardi altrui in diversi momenti della storia cubana. La terza e ultima sezione del libro – *Traduzione e prassi* – riguarda l'applicazione esperienziale di questa disciplina, i cui saggi e note approfondiscono il tema della complessità plurilinguistica e multiculturale del testo e della necessità di riprodurre un contesto narrativo familiare e verosimile nei testi tradotti.

Maria Cristina Secci è professore associato presso il Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali dell'Università degli Studi di Cagliari. I suoi interessi concernono la traduzione e la sua didattica, la lingua spagnola e il genere della biografia. Nel 2017 le viene assegnato il Premio per la Miglior Traduzione dalla Associazione Italiana di Studi Iberoamericani (AISl) per *Il testimone* di Juan Villoro (gran vía, 2016). Tra i suoi lavori: *La realidad según yo la veo: la ley de Jorge Ibargüengoitia*, Rana-Universidad de Guanajuato (2013), *Con la imagen en el espejo*, Universidad Nacional Autónoma de México (2018).

euro 10,00

Collana *Tertulias* ISSN 2704-9728

ISBN 978-88-3312-012-6 (versione cartacea)
978-88-3312-013-3 (versione online)