

# 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](http://www.editricesapienza.it)

[editrice.sapienza@uniroma1.it](mailto: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*

## 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)<sup>54</sup>

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

---

<sup>54</sup> 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 Quesada<sup>55</sup> 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)<sup>56</sup>

## 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

---

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

<sup>56</sup> 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*<sup>57</sup> (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)<sup>58</sup>

### 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 secolo<sup>59</sup>, affermando che: “De estas tierras de América salió esta nación,

---

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

<sup>58</sup> 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”.

<sup>59</sup> 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)<sup>60</sup>. Difatti, fino all'epoca contemporanea, la produzione letteraria costarricense si era dedicata molto ad imitare i modelli narrativi europei, in particolare spagnoli.

Addentrandonci, 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.

<sup>60</sup> 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 storico<sup>61</sup>: 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

---

<sup>61</sup> 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, storia<sup>62</sup> 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 rilancia<sup>63</sup>. 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

---

<sup>62</sup> 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.

<sup>63</sup> 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*<sup>64</sup> (1920) e *Bananos y hombres*<sup>65</sup> (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 regione<sup>66</sup>. 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.

---

<sup>64</sup> 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.

<sup>65</sup> 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.

<sup>66</sup> 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*<sup>67</sup> 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",

---

<sup>67</sup> 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, inscrendosi, 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*<sup>68</sup> 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

---

<sup>68</sup> 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 tritico 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"<sup>69</sup>, 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

---

<sup>69</sup> 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 cristiana<sup>70</sup>, il diluvio è universalmente visto come simbolo di catarsi, come un momento di purificazione dopo un

---

<sup>70</sup> 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 macchine<sup>71</sup>. 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

---

<sup>71</sup> 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 barreta<sup>72</sup> 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”<sup>73</sup>. 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

---

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

<sup>73</sup> *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*<sup>74</sup>: "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*<sup>75</sup>, 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,

---

<sup>74</sup> Termine riferito a una persona, originaria della zona costiera dell'Atlantico, Diccionario Americanismo RAE <http://lema.rae.es/damer/>

<sup>75</sup> 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*<sup>76</sup>. "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

---

<sup>76</sup> 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.welfarenetwork.it/media/2018/07/52186/p1\\_lombardi-nel-mondo-marco-venturini-ci-parla-del-costa-rica.pdf](https://www.welfarenetwork.it/media/2018/07/52186/p1_lombardi-nel-mondo-marco-venturini-ci-parla-del-costa-rica.pdf)

quella di un altro straniero il gringo<sup>77</sup> 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

---

<sup>77</sup> 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 impidiera 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*<sup>78</sup>. 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 (Ovarez

---

<sup>78</sup> 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*<sup>79</sup>, *tútile*<sup>80</sup>, l'aggettivo *cebada*<sup>81</sup>, *il congo*<sup>82</sup>, *lagarto*<sup>83</sup>, *pujido*<sup>84</sup>, *ladear*<sup>85</sup>, *tarro*<sup>86</sup>, *chorrear(se)*<sup>87</sup>, *chasquear*<sup>88</sup>, *bejucos*<sup>89</sup>, *varilla*<sup>90</sup>,

---

<sup>79</sup> *Costaricismo* volgare, con cui si indicano cose o fatti di cui non conosciamo il nome o non lo ricordiamo o non vogliamo menzionarlo.

<sup>80</sup> Termine usato anche in *Mamita Yunai* per indicare una persona di origine italiana <https://guiascostarica.info/html/myunai/glosario.htm>

<sup>81</sup> Americanismo usato per indicare qualcosa di Inutilizzato, inservibile.

<sup>82</sup> *Costaricismo* usato per indicare la scimmia urlatrice, una scimmia brutta e nera, i cui prolungati ruggiti si sentono anche a lunghe distanze.

<sup>83</sup> *Costaricismo* usato per indicare il cocodrillo.

<sup>84</sup> *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

<sup>85</sup> Americanismo usato per indicare l'atteggiamento di avvicinarsi a qualcuno e parlargli francamente per ottenere qualcosa

<sup>86</sup> Americanismo usato per indicare un recipiente che tendenzialmente si usa per l'immondizia

<sup>87</sup> Americanismo popolare usato per indicare l'azione di sporcare una persona con una sostanza che cade a forma di getto o gocce sui vestiti

<sup>88</sup> Americanismo usato per indicare il rumore che si fa parlando, mentre si mastica

<sup>89</sup> Americanismo usato per indicare le liane, filamenti erbose di sostegno

<sup>90</sup> *Costaricismo* usato per indicare una barra di ferro, che si usa per le costruzioni

*reventazón*<sup>91</sup>, *trocha*<sup>92</sup>, *a chorros*<sup>93</sup>, *ahorita*<sup>94</sup>, *vara*<sup>95</sup>, *macizo*<sup>96</sup>, *mecate*<sup>97</sup>, *formalita*<sup>98</sup>, *cucurucho*<sup>99</sup>, *pendejo*<sup>100</sup> e *abollada*.<sup>101</sup> 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*<sup>102</sup> 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

<sup>91</sup> Americanismo per indicare un luogo prossimo alla riva del mare, dove si infrangono le onde.

<sup>92</sup> Americanismo per indicare uno scartamento ferroviario

<sup>93</sup> Espressione costaricense usata per indicare una grande quantità

<sup>94</sup> *Americanismo* usato per indicare più tardi

<sup>95</sup> Termine costaricense con cui si indica un oggetto di cui non si conosce il nome

<sup>96</sup> Termine costaricense usato per indicare una persona forte

<sup>97</sup> Termine costaricense usato per indicare una corta fatta di fibre naturali

<sup>98</sup> Termine costaricense usato per indicare un telaio, generalmente di legno, che forma un elemento strutturale di cemento armato, come una trave o una colonna.

<sup>99</sup> Termine costaricense usato per indicare la parte più alta di una montagna o più genericamente di un qualcosa

<sup>100</sup> *Americanismo* usato per indicare una persona codarda e pusillanime

<sup>101</sup> Termine costaricense usato per indicare uno strumento tagliante, con delle fenditure sulla lama

<sup>102</sup> 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 presentzione, 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 Luís (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](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 verso 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 scoppìò, 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.

