

La parola contesa

Narrativa centroamericana contemporanea

a cura di
Stefano Tedeschi



Collana Studi e Ricerche 147

STUDI UMANISTICI
Serie Studi latinoamericani

La parola contesa

Narrativa centroamericana
contemporanea

a cura di
Stefano Tedeschi



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2024

Copyright © 2024

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

Registry of Communication Workers registration n. 11420

ISBN: 978-88-9377-315-7

DOI: 10.13133/9788893773157

Publicato nel mese di maggio 2024 | *Published in May 2024*



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione –
Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia e diffusa in modalità
open access (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

*Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial –
NoDerivatives 3.0 Italy (CC BY-NC-ND 3.0 IT)*

Impaginazione a cura di | *Layout by:* Stefano Tedeschi e Elena Ritondale.

In copertina | *Cover image:* Stefano Tedeschi, *Maschere del Guatemala*.

Indice

Presentazione	7
<i>Stefano Tedeschi</i>	

PARTE I – PENSARE IL CENTROAMERICA

1. Dai margini alla frammentazione: uno sguardo alla storia della letteratura delle donne in Guatemala	13
<i>Aida Toledo</i>	
2. La letteratura della <i>postguerra</i> guatemalteca	39
<i>Valeria Visicchio</i>	
3. La violenza nella narrativa femminile guatemalteca	65
<i>Tiziana Toriello</i>	
4. I racconti de <i>El discurso del loco</i> , l'esperienza narrativa di Carol Zardetto	111
<i>Marcela Ivonne Schiaffini</i>	
5. Riletture ecologiche e decoloniali in chiave strutturalista: due romanzi centroamericani	129
<i>Francesco Caracci</i>	
6. <i>Barreteros</i> e il realismo di denuncia di Carlos Luis Fallas	173
<i>Veronica Pietronzini</i>	

PARTE II – RACCONTARE IL CENTROAMERICA

7. Intervista a Valeria Cerezo	213
<i>Valeria Visicchio</i>	

8. Intervista a Denise Phé-Funchal 223
Tiziana Toriello
9. Intervista a Carol Zardetto 239
Marcela Ivonne Schiaffini

Presentazione

Stefano Tedeschi

Il volume che vi accingete a leggere è uno dei frutti di un Progetto di Cooperazione Internazionale tra la Sapienza e l'Università Rafael Landívar del Guatemala, siglato nel 2018, che riguardava la Formazione Interculturale, intitolato "Negozicare l'alterità: pratiche di formazione interculturale", e che si è svolto in parte durante la pandemia, ma che, nonostante questo, ha prodotto dei risultati davvero entusiasmanti.

Il progetto si basava su alcuni principi teorici condivisi con i colleghi docenti guatemaltechi, in uno spirito di cooperazione scientifica e didattica, ma, come spesso avviene, la collaborazione e l'interazione ci hanno mostrato strade che all'inizio non potevamo immaginare.

Tra quei principi vi era la convinzione che un vero spirito di cooperazione non poteva dimenticare che ci saremmo trovati a lavorare insieme pur partendo da punti di vista diversi, e da storie, personali e accademiche, separate da una distanza geografica e storica non misurabile.

In particolare, la realtà letteraria guatemalteca contemporanea era all'inizio per me un universo letterario poco conosciuto, e che ho scoperto per gradi, dialogando con colleghi e colleghe, e poi con autori ed autrici di cui mi sono apparsi chiari il valore e la qualità.

Dopo un primo incontro romano dedicato alla programmazione e alla conoscenza reciproca, il primo passo del progetto prevedeva la realizzazione di un Corso Intensivo sulla Formazione Interculturale presso l'Universidad Landívar, con la partecipazione a distanza anche di studenti e studentesse di Sapienza. La permanenza in Guatemala mi ha permesso di conoscere e dialogare con Aída Toledo Arévalo, che ha contribuito poi a questo volume con il saggio di apertura, e con Carlos Gerardo González Orellana, giovane collaboratore dell'Università

e valido poeta, che mi ha aperto gli occhi sulla narrativa guatemalteca del nuovo millennio che per ragioni editoriali non era riuscita a superare i confini del paese centroamericano. Grazie alla sua guida, la ricerca nelle librerie di Città del Guatemala non è stata vana e mi ha consentito di riportare in Italia un piccolo patrimonio di libri che altrimenti sarebbero stato impossibile reperire.

Nessuno di noi avrebbe però immaginato che quel corso, tenuto nella seconda metà di febbraio del 2020, sarebbe stata l'ultima attività in presenza svolta sia in Italia che in Guatemala per molti mesi a venire.

Al ritorno in Italia è infatti iniziato il periodo di confinamento più severo in Italia (e poi anche in Guatemala), ma il fatto che avessimo programmato alcune attività a distanza attraverso le piattaforme informatiche prima dell'inizio della pandemia, ha permesso ai partecipanti di vivere quel periodo molto difficile in collegamento tra loro, conoscendo anche le reazioni che si vivevano di fronte a un fenomeno totalmente nuovo e inatteso, in situazioni culturalmente e socialmente molto diverse. Una delle attività didattiche previste era un seminario sulla narrativa breve centroamericana, che a quel punto è stato organizzato con una serie di interviste online sulla piattaforma Zoom con scrittori e scrittrici del Guatemala, tra i quali bisogna ricordare Denise Phé-Funchal, Carol Zardetto, Valeria Cerezo, sulle quali si sono concentrate le autrici dei saggi qui presentati, ma anche Javier Payeras, Rafael Romero, Mildred Hernández, Juan C. Lemus, Francisco A. Méndez e Francisco Yumán, tra gli altri. Data la situazione contingente, gli incontri sono stati aperti anche a un pubblico più generale, in Italia e in Guatemala, tramite gli avvisi sulle reti sociali e un diffuso passaparola. Negli incontri gli studenti e le studentesse italiani/e preparavano le interviste e il pubblico generale partecipava attivamente, tanto che in alcune occasioni ci sono stati più di ottanta partecipanti, provenienti anche da altri paesi europei e americani.

Il corso ha avuto un tale successo che da esso sono poi nate alcune tesi magistrali di critica e traduzione letteraria, da cui derivano i contributi di Marcela Ivonne Schiaffini, Tiziana Toriello e Valeria Visicchio, che vengono presentati in questo volume, insieme alle interviste alle tre autrici coinvolte nel progetto, e che sono stati presentati nell'VIII Congresso Centroamericano de Estudios Culturales, che si è svolto presso l'Universidad Landívar nell'ottobre 2021.

Il volume è poi completato da due saggi di Francesco Caracci e Veronica Pietronzini, che allargano lo sguardo verso altre aree della regione centroamericana, sia in senso diacronico che geografico, con una

particolare attenzione al Costa Rica, un altro paese molto poco presente nell'editoria italiana. La riflessione su Carlos Luis Fallas e su Miguel Ángel Asturias permette infatti di situare la nuova narrativa in una prospettiva temporale più vasta, oltre che di affrontarli in una chiave più attuale, quale quella dell'ecocritica, mentre il romanzo di Fernando Contreras Castro, *Única mirando al mar*, consente di collegare questo autore alle sue contemporanee colleghe guatemalteche, in un panorama che mostra davvero una sorprendente ricchezza tematica, oltre a un interessante uso di strumenti narrativi innovativi.

Il progetto si è poi concluso, dopo la pandemia, con ulteriori incontri e contatti, che hanno permesso la pubblicazione di questo volume, ma anche la programmazione di altre due pubblicazioni, in collaborazione con i colleghi guatemaltechi e che vedranno la luce nel prossimo futuro. La prima sarà un'antologia di autrici maya tradotte in italiano, a cura di Aída Toledo, mentre la seconda sarà una raccolta di racconti di narratori e narratrici guatemaltechi, che parteciparono al corso a distanza del 2020, e con i quali è poi proseguita la collaborazione.

PARTE I

PENSARE IL CENTROAMERICA

1. Dai margini alla frammentazione: uno sguardo alla storia della letteratura delle donne in Guatemala

Aida Toledo

Traduzione di Tiziana Toriello

1.1. Mettere in discussione la scrittura della storia¹

La critica centroamericana, in particolar modo quella guatemalteca, ha tentato negli anni di ricostruire la storia della scrittura delle donne guatemalteche. Il risultato è stata la creazione di piccole storie, microstorie o storie articolate di un *corpus* che non si riuscivano ad analizzare con sufficiente chiarezza.

Per questo motivo, per il presente lavoro sono state formulate alcune domande per comprendere in parte le ragioni per cui la scrittura di tale storia sia divenuta complicata. Le cause di questo fenomeno sono molte. Una tra le tante può addursi alla mancanza di rigorosità della ricerca di questo *corpus* — nel corso di decenni, durante un secolo intero — nel quale come autrici abbiamo cominciato dal punto di vista letterario a fare la nostra parte nelle agende della modernità. Attualmente possiamo contare su contributi occasionali, antologie di diversa provenienza e appartenenti a varie rubriche, riviste con pubblicazione saltuaria, dossier nei mezzi di comunicazione locale, come unici depositari delle opere prime delle autrici della fine del XIX secolo e di inizio XX secolo.

Risulta che le prime pubblicazioni della maggior parte delle autrici guatemalteche siano comparse sui giornali locali, nella sezione

¹ Questa è una versione ampliata dell'articolo "Acerca de las estrategias de reconfiguración de espacios culturales: O de cómo escritoras del siglo XIX y XX transforman espacios privados (o domésticos), en formas variadas de espacio público" pubblicato nella rivista Cultura Guatemala (Toledo, 2018).

culturale o nella sezione femminile che alcuni quotidiani crearono con la volontà di costruire uno spazio che non fosse maschile, affinché vi si potessero includere queste opere considerate “minori”, ossia insolite rispetto a un tipo di diffusione che veniva ritenuta canonica al momento della loro pubblicazione. Come già anticipato², le poesie, le antologie e una rassegna di letteratura centroamericana che furono pubblicate in diversi momenti, grazie al contributo della casa editrice della *Tipografía Nacional* o di José de Pineda Ibarra, sono gli esempi di questo criterio di pubblicazione. Si trattava di importanti lavori storiografici, dove si sono trovate tracce di queste autrici che ebbero la fortuna di conoscere gli antologisti personalmente o indirettamente, in un’epoca in cui non si credeva esistesse una letteratura scritta solo da donne. Un secondo e frequente elemento che caratterizza questo *corpus* poco chiaro è lo scetticismo nei confronti delle opere realizzate da queste scrittrici. Tra le motivazioni, alquanto irrazionali, venivano addotte la difficoltà di trovare l’opera pubblicata o, qualora si fosse trovata, il limite di non avere la stessa qualità di quella degli uomini. Come se misurarla con un criterio oggettivo potesse essere possibile con grande facilità e sulla base di qualcosa di (pre)stabilito in un qualche luogo immaginario (che dopo si sistematizza e a cui si crede), e che quasi sempre procede da spazi di sapere profondamente maschili.

Un aspetto senz’altro evidente è che si conosce meno la letteratura praticata in modo alternativo nei diversi generi letterari o nei generi misti rispetto a quella di carattere convenzionale. Situazione che non si riscontra solo in Guatemala, ma anche in altre zone latinoamericane. Gli spazi di pubblicazione sono diminuiti per entrambi i sessi in Guatemala, dal momento che non esiste e non è esistita un’agenda dello Stato che, in modo continuativo, nel corso di almeno 70 anni, si sia occupata delle pubblicazioni dei suoi scrittori e delle sue scrittrici. Quando è esistita, l’idea non era di inclusione ma, al contrario, di esclusione, per varie ragioni, alcune valide e per una buona maggioranza senza senso.

Di sicuro, quando ci si appresta a studiare i generi letterari più trattati (nel caso delle donne) ci si rende conto che predomina la poesia

² N.d.t.: il presente saggio è stato pubblicato all’interno dell’opera di Aida Toledo, *En el filo del Cenote* (2019). Si tratta di una raccolta di riflessioni critiche sulla letteratura guatemalteca.

poiché fondamentalmente ne è stata prodotta abbastanza. All'inizio, le donne erano motivate per certi versi dalla possibilità di lavorare negli spazi domestici, in solitudine quando si poteva, nella cucina, nella lavanderia e nella stanza da stiro; e inoltre, in qualche modo, avevano un "tacito permesso" dal potere patriarcale per praticarla come "qualcosa delle e per le donne".

Tuttavia, oggi sappiamo che la letteratura delle donne guatemalteche è stata elaborata secondo registri e generi diversi, adottando forme ibride o alternative, per non rendersi visibili alla censura patriarcale, che di fatto aveva l'occhio puntato su ciò che facevano le scrittrici, così da segnalarle e bloccarle nel momento in cui avessero eluso le norme imposte dalla struttura dominante. Di conseguenza, si dedicarono principalmente ai generi ibridi. Dunque, ciò che più interessa a questo lavoro su tale argomento riguarda come e chi affrontò temi cruciali come la libertà d'azione, l'emancipazione, la libertà di pensiero e scrittura all'interno di una letteratura governata e disegnata solo da uomini.

Le scrittrici nazionali, nel corso della storia di questa letteratura, si dedicarono soprattutto al genere che era loro permesso trattare. Lo svilupparono e ne superarono i limiti. Si occuparono, questo di certo grazie al linguaggio, attraverso i vari generi letterari, di questioni di indole ideologica, religiosa, amorosa e politica. Agli albori del XIX secolo, affrontarono temi come l'emancipazione cittadina e il miglioramento dell'educazione, passando dal giornalismo al saggio. Durante il XX secolo cominciarono precocemente a strutturare un pensiero emancipatore e di taglio femminista, parlarono di questo nei loro testi, come fecero le altre scrittrici centroamericane, e a partire da allora avrebbero sviluppato una letteratura con forti referenti e opere di generi diversi, il più delle volte con notevoli trasgressioni rispetto al canone di riferimento, tanto che non rispondevano all'estetica o alla forma di pensiero prevista. Forse, la tendenza a voler designare e spiegare lo sviluppo di questa letteratura come un tutt'uno, a partire da chi iniziò, con quale o che libro e in quale genere, risulta insufficiente come approccio critico.

Naturalmente, riteniamo importanti alcuni aspetti della storia di questa letteratura. Tutt'oggi sappiamo che durante il XIX secolo furono le donne appartenenti alle classi abbienti a dedicare del tempo alla scrittura creativa poiché erano coloro che potevano farlo. E non c'è

da meravigliarsi se idearono e trovarono uno stile trasgredendo le convenzioni di genere, culturali e sociali. Si indirizzarono prima verso il giornalismo, pubblicarono le proprie idee quando ne ebbero l'opportunità, "truccandole" in qualche modo per travalicare la censura maschile senza che questa potesse comprenderle a pieno. Inclusero i loro testi creativi e, inoltre, fecero dei ritocchi per adeguarli alla struttura editoriale che le giudicava per ciò che facevano, dicevano e scrivevano. Tramandarono questa pratica alla generazione successiva di inizio secolo XX. In questo contesto compare la "Sociedad Mistral", che già conteneva in sé il germe moderno del femminismo guatemalteco.

In tal modo, lo sguardo di questa ricerca si focalizza su queste scrittrici che, inquadrare in una letteratura minore, hanno tenuto duro per continuare a esistere attraverso i loro testi, le loro idee e la loro partecipazione sociale, politica e culturale. Il gruppo di scrittrici scelto per comprovare alcuni presupposti non è grande, ma certamente rappresentativo. A partire da qui è chiaro che gli elementi di cui si servono nella loro scrittura e nelle loro azioni, e con i quali fecero proposte culturali e letterarie, ancora mantengono una certa validità e si sono convertiti in parte della storia proveniente dal mondo delle donne del Paese.

1.2. Le capostipiti

1.2.1. Scuotere il registro erotico-politico della poesia nazionale, il caso di Pepita García Granados

Non siamo sicure se si capisca, dal punto di vista del mondo della creazione letteraria o delle accademie che avallano e incoraggiano i lavori critici sulle opere letterarie nel paese, se possiamo considerare che l'inizio di una letteratura come quella guatemalteca avvenne durante il periodo di cultura creola. Ossia, quando già c'è una popolazione di origine spagnola nata in Guatemala, e i cui soggetti, donne o uomini, ormai non si sentono o si considerano spagnoli "puri", e cominciano a provare angoscia per la propria origine. Sebbene il fenomeno esistesse già prima del XIX secolo, è solo in questa epoca che i creoli che vivono in Guatemala cominciano a mettere in discussione la propria identità spagnola, e a sentirsi più vicini al territorio dove erano nati. Questo è il motivo per cui non si colloca tra le capostipiti Juana de Maldonado,

scrittrice di cui non si conservano molte opere, raccolte durante il XX secolo da alcuni specialisti come Luz Méndez de la Vega, scrittrice e critica che dedicò buona parte delle sue ricerche alla figura e all'opera dell'autrice.

Queste considerazioni accademiche sulla questione dell'origine di una letteratura di stampo nazionale sono ancora frutto di continue discussioni e di polemiche, causa di molti antagonismi, che non consentono che la ricerca e l'interesse per questi studi possano avanzare. Tuttavia, dallo spazio alquanto periferico della scrittura delle donne guatemalteche, dal punto di vista della scrittura stessa, della pratica attiva della letteratura dentro e fuori dal territorio, sempre messa ai margini, senza potere culturale né accademico, dal momento che non esiste una ricerca seria e consistente sugli studi delle donne del Paese da parte di nessuna istanza, preferiamo pensare più che altro a una linea di sviluppo che ha sottolineato alcune peculiarità, fratture o aperture nel registro letterario delle autrici. Tutto questo tenendo in considerazione il *corpus* basato sulla storia della letteratura scritta dalle donne che sono nate, cresciute o che hanno vissuto per molti anni all'interno della cultura guatemalteca e che, oltretutto, hanno assimilato questa incertezza sulla nazionalità, che comporta persino uno strato di fortuna per non sapere bene chi si è e perché si possiede quella sensazione di identità di nonluogo³, in molti casi concepita come un'identità di esilio tanto volontario come politico e, in altri casi, transumante.

Si suppone che compaia una prima percezione identitaria non di tipo geografico, ma più culturale e soggettiva, e il primo antecedente potrebbe ricondursi alla figura della famosa Pepita García Granados (1796-1848). È la prima poetessa, oltretutto anche giornalista, come molte delle scrittrici di quel secolo, delle quali abbiamo informazioni a partire dall'inizio del XIX secolo, ma soprattutto si tratta di una persona che si trovava nel mezzo delle rivolte per l'indipendenza del 1821. García Granados era una donna singolare. Nonostante fosse sposata si comportava con una libertà insolita, come se non lo fosse⁴. Era

³ Il concetto di nonluogo è ripreso dalle teorie di Marc Augé (1996).

⁴ Riguardo alla figura di Pepita, Máximo Soto Hall ci riporta ciò che segue: "Pepita era audace e coraggiosa. Ai tempi in cui gli uomini non uscivano di notte per le strade, lei andava a trovare i suoi amici senza curarsi dell'orario" (Pocón, 2013: 1).

eccentrica nelle sue azioni, perché è stata la prima donna a fondare un giornale, il *Cienvecesuna*, per poter esprimere la sua critica da quello spazio di scrittura, con i suoi simili di altre zone del Centroamerica, tutti uomini, all'interno dello spazio delle rivolte pre e post indipendenza dell'area.

L'importanza della figura di García Granados rende manifesto uno dei punti focali a cui abbiamo fatto riferimento precedentemente. Questa fessura aperta dalla poetessa compare molto presto, insieme a un contesto ideologico critico e a cambiamenti nelle dinamiche politico-economiche del Paese. Nel mezzo di avvenimenti turbolenti che cambieranno la vita di un paese centroamericano come il Guatemala, si sviluppa una letteratura di stampo locale, che lascia tracce del proprio passaggio. In questo luogo e in questo spazio culturale, la Pepita produce un piccolo turbamento con i suoi scritti e le sue azioni, nella lenta e pacata Città del Guatemala⁵. Un'attività che oggi può sembrarci pedestre, ma che in quel momento non lo era.

Fortunatamente per la ricerca letteraria del XIX secolo, i familiari di La Pepita diedero risalto, nella sua biografia e in altri scritti sulla sua figura realizzati durante il XX secolo, all'importanza di un testo come "El sermón", opera satirica che per molti anni è stata attribuita sia a García Granados che al suo caro amico José Batres Montúfar. Quando, agli inizi dei miei studi in Lettere presso la USAC, nei primi anni '80, mi dissero per la prima volta che quell'opera era stata scritta in collaborazione con Batres Montúfar, non osai dubitare dell'opinione dei professori che sostenevano quell'ipotesi. Tuttavia, con il passare del tempo, altri testi e studi di ricerca più recenti hanno individuato ulteriori tracce sulla responsabilità dell'opera di García Granados. Ad ogni modo, può darsi che sia stata lei a utilizzare liberamente la satira e l'ironia come figure letterarie per fronteggiare i suoi avversari in epoca indipendentista.

La Pepita, inoltre, si occupò, forse secondo un modello poetico di taglio neoclassico, di una poesia di critica culturale sulla vita delle donne. Non si può parlare di un'opera estesa, dal momento che non possediamo un *corpus* di poesie più grande di quello che ci hanno

⁵ Infatti, come ci riferisce Lorena Carrillo, García Granados proveniva da una ricca famiglia di commercianti colpiti da misure di confisca operate dal governo liberale della Federazione, con a capo Morazán (Carrillo, 2011: 266).

fornito i familiari. Tuttavia, nelle poesie di cui realmente disponiamo, osserviamo, per esempio, la critica che Pepita rivolgeva alle abitudini patriarcali nelle relazioni d'amore asimmetriche, pensiamo a quelle tra adolescenti e uomini adulti, sebbene a volte l'ambiguità del testo può farci pensare a relazioni dello stesso sesso come nella poesia che segue: "¿Cómo incauta te atreves, / Con riesgo de tu vida, / A libar en sus hojas/ La ponzoña escondida? / Huye de su olor fragante/ Y su vista engañosa. / ¡Ay! Huye triste abeja / De esa pérfida rosa" (García Granados, 2010: 39-40).

Oltretutto, Pepita sviluppò un'indole epigrammatica molto intensa riguardo al tema sociale, alle relazioni tra Chiesa e società civile di quell'epoca. Difatti, "El Sermón" si dirige in questa direzione, poesia devastante che mette al centro della discussione, nella prima metà del secolo XIX, le debolezze del clero e la voracità degli opportunisti. Con uno stile di stampo fortemente spagnolo nel linguaggio, molto maschile nel discorso, dato che i sermoni erano generi coltivati interamente da uomini, quest'opera si dimostra unica.

All'interno di essa, García Granados assume una voce grottesca (che rimanda all'*esperpento*) e mordace, per criticare gli ecclesiastici di quel tempo attraverso la figura del canonico José María Castilla. Si occupa del modo in cui si intromettono nelle politiche sociali dello Stato e le loro debolezze vengono fuori nel testo, in modo aperto e diretto. Li attacca su due versanti distinti: da un lato, per l'interferenza della Chiesa nelle questioni di Stato; dall'altro, per la loro intromissione e per la loro promiscuità sessuale repressa.

I ritratti, che erano un genere molto diffuso all'epoca dell'indipendenza, erano tra i generi letterari preferiti di García Granados. L'elemento retorico principale era lo scherno, in questo senso era solita utilizzare immagini letterarie neoclassiche, ma portate all'estremo per la loro morbosità e le offese, ispirata dalle sue letture degli epigrammatici greci e romani. Perciò, i testi compaiono all'interno di un clima politicamente irrequieto, quello dell'indipendenza centroamericana.

La Pepita morirà nel 1848, ma la sua esigua e breve opera raccolta sin ora ci permette di affermare che si tratta di una figura precorritrice di grande importanza. Ancora mancano studi approfonditi delle fonti storiche che possano dirci se ci furono altre scrittrici con lo stesso profilo durante il periodo guatemalteco creolo di inizio XIX secolo, per stabilire quale fu il ruolo di queste donne, che ebbero il coraggio,

appoggiate dai movimenti di indipendenza, dai loro spazi domestici, dai loro spazi privati di dominio maschile o pubblici, di agire e di scrivere testi che hanno rotto il registro di una poesia che durante il XIX secolo tendeva alla religiosità e al romanticismo sociale e sentimentale più imperioso.

Oggi, con questo lavoro, teniamo presente che la figura di García Granados conta moltissime ammiratrici in diversi paesi del Centroamerica e, naturalmente, anche in Guatemala, ma questo non è avvenuto sino alla fine del XIX e l'inizio del XX secolo, quando alcune intellettuali donne di quel periodo si sono affacciate a sfidare letterariamente la città patriarcale centroamericana.

1.2.2. Tra il giornalismo, l'insegnamento e la scrittura mistica: altre scrittrici del panorama del XIX secolo

Nel corso del XIX secolo affioreranno altre scrittrici, le quali ugualmente si dedicheranno al giornalismo, insieme all'attività di insegnamento e di educazione a cui furono relegate con le altre intellettuali. In questo ambito si fanno conoscere le sorelle Jesús e Vicenta Laparra. Costoro, nate solo a un anno di distanza l'una dall'altra, ereditarono l'interesse a mettere in discussione il contesto sociale e culturale nel quale vivevano mediante la letteratura.

Jesús Laparra (1820-1887) parte in esilio nel 1840 verso lo stato del Chiapas ai tempi del governo di Rafael Carrera, e si adopera per fondare una scuola per bambine a Comitán per l'insegnamento delle mansioni domestiche. Al rientro a Quetzaltenango, luogo di origine, sua sorella Vicenta, che nacque nel 1831 e morirà agli inizi del nuovo secolo, aveva fondato un giornale, *El ideal*, a cui collaborò anche Jesús quando ritornò in Guatemala. Quest'ultima è conosciuta per una scrittura che tende al religioso, quasi mistica. Quindi, non si tratta di un cammino paragonabile a quello intrapreso da Pepita agli inizi del XIX secolo.

Invece, Vicenta Laparra, come García Granados, si attiva per la fondazione di mezzi di diffusione interessati alla questione di genere come *La voz de la mujer* nel 1885, *El ideal* nel 1887 e la *Revista de La escuela Normal* nel 1894. Fra le due Laparra, colei che sviluppa una scrittura più belligerante è Vicenta, dal momento che partecipa con la sua attività letteraria alla difesa dei diritti delle donne, attività che avrà un maggiore impatto nei primi due decenni del XX secolo. Ciò che per noi

risulta interessante delle due sorelle è che provenivano da una zona interna del paese. Perciò, non si trattava di una partecipazione politica proveniente solo da Città del Guatemala.

Il panorama poco chiarificatore che stiamo disegnando permette quanto meno di osservare che durante il XIX secolo, a partire dall'apertura di Pepita verso un registro politico-erotico, la tendenza della scrittura manterrà di certo una continuità, dal momento che le sorelle Laparra e le altre scrittrici si dedicheranno al giornalismo, attività che venne loro permessa, e, a partire da lì, approfitteranno per pubblicare i propri scritti critici, ma anche le loro poesie e i loro racconti, che secondo l'opinione maschile avrebbero dovuto apportare contributi all'insegnamento e alla formazione di nuovi cittadini. Ci sembra che il lavoro delle sorelle Laparra sia il seguito di quella tendenza inaugurata da Pepita nel campo del giornalismo, ma anche per quanto riguarda il saggio divulgativo scritto da donne, dal momento che le due sorelle e le scrittrici che pubblicano in *El Ideal* e nelle altre riviste e giornali si dedicano a sostenere i diritti civili delle donne, e ovviamente divengono il diretto antecedente della "Sociedad Gabriela Mistral", gruppo di femministe guatemalteche che manterranno un impegno politico nei decenni degli anni Venti e Trenta.

Tuttavia, se da un lato si può affermare che questo gruppo quasi sconosciuto di autrici guatemalteche continuò a operare una scrittura di taglio politico densa di principi di genere, dall'altro non proseguì nello sviluppo di quella tendenza erotica già aperta da Pepita nella prima metà del secolo. Sicuramente queste autrici trattarono di questioni di genere che davano loro preoccupazione, soprattutto lottarono per i diritti delle donne per la loro inclusione nella scrittura di diffusione pubblica, nei mezzi di comunicazione, e criticarono in modo prudente la società guatemalteca, in particolar modo il suo sistema patriarcale, attaccando apertamente nelle proprie opere letterarie i numerosi disvalori della società guatemalteca come l'ipocrisia e la doppia morale.

1.2.3. La vita non è stata un giardino di loto: l'evoluzione intellettuale di María Cruz

*Esta es la vida espiritual que yo soñaba, sin mortificaciones,
ni penitencias, sin celda, ni sayal, sin votos, sin claustro*

(María Cruz, 2013)

Alla fine del XIX secolo il Guatemala era coinvolto in un intenso processo di modernizzazione, che implicava a livello territoriale una trasformazione della città che continuava a crescere e dove ormai vi erano viali, negozi e giornali. In questo contesto compare la figura di María Cruz, figlia di un diplomatico, scrittore e poeta, Fernando Cruz, il quale era membro attivo della "Sociedad el Porvenir" (Soto Hall in Blanco, 2016: 85), istituzione che si occupava di una larga parte dell'attività culturale del Guatemala alla fine del secolo.

María Cruz nasce nel 1876 e muore nel 1915. A quell'epoca si erano pubblicate alcune antologie dove apparivano nomi di donne intellettuali e giornaliste. Naturalmente, Cruz emerge quando per le scrittrici si erano già aperti degli spazi sia a livello locale che regionale. È noto che la sua opera d'esordio fu ben accolta dalla *ciudad letrada* centroamericana, dal momento che le offrì un contributo critico alla sua pubblicazione "Al partir", presentato nella rivista salvadoregna *La Quincena* all'inizio del XX secolo.

Pubblicò anche a Parigi, e questo lascia pensare che probabilmente il suo accesso alle reti intellettuali era legato al lavoro che svolgeva il padre, e alle reti intellettuali della società a cui apparteneva. Traduttrice di poeti, come García Granados, si occupò di un'importante traduzione di Poe che ebbe una certa rilevanza e grazie alla quale troviamo un dato importante, e cioè che in Guatemala le pubblicarono la traduzione di "Ulalume", apparsa in *La Locomotora*, rivista del Guatemala, il 10 dicembre 1907 (Erickson, 1942). E sebbene questa rivista facesse parte dell'organo ufficiale del presidente Manuel Estrada Cabrera, la sua inclusione in essa, comunque, diviene per noi un importante riferimento, poiché la rende una delle poetesse che venivano riconosciute per le sue prime poesie.

Un dettaglio non trascurabile della vita di Cruz, in questo momento, è che la sua figura rappresenta per alcuni critici il simbolo del primo accesso delle donne di certi settori dello strato medio alla

cultura cosmopolita e alla pratica letteraria, dove si illustrano le contraddizioni sociali e individuali proprie della modernità che metteva in crisi la loro identità (Carrillo, 2004: 272). Il suo passaggio attraverso la *ciudad letrada* guatemalteca viene visto come un progresso per l'ingresso di quella piccola borghesia illuminata a questi spazi che erano stati riservati all'élite creola.

Tuttavia, secondo questo lavoro, anche se Cruz preferiva e scriveva una poesia con tratti romantici, quali il dolore esistenziale che i suoi testi poetici raffigurano, mostrava un forte impulso modernista, sempre alla ricerca di effetti nuovi e originali, che la sua anima introversa e quasi mistica ridefiniva in alcune azioni, di cui ci danno notizia le sue *Cartas de la India* (2015) e i suoi viaggi negli anni successivi, quando già viveva all'estero.

Oggi viene considerata principalmente come una viaggiatrice, una cosmopolita, dal momento che conosceva varie lingue e soprattutto per i viaggi intrapresi, inizialmente con suo padre, poi successivamente da sola. Sappiamo che viaggiò tra il 1902 e il 1912, e si dedicò costantemente alla scrittura creativa. Quando tornò e incontrò la sua famiglia in Guatemala e i suoi amici, riacquisì nuovamente forza e ciò le permise di prendere la decisione di partire per l'India, nonostante sia gli amici che i familiari si opposero alla sua decisione che credevano irragionevole. Però, è ovvio che tutto ciò le diede l'opportunità di crescere intellettualmente. Oltretutto, è importante che questa decisione di viaggiare supponga o implichi l'intenzione di narrarlo come una cronaca di viaggio, fondendo un registro privato e pubblico, giacché "finirà di essere una mera iscrizione dell'avventura personale, intima, per convertirsi in una forma discorsiva, della quale si servirono le donne per discutere di temi di grande rilevanza e di contenuto politico". María Cruz scrisse *Cenizas de Italia*, libro pubblicato a Pompei il 10 febbraio 1902. Fu ristampato nella Tipografía La Unión in Guatemala nel 1905. Queste annotazioni avevano la forma di un diario in cui vi erano incluse le proprie impressioni di viaggio quando visitò Verona, Valencia, Firenze, Capri e Napoli. Con questo si vuole sottolineare come il "diario di viaggio" fu uno dei generi preferiti da Cruz. Nel 1913 pubblicò un'altra opera, intitolata *Hojas de loto y Cachemira* (1913), dopo il suo ritorno dall'India, e dove la percezione della realtà che la circondava, e della propria esperienza come donna, che aveva potuto accedere a spazi di libertà o di libero arbitrio nel suo viaggio

per l'India, rimangono come testimonianze nella sua scrittura.

Comunque, tra tutte queste esperienze di emancipazione, ci sembra importante risaltare il compito di conoscenza e sperimentazione della corrente teosofica a cui si dedicò, andando alla ricerca delle basi profonde della teosofia in India, attraverso l'esperienza. Mentre viveva in Francia, quando suo padre si trasferì lì come diplomatico, e durante i suoi viaggi verso altre città europee, dove il padre faceva affari, entrò in contatto con le reti europee della teosofia, e decise di viaggiare verso Adyar in India quando suo padre morì, per intraprendere una esperienza di vita (Ortiz-Wallner, 2014).

Abituata a una vita di comodità in seno al focolare domestico, il viaggio in India per lei rappresentò un incontro con la propria origine, alla quale allude continuamente nelle sue lettere che raccontano gradualmente il suo percorso, e quasi si possono osservare i paesaggi, la precarietà che ci descrive, l'impatto di fronte al pre-moderno della vita in quei luoghi. Tuttavia, ci sono momenti in cui le sue epistole si presentano in forma di diario di viaggio, tanto che si può notare una sorta di consapevolezza della precarietà dell'ambiente circostante e la sua somiglianza con la vita guatemalteca, della quale lei riceveva notizie solo attraverso la servitù di casa e le visite che le classi agiate borghesi le facevano nei periodi di vacanza o di ferie nelle ville guatemalteche. Ci sono due o tre commenti nelle sue lettere, nei quali ringrazia per non essere invitata a un ricevimento dove avrebbe dovuto indossare le scarpe; ciò indica che si era immersa totalmente nella pratica dei costumi di stampo teosofico, tanto che riusciva a comprendere l'importanza per l'altra cultura di non mettersi le scarpe per questioni religiose o in aderenza ai loro rituali, ma anche come pratica culturale. Lo stesso vale per l'assimilazione del cerimoniale della morte, quando osservava un funerale e tutto il processo ad esso legato, pratica che avrebbe sconvolto le altre signore del tempo che sarebbero ritornate repentinamente alla modernità.

La sua inclusione all'interno del genere epistolare o nella cronaca di viaggio assume anche un valore importante per riscattare la sua figura all'inizio del XX secolo, dal momento che si tratta di una delle poche scrittrici che, sotto varie spinte e per destino, può intraprendere quel viaggio verso l'India, senza che le altre donne della sua stessa classe sociale abbiano dovuto accompagnarla come era solito accadere

agli inizi del secolo. Compie una rielaborazione del suo ruolo di donna di inizio secolo e si appropria di una libertà inusitata nell'intraprendere un viaggio di scoperta dell'identità, della diversità e della modestia delle regioni come quelle indù.

Sarà proprio in *Cartas de la India* dove racconterà di queste storie di viaggio. Secondo Arturo Taracena i resoconti di viaggio non vennero scritti con esplicita volontà di pubblicazione. Si tratterebbe solo di un modo di tenersi in contatto con la sua interlocutrice e amica Marie Heliard-Marc Hélys, che nell'introduzione a queste cronache di María Cruz appare come M.H., la quale diventerà l'erede delle sue cose e dei suoi manoscritti, secondo la stessa volontà di Cruz.

È proprio grazie a questa donna che siamo venuti a conoscenza che non fu facile la decisione di Cruz di viaggiare verso l'India. In particolar modo, perché questo viaggio volle farlo come rappresentazione massima di una donna di quel tempo in America Latina. I critici hanno insinuato che tra le due donne ci fosse una relazione sentimentale, dal momento che Cruz decise di lasciarle in eredità i suoi beni e le sue terre in caso di morte, ciò che poi avvenne realmente.

Infine, vorremmo segnalare un gesto significativo, per la libertà d'azione che esprime con il suo ritorno in Francia nel bel mezzo della guerra. Si dedicherà alla cura dei malati e dei feriti di guerra, nel paese di cui si sentiva figlia. Dopodiché giunse la morte, non senza aver creduto che sarebbe potuta ritornare illesa in Guatemala, per poter così riordinare le esperienze del suo viaggio in India. Questo ultimo slancio di libertà è importante, perché dopo aver conosciuto un luogo tanto lontano culturalmente e religiosamente rispetto ai valori del luogo in cui era cresciuta, decise con un ultimo slancio umanitario di dedicare il proprio tempo ad aiutare i feriti e i soldati poveri che si ritrovarono sconfitti durante la Prima guerra mondiale. Ci sembra importante inquadrarla in questo modo, come una persona con un pensiero libero e, se poeticamente si colloca nell'ambito delle ricerche moderniste degli inizi del sec. XX, la sua sete di conoscenza e di comprensione delle altre culture ci sembra per di più un'attitudine avanguardista.

1.2.4 Da Rosa Rodríguez López a Luisa Moreno

Se pretende abolir la inferioridad de la mujer, demostrar que vale y puede tanto como el hombre y que, siendo un ser de elevados sentimientos, es digna de justicia, y de igualdad política y social.

(Rosa Rodríguez, 1915)

Rosa Rodríguez nasce nel 1907 e muore nel 1992 in Guatemala. Ben presto Rodríguez è mandata dalla sua famiglia a soli nove anni negli Stati Uniti per proseguire lì la sua educazione in una scuola religiosa. Al suo ritorno in Guatemala, quattro anni dopo, si ritrova in un paese dove le donne non hanno la possibilità di frequentare l'Università, e ciò la tocca profondamente. Oltre a proiettarsi come scrittrice e giornalista, si rende conto che avrebbe dovuto inserirsi in un modo o nell'altro nell'ambiente politico che stava vivendo, nelle reti sociali che si stavano formando grazie a un movimento sociale e culturale di trasformazione della società. In questo modo entra a far parte di questa rete sociale che ruotava attorno a una serie di pubblicazioni su riviste e periodici, che cercavano in varie maniere di modernizzare gli spazi pubblici. Secondo la critica, questi spazi presero piede dopo il rovesciamento di Estrada Cabrera e crebbero durante la dittatura di Ubico. Le donne del gruppo in cui si inserisce Rodríguez provenivano per la maggioranza dalla generazione del 1920 e si presentavano come poetesse e scrittrici. Detenevano nei mezzi di comunicazione una sezione culturale chiamata "Sociedad Gabriela Mistral", e autogestivano almeno due rubriche fisse per dibattere sui diritti di genere e per affrontare temi di rivendicazioni cittadine. Questa rete di donne era influenzata fortemente dalla teosofia e le autrici stesse facevano parte di associazioni e gruppi spirituali⁶.

È proprio in questo contesto che Rosa Rodríguez intraprende il lungo cammino di assalto, come può, degli spazi aperti dalle

⁶ Le autrici erano vincolate alle reti latinoamericane e lasciavano aperta una colonna per dibattere con altri colleghi della loro generazione, cercando di stimolare l'opinione pubblica, in particolar modo le donne, sulla necessità di inserirsi nella società con tutti i diritti riguardanti il lavoro, la libera maternità, l'accesso alla cultura e al voto femminile. Per questo tema si veda il testo di Marta Casaús Arzú, *La creación de nuevos espacios públicos en Centroamérica a principios del siglo XX: La influencia de redes teosóficas en la opinión pública centroamericana* (Casaús, 2002: 297-332).

circostanze politiche e culturali. Riuscirà in un certo senso a fondare questa società con sua sorella e le altre donne della stessa generazione. Non possiamo non sottolineare che, durante questo periodo di tempo con la "Sociedad Gabriela Mistral", Rodríguez impara a dare valore ai forti vincoli di solidarietà e di identità che esistono tra queste scrittrici della società Mistral. Tutto ciò perché si sentono in qualche modo parte delle reti teosofiche, ma principalmente per la loro identità di genere.

Si è segnalato precedentemente che fu Rodríguez colei che assunse un ruolo principale in questi gruppi di donne organizzate e unite da due forti vincoli. Dal nostro punto di vista è importante come riesca a usufruire con le sue compagne di uno spazio che le aiutò a uscire dall'ambito domestico-privato, dove erano abituate a muoversi, e a cominciare a suscitare opinioni attraverso i vari mezzi di comunicazione, realizzando così quello che chiameremo qui un "assalto allo spazio pubblico". Nei loro scritti giornalistici affrontarono temi femministi, e l'agenda che gestivano in gruppo permise loro di discutere di questi temi che ancora non erano stati dibattuti, se non unicamente in piccoli circoli o all'interno dell'ambiente domestico.

Rosa Rodríguez e le altre donne della società Mistral, inoltre, sfruttarono l'opportunità di poter studiare la teosofia poiché si accettava che le élite urbane intellettuali si dedicassero al suo studio e che lo approfondissero attraverso le riflessioni sullo spiritismo. Tutto ciò le privilegiò non solo nella possibilità di discutere apertamente, per mezzo dei giornali, delle questioni relative al diritto delle donne per ciò che riguardava il lavoro e il voto, ma anche di trattare altri temi, come quello del rigenerazionismo⁷. Rodríguez López e le sue compagne furono pubblicate nella rivista *Vida*, che sopravvisse due anni, pubblicando da settembre 1925 al 15 giugno 1927. In totale 48 numeri, ma è significativo che i direttori fossero sempre uomini. Tuttavia, ciò non veniva messo in discussione, dal momento che era abitudine godere della protezione di alcuni scrittori della propria generazione. La sua partecipazione nella "Sociedad Mistral" l'avrebbe introdotta e aiutata nel lavoro che avrebbe svolto in seguito. Questo momento decisivo le

⁷ Nel paese venne fondato il *Círculo de Estudios Teosóficos* nel 1922. "È interessante menzionare che il vicepresidente fosse Carlos Wyld Ospina e che vi erano come consiglieri le signore di Quiroz e Vives. In altri articoli si riflette la grande partecipazione delle donne nelle società teosofiche, la quale sarà permanente e molto diffusa durante tre decenni, dal 1920 al 1950" (Casaús, 2001: 219-255).

permise di imparare a discutere diffusamente le questioni di genere senza assumere delle posizioni femministe impetuose e radicali. Inoltre, avrebbe capito concretamente che era necessario lavorare per abolire l'inferiorità delle donne, della quale ci parlano i suoi saggi, dimostrando che esse potevano essere degne di parità politica e sociale.

Rodríguez decide di andare in Messico nel 1926, quando compie 19 anni, e possiamo notare che la rivista *Vida* termina di pubblicare nel giugno 1927. Tutto ciò fa presupporre che l'autrice svolgesse un ruolo di direzione per quanto riguardava le pubblicazioni della "Sociedad Mistral". Si trasferisce a Città del Messico per studiare presso la UNAM, dove riesce a iscriversi senza alcun problema. Oltretutto, ben presto trova lavoro come giornalista in un quotidiano che si occupa del Guatemala. Da qui inizia la sua partecipazione all'interno di un gruppo di intellettuali, tra i quali vi era Diego Rivera. Allo stesso tempo conosce colui che diverrà suo marito, Miguel Ángel de León, più grande di diciassette anni. Inoltre, nello stesso periodo compare la sua prima pubblicazione, un libro di poesie intitolato *El vendedor de cocuyos* (1927). Dopo un periodo passato all'interno di questo gruppo insieme a suo marito, prosegue il suo cammino, che nella vita della guatemalteca non si sarebbe interrotto. In seguito, metterà alla luce la sua unica figlia avuta con de León e si trasferiranno dal Messico a New York, in un momento difficile di depressione economica negli Stati Uniti, durante gli anni '20. La sua vita negli Stati Uniti subirà un cambio radicale, dal momento che dovrà lavorare come operaia in una sartoria. Grazie al mestiere di sarta, mentre viveva nella zona di Spanish Harlem, Rodríguez matura una grande esperienza di sopravvivenza e di conoscenza, poiché dovrà farsi carico della propria famiglia quando il matrimonio entra in crisi. Sarà attraverso questo lavoro che scoprirà le miserabili condizioni di vita dei lavoratori ispanici a New York. A questo periodo risale la fondazione della *Liga de las Costureras*, alla quale parteciperà attivamente. L'organizzazione si trasformerà nel tempo in uno spazio legale per cercare migliori condizioni di lavoro per il collettivo di cui faceva parte. Eppure, una delle azioni politiche più significative che intraprende in quel momento sarà quella di entrare a far parte sia del "Centro Obrero de Habla Hispana", sia del "Partido Comunista Estadounidense", scelta che si rivelerà a lungo andare un grande ostacolo per il suo status migratorio.

Alla fine, il matrimonio fallisce e abbandona New York con sua

figlia nel 1935, dirigendosi da sola verso la Florida, dove aveva accettato un lavoro per organizzare gli operai produttori di sigari, quando lavorava per la “Federación Americana del Trabajo”. Ed è proprio allora che decide di fare quel salto di cui abbiamo parlato, in primo luogo perché prende coscienza della sua nuova classe sociale di appartenenza. Inizialmente cambierà il nome e assumerà da allora in poi una nuova identità, più legata alle donne che vivevano nella sua stessa condizione di immigrante. Prenderà, così, il nome di Luisa Moreno, in onore a una normale operaia. Grazie a recenti scoperte adesso si sa che il suo nome di battesimo cambia in Luisa come omaggio a Luisa Capetillo, di origine portoricana, la quale lottava per i diritti degli immigrati in Florida da almeno due decenni, prima che Rodríguez López comparisse sulla scena. Invece, il cognome lo riprende dal colore con cui si identifica, in contrapposizione al colore bianco, che richiama il suo nome di battesimo. Da quel momento in poi lo utilizzerà per le sue battaglie a favore dell’organizzazione dei lavoratori in Florida, Texas e California⁸.

“La caravana de penas”

Qui sopra è riportato il titolo che Rodríguez López, alias Luisa Moreno, diede al discorso che pronunciò a Washington D.C. nel 1940, con il quale denunciò la vita difficile e il maltrattamento dei lavoratori immigrati, davanti alla *Convención del Comité Americano para la Protección del Inmigrante* (CAPI). A partire da questo intervento politico, direttamente nello spazio pubblico, come immigrante, comincia il suo cammino. Questa azione intrapresa dalla scrittrice guatemalteca è uno degli avvenimenti di maggior rilievo compiuto dalle donne della prima metà del XX secolo di cui abbiamo notizia. La sua presenza nello spazio pubblico-privato catturerà al di fuori del paese una tale attenzione che finirà per essere scoperta dalle autorità dell’immigrazione, dal momento che non aveva mai fatto richiesta per la cittadinanza

⁸ “Nel 1938, come membro della *Unión de Trabajadores Envasadores, Agrícolas, Empacadores y Afines de América*, aiutò gli sgusciatori di noci di San Antonio, in Texas, a organizzarsi per la richiesta di un miglior salario. In seguito, collaborò con i lavoratori delle piantagioni nella Valle del Río Grande, in Texas. Successivamente, nel 1939, divenne una delle fondatrici del primo *congreso de Pueblos de Habla Hispana* negli Stati Uniti, organizzazione che si prefiggeva di dare fine all’isolamento nei luoghi pubblici, nell’educazione, nelle abitazioni e nel lavoro” (Figuerola, 2017: 10-11).

statunitense. A tal proposito, nel 1948, in cambio della segnalazione di un altro leader di questi movimenti, l’FBI le offre la cittadinanza, ma lei si rifiuta e insieme al marito dell’epoca, Gray Bemis, lascia gli Stati Uniti nel 1950, per non ritornarci mai più.

Al ritorno in Guatemala assume la sua vera identità, e ovviamente partecipa alle attività del governo di Jacobo Árbenz. Una tra queste fu la campagna di alfabetizzazione per le donne nelle comunità indigene dell’altopiano. Nonostante non si sia ancora studiato bene questo periodo, è conosciuta come una delle scrittrici di quel tempo, noto come “primavera democratica”. Dopo la caduta del governo di Árbenz, parte per il Messico nuovamente in esilio, dove lavorerà come traduttrice, e successivamente si trasferisce a Tijuana, dove lavorerà per una galleria d’arte. In qualche occasione, proprio lì, riceverà gli attivisti César Chávez e Dolores Huerta, in cerca di consigli, vista la sua esperienza politica con gli immigrati e le leggi. A metà del 1980, prova a entrare negli Stati Uniti dal Messico, per problemi di salute, ma le verrà negato l’ingresso, così che ritorna in Guatemala a vivere con i familiari che le erano rimasti e morirà nella capitale nel 1992.

1.3. Le nuove voci nella scena della moderna era latinoamericana: Ana María Rodas e Isabel de los Ángeles Ruano

*A mí me harta un poco esto
En que dejo de ser humana
Y me transformo en trasto viejo
(Ana María Rodas, 1973)*

1.3.1. Tra la censura e la marginalizzazione

Le scrittrici Ana María Rodas (1937) e Isabel de los Ángeles Ruano (1945) si presentano come due casi imprescindibili per affrontare una discussione sulle strategie di irruzione nei contesti pubblici, dal momento che, non provenendo direttamente da un ambiente domestico, poiché erano già inserite all’interno delle reti intellettuali legate al giornalismo e all’accademia, emergono scardinando gli scenari pubblici grazie ai loro testi e alle loro attività, in alcuni casi dallo spazio privato-

maschile, in altri dalle stanze decentrate dell'ambiente domestico come nel caso di Isabel de los Ángeles.

Le due scrittrici elaborano i loro primi testi alla fine degli anni '60. Ana María Rodas pubblica alcuni dei suoi testi dissacranti che le hanno dato la fama internazionale nella rivista *Alero* dell'Università di San Carlos del Guatemala. Inoltre, è attiva nel circolo letterario di un gruppo di scrittori coinvolti politicamente con la sinistra guatemalteca. Allo stesso tempo, Isabel de los Ángeles Ruano pubblica il suo primo libro nel 1967, ma in Messico, in un momento molto importante per l'autrice guatemalteca, poiché le era stata assegnata la borsa di studio più importante del tempo, per di più concessa a una scrittrice donna, e di cui il padrino era il celebre poeta spagnolo, León Felipe, che oltretutto la appoggiò fortemente, scrivendo il prologo della prima edizione del suo libro (conversazione personale con Enrique Noriega, 3 agosto 2010).

La linea poetica delle due autrici si costruisce tenendo conto della prospettiva estetica di coloro che le hanno precedute e delle colleghe poetesse contemporanee. La poesia di Rodas è caratterizzata dalla rottura dei limiti imposti alla poesia delle donne della regione centroamericana, dando inizio alla poesia di taglio femminista e mettendo in contrapposizione l'epica dell'intimo all'interno della scena dell'epica storica-rivoluzionaria. La voce di Isabel de los Ángeles si mostra pessimista e cupa, e il contesto in cui si sviluppa è quello del periodo d'inizio della guerra, in cui si comincia a porsi domande su questioni sociali, politiche e, dunque, femministe (Carrillo, 2011: 282-284). Si tratta, nel caso di Ruano, di una linea estetica pervasa di dolore sociale, secondo un punto di vista che si immerge nelle regioni periferiche e precarie, in spazi culturali dove la poetessa comincia una caduta reale verso una crisi esistenziale vertiginosa.

I testi scritti da Rodas e Ruano, agli inizi dell'epoca postmoderna latino-americana, considerano a livello esistenziale i due diversi percorsi del femminismo della regione e gli aspetti tematici ripercorsi dai testi delle donne, durante gli anni della guerra tra l'esercito e la guerriglia. Tuttavia, ci appare rilevante il modo in cui queste autrici affrontano e si mostrano liberamente negli spazi pubblici, esposte a censura ed emarginazione.

I componimenti di *Poemas de la izquierda erótica* (1973) scuoteranno le fondamenta di una società estremamente tradizionale e religiosa.

Negli anni successivi, Rodas sarà al centro di critiche e persecuzioni da parte di gruppi che perfino alla fine del XX secolo e nei primi decenni del XXI continueranno a denunciare il libro. Di conseguenza, la seconda edizione comparirà venticinque anni dopo la prima, quando la *Editorial Gurch*, diretta dallo scrittore Adolfo Méndes Vides, amico dell'autrice, pubblica una seconda edizione del libro nel 1998.

Dall'altro lato Ruano, dopo il suo ritorno improvviso dal Messico, dove già aveva dato alle stampe il suo primo libro, inizia a patire una trasformazione fisica e mentale, che con il tempo andrà peggiorando. La sua poesia diverrà sempre più criptica ma non perderà l'intenzione critica sulla società e sul periodo che è stata costretta a vivere nel bel mezzo di una crisi personale e identitaria, che la trascinò in un mondo sempre più chiuso, fino a condurla a una trasformazione totale, dal momento che si riteneva e si sentiva un uomo. E, sebbene non abbandoni la scrittura, la coltiva da uno spazio molto precario che le toglie di fronte alla *ciudad letrada* credibilità e valore. I temi della morte, della violenza e dell'abuso sono elementi persistenti nella sua opera:

Nadie abrió la boca
 ni nadie dijo nada.
 Y ese silencio, hermanos,
 Nos ha vuelto culpables.
 Nos quedamos callados,
 ni una protesta
 Ni una sola palabra
 se pronunció.
 Nada se dijo.
 Y todos fuimos cómplices
 de los canallas
 Todos quedamos con las manos
 embarradas de lodo.
 ¡Todos la violamos!
 Todos le arrancamos
 los pezones a mordiscos
 Todos le sorbimos la sangre
 de los pechos ultrajados. (Ruano, 2006: 46)

Questa trasformazione fisica avviene in Isabel de los Ángeles Ruano precocemente, oggi potrebbe leggersi e capire nell'ambito dell'idea della performatività, già teorizzata da Judith Butler in diversi scritti. Nel caso di questa poetessa guatemalteca si crea a livello dell'immaginario sociale una sorta di abiezione. Si intenda questo concetto sulla base dell'importanza o meno dei corpi. Le poesie e i testi di Isabel verranno elaborati dallo spazio dell'abiezione; da un corpo ai margini del genere sessuale, nel mezzo del secondo decennio della guerriglia.

Entrambe le scrittrici compaiono sulla scena durante l'alto modernismo, e si pongono in modo critico nei confronti della società. Si trasformano in figure pubbliche con i loro testi mordaci ed epigrammatici, ed è per questo che sono al centro di critiche perverse provenienti da diversi spazi sociali. Nel caso di Rodas, i suoi primi quattro libri affrontano la tematica del femminismo e del post femminismo della regione, e coincidono con l'inizio e la fine della guerra. Ruano è vivente e continua la sua attività, nonostante la sua situazione personale e il periodo di crisi esistenziale che sta attraversando. Tutt'oggi ancora è considerata una figura iconica della poesia delle donne guatemalteche, la cui scrittura emerge da spazi degradati e periferici.

Nessuna delle due, nonostante il potere della censura, ha abbandonato la scrittura ed entrambe hanno continuato a pubblicare i loro testi poetici in un modo abbastanza alternativo. Nel caso di Rodas, attraverso edizioni d'autrice e grazie ad amici; in modo artigianale, nel caso di Ruano, sebbene agli inizi del nuovo secolo, dopo aver ricevuto il *Premio Nacional*, il Ministero della Cultura si sia occupato di riunire le sue opere e ha pubblicato in un libro le poesie che man mano ha recuperato dagli inserti che la poeta vendeva per strada, nei luoghi di maggiore afflusso giornaliero, come nel Centro Civico della città.

Un aspetto interessante e rappresentativo è che nessuna delle due si sia nascosta o abbia mai smesso di visitare gli spazi culturali dove si celebrano i festival della letteratura e del libro. Tuttavia, si tratta di due scrittrici che, messe al margine dalle forze nefaste della censura, sia religiosa che sociale, e in ottemperanza ai ruoli sessuali, in un certo senso come se fossero in esilio interiore o mentale, cercarono di fuggire dallo sguardo inquisitoriale dei loro detrattori. In parte aiutò l'impatto degli anni della guerra civile, che favorì l'oblio per qualsiasi cosa e permise il perfezionamento e l'accettazione, grazie a un relativismo proprio della sensibilità post moderna, di una scrittura che prese piede

intensamente nel momento stesso in cui emerse, e che continua a vivere. Per questo le due scrittrici hanno ricevuto in momenti diversi il *Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias*.

I loro testi scritti e pubblicati durante i primi decenni della lotta armata acquisirono una grande funzione testimoniale. Prodotti durante il periodo aspro della guerra, con il passare del tempo diedero prova della forza di una scrittura che proveniva dal mondo precario e periferico di due donne che si lanciarono nella scena pubblica e chiamarono in causa quella realtà in un'ottica critica, da prospettive diverse, quando le donne costituivano, che fossero maia o ladine, bottini di guerra.

1.4. Relazioni intertestuali tra le autrici

In questo paragrafo riassuntivo abbiamo evidenziato come le autrici guatemalteche a partire da Josefa García Granados abbiano invaso e assediato gli spazi pubblici che sembravano costruiti contro di loro. E, come possiamo osservare, esistono similitudini ma soprattutto coincidenze nelle loro azioni e nel carattere desacralizzante e trasformatore dei loro testi e del loro agire.

Le autrici che, come García Granados, si dedicarono al giornalismo all'inizio del XIX secolo riuscirono ognuna a suo modo, in linea con l'epoca in cui vivevano, a comunicare le loro idee, e a inserirsi come soggetti storici nelle discussioni maschili imperanti in tutti i momenti che abbiamo esaminato. Non è un caso che García Granados, Rodas, Ruano e Rodríguez si adoperino come giornaliste perché attraverso questa fessura sono riuscite a penetrare le solide pareti degli spazi destinati solo agli uomini. Nel frattempo, scrittrici come María Cruz e in alcuni periodi Isabel de los Ángeles Ruano, in modi diversi, molto personali e soggettivi, sfruttano le fessure aperte per loro dallo spazio maschile, per inserirsi e posizionarsi senza essere escluse in modo manifesto, stabilendo dei patti con il mondo maschile, nel caso di Cruz, o sistemandosi in spazi di abiezione, dove non si addentra l'uomo, come nel caso di Ruano.

Le opere scritte e pubblicate da ognuna di queste autrici sono caratterizzate da registri diversi. In vari momenti si riscontrano, da parte di tutte le autrici analizzate, su diversi livelli e in base al momento o all'epoca, in linea generale e con tutte le loro contraddizioni, tratti

simili e posizioni molto decise sulle questioni di genere. I testi e le azioni quotidiane di Ruano si pongono nel mezzo di queste posizioni e si indirizzano verso una ridiscussione del genere a partire dalla diversità, in un modo non così diretto come lo fa Rodas per sua difesa. I testi di Cruz e Rodríguez López divengono il centro delle ricerche di teosofia, di cui erano adepte, e la linea poetica da loro seguita è costruita in funzione di una nuova forma di conoscenza della propria soggettività, ma allo stesso tempo sono girovaghe poiché compiono viaggi di conoscenza ed esplorazione che le altre tre autrici non realizzarono con la stessa modalità e intensità.

Le strategie di emancipazione e di invasione dei vari spazi pubblici vengono fuori sia durante l'esperienza di viaggio di emancipazione, solitario e severo, sia nella scrittura e nella descrizione di un mondo dove incombono le strutture fortificate del sistema patriarcale, allo stesso tempo in cui si critica sia dall'interno che dall'esterno una società complice che le conduce sino all'oblio, alla pazzia e alla morte. Non c'è alcun dubbio che queste autrici rappresentino filoni di grande coraggio, di scrittura femminile nel Paese.

1.5. Chiarimenti su altre scrittrici del corpus

È importante menzionare in questa parte l'esistenza e la presenza di altre scrittrici, la cui opera è caratterizzata da registri differenti rispetto a quelli di Ruano e Rodas, ma che altrettanto hanno aperto nuovi cammini, di cui si può tener traccia, allargando la prospettiva di ricerca, e in cui non per forza si ritrova una diretta posizione femminista e anticonformista.

I nomi più conosciuti sono quelli di Luz Méndez de la Vega e Margarita Carrera, che si muovono in qualche modo all'interno del registro femminista regionale, con una struttura diversa. Il primo libro di Méndez, *Tríptico: Tiempo de amor, tiempo de llanto y desamor* (1978) viene elaborato sulla scia dell'esistenzialismo d'avanguardia. Il secondo libro la inquadra all'interno delle ricerche femministe centroamericane per la forte carica filosofica e si intitola *Eva sin Dios* (1979). Per quanto riguarda Carrera, è una delle scrittrici che esordisce negli anni '50 seguendo l'estetica della postavanguardia. Nella sua prima opera, *Poemas pequeños* (1951), è possibile individuare le coordinate di una poesia legata alla ricerca esistenziale delle poetesse della postavanguardia

latinoamericana. Tuttavia, nel corso del suo sviluppo letterario, intensificherà e svilupperà un nuovo registro per la sua poesia. Oltretutto, si dedicherà al saggio e anche alla narrativa con un grande impegno per il romanzo storico.

Delia Quiñónez emerge all'interno del gruppo *Nuevo Signo* e il suo primo libro *Barro pleno* (1968) compare negli anni '60, anche se non si occupa di temi desacralizzanti come Rodas e Ruano. Il libro d'esordio di Quiñónez esplora le preoccupazioni amorose ereditate dalla postavanguardia, ma in particolar modo la sua poesia stabilisce un dialogo con alcuni poeti dell'entroterra del paese, con i quali intraprendeva dibattiti letterari. Dall'altro lato, Carmen Matute si unisce alle femministe degli anni '70 e pubblica il suo primo libro *Círculo vulnerable* (1981), inserendosi rapidamente dentro il filone delle scrittrici degli anni '80, le quali trattavano di erotismo letterario con forti radici mitologiche.

Il gruppo di scrittrici della *primavera democratica* è ampio ma nessuna di loro agisce allo stesso modo di Rosa Rodríguez. La scrittrice pubblica una sola opera poetica, dalla forte influenza teosofica, e su questo aspetto già abbiamo parlato anche, ad esempio, dei dialoghi instaurati con María Cruz. Nella "Sociedad Mistral", a suo tempo, negli anni '20, affiorano scrittrici e giornaliste che scrivono nell'ambito di una nascente linea femminista ma spariranno più tardi, quando la fondatrice si trasferirà in Messico. Tuttavia, ancor'oggi se passiamo in rassegna le pubblicazioni che fecero nella rivista *Vida*, possiamo leggere i saggi fondanti il femminismo nazionale nelle pubblicazioni di queste autrici dell'inizio del XX secolo. Chissà che non sia Alaíde Foppa colei che continuerà la linea aperta da Rodríguez López. Infatti, è importante sottolineare che era sulla scena quando Rodríguez ritornò in Guatemala durante il governo di Jacobo Árbenz. Se osserviamo l'impegno di Foppa, sia con la politica di sinistra, sia con la fondazione di un femminismo organico incipiente latinoamericano dal Messico, ci rendiamo conto che è lei a stabilire delle relazioni intertestuali con la figura di Rodríguez. Difatti, sarà costretta all'esilio nel 1954. Anche lei è una scrittrice viaggiatrice e, ugualmente, fonda una rivista, la *Fem* e, da quel momento, si allinea alle politiche femministe del tempo, ma questo succede fino agli anni '70⁹. Senza dubbio, a partire dalla pubblicazione delle sue prime opere, Foppa appare come una delle autrici

⁹ Alaíde Foppa fonda *Fem* nel 1976.

della postavanguardia. Le sue prime pubblicazioni sono: *El ave Fénix: Las palabras y el tiempo* (Spagna, 1945); *Poesías* (Messico, 1945), con le quali verrà inclusa nel filone della postavanguardia latinoamericana.

Bibliografia

- Augé, M. (1996) *Los no lugares: espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa.
- Blanco, J. (2016) "La producción de la sub-alteridad indígena. Patria y libertad (drama indio) de José Martí", in *Revista Voces*, 10(10): 85).
- Carrillo, L. (2011) *Nosotras las de la historia, Mujeres en Guatemala (siglo XIX-XXI)*, Guatemala, Asociación La Cuerda.
- Casaús Arzú, M. (2001) "Las redes teosóficas de mujeres en Guatemala: La Sociedad Gabriela Mistral, 1920-1940", in *Revista Complutense de Historia de América*, 27, 219-255.
- Casaús Arzú, M. (2002) "La creación de nuevos espacios públicos en Centroamérica a principios del siglo XX: La influencia de redes teosóficas en la opinión pública centroamericana", in *Revista Universitas*, 17, 297-332.
- Cruz, M. (2013) *Cartas de la India 1912-1914* (trad. R. Rey Rosa), Ciudad de Guatemala, Editorial Piedra Santa, Hojuelas.
- DelValleEscalante, E. (2015) "Nacionalismo maya y descolonización política: Luis de León y El tiempo principia en Xibalbá", in *Cuadernos de literatura* 19(38), 318-337.
- Erickson, M. E. (1942) "Three Guatemalan Translators of Poe", in *Hispania*, 25(1).
- Figuroa, E. (2015) "Luisa Moreno: Poetisa y lideresa de los inmigrantes", in *Diario de Centroamérica*, pp. 10-11, disponibile su: <https://issuu.com/_dca_docs_revista_101_viernes_11092915/10> (ultimo accesso 11/07/2023).
- García Granados, M. (2010) *María Josefa García Granados. Su poesía*, E. Noriega (ed.), Guatemala, Editorial de la Tipografía Nacional.
- Ortiz Wallner, A. (2014) "Viaje a oriente. Peregrinaje e inscripción subjetiva in Cartas de la India (192-1924) di María Cruz", in *Cahiers d'études romanes*, 28, 181-193.
- Pocón, L. (2013) *María Josefa García Granados*, disponibile su: <<https://es.scribd.com/document/164346925/MARIA-JOSEFA-GARCIA-GRANADOS>> (ultimo accesso 10/07/2023).
- Rodas, A. M. (1973) *Poemas de la izquierda erótica*. Guatemala, edición

de autora.

Rodríguez, R. (1915) "La mujer culta", *Revista Vida*, 14, inédito.

Ruano, I. (2006) "El silencio cerrado", in Asociació d'Amistat amb Poble de Guatemala (ed.), *Poesía guatemalteca. Con el compromiso y la dignidad*. Cuadernos de Guatemala (pp. 46-47).

2. La letteratura della *postguerra* guatemalteca

Valeria Visicchio

Con la fine della Guerra Civile¹⁰ (1960-1996) e i conseguenti accordi di pace, il campo letterario guatemalteco si apre a nuove prospettive. È in questo periodo che nasce quella che è stata definita la *Generación de la posguerra*. La guerra ha avuto conseguenze estese e gravi come l'esilio o l'assassinio di alcuni scrittori¹¹ o il debole sviluppo dell'industria editoriale e della critica letteraria (Haas, 2012). Bisogna aggiungere che molte voci influenti del panorama letterario guatemalteco si trovavano già fuori dal Paese all'inizio degli anni '90 e che le loro pubblicazioni avvenivano quindi altrove: Dante Liano (1948) dopo una prima opera in Guatemala pubblica due romanzi in Messico¹² per poi trasferirsi in Italia, Paese nel quale vive ormai da anni e lavora come docente di Letteratura Ispanoamericana presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Altra voce "fuggitiva" è quella di Arturo Arias (1950) che, nonostante pubblicati in Guatemala¹³, vive negli Stati Uniti. Si pensi poi a Rodrigo Rey Rosa (1958), le cui opere degli anni '90 sono

¹⁰ Il conflitto vide contrapposti, dal 1960 al 1996, i latifondisti espropriati delle proprie terre e il regime militare del Guatemala guidato da Carlos Castillo Arma. Quest'ultimo fu imposto dagli Stati Uniti che, con la complicità della United Fruit Company, provocarono un colpo di stato e rovesciarono l'esito delle elezioni democratiche. Castillo Arma succedette alla deposizione forzata di Jacobo Arbenz che aveva proposto una riforma agraria minacciando gli interessi economici di connazionali latifondisti e multinazionali statunitensi. Causò circa 200.000 morti, 45.000 sparizioni forzate e più di 500.000 sfollati.

¹¹ Mario Roberto Morales (1947-2021), Luis de Lión (1939-1984).

¹² Si fa riferimento a *El hombre de Montserrat* (1994) e *El misterio de San Andrés* (1996).

¹³ *Jaguar en llamas* (1989), *Los Caminos de Paxil* (1991) e *Cascabel* (1998).

da attribuire all'editoriale spagnola Seix Barral¹⁴. Altro nome è quello di Marco Antonio Flores (1937-2013), considerato il fondatore del moderno romanzo guatemalteco che, a causa dell'esilio al quale era stato costretto¹⁵, pubblica inizialmente in Messico e sarà solo al rientro in patria, nel 1993, che i connazionali potranno fruire delle sue opere¹⁶.

I sopracitati autori appartengono, però, a quella che potremmo definire una prima generazione della *posguerra*. Con la fine del conflitto, si sente la necessità di reinventare gli spazi comuni, nei quali inizia a sorgere la seconda generazione post-bellica che annovera gli scrittori e le scrittrici nati nel bel mezzo delle ostilità. Al contempo, sorgono nuove case editrici a sostegno dei giovani scrittori emergenti. Le prime pubblicazioni di Simon Pedroza (1972) e Javier Payeras (1974) si devono alla Editorial Mundo Bizarro, fondata nel 1996. Questa è una costola del progetto *Casa Bizarra*, uno spazio comune nel centro di Città del Guatemala in cui poter sperimentare qualsiasi forma d'arte, "una ventana para escritores jóvenes, diseñadores gráficos y promotores independientes de arte contemporáneo" (Pedroni, 2016: s/p).

Attratto da un articolo che presentava questo spazio innovativo, Estuardo Prado, altro scrittore simbolo della nuova generazione post-bellica, si presenta alla Casa Bizarra. Così nel 1998 conosce Pedroza e Payeras e "a toda una saga de amigos escritores con discursos literarios muy buenos" (Prado, 2016: s/p).

Qualche anno dopo, sulla scia di Editorial Mundo Bizarro, nasce la Editorial X con l'intento di dare spazio a giovani scrittori per i quali le possibilità di pubblicazione erano scarse o quasi pari a zero. L'intento dichiarato della casa editrice era proprio quello di:

publicar obras de personas desconocidas que [sic] a pesar de no mostrar ningún apego a las normas académicas, muestre [sic] alguna innovación extraña, sin importar qué tan extraña sea o que caiga entre lo patológico; puesto que lo enfermizo en la literatura es nuestro deleite. Teniendo un especial y pervertido placer en lo extraño, en lo anárquico,

¹⁴ Le opere in questione sono *Lo que sueño Sebastián* (1994) e *Ningún lugar sagrado* (1998).

¹⁵ Si trovava in Messico per ragioni lavorative quando gli fu notificata la notizia dell'esilio.

¹⁶ *Los compañeros* (1976), *En el filo* (1993), *Crónica de los años de fuego* (1993), *La sigamonta* (1993), *Un ciego fuego en el alma* (1995), *Los muchachos de antes* (1996).

en lo rebelde, en lo inmoral, en lo inusual, y en la sangre de escritores jóvenes. (Manifiesto de la Editorial X, 2016: s/p)

E sono proprio il non usuale, la ribellione e l'immoralità le caratteristiche principali che è possibile ritrovare nelle opere di Estuardo Prado. Egli sostiene di fare una letteratura come non si suppone che debba essere fatta, includendo, per esempio, errori di ortografia, scene di violenza fisica e psicologica, riferimenti a droghe e la conseguente e minuziosa descrizione degli attimi appena successivi all'assunzione e riferimenti poco *politically* —e *religiously*— *correct*. Altro aspetto cardine dell'opera di Prado è quello visivo. Il racconto "La conciencia, la última frontera" (1999) per esempio, ha un'introduzione piuttosto comune ma poi viene ordinato da sinistra a destra: l'autore lo struttura così per introdurre l'abbandono del convenzionale, che è fondamentale per scoprire la bellezza nella bruttezza, il terapeutico nella malattia e la lucidità nella pazzia. Graficamente, sono importanti anche le impaginazioni, i caratteri usati e le illustrazioni. Questa è un'altra peculiarità degli scrittori della generazione in oggetto, che tendono a voler rappresentare anche visivamente ciò che presentano a parole. Julio Calvo Drago illustra personalmente il suo *El retorno del cangrejo parte cuatro*, pubblicato da Editorial X nel 2001.

Tra i fondatori di questa casa editrice vi è anche il già citato Javier Payeras, figura centrale e prolifica della generazione della *posguerra*, la cui ampia produzione spazia tra poesia, narrativa e drammaturgia e che gioca sull'incontro di stili e generi per aprirsi "a las propuestas híbridas" (2017: s/p). L'idea, le linee guida per la sua successiva produzione sono la conseguenza della lettura di opere di scrittori statunitensi quali Thomas Pynchon, William S. Burroughs e Philip K. Dick. Quest'ultimo, tra l'altro, oggetto di studio e di tesi da parte di Estuardo Prado, che lo cita a più riprese nelle sue opere.

Da ricordare anche Maurice Echeverría, saggista e giornalista per diverse testate guatemalteche, che pubblica opere di varia natura. Con Editorial X pubblica *Tres cuentos para una muerte* (2000), *Encierro y divagación en 3 espacios y un anexo* (2001), *Sala de espera* (2001) e *Literatura Límite* (2002), quest'ultimo scritto in collaborazione con Julio Calvo Drago, Jacinta Escudos, Ronald Flores, Julio Hernández e Javier Payeras.

Da questo gruppo¹⁷ emerge anche Francisco Alejandro Méndez con il suo *Crónicas suburbanas* (2002).

All'interno di un panorama apparentemente maschile, si distinguono numerose figure femminili che, utilizzando la distinzione proposta nel paragrafo precedente per la generazione degli uomini, si dividono in scrittrici di prima e di seconda generazione post-bellica.

Con gli accordi di pace conseguenti alla guerra civile, si fa strada una maggiore sensibilità sociale di fronte alle questioni di genere. Tuttavia, la narrativa scritta da donne continua a essere lasciata indietro. Sono quattro le scrittrici simbolo della prima generazione posteriore al conflitto: Isabel Gama (1940-1998), Ana María Rodas (1937), Aída Toledo (1952) e Mildred Hernandez (1966).

Nonostante siano tutte impegnate professionalmente nel campo della scrittura o in quello accademico e con numerose pubblicazioni all'attivo, risulta, però, ancora difficile "obtener obras de poetas guatemaltecas y estudios críticos sobre sus textos, unas y otros insuficientemente difundidos, inéditos o diseminados en periódicos y revistas" (García, 2007: s/p). Ciò perché, malgrado i buoni propositi post-bellici, la letteratura femminile continua a essere marginalizzata in un Paese dove, in generale, si legge poco e di conseguenza le scelte delle opere pubblicate sono calibrate al dettaglio, oltre che costosissime per l'editore.

Analizzando le opere di Rodas, Gama, Toledo e Hernández si possono

distinguir tres tendencias generales: la literatura comprometida con el proyecto político revolucionario, que explora cuestiones de clase y etnia pero no de género (Gama); una visión crítica de las relaciones entre los géneros desde una perspectiva femenina no feminista, con predominio de la anécdota amorosa o sexual como eje de los relatos (Rodas); ficción feminista centrada en la revisión crítica de las relaciones de género y en una búsqueda expresiva cuestionadora de las convenciones patriarcales (Hernández y Toledo). (García, 2007: s/p)

Questi aspetti, rivisti e riportati in un contesto più attuale, possono

¹⁷ Per un'indicazione più completa riguardo le pubblicazioni di Editorial X, cfr. ISBN Editorial X - Guatemala (isbn.cloud) consultato in data 23 Luglio 2021.

essere rintracciati anche nelle autrici della seconda generazione *postbélica* che si sono distinte maggiormente. La prima che ritengo doveroso menzionare è Denise Phé-Funchal (1977), docente universitaria e scrittrice. Ha pubblicato, anche all'estero, i romanzi *Las Flores* (2007), *Ana sonríe* (2015), *La habitación de la memoria* (2015), la raccolta di poesie *Manual del mundo paraíso* (2010), il libro di racconti *Buenas costumbres* (2011) e l'opera teatrale *Dicen* (2019).

Tratto rilevante comune a tutti gli autori appena citati è il fatto che, nonostante siano stati testimoni diretti della guerra civile e che siano stati definiti come appartenenti alla seconda generazione post-bellica, nessuno di loro parla direttamente del conflitto o, se lo fa, il punto di vista è quello di chi ne è stato vittima inconsapevole e al contempo "eroe" (come nel caso di *La Flor oscura* di Valeria Cerezo). È proprio questo che rappresenta la rottura con la letteratura realizzata fino a quel momento: assistere dalla prima fila a fatti di tale portata ma allontanarsi da essi. Distanziarsi non per insensibilità, quanto piuttosto per non dare spazio a questioni politiche che non tengono realmente in conto il popolo, sorvolare su tali aspetti per dare un messaggio. Gli scrittori si interessano alle questioni sociali più che a quelle politiche. È però inevitabile che una guerra lasci degli strascichi e quindi, forse per desiderio di dimenticare o di evadere, anche solo con la mente, sono numerosi i riferimenti al consumo di sostanze alcoliche o stupefacenti. Mezzi di evasione ma anche di ribellione, come anche la musica rock, la descrizione di violenze fisiche, la blasfemia e gli stessi disegni di copertina o le illustrazioni che spesso accompagnano i volumi. Anch'essi sono simbolo di una controcultura, un mix di collage e fumetto che mira a risvegliare gli animi e le coscienze.

2.1. La figura di Valeria Cerezo nel panorama letterario contemporaneo

Altra figura di spicco all'interno di questo gruppo è Valeria Cerezo. Si tratta di una giovane scrittrice emergente guatemalteca. Nasce nel 1979 e fin da molto giovane mostra interesse per la scrittura, passione per quale, in un primo momento, non è appoggiata dai genitori. Dopo il liceo si iscrive e si laurea presso la facoltà di Scienze della

Comunicazione dell'Università Rafael Landívar di Città del Guatemala. Il primo incarico affidatole nel campo della scrittura, però, è ben lontano dal mondo della *ficción* che tanto ama. Tra i quindici e i vent'anni lavora come giornalista per la sezione culturale di un quotidiano, occupandosi di articoli che spaziano dalle questioni storiche al turismo, alla cucina e a quanto, più in generale, appartenga all'identità culturale del Paese¹⁸; collabora, inoltre, con la rivista virtuale *Riodulcechisme* ed è attualmente cronista per il quotidiano *La Hora*. Il declino dei mezzi di comunicazione di massa stampati, in favore di Internet e televisione, porta alla scomparsa quasi totale dei segmenti culturali dalle testate giornalistiche; questo fa sì che Cerezo debba "reinventarsi" e passare al giornalismo culturale televisivo, ambito in cui lavora anche come sceneggiatrice. Degne di nota in quegli anni sono le collaborazioni con *El Noticiero*, segmento di cultura in onda sulla TV via cavo ideato da Haroldo Sánchez¹⁹, in cui venivano trasmesse interviste a personalità rappresentative del panorama artistico e culturale del Guatemala e reportage su luoghi, edifici iconici e tradizioni. Ha lavorato anche come sceneggiatrice per il programma *Hecho en Guatemala* di Fred Lugo. Girato interamente a Los Angeles, ospitava gli immigrati negli Stati Uniti e li invitava a guardare i propri paesi di origine e le loro tradizioni. Inoltre, come con *El Noticiero*, si dava spazio a importanti luoghi di interesse turistico. Successivamente alla scomparsa dei frammenti culturali anche dalla televisione, Cerezo inizia a dedicarsi a quello che davvero la appassiona: la letteratura.

Valeria Cerezo è anche fotografa e questo è un grande stimolo per lei, come il fatto di aver lavorato nel giornalismo culturale. È sempre stata parte del processo creativo da quando ha iniziato a fare letteratura.

Nata e cresciuta nel mezzo della Guerra Civile del Guatemala, è cugina di secondo grado dell'ex presidente Vinicio Cerezo che, eletto nel 1985, è stato il primo presidente civile dopo sedici anni di governi militari e che, in carica fino al 1991, non è riuscito a porre fine alla guerra, anche a causa della sua rigida politica economica che finì per

¹⁸ Lavori dei quali purtroppo non si ha testimonianza perché precedenti alle testate giornalistiche on line.

¹⁹ Giornalista, scrittore e professore presso le Università Rafael Landívar e Galileo di Città del Guatemala.

peggiore le condizioni del Paese. Nonostante la forte implicazione familiare, Valeria Cerezo non è mai stata toccata personalmente dalla guerra: cresciuta in un ambiente protetto, questo le ha permesso di vivere un'infanzia e un'adolescenza piuttosto tranquille, come da lei stessa affermato nel corso di un'intervista (Visicchio, 2021)²⁰.

La suddetta autrice arriva, quindi, da una famiglia agiata, ha potuto studiare e coltivare le sue passioni, scegliendo poi la professione che preferiva, un privilegio riservato a pochi, soprattutto fino al XIX secolo. Come afferma Aida Toledo, infatti,

Sabemos hoy que durante el XIX son las mujeres de clases acomodadas, quienes le dedicaron tiempo a la escritura creativa. Eran ellas, las que podían hacerlo. Y no es extraño que pensarán y encontrarán una forma, a través de diversas transgresiones genéricas, culturales y sociales. Se situaron desde el periodismo por un lado, publicaron sus ideas cuando tuvieron oportunidad, “maquillándolas” de alguna forma para que pasaran sin ser comprendidas en su totalidad por la censura masculina. Incluyeron sus propios textos creativos, y también le dieron retoques pensando en el aparato editorial que las juzgaba por lo que hacían, decían y escribían. Les heredaron esta práctica a sus sucesoras al inicio de siglo XX.

E questo pensiero coincide con quello che, all'inizio del XIX secolo, affermava anche Virginia Woolf, con uno sguardo già volto verso il futuro. La scrittrice e saggista britannica descriveva una condizione femminile relegata ai margini e che auspicava potesse cambiare, che il patriarcato diventasse solo un lontano ricordo e che le donne potessero dedicarsi senza timori e remore a ciò che davvero interessava loro, anche se questo esulava da ciò che la società aveva sempre imposto: “A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction” (Woolf, 2004: 4), sosteneva la scrittrice inglese. La donna deve avere libertà e spazio per potersi esprimere e la stanza non è solo il luogo fisico in cui scrivere ma diventa metafora dell'indipendenza economica. Le donne che vogliono scrivere devono avere, però, del tempo libero: dalla famiglia, dai figli, dalle faccende domestiche. Tutti aspetti più facilmente “delegabili” da coloro che appartengono a una classe

²⁰ Intervista riportata nella seconda parte del presente volume.

sociale agiata e che possano contare sull'aiuto di altre persone. Per una donna che abbia bisogno di lavorare, sarebbe molto complicato mettere da parte tali aspetti per dedicarsi alla propria passione.

Valeria Cerezo è stata finalista del concorso Bam Letras nel 2016 e 2017 rispettivamente con la raccolta di racconti *La muerte de Darling* e con il romanzo *La flor oscura*. Irrompe, però, nel panorama letterario nel 2015 con la vittoria del Premio Centroamericano Mario Monteforte Toledo con il racconto "La raíz" inserito, successivamente, nell'opera *Cosas más entrañas suceden en el mundo* (2020).

La letteratura di Valeria Cerezo "surge de las emociones", come lei stessa dichiara (Visicchio, 2021: s/p.) e le sue storie traggono ispirazione da fatti reali che l'autrice rielabora, lasciandosi trasportare dalle emozioni e facendo sì che la finzione si modelli sugli eventi. Questo è il modo in cui Cerezo ama fare letteratura: lascia che i personaggi parlino, facciano le loro considerazioni, li cambia e cambia la loro storia finché non sente che sono sul sentiero giusto all'interno del romanzo o del racconto. Se questo è vero per la maggior parte dei suoi lavori, soprattutto *cuentos*, ce ne sono però alcuni che nascono dalla pura immaginazione, dal chiedersi "¿qué pasaría si...?" (Visicchio, 2021: s/p).

Tra le opere pubblicate da Valeria Cerezo, si pone l'attenzione sui racconti "Laura y la Prudencia" ed "Epístola de los fugitivos": il primo appare in *Cuerpos* (2015), libro di narrativa erotica scritta interamente da donne²¹. Il racconto esplora le differenze generazionali e il modo in cui le protagoniste sperimentano e comprendono la propria sessualità, emotivamente e fisicamente.

Il secondo è un racconto dedicato ai vent'anni di *Sophos*, libreria storica di Città Del Guatemala. Due personaggi di un romanzo, insoddisfatti di quest'ultimo, decidono di abbandonarlo, causando sconcerto e scalpore tra i clienti e il personale della libreria. Provocano scompiglio nel locale e cambiano il corso delle storie quando invadono gli altri libri.

La prima raccolta di racconti pubblicata è *La muerte de Darling*, nel 2016. "La muerte de Darling", che dà il titolo al libro, è un racconto epistolare, dalla redazione comica e ironica, e strizza l'occhio alla frase

²¹ A questo progetto hanno partecipato altre scrittrici appartenenti a quella che ho definito come la "seconda generazione della post guerra" tra cui Denise Phé-Funchal (che ne è anche curatrice) e Carol Zardetto, oltre alla già citata Valeria Cerezo.

“In writing you must kill all your darlings”, attribuita a William Faulkner ma che in realtà lui riprende da Sir Arthur Quiller-Couch che nel 1916 scrisse *On the art of writing*. Ciò significa che gli scrittori devono eliminare senza pietà le parole, i personaggi o le trame secondarie che non contribuiscono allo sviluppo della storia. Nel caso del racconto di Valeria Cerezo, si tratta anche dei luoghi comuni.

Il primo romanzo, *La flor oscura*, è del 2017. Si tratta di una storia che vuole esplorare le esperienze collettive e del trauma attraverso la rappresentazione del dolore fisico e psicologico (Sparks, 2019: 220). Ambientato durante la Guerra Civile nei paesi immaginari di San Juan las Escobas e Xaculá, racconta di un gruppo di medici e tirocinanti che lavorano sugli altipiani guatemaltechi. L'azione si svolge durante il periodo più violento del conflitto armato e ha un tono apolitico che si concentra sulle vittime della guerra, sulla paura che essa causa agli innocenti, sullo scontro tra culture, la solidarietà e i dilemmi etici della medicina. L'intenzione dell'autrice è quella di rendere protagonisti coloro che non appaiono nelle liste ufficiali e letterarie di eroi e martiri, sempre legati a idee politiche.

Il romanzo si è modellato a partire dalle conversazioni che Valeria Cerezo ha avuto con i testimoni di quel particolare momento storico. Si basa sui loro ricordi e aneddoti; tuttavia, l'inizio della vicenda è legato ai genitori della scrittrice. Entrambi medici, lavoravano sulle montagne e sin da bambina l'autrice fu abituata ad ascoltare storie sul loro lavoro, che la colpirono molto. Due personaggi de *La flor oscura* sono ispirati a loro. Tra le tante cose narrate alcune sono un ritratto quasi esatto della realtà, i pochi cambi hanno l'unico fine di rendere la trama più fluida.

L'opera più recente, *Cosas más extrañas suceden en el mundo*, è del 2020 e verrà analizzata approfonditamente nel paragrafo successivo.

2.2. *Cosas más extrañas suceden en el mundo*

Cosas más extrañas suceden en el mundo è una raccolta di racconti di varia lunghezza (da poche righe a trenta pagine) che riunisce ventuno testi inediti e tre che erano già stati pubblicati nella precedente antologia *La muerte de Darling* (si tratta di “La memoria en llamas”, “Diecisiete mil ochocientas ochenta y cinco malditas noches” e “La Jaula”).

Anticipando quella che sarà la peculiarità dell'opera, analizzata nei

paragrafi seguenti, si può affermare che la narrativa di Valeria Cerezo, composta apparentemente solo da storie di vita ordinaria, va oltre la realtà quotidiana, creando un'atmosfera onirica, in un perenne stato al limite della coscienza e tra la veglia e il sonno, e il limbo tra la vita e la morte. Si fa riferimento, ad esempio, a Cat e Jeremy, del racconto "En la oscuridad no se ve el humo", i quali discutono riguardo al loro stato: il primo è convinto di essere sveglio, mentre il secondo cerca di dimostrarli che in realtà si tratta di un sogno. In effetti, poco dopo, Cat si sveglia ma si rende conto, grazie al dolore al volto che, come nel sogno era stato colpito da una lattina, così nella realtà qualcosa doveva averlo ferito. Questa sospensione la si ritrova anche in "Dos, ausencia", dove a confondersi, però, sono i confini tra la vita e la morte e non quelli tra il sogno e la veglia; in effetti, quelli che sembrano un assassinio e una fuga premeditati si rivelano poi essere un suicidio e una morte naturale. Claudia, che al principio sembrava artefice, diventa vittima di sé stessa a causa del forte desiderio di rimanere unita a suo marito anche dopo la morte. Ciò che crea la sospensione è il verbo *dormía*, in contrapposizione con quanto narrato fino a quel momento. Sin da subito si scorge, quindi, come per Valeria Cerezo non siano importanti la fantasia o la realtà; ciò che conta è la rottura con tutto quello che è ordinario.

Per dimostrare questa tendenza letteraria controcorrente, l'autrice si avvale di alcuni tipi di personaggi attraverso cui si sviluppano temi e situazioni cardine all'interno dell'opera. Tali personaggi, appartenenti a differenti classi sociali, utilizzano in genere uno spagnolo standard, di facile comprensione nonostante sia a tratti marcato diafasicamente e diastraticamente.

2.2.1 Struttura dei testi e coordinate spazio-temporali

Quanto alla struttura dei racconti analizzati, si può notare come, dal punto di vista grafico, non vi siano particolari tratti distintivi; i testi, come già precedentemente affermato, differiscono esclusivamente per la lunghezza. Inoltre, non includono epigrafi o introduzioni che ne lascino dedurre il contenuto, sebbene il titolo *Cosas más extrañas suceden en el mundo* permetta di comprendere la strana natura degli eventi ai quali il lettore assisterà: più volte ci si trova davanti a situazioni altamente irreali.

Qui si introduce un'altra caratteristica strutturale, ovvero i finali che lasciano spazio all'interpretazione del lettore, ottenuti attraverso repentini cambi di direzione, che spesso avvengono nella seconda metà o nella parte finale del racconto e che sono a volte comici, ma sempre didattici e moralizzanti. Quella di far riflettere è, infatti, una delle intenzioni principali di Valeria Cerezo che, in particolare con il racconto, vuole invitare alla riflessione su vari temi e a vederli sotto un'altra luce.

Opposti agli epiloghi si presentano gli incipit, di solito semplici e spesso *in medias res*. Dalle prime righe sembra già chiara la direzione che il racconto prenderà, ma in realtà ciò crea solo una falsa aspettativa nel lettore. Dunque, la rottura dell'equilibrio degli eventi è un elemento che caratterizza tanto l'apertura quanto la chiusura dei racconti in oggetto. Ciò può essere correlato alla voglia della scrittrice di rompere con la quotidianità, presentando una letteratura come non si suppone che debba essere fatta, caratteristica che ritroviamo già nel citato Estuardo Prado²².

Quanto agli spazi, si noti come la maggior parte delle azioni si svolga in luoghi pubblici (come, ad esempio, bar e ristoranti) o in abitazioni private. Questi luoghi chiusi possono essere interpretati come rappresentazioni della società in cui convergono diversi stereotipi esistenti nelle realtà di qualsiasi territorio: ne è una testimonianza Franklin, del racconto "Franklin está salado", che frequenta un bar esclusivamente per leggere gli annunci di lavoro sul giornale; o ancora il *borracho tristón* che, nel racconto "Por Julien", è un assiduo bevitore.

Altre indicazioni che rispecchiano aspetti sociali universali possono essere ritrovate nei racconti ambientati in spazi domestici. Si tratta di spazi che ancora oggi rappresentano il privato e in cui si realizzano, per esempio, le faccende domestiche; spazi a cui, quindi, è relegata la donna. Difatti, compaiono stereotipi quali la casalinga che si occupa dei figli, della loro istruzione e della casa mentre il proprio partner è al lavoro, il marito che sfrutta la sua compagna per placare le sue voglie sessuali e materiali e quello violento che sfoga la sua rabbia sulla moglie.

²² Egli ne ha fatta la sua *raison d'être*. Le sue opere sono costellate di situazioni al limite dell'assurdo o che prima si tendeva a occultare (gli effetti delle droghe, la religione vista da un'angolatura al limite del blasfemo, descrizioni particolareggiate di atti sessuali e violenza di genere) proprio per marcare la spaccatura con tutto ciò che è considerato "letteratura classica".

Gli eventi che accadono nei luoghi chiusi possono essere considerati come tessere di un mosaico che, se unite, permettono di avere una visione di insieme dei ruoli e delle gerarchie tipiche del mondo, che oggi sta cambiando e nel quale “hay nuevas connotaciones y prácticas” (Toledo, 2018: 3).

Quanto agli spazi aperti, numericamente inferiori rispetto a quelli chiusi, si può menzionare la fermata dell’autobus in cui Angélica, seduta sulla panchina, legge le scritte che ogni giorno compaiono sul terreno. Mettendole insieme sembrano formare una dedica e questa intuizione scatena in lei sensazioni contrastanti: all’inizio si sente ammirata e corteggiata, ma quando le scritte si fanno più ardite e sconsiderate, Angélica si convince di essere l’oggetto del desiderio di uno sconosciuto che probabilmente la spia. Per questo reagisce d’istinto chiedendo a terzi di far murare la sua finestra.

Passando invece ad analizzare le coordinate temporali, i racconti non presentano indicazioni precise ma solo, e solo in alcuni casi, qualche sporadico riferimento che indirizza il lettore verso il periodo storico in cui si svolge l’azione. Nello specifico, si tratta dell’episodio narrato nel racconto “Diecisiete mil ochocientas ochenta y cinco malditas noches”, in cui il padre del protagonista era solito svegliarsi la notte per guardare gli episodi di M.A.S.H., serie televisiva statunitense andata in onda dal 1972 al 1983. Tutti i racconti, però, sembrano ambientati in epoca contemporanea, rimarcando l’intenzione di voler riportare vizi e virtù della società attuale.

È ben bilanciato, invece, il rapporto tra giorno e notte: c’è un equilibrio quasi totale fra i racconti che si svolgono nelle ore diurne e notturne. Tutti i racconti iniziano e finiscono, come si può facilmente intuire, in un arco temporale piuttosto limitato, che va dalle poche ore fino a un massimo di qualche giorno.

Pertanto, si può affermare che lo spazio e il tempo delle narrazioni sono dimensioni universalizzanti, poiché adattabili a diversi ambienti e situazioni, per cui sia il lettore guatemalteco che quello straniero, alieno al contesto storico e sociale, leggono i testi con lo stesso sguardo. L’unica eccezione è riscontrabile in “La raíz” dove due donne sono intente a preparare il *pepián negro*, ricetta tipica guatemalteca composta da ingredienti locali poco o per nulla conosciuti nel resto del mondo. Si può affermare che qui “nuevas capas de realidad se forman sobre las antiguas, pero todas conviven al mismo tiempo, en una especie de

anacronismo simultáneo con ciertos rasgos de modernidad que provienen casi todos del fenómeno de la globalización” (Ramírez, 2021: s/p).

2.2.2. Temi: il ruolo e la rappresentazione della donna, il sentimento amoroso, il cibo, i libri e le biblioteche

I temi che emergono sono molteplici. Il primo è la rappresentazione della figura femminile. La maggior parte delle donne presentate risulta essere spesso vittima ingenua di un qualche tipo di violenza: la violenza psicologica, in primo luogo, di cui è vittima Natalia, protagonista del racconto “Correspondencia ajena” che si rifugia in una lettera d’amore trovata per strada per provare, almeno per qualche momento, la sensazione dell’amore vero che il marito non le fa vivere; lui viene descritto come un uomo che non la degna di attenzioni e che si limita a salutarla con un cenno del viso. Troviamo poi la violenza verbale che Cat Wright, personaggio presente in più racconti (“Diecisiete mil ochocientas ochenta y cinco malditas noches”, “Por Julien”, “Pecador infame”), riserva alla moglie, colpevole di aver donato alla chiesa i soldi che lui aveva vinto in un concorso letterario, chiamandola *pinnípeda* e *morsa* (Cerezo, 2020: 66-67)²³. Infine, la violenza fisica, della quale, in giovane età, è stata vittima Rosa, pilastro attorno al quale ruota la narrazione in “La raíz”. La figura della donna è raccontata, racchiusa e ridotta al ruolo stereotipato di “angelo del focolare”, all’interno di un mondo a cui deve subordinarsi.

Proprio a tal proposito, in quest’ultimo racconto, l’autrice introduce una dichiarata intenzione di denuncia della condizione della donna, che molto spesso continua a essere uno strumento nelle mani dell’uomo. La protagonista, andata in sposa ancora bambina a un uomo molto più grande e dal quale subisce violenze fisiche, rappresenta, in generale, la condizione di numerose donne che vivono la loro vita relegate a un ruolo subalterno. Rosa diventa per l’autrice il manifesto di una denuncia. Rosa è tutto quello che una donna non deve essere: è vittima di un marito carnefice per molti anni e finisce col diventare essa stessa carnefice nell’epilogo finale in cui uccide il marito.

Questo episodio sembra richiamare alcuni versi tratti da “Hombres necios” (De Medrano, 1997) scritti dalla poetessa messicana Sor Juana Inés

²³ Letteralmente, “pinnipede” e “tricheco”, termini usati qui con valenza dispregiativa con lo scopo di insultare la donna.

De La Cruz, che si riportano qui di seguito per un rapido confronto:

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis:

si con ansia sin igual
solicitáis su desdén,
¿por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal?

Si tratta di una figura alla quale Valeria Cerezo è particolarmente legata e a cui ha dedicato un articolo critico dal titolo “Sor Juana Inés de la Cruz, la escritora contundente” (2020) apparso sul quotidiano online *La Hora*.

Negli altri racconti della raccolta *Cosas más extrañas suceden en el mundo*, la volontà di denuncia lascia il posto all’analisi dello stretto nesso che correla situazioni e conseguenze perché diventi monito e insegnamento per il lettore.

È importante ricordare, ammonisce Valeria Cerezo, che questo tipo di violenza esiste anche contro gli uomini ma che molto spesso non se ne parla. Effettivamente, sebbene in numero minore, è possibile rintracciare nell’opera storie di violenza anche contro il genere maschile. Il protagonista di “Les tengo una noticia”, è vittima di una moglie oppressiva, che lo tiene al guinzaglio e lo tratta come fosse ancora un bambino: gli dice come mangiare e con quali stoviglie, gli ricorda di lavarsi prima di mettersi a letto e gli vieta di far entrare in casa il gatto del vicino. E anche questo protagonista, così come Rosa, senza mai essersi precedentemente ribellato, ma con l’animo colmo di insofferenza, troverà, seppur in maniera non violenta, modo di porre fine alle angherie che la moglie perpetra nei suoi confronti.

Altra prospettiva attraverso la quale è possibile analizzare la raccolta è quella dell’amore, presentato nelle sue innumerevoli sfaccettature.

L’amore bugiardo, quello di facciata, che caratterizza i protagonisti di “Amor, Amor”, i quali, impegnati in una storia senza un reale interesse, appaiono annoiati, a tratti noncuranti. Si chiamano solo perché

devono e non perché vogliono, compiono azioni ripetitive e monotone, si mentono a vicenda perché non vogliono che l'altro pensi che non ci sia interesse, si promettono amore eterno e decidono di sposarsi quando nessuno dei due ne ha veramente la voglia. Si lascia sottintendere, probabilmente, una critica alla società moderna, in cui l'apparire è prioritario rispetto all'essere, in cui è necessario salvare le convenzioni etico-morali/sociali, in cui tutto diventa un gioco della finzione, in cui per salvare l'apparenza di serenità ci si condanna all'infelicità. Non si vuole, per noia o per immobilismo, scardinare il muro sedimentato delle consuetudini e ci si relega in una realtà di facciata dove volti di cartone nascondono visi insoddisfatti.

L'amore immaginato e anelato dal protagonista de "La memoria en llamas" è quello che nasce dalla necessità di sfuggire dal ristretto, tedioso o banale mondo conosciuto e che è capace di trasportare il lettore in diverse realtà ipotizzabili. Ed eccolo quindi immaginare le diverse possibili vite dell'autore del testo acquistato. E, come in un racconto nel racconto, attribuisce di volta in volta diverse identità all'autore. Ma non solo. Entra egli stesso nelle diverse probabili vite e ne diviene coprotagonista: diventa il badante di Amado Landes e se ne prende amorevolmente cura difendendolo da un figlio che non lo apprezza abbastanza; è disposto a mettere a rischio la sua stessa vita per salvarne il patrimonio culturale rappresentato dalla sua vasta biblioteca, luogo che ricorda gli ambienti evocati da Jorge Luis Borges, costruita durante un'intera vita. Il protagonista diventa l'amante in un gioco di ambiguità di genere reso possibile dalla lingua d'origine, in cui i pronomi di complemento indiretto sono gli stessi nei due generi maschile e femminile. In una versione di intimità domestica, il protagonista diventa la figlia di Amado Landes e fantastica sulla possibile vita familiare, con le conseguenti relazioni interpersonali, scandita da momenti di affetto filiale e insegnamenti paterni. E allora in una catena di immaginazione il lettore potrebbe ipotizzare la mancanza di un padre o l'aspirazione a un grande amore.

In antitesi al tema dell'amore, troviamo quello del tradimento, come l'altra faccia della stessa medaglia. Da una parte, l'amore vissuto e dedicato, dall'altra, l'amore maltrattato. In "Un hombre sin suerte" l'amore-non amore del protagonista sembra diventare la chiave di volta per sfuggire a una vita che lo costringe in una moltitudine di ruoli: marito perfetto, padre perfetto, figlio perfetto, collega perfetto e

che è caricato di un peso diventato troppo grande per la sua natura di essere umano, notoriamente imperfetto.

L'opera di Valeria Cerezo si può analizzare anche attraverso il cibo, che può essere considerato uno snodo per la narrazione. Uno straordinario veicolo per l'affermazione dell'identità, nonché un'occasione di incontro è rappresentato da ciò che si porta a tavola, perché è utile ritenere che veramente noi siamo rappresentati da ciò che mangiamo (Rotherg e Rabb, 2017: 100). Non a caso, un ausilio in tale direzione ci proviene dall'esperienza antropologica di Claude Lévi-Strauss, il quale riteneva che la cucina di una società fosse il linguaggio nel quale essa traduce, inconsciamente, la sua struttura (Lévi-Strauss, 1975: 202). Sedersi attorno a un tavolo, anche solo per un caffè o un bicchiere di vino, è un mezzo per conoscersi e analizzarsi, in un profondo lavoro introspettivo, affinando il proprio ruolo, alla ricerca di una personale collocazione nel sociale (Tannahill, 2016: 219). Così, tutto ciò che orbita intorno a certi prodotti, odori e ricette legati a un determinato luogo rappresenta un punto di riferimento che trascina con sé il cibo e tutta la ritualità, come mezzo di scambio culturale, come prima forma di contatto tra civiltà, gruppi o individui (Tannahill, 2016: 220).

Sarà quindi facile capire quanto l'identità di un individuo non rappresenti un'unità monolitica, bensì una molteplicità con la quale confrontarsi creativamente. Da qualsiasi angolazione lo si osservi, il cibo gioca sempre una parte preponderante come strumento di potere, arma di seduzione o espressione creativa (Camporesi, 1995: 4).

A dimostrazione di ciò, l'elemento cibo, ricorrente nei racconti di Valeria Cerezo, diventa, appunto veicolo per l'affermazione dell'identità dei protagonisti. La società guatemalteca accorda una grande importanza al ruolo dell'anziano e le donne, in particolar modo, sono custodi delle tradizioni culinarie del Paese. Nella raccolta in esame vi è un excursus del consumo e della preparazione del pasto, simbolo anche della condizione economica e sociale dei vari personaggi. Nel racconto "Franklin está salado" torna ricorrente l'immagine del protagonista alle prese con lattine di sardine. Il cibo pronto, presentato in fredde confezioni, mangiato direttamente dalla scatola e con un cucchiaino perché duri di più, è la metafora della vita di Franklin ridotto in povertà. E le lische che gli si incastrano tra i denti stanno a ricordare l'insuccesso "debido a un pequeño error cometido tres veces consecutivas" (Cerezo, 2020: 10). Il gusto salato che gli resta in bocca è l'amaro

della vita che gli è toccata in sorte.

Ancora cibo, ma stavolta meno triste, seppur consumato in solitudine, è quello che troviamo nel racconto "Les tengo una noticia". Il protagonista è solo in casa in una situazione di rilassatezza, in assenza di una moglie incombente e di figli rumorosi e trova il gusto della preparazione di un panino. L'uso dei verbi alla forma impersonale fa sì che la narrazione richiami una ricetta. Il protagonista prepara un semplice panino con la stessa accuratezza che un grande chef userebbe per un piatto elaborato. Come già detto, il personaggio principale di questo racconto è in una situazione di piacevole solitudine e con altrettanta piacevolezza si dedica al suo pasto. E così come le sardine di Franklin sono metafora di un periodo buio, il toast del protagonista di "Les tengo una noticia" è emblema di una raggiunta, seppur momentanea, tranquillità.

In un crescendo di preparazioni culinarie, Valeria Cerezo conduce il lettore all'interno di una vera e propria cucina. Rosa, l'anziana cuoca del racconto "La raíz", sta impartendo a Matilde, nel giorno del suo quindicesimo compleanno, oltre che la sua prima lezione di cucina, un insegnamento di vita. In quella cucina e attraverso le indicazioni che l'anziana dà alla bambina, è possibile percepire il crepitio dell'olio e sentire gli odori delle pietanze. L'autrice utilizza un'attenta descrizione dei passaggi della ricetta che diventano metafora dell'insegnamento che l'anziana donna lascia in eredità alla giovane Matilde. In questo contesto multiforme, il cibo, insieme alla sua preparazione all'interno delle cucine, luogo in cui si esprime un'intimità particolare, è rimasto uno dei terreni in cui si manifesta l'estro e la sensibilità muliebre, depositari di tutta la potenzialità femminile, che talvolta, purtroppo, è rimasta inespressa (Camporesi, 1990: 117).

Valeria Cerezo riesce però ad allontanare la storica visione della donna-angelo del focolare, immagine che per secoli ha imperato nella produzione letteraria e ha relegato le donne a un ruolo subalterno. Basti ricordare due opere classiche della letteratura inglese del Settecento, *Tom Jones*, nel 1749, di Henry Fielding (1707-1754), e *Gulliver's Travels*, nel 1726, di Jonathan Swift (1607-1745), dove il rapporto tra donne e cibo presenta un quadro sconsolante della posizione femminile in quanto il comune atto del nutrirsi risulta essere un'attività volgare e la voracità viene legata all'impudicizia e alla concupiscenza (Christensen, 1992: 3941).

Si ricordi che il cibo, estrapolato dall'interno dei romanzi, può fornire coordinate spazio-temporali, accompagnando i ricordi dell'infanzia o richiamando la routine quotidiana, rappresentando in tal modo una componente imprescindibile del ritmo narrativo (Christensen, 1992). Inoltre, quando si parla di donne, il cibo immediatamente diventa anche e soprattutto un valore aggiunto, uno strumento per tratteggiare condizioni delicate, difficili da vivere e superare (Christensen, 1992: 3942). Il cibo rappresenta anche l'opportunità per esternare un disagio, uno stratagemma per dar voce a una denuncia sociale (Christensen, 1992: 3943) oltre che essere storia ma soprattutto conservazione della propria memoria e della memoria delle famiglie, un modo di preservare e tramandare il passato, contribuendo, così, in modo massiccio, alla costruzione dell'identità stessa di un individuo (Christensen, 1992: 3944).

Nel panorama di personaggi che l'autrice offre attraverso i suoi racconti, Rosa occupa un ruolo fondamentale. Racchiude, come da dichiarazione dell'autrice (Visicchio, 2021: s/p.), numerose donne della sua vita. Rosa ha le caratteristiche di sua madre, anch'essa non vedente, della nonna alla quale l'autrice era fortemente legata nello stesso rapporto di complicità che unisce Rosa e Matilde, della cuoca di famiglia, di cui ha utilizzato il nome e che le ha trasmesso saperi e sapori della cucina tradizionale. Rosa, che non è legata da vincoli di sangue alla famiglia per la quale lavora, ne diventa pilastro fondamentale, tanto che sarà lei a tramandare le antiche tradizioni culinarie alla giovane che ha accudito fin da bambina. E così, Rosa diventa chiave di volta per Matilde che, ignorando i divieti che la madre le impone, frequenta la cucina ma soprattutto assorbe insegnamenti da parte dell'anziana cuoca.

E non importa che sia cieca. La cecità non rappresenta un ostacolo, non soltanto perché si muove in maniera disinvolta nel suo ambiente, ma anche e soprattutto perché il buio dei suoi occhi non corrisponde alla sua mente. Non si è arresa alla malattia, non ha ceduto al vittimismo. Ha capacità che superano l'ostacolo fisico, ha dimostrato che la mente è superiore alle barriere del corpo e dispone "de tal clarividencia para examinar hasta los más insignificantes acontecimientos" (García Márquez, 2021: 362).

Nella quasi totalità dei racconti che compaiono in *Cosas más extrañas suceden en el mundo*, fondamentale è la presenza di un testo, un libro,

un romanzo o anche un solo foglietto che spesso diventano la chiave di volta nella lettura del racconto. E poi biblioteche e studi a fare da scenografia. Valeria Cerezo, come già anticipato, è anche fotografa e con la precisione del tecnico riprende gli ambienti, li descrive accuratamente e li mostra consegnando la fotografia di decine e decine di volumi che sono diventati protagonisti, come nel caso di "La memoria en llamas", o comprimari nella raccolta. L'autrice ha indagato su tante possibili realtà, anche distanti dalla propria esperienza personale, ma in ognuna ha portato un pezzo del suo mondo. Così in "Correspondencia ajena" la protagonista trova per strada i resti di una lettera d'amore e ne analizza quel che resta. E sogna. In "Les tengo una noticia" un libro fa compagnia a un marito finalmente rimasto per qualche giorno lontano da moglie e figli. È l'unica compagnia con cui è disposto a condividere quei piacevoli giorni di silenzio e qui il libro diventa metafora del benessere e dello stato di sintonia con se stesso, propenso a farsi rapire soltanto da una lettura. E dove non sono palesemente nominati, ci sono nella quasi totalità dei racconti di Valeria Cerezo indizi riconducibili ai libri. Così in "Un hombre sin suerte", un marito stanco della troppa perfezione della sua vita "fue a buscar refugio al estudio" mentre lei "regresó y se sentó en la silla del escritorio".

E ancora inchiostro, questa volta bugiardo, in "Amor, amor" dove un libro ricevuto in regalo e non gradito, ma descritto come se fosse stato apprezzato, diventa elemento di un triangolo di menzogne tra fidanzato, fidanzata e madre di lui. E foglietti scritti, tanti, fino a comporre una poesia nell'immaginario della sognatrice Angélica anche ne "El mensajero" dove agli scritti anonimi è affidata l'illusione prima e la disillusione poi, della giovane.

E di nuovo libri, lettere ammuffite, biblioteche e scaffali che arrivano fino al soffitto in "A ningún lado". Librerie polverose stracolme di romanzi fuori moda, saggi politici o obsolete tesi di giurisprudenza affollano il racconto "La memoria en llamas". Il protagonista porta con sé i suoi libri al bar, a prendere il caffè con lui, così come si inviterebbe un amico di cui si apprezza la compagnia. E al protagonista, in uno dei tanti cambi di ruoli diventato l'amante di Amado, questi chiede soltanto che gli salvi la biblioteca. In un'altra trasformazione Amado sarà un editore e poi ancora un padre che ottiene dalla figlia la promessa che leggerà sempre. "Los días dejaron de ser aburridos y rutinarios desde que esos libros llegaron a mi vida" fa dire Valeria Cerezo al suo

personaggio. I libri come strumento della felicità quando il protagonista sgattaiola con una scusa in biblioteca per contarli, controllarli e cambiarne il posto. La lettura come fonte di gioia, dunque, ma anche di sofferenza nel caso in cui un ipotetico figlio di Amado ne avesse venduti. Libri come eredità, per esempio *El Caballero de Zifar*, che Amado consegna al protagonista perché sa di poter contare solo su di lui.

— Es el ejemplar que se perdió del *Caballero de Zifar*. Sólo hay una copia en un museo de Madrid, en una caja fuerte, y otra en un museo de París, además de ésta — [...] —. Cuando muera, sácalo de aquí, sólo en ti puedo confiar para que este libro llegue a las manos correctas. (Cerezo, 2020: 45)

2.2.3. Stile e linguaggio

Nei racconti che compongono la struttura di *Cosas más extrañas suceden en el mundo*, è possibile trovare un'equilibrata distinzione tra quelli narrati in prima e in terza persona. Nel primo è evidente la presenza di un narratore interno: sono i protagonisti o testimoni diretti della storia a parlare e a riportare gli eventi. La focalizzazione è fissa ed è quindi un unico personaggio a esplicitarli.

Nel secondo caso, il narratore esterno permette una focalizzazione che oscilla tra quella zero e quella esterna passando dal ruolo di semplice spettatore a quello di conoscitore di ogni aspetto caratteriale dei protagonisti.

Grazie a questa focalizzazione il lettore riesce a cogliere qualsiasi sfumatura di pensiero che emerge dalle parole dei protagonisti: il linguaggio scelto dall'autrice e utilizzato dai personaggi è strettamente legato al loro mondo interiore e alla loro psicologia. Grazie a ciò, capiamo quindi che Ana e Luis, protagonisti di "Amor, amor" agiscono in modo opposto al loro pensiero e contrario ai loro sentimenti, mostrati entrambi da "rettifiche" che Cerezo introduce subito dopo le battute:

— Mi amor, cástate conmigo — dijo en un arrebatado de ternura. Inmediatamente le vino la idea de que tal vez era demasiado pronto, que se había precipitado.
— Sí, quiero ser tu esposa — respondió, forzando una dulce sorpresa en la voz.

Apretaron los brazos uno alrededor del otro, vehementes.

— Amor... — dijo él, levantándole la barbilla con el índice, para que pudieran verse a los ojos.

— ¿Sí, amor?

— Siempre nos vamos a seguir diciendo la verdad, ¿verdad?

— Toda la vida — respondió ella, y lo besó, pensando que en realidad no estaba lista para casarse.

Filo conduttore di tutti i racconti è l'ironia, che è sicuramente l'espressione di una intelligenza creativa, dove creatività è sinonimo di pensiero divergente, cioè capace di rompere continuamente gli schemi dell'esperienza (Rodari, 1973: 171).

L'autrice, partendo da una situazione di "apparente normalità" manipola oggetti e concetti senza lasciarsi inibire dai conformismi (Rodari, 1973: 172). Ed ecco quindi Enrique, protagonista de "La búsqueda" cercare in maniera spasmodica e minuziosa qualcosa di cui il lettore non conosce il nome, ma diventa egli stesso spettatore di quella ricerca. Ecco allora seguirlo nel giro di perlustrazione per casa, aiutarlo ad alzare il copriletto per vedere se ce ne fosse traccia, svuotare le tazze con i resti del caffè e cercare sotto le porcellane. Alla fine, l'impegno profuso ha dato frutti: Enrique è riuscito a ritrovare tutti i baci che gli erano caduti la sera prima quando era insieme a Luisa.

Allo stesso modo, Tino di "A ningún lado" cerca qualcosa, ormai spazientito, per tutta casa, coinvolgendo anche sua moglie Marta. Negli armadi ha già cercato: chiuso lì dentro c'è suo nipote dimenticato durante il gioco del nascondino, ma non è lui che sta cercando e Tino richiude l'anta, ha rovistato nei cassetti e nella biblioteca, ha cercato da ogni parte per poi accorgersi che non ricorda più cosa stia cercando. È la moglie a ricordarglielo, sta cercando il tempo, ma di tempo non ce n'è più e a quel punto, allora, si lascia morire.

In questo racconto, come in molti altri della raccolta, l'autrice utilizza la risorsa della fantasia creatrice o anche dell'ironia, per argomentare su temi impegnativi, come quello della morte, in maniera apparentemente leggera.

E poi c'è l'ironia del destino e dei suoi noti scherzi. Quelli che faranno battere il cuore di Angélica di "El mensajero", le faranno passare notti insonni a fantasticare di un ammiratore che le scrive poesie e

gliele lascia tutte le mattine sulla strada che percorre per andare al Santuario. Ogni mattina una frase a completare una poesia d'amore indirizzata a lei. E Angélica sogna e fantastica, disegna il suo mondo felice e puro. Fino al giorno in cui al suo principe cade il mantello e si rivela per quello che è, un *pervertido*. Quell'ultimo verso "desnuda eres azul" (Cerezo, 2020: 34) la riempie di ira e vergogna e fa crollare il suo mondo fatato. Quello che Angélica non saprà mai, è che nessuno dei due mondi da lei immaginati è mai esistito: né quello dell'innamorato cortese, né quello dell' approfittatore spezza-sogni. Non saprà mai che quelle scritte che ha interpretato come versi di un'ode per lei sono in realtà le scritte inconsapevoli di un pastorello incolto che, per diletto, copia senza capirne il senso.

L'apparenza spesso inganna. E quello che sembra essere spesso non è. Nel bene e nel male.

La morte, da sempre nelle opere di tutte le epoche e di ogni latitudine, analizzata da un punto di vista cristiano e spirituale o filosofico e ateo, assume, nei racconti di Valeria Cerezo, il carattere dell'assurdo. Ma non basta, diventa un assurdo-didattico vincente sulle malelingue e sui pettegolezzi di chi, come in "Dos, ausencias", guarda con sospetto, nel giorno del funerale dell'anziano Eduardo, personaggio ricco e illustre, la giovane moglie. La sua sparizione poco prima del rito funebre diventa certezza di colpevolezza. E allora, al via le ricerche, anche al telegiornale, della terribile vedova omicida. Salvo scoprire, poi, che la donna ha deciso di legare ancora il suo viaggio a quello del marito e scelto di morire per restargli accanto. Su quel mondo di convenzioni e apparenze, Cerezo fa calare, improvviso e imprevisto, il silenzio della verità. L'autrice avrebbe potuto descrivere il rito delle false condoglianze alla vedova, delle menzognere lodi sul suo operato nei confronti dell'anziano sposo o le fittizie lusinghe alla sua persona. Ma no. Non ci sono parole. Non ci sono parole da aggiungere. E i pettegoli, i millantatori, i falsi moralisti o gli pseudo perbenisti sono lasciati soli a riflettere sull'affrettato giudizio elargito con estrema superficialità.

Lo stile è direttamente collegato al linguaggio che risulta essere scorrevole, fluido e di facile comprensione, in quanto si tratta della variante standard dello spagnolo sudamericano e guatemalteco in particolare. Secondo questa ottica ciò che lega il testo al suo luogo di provenienza sono i termini tipici della colloquialità locale.

Non si riscontra, invece, un uso particolare delle figure retoriche, cosa che al contrario accade con la punteggiatura, fedele al genere testuale e alla forma dialogica: l'ampio numero di discorsi diretti richiede l'uso di trattini, virgolette e caporali e implica l'utilizzo di altri punti di interpunzione, i quali rispettano tonalità, pause, interruzioni ed esitazioni. Anche la lunghezza dei periodi dipende dall'impiego della punteggiatura e contribuisce alla creazione del ritmo narrativo, che varia a seconda della forma — discorso diretto o indiretto — in cui compaiono gli enunciati. Frasi brevi dal ritmo incalzante nel primo caso, proposizioni più lunghe e meno rapide nel secondo.

Bibliografia

- Calvo Drago, Julio (2001) *El retorno del cangrejo parte cuatro*, Guatemala, Editorial X.
- Camporesi, Piero (1995) "Nota introduttiva", in P. Artusi, *La Scienza in Cucina e L'Arte di mangiar bene*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 3-4.
- _____ (1990) *Il brodo indiano, edonismo ed esotismo nel Settecento*, Milano, Garzanti, pp. 115-117.
- Cerezo, Valeria *Cosas más extrañas suceden en el mundo*, Cuernavaca, Praxis, 2020, pp. 66-67.
- _____ (2020) "Sor Juana Inés de la Cruz, la escritora contundente", *La Hora*, disponibile su: <https://lahora.gt/secciones-para-ti/cultura/wpcomvip/2020/04/28/sor-juana-ines-de-la-cruz-la-escritora-contundente/> (ultimo accesso 09/07/2023).
- _____ (2017) *La flor oscura*, Città del Guatemala, F&G Editores.
- _____ (2016) *La muerte de Darling*, Città del Guatemala, F&G Editores.
- _____ (2015) *Cuerpos*, Città del Guatemala, F&G Editores.
- Christensen, Ann Caroline (1992) "Private Supper / Public Feast: Gender, Power and Nurture in Early Modern England", *Dissertation Abstracts International* 52 n. 11, maggio, 1992, pp. 3936-3938.
- De Medrano, Luis Sainz (coord) (1997), *Sor Juana Inés De La Cruz*, Roma, Bulzoni.
- Calvo Drago, Julio; Echeverría, Maurice; Escudos, Jacinta; Flores, Ronald; Hernández, Julio; Payeras, Javier (2002) *Literatura Límite*, Ciudad de Guatemala, Editorial X.
- Echeverría, Maurice (2001) *Encierro y divagación en 3 espacios y un anexo*, Ciudad de Guatemala, Editorial X.

- _____ (2001a), *Sala de espera*, Ciudad de Guatemala, Editorial X.
- _____ (2000) *Tres cuentos para una muerte*, Ciudad de Guatemala, Editorial X.
- Flores, Marco Antonio (1996) *Los muchachos de antes*, Messico D.F., Alfaguara.
- _____ (1995) *Un ciego fuego en el alma*, Messico D.F., Universidad Autónoma Metropolitana.
- _____ (1993) *En el filo*, Città del Messico, Praxis.
- _____ (1993a) *Crónica de los años de fuego*, Messico D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (1993b) *La sigüamonta*, Messico D.F., Siglo XXI Editores.
- _____ (1976) *Los compañeros*, Messico D.F., Joaquin Mortiz.
- García, Claudia (2007) "Y mis pechos se irguieron en lo oscuro. Política y género en el cuento escrito por mujer en Guatemala (1987-2001)", *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, disponible su: <<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v18/garcia.html>> (ultimo ingreso 23/07/2021).
- García Márquez, Gabriel (2021) *Cien Años De Soledad*, Madrid, Cátedra.
- Lévi-Strauss, Claude (1975) "Antropología", *Enciclopedia del Novecento*, I, Roma, Treccani, pp. 202-203.
- Méndez, Alejandro (2002) *Crónicas suburbanas*, Ediciones Germinal.
- Payeras, Javier (2017) "Últimos rounds: narrativa guatemalteca contemporánea", *penúltima*, <<http://revistapenultima.com/ultimos-rounds-narrativa-guatemalteca-contemporanea-javier-payeras/>> (ultimo ingreso 22/07/2021).
- Phé-Funchal, Denise (2019) *Dicen*, Città del Guatemala, Patológica editores.
- _____ (2019) *Ana sonrío*, Città del Guatemala, F&G Editores.
- _____ (2015a) *La habitación de la memoria*, San José, loqueleo-Santillana.
- _____ (2011) *Buenas costumbres*, Città del Guatemala, F&G Editores.
- _____ (2010) *Manual del mundo paraíso*, Città del Guatemala, catafixia editorial.
- _____ (2007) *Las Flores*, Città del Guatemala, F&G Editores.
- Prado, Estuardo (2016) "Finales de los 90's: Retrospectiva de una época cultural partiendo de un 9-59 en la Zona 1", *(Casi) Literal*, disponible su:< <https://casiliteral.com/tag/finales-de-los-90s-retrospectiva-de-una-epoca-cultural-partiendo-de-un-9-59-en-la-zona-1/>> (ultimo ingreso 22/07/2021)

- _____ (1999) "La conciencia, la última frontera", *Vicio-nes del exceso*, Città del Guatemala, Editorial X.
- Ramírez, Sergio (2021) "Inventando realidades", prólogo a *Puertos abiertos. Antología del cuento centroamericano*, disponibile su: < <https://www.cervantesvirtual.com/obra/inventando-realidades-prologo-a-puertos-abiertos-antologia-del-cuento-centroamericano/>> (ultimo ingresso 29/07/2021).
- Rey Rosa, Rodrigo (1998) *Ningún lugar sagrado*, Seix Barral.
- _____ (1994) *Lo que soñó Sebastián*, Seix Barral.
- Rodari, Gianni (1973), *Grammatica Della Fantasia*, Torino, Einaudi.
- Rotherg, Robert; Rabb, Theodore (2017) *La fame nella storia*, Roma, Editori Riuniti.
- Sparks, Kathleen (2019) "War Trauma and the Body In Valeria Cerezo's New Guatemalan Fiction", *The Latin Americanist*, v. 63, n.2, disponibile su: < <https://www.proquest.com/docview/2389239384?fromopenview=true&pq-origsite=gscholar>> (ultimo ingresso 09/07/2023)
- Tannahill, Reay (2016) *Storia del cibo*, Milano, Rizzoli.
- Toledo, Aida (2018) "Acerca de las estrategias de reconfiguración de espacios culturales: o de cómo escritoras del siglo XIX y XX transforman espacios privados (o domésticos) en formas variadas de espacio público", *Cultura de Guatemala*, cuarta época, vol. I, pp. 3-13.
- Sor Juana Inés de la Cruz (1997) *Obras completas*, Messico, D.F., Porrúa
Disponibile su: <<http://ccat.sas.upenn.edu/romance/spanish/219/07colonial/sorjuanahombresnecios.html>> (ultimo ingresso 09/07/2023)
- Valdés Pedroni, Sergio (2016) "Una no-generación de arte y cultura urbana", *LaHora.gt*, disponibile su: < <https://lahora.gt/secciones-parati/cultura/wpcomvip/2016/12/02/una-no-generacion-arte-cultura-urbana/>> (ultimo ingresso 22/07/2021).
- Woolf, Virginia (2004) *A Room of one's own*, Londra, Penguin Books.

3. La violenza nella narrativa femminile guatemalteca

Tiziana Toriello

3.1. Quadro generale

Il presente studio si propone di approfondire e analizzare la presenza della violenza nelle sue diverse forme nei testi letterari guatemaltechi rivolgendo, però, uno sguardo particolare alle opere scritte da autrici e, soprattutto, all'opera di Denise Phé-Funchal (*Città del Guatemala*, 12 febbraio 1977).

Innanzitutto, si rende necessario sottolineare la scarsità di studi critici sulla letteratura guatemalteca del XXI secolo e ancor meno quelli sulla narrativa delle donne. Di conseguenza, ciò ha comportato un notevole lavoro di ricerca per lo sviluppo di questo lavoro, principalmente attraverso fonti e strumenti digitali che hanno permesso di integrare le poche informazioni accessibili mediante i tradizionali canali di ricerca.

In particolar modo, è stata imprescindibile l'attività letteraria delle autrici sui loro profili social, oltre alle loro numerose interviste e partecipazioni a eventi letterari online.

Tutto ciò perché gli scrittori guatemaltechi soffrono di una invisibilità immeritata a causa della mancanza di una forte infrastruttura editoriale che rende limitata la circolazione delle opere. Infatti, è importante considerare che solo a partire dalla fine del XX secolo ci sono stati segnali di rinnovamento editoriale con l'imporsi nel panorama nazionale di alcune case editrici, quali: F&G, nata nel 1994 ad opera di Raúl Figueroa Sarti, contraddistintasi per essere l'unica casa editrice non

istituzionale a pubblicare libri di memoria storica; Magna Terra, istituita nel 1994 grazie a Gerardo Guinea Díez, che si concentra maggiormente su libri di consumo e infantili; Letra Negra, fondata nel 1998, che si professa come obiettivo principale la diffusione della letteratura centroamericana e iberoamericana; Editorial Cultura, la quale, invece, fa capo al Ministero di cultura e sport e la cui direttrice, nominata recentemente, è Denise Phé-Funchal; infine, l'indipendente Catafixia, fondata nel 2009, che si dedica esclusivamente alla pubblicazione di poesie. La casa editrice Alfaguara è quella che detiene la più grande distribuzione delle opere anche a livello internazionale, come nel caso dell'antologia *Ni hermosa ni maldita*, pubblicata nel 2012, che ebbe grande successo anche al di fuori del Guatemala.

Un interessante progetto editoriale indipendente, Trinorte, inoltre, è nato nel 2021 dalla collaborazione di Editorial X di Estuardo Prado con Los sin Pisto dello scrittore salvadoregno Mauricio Orellana Suárez e con la casa editrice indipendente honduregna Mimalapalabra di Giovanni Rodríguez. Questo progetto, con cui ha pubblicato anche César Yumán, è volto a promuovere e supportare la letteratura centroamericana. Infine, grazie alla determinazione di giovani autori stanno nascendo, senza alcun appoggio istituzionale o economico, nuovi progetti editoriali come Los Zopilotes, Alambique e Sión Editorial²⁴.

L'agenda statale per lo sviluppo di strategie culturali, infatti, non offre grande supporto all'editoria e anche il lavoro di pubblicizzazione da parte delle case editrici risulta ancora molto grossolano: viene per lo più lasciato fare agli autori stessi, i quali a stento riescono a valicare i confini nazionali e a diffondere le proprie opere nelle librerie di tutto il mondo, dovendo, oltretutto, occuparsi personalmente dei servizi di traduzione, del marketing, dei viaggi internazionali di presentazione e del servizio di spedizione a causa del deficitario servizio postale

²⁴ Los Zopilotes, nato nel 2011 da un'iniziativa del poeta Eynard Menéndez (Antigua Guatemala), e Sión Editorial, creato nel 2016 a Quetzaltenango, appartengono al cosiddetto movimiento cartonero, ossia editori indipendenti che producono libri con materiali riciclati, con una rilegatura visibile e altre particolarità. Questa nuova forma di editoria, come anche Alambique Editorial (istituita nel 2009 da un'idea dello scrittore di Amatitlán, Marco Valerio Reyes), non usufruisce di alcun aiuto economico statale e diffonde le opere soprattutto per mezzo delle reti sociali. L'obiettivo principale è quello di supportare la letteratura nazionale e dare l'opportunità anche a nuovi autori di pubblicare.

guatemalteco (Centro de formación de la Cooperación Española en La Antigua Guatemala, 2019).

Perdipiù, nonostante si sia istituita la FERIA Internacional del Libro de Guatemala, che si tiene annualmente dal 2004, non si è giunti ancora alla creazione di uno spazio di scambio e progettazione tra i vari autori. Manca, quindi, un lavoro coordinato di collaborazione e dialogo tra i vari intellettuali per portare alla ribalta la cultura, l'arte e la letteratura del proprio paese nel mondo. Difatti, il dialogo tra le varie generazioni di scrittori non sembra riuscire ad aprirsi e la mancanza di connessione tra le diverse epoche mette in luce sia l'assenza di una prospettiva futura sia la consuetudine al perseguimento di una via individuale alla ricerca di visibilità.

Di conseguenza, sono pochi gli scrittori che riescono a pubblicare e che giungono a essere totalmente integrati nel meccanismo senza doversi sostenere con altri lavori che non hanno nulla a che fare con la scrittura. Purtroppo, l'esigua attività di ricerca e le poche scuole di formazione per scrittori o di spazi adibiti alla letteratura non consentono un incremento della produzione di romanzi, nonché lo sviluppo di determinate tecniche narrative. Non a caso, il genere più diffuso nel paese è il racconto breve perché, necessitando di un minore tempo per la composizione, consente agli autori guatemaltechi di svolgere altre attività. A conferma di ciò, la scrittrice Mildred Hernández afferma:

La mayoría que nos dedicamos a escribir debemos trabajar para ganar nos la vida y a veces esos trabajos no se reducen a uno sino a varios... hace pocos años tenía cuatro trabajos y entonces no me daba tiempo para escribir... la novela necesita de cierta técnica para que la novela no se caiga en la mitad... creo que el condicionamiento económico es lo que priva a un escritor, que necesita un espacio mental, como cierta tranquilidad constante que dura varios días, meses, años como dura la escritura de una obra extensa. (Hernández en Toriello, 2020: s/p)

Di contro, molti autori stanno provando a farsi spazio sfruttando il mondo digitale per superare la barriera fisica della distribuzione. A tal proposito, ad esempio, Rafael Romero ha deciso di aprire un blog che poi si è trasformato in una pagina web, *Te prometo anarquía*, proprio allo scopo di creare uno spazio virtuale dove chiunque possa pubblicare la propria opera. Anche l'industria editoriale ha cominciato a

servirsi del web per le pubblicazioni, parallelamente alla stampa cartacea. Dunque, la comunità letteraria si sta adoperando, grazie alla rete, per divulgare le proprie opere attraverso blog, *social* e continui incontri letterari virtuali, sulla scia di quel progetto di innovazione cominciato da Editorial X. Oltretutto, i mezzi digitali stanno permettendo l'aggregazione in spazi virtuali anche di vari studiosi, ricercatori, professori, accademici affinché si rendano sempre più visibili le opere degli scrittori centroamericani con il contributo della ricerca e dello scambio di informazioni. Un esempio sono le pagine web della *Red Europea de Investigaciones sobre Centroamérica* e della *Red de Investigación de las Literaturas de Mujeres de América Central* che si propongono di facilitare la circolazione dei dati raccolti, dei progetti e dei lavori accademici attraverso lo sviluppo di una grande rete che, se nel primo caso si focalizza sulla riunione degli studi sul Centroamerica condotti nei vari paesi del mondo, nel secondo si concentra sulle ricerche riguardanti la letteratura centroamericana scritta dalle donne.

Comunque, non bisogna dimenticare che la divulgazione letteraria è impedita anche dall'altissimo tasso di analfabetismo del paese che, *in primis*, riduce il numero di lettori e, in secondo luogo, rende la letteratura un lusso per una piccola percentuale di persone (Villalobos Viato, 2014). Ed è proprio la scrittrice Denise Phé-Funchal a ricordarlo: "No hay que olvidar que vivimos en un país de no lectores y, por lo tanto, de sordos, en el cual la publicación no es siempre un negocio rentable" (in Zardetto, 2010: s/p).

Di conseguenza, per il presente studio è doveroso tenere conto della situazione politica e sociale che influenza l'evoluzione letteraria nazionale.

Il Guatemala è un paese che è stato afflitto da trentasei anni di guerra civile, terminata solo con la firma degli Accordi di Pace nel 1996. In questo modo, si decretò la fine della lotta armata tra l'esercito e i vari movimenti di guerriglia. Sin da subito, nell'intento di configurare il Guatemala all'interno del mercato globale e capitalista (Villalobos-Ruminott, 2013: 69), si lavorò per il consolidamento del legame con gli Stati Uniti, che divennero il più stretto interlocutore commerciale. Infatti, la fine della guerra riservò grandi speranze nel processo di democratizzazione e nella possibilità di inserirsi nel sistema economico internazionale mediante l'aumento delle esportazioni e la liberalizzazione del commercio. Questo progetto di sviluppo economico, però,

non poté contare né su una forte struttura organizzativa né su una stabilità politica. Inoltre, la diffusione di maras (bande armate organizzate) e la grande circolazione di armi ereditate dalla guerra hanno costituito un problema centrale per la creazione del benessere sociale, impedito anche dalla corruzione e dall'abitudine all'impunità radicata tra gli apparati governativi (Román, 2023). Tutto ciò si è riversato sulla popolazione analfabeta e povera, oggetto di sfruttamento lavorativo, al margine di ogni progresso scientifico e tecnologico e messa alle strette tra l'aderenza alla propria cultura tradizionale, incompresa dalle élite e dai gruppi dominanti, e il forzato processo di modernizzazione portato avanti dai mezzi di comunicazione di massa che hanno trasformato usi e costumi con il conseguente collasso della struttura sociale, privata di ogni piano di sostegno da parte del governo (Cebrián Abellán, 1999).

Oltretutto, nel tentativo di ricostruzione di un paese moderno si è preferito aprire un nuovo cammino nazionale senza tenere conto della memoria storica e tentando di cancellare il passato e le atrocità commesse, mediante la concessione dell'amnistia ai responsabili dei massacri di intere comunità indigene.

Il Guatemala ha teso ad affermare la propria identità nazionale ma, dopo la firma degli accordi di pace, ha dovuto affrontare gravi problemi e, nella speranza di una ristrutturazione della solidarietà sociale, si sono susseguite varie manifestazioni contro quello che è divenuto il principale malessere nazionale, la corruzione. Negli ultimi dieci anni si è resa manifesta la crisi della democrazia e dei concetti di comunità, nazione, cittadinanza attraverso le proteste e i cortei che nel 2015, ad esempio, hanno condotto alle dimissioni del Presidente Otto Pérez Molina e che tuttora cercano di opporsi a un sistema altamente imperfetto e repressivo.

Inoltre, in Guatemala il razzismo ha giocato un ruolo decisivo nella costituzione di una nuova comunità nazionale attraverso un meccanismo che potremmo definire "biopolitico", costitutivo della modernità, così come lo pensa Foucault e che si condensa nella formula far vivere e lasciar morire (in Sollazzo, 2010). Si tratta di un processo di inclusione-esclusione degli indigeni in un paese però a maggioranza indigena. Un esempio lampante di questo meccanismo è avvenuto il 29 dicembre 2016, proprio in occasione del ventesimo anniversario della firma degli Accordi presso il Patio de la Paz nel Palazzo Nazionale

della Cultura del Guatemala. La cerimonia fu presieduta dall'allora presidente Jimmy Morales e dagli ex presidenti Vinicio Cerezo, considerato uno dei principali artefici del processo di democratizzazione del paese e promotore dei negoziati che condussero alla firma degli accordi, e Álvaro Arzú, colui che firmò l'ultimo accordo di pace. Tra i numerosi invitati vi erano anche i capi di gruppi indigeni, la cui presenza era di particolare importanza dal momento che le loro comunità furono le principali vittime di quella lunga guerra. Tuttavia, a loro non fu riservato alcun posto, tutti occupati dalle autorità del governo e da membri del parlamento ladinos e, nonostante le loro proteste, furono invitati a prendere posto in fondo alla sala. La loro reazione fu unanime e abbandonarono la cerimonia (Diario la Hora, 2016).

In questo modo, il progetto di creazione di una comunità nazionale in Guatemala si è incentrato non sulla costruzione di una nazione in cui possano convivere allo stesso livello le diversità che la caratterizzano, ma sull'avversione all'incrocio tra etnie diverse, sulla ladinización e sull'obiettivo di "blanquear la nación e invisibilizar al indio y al afrodescendiente" (Casaús Arzú, 2014: 83). Dopo gli Accordi, furono massicci gli sforzi statali per educare gli indigeni ai valori e alle conoscenze della modernità e alla loro incorporazione forzata nelle forme di lavoro capitalista.

Il punto principale sarebbe riconoscere il Guatemala come la somma di più nazioni culturali (Liano, 2007: 77-85). La costruzione dell'identità del paese dovrebbe partire dal riconoscimento delle diverse componenti etniche che la costituiscono, giacché la maggioranza dei suoi abitanti è indigena e si riconosce nella propria etnia più che nella nazione. Infatti, molto spesso anche tra gli intellettuali autoctoni ci si domanda se il Guatemala esista, se esista una letteratura che possa definirsi guatemalteca perché il concetto di "letteratura guatemalteca" per molti scrittori nazionali implica, prima di tutto, l'affermazione dell'identità guatemalteca e, quindi, del concetto stesso di Guatemala, che ancora ha molto cammino da fare per la sua completa realizzazione.

3.2. La violenza nella narrativa post-guerra

La narrativa guatemalteca del post-guerra affronta il tema della collettività in maniera del tutto singolare, rompendo con l'immagine del

tradizionale ideale di comunità nazionale e allo stesso tempo opponendosi al progetto moderno della sua ristrutturazione che, fino a quel momento, ha rivelato debolezza e aporia. La riflessione di questa letteratura, quindi, si basa sulla constatazione del fallimento della nozione moderna di comunità. La frattura che si determina e la consapevolezza dell'insuccesso della politica moderna contraddistinguono la letteratura contemporanea da quella dei secoli precedenti ancora legati al sogno di una comune identità nazionale. La letteratura del post-guerra non è uno spazio dove lamentarsi e dolersi, ma un momento di pensiero critico.

A fine degli anni '90, fu definita "Literatura del Desencanto", descritta come una letteratura di rottura e uno strumento di espressione di sconfitta e di delusione che si contrapponeva alla cosiddetta *Generación comprometida* degli anni precedenti che, invece, era totalmente coinvolta nel progetto rivoluzionario.

Una letteratura che esprime, secondo Beatriz Cortez, una "estética del cinismo" (Cortez, 2010: 4), ossia un abbandono dei valori morali e la focalizzazione sulle passioni del singolo individuo. Il sogno di una nuova patria e gli immaginari epici delle rivoluzioni socialiste si sono trasformati in disillusione di fronte all'impossibilità di risoluzione delle ingiustizie e di un miglioramento socioeconomico.

Questa nuova narrativa di carattere urbano, lontana dalle tradizionali ambientazioni rurali o indigene, rivela una presenza ingombrante e predominante dell'io, dove il narratore il più delle volte è colui che provoca la storia nella quale è profondamente implicato. Non si tratta più di fungere da testimone delle ingiustizie, di dolersi degli anni della guerra, ma di esplorare l'intimità e la soggettività schiacciata dall'ambiente urbano e dalla violenza. La scrittura si spezza, si basa sulla paratassi e la tensione che pervade la narrazione si scioglie in un finale dal tono più moderato.

Tra la metà degli anni '90 e l'inizio del 2000, una nuova narrativa intimista e con una certa tendenza iconoclasta si sviluppa attorno alla rivista *Anomia* (1996-1998), creata da un gruppo di amici, presso l'Università Rafael Landívar di Città del Guatemala. Da questo progetto nasce Editorial X, fondata nel 1998 da Estuardo Prado, a cui si uniscono scrittori come Javier Payeras (Città del Guatemala, 1974), Julio Calvo Drago (Città del Guatemala, 1969-2021), Francisco Alejandro Méndez (Città del Guatemala, 1964). L'intenzione era quella di pubblicare

nuovi scrittori con proposte non tradizionali sia nel tema che nello stile. Il loro fu un cambio netto perché prestarono maggiore attenzione a tematiche personali, a interessi individuali e non si orientarono esclusivamente verso la specifica tematica nazionale, ma verso un momento di pensiero critico. A partire da allora, quindi, il linguaggio si rinnova e accoglie la musica, il cinema, la pubblicità, i fumetti. La *Generación X*, come venne definita, nacque grazie a Estuardo Prado, che riuscì a portare alla luce molti scrittori, la maggior parte dei quali nati tra il 1964 e il 1984.

Sin da subito, si è reso evidente il conflitto con gli autori delle generazioni passate come Marco Antonio Flores (Città del Guatemala, 1937-2013), proprio a causa di un diverso tipo di legame con la storia nelle loro traiettorie letterarie. La critica, però, ha sempre cercato in qualche modo di vincolare il loro movimento letterario al conflitto armato, come se fosse un riflesso di esso, appartenente a quello stesso flusso letterario delle generazioni precedenti. La *Generación X* è stata anche associata alla letteratura de *la Onda* messicana, a cui in realtà non si era mai accostata.

Insomma, la loro “controcultura” inizialmente non è stata apprezzata e si è cercato sempre di incasellarla in fenomeni che potessero categorizzarla; al contrario, il progetto dell’Editorial X voleva fuggire da ogni pressione di sistematizzazione, in un periodo in cui molti autori non venivano pubblicati perché non rispondevano ai canoni che nel panorama mondiale si erano diffusi sulla letteratura latinoamericana, da cui ci si aspettava solo la presenza di tematiche di morte, genocidi e questioni indigene. È una corrente che si dirigeva nella direzione opposta, verso una letteratura fatta di immagini, suoni, concepita come una sorta di bolla o allucinazione per discostarsi dal proprio contesto e provocare una rottura delle norme e dei canoni per poi magari ricostituirne dei nuovi.

Bisogna tener conto che la loro generazione si formò alla fine della guerra, in un periodo di *creación de un no lugar* (Castillo, 2014: 247), in cui si cominciò a privatizzare tutto, in cui la classe dominante guatemalteca era ambigua e alla ricerca di una definizione di sé stessa attraverso referenti stranieri, finendo così per inserirsi in un contesto di globalizzazione che negava ogni identità nazionale. Inoltre, questi autori vivono e risentono di un clima altamente instabile e dominato da una violenza ben differente da quella degli anni della guerra.

Infatti, dopo gli Accordi di pace non vi è stato alcun progetto da parte dello Stato finalizzato ad assicurare il benessere e la sicurezza sociale del Paese. Alcuni militari che presero parte al conflitto, ad esempio, non riuscendo a integrarsi nel nuovo apparato statale, hanno continuato a perpetrare atti di violenza e sempre più ragazzi socialmente esclusi si sono avviati sul cammino della delinquenza (Aguirre Tobón, 2014: 191-234).

Il clima cambia e la violenza post-conflicto opera perlopiù nelle città e può compiersi nelle più disparate forme, quali, ad esempio, le pratiche repressive dello Stato, le azioni delle bande organizzate, la violenza contro le donne, che costituisce la forma più evidente della rottura di ogni norma sociale.

Se la violenza nel periodo del conflitto veniva legittimata con argomenti ideologici, causata, da un lato dall'opposizione tra conservatori e oppressori, dall'altro dai guerriglieri di sinistra, dopo il 1996 sembra divenire solo uno strumento di raggiungimento dei propri fini individuali. Inoltre, compenetra talmente tanto nella società guatemalteca da divenire totalmente arbitraria, avallata tra l'altro dal clima di impunità e corruzione che imperversa nel paese dopo il conflitto. Si tratta, dunque, di una violenza che non sembra più così prevedibile nel luogo e nel tempo, perché del tutto irruenta. Pertanto, nessuno può sentirsi al sicuro, tanto meno la classe alta, rinchiusa dietro grandi mura e recinti sorvegliati. La diretta conseguenza di tutto ciò è una crescente diffidenza verso l'altro in un clima di paura continua, condizione, quest'ultima, che conduce a una vita solitaria e in alcuni casi alienante.

Perciò, nella produzione narrativa guatemalteca del post-guerra si riflette il cambiamento della natura di questa violenza che imperversa nel paese. Ad esempio, nella Generación X, il nuovo clima alimenta la ricerca della propria identità attraverso una decostruzione che genera riflessioni profonde su ciò che significa essere guatemalteco.

Infatti, se nelle rappresentazioni letterarie precedenti alla fine del conflitto si presentava un tipo di violenza sull'idea di una denuncia dell'oppressione politica, economica e sociale, e si privilegiava la rielaborazione di tematiche e situazioni legate all'esperienza rivoluzionaria dello scrittore stesso, delle sue esperienze individuali per esprimere quelle di tutta la società, al contrario, nelle opere a partire dalla fine degli anni '90, nella raffigurazione della violenza, la matrice ideologica e politica scompare, enfatizzando lo spirito individualistico ed egoista

prevalente della nuova società moderna.

La violenza, pertanto, compare sotto nuove e diverse forme che convivono tra loro nel panorama letterario ricorrendo, ad esempio, a una narrazione ironica, parodica, come quella di Payeras (2007), o al genere poliziesco e al noir, come in Francisco Méndez (2021), oppure ricorrendo al fantastico, di cui un caso esemplare è il romanzo *Diccionario Esotérico* dello scrittore e giornalista Maurice Echeverría, opera con cui ha ricevuto nel 2005 il premio Mario Monteforte Toledo.

Le opere “post conflitto”, dunque, prediligono uno sguardo sulle conseguenze della violenza sull’individuo e sulle sue relazioni sociali in una forma di denuncia indiretta. La violenza, perciò, smette di essere solo una tematica nel discorso letterario ma si insedia nella scrittura stessa, nell’estetica e si riscontra nel processo di metaforizzazione dei conflitti esistenziali, nell’uso di un linguaggio che rompe con i canoni tradizionali, proveniente dal mondo della musica rock e della droga. In questo modo, il fulcro del discorso letterario diviene l’individuo, figlio della violenza e profondamente sconfortato e disilluso.

Gli spazi urbani divengono protagonisti della narrazione e luoghi dove le armi, il crimine e la morte si integrano con l’ambiente in un clima di paranoia e diffidenza. L’umorismo e l’ironia, propri della maggior parte dei testi di questo periodo, divengono sia strumenti di sopravvivenza di fronte all’irrazionalità di un mondo violento, sia strumenti di espressione di disaccordo rispetto ai valori imperanti della nuova società moderna. Gran parte di questi autori ricorrono a elementi di cultura popolare urbana, all’oralità, alla satira, all’ironia e, come Eduardo Juárez, inseriscono sullo sfondo il mondo globalizzato e i mass media, che fungono da strumento di evasione dalla realtà e che accompagnano la vita dell’individuo, descritto ora nella sua sfera familiare e privata, non più simbolo della collettività.

L’attenzione sul singolo individuo prevale anche quando, nel 2017, Valeria Cerezo ritorna sulla tematica della violenza della guerra con il romanzo *La flor oscura*. L’autrice ha il merito di costruire con questo romanzo una sorta di ponte con le precedenti generazioni perché decide di parlare della guerra, nonostante non abbia vissuto personalmente i momenti più duri e cruenti di quel conflitto. Inoltre, cerca di mediare tra gli scrittori che l’avevano vissuto, che hanno scritto opere dense politicamente e ideologicamente, e la generazione che scrive alla fine degli anni ’90 che, al contrario, cerca di rompere con quel legame

e quell'eredità schiacciante.

La scrittrice narra del trauma del conflitto attraverso una narrativa che attraversa gli ambienti familiari e personali, riportando nella sua narrazione non solo i singoli eventi violenti, ma anche la paura opprimente della vita ordinaria secondo una prospettiva di "post memoria" e di distanziamento che non si focalizza sui combattenti o sulle battaglie, ma che si interroga sugli effetti della guerra sulle persone comuni e la loro quotidianità. La scrittrice, perciò, pone una domanda a cui difficilmente potrà dare risposta, si limita a cercare di mostrare l'effetto della violenza che si riversa inconsciamente nei comportamenti dei sopravvissuti e non si preoccupa di indagarne i meccanismi. Entra, invece, nell'esperienza delle singole persone che hanno cercato di andare avanti nonostante tutto e che si sentono consumate da quel trauma (Sparks, 2019: 220-243). Il linguaggio colloquiale, inoltre, consente al lettore di sentirsi parte del mondo che si sta narrando e di avvicinarsi emotivamente ai personaggi come persone comuni.

Dunque, si può osservare come, a partire dalla fine degli anni '90 del XX secolo, i testi guatemaltechi, inseriti in un contesto urbano moderno, anche se non hanno un intento di vera e propria denuncia, in realtà, sono fitti di allusioni extra testuali e presentano al lettore il quadro violento del paese da un punto di vista individuale e non collettivo.

3.3. La condizione delle donne e i movimenti femministi in Guatemala

Naturalmente, anche la narrativa femminile guatemalteca post conflitto riflette nei suoi testi il clima del Paese. A tal proposito, è necessario prendere in considerazione il ruolo marginale delle donne nella società guatemalteca. Infatti, solo a partire dalla seconda metà degli anni '80 del XX secolo, sono nate alcune iniziative che hanno permesso la creazione di spazi autonomi di discussione sulla disuguaglianza tra generi.

Un primo passo istituzionale per la salvaguardia delle donne si fece con la ratifica, nel 1979, della CEDAW (Convention on the Elimination of all forms of discrimination against women), ossia la convenzione internazionale adottata dall'Assemblea generale delle Nazioni Unite per combattere ogni forma di discriminazione contro le donne. Questo trattato entrò in vigore nel 1981 e gli Stati Uniti furono l'unica nazione

tra le più sviluppate economicamente al mondo a non ratificarlo. Il Guatemala, invece, aderì e, per giunta, nel 1994, ratificò anche la convenzione interamericana *Belém do Pará* per prevenire, sanzionare e sradicare la violenza contro le donne, stabilendo per la prima volta il loro diritto a vivere una vita libera dalla violenza. A partire da questo momento ci fu un cambiamento nella struttura dell'organizzazione dei movimenti femministi in Guatemala e, soprattutto dopo il 1996, le manifestazioni di donne in movimento aumentarono, riuscendo a far sentire la propria opinione anche in ambito governativo e politico e a promuovere la nascita di due istituzioni come la DEMI (Defensoría de la Mujer indígena) e la SEPREM (Secretaría Presidencial de la Mujer), nata durante il governo di Alfonso Portillo nel 2000 per incentivare e coordinare le politiche per lo sviluppo delle donne.

Ad oggi, si può dire che un elevato numero di donne è entrato a far parte dell'*establishment* politico guatemalteco; tuttavia, la strada è ancora lunga per poter raggiungere un sistema equo e non discriminante che includa le donne a qualsiasi livello nelle strutture partitiche e governative, e che possa contrastare la diffusa visione stereotipata secondo la quale il ruolo principale delle donne sia quello di madri e mogli all'interno del focolare domestico.

Dunque, se la prima tappa della lotta femminista in Guatemala (1985-1994) è caratterizzata dalla presa di coscienza della necessità di far sentire la propria voce e dalla nascita di gruppi come *Tierra Viva*, *Grupo Guatemalteco de Mujeres*, la seconda (1994-1999), invece, evolve e comincia a includere il punto di vista non solo delle donne bianche, di classe media alta urbana, ma anche di quelle provenienti da ambienti rurali e delle donne indigene.

A partire dal nuovo millennio, invece, il clima nazionale diviene meno reattivo alle richieste femminili per via del fallimento del processo di democratizzazione, dell'indebolimento della struttura dei partiti e del conseguente peggioramento delle condizioni sociali del paese; il conservatorismo prevale, la povertà, le difficoltà di comunicazione tra i vari luoghi distanti dai centri urbani, l'aumento dell'analfabetismo, la violenza e il *machismo* diffuso ostacolano la possibilità della mobilitazione.

Oltretutto, l'istituzionalizzazione del femminismo priva il movimento di ogni spontaneità poiché comincia a seguire e rispettare esclusivamente gli indirizzi delineati dall'agenda istituzionale, a

preoccuparsi maggiormente dell'incidenza politica più che della reale necessità di cambiamento a livello sociale della condizione femminile. Le relazioni di potere instauratesi tra le donne dell'apparato istituzionale hanno causato una certa ambiguità nell'identità politica del movimento rispetto ai reali bisogni del genere femminile.

La scrittrice Mildred Hernández (in Mamoch Ava, 2021: s/p), inoltre, sottolinea come in Guatemala non si sia sviluppato un vero e proprio movimento femminista, ma bisognerebbe parlare piuttosto di un "movimento di donne" perché manca una proposta teorica nazionale sul tema. Difatti, la legge contro il femminicidio, che fu approvata nel 2008 e che si cominciò ad applicare nel 2010, ha come principale ideologa una donna avvocato del Costa Rica che coordinò questo programma secondo una sua proposta metodologica. Perdi più, i movimenti presentano visioni discordanti non solo per via della differente appartenenza etnica, ma anche a causa di necessità e interessi distinti a livello politico e strategico. Qui di seguito le parole dell'autrice guatemalteca:

En ese movimiento de mujeres entra de todo, en algunos sentidos algunas con muestra de cierto radicalismo que no se sabe a que agenda responden, [...] que provocan a la población y confrontan los valores establecidos. Y hay algunos otros grupos que participan a estas manifestaciones y que eventualmente podrían radicalizarse, pero reconozco y también que desconozco a fondo cuales son las motivaciones intrínsecas que las mueven más que el hecho que confrontar directamente al sistema porque la confrontación publica es solamente eso. Pero, si no hay de trasfondo una evidente muestra, estudio, necesidad y política de cambio a las estructuras reales, entonces esa provocación se queda simplemente provocación que a la larga genera más desgaste que otra cosa. (Mamoch Ava, 2021: s/p)

Purtroppo, nonostante l'impegno di piccoli gruppi, la situazione delle donne in Guatemala è ancora molto complessa e, benché si sia stimata tra loro una riduzione del tasso di analfabetismo, in realtà, i numeri sono ancora molto alti poiché, secondo i dati del 2018, si parla di un 21,7% di donne che non sanno né leggere né scrivere (Censo, 2018: s/p). Per giunta, il Guatemala è uno dei paesi con il maggior tasso di morti violente di donne e per questo si posiziona all'ottavo posto

nel mondo per numero di femminicidi, con un tasso annuale di 8,5 omicidi ogni 100,000 donne (Espinoza, Mendoza, 2020). Queste morti avvengono spesso in ambito familiare a causa di quella che viene definita *cultura del honor*, per cui membri maschili della famiglia si arrogano il diritto di punire comportamenti che, secondo i propri parametri, possono essere considerati vergognosi e quindi punibili con la violenza per difendere l'onore familiare e maschile.

3.4. La narrativa delle donne

Dopo aver delineato la situazione femminile in Guatemala, non si può non pensare che la disparità di genere diffusa tra tutti i membri della società non si insedi anche in altri spazi come, appunto, quello della scrittura.

Difatti, la narrativa delle donne guatemalteche si è fatta spazio nel mondo letterario con grande fatica poiché la poesia era considerata l'unico spazio legittimo concesso alle donne.

Una tra le prime a spianare la strada verso la ribellione femminile sarà la poetessa Josefa García Granados, nata nel 1796. *La Pepita*, com'era soprannominata, era così irriverente che con grande forza riuscì a farsi spazio in luoghi in cui non era consuetudine la presenza femminile. Il suo anticonformismo trapela dal linguaggio dei testi mediante un lessico non consono all'epoca per le signore e che, quindi, conferisce alle sue opere uno stile considerato tipicamente maschile. Criticò gli ecclesiastici e alcuni baluardi del pensiero conservatore, soprattutto ciò che riguardava il matrimonio combinato. Nel corso del tempo ci si è chiesti se considerarla una femminista, ma sicuramente *La Pepita* ha provocato un certo subbuglio con le sue opere e le sue azioni, tanto che ancor'oggi costituiscono una fonte di ispirazione per le scrittrici guatemalteche.

Un'altra grande scrittrice a segnare un punto di rottura nel panorama letterario femminile è di certo Ana María Rodas, una delle prime a parlare di erotismo e sensualità con la sua prima pubblicazione di poesie, *Poemas en la izquierda erótica* (1973), attraverso le quali va alla ricerca di una nuova identità femminile esplorando gli aspetti più intimi della donna e del piacere sessuale. La sua poesia non è il prodotto di studi di teorie ideologiche o correnti femministe, ma è semplicemente il risultato della necessità di descrivere la condizione femminile

in una società complessa e patriarcale. Eppure, la sua collezione di racconti *Mariana en la tigrera* (1996) venne praticamente ignorata a conferma della marginalità della produzione della narrativa femminile anche quando si trattava di scrittrici consacrate in ambito poetico come Ana María Rodas (Galeano, 1997: 171-181).

Si può dire che la scrittura femminile in Guatemala comincia a crescere verso la fine del XIX secolo, ampliando la produzione man mano che le donne riuscivano a farsi protagoniste in ambito storico, politico e sociale.

I grandi temi affrontati dalle scrittrici guatemalteche fanno sì che si possa distinguere tra: una narrativa focalizzata sul tema della guerra, una narrativa storica, una di riflessione e ricerca sull'identità femminile e una più critica, di matrice femminista. Dunque, si può marcare una differenza tra la cosiddetta *generación comprometida* della seconda metà del XX secolo, che affronta il problema del conflitto, e la generazione *post-conflitto* di scrittrici impegnate in una critica sociale che possa trovare proposte per una nuova forma di società.

Nel mezzo di questa produzione si può collocare Ana María Rodas, la quale rappresenta uno spartiacque tra due generazioni e fa da apripista per lo sviluppo delle nuove tendenze letterarie di matrice femminista a partire dagli anni '80.

Tale spirito di trasgressione, di rottura attraverso la parola per dar voce all'individualità femminile si può ritrovare nelle scrittrici "post-guerra", dopo il 1996. Queste autrici affrontano il tema della violenza attraverso un femminismo militante che marca le differenze tra i generi mediante una ricerca espressiva che mette in discussione le convenzioni patriarcali.

Comunque, bisognerà attendere la firma degli Accordi di Pace per vedere pubblicati alcuni libri di narrativa femminile. Una delle poche scrittrici che riuscì a pubblicare prima della fine del conflitto fu Mildred Hernández nel 1995 con i suoi racconti, riuniti nell'opera intitolata *Orígenes*.

Ancora oggi le scrittrici guatemalteche trovano difficoltà nel diffondere le proprie opere e a volte, anche quando l'editoria presta loro attenzione, non si fa altro che enfatizzare la loro invisibilità. Ad esempio, si può notare come nell'antologia di grande successo *Ni hermosa ni maldita*, pubblicata da Alfaguara nel 2012, vengono incluse solo quattro donne su ventiquattro scrittori, nonostante sia il titolo che la copertina

del libro rimandino a un oggetto letterario che fa riferimento al mondo femminile.

Nonostante tutto, autrici come Aída Toledo, Mildred Hernández e Denise Phé-Funchal non si sono arrestate nella ricerca del proprio spazio e hanno cominciato a servirsi dei nuovi mezzi di comunicazione, pubblicando i loro racconti e i propri pensieri in rete, nei loro blog, nelle riviste digitali o nei *social*, riuscendo, oltretutto, a realizzare un luogo alternativo di scrittura.

La narrativa femminile del XXI secolo tratta di questioni socioculturali che la società ha reso invisibili, come la violenza fisica o psicologica che costantemente reprimono l'individualità femminile. Al contrario, i testi maschili, come quelli sopra citati dell'*Editorial X*, sono estranei a queste tematiche riguardanti le questioni di genere o quelle legate alla sessualità.

La violenza nelle opere scritte da donne compare attraverso un processo di decostruzione, più o meno esplicito, ma che accomuna moltissime autrici di generazioni diverse, pur se ognuna con le sue peculiarità. L'obiettivo è comune: mettere in discussione i valori tradizionali fondanti la società guatemalteca e portare alla luce tutta la violenza che reprime le donne ormai assuefatte al clima *machista* tanto da non riconoscerlo come tale.

Se in Aída Toledo predomina il tono umoristico e ironico, in Mildred Hernández il registro si fa più serio, di denuncia. Invece, la più giovane Denise Phé-Funchal, attraverso il suo tipico umorismo nero, descrive una donna che deve risollevarsi per lottare per la sua libertà. Queste autrici si servono a volte di elementi fantastici, altre di strutture metaforiche per descrivere il clima patriarcale guatemalteco. Costruiscono un testo polisemico che dirige l'attenzione alle conseguenze della violenza in uno spazio che permette la riflessione e che Dante Liano denomina di *violencia oblicua* (Liano, 1998: 261), ossia uno spazio testuale "en el cual la violencia está contenida de manera indirecta y alegórica, lo que hace que la narración sea una, donde la denuncia social directa ya no aparece" (Ortiz Wallner, 2007: 85-100).

Dunque, la violenza subita dalle donne viene analizzata da queste autrici "post-conflitto" attraverso una prospettiva femminista, probabilmente di eguale matrice culturale e che rimanda a grandi teoriche quali Hélène Cixous, con la sua decostruzione del linguaggio, che ritroviamo in Aida Toledo proprio per opporsi al fallocentrismo, alla

nominalizzazione e alla concettualizzazione sottomessi al patriarcato. Infatti, la sua collezione di microracconti intitolata *Pezóculos* (nel 2020 il progetto editoriale Los Zopilotes ha pubblicato la seconda edizione) vuole mettere in luce come anche il linguaggio sia una proiezione della prospettiva maschile. Il neologismo coniato dall'autrice, che si basa sulla radice *pezón* (capezzolo), termine che nell'immaginario comune viene associato principalmente alla donna, al suo seno e al suo ruolo di procreatrice, nonostante sia una parte del corpo comune a ogni genere umano, che sia uomo o donna, si contrappone alla definizione di *textículos* che Cortázar fece del micro racconto, sulla base del gioco di parole *textículo* e *testículo*, escludendo automaticamente dalla produzione le opere femminili. Perciò, sin dal titolo è evidente come Aída Toledo voglia smontare il discorso fallocentrico e come spiega Elena Grau-Lleveria:

con su título, esta autora guatemalteca participa activamente de las prácticas de nombrar, de crear conceptualizaciones socio sexuales sobre el mismo género literario del que forman parte sus narraciones creando, a través de su título, una mirada metaliteraria sociosexual que pone de relevancia las prácticas patriarcales dentro del mismo campo literario. (Grau-lleveria, 2018: 37)

Oltretutto, il testo è strettamente legato al contesto sociopolitico guatemalteco degli anni '80 e '90 del XX secolo, periodo nel quale Toledo scrisse questi racconti e grazie ai quali sferra la sua critica sulla condizione del paese. L'autrice si serve per questo anche dell'elemento fantastico e di una struttura metaforica che allude alla società patriarcale e oppressiva del Guatemala, permettendo una riflessione sui problemi della violenza domestica, della repressione sessuale e delle imposizioni della tradizione familiare.

Quest'opera si inserisce in un'ottica di femminismo militante con una forte volontà di trasgressione che spiega la reticenza con cui è stata accolta dai lettori e dalle lettrici guatemalteche radicati in una società convenzionale, dove anche la religione determina le regole di condotta sociale e dove il tema del sesso e della sessualità divengono un tabù. Certamente, per questi lettori è difficile accettare l'erotismo che pervade, ad esempio, il racconto "Obsesiones de una aprendiz tardía" che ha come protagonista una anziana signora che esplora la sua sessualità

attraverso il sogno e la masturbazione.

Perciò, *Pezóculos* delinea una prospettiva alternativa che offre alla donna l'accesso alla parola e le permette di stabilire un dialogo con il lettore attraverso il corpo. Di fatto, Cixous asseriva che la reclusione femminile al silenzio ha fatto sì che il corpo femminile si trasformasse in linguaggio per esprimere tutto ciò che viene represso. Il linguaggio, quindi, assume il punto di vista femminile per rompere l'univocità della prospettiva maschile mediante la sovversione delle immagini. Si tratta di presentare finalmente la voce della donna e di ribaltare l'ordine imposto dal potere maschile anche sulla letteratura.

Inoltre, il testo si impregna di allusioni sessuali come forma di ribellione, di sfida agli imposti silenzi a cui la soggettività femminile deve soccombere. Il linguaggio rappresenta gli abusi commessi sulle donne e contribuisce al riconoscimento di questi come forma di violazione dei diritti umani, come una questione pubblica, nonostante vengano perpetrati principalmente in ambito privato. Il corpo diviene chiave di lettura della maggioranza di queste opere ed è presente letteralmente e simbolicamente.

Il corpo è posto al centro del testo come forma di lotta e liberazione per rappresentare la riappropriazione da parte della donna non solo del corpo stesso, ma della propria vita e identità. Ciò è ben evidente, ad esempio, nel romanzo *Ana sonrúe* (2019) di Denise Phé-Funchal, in cui la protagonista riscatta la propria vita e se ne impossessa attraverso il suicidio.

Di conseguenza, il tema erotico viene utilizzato per creare l'immagine di una donna che si oppone alla violenza tanto fisica quanto psicologica. Infatti, nell'opera *Orígenes* (1995) di Mildred Hernández, il racconto "Sorpresas te da la vida", descrive una donna obbligata dal marito ad assistere a uno *striptease*. La donna, che inizialmente compare al lettore come inerme, assoggettata al marito e priva di qualsiasi carica erotica, nel corso della narrazione diviene la protagonista e la principale attrazione sessuale grazie alla presa di possesso del proprio corpo. L'autrice ricorre al doppio punto di vista per sottolineare l'ipocrisia della morale imposta dal patriarcato attraverso l'impiego di un sottile umorismo.

L'opera di Mildred Hernández si sviluppa sempre attorno al tema della sessualità come strumento di sfida, ma in *Diario de Cuerpos* (Hernández, 1998) la donna viene rappresentata come padrona del

proprio corpo, capace di esprimere i propri desideri sessuali. Si descrive una donna priva di inibizioni e libera da qualsiasi esercizio di potere sulla propria individualità.

Il primo libro della scrittrice, *Erótica en la ciudad* (2018), tratta il tema della sessualità dalla prima all'ultima pagina analizzando come l'erotismo venga vissuto da una donna guatemalteca di classe media urbana e incita le donne all'esplorazione dei propri impulsi sessuali. Invece, il racconto "Un día en la vida de Güicoyón Pérez" (incluso in *Orígenes*, 1995) è stato uno dei primi testi nel paese ad affrontare il tema dell'omosessualità, poiché negli anni '90 compariva solo nelle opere che circolavano in maniera sotterranea. Hernández, con un ritmo veloce, esplora il mondo dell'omosessualità in lotta contro una società che la rifiuta. Il protagonista, inizialmente, si abbandona passivamente alla repressione della sua inclinazione sessuale fino a quando, verso la fine del racconto, decide di liberarsi da ogni costrizione sociale e manifestare la propria identità sessuale, che viene rappresentata ironicamente nella sua forma stereotipata attraverso una *camisa rosada*:

Entonces reconoció como a través de un fognazo adivinatorio que le alumbrase el camino que conducía a la felicidad suprema, que en esa camisa rosada podía hoy, mañana, acaso siempre, posar su martirizada cabeza. (Hernández, 2003: 195-199)

Le opere femminili si costruiscono come una grande metafora. Infatti, la narrativa delle scrittrici "post guerra", oltre a condividere la volontà di mettere in discussione la struttura patriarcale della società guatemalteca, si caratterizza per il ricorso a rappresentazioni metaforiche che, sebbene radicate nel contesto nazionale, conferiscono alle opere un valore universale. Tutti i testi si inseriscono nell'ostile clima urbano di violenza che compare in tutte le sue sfaccettature: a livello familiare, psicologico, personale e sociale. Una violenza che, sebbene non sempre sia il tema principale o venga descritta in maniera esplicita, diviene non solo un problema individuale ma dell'intera comunità nazionale, in cui il prezioso sfondo di un semplice aneddoto quotidiano si carica di significato grazie alla metaforizzazione che ne dà un valore universale indipendentemente dal contesto nazionale.

Nel racconto "Paranoica city" (Hernández, 2012: 109-115) della scrittrice Mildred Hernández, ad esempio, si può osservare come il

comportamento della coppia protagonista del racconto, appartenente alla classe alta, esemplifichi l'atteggiamento di indifferenza e l'aridità sentimentale della comunità urbana guatemalteca di fronte alla moltiplicazione quotidiana degli omicidi e degli innumerevoli cadaveri, che ormai la gente considera come parte integrante della vita di tutti i giorni. Infatti, marito e moglie, nel racconto, non sembrano manifestare alcun tipo di senso di colpa dopo l'uccisione di un uomo entrato di notte nella loro abitazione. Inoltre, la coppia, dopo essersi sbarazzata del cadavere, sembra non reagire nemmeno in seguito alla comparsa misteriosa e improvvisa di un altro cadavere nella propria macchina, come se ormai non ci fosse alcuna sorpresa nel vedere quella continua proliferazione di morti.

Dunque, le metafore divengono strumenti di valorizzazione per esaltare le problematiche sociali dimenticate o ignorate, come l'oggettivizzazione della donna, tema affrontato nel racconto "Flores" (incluso nell'opera *Buenas Costumbres*, 2019) di Denise Phé-Funchal, in cui le piante che vengono potate continuamente dal giardiniere rappresentano una moglie repressa e modellata secondo i desideri degli uomini, rappresentati dal personaggio del giardiniere.

3.5. Denise Phé-Funchal

3.5.1. I romanzi

Il primo romanzo di Denise Phé-Funchal, intitolato *Las Flores* e pubblicato nel 2007, è ambientato nel XIX secolo, di cui descrive dettagliatamente i costumi, i vestiti e l'architettura. La trama dell'opera si basa sul personaggio di Madre, impegnata a organizzare il matrimonio di sua figlia Nena. Il matrimonio combinato non è altro che il pagamento per un ricatto subito da Madre. Il tutto è ambientato in una città anonima latinoamericana, tra gli spazi di una piccola e media borghesia che si muove nel rispetto di una morale ipocrita. La storia è raccontata da un narratore onnisciente che entra nell'intimità dei suoi personaggi, nei loro pensieri e sentimenti e con minuzia di particolari ne descrive le abitudini, i comportamenti, i riti religiosi e la falsa pietà cristiana. Non ci sono dialoghi. Il lettore, infatti, viene a conoscenza di tutti i personaggi solo attraverso le descrizioni e le impressioni del narratore.

Tutto avviene in tre giorni e inizia con El señor obeso, un uomo vergine ma libidinoso di quarant'anni che vive con la madre, a cui

confida di aver scoperto che i personaggi di Madre e Maldiva avevano l'abitudine di organizzare incontri sessuali di fronte a Padre Eugenio, il quale, dapprima si allietava guardando le due donne durante il rapporto e, poi, le castigava. Allora Madre obbliga la figlia a sposare El señor obeso affinché egli non riveli ciò che ha visto e in modo tale da poter preservare l'onore familiare.

Madre sintió vergüenza por haber imaginado al señor obeso excitado sobre ella y escuchó con atención la propuesta que la anciana fúnebre le hacía llegar a través del padre Eugenio: la mano de la Nena para su hijo a cambio de no escribir a su primo el Señor obispo, Don Cayetano Garzo y de la Zarca, narrándole la escena observada por el hijo que provocaría el traslado del sacerdote a una comunidad lejana y la excomunión de Madre frente a la feligresía. La solución parecía justa y pequeña frente a la humillación que habría podido desatarse. (Phé-Funchal, 2018: 29-30)

Madre appare come una donna perfida ed egoista, sposata con un uomo alcolizzato, per il quale prova ripugnanza. Invece, la figlia Nena è un'adolescente, ancora troppo giovane per riuscire a contrastare il destino che le è stato prefigurato da Madre e che accetta con rassegnazione. La ragazza, però, come unica via di fuga si dedica al disegno di scene erotiche, finché non verrà scoperta dalla madre e immediatamente riportata all'ordine.

Il quadro che si delinea, quindi, è quello di una società fondata sulla divisione di genere e sul dominio dell'uomo sulla donna, la cui vera essenza viene misurata esclusivamente dalla capacità riproduttiva. Il romanzo, infatti, delinea una società basata su una categorizzazione verticale, ben rappresentata dai nomi dei protagonisti. Inoltre, è interessante la rappresentazione di Madre, che ben evidenzia come la catena oppressiva sul genere femminile sia guidata non solo dagli uomini, ma anche dalle donne, di madre in figlia. L'educazione alla sottomissione patriarcale è concepita come un lascito ereditario continuo che non sembra si sia capace di rifiutare. Tutto ciò è sottolineato anche dalla irrilevanza e dalla marginalità della presenza maschile nella storia. Quindi, sia Madre che sua figlia Nena sono vittime di una sequela repressiva che le obbliga a contrarre matrimonio con uomini che non amano. In questo modo, si mettono in luce le conseguenze di

una cultura androcentrica e patriarcale che espropria la possibilità di costruirsi il proprio modo di essere donna.

L'unico dissenso a questa tradizione autoritaria e vessatoria proviene dal corpo che si rende sfogo manifesto della carcerazione dello spirito di *Nena*: "La Nena se prende a los brazos rollizos. Camina despacio, pálida sobre la fuga en do menor. El frío crece, la Nena cae en el atrio, vomita". (Phé-Funchal, 2018: 116)

Il finale funesto con la morte della giovane sposa, Madre perseguitata da una *mariposa púrpura*, il suicidio di Padre Eugenio, il ritiro in seminario del Señor Obeso e la morte di sua madre, apre a grandi riflessioni su varie tematiche, quali la disgregazione familiare, il moralismo ipocrita della religione, l'egoismo che governa il comportamento individuale alla ricerca della soddisfazione dei propri desideri.

Ignacio Sarmiento sottolinea come nel romanzo sembri che l'unico modo per poter preservare l'istituzione familiare si basi sulla repressione dei desideri:

Así, lo que el deseo nos deja manifiesto en esta obra es que si su represión funcionó como el pilar central sobre el cual se articuló la familia patriarcal y heteronormativa, su liberación nos abre la puerta de su destrucción [...] De esta forma, el deseo se convierte en la clave a través de la cual es posible leer la destrucción de los núcleos familiares tradicionales que tienen lugar al interior de *Las Flores*. (Sarmiento, 2019: 61-86)

Dunque, la società tradizionale non viene messa in discussione attraverso la critica diretta e feroce, ma cercando di stimolare nel lettore un'analisi di tutti quei meccanismi ormai ordinari e talmente radicati nell'individuo da non renderlo più in grado di comprendere come specifici comportamenti di aderenza al sistema patriarcale non siano altro che il frutto di un'automatizzazione.

La prosa appare chiara, pulita, mentre nel linguaggio si presentano incursioni in latino, associate alla liturgia religiosa, ed espressioni francesi come *armoire*, *matelas*, *chemise de nuit* e altre di tipo culinario come *brioche*, *brie*, *chaumes*, elementi che evidenziano il forte legame che unisce la scrittrice alla cultura francese.

Continuando ad analizzare la presenza della violenza nelle sue varie forme nell'opera di Denise Phé-Funchal, è rilevante prendere in

considerazione l'altro romanzo dell'autrice, pubblicato nel 2019 e ambientato in epoca contemporanea: *Ana sonr e*. Qui si descrive la vita quotidiana e monotona di tre sorelle, Ana, Loreta e Lucrecia, nelle dodici ore che precedono il suicidio di Ana.

Il libro si divide in tredici capitoli, dodici dei quali numerati e suddivisi in tre paragrafi, mentre l'ultimo   intitolato "Ana sonr e". Si tratta di un'opera densa e dinamica in cui l'autrice gioca con le diverse tecniche letterarie come il parallelismo, che le permette di raccontare in contemporanea la storia delle tre protagoniste. La narrazione   affidata a un narratore onnisciente ed   costruita per mezzo di una struttura intrecciata, in un gioco di analessi e prolessi, in cui man mano vengono svelate le dinamiche familiari mediante ricordi nostalgici e dolorosi.

Il nucleo della trama, il suicidio di Ana, si presenta nelle prime quindici pagine del primo capitolo, in "Ana sue a", in cui vengono introdotti gli altri personaggi che, attraverso i ricordi della protagonista, delineano un triste passato familiare. Infatti, i ricordi, scaturiti da scene casuali o ordinarie, tracciano le emozioni delle tre sorelle e i meccanismi psicologici che le animano. Tuttavia, gli eventi che precedono le dodici ore dalla morte di Ana fungono da cornice, utili solo a scandire il tempo della narrazione.

Il romanzo si sviluppa negli ambienti della piccola borghesia, in luoghi anonimi per conferire alla storia un valore universale. Denise Ph -Funchal evita allusioni esplicite e dirette che possano restringere il significato della vicenda a una situazione locale e, di conseguenza, cerca di rifuggire ogni lettura politica dell'opera affin  che l'attenzione si concentri sui problemi legati alla povert , alla solitudine, al *machismo* diffuso nelle sue forme pi  disparate.

In questo modo, si offre la possibilit  a qualsiasi lettore, da qualunque luogo egli provenga, di figurare una lettura personale rapportata alla propria situazione.

Eppure, alcuni indizi fanno intravedere le strade di Città del Guatemala anche se Denise Ph -Funchal sottolinea che non si tratti della sua città natale:

Esta ciudad que est  en *Ana sonr e* es la ciudad de mi infancia y un poco, esa nostalgia de ver cómo esa ciudad se ha ido, no s  c al será la palabra...degradando...deteriorando. Cómo esa ciudad está más sucia,

más irreconocible, más peligrosa, pero sí, no es la Ciudad de Guatemala, sino que son pedacitos. La Santa Infancia (escenario de la novela) existía a la vuelta de mi casa, enfrente de eso vivía La Tía Carlota, que sí es mi tía Carlota (personaje de *Ana sonrío*). Los lavaderos municipales están más o menos cerca de donde vivo ahora, entonces sí hay espacios que están recreados ahí, pero no es la Ciudad de Guatemala. (in Stanley, 2015: s/p)

La volontà dell'autrice di condurre il lettore verso una riflessione sulla questione di genere affiora anche grazie alla struttura circolare del romanzo, che serve a esprimere la ciclicità degli eventi e, quindi, delle storie raccontate e la costante frustrazione che domina tutte le donne.

Inoltre, i numerosi elementi che fungono da indizi all'interno della narrazione sembrano indicare che il cammino della protagonista sia già segnato. Si menzionano, per esempio, la storia del suicidio di Maura, il continuo richiamo alla chiesa dove Ana fece la prima comunione e dove poi si svolgerà il suo funerale e il ricordo d'infanzia, sia all'inizio che alla fine del libro, del padre che le insegnava a intrecciare nodi alle corde, le stesse che Ana utilizzerà per togliersi la vita:

sin pensarlo sus dedos recuerdan cómo hacer un nudo corredizo como los que su padre le enseñó en una vacaciones [sic] en la finca. Recuerda perfectamente sus instrucciones, casi escucha su voz y dobla y pasa el lazo y en pocos momentos lo tiene entre las manos. (Phé-Funchal, 2019: 244)

D'altronde, l'intero romanzo si costruisce sull'infelicità di tutte le donne che vengono rappresentate, tutte sottomesse a un destino scelto dagli uomini che le hanno circondate e che, con comportamenti egoistici e autoritari, hanno soffocato ogni loro libertà d'azione. A questo proposito, la critica si palesa anche quando si descrivono semplici momenti di vita:

Está concentrada, tan metida en calcular el tiempo exacto para terminar de pulir la estantería y colocar las estatuillas, la foto, la porcelana en el lugar preciso, **en el lugar que a él le gusta** porque la luz pega acá y allá, porque en este ángulo —y no en otro— se nota este detalle de la foto

desde el sillón de lectura del señor. (Phé-Funchal, 2019: 102)

Pertanto, la descrizione di un momento che potrebbe sembrare di quotidianità domestica diviene un modo per evidenziare come la volontà dell'uomo e l'obiettivo della sua soddisfazione prevalgano e influiscano su ogni aspetto della vita di una donna, il cui asservimento si riflette anche nel più banale atto di vita ordinaria.

In conclusione, l'opera ci presenta una schiera di donne schiacciate sotto ogni aspetto dal mondo maschile e una cultura *machista* che si manifesta, ad esempio, mediante l'autoritarismo familiare e il potere che Don Santiago esercita sulle tre sorelle, la manifesta contrarietà del signor Abe per il progetto imprenditoriale della moglie, la decisione del marito di Maura di "restituirle" ai genitori perché poco efficiente nelle faccende domestiche, il tradimento di Edgar nonostante Loreta avesse preservato la sua verginità rispettando la volontà del fidanzato, l'abuso subito dalla madre di Coralia, ecc...

Le sole ad apparire felici, invece, sono Coralia, la quale, non a caso, è l'unica che sia riuscita a esercitare il proprio potere su un uomo, e la zia Carlota, una donna sorridente e considerata ribelle perché agisce e si muove solo secondo la propria volontà, e che diviene il paradigma di come le donne dovrebbero creare il proprio destino senza sottometersi agli uomini.

Tutte le altre, al contrario, soffrono l'oppressione come la protagonista, Ana, che non può sentirsi un'artista libera e "que será siempre la madre, la que cocina, la que no puede dejar de atender las tareas" (Phé-Funchal, 2019: 243). Infatti, la protagonista fugge dal suo stesso riflesso allo specchio che le permette di vedersi e riconoscersi come quella donna che non può essere. Ana, come *La mujer habitada* di Gioconda Belli, prende coscienza del suo corpo e della sua identità mediante il proprio riflesso nello specchio e in questo modo si rende conto della frattura tra la sua individualità di essere autonomo e la cultura che, invece, le impone restrizioni e modelli di condotta.

Denise Phé-Funchal con quest'opera riesce a trasmettere al lettore la rabbia che, giorno dopo giorno, si accumula nelle tre sorelle impossibilitate a scappare dalle costrizioni che vengono loro imposte e che affiora attraverso il corpo, "la rabia por el cuerpo de Ana" (Phé-Funchal, 2019: 104), "la rabia en el cuerpo de Loreta" (Phé-Funchal, 2019: 183). Una rabbia, quindi, non manifesta ma che fuoriesce dal corpo

delle protagoniste e che, nel caso di Ana, la condurrà alla decisione di togliersi la vita pur di prendere possesso del proprio corpo e provare quella sensazione di libertà a lei negata.

Il personaggio di Ana, in lotta con sé stessa perché non può dedicarsi completamente alla sua vera passione, ossia l'arte, ricorda Judith²⁵ del celebre saggio di Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé* (2013). Anche lei, infatti, è divisa tra la sua inclinazione di artista e le pressioni esercitate da suo padre affinché si sposi e diventi "moglie", finché non deciderà di suicidarsi. Phé-Funchal, come Woolf, descrive la difficoltà delle donne di potersi creare una "stanza tutta per sé", un luogo dove potersi esprimere e liberare da ogni tipo di ingerenza.

La morte, quindi, nel romanzo non viene concepita come una forma di sconfitta ma di palingenesi: rinascita, attraverso la morte, come riscatto di una materialità frustrata. Il passaggio di Anna, attraverso il suicidio, verso il recupero della propria umanità prende luogo nello studio dove si dedicava alla pittura, in uno spazio chiuso che si contrappone all'esterno dove c'era ad attenderla il fantasma di Carlos "que se asoma por la ventana, que la espera afuera para volver a apresar su cerebro" (Phé-Funchal, 2019: 243).

Anna percorre, come la protagonista de *La pasión según G.H.* di Clarice Lispector (2019), lo stesso cammino che Nietzsche definisce di "mascheramento" dei valori imperanti. Entrambe le donne si trovano di fronte al nulla e crollano nella ricerca delle proprie radici. Inoltre, durante la palingenesi sia Ana che G.H. si scontrano con la materia bruta, rappresentata da un ragno che si ciba di una mantide, in *Ana sonríe* e, da una blatta nell'opera di Clarice Lispector.

Le protagoniste si indentificano con gli animali fino a iniziare un processo di metamorfosi, intraprendendo un cammino per recuperare l'identità perduta, grazie alla capacità di essere contemporaneamente soggetto e oggetto e, quindi, di poter vedere la propria vita da un punto di vista esterno. Se l'atto supremo per G.H. sarà mangiare la blatta, per Ana sarà porre fine alla sua vita per evitare che il ragno possa mangiarsela.

²⁵ Nel saggio *Una stanza tutta per sé* di Virginia Woolf, Judith rappresenta l'ipotetica sorella di William Shakespeare, una ragazza desiderosa di studiare e di conoscere il mondo, ma a differenza di suo fratello deve fare i conti con le pesanti limitazioni delle regole patriarcali.

Dunque, nell'opera dell'autrice brasiliana, il ricongiungimento della protagonista con "l'altro io" riflette l'unione del destino individuale e collettivo, mentre nell'opera di Denise Phé-Funchal si enfatizza la differenza tra l'individuale e il collettivo come in Kafka.

3.5.2 I racconti

Senza alcun dubbio Denise Phé-Funchal predilige finali non felici per aprire nel lettore momenti di riflessione e ciò diviene evidente nella raccolta di racconti *Buenas Costumbres*, pubblicata nel 2011.

La collezione è composta da 18 racconti, tra i quali l'autrice inserisce due di tema erotico, per attenuare la tensione nel lettore, dal momento che il libro tratta di questioni spesso molto drammatiche, come la misoginia, l'oppressione della donna, la violenza familiare, gli abusi infantili, la morte.

L'autrice opera una decostruzione a tutti i livelli, dalla mascolinità sino alla demitizzazione della sacra figura materna (evidente nel racconto "Partiré mañana"). Inoltre, è interessante la descrizione della figura femminile, della quale non si deve avere pietà o compassione, ma si tratta di una donna che deve cominciare a lottare per conquistare la propria libertà dimenticata, dal momento che l'abitudine all'asservimento al sistema ha fatto sì che ne entrasse a far parte lei stessa come persecutrice.

Tutti i racconti nascono da storie reali, osservate dall'autrice stessa, con l'intento di creare attenzione e riflessioni nel lettore sulle questioni legate al genere, alla famiglia e alle relazioni sociali:

Estos cuentos no proveen de una experiencia familiar personal sino de una necesidad de una especie de exorcismo, de tantas historias que se apuntaron y se mezclaron y le hicieron daño pero que le permitieron entender las dinámicas personales y sociales y como funcionan los diferentes tipos de violencia familiar. (in Toriello, 2020: s/p)²⁶

La narrazione avviene attraverso un narratore intradiegetico, secondo la prospettiva della vittima. Denise Phé-Funchal non esprime la propria opinione sulla condizione della società, ma, grazie ai finali di

²⁶ L'intervista è stata successivamente inclusa nella seconda parte del presente volume.

grande impatto, cerca di scuotere la coscienza del lettore, stimolandolo a porsi domande. Oltretutto, l'umorismo nero dell'autrice obbliga il lettore a rifiutare il significato superficiale del racconto e lo esorta a scoprire le interpretazioni più profonde e intrinseche del testo.

L'umorismo nero non funge da semplice artificio retorico, ma regge il funzionamento interno del testo, a cominciare dal paratesto che dimostra l'ambiguità del racconto; "Rueda", ad esempio, sebbene il titolo possa rimandare a primo impatto a un'idea di movimento, in realtà, narra la storia ciclica di una immobilità.

I racconti esprimono una visione dura della realtà, sono un chiaro esempio di malattia sociale, ben evidente attraverso la descrizione della meschinità e dell'ipocrisia della vita, di amori che rasentano la patologia psichiatrica (come nel racconto "Buenas Costumbres") e mediante la presentazione di condizioni sociali disagiate che inducono ad agire solo per la sopravvivenza (come in "Rueda"). L'autrice, come Flaubert, si rende invisibile e investe con il suo umorismo nero tutte le strutture della società, sottolineando l'indifferenza del mondo che faceva tanto soffrire anche lo scrittore francese.

Nel racconto "Uno", ad esempio, si affrontano molte questioni sociali, tra le quali la critica alla cultura patriarcale. Il testo affronta il tema della morte e del modo in cui gli adulti sono soliti spiegarlo ai bambini.

La narrazione si sviluppa attraverso la voce dello spirito di un bambino mentre sta assistendo al suo stesso funerale e, dal suo punto di vista, il lettore riesce a delineare, più che i rituali tipici di una veglia funebre, l'antagonismo tra il ruolo paterno e materno e la confusione che si genera nei bambini con i tentativi di edulcorare la morte definendola come un lungo riposo (infatti, il verbo *dormir* si ripete lungo tutto il racconto).

La problematicità della cultura *machista* viene personificata dal personaggio del venditore di libri che serve per enfatizzare la costante assenza degli uomini dalla famiglia. Infatti, questa figura colma il vuoto lasciato dai mariti che, convinti della sua omosessualità, per la sua grande dimostrazione di sensibilità e tenerezza, non si preoccupano della sua frequente presenza nell'ambiente familiare. Tutto ciò si deve perché la società basata sul modello patriarcale mitizza la figura dell'uomo rude e autoritario e, quindi, considera espressione di omosessualità la cordialità e la delicatezza.

D'altronde, gli uomini, nel rispetto del "mandato di mascolinità" (Segato, McGlazer, 2018), si sentono obbligati a dimostrare di essere

maschi, potenti e forti mediante forme spettacolari di dominazione e violenza per poter essere riconosciuti all'interno del circolo maschile:

probando y reconfirmando habilidades de resistencia, agresividad, capacidad de dominio y acopio de lo que he llamado «tributo femenino», para poder exhibir el paquete de potencias — bélica, política, sexual, intelectual, económica y moral— que le permitirá ser reconocido y titulado como sujeto masculino. (Segato, 2016: pag.113)

Dunque, l'uomo è sottoposto a uno stress costante per confermare il proprio ruolo all'interno della società mediante un processo che viene definito dall'antropologa Rita Segato *violentogénico* (Segato, 2016: pag.116).

Il mondo moderno dell'“uno”, del “binarismo” opposto al “dualismo” (caratterizzato dalla molteplicità), espelle ciò che non si conforma ai parametri di riferimento e incasella l'umanità sulla base del concetto di genere fondato sull'eterosessualità e sulla contrapposizione uomo/donna. Di conseguenza, l'istituzione familiare viene normata e il ruolo femminile viene relegato in uno spazio domestico privo di ogni valenza politica ed estromesso da qualsiasi decisione riguardante la comunità.

Oltretutto, come sostiene Judith Butler (2017), il genere, concetto che nasce dall'assunzione dell'eterosessualità come presupposto naturale, ha prodotto una sessualità normativa che si interiorizza e si manifesta con gesti e atti ripetuti costantemente mediante un corpo che diviene un intermediario passivo del marchio di genere per produrre l'apparenza di un essere. Il corpo, perciò, diviene uno strumento in cui confluiscono vari aspetti culturali e sociali, un “medium passivo” (Butler, 2017). Dunque, il genere sessuale non è altro che una *performance*, una parte da recitare imposta alla nascita con la definizione della propria sessualità e colui il quale non riesce nella parte viene estromesso dal sistema.

Quindi, il racconto di Phé-Funchal, come del resto l'opera tutta, si apre a una riflessione profonda sul binarismo della società moderna e sulla costrizione alla performance che impedisce la realizzazione di un'identità libera dalla ripetizione stilizzata di atti precostituiti.

3.6. La violenza sulle donne

Il problema degli abusi e della repressione che le donne sono obbligate a subire nel contesto familiare è trattato nei racconti “Partiré Mañana” e in “Zapatos”.

Qui, vengono presentate donne che cercano un modo per poter scappare dalla loro condizione di subalternità. In questi racconti il limite tra letteratura e realtà si assottiglia sempre di più grazie alla verosimiglianza dei loro pensieri e delle loro storie.

Davanti alla necessità di sopravvivenza, queste donne ideano varie strategie di azione che ricalcano i modelli femminili accettati, senza inescare una rottura drastica con i costrutti sociali più tradizionali.

Nel primo racconto, la protagonista trova come via d’uscita la creazione di una doppia personalità. La prima rappresenta perfettamente la trinità donna-moglie-madre e che assolve a tutti i doveri domestici, coniugali e familiari e che porta avanti una farsa basata sull’osservanza delle regole in modo che non incorra nelle violenze del marito:

Te daré mi lengua y mis labios tibios, respiraré despacio mientras te beso, despacio para que no dudés de mi buena voluntad. Si no encontraras mi boca, si no respondiera de la misma manera, comenzarías a preguntar. No quiero contestar, no quiero arriesgarme a eso, prefiero partir sin explicaciones, mañana. (Phé-Funchal, 2019: 45-49)

L'altra, invece, rivela una netta scissione del suo Io, uno sdoppiamento che rompe l’integrità della triade lasciando emergere una natura comportamentale continuamente in contrasto tra due tendenze in cui, però, solo una avrà il predominio. Questa sua parte che freme per la libertà rifiuta il marito ma anche la maternità:

Tus hijos juegan a mi alrededor y me llaman madre. Pero yo no los he parido, ellos partieron mi cuerpo, dejaron sus sonrisas en él, se alimentaron de mí, robaron mis horas de sueños, secuestraron mis sueños, la posibilidad de volver al mar... Pero has tomado la costumbre de hablar hasta que yo duerma. Me robás la noche en el mar, tu voz es más fuerte que las olas, tus brazos no permiten que él acaricie mi cuello, la presión de tu cuerpo alrededor del mío me adormece. (Phé-Funchal, 2019: 45-49)

Il corpo, quindi, incarna l'oppressione e l'asfissia, non viene riconosciuto e si distacca dall'animo. In questo modo, la donna-moglie-madre riesce a rispettare i due ruoli e nulla del suo conflitto interiore traspare. La donna sente la coercizione sociale sul suo corpo, che è come se le fosse stato rubato e schiacciato e di cui può riappropriarsi solo nella fantasia.

Il racconto mostra ciò che provano le donne attraverso le loro esperienze contraddittorie e le loro sensazioni ambivalenti, prodotte dalla frustrazione legata al rispetto delle norme comportamentali vincolate al loro ruolo; ne consegue la creazione di spazi intimi e immaginari dove il genere femminile può esercitare la propria libertà senza incorrere nella repressione o nel castigo per aver violato i dettami di condotta dell'antica tradizione patriarcale.

Ciò che colpisce è la compostezza della protagonista, che non lascia trapelare nulla dal suo spazio di libertà mentale per evitare di infrangere le regole della realtà e, conseguentemente, di incorrere nella violenza del marito.

Al contrario, in "Zapatos", la moglie viene ripetutamente percossa dal marito per via delle sue trasgressioni alle regole patriarcali. Questo racconto delinea due tipi di relazioni nella famiglia, una verticale, tra moglie e marito, e l'altra orizzontale, tra padre e figlio; l'uomo è responsabile dell'educazione della donna, la quale, invece, ha il compito di imparare a soddisfare le esigenze maschili:

Él educaba y las heridas y la piel morada se apoderaban del cuerpo de mamá [...] Un hombre necesita una mujer que no moleste y que no hable. Una que mantenga limpio el espacio del hombre [...] Él educaba a mamá [...] Pero mamá no entendía y él educaba. Volvía a decirle como debían ser las cosas y la tomaba del cabello para que las palabras le entraran al seso [...] Un hombre disfruta educar. No se te olvide. (Phé-Funchal, 2019: 41-43)

La narrazione è in terza persona perché il punto di vista con cui si presenta è quello del figlio che ricorda gli abusi quotidiani del padre sulla madre e di cui dovrà prendere nota per divenire l'uomo che il padre e la società di impostazione patriarcale vogliono che sia: un uomo che imponga il suo potere nell'ambito familiare perché a questo

è strettamente collegata anche la sua onorabilità nello spazio pubblico. “Los zapatos”, perciò, assumono una funzione metonimica per rappresentare il dominio maschile:

Los zapatos de un hombre deben estar siempre limpios y brillantes ya que son el reflejo de su inteligencia y de sus aspiraciones. Los zapatos de un hombre deben ser respetuosos para quienes los merezcan y deben ser un espejo de almas que le permita saber con quién está hablando. (Phé-Funchal, 2019: 41-43)

L’uomo viene concepito come il capo branco che ha l’obbligo di proteggere la famiglia, ma il marito di questo racconto fallisce nel suo compito poiché incarna il pericolo che condurrà la famiglia alla distruzione. La donna, invece, sembra ribellarsi a questo sistema oppressivo in maniera silente e con coscienza, dimostrandosi incapace di seguire le istruzioni dettate anche se ciò la condurrà alla morte.

Denise Phé-Funchal con questo racconto mette in rilievo le sofferenze delle donne ed evidenzia come la condizione di subordinazione femminile sia un problema che attanaglia tutte le donne di qualsiasi luogo e tempo.

Infatti, l’arrivo in casa di una nuova donna, che ugualmente “no aprendía” e che per questo veniva punita ripetutamente, rimarca la ciclicità delle storie di violenza subite dalle donne. Difatti, il narratore alla fine del racconto sembra rivolgersi direttamente al lettore proprio per ricordare che l’uomo continuerà nella sua funzione educativa perché “un hombre disfruta educar. No se te olvide. No quiero al volver tener que educarte”. (Phé-Funchal, 2019: 41-43)

Questo racconto obbliga a riconoscere una delle forme più brutali di controllo della donna e si sofferma a mostrare non solo le relazioni di dominio, ma anche la risposta sovversiva femminile che trasforma l’aggressione esterna in forza interiore.

La pratica della violenza vuole rendere fragile, sopprimere e distruggere la resistenza femminile.

3.7. La violenza delle donne

Nei racconti precedentemente analizzati si è delineata la figura di una donna sottomessa che silenziosamente cerca di ribellarsi. Invece,

in “Rueda”, in “Las Buenas Costumbres” e in “Chapstick” la donna diviene l’oppressore.

Nel primo racconto dell’opera, il protagonista, che è anche la vittima, narra in prima persona la sua terrificante prigionia che lo ha costretto per trent’anni su una sedia a rotelle senza averne bisogno. Infatti, sua madre, dopo l’improvviso allontanamento da casa del marito, obbliga il figlio a mendicare e, per racimolare sempre più denaro, decide di affittare dalla vicina una sedia a rotelle per sollecitare maggiormente la compassione della gente per la strada. Tuttavia, quando le persone cominciano a capire che la madre percuote il figlio solo per dargli un aspetto moribondo non danno loro più denaro e, oltretutto, la vicina, vedendo diminuire gli introiti, chiede che le venga restituita la sedia, dal momento che non le viene più pagato il noleggio.

Dopodiché, tra le due donne nasce un litigio e il ragazzo, mentre le osserva sul bordo di un dirupo, decide di approfittare di quel momento per liberarsi:

Nunca perdí el movimiento en los brazos, mi única libertad era alejarme unas ruedas de mamá, atrasarme un poco al atravesar la calle, dejarme ir en algunas rampas para sentir la emoción de la velocidad, dejarme ir. Como ahora, rumbo a ellas, hacia el barranco, hacia el cielo que se parece a mí. (Phé-Funchal, 2019: 9-13)

Il narratore non esprime alcuna opinione e le violenze commesse dalla madre vengono sottoposte al giudizio del solo lettore. Si tratta di una storia di povertà che obbliga a decisioni estreme per la sopravvivenza, all’interno di un contesto tipicamente guatemalteco e centroamericano, in cui la percentuale di madri sole tra le fasce della popolazione più povere è molto alta; infatti, secondo quanto ci ricorda l’autrice:

Existe un fenómeno muy difuso en que muchos se quitan el apellido paterno y adoptan el apellido materno como único apellido y esto nos dice mucho sobre la soledad en que están las madres. En la clase media hay esta figura paterna muy fuerte, mientras en las clases más bajas hay muchas mujeres solas que van a ser padre y madre. (in Toriello, 2020: s/p)

Per questa ragione, la donna del racconto, se può considerarsi in una prima lettura come il cattivo oppressore, in realtà si dimostra anche lei vittima di un sistema patriarcale in cui è uso comune dell'uomo allontanarsi dalla famiglia e fuggire dalle proprie responsabilità.

Invece, nel racconto "Las Buenas Costumbres", il lettore, come nel romanzo *Las Flores*, si imbatte nella figura di una madre che vuole governare la vita sentimentale della figlia e che, per questo, si inserisce in quella catena oppressiva che si protrae di generazione in generazione.

Si affronta, quindi, il tema della consueta intromissione dei genitori nelle questioni amorose delle figlie, le quali, secondo le convenzioni, hanno come obiettivo primario la realizzazione del loro ruolo di moglie e madre. Infatti, la madre di questo racconto consiglia alla figlia di frequentare l'università solo per la ricerca del cosiddetto "buon partito" da sposare. Di conseguenza, affiora una questione che accomuna la maggior parte delle donne che, obbligate a rinunciare alla formazione intellettuale, sono costrette alla subordinazione domestica ed economica.

Alla fine del racconto, la ragazza, disperata, per cercare di assecondare le richieste materne ma anche le aspettative di una società che vorrebbe che una donna della sua età fosse già sposata e madre, decide di assemblare l'uomo ideale con la parte migliore del corpo di ognuno dei suoi spasimanti, ad eccezione del cervello che preleverà dalla madre.

Questo carattere horror e fantascientifico determinato dalla creazione di una specie di mostro di Frankenstein non sembra altro che una forma di ribellione rispetto al proprio destino, proprio come il "Prometeo" moderno (1818) dell'anticonformista Mary Shelley. Infatti, non sorprende che Denise Phé-Funchal, allo stesso modo dell'autrice inglese, stimoli nel lettore una riflessione sull'importanza degli ideali di collaborazione e compassione tra le donne, per poter riformare la società civile.

Nel racconto "Chapstick", invece, la donna diviene l'oppressore a causa di un trauma dovuto dalla morte della figlia preferita, Silvia. La narrazione è portata avanti dal figlio, protagonista della storia, il quale ricostruisce il passato familiare e personale attraverso i suoi ricordi. Il ragazzo è costretto dalla madre a truccarsi e a sottoporsi a lunghi

rituali di bellezza:

A mamá le importa mucho que me vea regia como ella, aunque me tome más de una hora frente al espejo arreglar los imperfectos que a dios se le ocurrió heredarme de papá [...] Mamá me ve fijo. Sonríe por un momento mientras determina si mi rostro es una obra de arte [...] Mamá prefiere que vaya perfecta. Además, no desayunar me ayudará a mantener la figura. (Phé-Funchal, Buenas Costumbres, 2019: 51-58)

Tutto ciò perché la madre tenta, in questo modo, di creare una nuova Silvia senza, però, preoccuparsi della violenza della sua imposizione che si riversa non solo sul figlio, ma anche su tutto il resto della famiglia.

Tuttavia, solo alla fine del racconto il lettore prenderà coscienza del genere sessuale del protagonista attraverso un suo gesto liberatorio:

Papá desaparece. Antes de orinar, recuerdo aplicarme chapstick. Escucho a mamá maldecir en la cocina. Tengo tiempo. Puedo liberarme de estos malditos calzones que atrapan mi pene y orinar como hombre. (Phé-Funchal, 2019: 51-58)

Dunque, la personalità della madre si fonda sull'alternanza di due sentimenti come l'ira e il dolore. Di conseguenza, si delinea una figura che molte volte perde il suo carattere di solidità e realismo e diviene astratto. La madre si differenzia dagli altri personaggi del racconto, i quali vivono il presente e rimangono ben saldi alla realtà.

La figura maschile, invece, si presenta debole e incapace di opporsi alla violenza psicologica della moglie. Difatti, i timorosi tentativi del padre di prendere il controllo della casa si rivelano inutili; per questo decide, non trovando altra soluzione, di rimanere nell'ombra per prendersi cura del figlio.

L'altra donna di famiglia, Olga, viceversa, si ribella alla forza distruttiva materna e decide di fuggire e di cominciare una nuova vita. L'unico che sembra accettare con rassegnazione il suo destino è il protagonista, del quale, e non sembra un caso, non conosciamo il nome. Il giovane non possiede un nome, un'identità e nemmeno un suo personale cammino.

Difatti, Phé-Funchal con questo racconto ha voluto rappresentare

la forza oppressiva e la psicopatia materna in grado di deviare il progetto di vita personale dei figli. “Chapstick”, come svela l'autrice (in Toriello, 2020: s/p), ha preso forma da storie reali, man mano che lei stessa ne veniva a conoscenza. Il racconto, infatti, nasce dopo sette anni in cui l'autrice ha osservato varie donne che, dopo la morte delle proprie figlie, hanno costretto nipoti o figli a cambiare la propria identità sessuale per sostituire l'amata defunta.

3.8. La violenza familiare e sociale

La prospettiva si allarga nei racconti “Manzanas” e “Flores”. Qui la violenza viene perpetrata da entrambi i genitori sui propri figli.

Il primo testo affronta il tema della lotta per la sopravvivenza attraverso una storia che si occupa di varie problematiche sociali, quali, ad esempio, la tratta dei bambini e la denutrizione infantile. Si enfatizza come molto spesso vengano negati i diritti dei più piccoli. Questo testo è l'unico della collezione con un finale che potrebbe definirsi felice perché racconta la storia di una bambina che ottiene la sua libertà dopo anni di segregazione con altri bambini, privati dai genitori di tutto il necessario per il loro benessere.

“Flores”, invece, già citato precedentemente, tratta dell'oggettivizzazione della donna mediante la costruzione di una grande metafora alla base del racconto, narrato in prima persona. L'autrice elabora la questione della differenza di genere da un punto di vista maschile. Sottolinea come la pressione della società sia talmente forte e intrinseca nell'individuo che, anche quando all'interno del contesto familiare si diffondono valori che educano alla parità di genere, i giovani uomini continuano a essere plagiati dalla cultura *machista* e patriarcale che li circonda.

Difatti, il protagonista desidera apprendere a recidere i rami delle piante (ossia le donne) contrariamente a quanto insegnatogli dal padre:

La casa era una selva que papá cuidaba, dejaba que las flores, las ramas, los troncos crecieran sin parar. Podaba sólo cuando estaban a punto de hacer daño o de lastimarse. Los árboles invadían los espacios, dejaban sus hojas y flores por todas partes, era casi imposible sentarse sin encontrar una, sin su follaje zumbando en los oídos. (Phé-Funchal, 2019: 51-58)

Il lettore deve leggere tra le righe, analizzare l'opera e colmare le lacune di significato lasciate dal non detto e dalla metafora. Nel racconto, infatti, la denuncia diviene stridente senza che si necessiti una descrizione esplicita e ciò implica che il testo tratti nel profondo una serie di aspetti più complessi attraverso un elemento di confronto più semplice.

L'ultimo racconto della collezione *Buenas Costumbres*, intitolato "Ciudadanía", esamina la società nel suo insieme. Il testo si presenta come una beffa all'apologia della violenza, analizza il concetto di cittadinanza e si confronta con i problemi della ricostruzione della comunità nazionale nella società neoliberale guatemalteca del post-guerra.

Il testo nacque dopo la vittoria elettorale nel 2011 di Otto Pérez Molina e da esso affiora la posizione politica dell'autrice e la sua opposizione a quella forma di democrazia che, dopo gli Accordi di Pace, incrementò l'individualismo e distrusse il senso di collettività nella società guatemalteca.

Pertanto, il racconto è costruito sulla base di una netta distinzione tra *ellos* e *nosotros*, come spiega Ignacio Sarmiento:

En contraste con el "ellos" que amenaza con desestabilizar el país e imponer el terror, el "nosotros" comunitario es presentado como una categoría trascendental, la que es puesta en peligro por aquellos que se encuentran fuera del reconocimiento comunitario e identitario [...] Así, al salvajismo y la violencia de "ellos", que promueven la tortura y el sufrimiento, se opondrán los actos comedidos y responsables de "nosotros", que asesinan de forma escéptica sin provocar sufrimientos innecesarios. (Sarmiento, 2017: 239-271)

Tuttavia, alla fine, il lettore riesce a capire che coloro i quali vengono denominati *no-ciudadanos* e che sono rappresentati come il male, in realtà, protestano contro la condizione di povertà e marginalità a cui sono costretti. Quindi, si fa evidente la critica al sistema economico neoliberale che si era instaurato dopo la guerra e che aveva legittimato la spoliazione dei più vulnerabili.

La cittadinanza che si vuole ricostruire in questo racconto, perciò, si alimenta della stessa violenza che imperversava prima della pace; l'unica differenza sta nella migliore capacità di mascherare o edulcorare le brutalità commesse perché "para no ser como ellos, la ejecución

debía ser pronta” (Phé-Funchal, 2019: 90).

Pertanto, vengono condannate le politiche attuate dopo la fine della guerra, soprattutto quelle applicate durante il periodo di transizione del paese, poiché sotto la spinta degli aiuti degli Stati Uniti (che potremmo identificare nel racconto come quelli *del norte*) si accelerò prematuramente il processo di transizione del Guatemala verso un sistema economico globalizzato che, però, non fece altro che accrescere le differenze sociali nel paese.

Dunque, in “Buenas Costumbres” Denise Phé-Funchal delinea un quadro di terrore operato dagli uomini e, nel complesso, sottolinea come la società si imponga sull’individuo, come le norme e le regole che la costituiscono prevalgano anche su coloro che le disconoscono e come la crudeltà umana si manifesti nella repressione dell’individualità.

Di conseguenza, per la gran varietà di problematiche sociali che vengono trattate, l’autrice non può essere iscritta, come accade spesso, esclusivamente nell’ambito della letteratura femminista. D’altronde, è proprio Denise Phé-Funchal a non voler essere categorizzata, specificando: “aunque soy feminista de práctica y de formación, prefiero que no me etiqueten” (Phé-Funchal en Médina Bernal, 2015: s/p).

In tutta la sua opera, inoltre, si percepisce un continuo dialogo con l’universo letterario europeo. Del resto, l’autrice, scostandosi dalla vicina letteratura statunitense, trae ispirazione da grandi autori europei come Saramago, che lei stessa definisce essere il suo “Dios”, maestro di tutte le tecniche letterarie.

Infatti, come nell’opera dell’autore portoghese, i protagonisti letterari di Denise Phé-Funchal cercano di risolvere i propri problemi facendo affidamento esclusivamente sulle proprie forze. Si tratta di personaggi profondamente umani che agiscono in maniera discutibile, non sono eroi, bensì persone comuni.

L’opera di Phé-Funchal rivela una grande capacità di osservazione e analisi. Ciò le permette di mostrare al lettore in tutte le sue sfaccettature una violenza che è ormai parte della società guatemalteca e che, quindi, diviene un tema imprescindibile da trattare come lei stessa afferma perché: “en Guatemala somos todos hijos de una violencia que está por todas partes” (in Toriello, 2020: s/p) una violenza a cui in qualche modo ci si sta abituando e che l’autrice, al contrario, vuole presentare attraverso i suoi testi per riportarla alla luce come oscuro e, molte

volte, invisibile malessere sociale.

3.9. Conclusioni

Sicuramente, tutte le opere fin qui menzionate presuppongono uno spazio in cui le violenze sessiste possano essere rappresentate e in cui divengono il nucleo del discorso, aprendo la strada involontariamente a sfaccettature politiche, dal momento che l'intenzione principale è quella di scuotere le coscienze sul tema delle differenze di genere.

Le autrici, infatti, si propongono di rendere visibile le disuguaglianze e le violenze che violano il genere femminile, con l'intento di superare l'incomunicabile attraverso la scrittura, per mezzo del corpo che manifesta la sua ribellione sebbene sia sottomesso alle continue violazioni e alla dominazione maschile. Oltretutto, bisogna aggiungere che a partire dagli anni Settanta, in merito al decentramento della prospettiva della narrazione, la letteratura femminile latinoamericana è stata sorprendente nella denuncia delle diverse forme di violenza che incombono sulle donne.

La produzione letteraria di autrici come Toledo, Hernández e Phé-Funchal colloca la voce femminile al centro dell'atto narrativo in opposizione all'usuale discorso standardizzato maschile. Queste autrici, infatti, tentano una rottura con il canone tradizionale attraverso discorsi profondi e mediante la loro stessa decostruzione, in modo tale da incitare il lettore alla critica per una revisione e rivalutazione dei valori di genere tradizionalmente accettati.

Riprendendo l'idea alla base della proposta teorica di Cixous, secondo la quale una donna deve dedicarsi alla scrittura come una forma di liberazione della propria interiorità e, attraverso di essa, dovrebbe cercare di cambiare le strutture di potere, è inevitabile constatare che le opere femminili in un contesto tanto patriarcale come il Guatemala si elaborino come un atto di resistenza per edificare una nuova soggettività. Di conseguenza, la scrittura non può considerarsi semplicemente come una fuga dalla quotidiana sottomissione delle donne nel paese.

Sicuramente si può tracciare una linea comune tra le opere di queste scrittrici guatemalteche: la violenza sulle donne che viene descritta può essere di qualsiasi tipo, il modo di analizzarla avviene attraverso una prospettiva femminile molto intima che rende possibile una

decostruzione della normalizzazione della sottomissione della donna grazie alla semplice narrazione degli eventi che stimolano il lettore alla scoperta del testo e alla sua decodifica, mettendolo in relazione con la realtà che lo circonda; le donne sono le protagoniste, anche quando il narratore e la prospettiva della storia raccontata sono quelle di un uomo, in modo che si enfatizzi l'insensatezza della sua versione e la complessità di un problema che non deve essere analizzato solo attraverso luoghi comuni.

Inoltre, un'altra caratteristica comune tra le autrici precedentemente analizzate è sicuramente lo spazio della testualità: i loro personaggi femminili si muovono in spazi urbani chiusi, assediati dalla paura e dalla necessità di prendere la parola.

Infine, si è percepito in tutte loro una matrice comune nel personale percorso formativo femminista che sembra legarle a grandi personalità, a partire da Pepita García Granados, ad Ana María Rodas, a Virginia Woolf fino a Clarice Lispector nell'esplorazione della condizione femminile, nella ricerca di una visibilità per far sentire la propria voce e per comporre una letteratura che, anche quando non abbia alcun proposito di denuncia, rimarrà una testimonianza della condizione della donna nella società attraverso la sola rappresentazione della violenza, della subordinazione e delle ingiustizie subite dal genere femminile.

Naturalmente, le autrici citate in questo studio sono solo alcune tra le molte che stanno tentando di tracciare un nuovo cammino nella speranza, tanto sognata da Virginia Woolf, di una fine della categorizzazione letteraria in modo che, quando si parli di letteratura guatemalteca, si tengano sempre in mente le opere femminili.

Bibliografia

Agendaculturalguatemala (2021) "TriNorte: tres países, tres tres editoriales y una alianza", disponibile su: <<https://agendaculturalguatemala.wordpress.com/2021/04/15/trinorte-editorial-literatura-centroamerica/>> (ultimo accesso 06/10/2021).

Belli, Gioconda (2005) *La mujer habitada*, Seix Barral.

Butler, Judith (2017) *Questione di genere*, Adamo, Sergia (trad.), Laterza.

Casaús Arzú, Marta Elena (2014) "El mito impensable del mestizaje en América Central. ¿Una falacia o un deseo frustrado de las elites

- intelectuales?", in *Anuario de estudios centroamericanos*, Universidad de Costa Rica, 40, pp. 77-113.
- Castillo, Luis Rodríguez (2014) "No lugares e identidad en Guatemala. Lo que está en juego en Xetulul", in *Pasos*, vol. 12 n. 1, pp. 247-250.
- Cebrian Abellan, Aurelio (1999) "Algunas dimensiones negativas de la globalización en Iberoamérica. El ejemplo de Guatemala", in *Scripta Nova: Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, n. extra-3, 45, disponible su: <<http://www.ub.edu/geocrit/sn-45-10.htm>> (ultimo accesso 23/10/2021).
- Censo (2019) *Censo 2018: analfabetismo descende, las familias son más reducidas y hay menos niños y adolescentes en Guatemala*, disponible su: <<https://www.segeplan.gob.gt/nportal/index.php/sala-de-prensa/2016-01-26-18-14-30/noticias/1692-censo-2018-analfabetismo-desciende-las-familias-son-mas-reducidas-y-hay-menos-ninos-y-adolescentes-en-guatemala>> (ultimo accesso 02/02/2021).
- Centro de formación de la Cooperación Española en La Antigua Guatemala (2019) *El sector del libro en Guatemala*, disponible su: <<https://intercoonecta.aacid.es/Gestin%20del%20conocimiento/sectorlibro.pdf>> (ultimo accesso 06/02/2023).
- Cortez, Beatriz (2010) *Estética del cinismo: pasión y el desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, Città del Guatemala, F&G Editores.
- Diario La Hora (2016) "Accidentada conmemoración del XX aniversario de la firma de Acuerdos de Paz", disponible su: <https://lahora.gt/accidentada-conmemoracion-del-xxaniversario-lafirmaacuerdospaz/?fb_comment_id=1473766335986893_1473993225964204> (ultimo accesso 29/11/2020).
- Wichovalla (2018) "Editoriales independientes y alternativas de Guatemala", disponible su: <<https://wichovalla.com/2018/04/25/editoriales-independientes-y-alternativas-de-guatemala/>> (ultimo accesso 15/12/2020).
- Espinoza, Evelyn; Mendoza, Carlos "La violencia homicida contra las mujeres. Una mirada a los países del norte de centroamerica", *Diálogos, Triángulo Norte, Observatorio de violencia*, disponible su: <https://www.dialogos.org.gt/sites/default/files/2020-06/Informe%20homicidios-mujeres-REVIP_042020.pdf> (ultimo accesso 02/02/2021).

- Galeano, Juan Carlos (1997) "Ana María Rodas: poesía erótica y la izquierda de los patriarcas", in *Letras Femeninas*, vol. 23, n. 1/2, pp. 171-181.
- Grau-llevería, Elena (2018) "El malestar feminista en 'Pezóculos' de Aída Toledo", in *Centroamericana*, n. 28, 2018, pp. 33-56.
- Hernández, Mildred (2018) *Erótica en la ciudad*, Heredia, Letra Maya.
- _____ (2012) "Paranoica city", in L. Méndez Salina, E. Villalobos, *Ni hermosa ni maldita. Narrativa guatemalteca actual*, Guatemala, Alfabara, pp. 109-115.
- _____ (2003) "Un día en la vida de Güicoyon Pérez", *Pequeñas resistencias 2. Antología del cuento centroamericano contemporáneo*, Madrid, Páginas de Espuma, pp. 195-199.
- _____ (1998) *Diario de cuerpos*, Città del Guatemala, Editorial Óscar de León Palacios.
- _____ (1995) *Orígenes*, Città del Guatemala, Editorial Óscar de León Palacios.
- Liano, Dante (2007) "¿Existe la literatura guatemalteca?", *Centroamericana*, n.13, pp. 77-85.
- Liano, Dante (1998), *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Città del Guatemala, Universidad de San Carlos, Editorial Universitaria.
- Lispector, Clarice (2019) *La passione secondo G.H.*, Adelina Aletti (trad.), Milano, Feltrinelli.
- Lista de editoriales independientes en Guatemala (2022), disponible su: <<https://aprende.guatemala.com/cultura-guatemalteca/actualidad/lista-de-editoriales-independientes-en-guatemala/>> (ultimo acceso 06/02/2023).
- Mamoch Ava (2020) "Entrevista Dra. Mildred Hernández", disponible su: <<https://vimeo.com/364685289>> (ultimo acceso 02/02/2021).
- Medina Bernal, Javier (2015) "Denise Phé-Funchal entrevista", *El Diario del Gallo*, disponible su: <<https://diariodelgallo.wordpress.com/2015/10/02/denise-phe-funchal-entrevista/>> (ultimo acceso 18/02/2021).
- Méndez, Francisco (2021) *Si Dios me quita la vida*, Città del Guatemala, Editoria X, Ediciones Periféricas.
- Ortiz Wallner, Alexandra (2007), "Para una lectura de Horacio Castellanos Moya", in *Centroamericana*, n. 12, pp. 85-100.
- Payeras, Javier (2007) "(...) y once relatos breves". Libros Mínimos,

- Guatemala, disponibile su: <<http://www.librosminimos.org/images/stories/File/Narrativa/%28.%29y%20once%20relatos%20breves.pdf>>.
- PHÉ-FUNCHAL, Denise (2019) *Ana sonrúe*, Città del Guatemala, F&G Editores.
- _____ (2019) "Chapstick", *Buenas Costumbres*, Città del Guatemala, F&G Editores, pp. 51-58.
- _____ (2019) "Ciudadanía", *Buenas Costumbres*, Città del Guatemala, F&G Editores, p. 90.
- _____ (2019) "Partiré mañana", *Buenas Costumbres*, Città del Guatemala, F&G Editores, pp. 45-49.
- _____ (2019) "Rueda", *Buenas Costumbres*, Città del Guatemala, F&G Editores, pp. 9-13.
- _____ (2019) "Zapatos", *Buenas Costumbres*, Città del Guatemala, F&G Editores, pp. 41-43.
- _____ (2018) *Las flores*, Città del Guatemala, F&G Editores.
- REDISCA, disponibile su: <<https://rediscablog.wordpress.com/about-2/>> (ultimo accesso 06/02/2023).
- RILMAC, disponibile su: <<https://rilmac.org/home/>> (ultimo accesso 06/02/2023).
- Román, Julio (2023) "Corrupción en Guatemala: informe señala que el país baja un punto en el Índice de percepción en 2022 y alcanza niveles mínimos históricos", in *Prensalibre*, disponibile su: <<https://www.prensalibre.com/guatemala/politica/guatemala-baja-un-punto-en-el-indice-de-percepcion-de-la-corrupcion-en-el-2022-y-alcanza-niveles-minimos-historicos-breaking/>> (ultimo accesso 06/02/2023).
- Romero, Rafael (2013) "Te prometo anarquía", disponibile su: <<https://www.teprometoanarquia.com/category/rafael-romero/>> (ultimo accesso 16/02/2022).
- Sarmiento, Ignacio (2017) "Ciudadanías posutópicas. Comunidad y neoliberalismo en la posguerra guatemalteca", in Maureen E. Shea, Uriel Quesada, Ignacio Sarmiento, ed., *(Re)Imaginar Centroamérica en el siglo XXI*, San José, Uruk Editores, pp. 239-271.
- Sarmiento, Ignacio (2019) "Desarticular la represión. La descomposición de la familia en la literatura centroamericana de postguerra", in *Centroamericana*, n. 29, pp. 61-86.
- Segato, Rita Laura (2018) "A manifesto in four themes", in *Critical*

- times*, 1(1), Mcglazer, Ramsey (trad.), pp.198-211.
- _____ (2016), *La guerra contra las mujeres*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- Shelley, Mary (2020) *Frankenstein o il Prometeo moderno*, Tasso Bruno (trad.), Fanucci.
- Sión Editorial, disponibile su: <<https://sites.google.com/view/sioneditorial/página-principal>>(ultimo accesso 15/12/2020).
- Sollazzo, Federico (2010) “La concezione del Biopotere in Foucault”, in *Criticamente*, disponibile su: <<https://costruttivamente.blogspot.com/2010/06/la-concezione-del-biopotere-in-foucault.html>> (ultimo accesso 29/11/2020).
- Sparks, Kathrine (2019) “War trauma and the Body in Valeria Cerezo’s New Guatemalan Fiction”, in *The Latin Americanist*, vol. 63, n. 2, pp. 220-243.
- Stanley, Luna (2015) “Conociendo a ‘Ana sonríe’, de Denise Phé-Funchal”, *El Salvador*, disponibile su: <<https://historico.elsalvador.com/historico/156516/conociendo-a-ana-sonrie-de-denise-phe-funchal.html>> (ultimo accesso 04/02/2021).
- Tobón, Khaterine Aguirre (2014) “Analizando la violencia después del conflicto: el caso de Guatemala en un estudio sub-nacional”, in *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, n.220, pp.191-234.
- Toledo, Aída (2001) *Pezóculos*, Editorial Palo de Horniga.
- Unesco (2020) “Alfabetización y pandemia: renovación de compromiso de colaboración entre la UNESCO y CONALFA para que la educación continúe”, *Unesco*, disponible su: <<https://www.unesco.org/es/articles/alfabetizacion-y-pandemia-renovacion-de-compromiso-de-colaboracion-entre-la-unesco-y-conalfa-para>> (ultimo accesso 15/12/2020).
- Vargas, Vania (2013), “Crónicas de supervivencia: la producción literaria en Guatemala”, in *Revistalunapark*, disponibile su: <<https://revistalunapark.wordpress.com/2013/04/07/literatura-guatemalteca-cronicas-de-supervivencia-la-produccion-literaria-en-guatemala/>> (ultimo accesso 06/02/2021).
- Villalobos Ruminot, Sergio (2013) *Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina*, Buenos Aires, La Cebra.
- Villalobos Viato, Roberto (2014) “Se buscan lectores”, in *Prensalibre*, disponibile su: <<https://www.prensalibre.com/revista-d/libros-lectura-habito-de-lectura-literatura-riecken-0-1154284709/>> (ultimo accesso 15/12/2020).

Woolf, Virginia (2013) *Una stanza tutta per sé*, Livio Bacchi Wilcock e J. Rodolfo Wilcock (trad.), Milano, Feltrinelli.

Zardetto, Carol (2010) "El erotismo está tan presente como la muerte, Carol Zardetto entrevista a Denise Phé-Funchal", in *Diario de Centro América*, disponibile su: <http://raulfigue-roasarti.blogspot.com/2010/11/el-erotismo-esta-tan-presente-como-la.html> (ultimo accesso 15/12/2020).

4. I racconti de *El discurso del loco*, l'esperimento narrativo di Carol Zardetto

Marcela Ivonne Schiaffini

4.1. Una scrittrice, tante professioniste

Il caso letterario della guatemalteca Carol Zardetto (Città del Guatemala, 27 novembre 1959), quasi del tutto sconosciuto in Europa, è particolarmente appassionante: dotata di una mente poliedrica e di un'indole estremamente curiosa, la scrittrice è stata capace di svolgere differenti ruoli professionali e di risultare convincente in ognuno di essi.

Ci si trova di fronte a un modello femminile molto attuale e fonte d'ispirazione per le nuove generazioni: avvocatessa, impegnata politicamente — fu infatti viceministro dell'istruzione e console —, scrittrice, giornalista, regista di documentari e anche professoressa universitaria. Perfettamente a suo agio in ognuno di questi ruoli, ha tratto da ciascuno di essi insegnamenti ed esperienze di cui le sue opere e il suo stile sono intrisi. Conoscerla permette di ampliare gli orizzonti e conoscere meglio il Guatemala.

I genitori di Zardetto, così come i suoi nonni, erano di umili origini ma, come spiega durante le varie interviste svolte con chi scrive, suo padre negli anni Cinquanta riuscì a divenire uno dei primi imprenditori guatemaltechi a dirigere un hotel a cinque stelle, permettendo quindi alla famiglia di vivere agiatamente.

Zardetto compie i suoi studi interamente in Guatemala, dove si laurea nel 1981 alla facoltà di Legge dell'Universidad del Valle. Ottiene poi una seconda laurea in Lettere nel 1992. Durante la guerra civile, combattuta dal 1960 fino agli accordi di pace firmati il 29 dicembre 1996, è più volte costretta a trasferirsi con la famiglia all'estero: prima

in Messico, poi negli Stati Uniti a Los Angeles e poi in Svizzera, dove visse due anni. Nel cuore dell'Europa ha la possibilità di continuare a formarsi studiando nei collegi del posto. Il suo soggiorno in Svizzera si rivela estremamente utile per la sua formazione letteraria dato che è proprio qui che avrà l'opportunità di avvicinarsi alla letteratura europea, in particolare a quella francese, leggendo in lingua originale autori da lei molto amati come Victor Hugo e Simone de Beauvoir (Schiaffini, 2021)²⁷.

Rientrata in patria, viene nominata Viceministra dell'Istruzione nel 1996 e poi Console Generale del Guatemala a Vancouver, in Canada, quello stesso anno fino al 2000.

Nel 2004 sarà vincitrice del "Premio Centroamericano de Novela Mario Monteforte Toledo" con il romanzo *Con pasión absoluta*, opera che l'autrice presentò al concorso con lo pseudonimo Silke Zítar. È la prima donna guatemalteca a vincere il prestigioso riconoscimento che dal 1997, su iniziativa dello scrittore guatemalteco Mario Monteforte Toledo, venne istituito in Guatemala con la nobile volontà di spronare, attraverso uno stimolo economico, nuovi scrittori perché fossero incoraggiati a comporre i loro primi romanzi.

Lavora come giornalista dal 2007 per testate nazionali, fra cui *El Periódico*, e collabora come coautrice della colonna di critica teatrale "Butaca de dos" nel quotidiano *Siglo XXI*. Fra le varie attività di cui è stata promotrice troviamo persino laboratori di scrittura gastronomica che ha diretto con sua figlia, dal titolo *Mr. Menu*. Si occupa anche di documentari; ha scritto numerose sceneggiature e il suo cortometraggio *La flor del café* viene nominato come miglior documentario breve durante il Festival Ícaro de Cine nel 2010, evento a cui partecipano autori e registi centroamericani e stranieri. La passione per la regia la porta a soggiornare più volte negli Stati Uniti, precisamente a New York, dove ha studiato regia e sceneggiatura. Nel 2011 ha collaborato alla redazione del libretto per l'opera *Tatuana* con musica di Paulo Alvarado composta a Città del Messico. Svolge ancora la professione di avvocato e si dedica principalmente a cause di diritto civile e mercantile (in Schiaffini, 2021). Attualmente insegna presso la Universidad Panamericana del Guatemala, dove tiene corsi di Sceneggiatura e Regia.

²⁷ La data si riferisce all'intervista tenuta con l'autrice nel 2021; rimasta inedita, è ora inclusa nella seconda parte del presente volume.

La scrittura resta l'attività che l'ha resa celebre in patria. A oggi, con tre romanzi²⁸, un'antologia di racconti e numerosi articoli e saggi su giornali è una delle voci femminili guatemalteche più interessanti del panorama letterario centroamericano.

4.2. Opere con un unico denominatore comune: il Guatemala

“Desde afuera Guatemala se analiza mejor” (in Mejía, 2016: s/p), con questa affermazione, rilasciata dalla Zardetto durante un'intervista sul romanzo *La ciudad de los minotauros* (2016), viene riassunta l'esperienza che l'ha guidata nella composizione dei suoi romanzi, si ha un chiaro indizio su alcune delle tematiche che verranno trattate nelle sue trame e ci si rende conto di quanto il suo legame con la patria sia forte.

La scrittrice ha dichiarato in molte interviste di aver sempre avuto la passione per la scrittura: la sua dote narrativa viene notata già in giovane età, quando scrive continuamente racconti (in Schiaffini, 2021). Ritiene di essere una scrittrice “lenta”, che si prende tutto il tempo necessario fino a quando le sue storie non le risultano complete e convincenti, e considera quello dello scrittore un lavoro tremendamente solitario (Ola, 2005: 2).

L'improvviso successo ottenuto con il suo primo romanzo, *Con pasión absoluta* (2005) la rende una delle autrici guatemalteche a oggi più famose e viene apprezzata con molto entusiasmo anche in Costa Rica e Venezuela, dove viene invitata più volte per eventi culturali (in Schiaffini, 2021).

Si tratta di un romanzo relativamente corposo, con quasi quattrocento pagine, caratterizzato da una struttura complessa e personaggi provenienti da varie generazioni. L'autrice lo compone una volta rientrata dal Canada in Guatemala.

La storia narra la vicenda di Irene, una giovane che, dopo aver vissuto per un lungo periodo all'estero (precisamente a Vancouver), ritorna in Guatemala perché sua nonna è malata e contestualmente vive il rientro in patria come un modo per fuggire dal dolore che prova per

²⁸ *Con pasión absoluta* (2005), *La Ciudad de los minotauros* (2016) e *Cuando los Rolling Stones llegaron a La Habana* (2019).

la fine della sua storia d'amore. Attraverso il punto di vista di Irene, la Zardetto ripercorre la difficile storia del suo paese nel corso degli anni Sessanta, Settanta e Ottanta.

Il suo stile e la vicenda narrata rappresentano un'assoluta novità per i lettori, soprattutto per le lettrici guatemalteche, non abituate a una visione femminile e femminista della storia (in Schiaffini, 2021). La tematica principale del romanzo è storica, e risale agli eventi del Guatemala dell'antichità, quello dei maya, che viene contrapposto al Guatemala moderno (Calderón-Rojas, 2013: 20).

L'autrice ha dichiarato di aver avuto l'ispirazione e l'impulso irrefrenabile di scrivere il romanzo una volta tornata in Guatemala dove "i colori, gli odori, il tepore dell'ambiente risvegliarono una memoria in letargo" (in Fernández Hall, 2018: s/p).

Menzionare *Con pasión absoluta* è d'obbligo in quanto si tratta di un romanzo che crea intorno alla Zardetto un'aspettativa di tipo politico. È probabilmente questa, come la stessa autrice dichiara, la motivazione di fondo per cui la sua raccolta di racconti *El discurso del loco* non avrà sul pubblico guatemalteco l'impatto sperato restando un'opera "desapercibida" e che oggi solo grazie ai social sembra essere tornata in voga fra i giovani centroamericani della generazione millennial (Schiaffini, 2021).

El discurso del loco: cuentos del Tarot venne pubblicato dalla casa editrice F&G²⁹ del Guatemala nel 2009, quattro anni dopo il suo primo romanzo. L'opera è composta da ventidue racconti, uno per ogni arcano maggiore dei tarocchi, ambientati in diverse epoche e con protagonisti provenienti da varie civiltà e paesi. Conta oltre duecento pagine.

Nel 2016, dopo un soggiorno a New York dove studia sceneggiatura e regia, Zardetto pubblica il suo secondo romanzo *La ciudad de los*

²⁹ Casa editrice guatemalteca indipendente, fondata nel 1994, che a 18 anni dalla sua fondazione sta focalizzando i suoi sforzi su su autori, contenuti e commercializzazione di opere provenienti da quest'area geografica. Vale la pena soffermarsi brevemente sul ruolo avuto dalla casa editrice, che riconosce di operare in condizioni avverse dovute al fatto di dover pubblicare e proporre libri in un paese come il Guatemala, con un altissimo tasso di analfabetismo e senza supporto da parte dello Stato. Ciò nonostante, la casa editrice è riuscita a divenire un referente in Guatemala per gli autori locali e tende a pubblicare opere in cui la memoria storica sia un tema principale. La stessa Zardetto si dichiara felice di aver scelto di pubblicare la sua raccolta di racconti con la F&G, da lei considerata fortemente legata e impegnata nella promozione della letteratura guatemalteca.

minotauros con la casa editrice Alfaguara³⁰. La vicenda si svolge in un appartamento, in cui convivono personaggi di varie nazionalità, e in una minuscola libreria nell'East Village a New York. Il protagonista è Felipe, guatemalteco trasferitosi nella Grande Mela; nel romanzo è in cerca di una storia per scrivere un copione e nella libreria St Mark's Book Shop troverà un manoscritto che narra la vicenda di una indigena Ixil, la cui differenza culturale diventerà per lui una sfida. A questo romanzo la critica riconosce vari pregi:

De manera sorprendente, la Guatemala más profunda surge, en medio de la gran metrópolis neoyorquina, como una reflexión de lo que significa ser contemporáneo. Narrada con pericia, Carol Zardetto nos propone una compleja novela con un toque cosmopolita y multicultural. (García, 2016: s/p)

Di nuovo torna una tematica a lei cara, che accomuna quasi tutte le sue opere: i suoi personaggi spesso sono alla ricerca di sé stessi e viene riconfermata anche in questo romanzo la teoria della scrittrice secondo la quale i viaggi ci aiutano a conoscere il nostro io interiore e la cultura dalla quale proveniamo, rendendo il ritorno alle origini un passaggio quasi obbligato.

La sua ultima fatica è *Cuando los Rolling Stones llegaron a la Habana* (2019) pubblicata dalla casa editrice Alfaguara. Si tratta di un testo narrativo quasi autobiografico che narra la vicenda, romanzata, di una donna che, con l'obiettivo di apprendere le tecniche documentarie, viaggia a Cuba nella celebre scuola di cinema di San Antonio de los Baños nella cittadina di Artemisa: la Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV). Fondata il 15 dicembre del 1986, ad oggi viene considerata come una delle scuole di cinema più importanti al mondo (EICTV, 2021) e per la quale si narra siano passati cineasti del calibro di Steven Spielberg e Francis Ford Coppola.

In quest'opera sono presenti numerosi riferimenti cinematografici importanti ma anche una vera e propria dissertazione su come il

6 In questo caso l'opera venne pubblicata precisamente dalla filiale guatemalteca della Alfaguara, casa editrice spagnola, che venne fondata nel 1964 dal celebre scrittore Camilo José Cela, il quale pubblicò attraverso di essa alcune delle sue opere e promosse vari autori contemporanei sia spagnoli che latinoamericani.

creatore di un'opera di cinema deve pianificare il lavoro. Il tutto con un occhio di riguardo ai documentari, di cui la Zardetto è un'appassionata.

Secondo la critica, la prosa di questo romanzo è lineare e leggera ma al tempo stesso godibile e con quest'opera la Zardetto è riuscita a proporre un romanzo che è anche un saggio sulla complicata arte di plasmare su celluloidi la vita e la verità di personaggi in carne ed ossa (Payeras, 2020; de Soulas, 2019). Un vero e proprio romanzo sul cinema e per il cinema: alla fine della storia viene proposta una lista di film che permettono al lettore di "apreciar las ricas referencias documentales y cinematográficas a las que los personajes de esta novela tienen acceso" (Núñez Handal, 2019: s/p).

4.3. Carol Zardetto, voce femminista nel Guatemala contemporaneo

Carol Zardetto sin dall'esordio si è presentata al pubblico come un'autrice molto legata alla questione di genere, non a caso le tre protagoniste del suo primo romanzo sono donne e offrono, come già menzionato, cosa mai avvenuta prima in Guatemala (Schiaffini, 2021), una visione critica della recente storia del Paese dal punto di vista femminile. Nell'opera *El discurso del loco* (2009) al contrario, quello che più arriva al lettore è che siamo di fronte a un'opera in cui i personaggi, siano essi maschili o femminili, compiono un'evoluzione e ritrovano il loro posto nel mondo o nell'aldilà, facendo del processo di autodeterminazione un tema centrale dei suoi racconti. Tuttavia, è possibile inquadrare l'opera come letteratura femminile e femminista, attraverso un'analisi dei personaggi femminili, che confermano un continuum tra lo stile della Zardetto e quello di alcune scrittrici guatemalteche che più hanno segnato il panorama letterario centroamericano.

Per far ciò, si è fatto riferimento al genere letterario femminile analizzato e riconosciuto da Claudia García partendo dal suo articolo "Y mis pechos se irguieron en lo oscuro" (2007), in cui vengono teorizzate quali siano state le condizioni sociopolitiche e storiche che hanno permesso lo sviluppo della letteratura femminile e femminista, che la studiosa analizza sia nel campo della poesia, con non poche difficoltà, che nella narrativa, riconoscendo in quest'ultima tre tendenze principali.

García suggerisce nel suo articolo che la letteratura femminile in Guatemala si è sviluppata a partire dal 1996, anno in cui vennero

firmati gli accordi di pace che posero fine alla guerra civile che vide, per oltre quarant'anni, le forze di destra appoggiate dal Governo guatemalteco scontrarsi con i partiti di sinistra che venivano appoggiati anche dalle popolazioni indigene. Dal 1954, anno in cui con il golpe militare prese potere il generale Carlos Castillo Almas fino agli accordi di pace, che in realtà erano stati presentati il 6 e il 7 luglio del 1987 e applicati unicamente nel dicembre del 1996, il Guatemala vive decenni in cui vengono soppresse le libertà costituzionali, applicata la detenzione massiva, assassinati studenti e operai dissidenti e si assiste al succedersi di dittature militari. È proprio a partire da questo momento, secondo la studiosa, che l'opinione pubblica diventa sempre più sensibile alle questioni di genere e che iniziano a farsi spazio le prime autrici che propongono al pubblico centroamericano nuove trame, personaggi e punti di vista prettamente femminili che saranno successivamente fautrici della distruzione degli stereotipi imposti dal patriarcato. Questo processo, come segnala García, è facilitato anche dalla presenza di stranieri nel paese che lavorano nelle istituzioni che si occupano di garantire il processo di pacificazione. Altro grande promotore delle prime produzioni letterarie è sicuramente la nascita, intorno agli anni Ottanta, di movimenti che si battono per la difesa dei diritti umani, il riscatto delle terre confiscate e il riconoscimento politico degli indigeni. Bisogna infine anche considerare che per molti decenni le donne furono le principali vittime di soprusi e violenze (García, 1992).

Secondo García, un ruolo di spicco che sicuramente ispirò alcune delle voci femminili contemporanee, che a partire dagli anni Novanta ebbero grande successo, lo hanno avuto due donne in particolare: la poetessa Alaíde Foppa e l'attivista Rigoberta Menchú.

La prima, di origine italiana, è a oggi una delle femministe più famose del Centro America, visse per molti anni in esilio in Messico, dove compose la maggior parte delle sue poesie, e fondò nel 1976 la rivista *FEM*. La Foppa ebbe il merito, tramite la rivista, di far conoscere al pubblico guatemalteco autrici come Simone de Beauvoir e Dacia Maraini. Partecipò attivamente alla rivoluzione in atto nel 1944 e promosse attività di alfabetizzazione. Rientrò in Guatemala nel 1980 ma venne sequestrata e di lei non si seppe più nulla.

Rigoberta Menchú è un'attivista pacifista di origine maya *quiché* che vinse nel 1992 il Premio Nobel per la Pace con la seguente motivazione:

“in riconoscimento dei suoi sforzi per la giustizia sociale e la riconciliazione etno-culturale basata sul rispetto per i diritti delle popolazioni indigene”.

Per quanto concerne la poesia, la critica ha avuto non poche difficoltà a raccogliere un corpus consistente di poesie scritte da donne (García, 2007). La scarsa diffusione, tanto di opere che di articoli critici, ha reso la ricostruzione molto difficoltosa. Le raccolte oggi diffuse sono costituite da una poesia “trasgressiva e irriverente” che non segue i canoni romantici classici o modernisti ma è fortemente vincolata alla sessualità e all’erotismo. Le sue principali rappresentanti sono: Alaíde Foppa, Luz Méndez de la Vega, vincitrice del premio Miguel Angel Asturias che morì nel giorno della Festa della Donna nel 2021, e Ana María Rodas, che pubblicò la raccolta *Poemas de la izquierda erótica* nel 1973.

È soprattutto Rodas a richiamare l’attenzione, perché nelle sue poesie si appella alla libertà sessuale ed emotiva, invita a un amore libero e indipendente, non romantico ma erotico e insubordinato.

Per quanto concerne la narrativa bisogna invece evidenziare in primis alcuni aspetti che García segnala: le scrittrici degli anni Ottanta, Novanta e Duemila hanno tutte in comune il fatto di essere ladine, di classe media, con formazione universitaria e che professionalmente si dedicano al giornalismo o alla carriera accademica. Carol Zardetto rientra in toto in questa classificazione. Le autrici che hanno rivoluzionato il panorama letterario guatemalteco sono: Isabel Garma, di nuovo Ana María Rosas e Aída Toledo.

La conclusione a cui arriva García è che ci sono tre tendenze letterarie nel panorama femminile:

Estas colecciones de relatos permiten distinguir tres tendencias generales: la literatura comprometida con el proyecto político revolucionario, que explora cuestiones de clase y etnia pero no de género (Garma); una visión crítica de las relaciones entre los géneros desde una perspectiva femenina no feminista, con predominio de la anécdota amorosa o sexual como eje de los relatos (Rodas); ficción feminista centrada en la revisión crítica de las relaciones de género y en una búsqueda expresiva cuestionadora de las convenciones patriarcales (Hernández y Toledo). (García, 2007: s/p)

Isabel Garma, vero nome Norma Rosa García Maineirí, classe 1940,

fu una scrittrice e accademica, nonché una delle promotrici del femminismo in Guatemala e una delle pioniere del racconto di denuncia politica e sociale. I suoi racconti hanno spesso come protagonista un “personaggio collettivo”, come ad esempio l’operaio, il contadino o gli abitanti del villaggio. Le sue opere principali sono *Cuentos de muerte y resurrección* (1987) e *El hoyito del perraje* (1994), con queste dà prova di grande maestria narrativa, ma anche di coraggio e coscienza politica, e della responsabilità di cui si fa carico nei confronti del suo popolo come scrittrice. Riporta nei suoi racconti il contesto storico da lei vissuto in prima persona. In un’intervista dichiarò:

En Guatemala vivimos inmersos en una realidad ‘literaria’. Mientras en otros ámbitos probablemente los escritores salen en busca del ‘tema’, aquí estos nos asedian, nos asaltan casi, y si la vocación y el conocimiento mayor o menor de las herramientas del oficio están en nuestras manos, podemos crear. (in Muñoz, 2013: 463-464)

Altra figura chiave per la narrativa è la già menzionata Ana María Rodas, non solo poetessa ma anche narratrice, vincitrice nel 2000 del premio Miguel Angel Asturias. Pubblicò la raccolta di undici racconti *Mariana en la tigrera* (1996). La tematica principale dei suoi racconti è vincolata all’erotismo e all’amore. A partire da questi due elementi si sviluppa la sua critica sulle relazioni sociali e di genere. Dei suoi racconti dichiarò: “El cuento en mi caso requiere más tiempo y un proceso diferente, pues en mi caso implica crear personajes creíbles y dejar la trama un poco a oscuras” (in Briones, 2012: s/p). Come segnala Robinson,

encuentran relatos de diferentes temáticas, entre estas, la expresión de la sensualidad del cuerpo femenino y la crítica a la desigualdad erótica de la mujer, que reprime el ejercicio de su sexualidad. Su obra propone nuevos contenidos para la identidad femenina y masculina, negociando estas construcciones con el contexto social. Este proceso no siempre es exitoso. (Meza Márquez in Robinson, 2002: 54)

Aída Toledo è poetessa, scrittrice e accademica, e si è formata sia in Guatemala che negli Stati Uniti. Tematica centrale dei suoi studi e delle

sue ricerche è la questione di genere. Ha redatto inoltre saggi critici sull'opera di Miguel Angel Asturias e Ana María Rodas.

È anch'essa autrice di microrrelatos: la sua opera più celebre è *Pezóculos*, del 2001. Si tratta, come indicano García (2016) e Grau-Lleveria (2018), di brevi racconti con prospettiva femminista. Con quest'opera la Toledo riprende la tradizione letteraria guatemalteca dei microcuentos, il cui massimo esponente è Augusto Monterroso.

Nei suoi racconti, propone la rottura di tutti gli stereotipi sulla donna. Vengono denunciati la violenza domestica, il maltrattamento e l'abuso sessuale. L'origine del titolo riprende Julio Cortázar, che creò il neologismo "textículos," che ha una esplicita connessione con il corpo maschile, così allo stesso modo la Toledo crea il neologismo che è un ibrido fra le parole "pezón" y "ojos". I personaggi sono donne che non subiscono passivamente ma diventano da vittime a carnefici o, grazie all'elemento metatestuale inserito dall'autrice, sfogano la loro repressione attraverso la scrittura di lettere.

Lo stile di Carol Zardetto riprende vari aspetti stilistici e tematici delle autrici menzionate nelle pagine precedenti. Alcuni dei racconti presenti ne *El discurso del Loco*, sono dei *microcuentos*, ripresi già dalla Rodas e dalla Toledo. Nella sua antologia, alterna l'uso della prima e terza persona, caratteristica in comune con i cuentos di *Pezóculos* della Toledo. I temi affrontati non hanno una visione femminista, tuttavia sono presenti e appena accennati in vari racconti argomenti cari alle scrittrici degli anni Novanta e duemila: nel racconto "La Luna", ad esempio, viene spiegato che la protagonista è stata abbandonata ed è una ragazza madre, tema a cui la scrittrice è particolarmente legata perché sua nonna ha vissuto quella stessa situazione di abbandono. Come in Rodas, nel racconto "Los Amantes", l'erotismo fa da perno a tutta la narrazione e la donna vive a pieno la sua sessualità senza nessun accenno al rimorso o alla vergogna. Nei suoi racconti, Zardetto smonta anche lo stereotipo della donna sottomessa; come vedremo di seguito, le protagoniste dei suoi racconti si ribellano a dei destini "convenzionalmente" già scritti o scontati. Rispetto alle altre scrittrici, è totalmente assente nell'opera *El discurso del Loco* l'aspetto politico. I temi sociali e la denuncia di alcuni disagi sociali vengono appena accennati in racconti come: "El Carro", "La Luna" e "La Sacerdotisa".

4.4. *El discurso del loco*: genesi dell'opera e ruolo dei tarocchi

El discurso del loco (2009) nasce come esperimento ludico per l'autrice che, dopo aver composto un romanzo impegnato come *Con pasión absoluta*, decide di dedicarsi per diletto alla stesura dei racconti. Lei stessa dichiarò nel 2009: "Iniziai per gioco, secondo me sarebbe stato molto facile" (in Schiaffini, 2021) ma concretamente, per completare l'opera, le ci sono voluti due anni. In questo caso non abbiamo un romanzo ma una raccolta di ventidue racconti che si pone come obiettivo quello di narrare esperienze di personaggi di varie culture e paesi vincolati, per caratteristiche caratteriali o per i risvolti che prende la loro vicenda, agli arcani maggiori delle carte dei tarocchi. L'autrice si dichiara profondamente legata a quest'opera in quanto lei stessa è un'appassionata di tarocchi e nel corso dell'intervista accenna alla possibilità di riproporre un giorno i racconti anche in teatro.

L'ispirazione principale dell'opera proviene dal lavoro dello statunitense Joseph Campbell, saggista e storico delle religioni che analizzò a lungo gli archetipi dei miti. Attraverso i suoi studi ha ricercato le connessioni tra la mitologia comparata e la psicologia analitica. Un'opera di Campbell fonte d'ispirazione per i racconti è stata *L'eroe dai mille volti*, testo del 1949 in cui Campbell propone l'archetipo dell'eroe, riconoscendo che quest'ultimo, non importa da quale epoca o cultura provenga, passa sempre per tre tappe fondamentali: l'appello, l'iniziazione e il ritorno. Per i suoi studi Campbell si è anche ispirato allo psicanalista Carl Gustav Jung, che riteneva di riconoscere nell'inconscio collettivo la presenza di archetipi ben definiti. Questi archetipi secondo Jung sono comuni alla maggior parte dei miti di tutte le culture del mondo. Zardetto ha più volte dichiarato nelle interviste che proprio i personaggi proposti nella raccolta, sono "eroi" che nel corso della breve narrazione attraversano le tre tappe indicate da Campbell.

Altra fonte d'ispirazione più volte citata nelle interviste è *La Via dei Tarocchi* (2004) di Alejandro Jodorowsky e Marianne Costa. La metodologia di lettura dei tarocchi di Jodorowsky è molto particolare ed è basata su un richiamo psico-genealogico.

Per comprendere la struttura e l'organizzazione dell'opera dell'autrice si rivela imprescindibile la conoscenza dei tarocchi; i racconti,

infatti, come si nota non appena si apre il libro, hanno come titolo il nome degli arcani maggiori. È stato utilizzato come riferimento il mazzo di Tarocchi di Marsiglia, che tradizionalmente si compone di settantotto carte. I Tarocchi di Marsiglia sono considerati come il mazzo standard francese da cui poi derivano le numerose varianti oggi presenti nel mercato. Si ritiene che i tarocchi siano stati probabilmente inventati nel Sud Italia nel 1400 circa. Tradizionalmente, l'uso del nome "Tarot de Marseille" risale agli anni Trenta del XX secolo, quando Paul Marteau, direttore dell'editore di carte da gioco Grimaud, usò questo nome per un mazzo pubblicato per usi esoterici e basato sullo schema di quelli prodotti da Nichola Conver di Marsiglia. Ne *La via dei tarocchi* Jodorowsky e Costa spiegano che la parola arcano deriva dal latino "arcanum", che significa segreto. Le settantotto carte sono suddivise in due gruppi: ventidue arcani detti "maggiori" e cinquantasei arcani detti "minori". Secondo gli autori gli arcani minori ci consentono di esaminare gli aspetti quotidiani —e anche più personali— della vita materiale, psichica o intellettuale mentre gli Arcani maggiori descrivono un processo umano universale che congloba tutti gli aspetti spirituali dell'essere. Visivamente è facile riconoscere gli arcani maggiori in quanto hanno sia in basso che in alto una sorta di etichetta in cui viene riportata, in alto, il numero romano da I a XXI. La carta del Matto ha l'etichetta superiore vuota. In basso, in ogni carta, c'è la dicitura che spiega di quale arcano si tratti: es. *La Justice*, *Le Chariot* (rispettivamente La Giustizia e Il Carro). È ancora possibile fare un'ulteriore suddivisione, questa volta su base grafica, degli arcani maggiori: le carte da I a XI rappresentano sempre personaggi umani o animali che svolgono azioni o che si trovano in contesti facilmente riconoscibili. Jodorowsky e Costa definiscono questa prima serie "chiara" perché in tutte vi è una chiara connotazione storica o sociale. Nella seconda serie di carte, che va dal XII al XX, i personaggi rappresentano allegorie e le immagini sono meno realistiche. Questa serie viene quindi definita "oscura" "in quanto pare svolgersi in un universo psichico e spirituale prossimo al sogno" (2004: 44-45).

4.5. Personaggi femminili de *El discurso del loco*

Nel 2008 anche Zardetto si è interrogata sull'esistenza e lo status della letteratura femminile pubblicando un articolo dal titolo

“Literatura femenina, ¿existe?”. L’autrice riconosce che questo genere viene confinato a un sub-genere che lei definisce e riconosce come un vero e proprio “ghetto”, in cui le donne sono segregate e tenute fuori dal “mainstream” della società e della letteratura. Per Zardetto il ghetto non è altro che una rappresentazione fisica di strutture mentali che partono da un pregiudizio e, nel caso specifico delle donne, questo pregiudizio si chiama “misoginia”. La scrittrice è particolarmente critica, arrivando a dichiarare che le storie scritte dalle donne spesso si ritiene che siano dirette solo ad altre donne, le loro produzioni vengono confinate ai luoghi delle donne: in cucina o dal parrucchiere.

Quando la mujer escribe, pretende constituirse como una constructora de significados. Las estructuras de poder patriarcales parecen recibir esta producción como una amenaza y responden con una hostilidad velada bajo la condescendencia. Se admite su participación en la creación literaria, pero de allí a permitirle figurar “oficialmente” como constructora de significados hay una distancia, pues es precisamente esta construcción lo que permite a la cultura patriarcal ejercer control social. Cuando ellas escriben, parece afirmar el establishment con un claro ninguneo, lo hacen para un público femenino. Sus obras están destinadas a los círculos de mujeres, al salón de belleza, a la cocina, a las tardes de té y chismografía. (Zardetto, 2008: s/p)

Affinchè le scrittrici abbiano il giusto riconoscimento, secondo Zardetto è necessario che queste ultime accettino la sfida di maturare e svincolarsi dalla dipendenza che le obbliga a fornire significati che vengono loro imposti da fuori, nello specifico dal patriarcato. Le scrittrici dovranno azzardarsi a “cancellarsi” da tutte le categorie nelle quali sono state incasellate, a sperimentare la potenza con il mondo e ampliare il loro territorio, solo così potranno finalmente riuscire a connettersi con l’altro “maschile”, infettando la società patriarcale con un nuovo colore, una nuova forma e profumo. Conclude augurandosi: “Y quizá después de un siglo de lucha por la liberación de la mujer, éste sea el principal logro del tercer milenio: la feminización del mundo y con ello, quizá su salvación” (Zardetto, 2008).

Con l’esperimento narrativo de *El discurso del loco* (2009) la scrittrice “azzarda” e presenta ai lettori personaggi femminili che confermano il cambio di paradigma sulla questione di genere essendo

inaspettatamente indipendenti, forti e smentendo i canoni classici che vorrebbero queste protagoniste sottomesse e non padrone della loro vita; ecco quindi che le svincola dalle categorie imposte dal patriarcato.

Non solo, a un'analisi più dettagliata vi sono anche personaggi femminili estremamente deboli, che però, nel riconoscere la loro infelicità dimostrano di intraprendere un successivo percorso di autodeterminazione: è il caso della protagonista dei racconti "El Mago" e "El Mundo".

Il personaggio femminile che apre l'antologia è Marlene. Si tratta di una donna insicura e insofferente. Riesce a superare la sua timidezza unicamente grazie all'intervento de El Mago. È possibile però intuire un inizio di ribellione in quanto, come esplicitato nel racconto, dopo la morte della madre compirà una serie di scelte che sa con certezza infastidirebbero quest'ultima. In questo racconto non spicca la sua autodeterminazione ma sarà attraverso la lettura del racconto "El Mundo", quasi a fine raccolta, che ci si renderà conto che dopo l'incontro con El Mago, Marlene deciderà di prendere in mano la sua vita e trasferirsi in Brasile, dove inizia una storia d'amore con il mulatto Chico con cui vivrà una relazione appagante. Non avrà figli. La maternità mancata in questo racconto non viene vissuta con disperazione ma con placida accettazione.

Celeste è invece la protagonista del secondo racconto, "La Sacerdotisa". Ci si renderà conto che, nonostante la sua apparente posizione di inferiorità a livello sociale, non cederà alle avances dell'avvocato che cura gli interessi legali di suo marito. È una donna che non si sottomette né accetta il ruolo di amante. È facile ricollegare la sua situazione allo stereotipo della donna povera che di fronte al potere politico e giuridico dovrebbe cedere pur di ottenere la scarcerazione del marito.

In "Los Amantes" abbiamo una donna adultera che vive una relazione alle spalle del marito. L'elemento erotico è la componente principale del racconto e sia il personaggio maschile che quelli femminili sono ugualmente coinvolti. Non c'è traccia di condanna morale o senso di colpa. La protagonista vive liberamente la sua relazione e la sua sessualità. Viene lasciato intendere al lettore che la donna continuerà la sua relazione. Dice infatti al suo amante: "A giovedì, amore".

Ne "La Justicia", ci troviamo invece di fronte a un paradosso: nella Francia del XV secolo il protagonista viene portato in tribunale e troverà a giudicarlo una giudice donna, situazione estremamente

improbabile per quell'epoca. L'altra donna presente nel racconto è la madre del condannato. In questo caso abbiamo una visione della maternità vista come virtù: le colpe della madre, infatti, non verranno giudicate con estrema crudeltà, anzi, le sue colpe sono viste come giustificabili proprio per il mero fatto di essere madre.

Ancora una donna che si ribella alla sua infelicità: la protagonista di "El Diablo" uccide alla fine del racconto il marito che le causa infelicità e la costringe a vivere un'esistenza in cui lei non ha alcun ruolo. Una vita vissuta ai margini dell'indifferenza, che si conclude con un finale tragico. Lucida l'autoanalisi della protagonista che riconosce tutte le mancanze del marito accusandolo di renderla infelice.

In "La Luna" abbiamo più elementi in un unico personaggio. La protagonista è infatti un'indigena che è fuggita dal suo villaggio, che l'ha emarginata perché ha una figlia al di fuori del matrimonio. Presumibilmente è stata vittima di una violenza sessuale. Decide quindi di trasferirsi in città, dove lavora come domestica in casa di Doña Herlinda. Fin dalle prime righe del racconto, però, viene svelato che la protagonista è in realtà anche una studentessa che sta studiando letteratura all'università. Nella scena iniziale si trova in biblioteca chiedendo la collocazione di un testo sulla mitologia. Rappresenta la lotta per migliorare la propria condizione sociale, esortando inoltre sua figlia a studiare e a migliorare la sua posizione.

La cantante protagonista del racconto "La Estrella" è una donna che si intuisce intrattiene una relazione omosessuale, in passato ha fatto uso di droghe e alcol ed è in piena crisi esistenziale. Durante un soggiorno in Islanda, si perderà in una antica città di druidi e quest'esperienza, per certi versi mistica, sarà motivo di liberazione.

Sayda, infine, sfida ogni convenzione sociale e ultraterrena. È una curatrice che nel racconto "El Juicio", viene trattata con diffidenza dagli abitanti del suo villaggio. Crede fermamente nei suoi poteri anche se consapevole che spesso si rende protagonista di riti fasulli inventati di sana pianta. Per un equivoco (viene trovata in casa con uno scheletro nel letto), viene giudicata una strega e i suoi compaesani le daranno fuoco gettandole addosso della benzina. Di tutti i personaggi, rappresenta l'emblema massimo dell'autodeterminazione e della ribellione. Non solo si ribella al terribile destino che il popolo vorrebbe le venga riservato, ma una volta giunta nell'aldilà sfida gli dèi e si impone dicendo loro che non le importa delle conseguenze ma lei sa che il suo

ruolo è quello di essere una curatrice. Gli abitanti del villaggio la credevano morta ma lei si riprenderà e tornerà in vita. Un personaggio, quindi, che su tutti spicca per il coraggio e la consapevolezza di sé.

Sono questi i personaggi *zardettiani* che più di altri riflettono, attraverso la ribellione e l'anticonformismo, lo spirito emancipato e curioso della scrittrice: una donna che per la sua personalità, spessore culturale e professionalità merita di essere conosciuta fuori dalle frontiere centroamericane e di arrivare soprattutto alle nuove generazioni.

Bibliografia

- Andradi, Esther (2014) "Lo pequeño es grandioso. Breve acercamiento personal al cuarto género narrativo", in *Confluencia*, VI/29, n. 2, p. 202.
- Briones, Ángel (2012) "Mariana en la Tigrera de Ana María Rodas", in *El diario del Gallo*, disponibile su: <<https://diariodelgallo.wordpress.com/2012/03/11/mariana-en-la-tigrera-de-ana-maria-rodas-texto-de-angel-briones/>> (ultimo accesso 10/07/2023).
- Campbell, Joseph ([1949] 2016) *L'eroe dai mille volti*, Torino, Lindau., Torino.
- De Soulas, Leo (2019) "Cuba desde el lente: Cuando los Rolling Stones llegaron a La Habana", (*Casi*) *literal. Revista centroamericana de cultura y opinión*, disponibile su: <<https://casiliteral.com/la-hecatombe/cuba-desde-el-lente-cuando-los-rolling-stones-llegaron-a-la-habana/>> (ultimo accesso 10/07/2023).
- Escobar, José Luis (2019) "Carol Zardetto cuenta cuentos del tarot", *Siglo XXI*, pp. 6-7.
- Fernandez Hall, Lilian (2018) "Creo que he pasado el examen que cuenta: la aprobación del público", *Letralia*, año XIII, disponibile su: <<https://letralia.com/193/entrevistas01.htm>> (ultimo accesso 10/07/2023).
- García, Claudia (2007) "Y mis pechos se irguieron en lo oscuro. Política y género en el cuento escrito por mujer en Guatemala (1987-2001)", *CiberLetras*, n. 18, disponibile su: <<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v18/garcia.html>> (ultimo accesso 10/07/2023).
- García, Guillermo (2016), *El Periódico*,

- <<https://elperiodico.com.gt/cultura/el-acordeon/2016/06/26/la-ciudad-de-los-minotauros/>>.
- Grau-Lleveria, Elena (2018) "Feminidades bajo sospecha. El malestar feminista en 'Pezóculos' de Aída Toledo", in *Centroamericana* 28.2, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore.
- Jodorowsky, Alejandro; Costa, Marianne (2004) *La Via dei Tarocchi*, Milano, Feltrinelli Editore.
- Luengo, José Luis Ramírez (2004) "Para una historia del español de Guatemala: notas de historia externa en el siglo XVIII", in *Res Diachronicae Virtual 3: Estudios sobre el siglo XVIII*, p. 153-170
- Maldonado, María del Pilar (2010) *Sobre la memoria cultural e histórica en Guatemala. La obra de Carol Zardetto: Con pasión absoluta*. Tesi dottorale, Universität Wien.
- Mejía, Selene (2016) "'La ciudad de los Minotauros' te invita a descubrirte en un viaje", disponibile su: <<https://www.soy502.com/articulo/ciudad-minotauros-te-invita-descubrirte-viajando-153>> (ultimo accesso 10/07/2023).
- Muñoz, Willy O. (2012) "El trauma político en 'El pueblo de los seres taciturnos' de Isabel Garma", in *Istmo*, disponibile su: <http://istmo.denison.edu/n24/articulos/26_munoz_willy_form.pdf> (ultimo accesso 10/07/2023).
- _____ (2009), *Huellas Ignoras (1890-1990) antología de cuentistas centroamericanas*, VI/1, San José, Editorial Universidad Estatal a Distancia, pp. 463-464.
- Núñez Handal, Vanessa (2019) "Cuando los Rolling Stones llegaron a La Habana: cine y Utopías", *Sophos*, disponibile su: <<https://www.sophosenlinea.com/2019/09/09/cuando-los-rolling-stones-llegaron-la-habana-la-nueva-novela-carol-zardetto/>> (ultimo accesso 10/07/2023).
- Payeras, Javier (2020) "Carol Zardetto: Cuando los Rolling Stones llegaron a La Habana", (*Casi*) *literal. Revista centroamericana de cultura y opinión*, disponibile su: <*Cuando los Rolling Stones llegaron a La Habana archivos - (CASI) LITERAL (casiliteral.com)* <https://casiliteral.com/tag/cuando-los-rolling-stones-llegaron-a-la-habana/>> (ultimo accesso 10/07/2023).
- Robinson, Gregory (2012) "Jornadas y otros cuentos y Mariana en la Tigra: Una mirada histórica y contextual desde un espacio invisible en la postmodernidad", in *Revista de Literatura Hispanoamericana*,

no. 64, pag. 50-64.

Rodas, Ana María (1996) *Mariana en la tigrera*, Città del Guatemala, Editorial Artemis-Edinter.

_____ (1973), *Poemas de la izquierda erótica*, Madrid, Papeles mínimos ediciones.

Schiaffini, Marcela (2021) "Entervista con Carol Zardetto". Inedita ma posteriormente pubblicata nel presente volume.

Zardetto, Carol (2019) *Cuando los Rolling Stones llegaron a la Habana*, Città del Messico, Alfaguara.

_____ (2016) *La ciudad de los minotauros*, Città del Messico, Alfaguara.

_____ (2009) *El discurso del loco: cuentos del Tarot*, Città del Guatemala, F&G editores.

_____ (2008) "Literatura femenina, ¿existe?", in *Istmo, Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n. 18.

_____ (2004) *Con pasión absoluta*, Città del Guatemala, F&G editores.

5. Riletture ecologiche e decoloniali in chiave strutturalista: due romanzi centroamericani

Francesco Caracci

5.1. Introduzione

Le pagine che seguono studiano, attraverso la chiave di lettura ecologica e decoloniale proposta da Malcom Ferdinand nel testo *Decolonial Ecology: Thinking from the Caribbean World* (2021), due libri prodotti nel contesto centroamericano, ovvero *El papa verde* (1954) del guatemalteco Miguel Ángel Asturias e *Única mirando al mar* (1993) del costaricense Fernando Contreras Castro. Si crede, infatti, che il contatto con testi in cui l'uomo e la natura sono profondamente connessi possa promuovere una prospettiva ecologica che ristabilisca la loro interconnessione e interdipendenza. La narrativa ecologica promuove, da un lato, il distacco da una prospettiva ambientalista, che è solita considerare la natura e l'essere umano come due elementi scissi; dall'altro, una visione decoloniale che denuncia come il colonialismo, attraverso lo sradicamento degli indigeni dal proprio territorio, abbia fatto scomparire i saperi e le culture che costituivano le relazioni di cura della terra. Per l'analisi dei testi si è deciso di utilizzare gli strumenti di indagine offerti dallo strutturalismo "neoclassico", così da meglio intendere le relazioni tra significanti e significati che si nascondono dietro i rapporti tra i differenti attori dei romanzi presi in esame.

5.1.1. Obiettivi e metodologie

Questo studio prende in esame degli scritti in cui l'antico legame tra umano e natura riemerge sotto forme differenti, permettendoci

così di utilizzare la letteratura come uno strumento decoloniale³¹ ed ecologico.

I testi selezionati, analizzati attraverso una lente strutturalista che verrà esposta nel prossimo paragrafo, vogliono promuovere un punto di vista anti-antropocentrico, in cui i soggetti non sono più gli individui ma la natura e le sue storie, con una narrazione che dà spazio e voce ad ambienti (naturali e non), animali e persone. Questo concetto è applicato alla struttura dei romanzi presi in analisi: se nel testo di Contreras Castro troviamo il *basurero*, attore³² vero e proprio, che si alimenta, si sposta, ed è in grado di far apparire e scomparire (s)oggetti, nel libro di Asturias vi è la selva centroamericana, forte di un

³¹ Il discorso decoloniale si sviluppa storicamente a partire dagli studi postcoloniali. Se questo ultimo termine veniva inizialmente utilizzato per riferirsi al periodo successivo all'indipendenza degli stati coloniali, durante gli anni Settanta assume un nuovo significato per la critica intellettuale: con la preposizione "post" non si intende "dopo il colonialismo", ma "oltre il colonialismo". Per *Postcolonial studies* si intende quindi l'indagine sulle *conseguenze* del colonialismo e sugli effetti culturali della colonizzazione. Tale corrente teorica si sviluppa principalmente nel Medio Oriente e nel Sud dell'Asia, concentrandosi sulle relazioni tra questi luoghi e le interazioni con l'Europa e l'Occidente, coinvolgendo un ampio numero di studiosi, come Said, Spivak, Chakrabarty e Bhabha. Il discorso decoloniale si sviluppa invece "in continuità" con il discorso postcoloniale, nonostante un differente focus critico e geografico. Nato nel contesto latinoamericano (e successivamente diffuso a livello globale), il discorso decoloniale si concentra sulle "costruzioni culturali" che hanno permesso —e che tutt'ora permettono— l'esistenza di un potere coloniale egemonico. Il decolonialismo elabora perciò l'esigenza di cercare delle soluzioni differenti alle domande sulla natura del potere, inscindibili dalle riflessioni epistemologiche ed economiche di matrice coloniale. Alla colonialità del potere vengono contrapposte nuove pratiche di costruzione del sapere portate avanti da studiosi come Quijano, Mignolo e De Sousa Santos, che si concentrano sulla colonialità dell'essere e sulle modalità di comprensione della realtà (colonialità del sapere) portate avanti dalla colonizzazione. Se questo è il punto di partenza, l'obiettivo degli studi decoloniali sarà quello di promuovere delle pratiche alternative per la costruzione del sapere a partire da nuove narrazioni che si concentrino sul carattere epistemologico della questione e sulle prospettive di decolonizzazione dell'essere.

³² In questo caso e nei futuri usi di questa parola, si intende il superamento dei "personaggi" proppiani in favore degli "attori" greimasiani, che Ferraro giustifica con queste parole: "modifica introdotta per disporre di un termine meno legato a caratteri antropomorfi, e dunque adatto a indicare anche oggetti o entità astratti, come ad esempio la libertà o la bellezza, che possono avere un ruolo rilevante in una storia ma che con qualche difficoltà saremmo in effetti disposti a chiamare 'personaggi'" (2020: 60).

legame con i nativi e di una ricchezza “virtuale” che la rendono Oggetto di valore³³ sia delle compagnie transnazionali che dei popoli indigeni. Si assume così una nuova prospettiva e si apre uno spazio di riflessione in cui la natura riacquista il suo ruolo centrale di elemento onnipresente, ricordandoci che, con le parole di Engels, apparteniamo alla natura ed esistiamo in seno ad essa (Jiménez, 2008).

Tra le ragioni che motivano la selezione effettuata, bisogna ritenere determinante la “lente” che Malcom Ferdinand ci chiede di indossare nella lettura di specifici testi. Nelle due *novelas de ficción*, infatti, si ritrova il lavoro di cura che gli esseri umani hanno verso la natura, i rituali con e per il proprio territorio, siano essi intesi come pratiche secolari o come rivisitazioni in chiave moderna. Nei romanzi, non solo la natura si riappropria della dignità di tutrice in diversi modi — che saranno presentati nelle prossime pagine —, ma le stesse comunità si batteranno a difesa del territorio, rappresentazione semiotica del conflitto tra sistemi valoriali contrapposti.

In entrambi i testi, comunque, è forte la denuncia sociale e la critica ai modelli egemonici: se il libro del guatemalteco mette in luce la matrice economica dei meccanismi neocolonialisti, quindi l’accumulazione per appropriazione e per plusvalore, nel romanzo del costaricense si evidenziano i meccanismi di un sistema schizofrenico, in costante necessita di produrre degli scarti (umani e non) per la sua stessa alimentazione. Nuovamente, due codici di lettura del mondo contrapposti e inconciliabili che si scontrano per definire una gerarchizzazione tra strutture valoriali astratte, rappresentate attraverso i differenti attori che orbitano nei romanzi. Il fine di presentare questa selezione letteraria e di analizzarla in chiave strutturalista è, perciò, quello di riportare al centro la discussione il rapporto tra essere umano e natura, dato che in questi testi la natura non risulta un mero oggetto ma soggetto tra i soggetti, portando così avanti quell’idea di continuità tra umano e non umano che Vandana Shiva esprime con le parole “we are a One Earth Family” (2018). In questo modo, si evidenzia come, attraverso l’uso di diversi strumenti letterari, si possa creare un nuovo

³³ Con “oggetto di valore” ci si riferisce alla definizione attanziale fornita da A. J. Greimas, evoluzione del “personaggio ricercato” proppiano coniato nella teoria delle “sfere di azione”. Da qui in poi, per identificare gli attanti si utilizzerà la prima lettera in maiuscolo, mentre le funzioni proppiane saranno espresse tramite l’uso del corsivo e della prima lettera in maiuscolo (Ferraro, 2020: 58-63).

modo di osservare il passato, il presente e il futuro, ma anche un nuovo sistema di valori che riconfiguri la relazione tra esseri umani e ciò che li circonda.

5.1.2. Gli strumenti dell'analisi narrativa

Per quanto concerne l'analisi teorica della narrazione, si è scelto di utilizzare una prospettiva "sociosemiotica"³⁴, ritenuta più adeguata allo studio di testi narrativi, aggiornando e valorizzando le questioni epistemologiche e le scelte di metodo proposte da Propp, Lévi-Strauss e Greimas attraverso l'analisi critica di Guido Ferraro (2020). Sviluppando una visione "neoclassica", lo scrittore italiano ci propone uno strumento di analisi teorica che ridefinisce in chiave attuale e produttiva nozioni come le funzioni proppiane e i ruoli attanziali greimasiani: un ripensamento e una riorganizzazione del pensiero strutturalista che punta ad arricchire di valore le conoscenze pregresse, in grado di inglobare anche i tratti che vengono considerati non divisori con la visione "postclassica"³⁵ della semiotica.

La scelta di *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno storytelling* (2020) come strumento di analisi è maggiormente comprensibile in relazione al tipo di testi che si intende analizzare: la *novela de ficción* — e la narrativa in generale —, è capace di trasportare dei valori e delle funzioni, in grado di mischiare eventi reali con *fiction*, a partire dal principio semiotico che istituisce la "relazione chiave per la quale il generale viene significato tramite lo specifico" (Ferraro, 2020: 32; corsivo dell'originale). Si definisce così un dispositivo narrativo che, poggiando su riferimenti "reali", assume un valore "simbolico" attraverso determinati aspetti formali, ed è proprio l'interconnessione semiotica di questi due fattori che produce testi narrativi finalizzati al disconoscimento del confine tra immagine modellizzata del reale e configurazione concettuale. In altre parole, si dichiara che la funzione

³⁴ Si intende far riferimento ad una concezione della semiotica intesa come scienza sociale, nella linea della sua originaria fondazione europea da parte di Ferdinand de Saussure.

³⁵ Il maggiore punto di divergenza tra le teorie neoclassiche e postclassiche risiede nella preferenza per il concetto di *referente* a scapito di quello di *significato*, oltre al differente peso che viene dato alla psicologia dei personaggi dovuto ad una diversa concezione del processo generativo del romanzo. (Ferraro, 2020: 117-121)

culturale della narrazione non è:

né quella di esporre gli eventi né quella di significare delle configurazioni di pensiero, bensì quella di mostrare che strutture di eventi e strutture di pensiero non sono due realtà così diverse come sembrerebbe; fino a far percepire che il reale (i “fatti”, i “comportamenti” ...) e il senso (le “ideologie”, le “visioni del mondo”) sono intrecciati insieme al punto da risultare, quasi, indistinguibili e indissolubili. (Ferrero, 2020: 131)

Per quanto concerne l'analisi narratologica che verrà presentata più avanti, si vuole precisare che il modello di generazione delle strutture narrative proposte da Greimas e la ridefinizione delle funzioni propiane coincidono con il punto di partenza dell'investigazione. Si intende, perciò, la volontà di presentare, quando e dove possibile, non solo le funzioni narrative ma anche i diversi attori dei romanzi e i rispettivi ruoli attanziali, sottolineando così l'interdefinizione tra i ruoli concreti e specifici dei personaggi in riferimento ai costrutti teorici astratti e generali. Particolare attenzione è rivolta anche al livello semiotico delle scelte effettuate dagli autori, quindi alle strutture valoriali astratte che si nascondono dietro specifici attanti. Cruciali, in questo senso, due caratteristiche dell'analisi greimasiana: da un lato, l'idea che “le collocazioni attanziali non appartengono dunque agli *stati di cose* esposti nel racconto, ma sono attribuite dall'esterno in una pratica interpretativa” (Ferraro, 2020: 126; corsivo dell'originale); dall'altro il principio che definisce come un attante possa esser manifestato nel discorso narrativo da più attori o che un attore possa esser sincretismo di più attanti. Infine, si vuole prestare attenzione alle “matrici” indicate da Greimas come base congegno narrativo, che corrispondono alle definizioni di storia “oggettiva” e storia “soggettiva”. Come spiega Ferraro, “se la prima riguarda la soluzione di un problema *oggettivo*, la seconda racconta di un *soggetto* che compie il suo percorso personale” (2020: 73; corsivo dell'originale). Le due storie, comunque soggette a una gerarchizzazione, sono unite attraverso un “cardine” narrativo, ovvero un perno che le colleghi in un punto decisivo.

L'analisi strutturalista, utilizzata in questo senso, permette di

evidenziare i passaggi narrativi e gli attori che più si prestano alla specifica chiave di lettura proposta da Malcom Ferdinand, che verrà esposta nei prossimi paragrafi.

5.2. Perché utilizzare un approccio ecocritico alla letteratura?

L'ecocritica indaga le relazioni tra umano e natura nelle narrazioni orali e scritte, ed è perciò in grado di proporre delle valide alternative all'egemonica visione capitalista che vede una Terra sempre sottomessa alla civiltà in nome del progresso. L'interconnessione di tutti gli esseri (umani e non) è ampiamente riconosciuta da molti studiosi di vari campi di ricerca, sia nelle scienze positive che in quelle umanistiche. Se il biologo Barry Commoner postula la prima legge dell'ecologia secondo cui "everything is connected to everything else" (1971: 16), la genetista Mae Wan Ho dice "all being are mutually entangled and mutually constitutive" (in Hunt, 2013: s/p), e Vandana Shiva sottolinea come "every organism, from the smallest microbe to the largest mammals is part of the web of life" (2018: s/p), appare evidente come l'ecologia concepisca la vita sulla Terra, umana e non, come un'entità unica che si costituisce sulla base della fondamentale e necessaria interdipendenza e coproduzione di ogni vivente.

Si intende, quindi, che esiste un ciclo in cui tutto è interconnesso, di cui la letteratura fa parte ed è in qualche modo portavoce, poiché gioca un ruolo fondamentale nella diffusione e comunicazione dei vari problemi socioecologici esistenti in questo complesso organismo globale. Il ruolo svolto dai testi narrativi nella costruzione di immagini del mondo e l'influenza determinante della letteratura sul modo di percepire e pensare i fatti di esperienza è, inoltre, uno degli aspetti importanti che risultano pienamente condivisi sia dagli strutturalisti che dai poststrutturalisti (Ferraro, 2020). In tale ottica, si evince chiaramente la funzione cruciale della letteratura ecocritica nella ricostruzione dei legami tra natura e umano. Nicolò Scaffai, in aggiunta, sottolinea la reciproca e profonda implicazione tra letteratura ed ecologia:

Da un lato, infatti, il discorso ecologico ha adottato costruzioni narrative tipicamente letterarie; dall'altro lato, la letteratura ha attinto

dall'ecologia sia argomenti direttamente legati alle questioni ambientali del nostro tempo (il tema dei rifiuti, per esempio); sia elementi per rinnovare temi classici come quelli della fine del mondo. (2020: 1)

La letteratura, intesa in senso ecocritico, permette di comprendere gli intrecci e le narrazioni che vogliono restituire il giusto peso al legame storico tra essere umano e natura, alle loro relazioni materiali e immateriali. Le narrazioni originarie hanno lasciato delle tracce nel tempo fino ad arrivare al presente, indizi delle combinazioni che hanno portato all'“indigenism of Guatemala's Miguel Angel Asturias” o alla “negritude of Puerto Rico's Luis Pales Matos”, quindi delle forme di “postcolonial resistance” degli scrittori latinoamericani (DeLoughrey e Handley, 2011: 117).

5.2.1 La genesi dell'analisi: il plurisecolare legame tra ecologia e colonialismo

L'antologia letteraria *The Latin American Ecocultural Reader*, a cura di Jennifer French e Gisela Heffes (2021), presenta come primo testo “Letter to Various Persons Describing the Results of His First Voyage and Written on the Return Journey” di Cristoforo Colombo (2021: 21-23). Questa scelta delle autrici ha fatto sorgere una riflessione, che parte dal domandarsi su quanto sia eticamente corretto presentare all'inizio di questa antologia un testo di colui che ha dato il via al processo di colonizzazione imperialista in Centroamerica, con i conseguenti esiti tristemente noti della moderna divisione Nord-Sud globale e dell'attuale sistema produttivo. Questa scelta assume un'ulteriore importanza se si pensa che, secondo gli studi stratigrafici condotti da Lewis e Maslin (2015), l'arrivo di Colombo avrebbe avviato l'epoca geologica conosciuta come Antropocene³⁶. Tale decisione, pertanto,

³⁶ I dibattiti su quando datare l'inizio dell'Antropocene sono in corso da diverso tempo e non hanno portato a risultati univoci. Per alcuni studiosi ebbe inizio con la rivoluzione industriale, mentre per altri nasce con la crescita economica successiva alla Seconda guerra mondiale. Lewis e Maslin, rispettivamente geografo e geologo presso la University College London, attraverso degli studi stratigrafici condotti su rocce, ghiacciai e sedimenti marini, sostengono che l'Antropocene ebbe inizio nel 1610, come esito di quasi cento anni di colonialismo feroce. In questa data, infatti, la concentrazione globale di anidride carbonica toccò un minimo a causa della

mette in risalto un importante aspetto su cui riflettere, ovvero il plurisecolare legame che intercorre tra ecologia e colonialismo nell'immaginario letterario e non, ma anche sul ruolo significativo che l'ecocritica può giocare nel processo di decolonizzazione. La narrazione ecologica, intesa in quest'ottica, può risultare fondamentale per esprimere la voce della coscienza subalterna³⁷, soprattutto nel momento in cui si diventa consapevoli che la natura stessa è un soggetto subordinato, perciò oppresso, silenziato e sfruttato. Considerando la letteratura come un'assimilazione e rielaborazione del reale, dare voce ai subalterni e rappresentarli nei testi significa muovere un primo importante passo verso il risveglio e il superamento della condizione stessa, trasformando

ricrescita delle foreste e dei campi abbandonati dalle civiltà nate prima dell'arrivo di Colombo; e quel picco sarebbe, perciò, un segnale distintivo del primo contatto tra Vecchio e Nuovo Mondo, una traccia di un evento che avrebbe cambiato per sempre le dinamiche del nostro pianeta.

³⁷ Per quanto concerne il concetto di "subalterno", si fa riferimento sia alle teorie formulate da Gramsci in *Quaderni del carcere: Volume terzo, Quaderni 12-29 (1932-1935)*, sia alle teorie di Spivak enunciate in *Can the subaltern speak?* (2008). I due studiosi hanno elaborato concetti distinti di *subalternità*: se Gramsci ha sviluppato il concetto di subalterno come parte del suo lavoro sull'egemonia e la lotta di classe, Spivak ha utilizzato il concetto per analizzare le dinamiche di potere nel contesto postcoloniale.

Per Gramsci, il termine subalterno si riferisce alle classi sociali subordinate nella società, che non hanno il potere di dominare gli altri. L'intellettuale italiano illustra come la classe dominante raggiunge il suo potere non solo attraverso la forza, ma anche attraverso l'egemonia culturale, che si manifesta per mezzo della costruzione di un consenso tra le classi subalterne. Per Gramsci, la classe subalterna deve diventare consapevole della propria condizione e organizzarsi per lottare contro la classe dominante e cercare di creare una società più giusta.

D'altra parte, per Spivak, il termine subalterno si riferisce a coloro che sono privi di voce e potere nella società, compresi i colonizzati e le donne dei paesi del Sud globale. Spivak sostiene che questi gruppi sono spesso invisibili nel discorso accademico occidentale e che la loro voce venga spesso oppressa. Inoltre, la studiosa indiana si concentra sulla condizione delle donne colonizzate, costrette a vivere una doppia subalternità, sia razziale che sessuale. Spivak dichiara che l'obiettivo dell'analisi postcoloniale deve essere quello di dar voce ai subalterni e di far emergere le loro esperienze e le loro storie.

Nonostante le divergenze nella formulazione del medesimo concetto – dovute alla teorizzazione in contesti e periodi differenti –, possiamo notare come, in entrambi i casi, l'identità del subalterno coincida con la sua differenza. Attraverso questa chiave di lettura si può definire che i concetti teorizzati dall'italiano e dall'indiana non sono autoescludenti, bensì si corroborano a vicenda, esplicitando come le dinamiche di potere agiscano in maniera trasversale e radiale.

pensieri e parole in azioni politiche in grado di mutare la realtà (Duraccio, 2021: 161-173).

5.2.2. Promuovere pratiche decoloniali attraverso l'ecocritica

La relazione tra ecologia e decolonizzazione — che rappresenta la “lente” attraverso cui si vuole (ri)leggere i testi presi in analisi — viene illustrata da Ferdinand Malcom nel libro *Decolonial Ecology: Thinking from the Caribbean World* (2021). In questo testo, l'autore parte dalla necessità del “superamento” della moderna visione ambientalista che è solita considerare la cultura e la natura come due elementi scissi³⁸, in una prospettiva prettamente occidentale che separa la terra dagli esseri umani. Secondo Boaventura de Sousa Santos (2009), la scissione definitiva tra uomo e natura avviene in concomitanza con la scoperta delle popolazioni amerindie. In questo contesto, infatti, la natura viene “riscoperta” e reimmaginata, e si inizia perciò a percepirla contemporaneamente come minaccia e risorsa, proprio come i nativi americani. In entrambi i casi il senso di minaccia nasce dalla mancanza di conoscenza di questi attori e si stabilisce che il miglior modo per familiarizzare con i due nuovi “protagonisti” sia la ricerca dei metodi più efficaci per dominarli e per impiegarli appieno come risorsa. Si ricorre così alla violenza “civilizzatoria”, declinata in maniera diversa a seconda degli attori da sottomettere: se per gli indigeni si traduce nella distruzione delle conoscenze native tradizionali (tematica che verrà approfondita a breve) e l'inoculazione dei saperi occidentali e della “vera” fede, nel caso della natura si esercita attraverso l'unione di scienza e tecnologia applicate alla ricerca dei metodi di sfruttamento più produttivi e funzionali. Appare evidente come, in entrambi i casi, le strategie di conoscenza siano principalmente intese come strategie di potere e dominio.

³⁸ L'assunzione di una prospettiva diversa da quella occidentale, che non separi natura e cultura, viene ripresa anche nel testo *Coloniality is far from over, and so must be Decoloniality* (2017) di Walter D. Mignolo. L'autore argentino suggerisce di fare uno sforzo per sbarazzarsi delle dicotomie imposte e articolate dall'Occidente, come il soggetto e l'oggetto, la teoria e la prassi, l'uomo e la natura, il colonizzatore e il colonizzato. Solo il lavoro di dissociazione dalle narrazioni occidentali permetterà di ricollegare e affermare i modi di (r)esistenza che si vuole preservare e portare avanti, così da intaccare la matrice coloniale che struttura i meccanismi di potere e sfruttamento.

Il selvaggio e la natura sono, di fatto, due facce della stessa medaglia, considerate inferiori e vittime delle stesse logiche di dominio. La separazione tra uomo e natura nasce perciò con la necessità di addomesticare la “natura selvaggia”, per convertirla in una risorsa (Umana e Non Umana) utile all’uomo occidentale (Sousa Santos, 2009: 221-223).

Malcom Ferdinand suggerisce perciò di assumere una visione ecologica, che concepisce la natura come una componente che non può essere pensata indipendentemente dagli umani e dalle loro attività, dato che le persone partecipano all’ecologia in ogni momento della propria vita. Ogni scelta quotidiana dimostra come la natura e l’ambiente siano parte dell’immaginario sociale che concepisce il mondo come indissolubile convivenza tra umani e non umani, una sorta di continuità ecologica basata sul superamento dell’esclusività antropocentrica. L’autore sostiene che la presa di coscienza di questo legame millenario e indissolubile sia l’unico modo per definire una nuova narrazione ecologica decoloniale. Anche de Sousa Santos sottolinea l’importanza di acquisire nuove modalità di narrazione, in grado di mettere in discussione le eredità, le esperienze e le conoscenze della colonizzazione, così da sradicare il substrato culturale che promuove e giustifica le disuguaglianze tra Nord e Sud del mondo (Duraccio, 2021: 163).

Ferdinand propone le sue considerazioni a partire dalle analisi storiografiche che individuano nelle colonizzazioni del XV secolo un evento portatore di cambiamenti senza precedenti, sia a livello socio-politico che ecologico. Se lo sfruttamento della terra, la conseguente distruzione della biodiversità e l’appropriazione delle risorse naturali sono ampiamente narrati nella letteratura didattica e accademica, i cambiamenti ecologici che hanno influito sullo stile di vita, sulle culture e sulle narrazioni non ricevono il peso che meritano. L’autore individua nel *Columbian Exchange* (Crosby, 1973) l’inizio di una vera “rivoluzione ecologica coloniale”, comprensibile solo se si entra nell’ottica che l’ecologia non può essere ridotta ai meri cambiamenti ambientali e che non può non considerare la relazione originaria tra umano e non umano.

Successivamente allo sbarco di Colombo sull’isola di Guanahaní, infatti, è ben noto come le popolazioni amerindie siano state decimate dalla propagazione di “mortíferas epidemias de viruela, neumonía y tífus” (Brignoli, 1985: 49) importate dall’Europa, dalla violenza

militare della conquista e dalla schiavizzazione. Ciò che si tende a non evidenziare, tuttavia, è la (quasi totale) distruzione dei saperi e delle conoscenze attraverso cui uomini e donne abitavano e attribuivano un significato al proprio territorio, e che permettevano alla natura di manifestarsi attraverso pratiche sociali e culturali, gesti quotidiani, azioni politiche e organizzazioni economiche. Gli spagnoli, infatti, all'arrivo nel Nuovo Mondo, trovarono davanti a loro una realtà estremamente diversificata: se i primi contatti avvennero con i nativi dei Caraibi, viventi in società "primitive" e descritti come "genti nude e ben fatte, povere e ingenua" (Donattini, 2004: 132), grande è lo stupore dei *conquistadores* quando davanti a loro si rivelarono "le grandi civiltà mesoamericane: *maya, mexica e inca*" (Donattini, 2004: 89). Tali autoctoni, giudicati da subito più "civili" di quelli di Cuba, vivevano in città con "edifici e templi smisurati [che] sorgevano dall'acqua" (Donattini, 2004: 90), erano organizzati in strutture sociali piuttosto complesse e avevano una cultura ben radicata nella "profunda y delicada simbiosis entre hombre y naturaleza" (Brignoli, 1985: 49).

Le modalità genocide della colonizzazione hanno fatto scomparire i "figli della terra" (Giardini et al., 2022: 107), la loro scienza e la loro cultura, che era allo stesso tempo causa ed effetto della loro relazione con il territorio. Boaventura de Sousa Santos definisce la dissoluzione di tali saperi con il termine "epistemicidio" (2009), e individua in esso l'interruzione delle relazioni di cura reciproca tra essere natura e umano che da questa è plasmata, portando a una terra senza affetti, una natura spogliata della propria dignità di allevatrice. La rimozione delle narrazioni ecologiche autoctone, con lo sviluppo del commercio triangolare³⁹, assume una dimensione intercontinentale e diventa un problema transoceanico che vede decine di milioni di persone sradicate dalla propria terra, arte e cultura per esser posizionate (contro la propria volontà) in un nuovo contesto. La prima parte di questo processo di appropriazione e di annullamento delle forze riproduttive nasce nel ventre di grandi e oscure navi negriere in cui i soggetti sono trascinati; è questo il primo passo di quel fenomeno che

³⁹ Il commercio triangolare prevede l'arrivo degli schiavi dall'Africa in grandi navi negriere. Successivamente, questi erano costretti a lavorare nelle piantagioni caraibiche o centroamericane al fine di creare prodotti che venivano destinati al commercio europeo.

Glissant “simbolizza [...] attraverso la figura dell’abisso” (Giardini et al., 2021: 107), un pozzo senza fondo in cui queste persone vengono catapultate senza alcuna possibilità di uscita. L’abisso assume una triplice dimensione:

l’abisso del ventre della nave negriera, la stiva chiusa dove furono gettati tanti prigionieri africani, l’abisso di un oceano la cui assenza di limiti percepiti lo rendono un mare senza fine e, infine, l’abisso dell’abbandono del proprio paese, della comunità, della terra e dei propri cari, che non si rivedranno mai più. (Giardini et al., 2021: 107)

Il danno della perdita di queste culture, storie e lingue è quindi inimmaginabile, perché scompaiono non solo narrazioni ma canti, danze e credenze che costituiscono l’identità culturale di intere popolazioni, andando così a creare un debito coloniale (e il correlato debito ecologico) che, ad oggi, l’Occidente non ha ancora mai sanato. Secondo Homi Bhabha, le culture autoctone sono state violentemente sostituite dal modello culturale europeo, creando una serie di aspirazioni e stereotipi che presuppongono un’ideale identitario basato su tratti etnici e/o culturali già stabiliti (2006). In altre parole, lo stereotipo colonialista ostacola le rappresentazioni della “diversità”, la delimita in specifiche coordinate della conoscenza occidentale (di matrice sessuale e/o razziale), producendo così una differenziazione e gerarchizzazione tra “categorie” di umani. A suo avviso, invece, bisogna scardinare la staticità e l’immobilismo del concetto di identità, intendendola piuttosto come una negoziazione in continuo mutamento, il cui fine è quello di attribuire “autorità” alle ibridazioni culturali nate in specifici momenti di trasformazione storica (Duraccio, 2021: 161-173).

5.2.3 Il legame tra colonialismo e capitalismo: una prospettiva ecotransfemminista

Se ci riferiamo alle teorie formulate da Stefania Barca in *Forces of Reproduction: Notes for a Counter-Hegemonic Anthropocene* (2020), si può sviluppare un parallelismo sulle modalità di appropriazione del lavoro tra imperialismo coloniale, capitalismo occidentale e patriarcato.

La scrittrice, infatti, attingendo dal lavoro teorico portato avanti da diverse intellettuali femministe, sostiene che in Occidente il sistema capitalistico patriarcale ha subordinato e si è appropriato del lavoro delle forze di riproduzione⁴⁰, essendo tale dinamica la *conditio sine qua non* del meccanismo di accumulazione originaria. Alle forze di riproduzione sono dunque contrapposte le “forze di produzione”, che vedono come principale motore del progresso e del benessere umano la produzione industriale e l’infinita espansione del PIL. In quest’ottica, il lavoro riproduttivo è da considerarsi come un non-lavoro (perciò non salariato), qualcosa di invisibile che però deve esser garantito, in quanto necessario al mantenimento del sistema produttivo stesso. Le medesime dinamiche di invisibilizzazione sono attuate dall’imperialismo colonialista: secondo tale meccanismo, è legittimo che i colonizzatori si impadroniscano non solo delle terre, ma anche della vita degli uomini e delle donne che le abitano, senza riconoscere loro né il plusvalore, inteso come atto lavorativo che merita una retribuzione, né il diritto a esistere come entità autonome.

Secondo Carolyn Merchant (1989), a partire dal periodo coloniale, lo sterminio delle culture matriarcali native e la manipolazione dei processi biofisici per l’estrazione di valore dalla terra hanno creato una subordinazione del lavoro di sussistenza e di riproduzione portato avanti dalle classi subalterne in favore della produzione di mercato. Terre e donne (e i subalterni in generale) sono, dunque, vittime delle stesse dinamiche di offuscamento e sfruttamento, dando per scontato che le donne partoriscono (per prendersi successivamente cura della prole) e che le terre producano beni alimentari, così da permettere al padrone — maschio e bianco — di dedicarsi alle occupazioni superiori ascrivibili alla logica del lavoro produttivo. Si denota così una forte connessione tra capitalismo, colonialismo e patriarcato, che

⁴⁰ Per “forze di riproduzione” si intende tutto ciò che fa da sostentamento all’attività produttiva, quindi al lavoro “ufficiale”, salariato. Il “lavoro riproduttivo” viene declinato diversamente a seconda della natura umana o non-umana delle soggettività che si intendono soggiogare: se per le donne viene inteso come la maternità, le attività di cura e il lavoro domestico, per la natura si traduce nella costante appropriazione di cibo, energia e materie prime prodotte dalla Terra. In tutti i casi, comunque, la caratteristica principale di questo tipo di lavoro è l’esser gratuito, sfruttato e non riconosciuto come tale, ma come naturale ruolo di alcune soggettività, tra cui storicamente troviamo la donna.

rispondono tutti alla stessa logica del dominio basata sullo sfruttamento: sfruttamento dei corpi delle soggettività che portano avanti un lavoro riproduttivo non riconosciuto, sfruttamento della natura e dell'ambiente per le risorse, sfruttamento della forza degli schiavi nelle piantagioni e nelle colonie. Non essendo questi dei lavori salariati, l'uomo è stato in grado di appropriarsi del lavoro riproduttivo solo attraverso la violenza o le strutture coercitive: è proprio la violenza (armata e organizzata⁴¹) ad aver fissato, nel corso del tempo, non solo una divisione sessuale del lavoro, che è stata poi declinata allo sfruttamento di razze e popoli, ma anche l'accumulazione del capitale (materiale e territoriale) europeo che poi ha permesso l'industrializzazione. Secondo Silvia Federici, infatti, a partire dal XVII secolo il corpo femminile subisce una trasformazione nell'immaginario collettivo, e la donna viene considerata come uno strumento per la riproduzione. Il corpo femminile diventa una macchina per l'espansione della manodopera che funziona secondo dei ritmi al di fuori del controllo della stessa donna, trasformandosi così in un bene comune assoggettato dall'uomo in nome della produttività, rendendola più simile a risorsa naturale che a soggettività vera e propria (2009). Queste dinamiche, unite alla concettualizzazione del lavoro come opera dell'uomo, in opposizione alle donne e alla natura, hanno permesso di considerare il lavoro riproduttivo, quindi quello necessario alla produzione della vita, come invisibile e scontato, annullato e assorbito dalle stesse forze di produzione, proprio come il plusvalore da loro aggiunto. Secondo Maria Mies (1986), invece, è proprio il lavoro riproduttivo che deve essere qualificato come produttivo, essendo questa forma di lavoro non salariata delle donne, schiavi/e, contadini/e, colonizzati/e e natura che crea le condizioni necessarie per l'esistenza del capitalismo. Per l'intellettuale tedesca, l'analisi femminista deve superare la dimensione riproduttiva occidentale, per approfondire, invece, le condizioni delle donne situate ai margini del sistema economico egemonico: solo così si possono gettare le basi per un movimento ampio e condiviso, fondato sul rifiuto della crescita come misura del progresso.

⁴¹ Secondo Silvia Federici (2004), a partire dal XVII secolo viene organizzata una vera e propria "guerra" contro le donne. Attraverso modalità genocide simili a quelle attuate nei confronti degli indigeni nelle colonie, il patriarcato crea una serie di leggi che deliberano la violenza verso il corpo femminile mediante la "caccia alle streghe".

In conclusione, secondo Barca, solo una visione dell'economia politica che considera tutte le forme di lavoro sullo stesso piano e di uguale importanza —sia produttive che riproduttive, in quanto entrambe ugualmente necessarie al sostentamento della vita stessa—, unito alla puntualizzazione della reciproca corresponsabilità tra capitalismo, patriarcato, razzismo e specismo, può portare ad una convergenza tra lotte diverse in grado di cambiare il sistema attuale, promuovendo così le diverse alternative che si stanno palesando attraverso i movimenti per la giustizia socio-ambientale.

5.3 Neocolonialismo e banane: la storia

Il primo testo che si vuole analizzare è *El Papa verde*, secondo volume della *Trilogía bananera* scritta da Miguel Ángel Asturias. Il libro è considerato una *novela bananera*, genere letterario che si è sviluppato nelle quattro decadi successive al 1930 e che denuncia apertamente le infiltrazioni statunitensi nella politica e nell'economia centroamericana (Hsiao-chuan, 1997:5). Si tratta di testi ibridi, in cui troviamo caratteristiche del romanzo storico e della cronaca, ma anche del romanzo indigenista e delle leggende dei popoli autoctoni. Il loro soggetto principale è la *United Fruit Company*, compagnia nordamericana nata nel 1899 che inaugura quella che si potrebbe definire epoca *bananera*, parentesi storica che vede il frutto del banano come un prodotto agricolo esportato in tutto il mondo, ma anche simbolo del ne imperialismo nordamericano e delle dinamiche di accumulazione del potere e corruzione. Lungi dall'essere solo un'impresa per la produzione di banane, la *United Fruit Company* è la prima multinazionale moderna, proprietaria di immensi territori, risorse energetiche, linee ferroviarie, linee telegrafiche, flotte e porti, in grado di mettere in moto e coordinare le azioni militari, economiche e politiche degli Stati Uniti. Si tratta non solo di un vero monopolio di interi settori produttivi e commerciali, ma anche di un sistema di sfruttamento estremo e totalizzante di territori e persone: una specie di Stato nello Stato, appoggiato dalle dittature presenti nelle diverse "Repubbliche delle Banane" latinoamericane e in grado di raggiungere ogni settore dei governi locali. Nei territori dell'azienda le disposizioni nazionali sono subordinate alle leggi dell'impresa, i dipendenti non ricevono un salario, bensì dei tagliandi di credito che possono essere spesi solo all'interno dei

negozi della compagnia ubicati nelle stesse piantagioni, creando così un sistema chiuso e circolare⁴².

5.3.1. Neocolonialismo e banane: il romanzo

Il romanzo di Asturias, nello specifico, a partire da vicende storiografiche realmente accadute, elabora alcune metafore, cambiando i nomi dei soggetti coinvolti, ma non la sostanza delle storie vissute. Nel libro si narra il processo trasformativo di Geo Maker Thompson (inquadrabile nella figura reale di Minor Cooper Keith) da giovane ambizioso — che da Chicago sbarca nella costa atlantica — a *Papa Verde*, ossia presidente della *Tropical Platanera S.A.* (società di finzione per riferirsi alla United Fruit Company). Il colore verde ha, secondo Chen Hsiao-chuan, un carattere simbolico: verde come le foglie di banana, verde come le banane appena colte, verde come la speranza, ma anche verde come i dollari americani (1997: 8) che muovono le azioni del protagonista, definito “señor de cheque y cuchillo, navegador en el sudor humano” (Asturias, 1954: 17).

Seguendo il modello del percorso generativo greimasiano, quindi una stratificazione dal livello semantico più profondo alla manifestazione letteraria intesa come “entità materiale”, si vuole proporre una lettura del testo che analizzi i significati semiotici nascosti dietro agli attori, rappresentanti la contrapposizione di due strutture valoriali che, in qualche modo, delineano contrapposti codici di lettura del mondo. L’identificazione di *semi*⁴³, pertanto, ha portato all’identificazione di una coppia che può esser ritenuta valida in questo senso, nonostante non corrisponda a una contraddizione tra due termini, ma alla negazione degli stessi (Ferraro, 2020: 104). Si propone, perciò, il binomio Umano e Non Umano, intendendo in senso “euforico” il

⁴² In questo sistema, ogni azione mossa contro gli interessi della *United Fruit Company* veniva immediatamente repressa dagli USA, come nel caso di Jacobo Arbenz, presidente del Guatemala dal 1951 al 1954. Dopo aver varato una riforma agraria nel 1952 che prevedeva la distribuzione ai contadini delle terre incolte appartenenti alle grandi proprietà, la CIA ha prontamente organizzato e finanziato un colpo di stato (operazione nota come *Operation PBSuccess*) per rovesciare Arbenz nel 1954, così da poter mettere al suo posto Carlos Castillo Armas, un presidente “fantoccio” che in pochi mesi ha restituito le terre alla multinazionale americana (Schlesinger, 2006).

⁴³ Ferraro definisce i *semi* come “le strutture semantiche di base, concepite in termini di unità elementari, corrispondenti ai valori cui il racconto fa riferimento, tanto in chiave positiva quanto negativa” (2020: 104).

valore di Non Umano e “disforico” il valore di Umano. Queste strutture logico-valoriali sono semioticamente identificate in due macrogruppi di attori che sono in conflitto per tutta la prima parte del romanzo, simboleggianti due sistemi di valori alternativi e contrapposti che lottano per stabilire una gerarchia: da una parte troviamo coloro che pongono l’Umano al vertice —e con essa tutte le relative implicazioni e sviluppi semantici, come progresso, cultura, accumulazione, etc.— , mentre dall’altra troviamo una collettività che vede il Non Umano come sistema di valori da proteggere e da cui partire per osservare il mondo.

5.3.1.1. Umano e *bisnes*

Per il primo termine in analisi, il rappresentante primario è proprio il Soggetto del romanzo, Geo Maker Thompson. L’americano è un personaggio complesso e raffigura una contraddizione evidente fin dal principio della narrazione: per quanto sia chiaramente il Soggetto, svolge alcune delle funzioni proppiane⁴⁴ che sono consone esser attribuite all’AntiSoggetto, come il *Danneggiamento* o il *Tranello*. In lui viene espressa l’incarnazione più violenta e subdola del capitalismo (anch’esso grande attore in questa storia), quindi la consapevolezza della truffa che si nasconde dietro la scusa del “progresso” della nazione centroamericana:

¿Cree usted que nosotros nos proponemos el mejoramiento de estos pobres diablos? ¿Se le ha pasado por la cabeza siquiera que vamos a tender ferrocarriles para que ellos viajen y transporten sus porquerías? ¿Muelles para que ellos embarquen sus productos? ¿Vapores para llevar a los mercados artículos que nos hagan competencia? ¿Cree usted que vamos a sanear estas zonas para que no se mueran? ¡Que se mueran! Lo más que podemos hacer es curarlos para que no se mueran pronto y trabajen para nosotros. (Asturias, 1954: 21)

⁴⁴ Nonostante Greimas sviluppi quello che definisce lo *schema narrativo canonico*, inteso come un superamento e riorganizzazione delle funzioni proppiane (Ferraro, 2020: 66), si è ritenuto comunque valido l’utilizzo di queste ultime per un’analisi accurata delle strutture semiotiche che le differenti azioni degli attori esprimono.

Il fine del progresso, in realtà, è il controllo egemonico non solo dell'economia dei territori della *Bananera*, ma della stessa cultura; illuminanti, in questo senso, le parole utilizzate dal Papa Verde per giustificare l'annessione dei territori centroamericani agli Stati Uniti d'America:

siguiendo esa política de penetración económica, se ha conseguido ya: primero: que en la zona que dominamos en Bananera sólo corra nuestro signo monetario: el dólar, y no la moneda del país. [...] Segundo: hemos abolido el uso del español o castellano, y en Bananera sólo se habla inglés, así como en los demás territorios en que nuestra Compañía opera en Centroamérica. [...] Y por último: hemos también desnaturalizado el uso de la bandera nacional: sólo se enarbola la nuestra. [...] ¡Usan nuestra moneda, emplean nuestro idioma, enarbolan nuestros colores!... ¡La anexión es un hecho! (Asturias, 1954: 113)

Ed è quindi in nome del "falso progresso" che Geo muove le sue azioni, per convincere "a los dirigentes que no caigan en la tentación del poder o del dinero" (1954: 22); per tutti gli altri, invece, già sa quali attori chiamare per ottenere i suoi risultati: "Acabado don Dinero, empieza don Fusilo" (1954: 28). La sua fede nel denaro è totalizzante, tanto da portarlo a non comprendere l'esistenza di persone che non si configurano nel proprio sistema di valori ed è proprio attraverso un passaggio come quello che viene qui presentato che si intendono i sistemi valorali contrapposti nel romanzo:

Al final del recorrido, más que el cansancio físico, les agobiaba la fatiga moral de la derrota, fatiga y rabia de sentirse impotentes para vencer con dinero la resistencia de los pequeños propietarios a desprenderse de sus tierras. ¿Quiénes eran para no dejarse tentar por el oro, para encoger las manos y no recibir los puños de monedas que brillaban más que el sol a cambio de parcelas expuestas a las crecidas del río, la amenaza del tigre, el azote del chapulín? No eran humanos. Eran raíces. Raíces. Y no quedaba sino arrancarlas, exterminarlas, como parte de los bosques que ya se descuajaban en los terrenos baldíos para empezar las plantaciones. (Asturias, 1954: 35)

Da questa analisi si potrebbe evincere che l'Oggetto di valore di Geo sia il denaro, ma questa visione è riduttiva: il Soggetto è fidanzato con Mayarí, ed è davvero preoccupato nel momento in cui essa scompare. In specifici momenti del testo le dichiarazioni del protagonista fanno pensare che il suo vero Oggetto di valore sia la figlia di doña Flora, per la quale sarebbe disposto ad abbandonare il suo destino di Papa Verde:

¡Vuelve, Mayaríííí!... Vuelve..., regresa... Yo me haré de nuevo al mar..., seré el que era, pescador de perlas..., venderé indios de Castilla del Oro..., comerciaré con ébano humano y ébano vegetal..., con pepitas de oro y con oro de cabellos de rubias vendidas en Panamá... Y entonces, cada vez que mi bajel arribe, desde el isote me llamarás: “¡Mi pirata adorado!...” ¡Pero vuelve, vuelve, regresa, está muy lejos la isla de Utila para llegar nadando! Geo Maker Thompson ha dejado de ser el plantador de bananos. Se acabó el Papa Verde. Para navegar es mejor el mar que el sudor humano... (Asturias, 1954: 74)

Nonostante questa volontà sentimentale, comunque, il Soggetto non arriverà mai all' "Adempimento del compito", perchè non riuscirà a salvare la *princesa* maya. La storia oggettiva⁴⁵ porta quindi alla separazione tra Mayarí e Geo Maker Thompson, che perciò rimarrà per sempre escluso dalla congiunzione con l'Oggetto di valore umano, ricordandola però come "única debilidad de su corazón" (1954: 101).

Appare importante sottolineare che il fine ultimo del Soggetto non sia, come può sembrare, l'arricchimento personale, dato che lo stesso

⁴⁵ Greimas riscontra come meccanismo alla base del congegno narrativo la presenza di due storie (dette "matrici") intrecciate tra loro, che corrispondono alla storia oggettiva e alla storia soggettiva. Se la prima riguarda generalmente un problema da risolvere, la seconda racconta la conquista di una nuova identità del protagonista. Vengono così a identificarsi non solo due diverse "Mancanze", ma anche due Oggetti di valore, corrispondenti ai due livelli della storia. Le due matrici possono svilupparsi parallelamente, ma sono comunque soggette ad una gerarchizzazione, all'articolazione dell'una sull'altra, resa possibile attraverso un perno narrativo in grado di collegare le due storie in un punto decisivo (Ferraro, 2020: 71-79).

Geo è consapevole che i soldi siano solo uno strumento per raggiungere un obiettivo più grande, ovvero il potere assoluto — e il riconoscimento sociale che ne consegue. L'Oggetto di valore soggettivo di Geo Maker Thompson è quindi un titolo, uno status sociale, quello che ufficialmente lo riconosce Papa Verde (che in qualche modo già è), ma che ufficialmente può manifestarsi solo diventando il presidente della *Tropical Platanera*. Anche in questo caso, però, il Soggetto si vedrà costretto a rinunciare irrimediabilmente alla congiunzione col suo Oggetto di valore a causa dell'AntiSoggetto⁴⁶ Richard Wottom che, attraverso la falsa identità di Roy Salcedo, riesce ad organizzare quello che le funzioni proppiane definirebbero un Tranello, in grado di allontanarlo definitivamente⁴⁷ non solo dal suo sogno più grande, ma anche dai rapporti con la sua unica figlia.

L'attore che condivide maggiormente i valori di Geo e che potrebbe esser definita come l'attante l'Aiutante è doña Flora, madre di Mayarí, futura madre di Aurelia e sposa di Geo Maker Thompson. In vita⁴⁸, doña Flora è sempre dalla parte di Geo, qualsiasi siano le sue scelte, tanto da esserne spesso la portavoce nei momenti in cui è necessario interloquire con i proprietari delle terre:

⁴⁶ Per essere precisi, chiamiamo Opponente l'attante che agisce contro il Soggetto nel momento dell'"Acquisizione della competenza" e AntiSoggetto l'attante che agisce al momento della "Performanza". In questo caso, le conseguenze della scoperta della vera identità di Roy Salcedo (che potremmo identificare nella funzione Identificazione dell'AntiEroe) arrivano nel momento in cui Geo Maker stava per congiungersi al suo Oggetto del desiderio, ovvero la possibilità di diventare presidente della Compagnia.

⁴⁷ Geo Maker Thompson, in realtà, diventa presidente della *Tropical Platanera* solo nelle ultimissime righe del romanzo, dopo aver raggiunto l'Adempimento del compito, quindi la sconfitta della compagnia antagonista *Fruitamiel*.

⁴⁸ Nel romanzo avviene un improvviso salto temporale di dieci anni in avanti, e il lettore si ritrova catapultato sulla scrivania del *Papa verde*, dove si trovano tre fotografie. In queste righe, vengono brevemente descritti gli eventi che hanno segnato la vita del Soggetto in questo arco temporale, e ci viene narrato che doña Flora "con quien contrajo matrimonio, [...] (había) fallecido al dar a luz una niña que ocupaba, sobre su escritorio, el tercer marco de plata, Aurelia Maker Thompson. Tres retratos: Mayarí, su novia; Flora, su esposa, y Aurelia, su hija, internada desde muy niña en un colegio de monjas, en San Juan, capital de la colonia inglesa de Belice" (Asturias, 1954: 90).

—¿Vendes o no vendes? ¿Venden o no venden? Contesten de una vez. El señor es ocupado y no puede estar aquí perdiendo su tiempo. Se les va a pagar a precio de oro, al contado, chan con chan, no sé qué es lo que esperan. [...] —Lo fregado es que van a salir jodidos si no le venden al hombre este —insistía doña Flora—. Yo sé lo que les digo. Llévense de mi consejo. Si la autoridad interviene se los van a quitar todo. Mandan la escolta, los echan a la mierda y no sacan ni un peso. (Asturias, 1954: 35)

L'Oggetto di valore soggettivo di doña Flora è il denaro —e quindi, per osmosi, anche Geo Maker Thompson—, e questo viene evidenziato in molti momenti del romanzo, come quando, nonostante la preoccupazione per l'improvvisa scomparsa di Mayarí e la mobilitazione di un numero indefinito di persone alla ricerca della figlia, la sua preoccupazione principale è comunque rivolta al *bisnes*:

—A las cuatro de la mañana pasa un tren de carga... — anunció Geo Maker Thompson a doña Flora, después de hablar con el jefe de trenes —, y de Mayarí me informé que no la vieron llegar a la estación; son amigos y la hubieran visto tomar el tren de pasajeros; otro tren no ha pasado.

—Yo también anduve preguntando y nadie me supo dar razón; ahora lo que hay que asegurarse es que ese tren de carga pare aquí, que no se vaya a pasar de largo, porque entonces sí que nos rompen. ¿Cómo llegamos al puerto? Y por todo es mejor llegar allá lo antes posible. —Para con seguridad, por eso no hay pena; tiene que enganchar varios carros de fruta.

—Allí tal vez cargaron la mía...

—No sé, pero mejor, así usted se trae su dinero de vuelta, ¿no le parece?...

—Mirándolo bien es un gran negocio. Lo que falta es que empiece a producir la plantación que se hizo en los terrenos de Mayarí. ¡Pobre patoja! Muchacha tonta, indefensa ante la vida... Mejor me da lástima... (Asturias, 1954: 55)

Doña Flora, a differenza di Geo Maker, riesce a congiungersi non solo con il suo Oggetto del desiderio soggettivo, ma anche con la sua

antropomorfizzazione: nonostante in determinati momenti della narrazione rifiuti la compagnia di Geo Maker Thompson per via dell'Al-lontanamento della figlia (e delle voci che giravano su una loro presunta intimità), dopo il balzo temporale scopriamo che doña Flora muore nel mettere al mondo l'unica figlia del Papa Verde, Aurelia che, di fatto, risulterebbe essere sorella di Mayarí.

In effetti, è lo stesso rapporto tra Mayarí e la madre ad esser complesso e difficilmente inquadrabile, come evidenzia la stessa doña Flora quando dice: ¡Pobre, fue siempre todo lo contrario de mi persona, soñadora a lo baboso, porque se puede ser soñadora como yo, con la tajadota en la mano, y esto no ha dejado de crear cierta enemistad entre nosotras! (Asturias, 1954: 55). Da queste parole si evince come, nonostante il legame genetico, madre e figlia configurino semioticamente il livello più profondo della contrapposizione esistente nel nucleo semantico fondamentale, due modi inconciliabili di percepire il mondo manifestati attraverso due valori contrari attribuiti allo stesso Oggetto di valore.

L'ultimo personaggio che si vuole porre sotto i riflettori è Jinger Kind, primo americano che Geo Maker Thompson accoglie poco dopo il suo arrivo sulla costa Atlantica. Nonostante l'handicap fisico (l'attore è monco e veste un braccio artificiale di caucciù), costui rappresenta *la más poderosa empresa bananera del Caribe* (Asturias, 1954: 11), ed è in costante contatto con Chicago, sede dove vengono prese le decisioni sui territori della Compagnia. Nonostante anche lui sia chiaramente a favore del business, questo attore merita una menzione speciale per via del suo approccio non violento al neocolonialismo che vuole provare a trasmettere anche al futuro Papa Verde:

[...] en cuanto a métodos, el hombre no ha cambiado, señor Kind: ellos ensangrentaron el mar, nosotros enrojeceremos la tierra.

—No creo que en Chicago acepten. La gente de por allá prefiere oír hablar del papel civilizador que nos corresponde en estos países atrasados. Dominar, sí, pero no por la fuerza; por la fuerza, no, vale más el convencimiento. Mostrarles las ventajas que sacarán si les hacemos producir sus tierras incultas. [...] —Por fortuna, ya hemos superado la mentalidad del Cuatripartito y superaremos la concepción aristotélica de la fuerza, siempre que personas como usted acepten el término

medio, lo que se ha dado en llamar el “altruismo agresivo”, que ya se experimentó en Manila. (Asturias, 1954: 14-15)

L'attore Jinger Kind è particolarmente interessante per l'analisi nar-
ratologica. Costui, a livello attanziale, non può esser considerato
Oppositore di Geo Maker, perché, nonostante le posizioni opposte ri-
guardanti l'approccio da seguire nella conquista dei territori centroa-
mericani, comunque attribuisce lo stesso valore all'Oggetto di valore
(ovvero le terre). Esso potrebbe esser considerato, invece, il Donatore
propiano (che Greimas converte in Aiutante), colui che fornisce al
Soggetto il “mezzo magico”, ovvero gli strumenti utili al consegui-
mento della *Prova* principale, che però il Papa Verde rifiuta con deci-
sione. Virtualmente, se il Soggetto avesse accettato gli “strumenti” for-
niti da Mr. Kind, il suo “altruismo aggressivo”, la sua congiunzione
con l'Oggetto di valore Mayarí sarebbe stata possibile, portando a una
storia che sarebbe finita diversamente. Invece, il rifiuto netto di Geo
Maker Thompson, la sua politica sintetizzabile nelle parole “si hemos
de intervenir, siempre será en favor de los que pegan!” (Asturias, 1954:
31) e la violenza diretta perpetrata nei confronti di Chipó, portano Jin-
ger Kind ad abbandonare precocemente il territorio centroamericano.
Jinger Kind e il Papa Verde rappresentano due lati della stessa meda-
glia (neoliberale): la persuasione contrapposta alla violenza, il pro-
gresso civilizzante contro il falso progresso, l'emporio delle banane in
opposizione all'impero. Jinger Kind, dopo essersi fatto una chiara idea
chiara sulle intenzioni del Papa Verde, lo saluta dalla nave con delle pa-
role che, più che un saluto, ricordano un ammonimento: “—¡Somos el
hampa, el hampa!... —Ya no le oían, sólo se veía su mano de muñeco—
. ¡El hampa de una nación de las más nobles tradiciones!” (Asturias,
1954: 32).

5.3.1.2. Non Umano e il *rio Montagua*

Per quanto riguarda il secondo gruppo, quindi coloro che inve-
stono nell'Oggetto un valore contrario a quello del Soggetto⁴⁹, che

⁴⁹ Le terre, nonostante non siano direttamente l'Oggetto di valore per Geo Maker, sono lo strumento senza il quale non sarebbe possibile raggiungere il titolo a cui realmente ambisce il Soggetto.

considerano il non umano al vertice della propria gerarchia logico-valoriale, l'attore semioticamente più importante è Chipo Chipó. Anti-Soggetto per eccellenza, è il primo personaggio che subisce fisicamente la violenza di coloro che credono nel progresso, ricevendo una frustata in faccia mentre era intento a origliare una conversazione sulla compravendita delle terre indigene tra Geo Maker Thompson, il comandante del porto, doña Flora e il signor Kind. Venuto a conoscenza dei piani del Papa Verde, inizia a correre di casa in casa per dire ai contadini di non vendere i propri terreni, ed è proprio in questi momenti in cui si evince che la simbiosi tra Chipo e la natura non umana è totale:

Chipo Chipó... Chipo Chipó... Chipó Chipó... Inasible por su nombre, se fue volviendo para las patrullas que lo buscaban algo así como la escarcha, sudor helado que amanecía sobre los cactus y se esfumaba al salir el sol a encalar el cielo y la tierra de amarillo [...] Con el nombre de Chipo Chipó salía al claro de los caminos, pero al sólo nombrarse él mismo Chipo Chipó, desaparecía y quedaba flotando, de su ser de gato de monte, la fuerza del ensalmo, entre los micoleones, las ardillas y los monos gritones, para reaparecer al nombrarse él mismo Chipó Chipó, y estabilizarse en el Chipó Chipó. (Asturias, 1954: 32)

La natura inafferrabile e mutevole di Chipo Chipó rimanda alla concezione romantica dell'acqua (Ferraro, 2020: 143), e in effetti è lo stesso attore che in numerose occasioni sottolinea il suo legame con questo elemento: “¡Yo sé los versos del agua, sólo yo, Chipó Chipó; soy hijo de una piragua que en el Motagua nació! ¡Yo sé los versos del agua, sólo yo y sólo yo..., porque iba en mi piragua cuando el agua los cantó!” (Asturias, 1954: 39).

Chipo, ricercato per la sua volontà di aiutare la sua comunità, inizia ben presto a esser considerato capo popolare, acquisendo nuove funzioni semiotiche e un nuovo ruolo attanziale. La sua conversione in Destinante di tutti coloro che possiedono delle terre si corrobora con il cambiamento di stato fisico che descrive Mayarí, ovvero da personaggio in carne ed ossa a ideale di resistenza: “Chipó no es, como tú crees, un hombre y un individuo. Chipó es la opinión de todos los que están contra la entrega de las tierras, vendidas o no vendidas. ¿Para qué

quieren capturarlo? Para que no repita lo que todos saben. Mejor, metan a toda la gente en la cárcel" (Asturias, 1954: 82).

È proprio nell'attore Mayarí che troviamo il maggior numero di ruoli attanziali ricoperti da un singolo personaggio: non solo Oggetto di valore per Geo Maker e Destinataria (tra gli altri) del messaggio di Chipo, ma anche Aiutante dello stesso capo popolare nella diffusione del messaggio di resistenza e AntiSoggetto del Papa Verde, in quanto colei che rende definitiva la disgiunzione tra il Soggetto e il suo Oggetto di valore. Pur di non sposare l'americano, infatti, l'indigena opta per il suicidio e per la riconciliazione con il fiume Motagua:

Esta vez sería la feliz esposa de un río. Probablemente nadie se da cuenta de lo que es ser la esposa de un río, y de un río como el Motagua, que riega con su sangre las dos terceras partes de la sagrada tierra de la Patria, por donde hicieron camino los mayas, sus antepasados, que viajaban en balsas de coral rosado, y más tarde frailes buenos, encomenderos y piratas en grandes o pequeñas barcas movidas a remo a pica por esclavos encadenados, desde los rápidos, hasta donde la corriente, en la desembocadura, pierde impulso y se torna sueño de talco entre cocodrilos y eternidades. (Asturias, 1954: 70)

Il suo gesto svolge molteplici funzioni, sia a livello semiotico che narrativo. Partendo proprio da quest'ultimo, il sacrificio è in continuità con la tradizione maya e rappresenta la pratica dell'immolazione, azione che non porta alla morte intesa come fine della vita, ma come eternità dell'anima e della vita nell'oltretomba (Hsiao-chuan, 1997: 10). Il gesto suicida di Mayarí, ma anche quello degli stregoni con la caratizada, caracoles en las orejas, y una tortuga en la cabeza en lugar de sombrero (Asturias, 1954: 52) che si impiccano in cella durante il plenilunio, rappresentano gli antichi legami che gli uomini avevano con la natura di cui ci parla Malcom Ferdinand. Gli indigeni sembrano considerare una vita disgiunti dalla propria terra come non meritevole di essere vissuta, e perciò preferiscono una (non)morte in simbiosi con la natura rispetto ad una (non)vita senza di essa. Il loro sacrificio può essere inteso sia come ripristino di quei riti ecologici autoctoni che vedevano la simbiosi tra Umano e Non Umano, sia come la dignità indigena

contro l'oppressione coloniale, costretta a un gesto estremo per sottrarsi a un futuro che sembra inevitabile. Mayarí come attore, inoltre, esemplifica la nozione di subalterna introdotta da Spivak nel testo *Can the subaltern speak?* (1988). Questa, infatti, vive una doppia subalternità, sia razziale che sessuale, ed è perciò costretta a non parlare, a tacere, a non poter esprimere il proprio pensiero. Nel romanzo, in effetti, la figlia di doña Flora parla attivamente solo a Geo Maker (durante il loro primo incontro al porto e sulla spiaggia) e a Chipò prima del matrimonio con il *rio Montagua*. Tutte le altre parole e le azioni intraprese dalla *princesa maya* sono narrate da altri personaggi, filtrate da altri soggetti che parlano per lei. Se nel contesto (neo)coloniale il subalterno non ha storia e non può parlare, la subalterna è calata in un'oscurità ancor più profonda per via dalla sua identità doppiamente invisibile. Il suo gesto estremo, inteso in questo senso, può esser letto come un atto di autoaffermazione della subalterna, una strategia di resistenza per portare avanti il processo di autodeterminazione (Duraccio, 2021: 163-174).

A livello semiotico, gli attori Mayarí e Geo Maker Thompson configurano in maniera esemplare la contrapposizione tra sistemi valoriali rappresentanti opposti criteri di lettura e codificazione del reale, quindi il romanzo inteso come spazio narrativo visto in termini di conflitto, di un confronto che si può concludere solo con una gerarchizzazione tra alternativi sistemi di valore e di sistemi di mondo. Fin dall'inizio della narrazione, queste diverse concezioni si scontrano in un dialogo tra i due attori:

—Los de tu raza, Geo, están despiertos siempre, pero nosotros, no; de día y de noche soñamos.

[...] —Nosotros, business; fantasía, ustedes... Por eso vamos a encontrarnos siempre en polos opuestos. Mientras nosotros nos volvemos cada vez más concretos, más positivos, ustedes se van volviendo ausentes y negativos, inservibles... (Asturias, 1954: 26)

L'indigena è, contrariamente alla madre, opposta al *business*, soprattutto quando questo implica l'espropriazione delle terre ai danni delle popolazioni autoctone a cui la terra spetta di diritto. Coerentemente al proprio sistema di valori, Mayarí evita di ripetere gli errori

commessi dai suoi antenati e si rifiuta di diventare la Malinche⁵⁰ moderna. Per questo motivo, inizia a diffondere lo stesso messaggio di Chipo e come lui diviene Destinante e *jefe de todos los que se resistían a vender sus tierras* (Asturias, 1954: 68), cambiando così anche il suo destino inteso come riconoscimento della società a cui appartiene. Nonostante tutti siano a conoscenza del fidanzamento tra il Papa Verde e la *princesa maya* e del loro futuro matrimonio, Mayarí si riappropria della sua storia soggettiva, senza che essa possa essere stabilita da terzi inquadabili nell'americano o in sua madre, anzi. Decide così di sottoporsi ad un "Compito difficile" che contestualmente la trasforma in una martire della dignità indigena contro l'invasione centroamericana, equivalente alla totale simbiosi con il mondo Non Umano:

Sola ella, Mayarí Palma, tendría que llegar a la columna pétrea de las cronologías, cerrar los ojos ante el cometa cabeza de girasol y entregarse a los vahos del humo celeste, corazón y sustento del monte verde, no de otra manera podría celebrarse la nupcia de su ser y el Motagua. Sola ella, Mayarí Palma, tendría que subir a conversar con los jaguares de los cerros, donde las hormigas del azufre van carcomiendo la roca, y entregarse a las garras sangrientas del árbol de cacao, no de otra manera podría celebrarse la nupcia de su ser y el Motagua. (Asturias, 1954: 50)

⁵⁰ Attribuire una visione semiotica unitaria per una figura come La Malinche è alquanto complesso. Soprattutto grazie agli studi femministi, e nello specifico al femminismo chicano, si sta riuscendo a decostruire la costruzione culturale (e linguistica, come si deduce dal termine *malinchismo*) egemonica che relega questo personaggio ad una concezione prettamente negativa. Si propone, invece, di riconoscere che l'indigena non abbia mai avuto modo di esporre il proprio parere in merito alla questione, e che perciò essa non sia mai stata realmente libera di scegliere per sé stessa nel corso della sua vita. Usando le parole di Gloria Anzaldúa "the worst kind of betrayal lies in making us believe that the Indian woman in us is the betraye" (1987). Nonostante ciò, il personaggio in questione e la connotazione significativa che svolge riguarda una visione più "tradizionale", intesa anche da come Asturias la inserisce e presenta nel testo. È proprio Geo Maker che spiega a doña Flora chi sia Malinche attraverso le seguenti parole: "ya no puedo ver a mi mamá, porque se parece a la Malinche." —¡Ah, eso decía!... Pues no sé si soy peor o mejor, pues no sé ni quién fue la Malinche... Alguna gran perdida, porque en la historia no hay más que las más perdidotas... —La Malinche ayudó a Cortés contra los indios en la conquista de México, y como usted me está ayudando a mí... —Si es así, pasa. El progreso lo exige, y usted, sin ser ese Cortés, está comprometido a traernos la civilización (Asturias, 1954: 44).

Il fiume Motagua, insieme alla terra, sono attori importanti nella narrazione e simbolizzano un'antica credenza indigena che vede le persone nascere dalla natura e tornare in essa. Se è chiaro il ruolo "maschile" del fiume, padre di Chipó e marito di Mayarí, la terra rappresenta la controparte femminile, materna: "Los mestizos resistían. Dulce es la tierra donde uno nace. No tiene precio. Toda la demás es amarga" (Asturias, 1954: 86). Da luogo generativo, la natura è anche un luogo conclusivo, spazio che accoglie gli indigeni per il loro ricongiungimento con la natura, almeno fino all'ora della vendetta:

La pequeña justicia del hombre mestizo nos entregará al blanco, calabozo y látigo nos esperan, pero nuestros pechos quedarán bajo la tierra en quietud, hasta que llegue el día de la venganza que verán los ojos de los enterrados, más numerosos que las estrellas, y se beba la jícara con sangre. El temor es el hueso de la garganta que se vuelve saliva. Yo no lo siento. Tengo la boca seca y hablo en paz. Tú eres la yerbabuena y llorarás por nosotros cuando venga la pelea. (Asturias, 1954: 87)

Asturias, attraverso una narrativa che non rinuncia all'uso della mitologia ancestrale e alla magia, offre una critica aperta al sistema capitalista e al neoimperialismo degli Stati Uniti, denunciando le ingiustizie sociali ed ecologiche che il Nord del mondo perpetra nei confronti del Sud. La critica, comunque, è diretta tanto agli USA quanto alle modalità coloniali europee, come ci ricorda Jinger Kind: "Se trata de civilizar pueblos, de sustituir el egoísmo y la violencia de los europeos por una política de tutela del más capacitado" (Asturias, 1954: 14). La lotta di Chipó e Mayarí contro il Papa Verde rappresenta l'afflizione che Asturias vive nel veder negata la liberazione dei popoli dai propri dolori e la difesa della dignità umana (Hsiao-chuan, 1997), ma nonostante le volontà autoriali, l'esito della lotta nel romanzo non sarà molto diverso dalla narrazione storica che ben conosciamo:

El fuego que en mano del español consumió las maderas pintadas de los indios, sus manuscritos en cortezas de amatle, sus ídolos e insignias, devoraba ahora, cuatrocientos años más tarde, reduciéndolos a

humazones y pavesas: cristos, virgenesmarías, sanantonios, santascruces, libros de preces y novenas, rosarios, reliquias y medallas. Fuera el rugido, dentro el fonógrafo; fuera el paisaje, dentro la fotografía; fuera las esencias embriagantes, dentro las botellas de whisky. Otro dios llegaba: el Dólar, y otra religión, la del big stick. (Asturias, 1954: 86)

5.4 Zone a esclusione reciproca: la realtà

Il secondo testo che si vuole presentare riguarda un libro che sembrerebbe attribuibile al filone letterario noto come *cli-fi*, ovvero la letteratura distopica relazionata alla crisi ambientale del pianeta⁵¹, ma che in realtà è frutto della cronaca centroamericana degli anni '90. In qualche modo, è relazionata alle teorie che Marco Armiero elabora nel saggio *L'era degli scarti. Cronache dal Wasteocene, la discarica globale* (2021). Nel libro dello studioso italiano, infatti, si esprime il passaggio culturale dal "rifiuto" inteso come oggetto (l'immondizia per strada, ad esempio) alle relazioni socioecologiche che producono comunità e territori di scarto.

Mutatis mutandis, tali tematiche sono ritrovabili nel libro *Única mirando al mar* dello scrittore Fernando Contreras Castro, che tratta di una storia d'amore che si sviluppa nel *basurero* di Río Azul, ubicato nella periferia di San José, Costa Rica, e rappresentante la quintessenza della decadenza urbana. In tal senso, è doveroso evidenziare come gli avvenimenti del libro siano molto meno drammatici della realtà quotidiana a cui sono costrette migliaia di persone che vivono nelle periferie delle megalopoli, forzate a esperire situazioni in cui la realtà supera l'immaginazione.

Lo scrittore Martín Caparrós dedica il quinto capitolo del libro *El Hambre* (2014) alla spazzatura e al *basurero* di José León Suárez, ubicato nella periferia di Buenos Aires. Nella capitale argentina, i suoi dieci milioni di abitanti (tra *Capital Federal* e *conurbano*) producono ogni giorno diecimila tonnellate di immondizia. La narrazione parte da un'analisi storiografica sulla "genesi" delle discariche argentine, che

⁵¹ In campo letterario, alcuni esempi di *cli-fi* sono rappresentati dalle opere di Paolo Bacigalupi, come *The Windup Girl* (2009), *Ship Breaker* (2010), *The Drowned Cities* (2012), *The Water Knife* (2015), *Tool of War* (2017); ma anche *Heavy Weather* (1994) di Bruce Sterling o *Odds against tomorrow* (2013) di Nathaniel Rich.

vedono la luce negli anni Settanta. L'autore ci informa che il loro scopo è quello di mettere fine allo *smog* prodotto dagli inceneritori privati, ed elabora un'interessante metafora sul sistema valoriale del governo militare: "la claridad del cielo del centro bien valía la mugre de las tierras de la periferia" (Caparrós, 2014: 372). Nonostante siano sempre esistite le persone che *cirujeaban*, quindi che rovistavano nella spazzatura alla ricerca di beni da rivendere, con l'aumento del quantitativo di immondizia in arrivo nelle discariche, anche il numero di *cirujas* aumenta. Per questo motivo, al principio degli anni Novanta lo Stato inizia ad asseragliare le discariche, inviando ogni giorno decine di poliziotti per evitare (attraverso la violenza) che le persone rovistassero nella spazzatura. A detta del governo, queste azioni venivano fatte per la salute dei *cirujas*, perché si voleva evitare che questi ingerissero del cibo avariato. I rovistatori iniziano così a cambiare strategia, entrando di notte in gruppi composti da due o tre persone, così da nascondersi facilmente dai poliziotti. Ma nel 1998 l'ennesima crisi economica colpisce l'Argentina, e i territori limitrofi alla discarica si riempiono di soggettività che, essendo rimaste senza lavoro e/o non potendosi più permettere un affitto, iniziano ad occupare quegli spazi insalubri, già considerati non edificabili per ragioni igieniche. L'occupazione porta a una divisione in lotti, quindi alla costruzione di strade e marciapiedi, fino alla decisione di dare un nome a quel quartiere sorto intorno alla discarica, oggi conosciuto come *Ocho de Mayo*. L'unica possibilità di sopravvivenza per queste persone è *La Montaña*, un ammasso di rifiuti alto sei metri e largo venti che i rovistatori sono costretti a scalare alla ricerca di cibo. Nel 2001, però, un'altra crisi colpisce il paese, con conseguente aumento esponenziale dei *cirujas* e della repressione statale. Non potendo accedere alla Montagna, gli occupanti iniziano a prendere di mira i camion utilizzati per il trasporto dell'immondizia prima che arrivino nelle vicinanze della discarica. La polizia, perciò, elabora nuovi metodi di controllo, come lasciar entrare le persone per prenderle poi all'uscita, o permetter l'accesso attraverso uno scambio che avviene sotto forma di denaro, merce o sesso. In questa *escalation* di violenza, il culmine viene raggiunto nel 2004, con la morte di un ragazzo che, per nascondersi dalla polizia, viene schiacciato dalla spazzatura scaricata da un camion. Iniziano così picchetti, proteste e manifestazioni, che culminano con una negoziazione da parte dell'azienda che gestisce la discarica: ai *cirujas* viene concesso il diritto di accedere alla Montagna

per un'ora al giorno. Come efficacemente riassume l'autore, "era un modo de sancionar, de hacer institucional lo que hasta entonces había sido clandestino y marginal: que miles de argentinos revolvieran esa basura para buscar comida" (Caparrós, 2014: 377).

5.4.1. Zone ad esclusione reciproca: il romanzo

Come per il romanzo di Asturias, si vuole condurre un'analisi che segua il percorso generativo proposto da Greimas, seguendo la struttura "a cipolla" e partendo dall'interno, quindi dall'identificazione dei "semi". Per questo testo, la coppia semantica fondamentale è stata individuata in Fuori e Dentro, intendendo in senso "euforico" il valore di Dentro e in senso "disforico" il valore di Fuori. In questo romanzo, l'analisi dei significati semiotici nascosti dietro ai singoli attori è però più complessa, poichè in essi è più forte la dimensione collettiva rispetto a quella individuale. Inoltre, i momenti di contrapposizione e di conflitto diretto tra diverse strutture valoriali sono meno frequenti del testo precedente ma, nonostante ciò, il richiamo al mondo e ai valori al di fuori del *basurero* è sempre presente, come un "fantasma" che ritorna costantemente a turbare le quotidianità degli attori presenti nella costruzione narrativa.

Il passaggio dal livello superficiale al livello tematico (Ferraro, 2020: 101-109) offre un allargamento del campo semantico, in grado di proporre nuove chiavi di lettura semiotica per gli attori, come Esclusione e Inclusione, Marginalità e Centralità, Cultura Egemonica e Controcultura. I due macrogruppi di attori, in questo senso, identificabili tra chi vive *dentro* al *basurero* e chi ne vive *fuori*, rappresentano una lotta per la definizione dell'ordine gerarchico delle strutture logico-valoriali che è molto meno marcata che in precedenza. Lo stesso autore ci ricorda che "jerarquizar es humano" (Contreras, 1993: 13), e chi sia alla testa di tale gerarchia è ben chiaro a coloro che vivono Dentro. Gli attori, infatti, per sopravvivere all'interno del *basurero*, sono costretti a riconoscere la propria condizione di "scarto umano", di esclusi, di "basura que convive entre la basura", costretta a "pagar la factura del esfuerzo traumático que conlleva mirarse a sí mismo desde el ángulo de la repulsión" (Jiménez, 2008), e hanno una visione già delineata su quale sia il sistema di valori preponderante.

Queste dinamiche riguardanti "luoghi" in conflitto sono molto

vicine a quelle descritte da Fanon nel suo testo *I dannati della terra* (1961), dove è ben delineata l'immagine di un mondo spaccato in due zone di "esclusione reciproca" (1962: 36). Nel testo, il mondo è diviso in zone abitate da colonizzati e zone abitate da colonizzatori, e ciò permette la formazione dell'idea di "alterità" che trova la propria base nei principi dominanti, radicata perciò nell'esclusione di tutte le culture "altre" —o semplicemente non equivalenti alle categorie determinate dal modello europeo. La creazione dell'alterità si traduce in un'esigenza necessaria tanto ai colonizzatori quanto ai colonizzati, utile non solo ai fini dell'auto-riconoscimento e della definizione di limitazioni, ma anche alla differenziazione gerarchica tra i due gruppi. In questi luoghi lo schiavo interiorizza la propria inferiorità e impara a non oltrepassare il limite che divide le due aree, iniziando a covare "sogni muscolari, sogni di azione, sogni aggressivi" (Fanon, 1962: 46), sì da creare un perseguitato che sogna di diventare persecutore.

Nel testo in analisi, la violenza in senso lato non è un tema molto toccato, nonostante si dica che "hasta en pleno basurero regía la ley del más fuerte" (Contreras, 1993: 13). Quello che si evince dal testo, invece, è una forma di violenza indiretta, quotidiana e normalizzata, basata sulle sofferenze vissute dai protagonisti all'interno del *botadero*. Rob Nixon definisce questa pratica con il termine *slow violence* (Jiménez, 2016: 234-239), ed, essendo questa invisibilizzata —proprio come il lavoro riproduttivo di cui parla Stefania Barca— perché mancante del carattere immediato e performativo delle altre forme di violenza, non riceve il riconoscimento che merita, né da parte dei cittadini, né da parte dei governi. Il romanzo di Contreras, invece, rende il lettore testimone della violenza sistematica del neoliberalismo: soggettività che perdono il lavoro (e insieme a esso la propria casa e la propria dignità), inquinamento dei territori, sviluppo di malattie respiratorie a causa di una forzata convivenza in ambienti malsani, odio tra classi sociali diverse. È proprio la capacità del romanzo di sviluppare una narrazione della quotidianità di una realtà "anormale" che permette ai destinatari di avvicinarsi a queste soggettività marginalizzate e di apprezzarle nella loro (sub)umanità. Questa peculiarità, unita all'abilità del testo di promuovere valori come solidarietà, rispetto e senso di comunità, sono alcune delle motivazioni che hanno spinto il *Ministerio de la Educación Pública de Costa Rica* a inserire il testo tra le letture obbligatorie del sistema scolastico nazionale.

5.4.1.1. Dentro il *basurero*

Nel libro, una collettività di *buzos* abita in una discarica in cui ogni giorno vengono riversate ottocento tonnellate di rifiuti e in cui tutti gli aspetti della quotidianità degli abitanti sono riorganizzati in funzione del contesto in cui vivono. Allo stesso tempo, però, i protagonisti stessi sono degli “scarti” che la società non vuole, soggetti che sono stati respinti dalla comunità urbana e che sono stati esclusi dal modello di vita egemonico, governato dalle dinamiche di mercato. Tali soggettività, ormai al di fuori delle esigenze dell’ordine sociale vigente, hanno conseguentemente smesso di essere funzionali, competitive o produttive in senso lato, e si sono ritrovate costrette a reinventarsi nel mondo parallelo che il *basurero* di Río Azul offre loro. Questa condizione crea già una differenziazione netta tra due macrogruppi di attori del romanzo, che vede contrapposti coloro che buttano gli scarti nell’immondizia e la “desgente”, ovvero:

la que vive de los desechos, los desperdicios, los despojos, los despilfarros, los descuidos, los destrozos, los desaciertos... esos desafortunados a los que Momboño Moñagallo había unido sus esfuerzos por aparentar que la vida, después de todo, vale la pena aún cuando se viva en medio de las desigualdades. (Contreras, 1993: 36)

Da queste parole già si evince il forte senso di comunità⁵² che queste soggettività vivono all’interno della discarica, nonostante questa sia il frutto di un processo nato dall’accettazione dell’inferiorità e si edifichi mediante un adattamento trasformativo attuato attraverso diverse strategie logico-fisiche. In tale quadro si possono incontrare soggettività che costruiscono delle fittizie situazioni di inclusione sociale, o che comunque mettono in pratica diversi meccanismi cognitivi ideati per dissimulare la realtà in cui si vive.

In tale ottica, Momboño è un attore importante: considerabile

⁵² Si fa riferimento al concetto di comunità per come lo intende Benedict Anderson; perciò, attraversate da soggetti fluidi e ibridi, animati dalle stesse necessità e in continua ricerca della propria identità (Anderson, 1996).

il Soggetto antropomorfo del romanzo, finisce nel *basurero* per errore: nonostante la sua volontà sia quella di suicidarsi gettandosi in un camion dell'immondizia, non riesce nel suo intento e si ritrova improvvisamente nella discarica. Ci accorgiamo, perciò, che non si assiste a un suicidio, quanto ad un identicidio (Contreras, 1993: 9) che lo porta a "riciclarsi" e riiniziare la propria vita da capo. Tale conversione a una vita non voluta lo porta a entrare in conflitto con lo stesso sistema valoriale che apparteneva alla vita precedente: questo cambiamento costante di gusti e abitudini è reiterato in diversi momenti del romanzo, e viene considerato come un'attività che può essere svolta sia attivamente che passivamente. Non è allarmato quando, rifiutato per l'ennesima volta dalla società che lo ha emarginato, "olvidó para siempre que alguna vez le gustó el fútbol" (Contreras, 1993: 31), mentre si denota una certa preoccupazione più avanti nel romanzo:

Pero a Momboño Moñagallo le daba mucho miedo porque lograba intuir que estaba elucubrando sus últimas ocurrencias, que poco a poco se le irían borrando los recuerdos de la superficie y que cada vez iría incorporando más y más comportamientos de los buzos, y el más alarmante era ese... el de bucear horas de horas con la mente en blanco, con los cinco sentidos, uno en cada dedo, aguzados a pensar con la mano que revolcaba entre la basura. (Contreras, 1993: 66)

L'identificazione e l'accettazione nella comunità di *buzos* è l'Oggetto di valore soggettivo della rinnovata identità dell'attore in questione, forzato a trovare una posizione nel nuovo universo di riferimento, in cui esiste una "estirpe paralela a la humana" (Contreras, 1993: 74). La discarica crea un senso identità, una propria (contro)cultura a cui sono connessi dei valori etici ed estetici in contrasto con quelli egemonici. Questo attore non-antropomorfo sviluppa nei protagonisti un senso di appartenenza che porta a un distacco totale con il mondo esterno e, addirittura, a un finale rifiuto per questo ultimo, come si intuisce dalle parole di Momboño quando, in riferimento alla città, dice "¡Volver!...¿y para qué diablos voy yo a volver? como si necesitara algo de allá, como si no fuera suficiente con lo que he encontrado aquí, mujer e hijo, techo, amigos y cariño de sobra" (Contreras, 1993: 51).

Ad accompagnare Momboñombo nella sua storia oggettiva e soggettiva troviamo Única, molto più di una semplice Aiutante, viste anche le “Nozze” che avvengono tra i due attori. Única, “maestra agregada, pensionada a la fuerza a sus cuarenta y pico de años, por esa costumbre que tiene la gente de botar lo que aún podría servir largo tiempo” (Contreras, 1993: 3), poi costretta all’esilio nella discarica alla ricerca di cibo, si dimostra abile nel trovare esseri umani che possono ancora essere riciclati. È lei, infatti, a trovare Momboñombo e a curarlo dalla “enfermedad de las ganas de morirme que tenía” (Contreras, 1993: 15), ed è sempre lei che sa prendersi cura della crescita e dell’educazione di El Bacán, bebè trovato a girare da solo nella discarica. Tuttavia, anche Única è una vittima del sistema egemonico e, nonostante sia riuscita a crearsi una nuova identità basata sul ruolo di madre di El Bacán, questa gli viene sottratta al momento della morte dello stesso⁵³. Ci si accorge che la vita nel *botadero* è edificata su menzogne e illusioni, che si concretizzano nella simulazione di abitudini urbane applicate ad un contesto di estrema marginalizzazione:

Todo era falso, tus mentiras eran lo único que te sostenían en pie. Te mentiste durante veinte años de tu vida para no morir de tristeza, te trajiste todo para acá, la tradición familiar, las buenas costumbres, la maternidad, el horario de las comidas, todo, todo, sólo para no volverte loca. [...] Todo era de mentirillas, Única, era como jugar de casita mientras la realidad era que te estaba llevando puta de la tristeza de verte reducida a buzo después de haber sido maestra tantos años. [...] Comenzó de nuevo a hablar de los sofisticados mecanismos de Única de los hilos de marioneta con los que lograba sostener la apariencia de una vida basada en modelos aburguesados en medio del mierdero más ingrato del país. (Contreras, 1993: 89-90)

A questo punto, si può dire che il vero Soggetto del romanzo sia proprio il *basurero* e il suo potere di influire in ogni aspetto della vita della comunità di *buzos*. Qui trovano materiale riciclabile che può

⁵³ Il giovane muore per via della degenerazione di un raffreddore causato dall’uso di idranti da parte delle forze dell’ordine, con il fine di reprimere il corteo pacifico dei *buzos* che si prestavano a manifestare davanti alla casa presidenziale.

essere venduto alle imprese per guadagnare qualche soldo, ma è soprattutto il luogo dove raccolgono la maggior parte delle cose che essi stessi useranno per la propria esistenza quotidiana, dal cibo alla carta igienica. La discarica, nel suo essere un mondo parallelo, “regía otro tiempo”, determinato “por la afluencia de los camiones recolectores, que al igual podían llegar a las seis de la mañana como a medianoche o en la madrugada, de acuerdo con la oferta de basura de las calles de la ciudad” (Contreras, 1993: 11). Anche la religione cristiana viene influenzata dall’attore in analisi, e, durante il matrimonio tra Única e Mombombo, si assiste a una interessante rilettura della Genesi:

hermanos, Dios echó a Adán y a Eva del paraíso porque algo sucio habían tirado [...] se comieron las manzanas prohibidas y dejaron el paraíso lleno de cáscaras y de semillas; pero Dios envió a un ángel con una escoba y los obligó a limpiar todo y a largarse [...] Después, Dios les dijo que se tenían que ganar la comida con el sudor de la frente, por eso siempre buscaban entre la basura [...] así pasó que cuando murieron dejaron la basura a sus descendientes [...] hasta que llegó a este basurero y esa fue la primera basura que hubo aquí, por eso es que nosotros buscamos la comida aquí. (Contreras, 1993: 55)

Il *basurero* è attore vivo, che si muove e si nutre, composto da veri e propri organi, come “los arcanos intestinos del basurero, que en la de menos reventarían en el pedo más aparatoso del que se tuviera memoria en la historia de las indigestiones” (Contreras, 1993: 42). Si tratta di un ecosistema in continuo mutamento dove vige la legge del più forte, in cui la natura, pur di non soccombere, “se alejaba cada día, como el bosque que camina, como si hasta los árboles se estuvieran yendo por sus propios pies de aquel osario de los derechos humanos” (Contreras, 1993: 25).

La discarica è semioticamente complessa, e nel testo troviamo diverse metafore che permettono di identificarla come *océano de basura e infierno*, ma anche in luogo salvifico in cui ritrovare dei valori familiari. Nello specifico, si parla di *buzos* proprio perché sono costretti a navigare nel *mar de basura*, caratterizzato da una propria fauna specifica: pesci di alluminio, persone “a bordo”, gabbiani neri, marinai, ondate

di spazzatura spinte dai trattori, spiagge del Mar Morto e l'affondamento di oggetti e persone. Allo stesso tempo, molti sono i riferimenti alla discarica intesa come inferno, caratterizzato anch'esso da animali più specificamente legati alla decomposizione di materiale organico e non, come larve, scarafaggi, mosche e lepidotteri, creando così un immaginario legato alla povertà, alla miseria, alla sporcizia e al dolore. In diverse occasioni, comunque, la discarica viene anche vista come luogo salvifico, Aiutante che consegna specifici strumenti utili a Momboñoombo per la sua sopravvivenza, come la dimensione comunitaria e familiare, che mai aveva trovato nell'identità precedente: "pero algo lo hacía desechar su teoría: en el infierno no podía haber tanta ternura hirsuta, ni cariño en bruto de parte de su esposa y su hijo, ni la amistad que le prodigaban los pocos de abordo, ni la indiferencia de los muchos de los de paso" (Contreras, 1993: 66). O ancora: "Única, si yo hubiera sabido que habían botado una familia tan linda al basurero para que yo me la encontrara, hace tiempo me habría venido para acá, en vez de estar allá solo esperando morirme de un patatús" (Contreras, 1993: 50).

5.4.2.2. Fuori dal *basurero*

Ci si accorge così che il vero AntiSoggetto del romanzo, non solo di Momboñoombo ma di tutta la comunità di *buzos*, è proprio la vita al di fuori del *basurero*, quel sistema che li ha respinti, provocando in loro Danneggiamenti e Mancanze che li hanno poi costretti a vivere in una discarica e a cercare nuovi Oggetti di valore. Il sistema neoliberale si dimostra un avversario inclemente, onnipresente, che agisce su fronti fisici e mentali e non si fa problemi a mietere vittime per dimostrare la propria superiorità. Il *basurero*, in questo senso, si può intendere come "figlio" del sistema capitalistico, come ambiente necessario a raccogliere un quantitativo infinito di scarti di cui il sistema stesso ha bisogno per vivere, risultato della logica di accumulazione costante. È proprio il Soggetto antropomorfo che ci ricorda le conseguenze di un sistema economico basato sull'estremizzazione del consumo: "Lo que pasa es que ahora a la gente le ha crecido la capacidad de producir desperdicios [...] no es posible que se boten las cantidades de basura que bota este país tan pobre [...] ¡ochocientas toneladas diarias!"

(Contreras, 1993: 22). L'aumento della produzione di immondizia del singolo è dovuto alla capacità del neoliberalismo di sviluppare nell'individuo un continuo senso di insoddisfazione verso quello che possiede, che lo porta a generare una necessità psicofisica di comprare e buttare continuamente oggetti. È lo stesso romanzo a sviluppare la metafora che vede il sistema economico egemonico come un gigantesco apparato digestivo (ed escretore) dal metabolismo irrefrenabile, in cui mendicanti e *buzos* svolgono la stessa funzione:

La mirada del buzo está conectada a su mano; la del mendigo está dirigida hacia aquel a quien apunta su súplica. Pero en apariencia, los dos son idénticos, y como ambos son flora intestinal en el aparato digestivo de la sociedad que poco a poco ha ido perfilando como su cometido el fagocitarlo todo para después hacerla mierda, el mendigo es una parásita que espera paciente la savia, ¡mientras que el buzo es una planta carnívora despidiendo el aroma que atrae a las moscas, tomando sin pedir lo que la gente desecha...! (Contreras, 1993: 65)

Come detto diverse volte, i membri della comunità che vivono nella discarica si riconoscono nell'incapacità di essere reintegrati dal sistema che li ha volontariamente esclusi perché non più produttivi. Momboñoombo perde il proprio lavoro di guardiano nella *Biblioteca General* non perché non svolga il suo lavoro (ovvero controllare i libri), ma perché incapace di piegarsi ai nuovi orizzonti del sistema, alla privatizzazione e alle decisioni del governo costaricense:

Leyó todas las noches durante veintiséis años hasta que denunció una vez la práctica de vender libros a seis colones por tonelada, que la biblioteca estableció en contubernio con la DespishPaper, una fábrica privada de papel higiénico. A Momboñoombo le resultó tan indignante, que amenazó con denunciarlo a los periódicos. - ¡Lo que faltaba, que el papel donde se imprimieron las aspiraciones de la humanidad ahora se convierta en papel para escribir con el culo! (Contreras, 1993: 11)

Nel romanzo, oltre alla denuncia delle problematiche riguardanti la giustizia sociale, anche la questione ecologica legata all'inquinamento dei territori e delle risorse idriche viene espressa con determinazione. Il testo, infatti, muove una forte critica all'emergenza sanitaria creata dal sistema economico, che costringe diverse soggettività a vivere in ambienti in cui l'aria è contaminata e malsana. Il *basurero*, in questo senso, emette costantemente gas tossici che compromettono la salute di tutta la comunità: se El Bacán soffre frequentemente di una forte tosse e di asma cronico, Momboñombo inizia a lamentare dolore ai bronchi e ad avere eruzioni cutanee successivamente alla sua conversione in *buzo*. Ovviamente, questa condizione malsana supera i confini della discarica, con ripercussioni anche sul mondo Fuori:

La escuela del pueblo colindaba también con la malla, que no la protegía del hedor fétido del botadero, el cual era la atmósfera pegajosa que respiraba el pueblo entero y que respiraría para siempre aún después de clausurado el basurero, porque la sopa de los caldos añejos de toneladas de basura aplastando a toneladas de basura venía derramándose por el subsuelo desde el día de su inauguración, igual que una marea negra desbordada entre las grietas del cuerpo ulcerado de la tierra. (Contreras, 1993: 8)

Ed è proprio l'inquinamento del suolo e dell'aria, di cui la comunità che vive nel *basurero* non ha ovviamente colpa, che porta al conflitto con coloro che vivono nei territori limitrofi: "los vecinos ya no pueden aguantar más, se les enferman los chiquitos, todo se les ensucia y se les contamina" (Contreras, 1993: 78). I vicini, per cercare di risolvere il problema, decidono di contattare il governo, il quale incontra numerose difficoltà nell'individuazione di una nuova ubicazione per la discarica. La notizia della chiusura del *botadero* mette in moto una nuova Storia oggettiva per il Soggetto antropomorfo e per tutta la comunità che lo circonda, essendo il *basurero* stesso un Oggetto di valore oggettivo, necessario al fabbisogno e al sostentamento di tutte quelle soggettività dimenticate dalla società. Dopo svariati tentativi per scongiurare lo spostamento, come scioperi, lettere dirette al presidente e

manifestazioni pacifiche represses con violenza, viene finalmente identificato un nuovo posto che potrà accogliere la discarica. Anche in questo caso, però, l'autore muove una critica al sistema politico, poiché subordina la scienza alla speculazione:

Pero nada de eso decía el informe científico de la compañía metalúrgica que se ganaría unos cuantos pesos por construir el nuevo relleno en esa finca; así como tampoco decía nada de la virtual contaminación del estero Mero y la consecuente pérdida de UN MILLÓN DE METROS CUADRADOS DE BOSQUE DE MANGLAR. (Contreras, 1993: 87)

Contreras, attraverso il suo romanzo, si fa portavoce di una doppia critica al modello vigente. Da una parte, contesta un sistema socialmente ingiusto, solito voltare le spalle a tutti quegli elementi che hanno smesso di essere funzionali, competitivi o produttivi secondo le esigenze dell'ordine sociale (Jiménez, 2008), nonché incapace di reintegrare questi soggetti. Dall'altra parte, condanna un sistema consumistico-capitalista oramai schizofrenico e incontrollabile, in grado di permeare ogni aspetto della quotidianità e costretto a scartare costantemente qualcosa e qualcuno per funzionare e riprodursi. Vittime di questo sistema sono, in egual misura, comunità ed ecosistemi, sistematicamente prosciugati e resi invisibili, ma quanto mai essenziali per l'alimentazione dell'AntiSoggetto stesso.

5.5. Conclusioni

Il fine di presentare questa selezione di testi è quello di utilizzare una narrazione differente per creare una realtà diversa. A fronte della complessità del sistema ecologico che coinvolge l'umano e la natura, ovviamente la letteratura non può essere la sola forza plasmatrice che apre la strada a un nuovo mondo. Senza dubbio, però, il suo ruolo fondamentale nel costruire immaginari e realtà storico culturali, in quanto filtro e matrice dell'esperienza che l'uomo fa del mondo, la pongono in una posizione di assoluta importanza. Abbandonare la prospettiva coloniale, imperialista e patriarcale che divora e prevarica gli uomini, le terre e le donne significa ristrutturare il passato e dunque il presente,

ma soprattutto il futuro. Per prendere coscienza della dimensione che questo slittamento comporta a livello culturale, basta pensare a come verrebbe intesa la letteratura ispanoamericana se, anziché partire dai testi di Colombo, si partisse dai testi sacri delle popolazioni indigene: significherebbe riconoscere loro un'esistenza autonoma, radicata nello spazio e nel tempo, fatta di scienze e conoscenze autoctone che formano la realtà storica e ambientale (cioè delle relazioni di co-produzione e co-formazione di uomo e natura).

Sottolineare il forte legame tra uomini e natura, selezionare una letteratura in cui la natura ridiventa soggetto attivo (anziché passivo) è uno strumento anti-antropocentrico che può risvegliare le coscienze dei lettori e delle lettrici, promuovendo un punto di vista ecologista e decoloniale per osservare il mondo.

Bibliografia:

- Anderson, Benedict (1983) *Comunità immaginate. Origine e fortuna dei nazionalismi*, Roma-Bari, Editori Laterza.
- Antonucci, Fausta; Tedeschi, Stefano (2008) *Letteratura ispanoamericana: Storia e testi dalla scoperta al modernismo*, Roma, Aracne Editrice.
- Armiero, Marco (2021) *L'era degli scarti. Cronache del Wasteocene, La discarica globale*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Asturias, Miguel Ángel (1954) *El papa verde*, Madrid, Editorial Drácena.
- Barca, Stefania (2020) *Forces of reproduction: Notes for a Counter-Hegemonic Anthropocene*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Caparrós, Martín (2014) *El Hambre, Barcellona*, Editorial Anagrama.
- Commoner, Barry (1971) *The Closing Circle: Nature, Man and Technology*, New York, Bantam Books Inc.
- Contreras Castro, Fernando (1993) *Única mirando al Mar*, San José, Farben Grupo Editorial Norma.
- Crosby, Alfred W. (1972) *The Columbian Exchange: Biological and Cultural Consequences of 1492*, Westport, Connecticut, Greenwood Publishing Group.
- DeLoughrey, Elizabeth; Handley, George (2011) *Postcolonial Ecologies. Literatures of the Environment*, New York, Oxford University Press.
- Donattini, Massimo (2004) *Dal Nuovo Mondo all'Americas. Scoperte*

- geografiche e colonialismo (secoli XV – XVI)*, Roma, Carocci Editore.
- Duraccio, Caterina (2021) “Le voci delle intersezioni. Postcolonialismo e femminismo: quando la subalterna può parlare”, *Revista Internacional de Pensamiento Politico*, vol. 16, pp. 161-176, disponibile en: <<https://www.upo.es/revistas/index.php/ripp/article/view/6280/5540>> (Ultimo accesso 07/09/2022).
- Fanon, Frantz (1961) *I dannati della terra*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Federici, Silvia (2004) *Caliban and the Witch: Women, The Body and Primitive Accumulation*, New York, Autonomedia.
- Ferraro, Guido (2020) *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*, Roma, Carocci Editore.
- French, Jennifer; Heffes, Gisela (2021) *The Latin American Ecocultural Reader*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press.
- Giardini, Federica, et al. (2021) *Environmental Humanities* vol.1. Scienze sociali, politica, ecologia, Roma, DeriveApprodi Editore.
- Hsiao-chuan, Chen (1997) “La crítica antimperialista en El Papa Verde de Miguel Ángel Asturias”, in *La Colmena*, n. 14/15, pp. 5-12, disponibile su: <<https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6849>> (ultimo accesso 07/07/2022).
- Hunt, Tam (2013) “The rainbow and the worm: Establishing a new physics of life”, *Communicative & integrative biology*, vol. 6, marzo, disponibile su: <<https://doi.org/10.4161/cib.23149>> (ultimo accesso 08/10/2022).
- Jiménez Caña, María del Carmen (2016) “Mutantes, monstruos y esperpentos: hacia una nueva concepción de la ciudadanía en la obra de Fernando Contreras Castro”, in *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 45, noviembre, pp. 234-248, disponibile su: <<http://www.jstor.org/stable/24810837>> (ultimo accesso 18/10/2022).
- Jiménez Molina, Yelenny (2008) “Visión medioambiental, desde la perspectiva ecocrítica, de la novela Única mirando al mar, de Fernando Contreras Castro”, in *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n. 39, disponibile su: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/ecocriti.html>> (ultimo accesso 08/09/2022).
- Lewis, Simon; Maslin, Mark (2015) “Defining the Anthropocene”, *Nature*, vol. 519, marzo, pp. 171-180, disponibile su: <<https://doi.org/10.1038/nature14258>> (ultimo accesso 06/09/2022).

- Ferdinand, Malcom (2021) *Decolonial Ecology: Thinking from the Caribbean World*, Cambridge, Polity Press.
- Mignolo, Walter D. (2017) "Coloniality is far from over, and so must be Decoloniality", in *Afterall Journal*, n. 43, marzo, pp. 38-45, disponibile su: <<https://afterall.org/article/coloniality-is-far-from-over-and-so-must-be-decoloniality>> (ultimo accesso 09/07/2022).
- Pérez Brignoli, Héctor (1985) *Breve historia de Centroamérica*, Madrid, Alianza Editorial.
- Quijano, Aníbal (2007) "Coloniality and Modernity/Rationality", in *Cultural Studies*, n. 21: febbraio, pp. 168-178, disponibile su: <<http://dx.doi.org/10.1080/09502380601164353>>.
- Scaffai, Niccolò (2020) "Letteratura ed ecologia: questioni di prospettive", in Campana, Andrea; Giunta, *Natura, società, letteratura*, Bologna, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (13-15 settembre 2018), Roma, Adi Editore.
- Schlesinger, Stephen; Kinzer Stephen (2006) *Bitter Fruit: The story of the American Coup in Guatemala, Revised and Expanded* Cambridge, Harvard University, The David Rockefeller Center for Latin American Studies.
- Shiva, Vandana (2018) *One Earth, One Humanity vs. the 1%*, Oakland, California, PM Press.
- Sousa Santos, Boaventura de. (2009) *Una epistemología del sur: la reinvencción del conocimiento y la emancipación social*, Mexico, Siglo XXI editores, CLACSO.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988) *Can the subaltern speak?*, New York, Routledge.

6. *Barreteros* e il realismo di denuncia di Carlos Luis Fallas

Veronica Pietronzini

6.1. Un breve quadro della letteratura del Costa Rica del XX secolo

Nel quadro letterario ispano-americano, la letteratura del Costa Rica si può definire come una letteratura in evoluzione, in costante e continua crescita. Sviluppata più tardivamente rispetto a quella di altri paesi latino-americani, la produzione letteraria costarricense ha dovuto e deve ancora confrontarsi con la predominanza letteraria di Messico, Argentina, Chile, Perù e Colombia, cercando di affermarsi e superare così il pregiudizio del *pequeño país* (Juan Durán, 1994). Tuttavia, il Costa Rica è riuscito a ritagliarsi un posto nel contesto letterario americano come osserva il critico letterario Juan Durán Luzio:

Sin embargo, a pesar de la dimensión reducida de la producción y del contexto costarricense, sus obras muestran iguales logros y carencias que en el resto del continente. Literatura -la costarricense- inserta, al fin y al cabo, en las grandes corrientes profundas de la gran cultura latinoamericana. (1994: 5)⁵⁴

Al contempo, è da sottolineare un altro elemento, di carattere storico-sociale, che favorì un'evoluzione letteraria proficua nel XX

⁵⁴ In traduzione: "Tuttavia, nonostante le dimensioni ridotte della produzione e il contesto costarricense, le sue opere mostrano le stesse conquiste e carenze che nel resto del continente. La letteratura costarricense si inserisce, dopo tutto, nelle grandi correnti profonde della grande cultura latino-americana".

secolo. Nel contesto centroamericano, e più in generale latino-americano, il Costa Rica si è sempre presentato come un'isola felice e pacifica, lontana dalle dittature, dalla repressione e dalle guerre civili di altri territori vicini. Anche grazie a questo, gli scrittori costaricensi poterono sempre lavorare e scrivere in uno spazio di libertà, nel quale esprimere liberamente e sperimentare, in particolar modo dedicandosi a una letteratura impegnata. (Juan Durán, 1994). Non a caso, è la narrativa che predomina nella letteratura costarricense, in particolar modo romanzi e racconti, generi che si prestano meglio a presentare e criticare la società contemporanea. Seguendo un meccanismo tipico della letteratura ispano-americana, il Costa Rica vive e si arricchisce della costante evoluzione della sua società, modificandosi e adattandosi ai continui cambiamenti sociali, culturali e politici. Difatti, in Costa Rica la letteratura ha sempre ricoperto un ruolo sociale e identitario centrale, come fosse uno specchio delle trasformazioni e dei passi fatti verso una maggiore consapevolezza della propria identità nazionale (Quesada Soto, 1998). In tal senso, Álvaro Quesada⁵⁵ sostiene che:

La formación de una literatura nacional en Costa Rica se asemeja, en líneas generales, a la formación de otras literaturas nacionales en los países latinoamericanos y particularmente los centroamericanos. Ese proceso forma parte de un esfuerzo más amplio, la construcción o invención de la "nación", como una "comunidad imaginada" más que una realidad sustantiva. (Quesada Soto, 1998: s/p)⁵⁶

6.2. Due parentesi letterarie nella letteratura del Costa Rica del XX secolo: il modernismo e il costumbrismo

Nel corso del XX secolo, il Costa Rica ha vissuto quelle che si

⁵⁵ L'autore, nella citazione proposta, fa riferimento al concetto di "comunità immaginata" proposto da Benedict Anderson nel suo libro omonimo (1983)

⁵⁶ In traduzione: "La formazione di una letteratura nazionale in Costa Rica assomiglia, in linea di massima, alla formazione di altre letterature nazionali nei paesi latinoamericani e in particolare in quelli centroamericani. Questo processo fa parte di uno sforzo più ampio, la costruzione o l'invenzione della 'nazione', come una 'comunità immaginata' piuttosto che una realtà sostanziale".

possono definire due parentesi letterarie che hanno animato molto la letteratura dell'epoca: il modernismo, di matrice straniera, e il costumbrismo, di carattere più locale.

Come accaduto in altre occasioni con i movimenti letterari internazionali, il modernismo arrivò in ritardo in Costa Rica, sebbene il suo più grande rappresentante ispano-americano, Rubén Darío, lavorò e pubblicò molto nel paese in quegli anni. In Costa Rica, si diffonderà un modernismo peculiare, dove elementi canonici si combinano con temi nazionalisti. A partire dagli anni '20, la letteratura modernista costarricense conoscerà un'ulteriore evoluzione, allontanandosi dall'idealizzazione di un mondo europeizzato, dinamica che porta, pertanto, a parlare, di post-modernismo o tardo modernismo. I suoi principali rappresentanti sono Roberto Brenes Mesén, Rogelio Sotela, Lisímaco Chavarría, Rafael Cardona y Julián Marchena.

Successivamente, nel corso del XX secolo, il modernismo in Costa Rica, con le sue caratteristiche peculiari, trovò sempre più ostacoli alla propria affermazione, dovendosi confrontare con il realismo costumbrista, di carattere nazionalista, che cominciava sempre più a diffondersi (Sánchez Mora, 2003). Un momento chiave di evoluzione tra modernismo e costumbrismo fu la cosiddetta Polemica tra Gagini e Fernández Guardia. Il filosofo Gagini esaltava la cultura locale che vive ancorata ai suoi usi e costumi, difendendo una tradizione regionale che dà corpo al movimento del costumbrismo. Dall'altra parte, l'intellettuale Fernández Guardia, anche per la sua formazione all'estero, lamentava un'arretratezza intellettuale del Costa Rica, che poteva essere superata solo abbracciando il modello culturale e letterario di Parigi e Londra. Con ciò, la discussione animò il dibattito letterario di quegli anni circa l'obiettivo fondamentale che la letteratura costarricense doveva perseguire. Il costumbrismo esaltava la vita bucolica e tradizionale, mentre il realismo optava per tendenze diverse, riflesso di una società in declino: l'immagine del contadino costarricense felice, immerso nei costumi e nelle celebrazioni regionali, viene sostituita da immagini dure e ritratti pessimisti di una società che si stava sgretolando (Sánchez Mora, 2003).

In tal senso, l'altra interessante parentesi letteraria della prima metà del XX secolo è quella del movimento costumbrista. Il costumbrismo nasce nella metà del XIX secolo e dura fino al XX secolo. Inizialmente, viene prodotta una narrazione descrittiva e vivace della vita agricola

nella regione centrale del Costa Rica. Del costumbrismo costarricense possiamo citare *La propria* di Manuel González Zeledón (1909) e *El moto*⁵⁷ (1900) di Joaquín García Monge. Secondo il critico Juan Durán Luzio, colei che riuscì al meglio a sintetizzare tutte queste tendenze letterarie fu Carmen Lyra. L'autrice di *Los cuentos de mi tía Panchita* (1941) ha saputo combinare un naturalismo alla maniera di Emile Zolá, una letteratura di critica sociale e un duro realismo (Sánchez Mora, 2003). Così la letteratura rurale diventa letteratura politica. Come afferma Luzio (Durán Luzio, 1994: 3):

[...] el predominio de la temática agraria se desarrolla con diferentes matices hasta bien entrado el siglo presente, y asume los conflictos políticos y sociales más serios vividos por el país. Siempre pienso en Mamita Yunai como una novela adscrita a esa tradición rural y ya matizada por el conflicto sociopolítico que trae el surgimiento del proletariado latinoamericano en los años 30 y 40. (Durán Luzio, 1994: 3)⁵⁸

6.2.1. Le generazioni letterarie del Costa Rica del XX secolo

Nel tentativo di tracciare un breve quadro introduttivo della letteratura del Costa Rica, facciamo iniziare la sua storia letteraria alla fine del XIX secolo. Il critico e professor Enrique Anderson Imbert sostiene l'idea che la letteratura costarricense sia un fatto culturale del XX secolo⁵⁹, affermando che: “De estas tierras de América salió esta nación,

⁵⁷ In quest'opera si riesce ad amalgamare il realismo con il costumbrismo, l'eleganza del linguaggio letterario con il linguaggio locale dei contadini.

⁵⁸ In traduzione: “il predominio della tematica agraria si sviluppa con diverse sfumature fino a ben oltre il secolo presente, e assume i conflitti politici e sociali più seri vissuti dal paese. Penso sempre a Mamita Yunai come a un romanzo legato a questa tradizione rurale e già sfumato dal conflitto sociopolitico che porta l'ascesa del proletariato latino-americano negli anni '30 e '40”.

⁵⁹ Sono molti i fattori che determinarono una ridotta produzione letteraria del Costa Rica fino al XX secolo. Senza dubbio, la sporadica resistenza contro l'invasore europeo, da parte della comunità indigena, ha causato una minore possibilità di germinazione letteraria, privando le lettere di uno spazio tematico adeguato a svilupparsi. Inoltre, il fervore culturale

Costa Rica, pero salió sin literatura. Durante casi cuatro siglos estas tierras no produjeron escritores” (in Durán Luzio, 1994: 1)⁶⁰. Difatti, fino all'epoca contemporanea, la produzione letteraria costarricense si era dedicata molto ad imitare i modelli narrativi europei, in particolare spagnoli.

Addentrando, invece, nel XIX secolo, la letteratura costarricense vive una fase di grande vivacità di generi, tematiche e tecniche stilistiche. Tali esperienze letterarie vengono organizzate in una periodizzazione che, spesso, ha provocato confusione, a causa dei diversi criteri utilizzati per definire i vari periodi letterari. Tra le numerose proposte di diversi critici, come quelle di Carlos Francisco Monge (2016), Rogelio Sotela (1928), Carlos Rafael Duverrán (1973), il modello di periodizzazione che oggi si prende, convenzionalmente, come riferimento è quello proposto del professore Álvaro Quesada Soto nella sua opera *Breve historia de la literatura costarricense* (2008). L'autore prende in considerazione le prime pubblicazioni, fatte in Costa Rica alla fine del XIX secolo, proseguendo fino all'epoca contemporanea e organizza, così, la produzione letteraria in cinque periodi, definiti come generazioni letterarie, nelle quali i principali esponenti condividono elementi stilistici, sensibilità estetica e attenzione a temi principali. Le cinque generazioni sono:

- La generación del Olimpo o Generación del 900 (1890-1920);
- La generación del Repertorio Americano o Vanguardia (1920-1940);
- La generación del '40 (1940-1950);
- La generación urbana (1960-1980);
- La generación del desencanto o de la postmodernidad (epoca contemporanea).

tardò molto a radicarsi in Costa Rica: l'Università fu fondata tardi, a metà del XIX secolo, in contrasto con paesi come il Messico, il Perù o l'Argentina e anche la stessa tipografia fu molto tardiva, installata solo nel 1830.

⁶⁰ In traduzione: “Da queste terre d'America uscì questa nazione, il Costa Rica, ma ne uscì senza letteratura. Per quasi quattro secoli queste terre non hanno prodotto scrittori”.

La prima generazione letteraria prende il nome di *Generación del Olimpo* o *Generación del 900*. La denominazione *Olimpo* rimanda a un gruppo di intellettuali, politici, insegnanti, storici e scrittori del Costa Rica, oggi considerati dei classici della letteratura nazionale. È un periodo di apogeo liberale e oligarchico, che portò a dei cambiamenti importanti nelle strutture sociali consolidando una coscienza nazionale nel Paese. A livello stilistico, la *Generación del Olimpo*, di ispirazione costumbrista, si dedica a una scrittura sentimentale di tendenza romantica. A uno stile modernista, coesiste una narrativa di forma e contenuto opposti: con un forte carattere nazionalista e antimperialista, gli autori non presentano paesaggi remoti né descrivono personaggi da favola ma gettano le basi per una letteratura di denuncia sociale, inserita in uno scenario in cui si oppongono i vecchi valori morali del periodo oligarchico a quelli occidentali. Della *Generación del Olimpo* citiamo autori come Carlos Gagini, Joaquín García Monge y Aquileo Echeverría.

Successivamente, a partire dagli anni '20, vari autori costarricensi si identificano nella *Generación del Repertorio Americano* o *Vanguardia* (1920-1940), denominata così per la rivista di riferimento *Repertorio Americano* di Joaquín García Monge. Fondata nel 1919, la Rivista sostiene l'idea di un'arte che deve avere una funzione sociale, educativa e rivoluzionaria. Anche per questo, durante questa fase, la letteratura riflette molto il contesto storico⁶¹: la crisi del regime oligarchico liberale fa sì che la letteratura presenti nuove forme discorsive, come lo stile grottesco, l'umorismo feroce e corrosivo, la parodia e la satira. Gli esponenti più giovani di questa generazione seppero conciliare il tutto con la maturità degli scrittori della generazione precedente. Per quanto riguarda, invece, la seconda classificazione come *Vanguardia*, tale definizione si contrappone, in parte, alla visione generale della critica

⁶¹ Diversi eventi storici si verificano in questo periodo che influenzeranno la tematica degli studiosi del repertorio americano: la formazione del l'enclave di banane nel l'Atlantico del Costa Rica da parte della United Fruit Company; la crisi del 1914 e la prima guerra mondiale; le riforme tributarie promosse dal governo di Alfredo González Flores (1914-1917) e dalla dittatura di Federico Tinoco (1917-1919) dopo questo rovesciamento di quest'ultimo; diverse rivoluzioni in altre latitudini del mondo, come la rivoluzione messicana e la rivoluzione russa; e il crescente interventismo degli Stati Uniti nei paesi dell'America centrale e dei Caraibi.

letteraria, la quale sostiene che le letterature ispano-americane non riconoscano che, in Costa Rica, ci sia stato un movimento d'avanguardia. Della *Generación del Repertorio Americano o Vanguardia* emergono autori come García Monge, Max Jiménez, Francisco Amighetti, ma soprattutto la scrittrice, politica, attivista e educatrice Carmen Lyra, rimasta nella storia per la sua opera *Cuentos de mi Tía Panchita* (1920) e considerata oggi la voce simbolo di questa seconda generazione.

A questo gruppo di scrittori segue, poi, la generazione letteraria in cui predomina l'impegno sociale di denuncia e di cui fa parte anche Carlos Luis Fallas: la cosiddetta *Generación del '40* (1940-1960). Negli anni '40 e '50, la letteratura del Costa Rica vive un rinnovamento tematico e formale della prosa, riflesso di una società sempre più complessa e diversificata. Durante tutto il XX secolo si gettano le basi per uno sviluppo culturale della società che, da allora, si inserisce nel processo dinamico della letteratura ispano-americana (Durán Luzio, 1994: 4). Una volta ancora, storia⁶² e letteratura si arricchiscono reciprocamente in opere che vogliono celebrare il Costa Rica (Scheda informativa *Latinoamérica y todos los sur del mundo*): sono gli anni dell'insediamento della socialdemocrazia, anni di importanti riforme sociali, di un nuovo concetto di nazione, un'epoca di rinnovamenti che la letteratura raccoglie e rilancia⁶³. In tal senso, la *Generación del '40* si identifica come un insieme di autori che, a metà del XX secolo, si dedicano alla problematiche sociali, alla questione della distribuzione delle terre e alla dipendenza economica dalle multinazionali americane, nonché alle conseguenze della Guerra Fredda. A livello stilistico, la maggior parte degli autori tenta di rappresentare in letteratura le nuove correnti politiche, rivoluzionarie e riformiste: ogni ideologia ha, così, una specifica dissertazione letteraria. Se il liberalismo è simbolo di libertà e denuncia sociale, il comunismo, a cui appartengono sia Carmen Lyra che Carlos Luis Fallas, può essere visto come simbolo di lotta contro la

⁶² In Costa Rica, nel 1940, il modello liberale della vecchia repubblica del caffè era caduto in crisi, portando all'emergere di nuove idee di riforma politica e sociale. È l'epoca in cui abbracciano l'ideologia socialcristiana del presidente Rafael Ángel Calderón Guardia e le sue riforme sociali; del comunismo costaricano, guidato da Manuel Mora Valverde, e ideologia che ha svolto un ruolo fondamentale in gran parte dell'organizzazione dei movimenti sociali e popolari dell'epoca.

⁶³ Scheda informativa *Literatura*, sección *Costa Rica*, disponibile online en Website Baker <https://embajadacostarica.org/pages/cultura-de-costa-rica/literatura.php>

disuguaglianza e lo sfruttamento. La tendenza realistica si combina, perciò, con la denuncia, grazie anche a un'ambiente tipicamente centroamericano: le opere, infatti, non vengono più situate nel *Valle Central* del Costa Rica, ma anche sulle coste del Pacifico, i Caraibi, fra gli altri. Tali ambientazioni diventano lo spazio in cui hanno luogo le relazioni, tra disuguaglianza sociale, povertà e concentrazione di potere da parte di un'*élite* oligarchica che marginalizza le classi popolari e consegna il Paese allo "straniero", personificato nella multinazionale *United Fruit Company*. Il realismo letterario sarà, quindi, la parola d'ordine degli scrittori della *Generazione del 40'*, dei quali menzioniamo, oltre a Fallas, protagonista di questo saggio, autori come Max Jiménez, Adolfo Herrera García e Luis Dobles Segrega.

Recuperando la classificazione della letteratura costarricense, approssimativamente tra gli anni '60 e '80 del XX secolo, si afferma la *Generación urbana*. Si supera la rappresentazione realistica di critica e denuncia che dagli anni '40 fino agli anni '60 aveva animato la letteratura, per sviluppare un'idea di scrittura che non vuole solo denunciare, ma stimolare la speranza nella possibilità di un'evoluzione positiva in futuro e così coltivare fede e fiducia. Successivamente agli anni '60, si comincia ad abbandonare il realismo per abbracciare diverse tematiche che rappresentino la delusione della società costarricense dell'epoca di fronte alla politica, un disagio sociale che si identifica perfettamente nell'ambiente della città. Difatti, il processo di modernizzazione e industrializzazione considera la dimensione urbana come l'ambientazione letteraria ideale: è un momento storico cruciale per la modernizzazione delle città latinoamericane che coincide con l'incorporazione dell'America latina nell'economia capitalista mondiale. Sono gli anni della narrativa urbana di Quince Duncan, Alberto Cañas Escalante, Carmen Naranjo, José León Sánchez, Alfonso Chase, Daniel Gallegos, Laureano Albán y Jorge Debravo.

L'ultima generazione letteraria che si presenta nella periodizzazione della letteratura del Costa Rica, elaborata da Álvaro Quesada Soto, è quella che si definisce come *Generación del desencanto* o *Postmodernidad* (dal 1980 fino ad oggi). Gli anni '70 e '80 furono anni di crisi economica e di disoccupazione, a cui la letteratura costarricense risponde allontanandosi sempre più dal realismo e aprendo le frontiere a nuove forme di scrittura. Il contesto in cui le opere si inscrivono rimanda sempre a un sentimento di disillusione del modello di Stato

promosso dai politici costarricensi. Per questo si parla della *Generación del desencanto* di fronte a una postmodernità che delude. Spesso si presenta l'ambientazione urbana, sebbene, diversamente dal realismo sociale, non si prospettano più soluzioni politiche. La dimensione interiore ed esistenziale diventa il filo narrativo dei testi: gli autori danno voce al desiderio di esternare il mondo interiore e costruire quello esteriore, senza dimenticare le minoranze. Nelle opere prendono vita *tipi umani* emarginati dalla società, come criminali, omosessuali e prostitute, specchio di una società postmoderna disincantata. La tendenza letteraria, prevalente negli anni '50 e '60, di rappresentare la natura del Costa Rica lascia spazio ad una letteratura intimista, riflesso di una crisi profonda del paese che influenza anche la sensibilità degli ambienti letterari che iniziarono a dedicarsi all'analisi della propria identità e del proprio paese. Della *Generación del desencanto* possiamo sottolineare i nomi di Anacristina Rossi e Rafael Ángel Herrera.

6.3. Esiste una letteratura femminile in Costa Rica?

Per completare un quadro generale della letteratura costarricense contemporanea, concludiamo con una riflessione sulla letteratura femminista, riprendendo, come spunto, la domanda provocatoria della scrittrice costarricense Arabella Salaverry: *¿Existe literatura femenina en Costa Rica?* (2021).

Prima di rispondere è fondamentale prendere coscienza di un meccanismo socioculturale determinante per lo sviluppo della letteratura femminile nel corso del XX secolo: la scolarizzazione delle donne. A partire dagli anni '30, in Costa Rica e in altri paesi latinoamericani, si attuarono politiche contro la disparità di genere nell'istruzione primaria. Come società agricola e patriarcale, il ruolo della donna si identificava nella casa domestica e, quindi, estranea alla scuola, al punto da considerare una donna acculturata e scolarizzata, non solo come forza lavoro perduta, ma come una vergogna. Col passare del tempo, grazie, in particolare, alla concezione liberalista, si incentivò l'educazione delle donne affinché potessero educare e istruire adeguatamente. Tuttavia, in realtà, la situazione educativa femminile in Costa Rica fu una delle migliori in America Latina e questo facilitò uno sviluppo proficuo della letteratura femminile nel paese. Già nel 1847 il politico José María Castro Madriz, con il *Decreto n. 4 del 19*, decretò l'apertura di un

liceo generale per l'istruzione delle bambine, al quale seguirono varie misure per favorire la scolarizzazione femminile (Silva, 1989). In quegli anni le scuole aperte alle donne aumentarono, grazie a finanziamenti, iniziative governative e programmi educativi che consideravano la scolarizzazione femminile parte centrale del progetto repubblicano, proseguito e rafforzato nel XX secolo.

Detto ciò, secondo Arabella Salaverry, per rispondere alla domanda sul fatto se esista o meno una letteratura femminile in Costa Rica, è necessario, prima di tutto, premettere la necessità di rivedere l'etichetta di "letteratura femminile", superando la mera identificazione di genere, ma ponendo l'attenzione su quali siano le caratteristiche stilistiche, tematiche e formali che definiscano quella che si chiama "letteratura femminile". Tuttavia, seguendo la definizione canonica, Arabella Salaverry è convinta che il Costa Rica presenti una ricca e forte corrente di produzione letteraria di donne, sebbene, spesso, la comunità letteraria internazionale l'abbia ignorata. Senza dubbio, nel corso del XX secolo, soprattutto nella seconda metà, la partecipazione delle donne alla letteratura costarricense e mondiale, è cresciuta molto grazie alle conquiste in campo sociale e dell'istruzione. Ciò nonostante, rimane una minoranza contro il gruppo maggioritario degli scrittori uomini. Con il tentativo di rompere questo meccanismo, nel 2000 è formata l'Associazione Costarricense delle Scrittrici (ACE), primo gruppo nato per integrare gli interessi delle donne che si dedicano all'attività letteraria. L'obiettivo dell'associazione è quello di creare uno spazio di discriminazione positiva al fine di incoraggiare e favorire il lavoro delle scrittrici donne, cercando spazi editoriali per divulgare le loro opere (Solano, 2015).

A nostro avviso, dunque, nel panorama letterario femminile del Costa Rica sono due i grandi nomi da menzionare: Carmen Lyra (1887-1949) e Carmen Naranjo (1970-1972). Carmen Lyra, pseudonimo di María Isabel Carvajal Quesada, è una delle scrittrici, non solo tra le voci femminili, più identificative della letteratura costarricense del XX secolo. Insieme con Fallas, con il quale condivideva ideali comunisti, è considerata la fondatrice della narrativa di tendenza realistica in Costa Rica degli anni '40, in particolare per i suoi capolavori *Cuentos de mi tía*

*Panchita*⁶⁴ (1920) e *Bananos y hombres*⁶⁵ (1933). Nella sua narrativa, Lyra denuncia il crescente nazionalismo e le conflittualità tra il Costa Rica e i suoi vicini centroamericani e americani. Il suo attivismo nel Partito Comunista del suo Paese sarà sempre evidente nella sua letteratura: la Lyra politica arricchisce la Lyra scrittrice, oggi considerata un classico della letteratura costarricense.

Insieme a Carmen Lyra, Carmen Naranjo è stata una delle donne che più ha influenzato lo sviluppo della narrativa costarricense, in particolare, nel suo caso, grazie al tema urbano. Vincitrice del *Premio Aquileo J. Echeverría* nel 1966 e nel 1971, è stata scrittrice, educatrice, politica, diplomatica, femminista, attivista culturale e pioniera del discorso interiore e del fluire della coscienza, applicati al romanzo urbano della regione⁶⁶. Della sua produzione da citare il romanzo *Los perros no ladraron* (1966), opera originale nella quale la Naranjo cerca di combinare lo spazio urbano, la narrativa nazionale e le raccolte poetiche *La canción de la ternura* (1964) y *Hacia tu isla* (1966).

6.4. Un filo diretto tra vita e letteratura: il realismo di denuncia di Carlos Luí­s Fallas

Fallas, meglio conosciuto come Calufa, è una delle voci più emblematiche della letteratura costarricense del XX secolo. Fu scrittore, dirigente politico e attivista, una personalità completa che fece delle sue esperienze di vita una letteratura impegnata nel sociale. La combinazione stilistica di attenzione estetica e di un descrittivismo accurato fanno delle opere di Fallas delle testimonianze impegnate del Costa Rica dei primi del XX secolo.

⁶⁴ È un adattamento delle *Storie dello Zio Remus*, dello scrittore americano Joel Chandler Harris (1881). Tuttavia, Lyra è stata in grado di aggiungere una raccolta di temi universali che si trovano in tutte le culture e nel folklore di numerosi paesi, adattando un'opera non originale al sentimento regionale del Costa Rica grazie alla sua narrativa e al lessico caratteristico.

⁶⁵ Racconto realistico di denuncia delle condizioni di vita e di lavoro nelle piantagioni di banane in Costa Rica, come specchio del lavoro salariato di tutta l'America Centrale in quegli anni.

⁶⁶ Scheda informativa presentada en el marco de la postulación al Reconocimiento Galería de las Mujeres, 2004, disponible online en NAMU Costa Rica <https://www.inamu.go.cr/carmen-naranjo>

6.4.1. La narrativa realista di denuncia sociale del Costa Rica degli anni '30

La produzione di Carlos Luis Fallas e degli autori della sua generazione sarà impegnata nel denunciare i disagi sociali del Costa Rica degli anni '40. Il valore aggiunto di questa generazione di scrittori centroamericani fu la capacità di saper conciliare una narrazione realista, dal forte valore di denuncia sociale, con un'attenzione alla resa estetica. Difatti, a partire dagli anni '30 del secolo passato, in America Latina si sviluppa un'interessante narrativa di impegno sociale, con nomi come Carmen Lyra e ovviamente Fallas in Centroamerica, nonché l'indigenismo peruviano di Alegría e Arguedas, una narrativa urbano-sociale in Messico e in forme diverse anche in Chile e Argentina. Tuttavia, tale letteratura tende a essere messa tra parentesi tra la narrativa tellurica degli anni '20 e quella di preparazione al realismo magico degli anni '40.

È proprio in questa fase letteraria che si inserisce la produzione di Carlos Luis Fallas, con uno dei suoi racconti più significativi, "Barreteros", della raccolta *Barreteros y otros cuentos* (1987). Come figlio del suo tempo, Calufa fu uno dei protagonisti dell'unica parentesi sovversiva e rivoltosa nella storia del Costa Rica. Sebbene infatti nel quadro centroamericano il Costa Rica abbia sempre rappresentato un'isola felice e pacifica, negli anni '30, successivamente alla grande crisi del '29, il Paese sprofonda in un momento storico di difficoltà economica e sociale che lo porterà all'instaurazione di un regime dittatoriale. Il disagio sociale si tramuta così in una narrativa di denuncia, *tópos* della letteratura ispanoamericana, con opere come *Bananos y hombres* (1933) di Carmen Lyra, in cui si riprende la tradizione letteraria bananiera inaugurata da Miguel Ángel Asturias in *Trilogía bananera* (1950/1959/1968), o con l'emblematico racconto dello stesso Fallas "Mamita Yunai" (1941), in cui si denunciano le condizioni di lavoro nella *United Fruit Company*⁶⁷ e in cui, nuovamente, la piantagione di banane diventa il luogo simbolico della dominazione economica degli Stati Uniti nell'America Centrale. Difatti, se nel resto del continente americano la letteratura impegnata si inserisce nella "generación de entreguerras",

⁶⁷ Impresa multinazionale statunitense, fondata nel 1899, che gestiva la produzione e commercializzazione di frutta tropicale in America Latina, principalmente di banane.

tendendo al neorealismo, il Costa Rica prende come punto di riferimento il romanzo breve *Vida y dolores de Juan Varela* (1939) di Adolfo Herrera García, in cui si presentano alcuni dei tratti estetici tipici della narrativa costaricense e latino-americana del periodo. In questo senso, le opere di Fallas, insieme a quelle di autori come Fabián Dobles e Joaquín Gutiérrez, toccano la sensibilità del lettore nel presentare una società che vive una continua lotta interna tra sfruttatori e sfruttati, inserendo il problema del singolo lavoratore in un contesto sociale più ampio. La letteratura, così, assume il valore di denuncia dei conflitti sociali ed economici della classe lavoratrice, superando l'idea che solo la cronaca giornalistica potesse presentare, in modo veritiero e documentato, testimonianze di vita reale (Rodríguez Cascante, 2007: 228). Così, con precedenti nelle inquietudini latinoamericane di scrittori come José Martí e José Enrique Rodó, si diffonde in Costa Rica, come nel resto dell'America centrale, dagli anni '40, una narrativa che possiamo definire antimperialista. Tale narrativa nazionale e nazionalista si colloca nella geografia delle grandi piantagioni di banane e più in generale nei luoghi dello sfruttamento neocoloniale del Paese, come accade anche in *Barreteros* di Fallas (Rodríguez Cascante, 2007).

6.5. Un filo diretto tra vita e letteratura: il realismo di denuncia di Carlos Luís Fallas

Fallas ha saputo creare un filo diretto tra la sua vita e l'impegno sociale in letteratura, presentandosi così come uno dei portavoce di spicco del disagio sociale del Costa Rica degli anni '30. Fu uno dei *leader* principali del Partito Comunista costaricense e partecipò attivamente ai sindacati e negli scioperi degli operai. Fu eletto deputato del *Congreso Nacional* e militò come comandante militare nei battaglioni comunisti durante la Guerra Civile del 1948. Il suo attivismo lo portò a stretto contatto con il mondo delle piantagioni, in cui egli stesso lavorò e di cui divenne dirigente politico dei lavoratori bananieri, battendosi per la giustizia sociale del proletariato costaricense. Fu proprio il suo attivismo sociale ad avvicinarlo alla scrittura, dedicandosi alla redazione di rapporti e articoli per la stampa operaia, impiego che gli permise di migliorare il suo modo di scrivere, arrivando a considerarsi un *aficionado* alla scrittura. Anche a causa della malattia, il cancro, che lo uccise, nell'ultima parte della sua vita si dedicò maggiormente alla

letteratura, scrivendo vari racconti e articoli su giornali.

Nella letteratura di Fallas si può ritrovare spesso questa dimensione autobiografica, o meglio l'autore tende a inserire le sue storie in un piano narrativo conosciuto, in luoghi che ha vissuto e descrivendo lavori che ha visto, grazie a un'esperienza diretta. Difatti, Fallas proviene da un ambiente proletario. Nonostante fosse un vorace lettore, frequentò solo i cinque anni della scuola primaria e i primi due della scuola secondaria, fino a quando non dovette abbandonare gli studi. Iniziò, poi, a lavorare come apprendista in un laboratorio di *ferrocarriles*. All'età di sedici anni Fallas si trasferì, poi, in una piantagione di banane della trasnazionale *United Fruit Company*, dove svolse varie mansioni umili e dove venne anche maltrattato. Tutto ciò fa da substrato alla letteratura di Calufa e costruisce la base documentale di opere come *Mamita Yunai* o *Barreteros*. Il vivere il disagio, le sopraffazioni, le ingiustizie e la privazione di una condizione di rispetto come lavoratore ed essere umano svilupparono in Fallas una profonda sensibilità per le tematiche sociali che, proprio per questo, divennero il cuore della sua letteratura, come nel caso di *Barreteros*.

Il carattere unico delle opere di Fallas è proprio il bagaglio autobiografico che ne è alla base: denuncia, con uno stile letterario ricercato, le ingiustizie sociali di cui è stato testimone diretto e che ha sofferto sulla sua pelle. Il connubio tra denuncia sociale e ricerca estetica e formale fa sì che Fallas si consideri lo scrittore per eccellenza del proletariato costaricense. La storia ufficiale, quella che viene scritta da chi detiene il potere, ci ha permesso di apprezzare ancor di più le opere di Calufa: i suoi racconti illustri, fedeli rappresentazioni di scene reali e di ingiustizie, riflettono una realtà sempre viva e complessa. Le dinamiche politiche ed economiche, le logiche imperialistiche e neocoloniali dominano tutti i rapporti tra i personaggi e caratterizzano il contesto in cui le storie prendono vita (Garro Navarro, 2016). In tal senso, la letteratura di Fallas è un eccezionale documento di critica: se oggi un'accusa diretta a coloro che controllano le piantagioni non ci stupisce particolarmente, in quel periodo storico era qualcosa di nuovo (basti pensare che per ritrovare una critica così aperta contro i sistemi multinazionali postcoloniali in America Latina dovremmo aspettare il "*Canto General*" di Pablo Neruda nel 1950, ben 10 anni dopo la composizione degli scritti di Fallas) (Ovares e Rojas, 2010).

6.6. *Barreteros*, opera simbolo del realismo di denuncia sociale di Carlos Luís Fallas

Nella letteratura del Costa Rica degli anni '30, l'impegno sociale, sia nel caso di Fallas che di Lyra, era in buona parte dovuto al loro attivismo nel Partito Comunista. In tal senso, si può far riferimento alla storia editoriale delle opere di Calufa. La raccolta *Barreteros y otros cuentos*, editorialmente parlando, venne lasciata in secondo piano, da parte dello stesso Partito Comunista del Costa Rica, per favorire la promozione dell'opera simbolo di Fallas *Mamita Yunai*, che ha, senza dubbio, rispetto a *Barreteros*, una risonanza più forte a livello internazionale, situandosi nella lotta dell'epoca contro nazismo e fascismo (Molina Jiménez, 2011). La pubblicazione di *Barreteros*, conclusasi nell'ottobre del 1941, nel contesto di promozione di *Mamita Yunai*, verrà, quindi, posticipata anche dallo stesso Fallas sia per la sua estensione sia perché non era il momento strategico per un'ulteriore pubblicazione sul tema bananiero (Molina Jiménez, 2011).

6.7. *Barreteros*: storia di conflittualità sociale e sfruttamento

Fin dal suo titolo, il racconto "*Barreteros*" presenta chiaramente il tema trattato: le condizioni di lavoro dei barreteros, inscrivendosi, così, nella letteratura realista costaricense e centroamericana.

Composto come un trittico, Fallas racconta la storia di due *Barreteros*, il Cartago e il Cholo. Durante i lavori straordinari per la preparazione e sistemazione della miniera all'arrivo di una forte tempesta, a causa dell'indolenza del viejo italiano Croceri, curatore degli interessi *ferrocarrilleros*⁶⁸ della Compañía che gestisce la miniera, si arriva alla tragedia. Ai barreteros manca una miccia integra per concludere i lavori e per far esplodere, con la

⁶⁸ Termine che rimanda al sistema ferroviario che avrà un valore strategico in Costa Rica, parallelamente con uno sviluppo socioeconomico. Con l'incremento del commercio nazionale e internazionale diventano fondamentali dei sistemi di trasporto agevoli nel sistema agro-esportatore, soprattutto relativamente alla coltivazione del caffè.

dinamite, le parti che restano da scavare per proteggere la miniera dalla pioggia. Un barretero, il Cartago, chiede a Croceri una miccia, ma l'italiano gliene consegna una bagnata. Inevitabilmente quest'ultima crea delle esplosioni multiple e incontrollate, una delle quali scaraventa e uccide l'altro barretero, il Cholo, che si era avvicinato per controllare la situazione. La seconda e terza parte del trittico raccontano la vendetta portata avanti dal *Cartago*, che, come atto di ribellione contro le ingiustizie e i continui soprusi subiti, distrugge il muro contenitivo che si sta costruendo per riparare la miniera dall'imminente temporale (Rodríguez Cascante, 2007, 230). Le due parti successive raccontano, quindi, la vendetta di un singolo, in questo caso quella del *Cholo*, per il suo compagno *Cartago* morto, struttura narrativa che Fallas aveva già usato in *Marcos Ramírez* (1952) quando Federico perde la *finca*. Il tema stesso della vendetta, come forma di riparazione all'ingiustizia, era già stato trattato in *Mamita Yunai* (Rodríguez Cascante, 2007, 230).

6.8. La costruzione narrativa di *Barreteros*

A livello narrativo, Francisco Rodríguez Cascante definisce *Barreteros* come un "relato isotopico"⁶⁹, un'unità coerente e lineare nella costruzione testuale, elemento fondamentale per presentare in modo chiaro ed efficace una denuncia sociale (Rodríguez Cascante, 2007: 230). L'intreccio narrativo di *Barreteros* è semplice e lineare ma costruito con paragrafi brevi, divisi in sequenze narrative e descrittive, e in brevi dialoghi. La fabula si costruisce intorno a un imminente temporale e la concitata fase di preparazione che segue, in cui, con i pochissimi mezzi a disposizione, i minatori devono cercare di evitare che la miniera sprofondi nel fango. La trama, nel senso vero e proprio del termine, soprattutto nella prima parte, è una sorta di contorno per inquadrare, narrare e denunciare come, per la negligenza e l'indolenza di un responsabile, Croceri, abbia perso la vita un *barretero* innocente. La vera storia sta proprio nel presentare i personaggi, sia dalla

⁶⁹ In linguistica, secondo la definizione di Algirdas Julien Greimas è "un insieme di categorie semantiche ridondanti che rendono possibile la lettura uniforme di una storia" (Greimas, 1968: 5).

prospettiva esterna dell'autore, sia direttamente, attraverso i molti dialoghi che animano il racconto. Il ritmo della narrazione segue un *climax* ascendente. I primi paragrafi sono più descrittivi e dilatati. Si cerca di inquadrare la scena con molti dettagli, connotando l'ambiente sia naturale che di lavoro in cui la storia si svolge, per poi accelerare così da trasmettere al lettore il desiderio di vendetta del *Cholo*. Molti sono i dettagli che ci vengono forniti da Fallas, prova di come sia un mondo che conosce e che ha vissuto in prima persona. Si dedica molto spazio alle descrizioni accurate del contesto, con uno stile quasi poetico che tende, in alcuni passaggi, a stridere con le dure immagini dei *Barreteros* sudati o sospesi nel nulla per lavorare. A sequenze descrittive, man mano si susseguono altre più narrative: si lascia spazio alla narrazione dei lavori di preparazione per l'arrivo del temporale, facendo sì che il ritmo narrativo diventi sempre più vivace, e dando ai dialoghi il compito di narrare cosa stia accadendo. Tuttavia, sono le sequenze dialogiche quelle più interessanti, sia per la lingua viva dei *Barreteros* che ci viene presentata, sia perché i dialoghi vengono usati come espedienti letterari da Fallas per presentare il rapporto tra i lavoratori. L'obiettivo principale è dare veridicità al racconto e presentare la lingua reale di dialogo tra *barreteros*: gli scambi tra gli interlocutori sono molto brevi, diretti, privi di convenevoli, con toni a tratti aggressivi, poco cordiali e volgari.

Nell'analisi della costruzione di *Barreteros* non possiamo non dedicare, inoltre, una riflessione al valore narrativo della natura, e in particolar modo del temporale. L'imminente tempesta che sta per colpire la miniera funge da *input*, da motore della storia narrata, tanto da dare alla narrazione una connotazione e un risvolto mitologico, perfino mistico. La prima parte del racconto in analisi si conclude proprio con la frase "Ya este es el Diluvio..." (100), commento fatto dopo la tragedia del *Cholo* e in riferimento alla tempesta che incombe. È quasi come se si volesse creare un parallelismo tra la tragedia della morte del *Cholo* e il diluvio, l'imminente temporale che stava per incombere sulla miniera. Difatti, tradizionalmente, nelle culture indigene, anche di rimando alla tradizione cristiana⁷⁰, il diluvio è universalmente visto come simbolo di catarsi, come un momento di purificazione dopo un

⁷⁰ Il critico Víctor Manuel Arroyo sostiene che Fallas desiderava molto scrivere una serie di racconti di tema biblico, *Prefacio a esta tercera edición de Gentes y gentecillas*, p. 8.

peccato commesso. Detto ciò, anche enfatizzato dal fatto che la parola *Diluvio* abbia la maiuscola, si potrebbe vedere un rimando all'idea della natura che punisce gli uomini, dopo la morte tragica ed evitabile del *Cholo* (Santamaria Novillo, 2018).

Come è evidente leggendo la storia di *Barreteros* e apprezzando la scrittura di Fallas, sono i dettagli della narrazione che arricchiscono il racconto. La *monótona regularidad*, la fatica e la pericolosità del lavoro del *barretero* sono costantemente sottolineati da Fallas attraverso due temi ricorrenti: il sudore e il pericolo. Le gocce di sudore che colano dalle fronti dei lavoratori accaldati e stremati sono immagini che si ripetono frequentemente: "los dos barreteros sudaban, sofocados" (Fallas, 1987, 87); "Sudaban los hombres, y el largo barreno lentamente ibase hundiendo en el peñasco" (88); "El muchacho enjugábase el sudor con el sucio sombrero, y a boca abierta, con fruición" (88); "El sudor corría a chorros empapando las camisetas y los pantalones deshilachados" (90); "La gente del italiano sudaba afanosa" (93); "Todo a la carrera, mientras goteaba el sudor" (93). L'altro filo conduttore è senza dubbio l'attenzione alla pericolosità e alla precarietà del lavoro. Se la percezione del pericolo che corrono è costantemente avvertita dai *Barreteros*, che proprio per questo fanno gruppo e cercano di salvaguardarsi il più possibile tra di loro, al tempo stesso è come se fossero paradossalmente "abituati" a rischiare la vita. Sanno perfettamente come muoversi per non cadere o come sorreggersi per non scivolare, come fossero quasi alienati nella loro condizione di lavoratori sfruttati e non tutelati e lavorassero come macchine⁷¹. In tal senso, quando si descrive il modo in cui sono precariamente appoggiati al terreno, l'occhio esterno del narratore denuncia la cosa, presentando questi uomini così soliti a doversi aggrappare con le unghie, per non morire tutti i giorni, che lo fanno con disinvoltura, "come fosse una cosa normale". Questa sorta di "de-umanizzazione" dell'uomo è costantemente presentata nel racconto, in cui Fallas usa termini e verbi tipici del mondo animale, nonché direttamente con l'uso di metafore animali per descrivere alcuni atteggiamenti dei lavoratori. Calufa usa più volte l'idea delle formiche per descrivere i *Barreteros*, come piccoli animali che si

⁷¹ Elemento di denuncia sociale, presente sia nella letteratura di Carmen Lyra, nonché base concettuale fondamentale dell'ideologia comunista-marxista di cui i due autori costaricensi erano grandi esponenti nel Paese.

muovono sempre: “un grupo de hombres, que desde el alto parecían hormigas, movíase afanosamente construyendo un muro de concreto” (89) e “los hombres del viejo Croceri, igual que hormigas alocadas, se esparcieron en varias direcciones huyendo del peligro” (92); o si fanno parallelismi con i ragni “Los dos hombres [...] se extendían por todas partes, como arañas se apretaban contra la roca” (92).

6.9. I *barreteros*, uomini senza voce nella società costaricense. La costruzione dei personaggi

Il racconto “*Barreteros*” rimanda a una letteratura di critica delle condizioni di vita e lavoro dei *Barreteros* e di tutti i lavoratori delle miniere, tema ricorrente che Fallas già aveva trattato in un capitolo di *Mamita Yunai* e in *Gentes y gentecillas* (1947) (Ovares e Rojas, 2010: 10). Ma chi è il *barretero*?

Il dizionario degli americanismi della RAE lo definisce come “persona que utiliza la barreta⁷² para labores agrícolas, de cantería o de minería”; definizione ancor più precisa è quella del *Diccionario Social- Enciclopedia jurídica online* che definisce il *barretero* come “minero que con una barrena y una maceta, una porra o un martillo pesado abren orificios (barrenos) que se llenan de pólvora (explosivos), la cual, al estallar, suelta los minerales de la roca”⁷³. È questo il contesto lavorativo e sociale che Fallas sceglie come ambientazione per il suo racconto. Il *barretero*, nell’immaginario letterario, si presenta così come un nuovo personaggio della letteratura, analogo ai lavoratori delle piantagioni di banane o ai poveri artigiani, figure in chiara contraddizione con le forze economiche dominanti (Ovares e Rojas, 2010: 10). In questo senso, il titolo *Barreteros* racchiude fin da subito il voler descrivere uno specifico gruppo sociale, l’inquadratura centroamericana del mondo delle miniere e la pluralità di un gruppo di *compañeros* (dato il termine al plurale) che si aiutano e si proteggono tra loro, viste le quasi assenti condizioni minime di sicurezza.

I *Barreteros* sono i protagonisti assoluti di tutta la costruzione narrativa. Salvo pochi casi in cui si usano i nomi propri di persona, la

⁷² Strumento di ferro che termina con una punta o una spirale e che si usa per scavare o trapanare la roccia.

⁷³ *Diccionario Social | Enciclopedia Jurídica Online* <https://diccionario.leyderecho.org/barretero/>

maggior parte dei personaggi viene identificata attraverso la sua origine etnica. Una prima presentazione viene fatta attraverso il nome e la descrizione fisica fatta dal narratore. In una logica di *compañerismo*, Fallas costruisce i profili dei suoi personaggi in un gioco di contrasti e dualità. Si tende a presentare dei protagonisti che, non solo moralmente, ma anche fisicamente sono molto differenti tra loro (Ovares e Roja, 2010: 19). I minatori si presentano e descrivono in coppie in antitesi. Una delle contrapposizioni più interessanti è il rapporto tra il *Cholo Rosales* e il *Cartago*, un uomo maturo e il suo giovane aiutante. Il *Cholo*, termine con cui ci si riferisce a un "mestizo de sangre europea e indígena" (RAE, s/d: s/p), è il *moreno*, di pelle scura e di provenienza *costeña*⁷⁴: "El que maniobraba el barreno, sentado y con las piernas muy separada, será un cholo fornido, de edad indefinible" (87). Era maturo, valoroso e coraggioso, descritto come un esempio di solidarietà, come la maggior parte dei *Barreteros*, coscienti di avere un ingiusto destino comune. Altro personaggio chiave è proprio quello del *Cartago*⁷⁵, il giovane *blanco* e *meseteño*. Fin dalle prime righe si descrive la relazione tra i due, non tanto come un rapporto di amicizia, quanto più come complicità nel modo coordinato con cui lavoravano insieme "trabajaban los dos en camiseta, con el pecho y los brazos desnudos, y ambos ejecutaban sus respectivos movimientos con monótona regularidad" (Fallas, 1987: 87). Entrambi lavoravano nelle alture delle miniere "en equilibrio forzado y peligroso". Per la loro mansione, pericolosa, seppur più indipendente, erano separati dagli altri gruppi di lavoratori che stavano costruendo un muro di contenimento per il fiume. Dall'inizio fino al momento della morte, si innescherà un rapporto fittizio di tipo genitoriale, dove è il più giovane che si prende cura del più grande: gli benda la mano ferita, lo calma per evitare che litighi con gli altri e lo avverte di non rischiare inutilmente (Ovares Ramírez, 2012: 19). In modo ancor più evidente, dopo la morte del *Cholo Rosales*, il loro rapporto diventa filiale: il giovane si comporta come fosse il figlio, quasi reagisce alla morte del *Cholo* come se si trattasse di suo padre, per poi sentire, nelle due parti successive del trittico del racconto,

⁷⁴ Termine riferito a una persona, originaria della zona costiera dell'Atlantico, Diccionario Americanismo RAE <http://lema.rae.es/damer/>

⁷⁵ Colui che è originario della provincia di Cartago. Nella costa atlantica si denominano così tutte le persone dell'interno del Paese.

un forte sentimento di vendetta davanti all'impotenza, la rassegnazione e l'indifferenza del resto dei *Barreteros* (Rodríguez Cascante, 2007: 230).

Un'altra coppia interessante da analizzare è senza dubbio quella del *Cholo*, giovane, o meglio "de edad indefinida" (Fallas, 1987: 87) in contrapposizione con *el viejo italiano Croceri*⁷⁶. "Allí debía estar Croceri, el viejo italiano jefe de aquel trabajo, apurando la gente, gruñéndole injurias entre dientes [...]. Ni el cholo ni el Cartago le trabajaban al viejo Croceri, a quien odiaban, como el resto de la gente, por grosero y por tacaño" (89); "El viejo Croceri era el encargado de suministrarles la pólvora y de más materiales que necesitaban. Era un ladrón y le daba un trato de perros a los peones" (89). Non solo moralmente, ma anche fisicamente i due personaggi si oppongono. Alla forza e l'energia del *Cholo* si contrappone *Croceri*, provato dai reumatismi, rugoso, rinsecchito e curvo, ma pur sempre il capo: "Croceri, a pesar de su rabia y de su reumatismo, muy despacio comenzó a bajar del cajón para entregar lo que el otro pedía. El odiaba a los barreteros; pero éstos le infundían respeto. Era gente salvaje, decía, que todo lo quería arreglar con el filo del machete o con el cartucho de dinamita" (94). Il *Cholo* e *Croceri* sono le due facce opposte del mondo del lavoro: il lavoratore instancabile, costretto a lavorare in condizioni molto pericolose e che cerca di arrangiarsi e *Croceri*, come l'apatico, colui che trae giovamento dal lavoro altrui e che, noncurante del rischio che i suoi lavoratori vivono quotidianamente, è interessato soltanto agli interessi della Compañía per cui lavorare. Il sudore del barretero stride con la pipa di *Croceri* il quale, seduto, comanda sugli altri, su coloro che a malapena riescono a stare in piedi per continuare a trapanare la terra. "Si, el viejo merecía que lo colgaran; era un ladrón y le daba un trato de perros a los peones. Y era un peligro usar esa mecha, claro. Pero había que evitar un lío: la Autoridad estaría de parte del viejo, y ellos perderían, además, el trabajo" (95).

A sua volta la figura dell'italiano *Croceri* si può contrapporre a

⁷⁶ La presenza italiani in Costa Rica è storicamente documentata fin dai tempi della Scoperta. In modo particolare, a partire dagli anni '50, si sviluppa un'importante colonizzazione agricola italiane nel Paese centroamericano, con l'arrivo di centinaia di famiglie italiane, da parte della SICA (Società italiana di Colonizzazione Agricola). Documentazione disponibile online su https://www.welfare-network.it/media/2018/07/52186/p1_lombardi-nel-mondo-marco-venturini-ci-parla-del-costa-rica.pdf

quella di un altro straniero il gringo⁷⁷ Mr. Bruce, due facce dell'autorità. Mr. Bruce era un contratista, un appaltatore, colui che presenta un servizio per contratto alla *Compañía*, "un gringo colorado y gordo, muy borracho, pero ducho como pocos en el manejo de la pólvora [...] borracho empedernido e indolente frente a la muerte del Cholo". Croceri e Mr. Bruce soffrono una dura condanna morale da parte del narratore, presentati come garanti degli interessi delle compagnie sfruttatrici del lavoro salariato (Rodríguez Cascante, 2007). Inoltre, entrambi rappresentano lo "straniero": tanto la descrizione del lavoro dei barreteros quanto la sua visione dello straniero associano il racconto alle opere precedenti di Fallas, completando, con il gringo Mr. Bruce e l'italiano Croceri, la visione critica del mito dello straniero come portatore del progresso (Rodríguez Cascante, 2007). Fallas, nella sua letteratura, presenta la questione della presenza straniera in America Centrale, relativamente al sistema capitalistico transnazionale di quegli anni, che minacciò la stabilità sociale e politica di un Paese, il Costa Rica, storicamente isola felice e tranquilla. Calufa si vuole presentare come testimone e referente diretto dei turbolenti anni '30 del Costa Rica, un periodo in cui la mobilità sociale divenne indispensabile. Per rappresentare tutto ciò Fallas, in *Barreteros* si serve proprio dei personaggi stranieri, Croceri e Mr. Bruce. I due sono i portavoce degli interessi di quella che genericamente viene definita *Compañía*. Quest'ultima viene rappresentata come un'entità esterna, "altra", che non ha obblighi morali per i suoi lavoratori, all'interno di una chiara dinamica di sfruttamento neocoloniale. Gli introiti sembrano essere la priorità sia per Croceri che per Mr. Bruce, molto più della vita stessa dei *Barreteros*. Non a caso l'indolenza di Croceri, descritto mentre, seduto, fuma una pipa un po' nervoso e osserva il lavoro degli altri, si associa all'idea che il vecchio italiano sapeva che "si el muro quedaba terminado esa semana, la Compañía le daría una gratificación; así se lo habían hecho saber" (Fallas, 1987: 93). Inoltre, la *Compañía* viene nuovamente citata nel momento in cui Croceri darà al Cholo la miccia bagnata, quasi si volesse giustificare, sapendo della pericolosità del suo gesto: "El viejo le hizo saber entonces que la Compañía no debía perder un material que los barreteros bien podían usar si lo hacían con precaución y cuidado" (Fallas, 1987: 94). Lo stesso Bruce, a cui spesso ci si

⁷⁷ Appellativo ostile dato in America Latina agli stranieri, spec. ai nordamericani

riferisce con l'appellativo "Mister", è ancor più un esempio della presenza statunitense e, come Croceri, deve sottostare agli interessi della Compagnia: "ahora estaban allí, taladrando aquella roca, por orden de Mr. Bruce y a solicitud del Jefe General de los trabajos" (Fallas, 1987: 89).

6.10. La dimensione spaziale in *Barreteros*

Fin dall'inizio del racconto, lo spazio acquisisce un'importanza centrale, tanto per la descrizione dell'ambiente naturale quanto per la posizione che i *Barreteros* hanno all'interno della miniera.

La natura è protagonista. La pioggia, la notte, il fiume e la montagna sembrano partecipare alla storia (Rodríguez Cascante, 2007: 230). Le raffinate descrizioni che Fallas fa della montagna, del fiume, della notte e delle nuvole dense di acqua permettono sia stilisticamente di contrapporre la voce del narratore ai dialoghi veraci dei *Barreteros*, sia di far partecipe la natura stessa, con i suoi suoni, alle vicende che si stanno raccontando (Rodríguez Cascante, 2007: 230). È proprio alla natura che Fallas concede il compito di introdurre la scena. Così inizia il racconto, con una descrizione lirica di uno scorcio della miniera: "LOS ardientes rayos de un sol de medio día reverberaban contra el blanco grisáceo del alto y áspero peñón. Sobre un saliente que avanzaba hacia el abismo en forma de inmensa cabeza de lagarto..." (Fallas, 1987: 87). Con lo stesso stile seguono altri passaggi: "la cerrada vegetación agitábase perezosamente al impulso de la brisa" e "Ahora el viento arrasaba las nubes, que se alejaban veloces, y en la altura el azul del cielo comenzaba a asomar por todas partes" (Fallas, 1987: 91). Sarà la stessa natura a chiudere questa prima parte del trittico "Ya es el Diluvio" (Fallas, 1987: 100).

Barreteros si sviluppa in un piano chiaramente verticale. Il Cholo e il Cartago stavano lavorando in un'altra parte della miniera rispetto agli altri, in alto: "A unos doscientos metros del peñón [...] un grupo de hombres, que desde el alto parecían hormigas, movíase afanosamente construyendo un muro de concreto que impediera a las aguas minar más la trocha del ferrocarril [...]. Allí debía estar Croceri" (Fallas, 1987: 100). Questa dimensione verticale potrebbe alludere all'idea di un ordine sociale e gerarchico che è alla base del rapporto tra i lavoratori della miniera e quindi, simbolicamente, che i rapporti

interpersonali non possano svilupparsi in un piano orizzontale e paritario. In riferimento a questa importanza del movimento dei personaggi, molti sono i passaggi in cui Fallas si sofferma sulla descrizione dei movimenti dei *Barreteros*: "Los hombres, empapados, sin suspender la labor, vigilaban desconfiados la cima del peñón, desde donde bajaban, zigzagueando por las honduras"(90); "Y entre el muro y la plataforma, en un constante ir y venir, los carretilleros jadeaban acarreado el concreto en los pesados carretillos de hierro" (93); "Y comenzó a bajar, haciendo equilibrios atrevidos, por un filo de la peña"(98); "En cuatro saltos llegó al lugar en donde viera al cholo por última vez" (98).

Per concludere un'analisi spaziale, "Barreteros" si presenta, inoltre, come un racconto simbolo dell'ibridazione degli spazi e dei personaggi (Ovares Ramírez, 2012: 18). Il paesaggio naturale non si limita a essere un semplice scenario d'azione, ma assume un valore evocativo: il mondo é ostile e sono le lotte di potere o, meglio, di sopravvivenza, tra coloro che vivono in uno stesso contesto, a renderlo tale. Salire, scendere, cadere e scivolare sono azioni nello spazio che si intrecciano tra loro e animano il lavoro del *barretero*, costantemente in un equilibrio precario, il tutto relazionato con le intenzioni e gli stati d'animo, alcuni ricchi di valore simbolico, dei lavoratori stessi (Ovares Ramírez, 2012:18). Fin da subito Fallas vuole farci capire come la situazione di vita e lavoro del *barretero* sia precaria, tanto per la vita di sacrifici, sudore e sofferenza che vive, quanto concretamente, visto lo spazio instabile in cui deve lavorare, come possiamo notare nelle seguenti frasi: "Se mantenía en pie, de espaldas al abismo, en equilibrio forzado y peligroso"(Fallas, 1987: 87) [..]"Los dos hombres frente a frente, de pie, a cuatro manos y al mismo tiempo, lo alzaban y después de virarlo un poquito dejábanlo caer, pujando" (90) [...] "Ayudándose con las manos y metiendo de vez en cuando las rodillas, el muchacho se resbalaba rápidamente, peñón abajo, aprovechando los salientes y las honduras y evitando hábilmente el peligro de un resbalonazo" (92). In tal senso, secondo il giornalista e scrittore costaricense León Pacheco, nei racconti di Fallas lo spostamento dei personaggi nella montagna, come anche dall'ambiente costiero, permette l'incorporazione definitiva di questi spazi nell'immaginario nazionale (Ovares Ramírez, 2012: 18). Tendenzialmente i personaggi dei romanzi del periodo si inserivano

in un centro ideologico e geografico, rappresentato dalla *Valle Central*⁷⁸. In Fallas, l'ambiente esterno alla *Valle* si mostra invece come un settore "alienato" della nazione, soggiogato all'interno di un sistema neocoloniale.

6.11. Lo stile narrativo di Fallas in *Barreteros*: fare realismo e critica sociale con il linguaggio

A livello stilistico, si può definire la creazione letteraria di Fallas come spontanea, capace di commuovere e far riflettere, trasparente ed evocativa nei dialoghi e nei discorsi in cui i protagonisti, i *Barreteros*, emergono in modo preponderante. Al contempo è accurata e attenta tanto nelle descrizioni di ambienti e personaggi, che nella narrazione degli eventi. Si presenta, di seguito, un'analisi degli aspetti e delle tecniche più interessanti dello stile narrativo di Calufa in *Barreteros*.

Nell'analisi della stile narrativo di *Barreteros*, particolare attenzione deve essere rivolta all'elemento sonoro, che fa da filo narrativo all'intero racconto. La morte del Cholo, momento centrale del *climax* narrativo della prima parte del racconto, avviene tramite un'esplosione, immagine visiva e sonora evocatrice, che si ripete sia in *Barreteros* che in altri racconti di Fallas. Nel caso di un'altra opera di Calufa, *Gentes y gentecillas*, l'esplosione serve per nascondere la colpa di una morte, presentandola come accidentale; in *Mamita Yunai*, invece, l'esplosione diventa una sorta di affermazione della giovinezza e della vita dopo la morte di Calero. In *Barreteros* troviamo addirittura due esplosioni. La prima è la causa stessa della morte del Cholo. Dopo aver ricevuto da Croceri una miccia bagnata, decidono di usarla lo stesso, non avendo altro a disposizione, pur comprendendo la pericolosità del gesto. In seguito a una serie di piccoli scoppi casuali, il Cholo decide di avvicinarsi per verificare l'assenza di rischi e lì viene scaraventato giù per la rupe, morendo. L'esplosione è un altro momento chiave anche nelle parti successive del racconto. In questo secondo caso ha la finalità di fare giustizia e vendicare la morte del Cholo, per la quale si incolpa l'italiano Croceri. L'esplosione e il fuoco simbolizzano la vendetta e il boato della detonazione si confonde col rumore del tuono (Ovare

⁷⁸ Esteso altopiano del Costa Rica, zona fertile, una delle zone commerciale e demograficamente più significative del Paese.

Ramírez, 2012: 23). Sempre per quanto riguarda l'aspetto sonoro, i suoni della natura e quelli del lavoro dei *Barreteros* sono il *leitmotiv* del racconto. Per questo *Barreteros* si potrebbe definire un "racconto musicale", in cui i rumori della natura e del lavoro scandiscono il ritmo stesso della narrazione, accompagnando ogni situazione e assumendo, così, diverse sfumature di significato nel racconto. Interessante è senza dubbio l'uso di aggettivi ed espressioni sonoramente evocative che Fallas associa alla natura come: "se agitaban las espumas del Reventazón, cuyas aguas rumorosas parecían dormir" (Fallas, 1987: 89); "el bramido ronco y prolongado de los congos" (89); "En los montes del frente el eco contestó aventando los gritos de alerta hacia las lejanías" (92); "Crujían los árboles inmensos azotados por el vendaval [...], entre el aullar de los congos y el retumbo del trueno" (100). Il ruolo della natura, come compagnia di vita dei *Barreteros*, è, nuovamente, evidente in quel gioco di silenzio, rumori sordi e improvvisi e giochi d'eco che Fallas costruisce, quasi come se l'unico contatto che il microcosmo dei *Barreteros* avesse con qualcosa di altro fosse proprio attraverso i suoni della natura: "Los pedazos de roca [...] producían un rumor sordo al chocar contra la peña [...]. El eco de las tres explosiones se alejó por los montes y desde allá contestaron los congos en un coro de bramidos potentes. Y después, silencio" (96); "Desde las honduras llegaba el sordo rumor de las grandes peñas cos en su furioso rodar hacia el bajo. Luego, un silencio profundo" (97). Lo stesso lavoro dei *Barreteros*, nella sua pericolosità, è scandito dai rumori: "*Un pujido corto, y el mazo [...] brillando al sol, producía un chasquido seco al caer sobre la abollada cabeza del barreno*"; "*se aceleraba el ritmo del trabajo en medio de un horrible concierto de ruidos diversos: ronroneo de serruchos, tintinear de cucharas, repiqueteo de martillos; maldiciones, pujidos. Y el constante grito de los albañiles*" (93). In tal senso, le onomatopee giocano un ruolo importante: la scrittura di Fallas tiene conto della sonorità delle azioni che si susseguono, arrivando alla personificazione degli elementi naturali, come se iniziassero a dialogare tra loro attraverso i loro suoni: "¡Paf! ¡Paf! - chasqueaban los aceros [...]!" (88) "Glug, ¡glug!- contestaba el barro" (88). Le onomatopee vengono anche usate nel momento chiave della narrazione come "-¡Fueegoo! ¡Fueeegoooo!" (97) quando scoppia la prima miccia innescata. Da tale premessa è facile capire perché il momento culminante della narrazione della prima parte del trittico, ovvero la morte del Cholo, e il dispiacere che invade l'animo del Cartago

siano presentati tramite le sonorità e i rumori che animano la miniera dopo la tragedia. Segue un estratto:

- ¡Rosaaaleees; iRoosaaaleees...!!

Sólo el eco respondía a lo lejos, como una burla a sus gritos de angustia [...] Le pareció que otros gritos, apagados, contestaban los suyos, y haciendo un esfuerzo por dominar el pánico y el temblor que agitaba su cuerpo comenzó a resbalarse, peña abajo. [...] Desde el bajo llegaba el rumor profundo del río [...] Gritaron unos hombres que presurosos ascendían por la peña. [...]. Se quedaron mudos al ver el cuerpo tendido, boca arriba. Y cuando al fin uno de ellos se atrevió a hablar, hizo en voz baja". (98-99)

— ¡Fueeegool! ¡Fuzeegool!

[...] Poco a poco se apagaron los ruidos y volvió el silencio a reinar en la altura.

Receloso [...] esperando oír de un momento a otro las maldiciones del cholo.

- ¡Rosales! - susurró, quedito, con el absurdo temor de que su voz pudiera despertar la furia de la dinamita que todavía dormía en el corazón de la peña. [...]

- ¡Rosaaalees! Su grito nervioso, quebrado por la angustia, se perdió en el vacío. [...] (Fallas, 1987: 98)

Fallas sa, con una sagacia stilistica sottile, lasciare ai rumori l'arduo compito di denunciare l'evitable tragedia che è accaduta nella miniera e, in particolare modo, lasciare, soprattutto, che siano i rumori a manifestare le emozioni celate degli altri *Barreteros* che sono presenti. Rosales è il simbolo della sopraffazione della classe dei minatori, lavoratori abbandonati e vittime del sistema neocoloniale, soli a combattere per la loro sopravvivenza. Questo abbandono del "fragile" da parte dell'istituzione è descritto da Fallas con l'idea che fosse solo l'eco a rispondere alle loro grida di aiuto: "Sólo el eco respondía a lo lejos" (Fallas, 1987: 98). Queste urla di disperazione si contrappongono, poi, al silenzio di chi occorre ad aiutare il Cartago "Gritaron unos hombres que presurosos ascendían por la peña. [...]. Se quedaron mudos al ver el cuerpo tendido, boca arriba" (Fallas, 1987: 99). Questa antitesi tra rumore e silenzio può, in un certo qual modo, rappresentare l'impotenza dei *Barreteros* (e chissà anche dell'autore e del lettore) di fronte

alla tragedia accaduta, per la quale non rimanere altro da fare che stare in silenzio e rispettare la morte. Questo meccanismo è ancor più evidente quando uno degli altri lavoratori arrivati in soccorso, e che prima urlava molto nel comunicare, inizia a parlare e lo fa a voce bassa: “Y cuando al fin uno de ellos se atrevió a hablar, hízolo en voz baja” (Fallas, 1987: 99). Sempre in questa scena, a livello sonoro molto evocativa, si può notare, inoltre, come i suoni siano anche il mezzo narrativo con il quale Fallas comunica al lettore i sentimenti degli altri *Barreteros*, uno tra tutti il Cartago che, affranto e impaurito, ha timore persino di parlare con un tono alto per non risvegliare la furia incontrollabile della dinamite: “- ¡Rosales! - susurró, quedito, con el absurdo temor de que su voz pudiera despertar la furia de la dinamita que todavía dormía en el corazón de la peña” (Fallas, 1987: 98).

Sul piano del linguaggio, il racconto è preciso e attento nella scelta lessicale. Molte sono le immagini sinestetiche che hanno un chiaro valore di referenzialità, oltre a voler offrire delle informazioni sullo spazio naturale mediante una aggettivazione che tende a far risaltare le qualità dei sostantivi. L'uso sapiente degli aggettivi in Fallas è evidente proprio a partire dalla prima riga (Rodríguez Cascante, 2007: 230): “Los ardientes rayos de un sol de medio día reverberaban contra el blanco grisáceo del alto y áspero peñón” (Fallas, 1987: 87). Difatti, la denuncia di Fallas passa anche per l'attenzione ai dettagli nelle descrizioni delle mansioni dei lavoratori, degli strumenti usati e delle loro condizioni di lavoro. La cura del dettaglio rimanda inevitabilmente alla sua base autobiografica: parla e denuncia qualcosa che ha vissuto e che conosce per esperienza diretta ed è proprio quel dettaglio, apparentemente superfluo, che dà valore alla critica. In questo senso, molti sono gli esempi che si possono citare: “El otro (barretero), que manejaba un mazo de catorce libras” (Fallas, 1987: 87); “Trabajaban los dos en camiseta, con el pecho y los brazos desnudos” (87); “[...] el mazo, después de trazar un círculo en el aire [...] producía un chasquido eco al caer sobre la abollada cabeza del barreno” (87).

Non a caso, a livello di costruzione enunciativa del testo si nota una netta differenziazione tra le parti narrative e le parti dialogiche, in particolar modo nella scelta del linguaggio, rifacendosi a una tendenza letteraria che in Costa Rica era stata iniziata da Magón e incentivata da Dobles Segreda (Rodríguez Cascante, 2007: 230). Le scene descrittive, in cui è la voce del narratore che disegna le situazioni, sono costruite

con un linguaggio alto, poetico e ricercato, in netta e stridente contrapposizione con il linguaggio popolare dei *Barreteros* (230). Questa dissonanza di linguaggio può avere anche uno scopo funzionale: mostrare lo stridere di un paesaggio rigoglioso e incontaminato, in cui a essere protagonista è la natura del Costa Rica, rispetto a un gruppo di uomini schiavizzati e maltrattati, i quali neanche sembrano avere coscienza del contesto in cui si trovano (230). In questa sorta di alienazione, l'occhio esterno del narratore, in una piena focalizzazione zero, interviene per regalare al lettore, come fosse una cinepresa, uno scorcio di fiume che scorre o l'immensità di una vallata che fa l'eco. È tramite questo contrasto che, in *Barreteros*, il discorso del narratore onnisciente marca una netta distanza tra il "mondo della biblioteca" e il mondo privo di cultura del lavoratore povero sfruttato. Questa differenziazione linguistica e stilistica non solo contrappone il ruolo del narratore istruito e del *barretero* ignorante, ma vuole creare proprio delle frontiere con l'alterità subalterna nella rappresentazione stessa della voce del soggetto (Rodríguez Cascante, 2007: 230). Non a caso, l'autore tende spesso a usare verbi come *gruñir*: "¡Al diablo! ... —gruñó el cholo, sorprendido" (Fallas, 1987: 91); "gruñéndole injurias entre dientes" (89); "Gritaba el uno y gruñía el otro" (94) o *mascullar* "Ya ves...mascullaba luego" (90). In tal senso, Fallas, per rendere il linguaggio il più possibile colloquiale, inserisce abbreviazioni con *pa' nada* o, *¿verda?* o elimina la preposizione "a" nella struttura perifrastica *ir a+ infinitivo*: "Qué tiro va ser éste"; "Vas'ir con migo" (Fallas, 1987: 97) o la perdita della "d" intervocalica in espressioni come "Viejo desgraciao" o "Cuidao, Rosales" (Fallas, 1987: 96) o una struttura che credo essere il frutto della fusione, a livello di oralità, del *que* congiunzione con il verbo essere *es in jué* come "Y cómo jué eso, hombré" o "Pues, jué mister Bruce" (Fallas, 1987: 91). Inoltre, per riprodurre il modo irruento con cui i *Barreteros* si relazionano tra loro, Fallas utilizza classiche espressioni colloquiali volgari come "tútile infeliz" e "Idiay, carajo" (Fallas, 1987: 96). Detto ciò, si può notare come, tuttavia, il modo di comunicare dei lavoratori si addolcisca molto dopo la tragedia della morte del Cholo: il tono adesso è più rilassato e dimesso, come si può evincere in questo scambio di battute: "-Ustedes me van'ayudar a llevarlo al campamento, ¿verda? -Por supuesto, Cartago. Eso ni se pregunta, hombré" (Fallas, 1987: 100). Carlos Luis Fallas sa e può giocare con il linguaggio di questi due gruppi sociali perché ne ha fatto parte in prima persona, come

lavoratore, come intellettuale e come scrittore impegnato. Può parlare dei suoi simili e può parlare come i suoi simili. Come lo stesso Fallas dice nella sua autobiografia:

En mi vida de militante obrero, obligado muchas veces a hacer actas, redactar informes y a escribir artículos para la prensa obrera, mejoré mi ortografía y poco a poco fui aprendiendo a expresar con más claridad mi pensamiento. Pero, para la labor literaria, a la que soy aficionado, tengo muy mala preparación; no domino siquiera las más elementales reglas gramaticales del español, que es el único idioma que conozco, ni tengo tiempo ahora para dedicarlo a superar más deficiencia (Fallas, 1996: s/p).

Da un punto di vista lessicale, la scrittura di Fallas è lineare e coerente, caratterizzata da un uso importante di termini specifici del mondo dei *Barreteros* e di vari americanismi e *costaricismos*. Tra questi ultimi, segnalo: *vaina*⁷⁹, *tútile*⁸⁰, l'aggettivo *cebada*⁸¹, *il congo*⁸², *lagarto*⁸³, *pujido*⁸⁴, *ladear*⁸⁵, *tarro*⁸⁶, *chorrear(se)*⁸⁷, *chasquear*⁸⁸, *bejucos*⁸⁹, *varilla*⁹⁰,

⁷⁹ *Costaricismo* volgare, con cui si indicano cose o fatti di cui non conosciamo il nome o non lo ricordiamo o non vogliamo menzionarlo.

⁸⁰ Termine usato anche in *Mamita Yunai* per indicare una persona di origine italiana <https://guiascostarica.info/html/myunai/glosario.htm>

⁸¹ Americanismo usato per indicare qualcosa di Inutilizzato, inservibile.

⁸² *Costaricismo* usato per indicare la scimmia urlatrice, una scimmia brutta e nera, i cui prolungati ruggiti si sentono anche a lunghe distanze.

⁸³ *Costaricismo* usato per indicare il cocodrillo.

⁸⁴ *Costaricismo* usato per indicare un suono o una voce caratteristica che emette una persona quando fa uno sforzo fisico o si lamenta per un dolore

⁸⁵ Americanismo usato per indicare l'atteggiamento di avvicinarsi a qualcuno e parlargli francamente per ottenere qualcosa

⁸⁶ Americanismo usato per indicare un recipiente che tendenzialmente si usa per l'immondizia

⁸⁷ Americanismo popolare usato per indicare l'azione di sporcare una persona con una sostanza che cade a forma di getto o gocce sui vestiti

⁸⁸ Americanismo usato per indicare il rumore che si fa parlando, mentre si mastica

⁸⁹ Americanismo usato per indicare le liane, filamenti erbose di sostegno

⁹⁰ *Costaricismo* usato per indicare una barra di ferro, che si usa per le costruzioni

*reventazón*⁹¹, *trocha*⁹², *a chorros*⁹³, *ahorita*⁹⁴, *vara*⁹⁵, *macizo*⁹⁶, *mecate*⁹⁷, *formalita*⁹⁸, *cucurucho*⁹⁹, *pendejo*¹⁰⁰ e *abollada*.¹⁰¹ A livello linguistico, si può notare la prevalenza di un lessico colloquiale, il quale fa sì che i personaggi e le situazioni narrate siano molto realistiche e dirette, senza tanti filtri. Interessante è l'inserimento, tramite i dialoghi dei *Barreteros*, di alcuni fenomeni linguistici tipici della variante costaricense dello spagnolo. Ad esempio, il *voseo*¹⁰² nella domanda del *Cholo* “¿Vos crés?” (Fallas, 1987: 91) o nella risposta di Mr. Bruce “Hora, mientras yo seco el güeco, vos te alistás media candela con unas dos cuartas de mecha” (Fallas, 1987: 91) o nelle domande retoriche sempre di Rosales “¿Te fijás, vos? ¡Sólo tres tiros sirvieron, maldita sea!” (Fallas, 1987: 90) e “¡Ahí tenés! ¿Eso era lo que querias vos, verdá?” (Fallas, 1987: 97) o ancora nella domanda di un altro *barretero* “¡Ah, ¿sos vos, Cartago?” (Fallas, 1987: 100). Altro fenomeno linguistico interessante da commentare è l'uso enclitico del pronome riflessivo *se*, usato sia nei dialoghi che dalla voce del narratore, uso che in realtà risulta un po' arcaico: “el barreno lentamente ibase hundiendo” (Fallas, 1987: 87), “movíase afanosamente” (89) o “divisábase uno de los tres carros amarillos” (89).

Sempre sul piano stilistico, un ruolo importante è la presenza simbolica dei colori, usati per creare delle scene evocative, che arricchiscono molto la costruzione narrativa di *Barreteros*. Il colore che

⁹¹ Americanismo per indicare un luogo prossimo alla riva del mare, dove si infrangono le onde.

⁹² Americanismo per indicare uno scartamento ferroviario

⁹³ Espressione costaricense usata per indicare una grande quantità

⁹⁴ *Americanismo* usato per indicare più tardi

⁹⁵ Termine costaricense con cui si indica un oggetto di cui non si conosce il nome

⁹⁶ Termine costaricense usato per indicare una persona forte

⁹⁷ Termine costaricense usato per indicare una corta fatta di fibre naturali

⁹⁸ Termine costaricense usato per indicare un telaio, generalmente di legno, che forma un elemento strutturale di cemento armato, come una trave o una colonna.

⁹⁹ Termine costaricense usato per indicare la parte più alta di una montagna o più genericamente di un qualcosa

¹⁰⁰ *Americanismo* usato per indicare una persona codarda e pusillanime

¹⁰¹ Termine costaricense usato per indicare uno strumento tagliante, con delle fenditure sulla lama

¹⁰² Il *voseo* è un fenomeno linguistico interno alla lingua spagnola nel quale si impiega il pronome “vos” unito a particolari coniugazioni verbali per dirigersi a un interlocutore anziché impiegare il “tú” in situazioni di familiarità.

predomina è senza dubbio il grigio, emblema di un mondo senza aspettative né grandi speranze. Gli esempi in tal senso sono molti. Nell'incipit "LOS ardientes rayos de un sol de medio día reverberaban contra el blanco grisáceo del alto y áspero peñón" (Fallas, 1987, 87), ad esempio, il grigio si usa per creare subito la prima immagine della miniera che si contrappone alla luminosità del sole. Il grigiore ritorna, poi, come elemento descrittivo di alcune fasi del lavoro dei barreteros, come nelle seguenti frasi: "Pero el barro que sacaban ya no era grisáceo, era amarillento" (90); "El barreno, de ocho pies de largo, chorreando barro gris" (90); "se escapaba en chorrillos violentos que salèaban de manchas grisáceas las ropas" (88). Nuovamente è protagonista lo stile di Fallas, che aggiunge alla sua narrativa quel valore in più.

Traendo le somme dell'analisi narrativa, tematica e stilistica di *Barreteros*, è evidente come ciò che emerge dal racconto di Fallas è la rappresentazione di un mondo, quello dei minatori, che non può che legarsi al ruolo della letteratura come strumento di denuncia sociale. Con dettagli mai insignificanti, l'occhio di Fallas è attento e acuto, ma esterno. Il valore aggiunto sta proprio nel combinare un linguaggio chiaro e diretto con un realismo evocativo. Fallas, nel suo modo di narrare il lavoro e la vita dei *Barreteros*, dimostra di essere un acuto osservatore, capace non solo di descrivere la fatica del lavoro, il sudore come metafora di un prosciugarsi delle forze, ma soprattutto l'elemento emotivo che vi è dietro, l'essere più che amici compagni, complici di uno stesso complicato destino. In un'ottica post-coloniale, quello che emerge dalla lettura di *Barreteros*, come da tutta la letteratura realista del periodo, è il focus su un territorio e un popolo sfruttati, fino all'esaurimento, dall'ingombrante presenza statunitense.

Bibliografia

- Anderson, Benedict (1983) *Imagined Communities. Reflections on the origin and Spread of Nationalism* Londra-New York, Verso.
- Quesada Soto, Álvaro (2008) *Breve historia de la literatura costarricense*, San José, ECR.
- Quesada Soto, Álvaro (1998) *Uno y los otros*, San José, EUCR.

- Chandler Harris, Joel (1881) *Uncle Remus*, USA, D. Appleton and Company, Houghton Mifflin Co.
- De la Cruz Díaz Martín (2018) "Presentación del tema: 'La generación urbana'", Trascrizione della presentazione, disponibile su <<https://slideplayer.es/slide/12284254/>> (ultimo accesso 10/07/2023).
- Diccionario de los americanismos *Rae*, disponibile su: <<http://lema.rae.es/damer/>> (ultimo accesso 10/07/2023).
- Diccionario Social | *Enciclopedia Jurídica*, disponibile su: <<https://diccionario.leyderecho.org/barretero/>> (ultimo accesso 10/07/2023).
- Durán Luzio, Juan (1994) *¿Existe una literatura costarricense?*, trascrizione della partecipazione di Juan Duran Luzio alla tavola rotonda dal titolo *¿Existe una literatura costarricense?*, disponibile su: <<https://repositorio.una.ac.cr/handle/11056/2315>> (ultimo accesso 10/07/2023).
- Fallas, Carlos Luis (1987) *Barreteros y otros cuentos*, Editorial Costa Rica.
- _____ (1966) *Mamita Yunai*, disponibile su: <<https://books.google.it/books?id=EAmIDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>> (ultimo accesso 10/07/2023).
- _____ (1952) *Marcos Ramírez*, Imprenta Falcó.
- García Monge Joaquín (1900) *El moto*, Imprenta a Vapor de Greñas.
- Garro Navarro, Emiliano (2016) "Difusión histórica: Carlos Luis Fallas", in *Blog Cátedra Historia*, disponibile su: <<https://www.historiauned.net/profesor/editar/603-difusion-historica-carlos-luis-fallas>> (ultimo accesso 10/07/2023).
- Greimas Algirdas, Julien (1968) *Semantica strutturale*, disponibile su: <<http://www.scienzadellaparola.it/Biblioteca/Greimas.pdf>> (ultimo accesso 10/07/2023).
- Lyra Carmen (1941) *Los cuentos de mi tía Panchita*.
- Molina Jiménez Iván, (2011) "Publicaciones y postergaciones. Carlos Luis Fallas y el Partido Comunista de Costa Rica", in *Portal de Revistas académicas della Universidad de Costa Rica*, disponibile su: <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio/article/view/2978>> (ultimo accesso 10/07/2023).
- Naranjo Carmen (1966) *Hacia tu isla*. Costa Rica, Graphic Arts.
- _____ (1964) *La canción de la ternura*. San José, Ediciones Elite.
- Neruda Pablo (1950) *Canto General*. Messico, Talleres Gráficos de la Nación.

- Ovares Flora e Rojas G Margarita (2012) "Carlos Luis Fallas: la aventura de una vida", presentazione del libro *Obra narrativa I* di Carlos Luis Fallas, disponibile su: <https://repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/2313/recurso_411.pdf?sequence=1> (ultimo accesso 10/07/2023).
- Rodríguez Cascante, Francisco (2007) "Escribir con compromiso: la generación del 40", in *Portal de Revistas académicas de la Universidad de Costa Rica*, disponibile su <[file:///C:/Users/rosel/Downloads/4591-Texto%20del%20art%C3%ADculo-6891-1-10-20121207%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/rosel/Downloads/4591-Texto%20del%20art%C3%ADculo-6891-1-10-20121207%20(3).pdf)> (ultimo accesso 10/07/2023).
- Salaverry, Arabella (2021) "¿Existe Literatura Femenina en Costa Rica?", in *La Revista*, disponibile su: <<https://www.larevista.cr/arabella-salaverry-existe-literatura-femenina-en-costa-rica/>> (ultimo accesso 10/07/2023).
- Santamaria Novillo, Carlos (2018) *El diluvio según Tláloc. Traiciones, negociaciones y malentendidos de la cultura náhuatl en las fuentes coloniales*, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Scheda informativa Letteratura, in "*Latinoamérica y todos los Sureños del mundo*", edita da Gianni Minà, disponibile su: <<https://www.ruta40.it/letteratura.php>>, (ultimo accesso 10/07/2023).
- Silva H., Margarita (1989) *La educación de la mujer en Costa Rica durante el siglo XIX*, disponibile su: <<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/historia/article/view/3265/3123>>, (ultimo accesso 10/07/2023).
- Solano B., Andrea (2015) "Las mujeres aún no hemos logrado paridad en las letras", in *La Nación*, disponibile su: <<https://www.nacion.com/viva/cultura/las-mujeres-aun-no-hemos-logrado-paridad-en-las-letras/TNRT4GNJTVBKL4JX3XZRQMUVE/story/>> (ultimo accesso 10/07/2023).

APPENDICE

Segue la traduzione in italiano di un estratto di *Barreteros* di Carlos Luis Fallas.

Aprì gli occhi e trovò il coraggio di sedersi.

Sospettoso, temendo un'altra sorpresa, indirizzò lo sguardo verso delle rocce vicine, aspettando di sentire, da un momento all'altro, le imprecazioni del *Cholo*.

—Rosales!— sussurrò con calma, con l'assurdo timore che la sua voce potesse svegliare la furia della dinamite che dormiva ancora nel cuore della rupe.

Il *Cholo* non si sporse da nessuna parte. Il ragazzino si alzò in piedi, spaventato dal dubbio che continuava a rimbombargli in testa.

—Rosaaaaleas!—

Il suo grido nervoso, interrotto dall'angoscia, si perse nel vuoto. Proprio adesso ripensava al *Cholo*, laggiù, in equilibrio sull'orlo della rupe, nell'istante stesso in cui ruggì la dinamite. Un freddo pungente gli si conficcò nel petto.

—Rosaaaleee! Rosaaaleees!—

Soltanto l'eco in lontananza, come fosse una burla, rispondeva ai suoi gridi di angoscia.

Con quattro salti arrivò nel luogo in cui vide il *Cholo* per l'ultima volta e si affacciò sull'abisso. Riuscì a vederlo, una trentina di metri più in basso, in una posizione assurda pressato tra due rocce, che avevano impedito che continuasse a rotolare fino alla linea della ferrovia. Un po' più lontano, in una crepa del terreno, spiccava, bianco, il suo cappellino di tela.

Rimase raggelato. Poi, perdendo il controllo dei nervi, si voltò verso il meandro del fiume, verso la banda del Vecchio Croceri, che già non si distingueva nell'oscurità del crepuscolo e si arroccò gridando una disperata richiesta di aiuto. Gli sembrò che le altre grida, smorzate, rispondessero alle sue e, facendo uno sforzo per dominare il panico e il tremore che agitava il suo corpo, iniziò a scivolare lungo la rupe.

Finalmente poté staccare il corpo scomposto del suo compagno e con mille difficoltà, mettendo in gioco la sua vita, riuscì a trascinarlo

fino a un posto più sicuro. Il Cholo si era decapitato nella caduta; la sua chioma setosa era intrisa di sangue, che si estendeva ora in una macchia scura sull'aspra superficie della roccia. Ansimando per lo sforzo, zuppo di sudore raggelato, il ragazzino si sedette di fianco al morto e si coprì il viso, con le mani, disperato.

Gli sembrava che fosse tutto un sogno. Ora Rosales era morto e lui aveva voglia di piangere. Non è che gli volesse molto bene, no; non erano mai stati grandi amici, né c'era molta simpatia tra di loro. Però era un compagno. Perché aveva accettato quella miccia bagnata? Perché non aveva tolto l'altra al Vecchio Croceri? Il ragazzo si sentiva ancora più colpevole per non aver permesso al Cholo di andare a restituire la miccia deteriorata.

Dal basso arrivava il rumore profondo del fiume. Nei monti bui il roco bramire degli scimpanzé annunciava che la tempesta stava per arrivare.

Aooúuuu...aooúuuuu...uuuuuú!

— — — — —

Alcuni uomini, che rapidi salivano su per la rupe, gridarono. Il ragazzino si mise in piedi, frastornato, e anche lui rispose loro gridando.

— Ah, sei tu il Cartago? - esclamò uno degli uomini, con un sospiro di sollievo. — E il Cholo?

— È qui- rispose il ragazzino con un brivido che gli irrigidì i nervi.

Erano quattro uomini di Croceri, che arrivavano ansimando. Rimasero muti nel vedere il corpo disteso, supino. E quando alla fine uno di loro osò parlare, facendolo con voce bassa, mentre si tirava la barba e muoveva la testa turbato:

— Che macello, Cartago! Che macello! — sussurrò. E avvicinandosi, piano piano si abbassò vero il caduto, mormorando:

— Cazzo, si è decapitato...il poveretto!

— E come è successo, amico? — chiese un altro.

-

Il ragazzino grugnì scontroso, stringendo i pugni:

—La miccia, amico! La miccia bagnata!...Quel vecchio stronzo...!

—Lo vedi? — esclamò allora un terzo. E dirigendosi verso il ragazzino:—Io ho detto a questi: *Qualcosa di brutto sta succedendo a quelli lassù. Sentite che strana caciara! Non può che essere la miccia...!*

Quando abbiamo sentito le grida abbiamo lasciato tutto per venire, di corsa, senza far caso al vecchio che era diventato furioso.

—E le altre persone?— indagò il ragazzino, cupo, desiderando di non incontrare proprio adesso, faccia a faccia, il vecchio Croceri.

—Sono rimaste là, cercando di finire, alla cieca, l'ultima barriera. Il Vecchio va molto di fretta perché ha paura del fiume.

Tutti insieme fecero scendere il corpo fino alla linea e lo appoggiarono sullo sterrato per riposarsi un po'.

—La cosa migliore sarebbe avvicinarlo alla rupe della montagna per tagliare lì dei bastoni—disse il ragazzino. E chiese, supplicante: - Mi aiuterete a portarlo fino all'accampamento, vero?

—Certo, Cartago. Senza neanche chiederlo, amico.

Uno degli uomini si offrì di andare a prendere una lampada nell'accampamento, dato che la montagna era buia, scendeva la notte e la tempesta stava per scoppiare; così annunciavano il muggire del tuono e i costanti lampi del cielo. Mentre gli altri si caricarono il corpo, l'uomo iniziò a correre per la mezza linea fino alle macchine.

Sul fianco della montagna tagliarono dei bastoni e un po' di liane e rapidamente, loro quattro, improvvisarono una strana lettiga sulla quale stesero il corpo.

Mentre aspettavano scoppio, ruggendo, l'acquazzone. Attraversarono gli immensi alberi, frustati dalla burrasca che buttava giù, nella selva, i ramoscelli marci tra l'ululare degli scimpanzé e il rimbombo del tuono.

—Che sfortuna ha questo uomo— grugnì uno degli uomini, tremando e indicando il morto, che a mala pena si distingueva nell'oscurità.

—Uhm...già è arrivato il Diluvio.

PARTE II

RACCONTARE IL CENTROAMERICA

7. Intervista a Valeria Cerezo

Valeria Visicchio

Nelle prossime pagine l'autrice dialoga con Valeria Cerezo. La trascrizione ha puro scopo informativo ed è stata pensata per approfondire o chiarire le tematiche dell'opera e il pensiero della scrittrice.

L'intervista è stata realizzata tramite la piattaforma Google Meet il 26 Luglio 2021 alle 17, ora italiana (10 a.m., Città del Guatemala).

Valeria Visicchio

Prima di tutto, voglio ringraziarla per la sua disponibilità e per essere qui. Ho trascorso gli ultimi tempi leggendo e rileggendo *Cosas más extrañas suceden en el mundo* e mi è piaciuto e mi ha intrigato molto. Mi sembra un'opera davvero particolare, appassionante e, soprattutto, capace di far sorridere e riflettere allo stesso tempo.

Mi piacerebbe iniziare l'intervista con qualche domanda sulla sua formazione e la sua passione per la scrittura. Che studi ha fatto? La sua passione per la scrittura nasce nelle aule scolastiche o dell'università?

Valeria Cerezo

Da sempre, da quando ero piccola mi è piaciuto raccontare storie, avevo la vocazione per la scrittura da prima di imparare a leggere e scrivere, così le disegnavo. Ho sentito [che lo facevano] anche altri autori nati con questa voglia di raccontare. Ma, chiaramente, quando devi scegliere un corso di studi e dici ai tuoi genitori che vuoi essere una scrittrice, ridono di te. La cosa più vicina che ho trovato, in cui mi è stata data l'opportunità di scrivere, anche se non fu necessariamente letteratura, narrativa o cose del genere, è stata il giornalismo. Ho orientato la mia attività giornalistica verso il settore culturale perché

potevamo lavorare con temi che avevano a che fare con le storie, la cucina, il turismo, la cultura e tutte le cose belle che creano un paese. Sfortunatamente i pezzi culturali iniziarono a scomparire in Guatemala e [così] ho continuato a scriverli per la televisione, sempre con questi argomenti; ma in seguito anche questo scomparve. Così mi dissi: "Insomma, quello che ho sempre voluto fare era scrivere, raccontare storie e correrò il rischio di farlo".

Visicchio

Lei è anche fotografa e così, [ha deciso di] raccontare storie con le parole e anche con le foto?

Cerezo

Sì, la fotografia mi ha stimolato molto, come lavorare nel giornalismo culturale. Ho conosciuto tante persone, ho imparato tante cose del mio Paese, della gente e tutto il resto. La fotografia è parte di un processo per me. Mi piace la fotografia di strada perché ti mostra altre parti dell'umanità. Infine, la letteratura nasce dalle domande più che dal provare a dare risposte. Quindi sì, la fotografia mi ha dato molto, però ho dovuto lasciarla, ho dovuto decidere se dedicarmi alla fotografia o alla letteratura e ho scelto la scrittura, chiaramente.

Visicchio

Lei è autrice di romanzi e racconti. Ha vinto concorsi con il racconto "La raíz" ed è stata finalista con la raccolta *La muerte de Darling* e il romanzo *La flor oscura*. Non le chiedo quale sia il suo preferito perché immagino che sarebbe come domandare a un bambino se voglia bene di più a mamma o a papà, mi corregga se sbaglio. Però le chiederò se c'è un genere letterario che preferisce fra racconto e romanzo. Inoltre, crede che il racconto sia la nuova frontiera della letteratura? Perché stiamo assistendo al fatto che i racconti stanno guadagnando terreno. E forse si stanno imponendo nella letteratura che di solito chiamiamo "classica" perché con i ritmi frenetici della vita moderna vogliamo tutto e subito, leggere un racconto richiede, in genere, un tempo limitato.

Cerezo

Il racconto si è evoluto moltissimo. Ha avuto molta popolarità negli anni Cinquanta e Sessanta e ora inizia un nuovo stile di narrativa

breve. "Breve" può indicare dalle due linee alle venti pagine. Non so perché, ma la gente ha paura del racconto, preferisce il romanzo. Quando converso con i lettori, lo preferiscono sempre. Per lo meno in paesi come il Guatemala, dove non ci sono molti lettori, la gente associa il racconto a una dimensione infantile, a qualcosa di molto semplice per bambini o per sciochinini che stanno ancora imparando. Non c'è molta educazione in merito; scrivere racconti è molto più difficile che scrivere romanzi. Succede anche a molti scrittori: cominciano a scrivere racconti per prepararsi a scrivere romanzi, però questo non funziona. Il racconto ha una dinamica interna molto interessante rispetto al romanzo. Dobbiamo anche dire che non abbiamo molta scelta nelle librerie, dobbiamo andare a scavare, per vedere cosa troviamo.

Per quanto riguarda il ritmo, la dinamica di lettura è cambiata moltissimo, il racconto è favorito in questo senso, ma ci sono stili, tipi di narrativa diversi. Ci sono racconti che sono scritti in modo tale che è come se si stesse leggendo un romanzo breve. Si tratta dello stile più antico, in quello nuovo la redazione e le dinamiche sono diverse. Nella lettura si sta creando un nuovo stile di narrativa breve, dove l'importante non è il fatto che siano, per esempio, cinque pagine, ma come sono narrate quelle cinque pagine. E non è niente di nuovo, però si comincia a notare di più ora che sta emergendo una nuova generazione di narratori di racconti.

A me piace molto il racconto, credo che ne fossi destinata sin da quando ho iniziato a scrivere. Però, quello a cui pensavo quando mi immaginavo scrittrice è sempre stato il romanzo. Credo che questo succeda a molti scrittori che vogliono iniziare. Uno si mette a scrivere mille pagine preso dall'emozione di questa scoperta, comincia con un grande slancio e poi impara a strutturare meglio. Io non avevo idea di come scrivere racconti e non mi interessava neppure molto. Quando terminai il primo romanzo mi resi conto che mi mancava molto per arrivare dove volevo arrivare con la mia redazione... Nella struttura, nella narrativa e in tutto il resto. Allora mi iscrissi a un laboratorio di scrittura creativa. Lì ci facevano scrivere un racconto a settimana; dovevo scrivere racconti di una pagina, così iniziò il mio esercizio con il racconto e mi innamorai anche di questo tipo di narrativa.

Quando iniziai a trovare il modo per farlo, pensai che mi piaceva davvero e cominciai a scrivere un libro che non avevo programmato; è una raccolta di racconti, alcuni dei quali hanno anche otto anni. A

mano a mano che si va perfezionando il mestiere, perché questo è un mestiere quotidiano, inizia a prendere forma; dunque per me fu un processo bello ma anche lungo. Tutto iniziò con la scoperta che potevo anche mettermi a scrivere racconti.

Visicchio

E da dove nasce tutto questo?

Cerezo

Nasce dalle emozioni. Per me il racconto è un'emozione. Il primo che ho scritto parla di una bambina che viveva con delle forbici nella stanza della nonna. Questo venne fuori un giorno in cui sentivo nostalgia per mia nonna, ero triste per lei e mi lasciai trasportare da questa emozione. Quando lei morì mi resi conto, dopo che la seppellimmo e riponemmo le sue cose, che l'unica cosa che era rimasta di lei erano un po' di capelli in un pettine. Tutto iniziò a venire fuori, mi piacque la direzione che prese e lasciai che la finzione prendesse vita perché ovviamente il racconto non rappresenta proprio quello che successe a me, ma lasciai che da lì nascesse la finzione. Ecco come mi lanciai dal trampolino del racconto. Poi inizi a comprendere le sue richieste, le sue dinamiche e tutto il resto.

Visicchio

Sta parlando del racconto "La jaula"?

Cerezo

Anche "La jaula" è ispirato alla figura di mia nonna. All'interno della storia tento di ritrarre la situazione e la vita delle donne della sua generazione, che si dedicavano completamente alla casa e alla famiglia, sempre subordinate alla figura del patriarca.

Inoltre, in Guatemala le nonne svolgono un ruolo importante nell'educazione dei bambini, normalmente se ne fanno carico mentre i genitori lavorano. Le relazioni fra nipoti e nonni di solito sono molto strette ed era qualcosa che volevo rappresentare. La parte che si avvicina di più alla realtà è che mio nonno, quando era già separato da mia nonna, in varie occasioni arrivava a casa e le chiedeva di cucinare per lui i suoi piatti preferiti — mia nonna era una cuoca eccezionale —. L'altra cosa che ispirò il racconto è che, in realtà, mio nonno arrivò a

chiederle che gli cucinasse *iguana en iwaxte* e mia nonna cucinò due iguana che mi avevano regalato e vivevano nel giardino. In quell'epoca — alla fine degli anni ottanta — era un piatto molto comune fra le persone che erano nate nella costa meridionale del Guatemala.

Con questi precedenti della figura della nonna, il racconto di cui mi chiedi (nel mio lavoro successivo) si chiama "Donde ya no crece nada". È stato il primo racconto che ho scritto e non fu del tutto intenzionale; come ti ho detto, la mia prima vocazione fu il romanzo.

Tentai diverse volte di scrivere racconti per il laboratorio, però questa struttura e questa dinamica che caratterizzano il racconto non mi riuscivano. E, insomma, una sera stavo riordinando alcune cose nel mio studio e trovai un porta gioielli di mia nonna in cui avevo conservato quei fili di suoi capelli di cui ho parlato; provai una grande nostalgia, molta tristezza e l'ho portata sulla carta.

Quando morì mia nonna — io avevo già vent'anni — mi sentii molto indifesa, come la bambina del racconto. Allora, avendo rivissuto tutte quelle emozioni, modificai lo scritto fino a che si trasformò in finzione. E così imparai a scrivere racconti. Durante l'edizione del manoscritto, ho deciso che era quel racconto a dover aprire il libro.

Visicchio

Dunque, le sue storie traggono ispirazione da fatti reali che lei rielabora? Per esempio, la lettera di Natalia del racconto "Correspondencia ajena", lei l'ha trovata davvero.

Cerezo

Sì, corretto. La lettera la trovai e ce l'ho ancora conservata. Molte storie partono dalla realtà e poi questo permette che si realizzi la finzione, è il modo in cui a me piace narrare. Lascio che i personaggi facciano le loro cose, parlino...E poi li puoi cambiare e puoi cambiare il racconto tutte le volte che vuoi fino a quando senti che è inistradato verso il cammino che dovrebbe prendere all'interno della sua finzione. Altri racconti, al contrario, nascono dalla pura immaginazione. Ti chiedi "che cosa succederebbe se...", il "what if..." inglese che è una delle premesse di cui hanno parlato molti autori.

Visicchio

Tornando a "La muerte di Darling". Perché questo titolo? Anche

questo trae ispirazione da avvenimenti reali o proviene dalla sua immaginazione?

Cerezo

“La muerte de Darling”, que dà il titolo al libro, è un racconto epistolare e un ghigno letterario tratto dalla frase di William Faulkner: “In writing you must kill all your darlings” e che significa che gli scrittori devono eliminare senza pietà le parole, i personaggi, le trame secondarie o le frasi che personalmente amiamo ma che non contribuiscono in nulla allo sviluppo della storia. Nel caso di questo racconto, si tratta anche dei luoghi comuni e dei vizi di redazione. In realtà, è un racconto comico e ironico che mi è venuto in mente mentre facevo correzioni di stile, con il mio primo maestro Augusto Monterroso, di un romanzo a cui stavo lavorando in quel momento...Spero di riprenderla. Con questo racconto chiudo il libro, che conta in tutto 17 testi. Il manoscritto originale ne aveva 27, però prima della pubblicazione decisi di togliere gli altri, che restano inediti, per perfezionarli.

Visicchio

E, per quanto concerne *La flor Oscura*, c'è uno scopo preciso dietro alla sua redazione? Se sì, qual è?

Cerezo

Si tratta di un romanzo apolitico che si focalizza sulle vittime della guerra, parla della paura degli innocenti, dello scontro culturale, la solidarietà e i dilemmi etici della medicina. La mia intenzione era dare protagonismo alle persone che non figurarono nelle liste ufficiali e letterarie degli eroi e dei martiri, sempre legati a ideologie politiche.

Quel romanzo nacque da solo a partire da conversazioni —nel corso di molti anni e senza cercarle— con persone a cui toccò vivere questo momento storico. Si basa su aneddoti e ricordi di queste persone, però l'inizio di tutto furono i miei genitori, entrambi medici, che stavano facendo il loro tirocinio in campagna proprio in quel periodo; mi hanno sempre impressionato molto i loro racconti, alcuni divertenti e altri duri. Si sposarono prima di iniziare il tirocinio e mi “hanno fatto” in un paesino abbastanza lontano: Chicabracán. Due dei personaggi sono ispirati ai miei genitori, e non poteva mancare mia nonna [ride]. Fra le tante cose che narro, ce ne sono alcune che sono un ritratto

quasi esatto della realtà con piccole modifiche perché si adattassero alla trama.

Visicchio

Parlando un po' del suo contesto, lei è nata e cresciuta durante la guerra civile del Guatemala. Questo avvenimento ha influito sulla sua visione e sullo stile della sua scrittura? In che modo?

Cerezo

Sì, ma non direttamente. Sono nata in un ambiente molto protetto, dunque a me non è mai capitato di assistere a qualcosa della guerra che mi abbia toccato direttamente. È successo alla mia famiglia ma in luoghi molto lontani e non se ne parlava mai con me, non mi è mai capitato di stare in posti pericolosi. Kathleen Sparks parla di un tema che si chiama "letteratura della post-memoria" con cui il mio lavoro si relaziona. Quindi, che cos'è la post-memoria? È quello che hai ereditato dai tuoi genitori, dalle loro conversazioni, da quello che ti dicono e anche da quello che non ti dicono, e infine dal tuo gruppo sociale. Quindi sì, c'è un'influenza ma non è diretta. In *La Flor Oscura*, per esempio, tutto il romanzo è formato dalle testimonianze delle persone, non mi interessano molto le questioni storiche, sedermi a indagare, vorrei che fosse l'aspetto umano [a emergere], e l'aspetto umano viene solo dalla bocca della gente, dalle sue esperienze, dalla sua interpretazione, da quello che hanno vissuto.

Visicchio

Addentrando in *Cosas más extrañas suceden en el mundo*, vorrei parlare un po' delle atmosfere quasi oniriche dei racconti e del fatto che queste sembrano portare il lettore a un finale ovvio; è come se già dalle prime parole il lettore capisse quello che succederà, però non è così. C'è un repentino cambio di direzione che ci porta a un finale inaspettato, a volte comico, che ad ogni modo porta il lettore a riflettere.

Cerezo

Insomma, una delle mie intenzioni, specialmente con il racconto, è questa: invitare alla riflessione su alcuni temi, vederli sotto a un'altra luce. Per lo meno per me, come scrittrice, è una delle cose che mi motivano. La premessa del racconto è che si tratta di una rottura di ciò che

è quotidiano, non importa se nella direzione della fantasia o del realismo o di qualunque genere, l'importante è la rottura di tutto ciò che è ordinario. Si lavora avendo questo in mente. C'è molta gente che obietta che un racconto o una storia sono la stessa cosa, ma non è così. La storia è una descrizione che ci porta a riflettere; il tema è molto implicito, non si menziona mai, si tratta della descrizione di una circostanza dal punto A al punto B. All'interno di tutto questo discorso, il lettore deve intuire poco a poco di cosa si tratta. Al contrario, il racconto si struttura in modo tale che chi scrive aiuta il lettore a tirare le sue conclusioni, può avere delle svolte ogni tot per fare in modo che chi legge possa cercare altre riflessioni e conclusioni¹⁰³.

La cosa più importante del *racconto* è questa situazione che rompe la quotidianità, e [il fatto che] ci serviamo dei personaggi per mostrarlo; il personaggio non è l'attore principale ma il mezzo, la situazione e il tema sono l'aspetto principale. Nel romanzo, al contrario, i personaggi sono gli attori principali e il contesto è ciò che nutre la storia di una persona.

Visicchio

Le donne che appaiono nei racconti sono molto spesso vittime di uomini che stanno loro vicino. La violenza è allo stesso tempo psicologica (come nel caso di Natalia, citando solo una delle donne che appaiono nella storia), fisica (che è quello che succede a Rosa) e verbale (Cat Wright chiama Iris, sua moglie, "pinnipede" e "tricheco"). Si tratta di una denuncia della condizione della donna che molto spesso continua a essere una pedina nelle mani degli uomini?

Cerezo

Sì, in "La raíz" (la cui protagonista è Rosa, N. De la A.) c'è una volontà di denuncia. In "Correspondencia ajena" [la cui protagonista è Natalia, N. De la A] no, si tratta di segnalare una circostanza, mostrarla alla gente. È un altro modo di gestire i vari tipi di violenza

¹⁰³ La storia si riferisce a ciò che avviene sul piano del contenuto. La peculiarità del racconto, invece, è il modo in cui viene comunicato il contenuto ed è spesso riscontrabile una parte espressiva; inoltre tende a presentare i fatti come realmente accaduti. Si è scelto di tradurre i termini spagnoli *cuento* e *relato* per facilità di comprensione del lettore italiano che non conosca lo spagnolo e per coerenza con il resto della traduzione.

normalizzata. Però dobbiamo dire che questo tipo di violenza esiste anche contro gli uomini, solo che non se ne parla molto.

Non c'è un'intenzione specifica di denuncia, piuttosto [l'obiettivo è quello] di vedere come si sviluppano le situazioni e quali sono le conseguenze.

Visicchio

A proposito di Rosa, è possibile che questo personaggio sia ispirato a Úrsula Iguarán di *Cent'anni di solitudine*? Entrambe diventano cieche però continuano a "vedere" con gli altri sensi. C'è una frase del romanzo in cui si descrive l'anziana Úrsula che potrebbe adattarsi alla cuoca: "dispone de tal clarividencia para examinar hasta los más insignificantes acontecimientos". Inoltre, entrambe sono responsabili della formazione dei giovani: Rosa con Matilde in cucina e Úrsula con tutti i giovani Buendía e con José Arcadio che vuole diventare Papa.

Cerezo

In realtà, no. Rosa lavorò a casa mia quando io ero molto piccola e non è così buona come sembra nel racconto, la mia Rosa era davvero cattiva. Però Rosa è un misto fra questa signora che lavorava per noi, che era anche molto divertente, aveva cose buone e meno buone, e mia nonna. Torniamo a mia nonna. Fu mia nonna a insegnarmi a preparare il *pepián*.

Anche se in modo più diluito, la sua figura si intreccia con quella di Rosa. Questo racconto ha già una trama narrativa più elaborata, sebbene la sua origine sia strettamente legata alla relazione con mia nonna. Lei visse con noi fino ai miei otto anni ed eravamo molto unite; quando mia madre si sposò per la seconda volta, mia nonna ha dovuto cambiare casa e questa separazione mi ha fatto molto male, anche se andò a vivere a pochi isolati da dove vivevo. La parte di realtà presente nel racconto è che mia nonna, effettivamente, preferiva cucinare su un forno in muratura e non sulla stufa, insieme alla domestica, Rosa, che era indigena e parlava poco spagnolo. Ora, la storia dell'avvelenamento del marito di Rosa è pura finzione e mi venne in mente di usarla perché la tata di mio figlio, anche lei indigena, una volta disse che la radice del *chiltepe* era velenosa e mi sembrò un'informazione curiosa. È un racconto che gioca con il concetto di radici come origine dell'identità personale e culturale. Quando terminai il racconto cucinai un

pepián con gli occhi bendati, solo per fare qualcosa di diverso [ride].

Rosa si ispira a mia madre. Lei era cieca, la operarono agli occhi, l'operazione non andò bene e così continua a cucinare. Quando la vedi camminare per strada non ti immagini che la sua vista sia così compromessa. Dunque, Rosa viene da diverse donne della mia famiglia, molte signore convergono in questo personaggio.

L'aneddoto della donna che avvelena il marito l'ascoltai a Río Dulce¹⁰⁴. Io non so se sia vero, né proverò se la radice del *chiltepe* sia velenosa o meno [ride] però la storia mi intrigò. Tutte le donne [dei racconti] sono personaggi in cui convergono altre donne. Anche la madre di Matilde, in alcuni momenti, rappresenta alcune delle abitudini di mia nonna. Lei aveva una parte buona e [anche] una parte, che è culturale in Guatemala, di disprezzo per la "servitù". Forse non è neppure disprezzo, se non una distanza; lei è cresciuta così, questa era la sua cultura.

Visicchio

Per tanto, possiamo dire che il racconto sia la ricetta del *pepián*?

Cerezo

Sì, assolutamente. C'è una grande tradizione che riguarda l'aspetto culinario nella letteratura.

¹⁰⁴ Paese in Guatemala, sulle rive del lago Izabal. N.d.A.

8. Intervista a Denise Phé-Funchal

Tiziana Toriello

Tiziana Toriello

Ho letto che a scuola hai avuto problemi con i compagni perché avevi un modo diverso di pensare rispetto agli altri, ma anche per i tuoi problemi economici. Per questo, hai deciso di chiuderti nel silenzio. Inoltre, in un video su youtube, in cui parli presso il Ted Talks, affermi che proprio attraverso la letteratura la paura e il vuoto interiore si sono trasformati in qualcosa di positivo, in una forma d'arte. A tal proposito, si potrebbe dire che la letteratura nasca il più delle volte dalla sofferenza?

Denise Phé-Funchal

Sì, c'è una relazione tra i traumi, la tristezza e il lavoro dello scrittore. Credo che la tristezza in gran parte ci riempia di sensazioni e di sentimenti e bisogna trovare un modo di esprimerli, una valvola di sfogo... C'era una ragazza a scuola che veniva bullizzata perché era molto alta, imponente, 20/25 centimetri più alta [della media] ed era forte. Questa ragazza è diventata una sportiva e ora è una delle principali allenatrici della squadra di nuoto in Guatemala. Dunque, penso che la tristezza permetta di cercare un modo di analizzare e canalizzare tutto, tutto ciò che si accumula giorno dopo giorno nella nostra vita. Altri la canalizzeranno in una maniera meno positiva.

Toriello

Durante il Ted Talks hai raccontato che un tuo professore ti ha detto: "Denise parla, grida, il mondo è lì per ascoltarti". Da allora qualcosa è cambiato in te. Anche a me è capitato, dopo aver sentito da una persona proprio le parole di cui avevo bisogno. Ritieni che un'opera

letteraria possa sortire lo stesso effetto nel lettore? La tua scrittura vuole aiutare a diffondere nella società guatemalteca una nuova prospettiva sia in merito all'istituzione familiare, che per quanto riguarda le condizioni individuali in cui ci troviamo soprattutto noi donne?

Phé-Funchal

Credo che, quando ci si propone di scrivere per enfatizzare qualcosa di concreto o per cambiare il modo di pensare delle persone, si sacrifichi la qualità letteraria. Quindi, questo non è il mio obiettivo. Penso che riesco a far sì che attraverso le storie la gente rifletta, che si ponga domande sulle proprie relazioni, che si interroghi sui ruoli di genere, su come vede la famiglia.

In *Buenas Costumbres* nessun racconto prevede un finale felice, al contrario, la maggior parte sono storie tragiche a cui si è stati costretti. Il romanzo che ho scritto *Ana sonríe* racconta di tre sorelle e delle loro relazioni con gli uomini, anche con il padre; la gente mi dice che può immedesimarsi in quelle storie. Anche attraverso *Buenas Costumbres* rivivono gli abusi subiti. Il racconto "Estás" sembra una storia d'amore, di qualcuno che sta cercando di dimenticare un'altra persona, ma alla fine si viene a scoprire che si tratta di una donna che sta cercando di dimenticare l'uomo che abusava di lei quando era piccola. A me è accaduto. Questa storia è probabilmente l'unica totalmente autobiografica tra tutte quelle che ho scritto. Infatti, quando la gente la legge mi confessa di aver potuto riflettere su quanto accaduto alla propria figlia o a sé stessa. Da qui, ci si rende conto di come nel corso della storia delle donne, sfortunatamente, l'abuso sessuale infantile è una cosa comune, altamente comune.

Le altre mie amiche, invece, trattano di altri temi letterari come il matrimonio e le difficoltà ad esso connesse, oppure dei processi creativi. Tuttavia, i temi a cui io sono interessata sono quelli che riguardano la famiglia e, quindi, in qualche modo conduco le persone alla riflessione su questo argomento e su come tuttora si viene educati.

Toriello

Quando cominci a scrivere sei già a conoscenza di come si svilupperà la storia o questa nasce man mano che la componi? Nel tuo processo di scrittura ci sono fasi o momenti ben definiti? Per esempio, fasi più libere e poi, successivamente, di sistemazione e strutturazione?

Phé-Funchal

Ti posso dire che si tratta di un processo simultaneo, parallelo. Io ho poche regole che rispetto, cioè, in alcuni casi mi domando se la storia sia credibile o meno. Se lo è, non importa quanto possa essere dura, ma se è cruda e non è credibile, allora, c'è un problema e rivedo la storia affinché chi la legge possa pensare che possa accadere.

In *Buenas Costumbres*, il racconto "Directamente Nunca" è la storia di un uomo che narra di aver lasciato che gli scarafaggi mangiassero a poco a poco sua moglie che non volle seppellire e che non voleva lasciare andare. Dunque, l'uomo preferisce chiudersi in casa con gli scarafaggi e lasciarsi morire piuttosto che seppellire la moglie. Naturalmente si tratta di un racconto che non si può credere possibile, ma, alla fine, è una metafora sulle relazioni d'amore e su come a volte non si riesca a lasciare andare l'altro. È una storia sia cruda, sia fantastica, che, se vogliamo classificare, possiamo inserire nell'ambito del realismo magico. Tuttavia, la mia revisione avviene in funzione della credibilità della storia. Per esempio, al momento di scrivere una storia in cui il narratore è un uomo e sento che qualcosa non mi quadra poiché non sembra un uomo, ma ancora emerge una prospettiva femminile nel narratore, allora, ci torno e controllo, ritorno e ricontrollo e mi domando: "un uomo si esprimerebbe davvero così? Gli uomini educati in America Latina potrebbero pensare allo stesso modo del mio narratore?". Questo è il mio parametro di revisione, la verosimiglianza.

Toriello

Quali sono gli autori che hanno influito maggiormente sulla tua opera? La figura di Rafael Menjívar Ochoa quanto ha inciso sull'umore nero presente nella tua opera? Ci sono stati dei contatti con altri autori della tua stessa generazione come gli scrittori dell'*Editorial X*?

Phé-Funchal

Gli autori che più mi hanno influenzato sono Flaubert, Balzac, Maupassant, che amo alla follia e con passione. Ciò si deve alla mia formazione in una scuola francese. Probabilmente la letteratura francese mi ha fatto innamorare della letteratura.

A mio fratello non è mai piaciuto leggere la narrativa, mai nella sua vita, lui è un grande lettore di giornali, gli piace la storia. Quando

andavamo a scuola mi chiedeva sempre di fargli i compiti di letteratura. Allora, un giorno arrivò con un'edizione di *Cien años de soledad* che aveva dei caratteri piccolissimi. Era un giovedì o un venerdì, e mi disse che doveva leggerlo per il lunedì successivo e, così, mi chiese aiuto in cambio del suo per i miei compiti di matematica. Avevo solo 14 anni, cominciai a leggere il libro e non uscii dalla mia stanza per tutto il fine settimana. Dormii poco, non riuscivo a smettere di leggere e quando arrivai alla fine credo che una parte di me disse: "Io voglio fare questo! Voglio riuscire a farlo!".

Io scrivevo racconti, li inviavo ai concorsi scolastici, già avevo vinto qualche piccolo premio, ma era più che altro una cosa che facevo perché si trattava di un compito per la scuola. Invece, *Cien años de soledad* non solo mi condusse a uno stato di meraviglia, ma fu la porta per cominciare a leggere scrittori latinoamericani. È così che arrivo da Gabo a Bryce Echenique, a Borges, a Cortázar, a Benedetti. Giungo a molti altri autori che fecero vedere l'America Latina, come Carlos Fuentes, Ibargüengoitia e, pensando dapprima che fosse brasiliano, scopro Sarraamago, il mio Dio, in tutto e per tutto, in assoluto, maestro e creatore di tutte le tecniche letterarie. È il mio Dio personale.

Più tardi, quando comincio ad assumere il femminismo come una forma di vita, intraprendo un nuovo cammino di esplorazione della letteratura femminile latinoamericana.

Durante questo cammino, nel 2005, conosco Rafael Menjívar e a quel tempo *l'Editorial X* era già scomparsa. Negli anni di maggior pubblicazione degli scrittori dell'*Editorial X*, io ancora non avevo chiaro su cosa scrivere. Li avevo letti, non tutti, ma ero venuta a conoscenza dell'*Editorial X* perché pubblicò Jacinta Escudos, la quale era una delle autrici che avevo scoperto quando cominciai a leggere sul femminismo e anche perché questa casa editrice aveva pubblicato un mio vecchio compagno di scuola, Maurice Echeverría. Quindi, è questo il modo in cui ho conosciuto *l'Editorial X*, ma quando giunsi al corso della *Casa del Escritor*, ossia il laboratorio tenuto da Rafael Menjívar, *l'Editorial X* già non esisteva più. Comunque, aveva già pubblicato quegli autori che sarebbero poi divenuti importanti come Javier Payeras, Byron Quiñones, Ronald Flores, Estuardo Prado.

Arrivai al laboratorio di scrittura di Rafael dopo una brutta esperienza in un altro corso dove mi avevano detto che tutto quello che scrivevo era immondizia e, tuttora, se vedo il poeta che tenne quel

laboratorio, mi viene voglia di piangere. Tuttavia, Rafa divenne una fonte di ispirazione molto importante nella mia vita perché, al di là di tutto, mi insegnò come guardare in modo obiettivo i miei testi, dal momento che quando uno scrive crede di aver prodotto qualcosa di geniale, mai scritta da nessuno fino a quel momento. Però, molte volte le cose che si scrivono non hanno molta importanza o non sono di grande qualità, si tratta di mero discorso, mere chiacchiere. Per questo, ciò per cui ringrazio maggiormente Rafa è di avermi dato gli strumenti per identificare se un mio testo possiede la qualità sufficiente affinché qualcun altro possa leggerlo. Beh, alcuni mi dicono che sono troppo dura con me stessa, che ho tante cose che ho scritto che posso pubblicare, ma a me non soddisfano. Rafa è divenuto per me un punto di riferimento molto importante per il rispetto del lavoro dello scrittore. Lui aveva vissuto molti anni in Messico e aveva un umore nero messicano meraviglioso ed è riuscito a tirare fuori il mio umore nero. Era molto divertente, potevo parlare con lui per ore e ore. Avevamo un rapporto molto bello tanto che tutti dicevano che io ero la sua preferita.

Toriello

Che importanza ha la letteratura nordamericana nelle tue letture?

Phé-Funchal

Tra i *gringo* mi piacciono molto Faulkner e Steinbeck e alcune donne come Dorothy Parker. Tuttavia, suppongo che la mia formazione politica mi abbia creato un pregiudizio verso tutto ciò che è *gringo*. È stato difficile. Infatti, mi sono avvicinata tardi alla letteratura statunitense, e ogni tanto vado all'esplorazione di alcuni di quei libri che ho come Edgar Allan Poe, ma si tratta più che altro di qualcosa legato all'infanzia. Ho una sorta di rifiuto per tutto ciò che è *gringo* poiché ho ricevuto un'educazione di sinistra, la maggior parte dei miei professori al liceo francese erano comunisti, gente di sinistra e, inoltre, mia madre era di sinistra.

Toriello

Che tipo di rapporto pensi ci sia tra gli editori in Guatemala? Si sta aprendo l'idea di una collaborazione comune o un progetto che possa aiutare la letteratura guatemalteca a uscire dalla sua invisibilità? La pandemia ha aiutato a ripensare alle modalità di diffusione, per

esempio, si sta valutando la possibilità di pubblicazione in formato e-book?

Phé-Funchal

In Guatemala ci sono due tipi di editoria. Da un lato, le case editrici che producono materiale pedagogico, per le scuole e che all'improvviso pubblicano una collezione di libri da leggere nelle scuole. Queste collezioni sottendono a molte restrizioni, ossia non possono parlare di streghe, maghi, di molte cose perché la maggior parte delle scuole sono evangeliche. Il Guatemala è un paese che conta al momento tra la sua popolazione una percentuale del 50% di evangelici, del 48% di cattolici e del 2% di coloro che si definiscono atei o che non si identificano con una religione specifica.

Molte delle pubblicazioni di libri è in qualche modo condizionata dai temi che si affrontano a scuola. Ciò riguarda le case editrici che tengono una linea più scolastica e che, sfortunatamente, sono le due più forti del Guatemala.

Poi, esistono gruppi editoriali piccoli, indipendenti, come F&G che pubblica le mie opere, e che più che mai dipendono dalle tasche degli editori e dai progetti che riescono a conseguire che permettono loro di finanziare altri libri. Il mio editore al momento sta cercando di ottenere il mandato per pubblicare *l'Informe del Desarrollo Humano* (INDH) del PNUD (*Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo* dell'ONU) perché ciò gli permetterebbe il prossimo anno di mettere in stampa dieci autori. Altrimenti, non avrebbe i fondi. Poi, ci sono le auto pubblicazioni, ma il problema è la promozione di cui si dovrebbe occupare lo scrittore, il quale potrebbe rimanere con le sue copie invendute.

Gli e-book permetterebbero una maggiore diffusione internazionale. Due editoriali indipendenti, F&G e MagnaTerra, che è sull'orlo del fallimento, ad un certo punto hanno provato a produrre e-book, ma hanno speso nella pubblicazione più denaro di quello ricavato dalle vendite. Il Guatemala non legge, non siamo un paese di lettori. Inoltre, c'è il problema di accesso alla tecnologia di cui si stima ne usufruisca solo il 10% della popolazione totale. Di conseguenza, non è proficuo per gli editori poiché devono pagare una piattaforma in cui depositare i libri, e se non si vendono il costo ricade su di loro. In fin dei conti, ci sono molte cose a dipendere dalla parte economica. Le case editrici solitamente hanno vita breve. Poi, ci sono quelle due, tre che

lavorano da 25 anni e che sono le uniche che cercano di farti conoscere a livello internazionale ed è così che riescono a farti invitare ad una Fiera del libro, a quella di Guadalajara, la Fiera più importante del libro latinoamericana.

Non c'è una strategia per uscire dall'anonimato perché noi come Centroamerica, in fin dei conti, dopo la fine della guerra siamo spariti dalla mappa della letteratura. Invece, Sergio Ramírez, Gioconda Belli sono gli unici due del Centroamerica che sopravvivono e, forse, Castellano Moya. Sono i tre sopravvissuti alla guerra che continuano a ricevere l'interesse internazionale, ma tutto il resto ne rimane estraneo.

Raúl Figueroa me lo diceva che non c'era abbastanza denaro per sostenere una pubblicazione. È come tirare i dadi e aspettare di vedere cosa accadrà gli anni successivi.

Toriello

Il racconto "Luna", all'interno di *Buenas Costumbres*, e il romanzo *Las Flores* sono caratterizzati da una scrittura che si apre all'erotismo. Cosa è cambiato negli anni nella letteratura femminile?

Phé-Funchal

Credo che la prima a parlare di erotismo fu Pepita García Granados nel XIX secolo, che fu così rivoluzionaria, totalmente. Dopo di lei, compare una scrittura delle donne in cui il corpo è praticamente inesistente, oppure viene presentato come strumento per divenire madre. Dopo, compaiono Luz Méndez de La Vega, Margarita Carrera e Ana María Rodas, tre poetesse di fine anni '60/'70 che scrivono una poesia che si apre al corpo e che utilizzano un linguaggio colloquiale sul sesso, sul pene, sulla vulva... molto molto aperto e che fu estremamente rivoluzionario e che molte volte costò loro una critica severa, tacciate come donne volgari.

Dunque, nella produzione guatemalteca, ma credo che ciò succeda ovunque in tutti gli ambienti letterari, esiste una letteratura maschile che è predominante e all'interno di essa si manifesta un'apologia della violazione; ci sono storie in cui la violazione si offre come la rappresentazione della sessualità femminile o della prostituzione e che, in qualche modo, propone una prospettiva romantica dell'evento. Perciò, è terribile. Dopo, continua il silenzio sul corpo anche da parte delle stesse donne.

Più o meno alla fine degli anni '90 e durante il primo decennio degli anni 2000, emerge un discorso più aperto, ma, non è che il Guatemala posseda una letteratura o una poesia erotica tanto da potersi definire una tendenza nella letteratura guatemalteca.

Qualche anno fa, con Raúl Figueroa, che è il mio editore, proponemmo di creare un'antologia di racconti erotici e cominciammo a contattare le autrici guatemalteche già pubblicate, quelle che stavano cominciando a risuonare, affinché scrivessero racconti erotici.

Fu molto curioso che alcune di loro, anche una tra le più conosciute, ci risposero che non lo avrebbero fatto, domandandosi cosa avrebbe pensato la gente di loro. Tuttavia, l'erotismo è parte della vita, della quotidianità. È stato molto interessante vedere questa reazione e così decidemmo di aprire un bando, ricevemmo racconti da ogni parte, alcune delle scrittrici ci chiesero di utilizzare uno pseudonimo. Tutto ciò perché ancora esiste un pregiudizio su questo tema.

Mio fratello mi ha raccontato di quando uscì *Buenas Costumbres*, in cui sono inseriti due racconti erotici, "Luna" e "Oscura". Quest'ultimo narra di una donna cieca che io osservavo nella realtà, quando prendevo l'autobus che passava vicino a un ospedale per ciechi; era una ragazza così bella e, tutte le volte che saliva sull'autobus, gli uomini la guardavano e io pensavo a quanto potesse essere complessa la sessualità quando non si può vedere.

Quando fu pubblicato il mio libro, alcuni dei miei compagni di scuola lo comprarono e mio fratello mi ha raccontato che gli dicevano: "non ti vergogni che tua sorella scriva queste cose? Come puoi lasciare che pubblichi questo?".

Toriello

Tutta la tua opera tratta la questione di genere. Secondo te, ci sono stati dei progressi nella società riguardanti la condizione delle donne?

Phé-Funchal

Credo che in molti aspetti ci siano stati dei progressi. Io insegno sociologia in una università e una parte del corso riguarda la teoria di genere. Naturalmente, non manca mai uno studente o studentessa che mi dice che in Guatemala le donne sono uguali agli uomini. Tuttavia, io rispondo che la prima volta che una donna riuscì a mettere piede in una università in Guatemala fu nel 1914 e che poteva studiare solo

diritto o architettura, solo questo. Inoltre, dopo aver terminato la carriera universitaria non poteva esercitare la professione. Difatti, solo nel 1945 si permise l'accesso alle carriere, quando si concesse l'opportunità di frequentare l'università a tutte le donne. Le elementari sono state il livello più alto d'istruzione di mia nonna perché era la più piccola della famiglia, colei che si presupponeva dovesse badare ai genitori e non dovesse sposarsi, per cui non era necessario che studiasse.

Molti sono i campi che si sono aperti, come l'accesso all'educazione. Tuttavia, si tratta di un'apertura formale poiché a livello culturale è ancora difficile. Io ho lavorato per molto tempo per un'organizzazione al fianco della popolazione indigena e una delle cose più complicate era proprio il programma di educazione perché ancora è diffusa l'idea che, al momento della prima mestruazione, la bambina si deve sposare. Quindi, perché deve studiare? Le aperture si riscontrano su certi temi, ma credo che sia successo anche negli altri paesi, ossia che l'idea di uguaglianza passi attraverso l'idea di libertà sessuale. Sì, certamente ci sono più ragazze che non arrivano più vergini al matrimonio. Però, allo stesso tempo, per molte continua a essere molto importante arrivare vergine al matrimonio dal momento che lo è ancora anche per gli uomini.

Ora io sto insegnando in una scuola, ho studenti di 14 anni, ragazzini. Un giorno iniziarono una discussione tra ragazzi e ragazze della stessa età sulla questione della verginità e almeno due studenti dicevano che una donna che ha perso la sua verginità non ha molto valore perché è una donna usata. Questi due ragazzi rappresentano buona parte della società guatemalteca. Dunque, di certo c'è più libertà sessuale, ma quando si leggono gli studi sulla sessualità si nota che ancora un 27-30% non utilizza un metodo contraccettivo pur non avendo il consenso della compagna. La maggior parte non è in grado di concordare l'uso del preservativo in una relazione sessuale. Ogni anno ci sono 35.000 maternità riguardanti le minori di 15 anni. Formalmente, nelle scuole si deve parlare di educazione sessuale, ma i genitori non vogliono, nemmeno il sistema pubblico e neanche il privato.

Toriello

Come insegnante cerchi di far cambiare idea a questi ragazzi?

Phé-Funchal

Lo faccio, è il motivo per cui ho scelto di diventare professoressa in una scuola. Uno dei motivi per cui ho deciso di cercare lavoro alle superiori è stato proprio per questo, perché una volta all'università già sono grandi e hanno le idee ben chiare; è molto difficile che cambino il loro modo di pensare. All'università insegno letteratura e sociologia, ma si tratta di un piccolo corso dove si parla di genere durante una parte del semestre, per cui non posso sviluppare approfonditamente il tema. Inoltre, all'università gli studenti valutano il professore e, se non si raggiunge l'85% dei consensi tra gli studenti, l'anno successivo non si viene ricontattati. Difatti, il corso di sociologia me lo danno e me lo tolgono, perché quando affronto un tema difficile sull'uguaglianza di genere o sull'educazione sessuale me lo revocano se gli studenti sono molto conservatori e, nel caso non trovino nessuno in sostituzione, me lo offrono nuovamente. A scuola ho più opportunità di sviluppare il tema perché si suppone che segua ogni gruppo di studenti per tre anni. Quindi, prima li lascio parlare, litigano e poi costruiamo un dibattito. Perlomeno, riesco a far capire che la loro realtà e verità non è la verità assoluta. Probabilmente non li cambi, per esempio, ho studenti appartenenti all'Opus Dei e sono tanto conservatori, ma, almeno, cerco di instillare loro questa piccola idea.

Toriello

Nella tua opera affronti il tema della violenza, a volte in modo sottile, descrivendo una violenza che non si manifesta solo in maniera fisica ma anche psicologica, come quella del racconto *Chapstick*. Credi che nella letteratura guatemalteca la violenza sia un tema imprescindibile?

Phé-Funchal

Sì, totalmente. Ci sono scrittori che non parlano della violenza, e questo va bene, chiunque può decidere di cosa parlare. Tuttavia, noi siamo figli di questa violenza perché è ovunque, è impressionante. Sono nata nel mezzo di una guerra, la ricordo, anche se in città non era così forte. Ricordo che una maestra da un giorno all'altro non tornò a scuola perché avevano sequestrato sua mamma e dovette fuggire dal Guatemala.

Ricordo come crivellarono la mamma di due mie compagne di scuola di fronte a loro. Fu orribile perché la mamma le accompagnò alla

fermata dello scuolabus e, mentre le bambine salivano sul bus e si dirigevano in fondo per salutarla, non appena lo scuolabus e la macchina della mamma si avviarono, due moto accostarono di lato la donna e le spararono. Quelle due bimbe videro morire la loro mamma. C'era gente che spariva. Siamo una popolazione tremendamente violenta.

Dunque, sì, credo che la violenza sia uno dei temi che attraversa la letteratura guatemalteca in due modi. Da un lato, c'è chi propone un'apologia della violenza, un po' come per il fenomeno della serie *Narcos* di Netflix. Dall'altro lato, invece, ci sono gli scrittori guatemaltechi che scrivono qualcosa in più andando nella mia stessa direzione, ossia rappresentando queste storie affinché ti feriscano o per rappresentare in maniera sottile o in un modo più cruento questi eventi che accadono.

L'apologia della violenza diventa pericolosa perché ci sono ragazzi che vogliono imitare quella forma di essere, di vivere, di relazionarsi con gli altri, vista come una manifestazione di virilità. Però, se sei contraria vieni tacciata come quadrata, come una persona che non capisce perché la gente è libera di fare quello che vuole...

Toriello

Attraverso la tua opera il lettore può riflettere sulle problematiche sociali del paese. Qual è al momento la situazione in Guatemala secondo la tua prospettiva, in considerazione anche delle recenti manifestazioni?

Phé-Funchal

Nel 2015 ci sono state una serie di manifestazioni. C'era un organismo internazionale che si chiamava CICIG (*Comisión Internacional contra la Impunidad en Guatemala*) che era una commissione internazionale contro la corruzione in Guatemala, e che nel 2014/2015 cominciò a tirare fuori una miriade di casi di corruzione e che condusse a quattro, cinque, sei mesi di manifestazioni che si tenevano tutti i sabati, perché bisogna manifestare quando non si lavora. Poi, le manifestazioni divennero quotidiane e si ottennero le dimissioni della vicepresidente, dopo la rinuncia del Presidente, e sono stati entrambi arrestati. Si ottennero molte cose e successivamente si insediò un governo di transizione, e poi elezioni.

Una delle prime cose che fece il nuovo Presidente fu lo smantellamento della CICIG e l'anno successivo riuscì a

scioglierla. Da allora, la CICIG non esiste più.

Ora con la pandemia sono spariti milioni dai ministeri. Nessuno sa cosa sia successo. Da un giorno all'altro sono scomparsi dal conto e, così, una parte della popolazione ha cominciato a indire queste manifestazioni. Anch'io ho manifestato. Durante una delle ultime manifestazioni hanno lanciato bombe lacrimogene e credo ci sia stato un morto, un paio di ragazzi che hanno perso un occhio e qualche arresto. A dire il vero, si pensava a manifestazioni come quelle del 2015, totalmente pacifiche e, certamente, la polizia era presente, ma nei dintorni. La differenza è che le manifestazioni del 2015 godevano dell'appoggio dell'ambasciata degli Stati Uniti, che decide molte cose in Guatemala. Invece, questa volta con la questione di Trump e le elezioni non c'è stata una presa di posizione. La prima manifestazione è stata pacifica, tranquilla, c'era la polizia, ma non è successo granché; nella seconda nessuno si aspettava una risposta tanto violenta dalla polizia. Di conseguenza, il fine settimana, i giorni e il sabato successivi, la gente non è scesa a manifestare, non c'era più gente. Lo scorso sabato non c'era nessuno. Perciò, di sicuro, questa è la dimostrazione chiara della violenza dello Stato. Io sono rimasta chiusa due ore in un parcheggio e non sentivo altro che le bombe cadere perché sono riuscita a scappare prima che cominciasse tutto il casino. Quando ho sentito l'odore del primo gas lacrimogeno sono uscita correndo, mi sono imbattuta in alcuni poliziotti che stavano arrivando, mentre dall'altro lato si avvicinavano i manifestanti e io stavo nel mezzo e mi sono rifugiata in un parcheggio. Siamo rimasti lì due ore prima dell'arrivo di un ragazzo che ci disse che potevamo uscire e, allora, sono andata via.

Questo è uno Stato violento, è tutto organizzato male, la povertà nelle scuole, negli ospedali, tutto. Però, questa violenza così diretta erano anni che non si vedeva.

Toriello

Ti sei occupata della trasposizione audiovisiva del racconto *Chapstick*. Che tipo di difficoltà hai incontrato in questo lavoro?

Phé-Funchal

Nella trasposizione c'è un unico cambiamento tra il racconto e il video che affronta il tema principale della storia; nel racconto il narratore va all'università, ma nel corto, affinché fosse credibile, va alle

superiori. Nel racconto il narratore si prepara ad andare all'università quando la madre gli ordina di andare a togliersi il trucco. Tuttavia, a livello visivo questo non sarebbe stato molto verosimile. Da qui la decisione di rappresentare nel corto il personaggio come uno studente delle superiori, un ragazzo sotto il dominio economico della madre, invece, nel racconto è sottoposto più a un dominio psicologico perché c'è più tempo per spiegare le cose, per presentare la sottile relazione violenta tra madre e figlio. Nella letteratura hai a disposizione le parole, nel cinema le immagini. Quindi, ci sono cose che funzionano bene in letteratura, ma non nel cinema.

Toriello

Ho letto in un articolo del progetto di un film con la regia di Juan Manuel Méndez basato sul romanzo *Las Flores*. Cos'è successo? Possiamo ancora sperare di vedere questo film?

Phé-Funchal

Abbiamo un produttore francese. Juan Manuel ha presentato durante la pandemia il suo primo lungometraggio che si chiama *El Apostolado*. Narra la storia di un prete, è un tema che ci si aspetta dal cinema latinoamericano. Invece, *Las Flores* narra una storia più classica, poco violenta, priva di estorsioni, di bande organizzate e dei temi tipici latinoamericani. Juan Manuel ritiene di dover aspettare che si faccia un nome con altri film prima di presentare *Las flores* perché questo film si aspetterebbe da un cineasta europeo, non da un latinoamericano. Non è una storia sufficientemente "latinoamericana", nonostante parli di tutte le problematiche delle donne. Non è ciò che si aspetta il mercato, quindi, bisogna solo attendere il momento giusto affinché si possa vendere.

Alla fine, è solo questione di pregiudizio, come quando vai in Europa e se ti presenti come latino, allora, tutti si aspettano che tu sappia ballare benissimo, ma non tutti sappiamo ballare bene.

Toriello

Qual è la tua relazione con la letteratura? Cos'è per te la letteratura?

Phé-Funchal

La letteratura mi ha permesso di non diventare pazza in un paese

come questo. Mio fratello è andato via da molti anni, quando è morta mia madre. Lui aveva 19 anni, è andato a studiare in Svizzera. Un anno è tornato e quasi diventava pazzo, mi ha fatto quasi diventare matta e, allora, è andato via di nuovo. Sono già molti anni che è emigrato in Belgio. La gente mi chiede perché non vado via dal Guatemala. Io ho studiato in una scuola francese, ho conseguito il BAC¹⁰⁵, parlo inglese, francese. Ho avuto un'educazione privilegiata, ero la migliore studentessa di sociologia e molta gente mi chiede: "Perché non sei andata via? Perché rimanere in Guatemala se saresti potuta andare in Europa?".

Mio fratello è convinto che io provi una sorta di attrazione per l'inferno. Questa è la sua spiegazione, dice che se non sono andata via è perché sono innamorata dell'inferno in cui ci è toccato nascere. Vivere e lavorare in Guatemala e fare tutte le cose che ho fatto durante la mia vita è stato un modo per cercare di aiutare a costruire qualcosa di migliore in questo paese dopo aver lavorato con le popolazioni indigene, affrontato i temi della guerra, di riconciliazione dopo la guerra e, poi, ad un certo momento della mia vita mi sono occupata di esumazioni. Mi sono occupata della guerra i miei primi dieci anni di carriera e, infatti, ancora adesso sto scrivendo proprio sulla guerra, non da un punto di vista sociologico ma letterario, riportando quel pezzo di guerra che sono stata costretta a vivere.

Poi, quando l'interesse sulla guerra in Guatemala è terminato, ho sempre lavorato con le popolazioni indigene, sull'educazione delle donne, sulla prevenzione della violenza contro le donne. Dopo, è finito anche l'interesse per tutto questo e, allora, ho cominciato a occuparmi, non più di prevenzione della violenza, ma di assistenza alla violenza sessuale, lavorando per un bel po' per programmi di aiuto alle donne che erano state violate; si trattava sia di bambine che di donne fino agli ottanta anni e oltre.

Successivamente, sono entrata nel campo dell'emigrazione perché le persone fuggono verso gli Stati Uniti dal momento che non ci sono opportunità. In più, ho lavorato nel campo della prevenzione della violenza con giovani in aree pericolose della città e in alcune regioni. Penso che, come dice mio fratello, sono più cristiana della maggior parte della gente che si definisce come tale.

¹⁰⁵ BAC è un diploma basato su programma di eccellenza riconosciuto dallo stato francese e altri 18 stati, tra cui Spagna, UK e USA.

Perciò, quello che mi consente di mantenermi in piedi e di non pensare di chiedere una borsa di studio in Europa per andare via è scrivere, perché il Guatemala è un paese molto complicato, a livello emozionale molto duro, molto crudo, molto difficile da vivere.

9. Intervista a Carol Zardetto

Marcela Ivonne Schiaffini

Intervista con la scrittrice Carol Zardetto, realizzata il 19 maggio 2021. Nel corso dell'incontro, sono stati affrontati alcuni argomenti centrali, come la traiettoria letteraria, i temi relativi alla raccolta dei racconti e progetti futuri, passando per il panorama editoriale guatemalteco e centroamericano.

Marcela Schiaffini:

Buonasera. Vorrei iniziare a parlare un po' della ricezione di *El discurso del loco*. Facendo alcune ricerche, mi sono resa conto che non esiste molta bibliografia in merito. Quale fu l'accoglienza riservata al romanzo, quando uscì?

Carol Zardetto:

Da un certo punto di vista, quest'opera passò del tutto inosservata. Invece, assai curiosamente, piacque ai giovani. Molti giovani l'hanno letta e mi hanno chiesto di poter pubblicare alcuni racconti in rete. Uno di loro, poco tempo fa, ha pubblicato su Facebook "Ah, *El discurso del loco* è il mio libro preferito". Ai giovani piace molto. Fra tutti i racconti, il più enigmatico è l'ultimo, che si intitola giustamente "El discurso del loco".

Schiaffini

Che cosa vuole dirci il pazzo con il suo discorso?

Zardetto

Questo racconto è un vero flusso di coscienza. Di base, si tratta del fatto che il pazzo ha una coscienza libera da tante storie e che può per

questo vivere tutte le storie. È pura coscienza, [...] ma, per capire che siamo pura coscienza, dobbiamo liberarci da tutti i drammi nei quali finiamo intrappolati, perché nessun dramma, da questa prospettiva, è davvero importante, poiché tutto passerà. Dunque, io sono una pura coscienza che passa attraverso molte esperienze nel corso dell'eternità, per così dire. Tutte le esperienze passeranno. Tutte sono transitorie. Tutto è semplicemente un'esperienza. Questa è la tesi del viaggio dell'eroe. Tutto quello che all'eroe interessa di questa coscienza, che viaggia, diciamo, attraverso l'avventura della vita, è imparare ed elevarsi. E' curioso che, essendo un archetipo della mente umana, e qui Campbell lo ha ritrovato in tutte le culture, vuole dirci che non è un tratto propriamente geografico o culturale in senso locale, ma che si tratti di un tratto molto archetico nella mente umana. Se questa affermazione è così vuol dire che la mente umana concepisce l'esperienza di vita come un venire al mondo, qui in Terra, un incarnarsi e poi far evolvere la propria coscienza.

Non è trovare l'amore della mia vita, né riuscire, non so, a essere una grande scrittrice o avere il castello che dimostri che sono molto ricca o che ho successo.

C'è una storia molto bella, è molto breve e io la riassumerò ancora di più perché dice questo: "il Buddha vede arrivare questa donna bellissima dal Gange, verso di lui. La vede sedersi sotto a un albero e partorire un bebè. Allora [lei] prende questo bebè e lo allatta con grande amore e tenerezza e, dopo, apre le sue enormi fauci e comincia a masticarlo e lo inghiotte. Poi si alza dall'albero e si dirige nuovamente verso il fiume Gange, che è simbolo di vita. La madre Gange".

Dunque questa è l'esperienza, qualcosa che inizia e finisce. L'unico obiettivo, secondo il viaggio dell'eroe, è il ritorno all'unità. Questo viaggio si materializza ma con l'obiettivo di passare nuovamente per l'altra soglia, quella del ritorno, del luogo da cui siamo venuti.

Guarda che cosa curiosa, per farti capire come noi esseri umai siamo tutti coinvolti in questa dimensione mitica; una volta ebbi l'opportunità di parlare con il *Contador de los días* del Guatemala, un sacerdote maya, e io gli chiesi di questa espressione che si trova nel Popol Vuh, dove si parla dei popoli che viaggiarono verso Tulam. Lui mi diceva che Tulam è questo spazio dell'unità che siamo chiamati a lasciare per incarnarci dove giochiamo al gioco della *pelota* e a cui poi ritorniamo, passando per l'altra soglia, a Tulum. Dunque lui dice che

l'importante è ricordare che bisogna ritornare. L'importante è ricordare il cammino del ritorno.

Quindi, il pazzo è questo essere che si incarna ma che, diciamo, forma [ancora] parte dell'unità. Si materializza solo per elevare la sua coscienza e poi torna, no? Quindi chiaramente è scritto in modo molto astratto perché non ci sono parole per descrivere tutto questo in maniera semplice. Quindi, in un certo senso, si tratta di un'esperienza, di drammi, che tutti noi dobbiamo vivere per poi trovare la morte, dove tutto si dissolve.

Perché, pensa, cosa importano a questo essere che fu Napoleone, a questa coscienza che fu Napoleone, tutta la sua gloria, il giorno in cui lo seppelliscono? Tutto, in quel momento, smette di avere importanza. Tutto si distrugge, si diluisce, e lui si evolverà in un'altra realtà.

Schiaffini

Sono trascorsi dodici anni dalla pubblicazione di *El discurso del loco*. Che cosa le ha lasciato? E, tornando a leggere qualche racconto, cambierebbe qualcosa?

Zardetto

Beh, per uno scrittore è complicato. Io credo che non leggo mai un mio libro senza iniziare a pensare "perché lì ho scritto quella parola"? e "questo non andrebbe qui". Una volta ho letto in un libro di Milan Kundera che nessuna opera è perfetta e che giustamente in questo sta la sua grandezza, che la grandezza sta in questo spazio in cui è possibile muoversi, perché ciò che è [già] perfetto non può più evolvere in alcun modo, no? Questo mi ha sollevato un po', perché ho capito che non si arriva mai a quella versione immacolata che probabilmente abbiamo nella nostra testa e che, di certo, la perfezione cambia di giorno in giorno perché uno scrittore scrive una pagina che oggi gli sembra bella e, leggendola tre giorni dopo, gli sembra orribile. Ciò che mi sembra funzionare o non funzionare è un qualcosa di molto effimero, per questo non mi piace molto rileggere quello che scrivo. Le opere che ho pubblicato, a meno che non sia necessario [farlo], non le rileggo. Le lascio lì come libri in libreria e non li riprendo, per questa ansia permanente di vedere tutto con un occhio critico molto crudele, diciamo.

Schiaffini

Ho letto in un'intervista che non esclude di proporre i racconti di *El discurso del loco* a teatro. È ancora in piedi questo progetto?

Zardetto

Ho avuto una proposta di convertirlo in un'opera teatrale da parte di un amico che è un grande produttore teatrale in Messico; lui dice che il libro lo ha affascinato e che vuole trasformarlo in un'opera teatrale, però non saprei, perché ci sono 21 personaggi. Ho pensato a come potrebbe essere ma non sono riuscita ancora a concretizzarlo.

Il teatro è per me una sfida in sospeso, mi affascina e credo che sarebbe qualcosa in cui mi piacerebbe molto lavorare. Ma ancora non sono riuscita ad avere il tempo per realizzare tutti i progetti che ho in testa. È un mio problema, questo di non riuscire mai a dire di no alle proposte che mi fanno.

Schiaffini

Quanto e come è cambiata Carol Zardetto da *Con pasión absoluta* al suo ultimo romanzo *Cuando los Rolling Stones llegaron a La Habana*?

Zardetto

È molto difficile [dirlo]. Penso che [dipenda dallo] stile, si tratta di tre romanzi sommamente diversi, cosa che ad alcuni sembrò molto positiva e ad altri molto negativa, perché non riescono a inserirti in un cliché, per così dire, o in uno spazio già conosciuto. Direi che *Con pasión absoluta* ha una scrittura abbastanza barocca, ci sono molti giochi temporali, molti cambiamenti di voce narrativa, cioè, enfatizza il dare una forma molto elaborata al romanzo. Questo romanzo è molto complesso anche per quanto riguarda l'uso del linguaggio, a livello poetico, se vuoi, nella sua narrazione.

Quando ho scritto *La ciudad de los minotauros* volevo allontanarmi da tutto questo, volevo un romanzo lineare. Non volevo nessun intervento di questi giochi temporali, né cambiamenti di voce narrativa né niente del genere. Credo che questo dia al romanzo una natura molto diversa. Sebene sia intimista, perché è narrato in prima persona, non arriva ai livelli di *Con pasión absoluta*, nel quale la storia vive più nel passato che non in ciò che sta succedendo nella trama.

Infine, *Cuando los Rolling Stones llegaron a La Habana* voleva essere minimalista e i capitoli sono in alcuni casi di un solo paragrafo, in altri

di due o tre fogli, non di più. Quindi è una narrativa che ho cercato di portare a un livello più semplice e credo che quello che mi sta succedendo è che sento che le parole sono diventate molto banali, si sono esaurite e che sia necessario scegliere molto accuratamente quello che si dice per non cadere nell'infinità di clichés che si usano. Dunque è come se fossi fuggita da questa esuberanza nella forma, nel linguaggio, verso una semplicità che non è facile. La semplicità non è facile perché essere sintetico implica scegliere cosa si mette sulla pagina in modo molto accurato. In cambio, il resto è come straripare, tirare fuori e tirare fuori come se ci si volesse svuotare. Invece, l'alternativa è molto più pensata, più curata. Quindi ora mi trovo con questo conflitto e con la nuova sfida di quest'altro romanzo che sto scrivendo.

Schiaffini

Quali sono stati gli autori latinoamericani o guatemaltechi che hanno influito di più nella sua carriera di scrittrice?

Zardetto

Ti dirò che, sin da quando ero molto piccola, ho letto in varie lingue, cioè, su di me non ha avuto un impatto solo la letteratura latinoamericana e non solo il modo di vedere dei latinoamericani sull'America. Ti farò un esempio: Kafka. Kafka è un autore incredibile per me perché quello che mi ha colpito di lui non sono solo le sue storie ma il suo modo di narrare, di vedere le cose. Per farti un esempio: lo stesso Herman Hesse.

Per quanto riguarda i latinoamericani io sento, evidentemente, come molti guatemaltechi, che mio padre è Miguel Ángel Asturias. Lui immaginò il Guatemala e io credo che questa maniera di essere e di sentire, di vedere il Guatemala l'abbiamo molto interiorizzata. Soprattutto, io leggevo Miguel Ángel Asturias da giovane, forse al quarto anno delle superiori, [per esempio] *El Señor Presidente*, e sono libri che ti lasciano un'impronta enorme. Ci si ricorda di molti, molti dettagli, di molti modi di usare il linguaggio, etc. Anche se io ritengo di non potermi considerare una scrittrice che carica il linguaggio o focalizzata nel linguaggio e nella forma [come Asturias].

Però sì, quella visione ha avuto sicuramente un grande impatto su di me. E, dopo, tutti gli autori del Boom. Sono tutti autori molto rilevanti, soprattutto Ernesto Sábato, sebbene non sia così interno alla

mappa del Boom, però è uno degli scrittori più densi a livello emotivo e per quanto riguarda il peso che dà all'etica, e mi è piaciuto tantissimo. Evidentemente, Borges. Evidentemente, perché Borges è un grande maestro in termini di stile. Vargas Llosa. García Márquez un po' meno. Non mi piace tanto, anche se riconosco che sia un grande scrittore, però la sua esagerazione del realismo magico non mi piace molto. Ho la sensazione che —pur non volendo, perché è un grande scrittore— indirettamente ha fatto un po' un danno alla letteratura latinoamericana. Anche nel modo in cui questa è vista all'estero, non perché vogliamo cadere nel cliché. Io credo che la letteratura latinoamericana sia qualcosa di più che il realismo magico.

Gli autori cileni, per esempio, Bolaño. Di lui ho letto solo i suoi racconti, non ho letto ancora altro. Però, per esempio, mi piace molto Nona Fernández, una scrittrice contemporanea. Mi piace il lavoro di Nona, credo soprattutto in *Space invaders*, mi piace molto chi sfida i canoni e comincia a scrivere altre cose. *Space Invaders* mi è piaciuto per questa ragione.

Insomma, mi piace anche molto tutta la letteratura nordamericana, i romanzi nordamericani, Fitzgerald, per esempio. Loro sono maestri nel narrare una storia in cui succedono delle cose, dove c'è azione, questo mi piace molto e ho letto a lungo in inglese. Di fatto, ho un po' il tic di lavorare con le orazioni un po' in stile nordamericano. Negli anni fondamentali delle scuole elementari ho studiato negli Stati Uniti, e mi piace molto questa narrativa che si concentra nel dare importanza alla storia. Insomma, è difficile tracciare una mappa [della mia formazione letteraria]. Ho letto molto anche in francese, perché quando studiavo in Svizzera gli insegnamenti impartiti (o le lezioni che seguivo) erano in francese, mi piaceva molto la loro grammatica e mi divertivo a scomporre le frasi per analizzarle come ci insegnavano. Però ne sono molto grata, perché mi ha dato una grande chiarezza nella comprensione e redazione. Ho passato due o tre anni smontando orazioni così, in più parti, leggendo moltissimi libri della tradizione francese, come *I Miserabili* di Victor Hugo o il *Conte di Montecristo*. Alle superiori lessi tutti questi classici e mi piaceva molto l'autrice di *Buongiorno tristezza*. Françoise Hagan è dell'avanguardia degli anni sessanta, era molto moderna perché nell'epoca in cui nessuno parlava un po' di prevenzione sessuale e di cose di questo genere lei era appena un'adolescente quando scrisse i suoi libri e non aveva un reale intento di scoprire cosa

fosse concretamente la sessualità. Perciò, insomma, mi risulta difficile dire quali siano le mie influenze, perché si tratta di uno spettro di varie influenze. Ho avuto l'opportunità di vivere fuori dal Guatemala e di leggere in altre lingue, sento che questa è un'altra esperienza.

Schiaffini

Com'è la relazione con le case editrici in Guatemala? È facile pubblicare?

Zardetto

Al momento ci sono varie case editrici, ma lavorano in modi diversi. Per esempio, ce ne sono alcune, come Alfaguara, che hanno fondi ma che pubblicano i libri e poi se li dimenticano. Cioè, non fanno niente per promuovere né l'autore né il libro. Non lo portano alle fiere, non sanno se le librerie abbiano o meno i suoi libri. Ti ignorano del tutto. Loro chiaramente hanno degli autori che promuovono e che seguono, ma per gli autori centroamericani già è difficile di per sé e certamente c'è un'indifferenza radicale [nei loro confronti]. Le case editrici pubblicano il libro ma non gli interessa venderlo. Questo mi ha sempre suscitato una grande curiosità e non ho mai ottenuto una risposta. Penso che siano case editrici di massa, che hanno assunto l'impegno di pubblicare autori di paesi come il Guatemala, però che non sono interessate a promuoverli. Se si vende, "bene", se non si vende va al macero dopo un certo numero di anni e la tua opera resta nel nulla senza che nessuno la riprenda. Perciò è una grande sfida, io credo che molti buoni autori finiscono per smettere di pubblicare. Perché? Perché l'ambiente è molto sterile. Non c'è neppure una critica letteraria che valorizzi il tuo lavoro. Non è facile per gli autori centroamericani trovare agenti letterari, perciò forse quello che si deve fare è andarsene, come ha fatto Halfon.

Eduardo Halfon se ne è andato dal Guatemala e ha costruito una carriera in un ambiente più favorevole per la cultura. Eduardo è andato a vivere in Spagna e dalla Spagna ha iniziato a pubblicare, a inserire i suoi racconti nel circuito dei festival letterari e dei concorsi delle municipalità di diversi posti della Spagna, e così ha costruito la sua carriera. Ha fatto molto bene, perché lui è riuscito ad andare avanti. Invece, se resto in Guatemala ho accesso solo a questi strumenti che ci sono in Guatemala e resterò sconosciuta, a prescindere dal lavoro che

faccio, perché nessuno si renderà conto di quello che esiste. Quindi è frustrante, è una grande sfida.

Ci sono altre case editrici che, invece, fanno molto meglio il loro lavoro perché danno molta più attenzione agli autori che pubblicano. F&G, per esempio, mi ha portato a moltissime fiere, c'era l'editore che portava i miei libri in valigia. Io credo che ora gli autori stiano iniziando a cercare piccole case editrici che possono prestargli maggiore attenzione e che ci siano meravigliose piccole case editrici che stanno riprendendo questo senso che prima aveva la letteratura. Loro si interessano davvero dell'autore e della sua opera. Diciamo che esistono imprese così grandi che, come Pacman, hanno "mangiato" tante piccole case editrici, però mi sembra che sia una specie di catena di montaggio. Credo che facciano grandi sforzi per alcuni autori, però per il resto c'è un vuoto totale. Un'indifferenza praticamente totale.

Schiaffini

Che cosa sta scrivendo ora?

Zardetto

Sto scrivendo questo romanzo di Tatuana, che per me è un archetipo che ha molto a che vedere con la fuga, che per me è un elemento del concetto di femminilità perché questo personaggio leggendario come soluzione al tentativo di sopprimerla/ucciderla, tramite quella censura meglio nota come l'Inquisizione che bruciava vive le donne, fugge ed è questa una dimostrazione di narcisismo spettacolare perché uccisero tutte le donne che non gli piacevano tramite questo genocidio di streghe.

Dunque, per lei, la soluzione è la fuga; ma non solo in questo contesto, in molti casi l'opzione per una donna è la fuga, così questo romanzo è un'esplorazione di questo tema. Sto osservando come in questo romanzo costruisco molti aspetti di ciò che significa la femminilità. Aspetti come la visione della donna come madre, la visione della donna come oggetto sessuale, la visione della donna come strega, questo essere che ha conoscenze che le danno potere e le permettono di sfidare l'establishment. Sto cercando di capire come mettere insieme tutto questo, che vuole integrare nel romanzo molti saperi che sono esterni al romanzo, senza che si senta che sono esterni, quindi integrandoli nella trama. Insomma, si tratta di un esercizio di equilibrio.

CONSIGLIO SCIENTIFICO-EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Presidente

AUGUSTO ROCA DE AMICIS

Membri

MARCELLO ARCA
ORAZIO CARPENZANO
MARIANNA FERRARA
CRISTINA LIMATOLA
ENRICO ROGORA
FRANCESCO SAIITTO

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE STUDI LATINOAMERICANI

Responsabile

STEFANO TEDESCHI (Roma, Sapienza)

Membri

CHIARA BOLOGNESE (Roma, Sapienza)
SONIA NETTO SALOMAO (Roma, Sapienza)
ALESSANDRA CIATTINI (Roma, Sapienza)
SERGIO BOTTA (Roma, Sapienza)
LUCIANO VASAPOLLO (Roma, Sapienza)

Opera sottoposta a peer review. Il Consiglio scientifico-editoriale, anche attraverso i comitati scientifici di serie, assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori ignoti agli autori e ai curatori. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

This work has been subjected to a peer review. The Scientific-editorial Board, also through the scientific committees of series, ensures a transparent and independent evaluation of the works by subjecting them anonymously to two reviewers, unknown to the authors and editors. For further details please visit the website: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

Per informazioni sui volumi precedenti della collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it | *For information on the previous volumes included
in the series, please visit the following website: www.editricesapienza.it*

137. *Adaptation as a Transmedial Process*
Theories and Practices
edited by Mimmo Cangiano, Filippo Luca Sambugaro
138. *Centri storici, digitalizzazione e restauro*
Applicazioni e ultime normative della Carta del Rischio
*Donatella Fiorani, Marta Acierno, Adalgisa Donatelli, Annarita Martello,
Silvia Cutarelli*
139. *The Quest for the Primordial*
An Inquiry into the Nationalist Rhetoric of Contemporary Japan
Elisa Vitali
140. *Le culture e le letterature ispanoamericane nella scuola italiana*
a cura di Adele Villani e Francesco Caracci
141. *Percorsi in Civiltà dell'Asia e dell'Africa III*
Quaderni di studi dottorali alla Sapienza
a cura di Mario Prayer
142. *The COVID-19 Pandemic in Asia and Africa*
Societal Implications, Narratives on Media, Political Issues
edited by Giorgio Milanetti, Marina Miranda, Marina Morbiducci
Volume I – Culture, Art, Media
143. *The COVID-19 Pandemic in Asia and Africa*
Societal Implications, Narratives on Media, Political Issues
edited by Giorgio Milanetti, Marina Miranda, Marina Morbiducci
Volume II – Society and Institutions
144. *La Bukowina e la "letteratura etnografica" di lingua tedesca*
Giulia Fanetti
145. *Stability and flexibility in Labour Law reforms. Europe and Latin America*
edited by Stefano Bellomo, Domenico Mezzacapo, Fabrizio Ferraro
146. *Tutto taglia*
Antologia di poetesse maya contemporanee
a cura di Aida Toledo Arévalo
147. *La parola contesa*
Narrativa centroamericana contemporanea
a cura di Stefano Tedeschi

Dal Guatemala al Costa Rica, dalle autrici contemporanee centroamericane all'ecocritica: *La parola contesa* apre una finestra su luoghi, temi e prospettive ancora poco esplorate, in Italia, nello studio della narrativa latinoamericana.

Il volume è il risultato del Progetto di Cooperazione Internazionale tra la Sapienza e l'Università Rafael Landívar sulla Formazione Interculturale che, nel 2020, ha dato vita a un Corso Intensivo sulla Formazione Interculturale e un Seminario sulla narrativa breve centroamericana. Ad alcune scrittrici protagoniste di quegli incontri sono dedicati gli studi e le interviste pubblicate all'interno del libro, completato da due saggi che allargano lo sguardo verso altre aree della regione centroamericana, sia in senso diacronico che geografico. Questi ultimi permettono inoltre di situare la nuova narrativa centroamericana in una prospettiva temporale più vasta e di affrontarla in una chiave più attuale, come quella dell'ecocritica. Completano il volume tre interviste, a Valeria Cerezo, Denise Phé-Funchal e Carol Zardetto, realizzate da Valeria Visicchio, Tiziana Toriello e Marcela Ivonne Schiaffini.

Il volume, coordinato da Stefano Tedeschi, include saggi di Aida Toledo, Valeria Visicchio, Tiziana Toriello, Marcela Ivonne Schiaffini, Francesco Caracci e Veronica Pietronzini.

Stefano Tedeschi, professore associato di Letterature ispanoamericane, fa parte di diversi gruppi di ricerca in Italia, Spagna e in America Latina (Messico, Guatemala, Cuba) e si occupa di letteratura del Settecento, del rapporto tra letteratura e cinema e di traduzioni di letteratura ispanoamericana in Italia. Ha pubblicato diverse monografie e numerosi saggi e articoli per riviste accademiche nazionali e internazionali, e ha tradotto libri di Gonzalo Celorio, Antonio Benítez Rojo, Juan José Arreola, Alfonso Reyes e raccolte di poesie di Elsa Cross, Gloria Gervitz ed Eliseo Diego.

ISBN 978-88-9377-315-7



9 788893 773157

